

CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO
LIRE **6**

NUOVA SERIE - 15 GENNAIO 1949

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO
Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume I

FASCICOLO 6

Anno II - 15
Gennaio 1949

Questo fascicolo contiene:

Cinema-gira	162
FRANCESCO CALLARI	
Referendum e premi in America	164
B.	
L'ordine regna a Varsavia	165
OSVALDO CAMPASSI	
Recenti aspetti del formalismo	166
LUIGI CHIARINI	
Cattivi pensieri sul film e il sogno	168
G. C. C.	
Codice Hays	169
LAMBERTO SECHI	
Il cinema ha capito i reduci?	174
LO DUCA	
Alice al paese delle meraviglie	176
P. R. P.	
Biblioteca	178
GLAUCO VIAZZI	
Gli spettatori devono dire le loro opinioni	178
BALDO BANDINI	
Una rivalutazione dell'uomo: "Dies Irae"	179
DAVIDE TURCONI	
Da Griffith a "The Green Pastures"	181
GIULIO CESARE CASTELLO	
Retrospective: "Mascherata"	184
GASTONE TOSCHI	
Galleria: Edward G. Robinson	186
GUIDO ARISTARCO	
Film di questi giorni	188
C. E. GIUSSANI	
Applicazioni del microcinematografo	190
VIRGILIO TOSI	
Circoli del cinema	191
IL POSTIGLIONE	
La diligenza	192

* Redazione: GUIDO ARISTARCO - Impaginazione: FERRUCCIO PRISONE *

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITÀ: Milano, via Serio, 1
Telefoni: 573-850 - 50063 - ROMA: viale Piramide Cestia, 21 - Tel. 583158 - PARIGI:
5, boulevard de Latour-Maubourg, Paris VIII - NEW YORK: 166 West, 48th Street,
New York City 19 - Gli abbonamenti si ricevono direttamente dall'amministrazione
del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497 - AB-
BONAMENTI: Per l'Italia, annuale lire 2000, semestrale lire 1100, estero, il doppio.

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

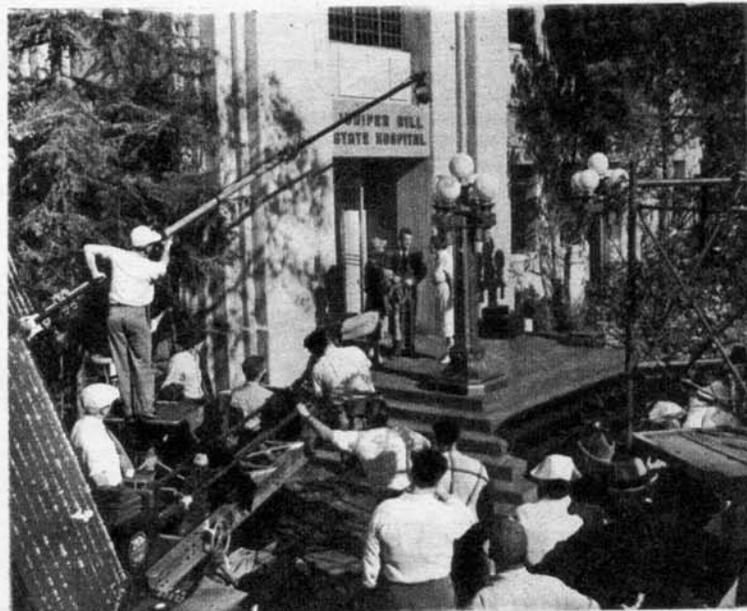
IN COPERTINA: Da un'inquadratura di "Il processo" diretto da Pabst [Enc].



Il supervisore del film «L'ultima cena», Charles Francis Riesner, sta dando il via a una scena. Tale film viene realizzato a Milano, negli stabilimenti ICET. L'operatore incappucciato è Gallea.



Gli americani al lavoro in Italia: si tratta d'una ripresa di «The Prince of Foxes», a Villa Palmieri, a Firenze. In un primo piano, l'operatore Leon Shamroy, che ha ottenuto tre volte il premio Oscar. (Fox).



Si riprende una scena del film americano «The Snake Pit»: ne sono interpreti Olivia de Havilland e Mark Stevens. Pare che in questo film Olivia de Havilland abbia dato un'ottima interpretazione.

CINEMA GIRA

Anche il mondo cinematografico...

... ha registrato nel 1948 una serie di sussulti e di crisi. La crisi più importante l'ha subita Hollywood. Diminuiti gli incassi del mercato interno, aumentate le difficoltà di esportazione in diversi importanti mercati stranieri, Eric Johnston ha cercato di tamponare le falle con un lungo viaggio nelle capitali europee. Per quanto sia ancora difficile pronunciarsi sui risultati da lui effettivamente raggiunti, è chiaro che Hollywood è in piena fase di assestamento, economica e spirituale. Anche in Italia, specialmente negli ultimi mesi, si è venuta maturando una grave crisi dovuta in parte all'importazione indiscriminata di centinaia e centinaia di film, in parte alla resistenza mostrata dal nostro pubblico al genere cosiddetto neo-realista. Mentre all'estero il film italiano consolida le sue posizioni, i nostri produttori sono fermi. In Francia, invece, la produzione è in ripresa e nel 1948 ha raggiunto gli 80 film, superando le più ottimistiche previsioni. I costi sono molto elevati; tuttavia sembra che la pur tanto discussa legge sul cinema e gli accordi franco-americani abbiano direttamente o indirettamente portato un benefico influsso.

In Inghilterra la situazione non è molto rosea. Il Cinematograph Films Act ha imposto agli esercenti la proporzione del 45 per cento di film inglesi; recentemente è stato votato un credito di 5 milioni di sterline a favore della produzione; ma le difficoltà permangono gravi. Continua serrata la lotta con gli Stati Uniti e gli incassi diminuiscono. Nel 1948 la media settimanale degli incassi è stata inferiore di 4 milioni di sterline a quella del 1947. In Russia si è dato un ulteriore impulso alla diffusione. Diversi provvedimenti sono stati presi a questo scopo e, fra l'altro, si è stabilito di portare a mille il numero medio delle copie di ciascun film. Di La giovane guardia sono state stampate 1500 copie. Ciascun film viene immediatamente ridotto nel formato 16 mm. e distribuito, in 200 copie supplementari, nei piccoli centri rurali. A differenza di altri paesi, in Argentina Pannata è stata prospera. Gli incassi sono aumentati, la produzione locale è bene accolta. I soli ad essersi trovati in difficoltà sono stati gli importatori di film americani in lotta contro la crescente concorrenza dei film italiani, francesi, messicani e spagnoli.

Il 13 aprile si è completata la riorganizzazione del cinema cecoslovacco sulla base del monopolio di Stato, Direttore Generale, O. Wachacek. Secondo un piano quinquennale immediatamente impostato, nel 1953 la Ce-

coslovacchia produrrà 55 film, di cui 10 a colori, e porterà le sale cinematografiche da 2.287 a 4.170, di cui 1.574 per il formato normale e 2.596 per il formato ridotto. Analogamente, anche l'Ungheria ha nazionalizzato la produzione cinematografica, affidandone la supervisione a Ferenc Hont, Geza Radvanyi (il marito della Tasnady: in Italia ha diretto il film Inferno giallo) e Béla Balázs. Dal 1951 verranno prodotti 48 film Panno, contro gli otto film della corrente stagione. In Austria, la produzione annuale ha raggiunto i 30 film (10 nel 1946); ma si prevede prossima una grossa crisi a meno che non sia risolto il problema dell'esportazione. Infatti, il mercato interno copre soltanto un quinto del costo. Al contrario, in Egitto il crollo è stato pauroso. Contro i 120 film prodotti nel 1944, solo 30 sono quelli prodotti nel 1948. In Germania, la produzione è salita a 25 film (5 nel 1946), con 30 Case di produzione. (Ma ne lavorano effettivamente soltanto 14 a causa soprattutto della scarsità dei teatri di posa). In continuo aumento è la produzione in India, conseguenza questa — dicono gli indiani — della conquistata indipendenza dall'Inghilterra. Nel 1948 i produttori messicani si sono trovati di fronte ad una crisi di capitale che, se non ha fermato la produzione, l'ha tuttavia ostacolata; mentre quelli spagnoli si lamentano dell'impossibilità di lavorare di più per l'insufficienza dei teatri di posa. Dal 1° settembre, il governo di Franco ha limitato i permessi di importazione che ora sono concessi soltanto ai produttori sulla base di uno per ogni film realizzato.

Come si può vedere da questi brevi accenni, il 1948 ha segnato una crisi di assestamento del mercato internazionale. Tale crisi tuttavia ci sembra lontana dalla risoluzione e, nel suo ulteriore sviluppo, sarà — crediamo — influenzata dalla crescente diffusione in America e in Inghilterra della televisione. Infatti, il 1948 ha seriamente impostato anche il problema della televisione.

ITALIA

Sono terminate...

... le riprese dei seguenti film: I pompieri di Viggiù (Lux), regista Mario Mattoli, interpreti Nino Taranto, Totò, Silvana Pampanini, Isa Barzizza; L'ultima cena (ICET), regista Luigi Giacchino, supervisore Charles Riesner, interpreti Bruno Bernabè, Gino del Signore, David Pell, Kathleen Rooney.

E' in lavorazione...

... soltanto un film: I pirati di Capri (Industrie Cinematografiche Sociali), in esterni ad Amalfi, regista G. M. Scotese, supervisore Ulmer, interpreti Louis

Hayward, Mariella Lotti, Alan Curtis, Mikhail Rasumny, Massimo Serato, Carlo Ninchi. E' stata sospesa, a quanto sembra per difficoltà finanziarie, la lavorazione di Donna Bikini.

L'inizio del film...

... Il patto col diavolo (titolo provvisorio) è stato rimandato ai primi di febbraio. I dati completi di questo film, prodotto da Albert Salvatori per l'ENIC, sono i seguenti: organizzazione generale: Domenico Forges Davanzati; regia: Luigi Chiari; soggetto: Corrado Alvaro, sceneggiatura: Alvaro Chiari, Mario Serandrei, Sergio Amidei; operatore: Carlo Montuori; scenografo: Guido Fiorini; interpreti: Isa Miranda, Edward Ciannelli, Camillo Pilotto, Ave Ninchi, Checco Rissone e forse Gina Lollobrigida. Inoltre, Alfredo Guarini è partito per Parigi allo scopo di trattare la partecipazione di un attore francese che sarà probabilmente Serge Reggiani o Henry Vidal.

Dopo sedici mesi...

... di assenza, Amedeo Nazzari torna in Italia per interpretare il lupo della Sila (Lux), soggetto di Steno e Monicelli, sceneggiatura di Steno, Monicelli, Perrilli e Coletti. Il film sarà presto iniziato sulle montagne della Calabria e avrà Silvana Mangano e Vittorio Gassman nelle altre parti principali. Regista: Duilio Coletti.

In occasione...

... del cinquantenario della morte di Segantini, Gigi Martello produrrà il film Il pittore della montagna, dal romanzo di Raffaele Calzini.

"Lazio", il primo documentario...

... italiano per la televisione, realizzato dalla Phoenix per la United Telefilm di New York, sarà programmato in America in questi giorni. La Phoenix intanto ne sta preparando un altro: Musiche per pianoforte: Chopin, primo di una serie a carattere eminentemente musicale. In questi documentari girati per la televisione, vengono seguiti particolari criteri: abbondanza di dettagli e di inquadrature ravvicinate; forti contrasti fotografici.

Per la Sardegna e la Sicilia...

... l'apertura di nuove sale cinematografiche per il formato ridotto non è più di competenza della Direzione Generale dello Spettacolo ma rispettivamente dell'Ufficio Commissariato per la Sardegna e del Governo Regionale siciliano.

In marzo, Deanna Durbin...

... dovrebbe interpretare in Italia un film musicale diretto da Goffredo Alessandrini. Intanto, in America, l'Universal ha ridotto da cinque a tre il numero dei film previsti nel suo contratto e l'ha citato per il rimborso di 87 mila dollari indebitamente ricevuti come anticipo.

INGHILTERRA

Gli stabilimenti di Pinewood...

... entrati nella sfera d'influenza di Rank, sono stati riorganizzati, potenziati ed ampliati. La nuova Società Pinewood Films, Ltd., oltre a gestire gli stabilimenti, produrrà anche in proprio.

L'Associazione degli Esercenti...

... ha chiesto che i film trasmessi per televisione non siano inclusi anche nel normale circuito commerciale. Urgente si presenta una decisione in merito in quanto che, dopo un an-



Il regista francese Jean Delannoy e Sylvia Monfort mentre stanno lavorando al film « Mayerling », di cui Jean Marais è protagonista.

no di esperimenti, la British Broadcasting Corporation sta per iniziare la trasmissione televisiva dei film. Rank ha già attrezzato allo scopo quattro cinematografi e tre ne ha attrezzati l'Associated British Picture Corporation.

FINLANDIA

La censura...

... bandisce sistematicamente tutti i film tipo «Frankenstein». Così pure avviene in Norvegia e Danimarca. L'unico paese scandinavo in cui essi possono circolare liberamente è la Svezia.

MESSICO

Col nuovo anno...

... analogamente a quanto avviene in Italia, i film messicani meritevoli per qualità riceveranno un premio rapportato all'ammontare degli incassi.

CINA

Il primo film cinese...

... prodotto per la distribuzione in America e in Europa è terminato dopo 13 mesi di lavorazione. S'intitola The Soul of China (L'anima della Cina) ed è ambientato nel XIII secolo, quando Kubla Can rovesciò la dinastia Sung.

I diritti doganali...

... sull'importazione dei film americani sono stati portati da 250 dollari a 1200 dollari per ciascun film. Il provvedimento è in dipendenza della riforma monetaria avvenuta alcuni mesi or sono.

JUGOSLAVIA

Il Ministero dell'Educazione...

... sta sempre sviluppando l'organizzazione delle proiezioni mobili nelle varie regioni della Jugoslavia.

«Sulla terra nata»...

... è il primo film della Triglar, società cinematografica della repubblica slovena. Il film che e-

salta la lotta di liberazione, comincia con la caduta di Mussolini e termina con la presa di Trieste.

STATI UNITI

Lewis Stone...

... ha festeggiato contemporaneamente tre anniversari: il settantesimo anno d'età, il cinquantesimo anno di carriera teatrale e cinematografica, il venticinquesimo anno di appartenenza alla stessa Società.

Jack L. Warner ha smontato...

... che la temporanea chiusura degli stabilimenti di Burbank significhi cessazione dell'attività. «Portata a termine la produzione di quest'anno, noi abbiamo semplicemente iniziato una riorganizzazione tecnica da cui trarranno beneficio i prossimi film. Questo periodo di studio e di analisi ha per fine di assicurare alla nostra futura produzione condizioni di realizzazione sempre migliori e una selezione sempre più severa dei soggetti».

Ramon Novarro...

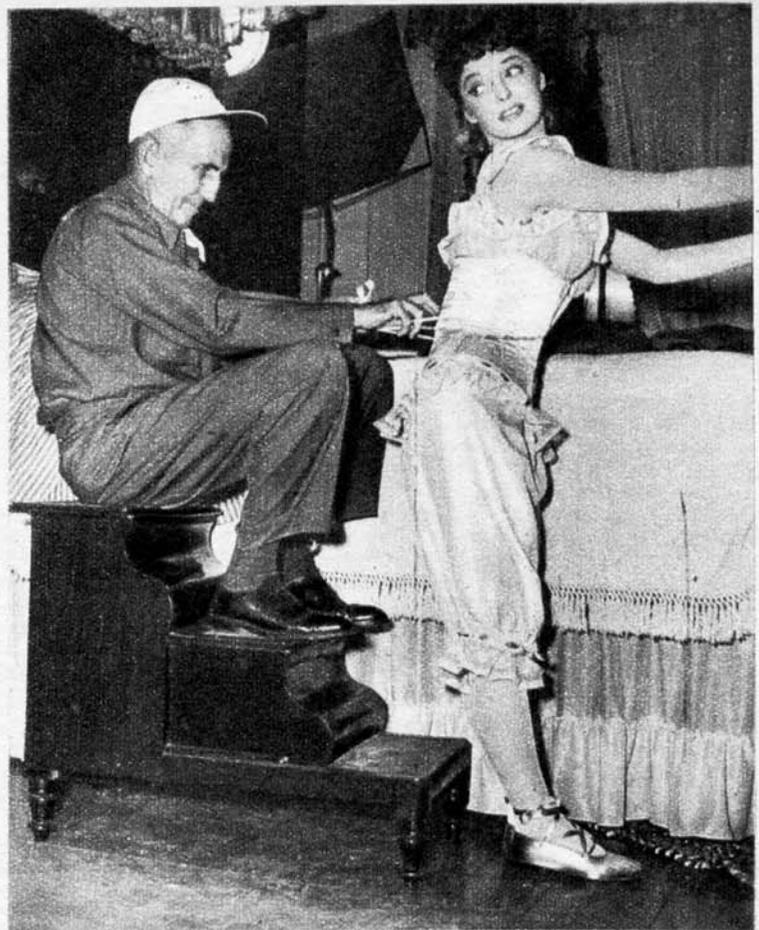
... torna sullo schermo nella parte di un rivoluzionario cubano nel film Rough Sketch, interpretato da Jennifer Jones e John Garfield.

John Steinbeck...

... sta scrivendo il soggetto di The Beloved Tiger, basato sulle gesta avventurose del rivoluzionario messicano Zapata. Il regista sarà Elia Kazan e l'interprete Robert Taylor. Kazan si è già recato nel Messico per la scelta degli esterni.

Un invito...

... a girare film su soggetti originali e non su soggetti derivati da romanzi o commedie a grande successo, è stato rivolto da Leo McCarey agli uomini responsabili del cinema america-



Le fatiche del regista: George Marshall stringe il busto a Julie London, per una scena del film «Tap Roots» (Universal-International).

no. Tale invito è in armonia con l'attuale campagna tendente a stimolare le individualità per dare a Hollywood un nuovo volto. Infatti, alla necessità di responsabilità dirette e individuali ha accennato anche William Dozier durante una conferenza stampa in cui, fra l'altro, ha invitato tutti coloro che collaborano alla creazione di un film — dai soggettisti ai registi — a diminuire i loro compensi fissi.

Altra voce levatasi recentemente a sollecitare l'originalità è quella di Jack Conway, il regista di Viva Villa. La mancanza d'ispirazione causa l'apatia del pubblico — egli ha detto. — «È molto difficile scoprire quali progressi si siano compiuti nel periodo dal 1935 al 1948». Concludendo, Conway ha incitato a rincere l'apatia del pubblico ritrovando quello spirito pionieristico che portò all'affermazione del cinema americano.

«La saga del Forsythe»...

... uno dei pochi romanzi-fiume non ancora portati sullo schermo, dovrà presto rinunciare a questa sua prerogativa per l'interpretazione di Errol Flynn e Greer Garson.

La Legione della Decenza...

... ha rilevato che nel 1948 c'è stato un aumento di film moralmente dannosi. Ciò dipende principalmente — si afferma — dalla crescente importazione di film stranieri. Dal novembre 1947 al novembre 1948, la Legione ha revisionato 451 film. Di questi, 174 sono stati giudicati moralmente ineccepibili per tutti; 188 ineccepibili per gli adulti, 82 condannabili solo in parte,

7 (uno americano e 6 stranieri) condannabili per tutti.

Frank Capra...

... dirigerà per la Paramount una versione del suo Broadway Bill.

Valentina Cortese...

... sta girando Hard Bargain insieme con Richard Conte, Jack Oakie e Lee J. Cobb. Dirige il film Jules Dassin, il regista di The Naked City (La città nuda, 1948).

L'avvento della televisione...

... è stato paragonato da Ruben Mamoulian all'arvento del sonoro. «È mia opinione — egli ha dichiarato — che la televisione come affascinante mezzo di comunicazione danneggerà la radio ma non il cinema». Infatti, elemento fondamentale dello spettacolo cinematografico e, in genere, dello spettacolo teatrale, è il pubblico che assiste riunito alla rappresentazione. «L'uomo è un animale sociale. Il suo bisogno di riunirsi con i suoi simili per dividere con essi una risata o una lagrima, è uno dei tratti più caratteristici della sua natura».

FRANCIA

È partita per Hollywood...

... Micheline Preste, scritturata dalla 20th. Century-Fox. Il suo contratto prevede la realizzazione di due film nel periodo di un anno.

Viviane Romance...

... produrrà essa stessa il film Maya di cui sarà la protagonista. Tratto dalla commedia di Simon Gantillon, il film sarà diretto da Raymond Bernard.



Alan Ladd ha fatto un giro d'autopropaganda in Europa; eccolo a Londra, mentre s'intrattiene con l'attrice inglese Jean Simmons.

REFERENDUM E PREMI IN AMERICA

HOLLYWOOD (Francesco Callari), genn. - Continuano i bilanci di fine d'anno. E' noto che il film di Rossellini, *Paisà*, in uno dei tanti referendum, quello del « National Board of Review » del Motion Pictures, composto dei membri dei circoli femminili (non di critici), è stato definito il migliore dell'anno. S'è visto che i critici hanno dato il loro voto a *Gentleman's Agreement*, già premiato nel 1947. Ora, il critico del *New York Times*, Bosley Crowther ha annunciato la « sua » lista. Secondo lui, i « Ten Best Films » del 1948 sono (in ordine di tempo, rispetto alla loro presentazione al pubblico newyorkese): *Treasure of Sierra Madre*, diretto da John Huston e prodotto da Henry Blanke per la Warner Brothers; *The Pearl*, adattato da John Steinbeck dal suo romanzo omonimo, diretto da Emilio Fernandez e prodotto da Oscar Dancigers per la RKO; *The Search*, diretto da Fred Zinnemann e prodotto da Lazar Wechsler per la Metro Goldwyn Mayer; *A Foreign Affair*, diretto da Billy Wilder e prodotto da Charles Brackett per la Paramount; *Louisiana Story*, scritto da Robert e Frances Flaherty, diretto e prodotto da Flaherty per la Robert Flaherty Productions; *Hamlet*, diretto e prodotto da

Sir Laurence Olivier, con l'organizzazione di Filippo Del Giudice, per la Two Cities Films; *Johnny Belinda*, diretto da Jean Negulesco e prodotto da Jerry Wald per la Warner Brothers; *Apartment for Peggy*, diretto da George Seaton e prodotto da William Perlberg per la 20th Century-Fox; *The Red Shoes*, scritto, diretto e prodotto da Michael Powell ed Emeric Pressburger per J. Arthur Rank; *The Snake Pit*, diretto da Anatole Litvak e prodotto dallo stesso regista.

Altri film da menzionarsi, secondo lo stesso critico, sono: *Sitting Pretty*, *I Remember Mama*, *Mr. Blandings Builds His Dream House*, *All My Sons*, *The Big Clock*, *Fort Apache*, *Sorry, Wrong Number*, *Red River*, *June Bride* e *Joan of Arc*. Questo per i film americani e in lingua inglese (sebbene *La Perla* sia da considerarsi, artisticamente, messicano). Invece, per i film stranieri, la lista dei « Ten » comprende tra l'altro: *Fanny*, di Pagnol; *Farrebique*, di Rouquier; *Paisà*, di Rossellini; *Symphonie Pastorale*, di Delannoy; *Dies Irae*, di Dreyer; *Quattro passi fra le nuvole*, di Blasetti; e *Monsieur Vincent*, di Maurice Cloche.

Un altro critico cinematografico del *New York Times*, Thomas M. Pryor, ha fat-

to l'elenco dei dieci peggiori film dell'anno (« Ten Worst Pictures of 1948 »). Essi sono: *Arch of Triumph*, diretto da Lewis Milestone, prodotto dalla ora defunta e prima indipendente Enterprise Productions, interpretato da Ingrid Bergman e Charles Boyer (il film costò 4 milioni di dollari); *The Iron Curtain*, il peggior melodramma di propaganda politica anticomunista, con Dana Andrews e Gene Tierney, prodotto dalla Fox; *Winter Meeting*, prodotto dalla Warner Brothers e interpretato da Bette Davis; *The Miracle of the Bells*, secondo film della Valli, che è stato un solenne fiasco anche in Italia; *Homecoming*, diretto da Mervyn Le Roy, per la Metro, con Clark Gable e Lana Turner; *Anna Karenina*, prodotto da Korda e interpretato da Vivien Leigh; *Loves of Carmen* con la famosa coppia Rita Hayworth-Glenn Ford; *Good Sam*, con Gary Cooper ed Anna Sheridan; *Tap Roots*, prodotto da Walter Wanger e interpretato da Van Heflin e Susan Hayward; e *Dream Girl*, della Paramount con Betty Hutton.

ALTRI REFERENDUM. I critici di New York hanno deciso che il miglior film del 1948, parlato in lingua inglese, è *Treasure of Sierra Madre*. La migliore interpretazione maschile, quella di Laurence Olivier in *Hamlet*. La migliore regia, quella di John Huston per *Il tesoro della Sierra Madre*. La migliore interpretazione femminile, quella di Olivia de Havilland in *The Snake Pit*. Il migliore film straniero *Paisà* di Rossellini.

L'ANNUALE e nazionale inchiesta del ben noto Gallup Institute, ha dato le seguenti preferenze per gli attori del cinema americano: Bing Crosby, Clark Gable, James Stewart, Spencer Tracy, Edmund Gwenn e Paul Muni. Essi sono stati, dunque, gli attori più popolari negli Stati Uniti durante lo scorso anno.

IL QUADRO NUMERICO proporzionale, della produzione hollywoodiana all'estero, diviso per nazioni, è il seguente:

Italia 8 film; Inghilterra 6; Sud Africa 3; Australia 2; Francia, Uruguay, Haiti, Indie Occidentali e Africa inglese 1 per ciascun paese. Dunque, circa 25 sono i film, che nel piano produttivo del prossimo anno, le case di produzione americane realizzeranno all'estero.

Attualmente, la Twentieth Century-Fox ha due film in lavorazione oltreoceano: *The Prince of Foxes*, in Italia, e *I Was a Male War Bride* in Francia. Dei film da realizzare, *Black Rose* sarà prodotto in Africa, *Lydia Bailey* in Haiti; mentre *The Gay Pursuit*, *No Highway* e *Unseen Harbor* in Gran Bretagna.

Il programma della Metro Goldwyn Mayer include un *Quo Vadis?* (che gli americani scrivono senza interrogativo) in Italia, e *Young Bess* in Inghilterra, mentre *Robinson Crusoe* sarà realizzato nelle Indie.

La Warner Brothers girerà *The Hasty Heart* in Inghilterra.

Per la United Artists, Mary Pickford e Ruddy Rogers hanno preparato un piano di produzione per tre film in Italia.

Dell'Universal s'è detto, che produrrà con la Scalera il film con la Durbin. In proprio, sempre in Italia, realizzerà *Paradise Lost* con Robert Bruckner; mentre Howard Brown sta ultimando i piani produttivi per un film in Australia e uno in Uruguay, possibilmente per gli Allied Artists. Hal Wallis è sotto ad organizzare due film per la Paramount: uno in Inghilterra e uno in Sud Africa.

Walter Wanger ha annunciato i piani di produzione per realizzare *George Sand* in Inghilterra con Greta Garbo protagonista e Cukor regista. Robert Cowan ha concluso per realizzare *Mother Cabrini* in Italia, e anche in Italia Perry Charles e Jimmy Savo, la prossima primavera, gireranno *Little World Hello*.



RICORDO DI FLEMING

E' morto in questi giorni Fleming, che ha dato un considerevole apporto alla diffusione dell'industria cinematografica americana. Il suo nome rimane inoltre legato a Griffith, di cui fu talvolta l'operatore, e a Fairbanks. Fleming contribuì anche all'affermazione di un « costume » cinematografico: a lui si deve il « fenomeno Jean Harlow ». Nel 1939 ottenne il premio dell'Accademia americana, con un film non ancora giunto in Italia: *Gone With the Wind* (Via col vento). Era nato nel 1888 a Pasadena, presso Hollywood. Debuttò come regista verso il 1919.

FILMOGRAFIA:

1919: *Woman's Place* - 1921: *Red Hot Romance* - 1923: *Dark Secrets* - 1924: *Law of the Lawless* - 1925: *Call of the Canyon* - 1926: *Empty Hands* - 1927: *The Way of All Flesh* (Nel gorgo del peccato), con Emil Jennings e Belle Bennett; *Rough Rides* (I centauri), con Mary Astor; *Mantrap* (Una maschiotta tutto pepe), con Clara Bow e Reed Howes; *Hula*, con Clara Bow e Clive Brook - 1928: *The Awakening* (Risveglio), con Wilma Banky e Walter Byron - 1929: *The Virginian*, con Gary Cooper e Mary Brian; *Wolf Song* (La canzone dei lupi), con Gary Cooper e Lupe Velez - 1930: *Common Clay* (Il romanzo di Elena Nil), con Constance Bennett e Lew Ayres; *Renegades* (La spia),

con Warner Baxter e Myrna Loy - 1931: *Around the World in 80 Minutes* (Il giro del mondo in 80 minuti), con Douglas Fairbanks sr. - 1932: *Red Dust* (Lo schiaffo), con Jean Harlow e Clark Gable; *West Parade* - 1933: *Bombshell* (Argeto vivo), con Jean Harlow e Pat O'Brien; *White Sister* (Suora bianca), con Helen Hayes e Clark Gable - 1934: *Treasure Island* (L'isola del tesoro), con Wallace Beery e Jackie Cooper - 1935: *Reckless* (Tentazione bionda), con Jean Harlow e William Powell; *The Farmer Takes a Wife*, con Janet Gaynor e Henry Fonda - 1937: *Captains Courageous* (Capitani coraggiosi), con Spencer Tracy - 1938: *Test Pilot* (Arditi dell'aria), con Clark Gable e Myrna Loy - 1939: *The Wizard of Oz*, con Frank Morgan; *Gone With the Wind* (Via col vento), con Clark Gable e Olivia De Havilland - 1941: *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (Il dottor Jekyll e mister Hyde), con Spencer Tracy, Ingrid Bergman e Lana Turner - 1942: *Tortilla Flat* (Gente allegra), con Spencer Tracy e Hedy Lamarr - 1943: *A Guy Named Joe* (Joe il pilota), con Spencer Tracy e Irene Dunne - 1946: *Adventure* (Avventura), con Gable - 1947: *Joan of Arc*, con la Bergman.

(Nella foto: Victor Fleming mentre dirigeva Ingrid Bergman nel film *Joan of Arc*).

NUOVA SERIE

15 GENNAIO

1949

CINEMA

6

L'ORDINE REGNA A VARSAVIA

L'ORDINE regna a Varsavia: in questi giorni v'è un solo film in lavorazione nel nostro Paese, ed è un film straniero. Dal 1930, anno in cui il cinema italiano nasceva per la seconda volta, non si era mai verificata una stasi così totale, nemmeno durante il periodo più convulso della guerra, perché anche allora, al Nord o al Sud, qualche film era sempre in cantiere.

Siano lodati gli uomini di buona volontà che strenuamente combatterono contro la nostra cinematografia, riuscendo ad aver ragione della sua resistenza: primi fra tutti gl'incaricati di compilare e presentare la nuova legge. Ognuno aspetta questa legge, i produttori per apprendere se potranno ancora produrre, gli attori, i registi, le maestranze per apprendere se potranno ancora mangiare. Ma la legge continua a non dar segno di vita; gl'interessati aspettino pure, la produzione vada pure in malora, per il momento i legislatori si preoccupano di ben altro. Pare che la legge sia già stata preparata parecchie volte, in forme diverse, e sempre qualche gruppo di trafficanti vi si è opposto perché non la trovava abbastanza vantaggiosa per sé.

Inutile dire che i compilatori agiscono con specchiata onestà, e non pensano affatto ad interessi propri; però si preoccupano in modo commovente per gli interessi del commendator X o del grand'ufficiale Y, morrebbero piuttosto di far cosa sgradita a tali potenti persone. Intanto noi aspettiamo, sapendo fin d'ora che la legge sarà ottima per alcuni commendatori e grand'ufficiali, ma pessima per il nostro cinema; sapendo che non tenterà d'arginare il frenetico afflusso di film americani, limitandosi a imporre una nuova tassa, abbastanza forte perché i suoi amministratori divengano padreterni, e abbastanza bassa perché ogni importatore sia in grado di pagarla. Si tratta d'un milione e settecentomila lire circa per ogni film importato (come tassa di censura, non di doppiaggio); quasi un miliardo all'anno, che dovrebbe essere impiegato per aiutare la nostra produzione in genere. Ma è consentito prevedere che aiuterà soltanto una ben circoscritta parte di essa, e tale parte avrà stretti legami coi soliti commendatori e grand'ufficiali.

L'ordine regna a Varsavia: in questi giorni v'è un solo film in lavorazione nel nostro Paese, ed è un film americano. Rendiamo grazie per ciò anche a un altro fra i principali responsabili, cioè l'uomo incaricato di finanziare la produzione italiana. Il suo nome è ignoto al pubblico, ma tristemente famoso nella cerchia dei produttori, dannati a combattere contro la sua esosità.

Come è risaputo, una sola banca in Italia si occupa di credito cinematografico. Prima di concedere un finanziamento, il dirigente di tale banca esige di leggere il copione del film, d'apportarvi modifiche, di decidere se l'eroina dovrà sposarsi, nelle ultime scene, oppure morire di mal sottile. Apprezziamo questa disinteressata collaborazione artistica, pur trovandola inadatta ai banchieri in genere, e a quel banchiere in particolare; ma siamo appena agli inizi della procedura. Dopo aver commentato e modificato il copione, se l'uomo decide d'accordar credito al film, comincia col farsi cedere ogni diritto sui premi governativi, sugli incassi della distribuzione, sulle vendite all'estero, sulle eventuali vincite alla Sisal del regista. Questo non basta ancora, e l'elargitore di credito accende ipoteche su ogni proprietà del produttore, se potesse vorrebbe in pegno anche l'orologio e i gemelli da polso. Se, di fronte a un trattamento così esoso, il produttore pensasse di bussare a un'altra banca, il dirigente di essa gli direbbe:

« Ma perché non si rivolge a chi è specializzato nel ramo? Evidentemente la sua iniziativa è losca ». A commento finale, diremo che il credito cinematografico, in Italia, da quando esiste, ha subito la perdita complessiva dello 0,25 per cento; precisiamo, venticinque centesimi su ogni cento lire, cioè meno di quanto perda ogni altro genere di credito, compreso quello inglese (1,50 circa per cento); quindi non sembra un investimento così disperato.

Avvitato a un posto che non avrebbe mai dovuto occupare, deplorato da chiunque debba trattare con lui, il dittatore del nostro credito cinematografico reca notevolissimo danno alla produzione, e quando si procederà a decorare coloro che uccisero il cinema italiano, dovranno dargli almeno una medaglia d'oro.

La medaglia d'argento al valore anticinematografico, dovrà invece venir concessa sul campo a coloro che hanno portato settecento film americani in un anno su un mercato che potrebbe vivere largamente con trecento. Favoriti dall'assenza d'ogni freno legislativo, costoro hanno nuociuto al cinema italiano e a se stessi in ugual misura: hanno nuociuto a tutti, perché anche i buoni film risentono dell'inflazione pellicolare; gl'impegni incalzano, gli esercenti non sanno più quale scegliere fra tanti titoli, pessimi film ottengono buone programmazioni, ottimi film devono rinunciare alla prima visione, non trovando locali disposti ad accoglierli. Nel frattempo il numero delle sale di lusso aumenta con ritmo vertiginoso, città che sono in grado di mantenere tre cinema di prima visione ne hanno dieci, e logicamente tutte vanno in malora; per salvarsi, gli esercenti aumentano i prezzi d'ingresso, il pubblico quindi diminuisce ancora, e i soli soddisfatti sono gli esattori delle tasse, che prelevano il cinquanta per cento su ogni biglietto. Lo Stato evita accuratamente di pensare che è più vantaggioso il trenta per cento su mille spettatori, del cinquanta per cento su dieci.

L'ordine regna a Varsavia: coloro i quali debbono occuparsi della nostra cinematografia, pare abbiano un solo scopo: ucciderla finalmente, e che non se ne parli più, e che non dia più noia. Da quando è nata, questa bambina ha sempre avuto balie col latte avvelenato, e se è sopravvissuta fino a oggi lo deve alla propria incredibile vitalità di bambina povera, che finisce con l'abituarsi anche agli alimenti nocivi traendone il minimo di vantaggio indispensabile. Ma un giorno la bambina muore, e le balie piangono, soprattutto perché vengono a perdere l'impiego.

I commendatori, i grand'ufficiali, gli uomini politici che espongono la propria genialità su vaste scrivanie, evitando di prendere i provvedimenti necessari, e affrettandosi a firmare le disposizioni dannose, pensino a questo: finiti i funerali, un cadavere non serve più a niente; non se ne può più estrarre denaro; quindi non è nell'interesse di alcuno che il cinema italiano muoia. Gli onesti devono cercare di tenerlo in vita perché è un'attività importante, che dà lavoro a migliaia di persone; i disonesti devono cercare di tenerlo in vita anch'essi, per continuare a specularvi vantaggiosamente sopra. Ma ci si eviti la vergogna di veder agonizzare una cinematografia in piena ascesa, che ostacolata da tutto e da tutti è riuscita a imporsi all'attenzione del mondo. Ci si eviti la vergogna di dover ammettere ancora una volta che in questo Paese è impossibile realizzare alcunché di buono. Stanca di chiedere invano che la si aiuti, la cinematografia italiana ormai chiede soltanto che non le si diano martellate in testa. E' una richiesta ragionevole, alla quale ci associamo con tutte le nostre forze.

RECENTI ASPETTI DEL FORMALISMO

IN UN'OPERA D'ARTE, la forma in se stessa non esiste, ma esiste in relazione al contenuto dell'opera, con il quale fa blocco. Ogni opera d'arte ha la sua forma, che non è suscettibile di estensione. Soltanto in sede di indagine estetica, la forma può essere esaminata a sé, in relazione al significato dell'opera, ma la sua funzione non può essere esaminata a sé, in relazione al significato dell'opera, ma la sua funzione non può assolutamente essere generalizzata. La generalizzazione della forma porta inevitabilmente al formalismo. Il formalismo non è altro, quindi, che la esaltazione della forma, nella sua fase antecedente al rivestimento di un contenuto. Dreyer, per *La Passion de Jeanne d'Arc* (1927), si è avvalso, essenzialmente, del primo piano per dare forma al dramma della sua eroina ed ha creato una autentica opera d'arte; ma non è detto che la generalizzazione dell'uso del primo piano porti, con certezza, alla creazione di un'opera valida. In altre parole non è detto che, in circostanze diverse, un presupposto formale sia la condizione sicura per una creazione positiva.

Questi concetti, di natura piuttosto lapalissiana, fanno da premessa chiarificatrice a quanto andiamo, in appresso, ad esporre. La recente produzione cinematografica, specialmente americana, ci offre alcuni curiosi e interessanti esempi di formalismo, i quali costituiscono uno degli elementi di maggiore rilievo nel cinema attuale. L'attore-regista Robert Montgomery gira il film *The Lady in the Lake* (Una donna nel lago, 1946) usando esclusivamente inquadrature soggettive. In sede grammaticale, si ha l'inquadratura soggettiva quando la camera si sostituisce a un personaggio e inquadra quanto il personaggio vedrebbe, dando allo spettatore, al momento della proiezione, l'impressione di essere diventato il personaggio stesso. In sede estetica, l'inquadratura soggettiva imprime alla visione un particolare senso, che è quello del personaggio che sostituisce, e dà un determinato valore, ad essa, nell'idea generale del film. Si ha, cioè, l'uso della prima persona. E' evidente quindi l'importanza dell'inquadratura soggettiva, la delicatezza del suo impiego e il valore dei rapporti con le altre inquadrature oggettive, nell'economia complessiva del film. La storia del cinema ci ricorda alcuni esempi di sequenze e inquadrature sogget-

tive, dotate di un valore estremo. Citiamo il funerale nel *Vampyr* (1931) di Dreyer, con la lunga carrellata di quanto vede il morto attraverso il vetro della cassa; e la sequenza iniziale di *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (Dottor Jekyll, 1931) di Mamoulian, nella quale, per un buon tratto, il personaggio non si vede e si viene così a creare una valida sensazione di attesa, attraverso l'azione della camera.

Nel film di Montgomery tutte le inquadrature sono soggettive e quindi il personaggio principale non si vede quasi mai. Si vede qualche volta allo specchio o nell'atto di pronunciare un discorso, occhi nell'obiettivo, rivolto direttamente allo spettatore. (Uso della seconda persona). Se ne ascolta invece sempre la voce fuori campo e gli interlocutori sono costantemente inquadrati a mezza figura e guardano in macchina. Il dialogo ha una importanza preponderante. Il regista, per tener fede all'impegno assunto, di esprimersi soggettivamente e ottenere una certa chiarezza nel tema narrativo, è sempre costretto a ricorrere ad accorgimenti e ad inventare soluzioni, specialmente nei movimenti di macchina e negli attacchi fra inquadratura e inquadratura, sequenza e sequenza. Questo affanno proveniente dall'esteriore e non da intime necessità espressive, è sensibilissimo in tutto il film e crea una frattura insanabile, per cui il valore complessivo dell'opera, in più parti, non va oltre la curiosa manifestazione della forma per la forma.

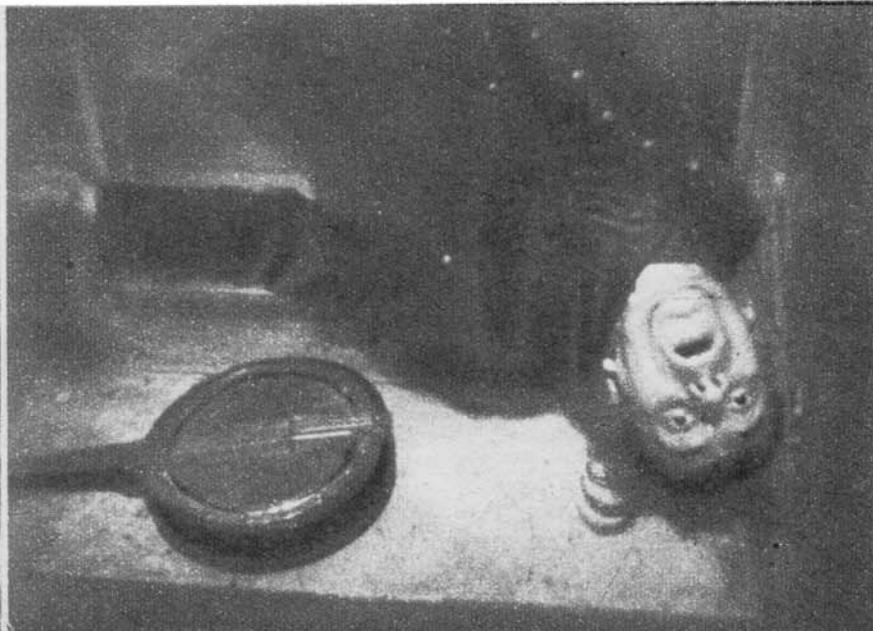
Anche nei film *Ride the Pink Horse* (Fiesta e Sangue, 1947) dello stesso Montgomery e *The Dark Passage* (La fuga, 1947) di Delmer Daves, vi sono alcune inquadrature soggettive; ma, essendo in questo caso l'impiego della forma voluta in stretta e locale funzione della materia, si può anche parlare di risultati positivi. Vogliamo in modo particolare alludere alla sequenza di apertura nel primo film e ad alcune inquadrature dell'episodio dell'evasione nel secondo film. Un altro aspetto del formalismo, a cui sono improntati alcuni film di un certo rilievo apparsi negli ultimi tempi, è costituito dagli effetti derivanti dall'applicazione del sistema di ripresa con obiettivi « pan-focus ». Questo sistema, ideato dall'operatore Gregg Toland, consente la ripresa, a fuoco perfetto, di una inquadratura comprendente piani differentemente distanziati. Due azioni

che si svolgono, rispettivamente, l'una in primo piano e l'altra in campo lungo, risultano, visivamente, dotate della stessa chiarezza e dell'identico rilievo. Abbiamo esempi importanti di tali effetti in *Citizen Kane* (Quarto potere, 1941) di O. Welles, *Hamlet* (Amleto, 1948) di L. Olivier e *The Best Years of our Lives* (I migliori anni della nostra vita, 1946) di Wyler. Di quest'ultimo film è diventata ormai classica la sequenza finale, la cui inquadratura base racchiude due azioni parallele, su piani diversi, ma egualmente in evidenza.

L'uso degli effetti panfocali crea necessariamente i presupposti per una forma particolare di linguaggio, che si manifesta con la concentrazione di due o più figure o azioni in una stessa inquadratura, abbandonando completamente lo stacco come mezzo di unione ideale. Le azioni si svolgono materialmente nella stessa inquadratura, rendendo inutile ogni legame ideale, vale a dire abbandonando uno di quegli elementi che sono particolari ed esclusivi del mezzo espressivo filmico. L'abbandonare lo spettatore di fronte ad una lunga sequenza, costituita da una sola inquadratura fissa, nella quale avvengono più azioni, equivale a trascurare quel potere di analisi e successiva riunione, attraverso il montaggio, di quelle parti scelte ed essenziali alla costruzione del concetto. L'impiego degli effetti di « pan-focus » riduce notevolmente la facoltà di scelta del regista e la lascia in completa balia dello spettatore, annullando, per rinuncia, quello che comunemente viene chiamato ritmo dell'immagine e che tecnicamente vuol dire unione di inquadrature a permanenza temporale variabile. Per meglio spiegare il nostro concetto, richiamiamo l'attenzione del lettore sulla sequenza della telefonata di Dana Andrews, alla ragazza che ama, nel film *I migliori anni della nostra vita*. L'inquadratura fissa di questa sequenza, di notevole consistenza temporale, comprende tre azioni: in primo piano il mutilato che impara a suonare il piano con le mani artificiali, in campo medio alcuni clienti del locale che guardano il ragazzo e ne approvano la volontà e in campo lungo Dana Andrews che telefona dalla cabina a vetri. I tre piani sono perfettamente a fuoco e il nostro occhio può seguire, alternativamente, a sua volontà, le tre azioni. Per contrasto è ora facile immaginare



In « *La Passion de Jeanne d'Arc* » (1927), Dreyer ha dato forma, con i primi piani, al dramma della sua eroina, interpretata dalla Falconetti.



Da « *Vampyr* » (1931). In questo film, Carl Th. Dreyer dà un esemplare esempio di sequenza soggettiva, dotata di un estremo valore espressivo.



Da « Dr. Jekyll and Mr. Hyde » (1931). La soggettivazione della camera era opportunamente impiegata nella prima parte.



La forma per la forma: in « The Lady in the Lake » (Una donna nel lago, 1946), di Montgomery, la soggettivazione è quasi sempre esterna.

la stessa sequenza, con gli stessi personaggi, girata con diverse inquadrature, sul cui montaggio diventa elementare lo sbizzarrirsi. Senza per altro volerne valutare gli effetti, ci basta l'aver accennato alle possibilità, per insistere sulla notevole differenza dei due linguaggi.

L'abuso dell'inquadratura con effetto pan-focale porta il film su un piano strutturale statico, orientando la recitazione dell'attore verso l'accezione teatrale. Sovente, alla staticità strutturale, si sfugge usando l'inquadratura mobile con l'impiego del carrello; ma quando quest'ultimo viene impiegato metodicamente in funzione del montaggio, ecco che veniamo a trovarci in un terzo caso di tendenza al formalismo. Alfred Hitchcock ha girato ultimamente il film *The Rope* (Il cappio) in « technicolor », ricorrendo esclusivamente al carrello in funzione di montaggio. Il film è costruito con un numero limitatissimo di sequenze senza stacchi, che hanno una durata rilevante e racchiudono episodi completi. La ripresa è fatta con continuità, senza interruzioni; la camera segue l'azione degli attori con assiduità, attraverso il labirinto delle scenografie già in precedenza opportunamente predisposte. La sequenza del delitto, con l'occultamento del cadavere, lo spuntino e lo spumante offerto dagli assassini ai parenti della vittima, dura esattamente, senza interruzione, nove minuti. Non vi sono con-

trocambi con stacco, ma soltanto variazioni di piani e graduali spostamenti del punto di vista. Su tale criterio formale, il regista Hitchcock si è così espresso: « In tal modo evito di dare agli spettatori l'erronea impressione che l'azione si interrompa, mentre la macchina da presa va a prendere una boccata d'aria ». In realtà, tale criterio, sembra a noi piuttosto dettato dal desiderio di accelerare, industrialmente, il tempo di ripresa del film, eliminando le laboriose brevissime inquadrature e la lunga e impegnativa fase di montaggio con le forbici. A queste ultime, la sceneggiatura ha sostituito il carrello. Anche di esempi di montaggio con carrello, la storia del cinema è ricchissima e possiamo rammentare la nota sequenza iniziale di *Le Million* (1931) di Clair; tuttavia il montaggio con carrello aveva quasi esclusivamente trovato impiego in brani descrittivi e non narrativi come nel caso di Hitchcock.

A questo punto, le considerazioni fatte sull'inquadratura con effetti panfocali, valgono anche per le sequenze montate con carrello. Il ritmo dello stacco viene praticamente annullato, anche se il regista, dirigendo opportunamente l'obbiettivo, si riserva ancora un largo margine di scelta degli elementi. Gli attori, recitando scene lunghissime, si vengono a trovare sul piano del palcoscenico e la loro recitazione finisce per inchiodare tutto il signifi-

cato della sequenza. Il ricordo di Pudovkin, che ricorreva ai ben noti elementi eterogenei per « costruire » la recitazione dell'attore, diventa il simbolo di una teoria diametralmente opposta, originale e soprattutto rigorosa nei riguardi dei mezzi filmici. Sviluppando per assurdo la teoria di Hitchcock, si può giungere addirittura alla concezione del film in un'unica sequenza, annullando l'infinità e la originalità dei mezzi espressivi che fanno del cinematografo un'arte pure e solitaria. Citiamo ancora, a titolo di curiosità, il film *The Big Clock* (Il tempo si è fermato, 1947) di John Farrow, nel quale vi è pure un largo uso, se non metodico, del carrello in funzione del montaggio. Gli effetti, qualche volta, come d'altronde anche nel film di Hitchcock, hanno un valore positivo, ma il carattere frammentario di tale validità non porta a nessun impegno di carattere generale.

In ultima analisi, riprendendo la premessa, possiamo concludere che ogni ricerca formale ha il suo valore, sempre in relazione all'opera che riveste. Il presupposto dell'uso di una determinata forma produce necessariamente delle condizioni di adattamento, a causa delle quali la creazione non può più essere libera, ma è sempre sottoposta a degli ingegnosi compromessi.

OSVALDO CAMPASSI



Per le inquadrature soggettive, impiegate da D. Daves in « The Dark Passage » (La fuga, 1947), si può parlare di validi risultati.



Alcuni risultati positivi ha raggiunto anche Montgomery con « Ride the Pink Horse » (Fiesta e sangue, 1947) : si veda la sequenza di apertura.

SUL FILM E IL SOGNO

HA MAI PENSATO nessuno alle affinità tra il film e il sogno? In entrambi assoluta idealità di tempo e di spazio, accelerazione delle immagini, assenza di colore, montaggio libero di scene con arbitrari rovesciamenti cronologici.

QUALE REALTA' più forte di quella del sogno, che è sogno soltanto per la veglia? Realtà in cui il sognante è assolutamente passivo. La stessa passività che si riscontra nello spettatore del cinema per cui il film è realtà solo se lo assorbe completamente e al di fuori di essa non c'è altro.

SONO NUTRITI i sogni di ricordi, sensazioni, stimoli e, insomma, dei vari aspetti della vita. Ripensato nella veglia il sogno che ci ha commosso, impressionato, emozionato, ci farà sorridere.

I FILM SONO nutriti ugualmente del gusto, degli istinti, degli ideali e delle passioni proprie al momento in cui sorgono: anch'essi tolti da codesto clima, non più sogni, veduti e ripensati, ci fanno sorridere o comunque interessano le nostre attività critiche, ma non ci commuovono né ci emozionano più.

IL GABINETTO DEL DOTTOR CALIGARIS quando uscì in Italia venne ritirato dalla censura perché considerato troppo impressionante per il pubblico. Oggi un pubblico semplice che vede Il gabinetto del dottor Caligaris ride, gli scaltri fanno considerazioni sull'espressionismo tedesco nel cinema.

ALLA STESSA stregua i film con Lyda Borelli, che allora rappresentava il sognato ideale femminile, non ci afferrano più e così per la Garbo o Rodolfo Valentino o qualsiasi altro ideale tramontato.

Si possono, dunque, considerare i film come i sogni collettivi di una società in un determinato momento storico: la loro forza, la loro potenza, la loro suggestione, è proprio nel momento in cui codesta società li sogna; ripensati nella veglia essi realmente mutano aspetto, diventano documenti e solo pochissimi restano vivi perché hanno il suggello dell'arte.

COSÌ UN FILM è tanto più reale quanto più è sogno: quanto più, cioè, esclude la veglia.

CERTO MORALISMO razionante, che pretende in qualsiasi occasione di catechizzare gli uomini, di farli riflettere sui casi della vita, sulle ingiustizie, sul bene e sul male, potrebbe accusare questa interpretazione di immoralità. Basterebbe chiedere: — Ci sono sogni immorali? — per far cadere nel ridicolo l'accusa.

NE' SI PUO' REPLICARE che c'è differenza tra il sogno, per così dire naturale, e il sogno provocato artificialmente con droghe o stupefacenti, perché l'unica droga che provoca il sogno del film è quella comune a tutta l'arte, la fantasia.

QUALI SONO le opere d'arte che nella storia dell'umanità hanno maggiormente inciso su di essa se non proprio quelle che avevano, più delle altre, un carattere fantastico? Dall'Iliade, alla Divina Commedia, ai drammi di Shakespeare, al Don Chisciotte, al Faust di Goethe, per restare nel solo campo letterario.

IL PROBLEMA degli uomini di cinema non è di essere sempre svegli e vigili, ma di sognare, di fare dei sogni di valore universale che non scadano di forza e di significato col mutare delle contingenze della vita. I sogni di Charlot, per esempio.

QUANDO IL PUBBLICO si chiede per quale ragione un personaggio abbia fatto una tal cosa o trova mancanza di coerenza psicologica in esso o addirittura illogicità nei fatti, è segno che non si è riusciti a farlo sognare e il film non è diventato per lui quella assoluta realtà che il sogno è, appunto.

VI SIETE DOMANDATI come mai simili osservazioni il pubblico le fa proprio di fronte ai film che vogliono essere realisti? Ciò avviene perché tali film pongono sempre l'esigenza di una realtà esterna di cui essi stessi vogliono essere, in parte, la rappresentazione. Nei migliori dei casi il pubblico resta sveglio con tutte le sue attività critiche in piena efficienza; nel peggiore, cade in un dormiveglia in cui sogna con la coscienza di sognare e il sogno, quindi, scade proprio come realtà.

DI FRONTE A QUALSIASI altra opera d'arte lo spettatore, sia pure trascinato dalla fantasia e dalla forza del sentimento che in essa si esprime, conserva intatte le proprie facoltà critiche: di fronte al film non è così. Per questa ragione spesso accade di sentir pronunciare giudizi elogiativi su di un film appena riaccesa la luce nella sala e tutto l'opposto qualche ora dopo, quando, cioè, le facoltà critiche si sono risvegliate e il film ripensato rivela i suoi difetti.

IN QUESTI TRISTI, aridi tempi di criticismo, in cui sono caduti tutti i sogni, tutte le illusioni, alla povera umanità è rimasta la possibilità di sognare solo al cinema. Vediamo di non toglierle anche questo ultimo piacere e pensiamo alla funzione, veramente morale, dei sogni, che sono sempre una sospensione della vita, e, quindi, un riposo, una reintegrazione di energie.

LA MAMMA METTENDO a letto il bambino gli augura sogni dorati: gli artisti del cinema possano realizzare per l'eterna fanciullezza degli uomini questi sogni.

LUIGI CHIARINI



Dal film espressionista « Caligari » (1919), diretto da Robert Wiene.

CODICE HAYS

“Cinema” inizia, con questo numero, la pubblicazione di un documento importante: il cosiddetto “Codice Hays”, il quale ci sembra estremamente rappresentativo di una precisa mentalità. Il documento viene dato nella stesura integrale.

TU NON MOSTRERAI...

- 1 - POLIZIOTTO SOPRAFFATTO
- 2 - L'INTERNO DELLE COSCIE
- 3 - BIANCHERIA DI PIZZO
- 4 - CADAVERE IMPRESSIONANTE
- 5 - NARCOTICI O STUPEFACENTI
- 6 - BEVANDE ALCOOLICHE
- 7 - SENO SCOPERTO
- 8 - GIOCO SPINTO ALL'ECESSO
- 9 - ARMA PUNTATA
- 10 - FUCILE MITRAGLIATORE



IL DOCUMENTO che presentiamo nel suo testo integrale (la seconda parte verrà pubblicata nel prossimo numero di Cinema), è tra i più noti indirettamente e tra i meno noti nella sua esatta formulazione: si tratta del così detto « Codice Hays », del Codice della Produzione, cioè, che viene applicato dalla censura preventiva autoimposta dai produttori di Hollywood durante il regno di colui che fu chiamato lo « zar del cinema ».

Il documento è estremamente rappresentativo di una mentalità; per questo valeva la pena di tradurlo nella sua integrità. Il lettore non si infastidisca di qualche ripetizione. Repetita juvant: i quaccheri d'oltre oceano sono persuasi della validità di questo motto di saggezza antica, se hanno creduto di insistere su determinati concetti per mezzo di chiarimenti e disposizioni aggiuntive. In compenso della sua pazienza, il lettore troverà in ogni articolo qualche perla da poter assaporare debitamente. Ognuno sarà in grado di fare da solo i commenti più appropriati a un testo del genere: il compito del presentatore è perciò qui volutamente limitato ad un avvio, un suggerimento, una proposta di meditazione su alcuni punti.

Anzi tutto è evidente il carattere sostanziale di ipocrisia di un codice del genere. Si afferma che « nessuno è costretto a produrre film in conformità con le norme del Codice ». Ma è ben nota la sorte di chi ad esse non si conforma. Cito il caso di *Duel in the Sun*, contro il quale fu scatenata una violenta campagna e al quale furono imposte mutilazioni (oltre alla esclusione dagli « Oscar », cui, dati i criteri mercantili che ne regolano l'assegnazione, il film poteva aver titolo per aspirare), per il semplice fatto che il produttore Selznick aveva ommesso, in un primo tempo, di sottoporre il film alla censura, non perché intendesse ribellarsi ad essa, ma semplicemente perché voleva evitare gli scadessero i termini utili di presentazione in pubblico dell'opera per l'entrata di questa nella gara, appunto, degli « Oscar ». Se il film non avesse subito le modifiche richieste, sarebbe stato boicottato, e avrebbe costituito un fallimento industriale. Questa è l'arma nelle mani dei censori, che sono poi i rappresentanti degli stessi produttori, i quali un giorno, in seguito a certi scandali avvenuti a Hollywood e alla conseguente presa di posizione anticinematografica di quelle leghe puritane e cattoliche, che sono negli Stati Uniti le monopolizzatrici dell'opinione pubblica, videro in pericolo la loro industria e corsero ai ripari con l'istituzione della censura. La quale — si tenga ben presente questo fatto, che emerge chiaro dal testo del Codice — viene considerata, al di là di ogni sonora espressione, unicamente in funzione protezionistica nei riguardi di un'industria troppo fruttuosa per essere esposta a pericolosi repentaggi. Che il cinema, per gli zelanti censori, sia sopra tutto un'industria risulterà palese ad ogni passo; né hanno molto valore le poche affermazioni di dignità artistica dell'espressione cinematografica. Qui si parla di « democrazia industriale », di « libertà nell'industria e negli affari ». C'è poi un articolo definitivo, dove si afferma che « il titolo di un film è la marca di quel particolare tipo di merce ». Film come merce: ecco il sugo di questo Codice. Conveniamo d'altra parte che dai produttori in genere, da quelli americani in ispecie, non sarebbe lecito attenderci di più.

Qui si afferma che « una viva e responsabile opinione pubblica è la forza direttiva di questo, come di tutti i sistemi di autogoverno ». Resta da vedere se le varie leghe di cui sopra debbano considerarsi, della mag-

gioranza effettiva dell'opinione pubblica, portavoce autorizzati, se i loro isterismi periodici siano proprio indice di senso di responsabilità. E vi invito a rabbrivire con me al pensiero che simili isterismi si avvino a diventare determinanti per gli organi di censura anche nel nostro paese, come farebbe temere il ritiro dalla circolazione di *Le diable au corps*, in circostanze a tutti note.

Sui singoli punti del Codice sarebbe lungo soffermarsi. E' curioso tuttavia notare come le norme trovino una applicazione in certi casi inflessibile e in altri assai elastica. Tutto è vago, del resto, in questi articoli, che lasciano salvo in talune circostanze, ogni decisione affidata all'« arbitrio de su excelencia », come direbbe il buon Manzoni. Tutte le porte sono ad un tempo aperte e chiuse, con la formula delle « necessità d'intreccio ». In realtà, sono chiuse, per quanto concerne, ad esempio, la vita sessuale, nella maniera più ermetica: i bambini devono nascere per tutti sotto i cavoli, certi fatti o professioni vengono sistematicamente ignorati.

E poi, ottimismo ad oltranza: questo è il migliore dei modi possibili, la giustizia trionfa sempre, tutti contenti. E allora ci si spiega come un *Dmytryk* sia considerato individuo poco desiderabile da quelle parti.

Tutti sono virtuosi in America: anche l'uso dei liquori dovrebbe essere presentato con moderazione. Ma ecco un punto su cui si chiude un occhio (forse tutt'e due): può darsi per timore che, in tempi di non proibizionismo, da tanta severità escano danneggiati gli interessi dei produttori di liquori, i quali ne esercitano onesti affari, in fondo, proprio come i produttori di film, e hanno diritto pur essi a non essere danneggiati.

Molti riguardi vengono predicati anche per i film di gangsters: ma non sembra si sia gran che insistito nell'esigere rispetto su questo punto. Tempo fu, all'epoca d'oro dei fuori-legge e del « genere » cinematografico relativo, meno che non adesso. Qui si parla di evitare massacri sullo schermo. Ricordo un brutto film di molti anni or sono (una quindicina), il nemico pubblico numero 1 (*The Public Enemy*), con Jean Harlow, dove i contendenti, gangsters e poliziotti, ci lasciavano, in uno scontro, la pelle tutti quanti (e non eran pochi), a suon di raffiche di mitra. E allora spieghiamoci l'apparente contraddizione così: forse quei signori si sono accorti che una compressione dei film di gangsters poteva causare una flessione negli incassi. Che, in quel caso almeno, lo zelo moralistico era meno redditizio della « maniera larga ». E allora hanno tirato, in piena coerenza coi loro criteri, le debite conseguenze.

Ultimo rilievo, che ci riconduce alla constatazione dell'ipocrisia come nota dominante di questo prezioso testo, cui sopra accennavamo: qui si afferma che « le cerimonie di qualsiasi religione definita dovrebbero essere trattate con riguardo e rispetto ». Di qualsiasi religione definita: come se della religione l'aspetto essenziale non fosse quello intimo alle coscienze, ma quella, occasionale, della forma che esse assumono nei diversi culti.

I signori dell'Amministrazione del Codice possono predicare fin che vogliono: ma — citiamo i sacri Testi, dato che essi li hanno sempre sulle labbra ipocrite — i farisei, i mercanti nel tempio sono proprio loro. E hanno perduto l'anima, anche se sono in regola e in pace con le molteplici leghe delle « spinsters », che si agitano di là e di qua dall'oceano.

G. C. C.

PRINCIPI, APPLICAZIONI E NORME

I FILM fatti negli Stati Uniti, sono, con poche eccezioni, prodotti in conformità con le disposizioni di un Codice della Produzione. La maggior parte dei film stranieri, che vengono presentati nelle sale di questo paese, similmente si uniformano a tali norme autoimposte: A Hollywood c'è un dipartimento dell'Associazione, con un ufficio anche a New York, conosciuto come Amministrazione del Codice della Produzione, organizzato dalla « Motion Picture Association of America, Inc. », e autorizzato e sostenuto dalle case di produzione che se ne valgono. Al gruppo che forma tale Amministrazione è stato conferito, dall'Associazione e da queste stesse case di produzione, il potere di garantire che gli articoli del Codice della Produzione siano interpretati e applicati con uniformità e imparzialità. Tutte le maggiori case di produzione e di distribuzione degli Stati Uniti, e la gran maggioranza delle altre, lavorano con e tramite l'Amministrazione del Codice della Produzione. Pochissimi tra i produttori di pellicole parlate in inglese, che sono attualmente presentate in pubblico nelle sale degli Stati Uniti, trascurano di valersi delle agevolazioni dell'Amministrazione del Codice.

Tale servizio è reso e tale lavoro è compiuto su base puramente volontaria. Nessuno è costretto a produrre film in conformità con le norme del Codice. Nessun tentativo è fatto per

costringere i produttori ad accettare il servizio dell'Amministrazione del Codice della Produzione. In realtà, però, dopo quasi diciotto anni di opera quotidiana, durante i quali dall'Amministrazione del Codice sono stati curati più di settemila film a lungo metraggio e due volte tanti film a corto metraggio, è evidente da ogni parte una pronta disposizione a conformarsi alle norme del Codice e a lasciarsi in larga misura guidare dal criterio e dall'esperienza dei suoi amministratori. Questo sforzo per stabilire altri principi di pubblica responsabilità per un'arte-industria è stato singolarmente difficile e significativo, a causa della novità, natura e varietà di questo notevole mezzo di espressione, che trae la propria materia prima dal teatro, dalla musica, dalla letteratura, e dalla vita reale; e a causa del carattere mondiale di un pubblico rappresentato da una media di più di 85 milioni di spettatori alla settimana negli Stati Uniti e, in tempi normali, di un'ulteriore cifra calcolata a 150 milioni settimanali nel resto del mondo.

La democrazia industriale non può più esser data per acquisita. Deve essere difesa. Il problema della nostra economia nazionale è stato molto esattamente definito il problema di mantenere al più alto grado l'iniziativa, l'intraprendenza e la libertà nell'industria e negli affari. Ma questi sono diritti cui devono corri-

spondere equivalenti responsabilità morali, sociali ed economiche. Non c'è nessun vero surrogato del felice autogoverno nel campo industriale. Non ci può essere progresso permanente per un'industria creativa controllata nell'interesse di una pianificazione economica o di una dittatura politica. Pure, qualsiasi errore di criterio nel cinema causa immediate critiche e pone inevitabilmente a repentaglio l'essenziale libertà di espressione su cui la nostra democrazia è stata fondata. L'industria cinematografica degli Stati Uniti è una importante e significativa dimostrazione del successo economico, artistico e sociale dell'autogoverno nel campo degli affari. Il raggiungimento di un alto livello morale e artistico nella produzione cinematografica ha ampiamente migliorato la qualità del divertimento offerto al popolo e innalzato la statura artistica dello schermo. A tale risultato la energica e accurata applicazione del Codice della Produzione cinematografica ad ogni processo di produzione di film, a partire dal soggetto per arrivare all'opera compiuta, ha contribuito oltre misura.

La nostra esperienza indica chiaramente che l'auto-regolamentazione è pienamente conforme alla libertà di espressione per l'arte cinematografica. Nessuno degli obiettivi cui l'industria deve tendere, nel far fronte alle proprie pubbliche responsabilità, esula dall'inquadramento dell'autodisciplina. Una viva e responsabile opinione pubblica è la forza direttiva di questo, come di tutti i sistemi di autogoverno. Il pubblico cinematografico non consiste di milioni di persone più o meno succubi di ciò che è eccitante e sensazionale. E' un pubblico universale attratto verso lo spettacolo cinema-

tografico da un'ampia varietà di limpido e artistico divertimento. (Premessa alla revisione del dicembre 1944).

IL CODICE

(Codice per regolare la produzione di film parlanti: ragioni che lo sostengono e deliberazione per l'uniformità di interpretazione: sancito dalla « Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc. », il 13 giugno 1934).

Il Codice della produzione cinematografica è stato formulato e formalmente adottato dalla « Association of Motion Picture Producers, Inc. » (California) e dalla « Motion Picture Association of America, Inc. » (New York) nel marzo 1930.

I produttori cinematografici riconoscono l'alta fiducia e confidenza che è stata riposta in loro dal pubblico di tutto il mondo e che ha reso i film una forma universale di divertimento.

Essi riconoscono la loro responsabilità nei confronti del pubblico in conseguenza della sua fiducia e del fatto che divertimento e arte esercitano un'importante influenza sulla vita di una nazione.

Di conseguenza, pur considerando i film essenzialmente come divertimento, senza alcun esplicito fine didascalico o propagandistico, essi sanno che il cinema, nell'ambito del proprio campo di divertimento, può essere direttamente responsabile di progresso spirituale e morale, di più alto livello di vita sociale, e di esatte opinioni.

Durante il rapido passaggio dal film muto a quello parlato essi si sono resi conto della necessità e dell'opportunità di sottoscrivere un Codice per regolare la produzione di film parlanti e di riconoscere questa responsabilità.

Dal canto loro, essi chiedono al pubblico e a coloro che lo guidano una simpatica comprensione dei loro propositi e problemi e uno spirito di collaborazione che consentirà loro la libertà ed opportunità necessarie per portare il film ad un ancor più elevato livello di sano divertimento per tutti.

PRINCIPI GENERALI

1) Non si possono produrre film tali da abbassare il livello morale di coloro che vi assistono. Di conseguenza la simpatia del pubblico non deve mai essere attratta dalla parte del delitto, del torto, del male e del peccato.

2) Si devono presentare criteri onesti di vita, soggetti solo alle esigenze del dramma e dello spettacolo.

3) La legge, naturale o umana, non deve essere messa in ridicolo, né deve essere suscitata simpatia per la sua violazione.

APPLICAZIONI GENERALI

I - DELITTI CONTRO LA LEGGE.

Non devono mai essere presentati in modo tale da destare simpatia per il delitto e antipatia per la legge e la giustizia o da ispirare un desiderio di imitazione.

1) Delitto:

a) La tecnica del delitto deve essere presentata in modo da non ispirare imitazione;

b) Gli assassinii brutali non devono essere presentati nei loro particolari;

c) La vendetta nell'epoca moderna non deve essere giustificata.

2) I metodi criminali non dovrebbero essere presentati esplicitamente:

a) Furto, rapina, scasso e attentati dinamitardi a treni, miniere, edifici, ecc., non dovrebbero essere mostrati particolareggiatamente nel loro metodo;

b) L'incendio doloso dovrebbe essere soggetto alle stesse cautele;

c) L'uso di armi da fuoco dovrebbe essere ridotto all'essenziale!

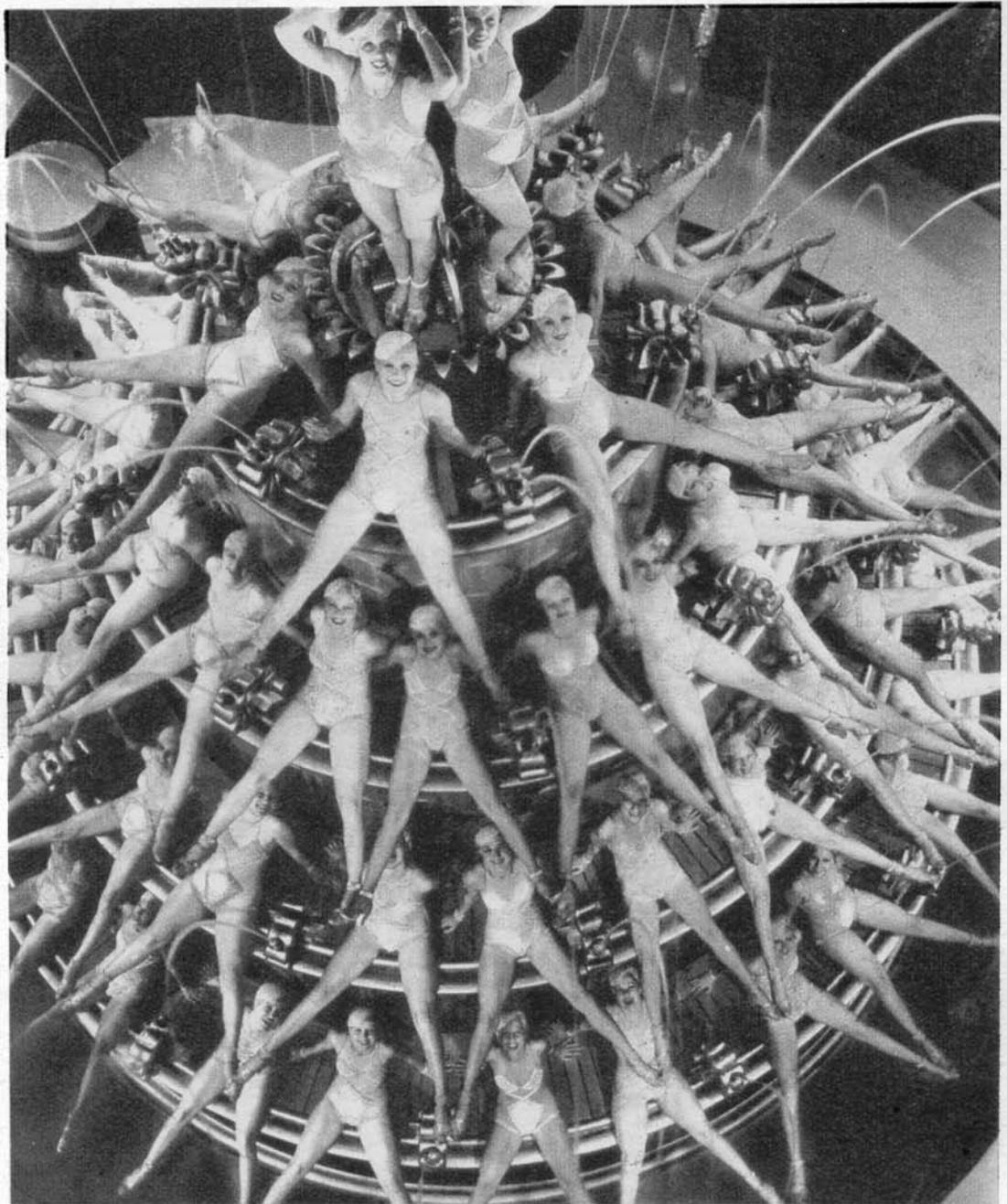
d) I metodi di contrabbando non dovrebbero essere presentati.

3) Il traffico illegale di droghe non deve essere ritratto in modo da stimolare la curiosità riguardo all'uso o al traffico di tali droghe; né saranno ammesse scene che mostrino particolareggiatamente l'uso di droghe illecite, o i loro effetti.

4) L'uso di liquori nella vita americana, quando non sia richiesto dall'intreccio o dalla esattezza della caratterizzazione, non sarà mostrato.

II - SESSO.

Deve essere sostenuta la santità dell'istituzione del matrimonio e del focolare domestico. I film non devono far pensare che basse forme di rapporto sessuale siano quelle accettate o diffuse.



Un tipico esempio della ipocrisia con la quale viene presentato "il nudo" delle "girls", è dato da questa eloquente immagine, tratta da uno dei troppi film rivista prodotti in America.

1) L'adulterio e gli illeciti rapporti sessuali, a volte necessaria materia d'intreccio, non devono essere trattati esplicitamente, o giustificati, o presentati in modo attraente.

2) Scene di passione:

a) Non dovrebbero essere introdotte eccetto dove siano strettamente indispensabili per l'intreccio;

b) Non devono essere mostrati baci eccessivi e libidinosi, abbracci libidinosi, atteggiamenti e gesti eccitanti;

c) In generale, la passione dovrebbe essere trattata in maniera tale da non stimolare le reazioni più basse e abiette.

3) Seduzione o ratto:

a) Non dovrebbero essere mai mostrati piuttosto che suggeriti, e comunque solo quando siano essenziali all'intreccio. Non devono essere mai mostrati nel loro esplicito metodo;

b) Non sono mai il soggetto adatto per commedia.

4) La perversione sessuale o qualsiasi allusione ad essa è vietata.

5) La tratta delle bianche non deve essere presa come argomento.

6) La promiscuità delle razze (relazioni sessuali tra elementi di razza bianca e nera) è vietata.

7) L'igiene sessuale e le malattie veneree non sono argomenti per spettacoli cinematografici.

8) Scene di parto, sia riprese direttamente sia in « silhouette », non devono essere mai presentate.

9) Gli organi sessuali dei bambini non devono mai essere esposti.

III - VOLGARITÀ.

Il trattamento di soggetti bassi, disgustosi,

spiacevoli, anche se non necessariamente cattivi, dovrebbe essere sempre guidato dai dettami del buon gusto e da un preciso rispetto per la suscettibilità del pubblico.

IV - OSCENITÀ.

L'oscenità nella parola, nel gesto, nel riferimento, nel canto, nello scherzo, o per allusione (anche quando tale da essere afferrata solo da una parte del pubblico) è vietata.

V - PROFANITÀ.

Evidenti profanità, o qualsiasi altra espressione volgare comunque usata sono vietate. L'amministrazione del Codice non approverà l'uso nei film di particolari frasi e parole. (Seguono oltre trenta espressioni di "slang", non tutte ridicibili nella nostra lingua con l'esatta sfumatura. Si tratta, anzi tutto, di un vasto repertorio di termini, per indicare "puttana", "sgualdrina", "vacca", "troia", "bagascia", "cocotte", e chi più ne ha più ne metta; per dire "pederasta" o "invertito" o "lesbica"; per dire "pomicione". Vengono similmente esclusi gli scherzi propri a tali generi di persone. Non sono ammessi termini come "balle" o "palle", come "sedere", "figlio di puttana", "madama", "pidocchio", non sono ammesse le "pernacchie" o le "allusioni ai luoghi di decenza", né le grida di "fuoco" (evidentemente perché non destino nel pubblico allarmi ingiustificati). Non si possono pronunciare le parole "Dio", "Signore", "Gesù", "Cristo" se non con riverenza; né si può storpiare per usarle come esclamazioni sul genere di "cribbio" e simili. Eccetera, eccetera. Sono inoltre vietate:



Una delle parti più umane del codice, contempla il veto di qualsiasi crudeltà verso gli animali. Da «Lassie Come Home» (Torna a casa, Lassie!, 1943) diretto dal regista Wilcoxon.



Uno dei film più mutilati dalla censura americana: «Duel in the Sun», prodotto da Selznick.

Sacramento, Dannazione (eccetto quando l'uso di queste due parole citate sia essenziale e necessario per la pittura, con l'esatto senso storico, di una scena o dialogo fondato su un fatto o folklore storico o per la presentazione nell'esatto testo letterario di una citazione dalla Bibbia o da altra scrittura religiosa, o per una citazione da un'opera letteraria, a condizione però che nessun uso del genere venga consentito quando sia intrinsecamente biasimevole o offenda il buon gusto).

Nell'amministrazione della Sezione V del Codice della Produzione, l'Amministrazione del Codice della Produzione può tener conto del fatto che le seguenti parole e frasi sono chiaramente offensive per i dirigenti cinematografici degli Stati Uniti e più particolarmente per i dirigenti cinematografici stranieri: Chink, Dago, Frog, Greaser, Hunkie, Kike, Nigger, Sping, Wop, Yd.

VI - ABBIGLIAMENTO.

1) La nudità completa non è mai consentita. Essa comprende sia quella diretta sia quella in « silhouette », sia ogni osservazione licenziosa al riguardo da parte di altri personaggi del film.

2) Scene in cui ci si spogli dovrebbero essere evitate, e non usate mai eccetto quando essenziali per l'intreccio.

3) L'esposizione indecente o eccessiva del corpo è vietata.

4) Gli abiti da ballo volti a consentire eccessive esposizioni o movimenti indecenti nella danza sono vietati.

VII - DANZE.

1) Le danze che suggeriscono o rappresentano azioni sessuali o la passione relativa sono vietate.

2) Le danze che accentuano i movimenti indecenti devono essere considerate come oscene.

VIII - RELIGIONE.

1) Nessun film o episodio può gettare il ridicolo su qualsiasi fede religiosa.

2) I ministri delle religioni come tali non dovrebbero essere usati come personaggi comici o come « cattivi ».

3) Le cerimonie di qualsiasi religione definita dovrebbero essere trattate con riguardo e rispetto.

IX - AMBIENTI.

L'impiego di camere da letto deve essere regolato dal buon gusto e dalla delicatezza.

X - SENTIMENTI NAZIONALI.

1) L'uso della bandiera deve essere convenientemente rispettoso.

2) La storia, le istituzioni, le persone e le

cittadinanze eminenti di altre nazioni devono essere rappresentate correttamente.

XI - TITOLI.

I seguenti non devono essere usati: titoli che sono salaci, indecenti, osceni, profani o volgari; titoli che suggeriscono o sono comunemente collegati nell'opinione pubblica con figure o occupazioni concrete sconvenienti per lo schermo; titoli che siano biasimevoli per altro motivo.

XII - ARGOMENTI REPELLENTI.

I seguenti argomenti devono essere trattati entro i limiti del buon gusto.

1) Impiccagioni o esecuzioni sulla sedia elettrica come punizioni legali per i delitti.

2) Metodi di terzo grado.

3) Brutalità ed eventuali orrori.

4) Marchiamento a fuoco di persone o animali.

5) Crudeltà evidente verso bambini o animali.

6) Vendita di donne o donne che vendono la loro virtù.

7) Operazioni chirurgiche.

NORME SPECIALI SUL DELITTO NEI FILM

Si stabilisce che il Consiglio direttivo della « Motion Picture Association of America, Inc. », con il presente atto ratifica, approva e conferma le interpretazioni del Codice della Produzione, le regole là contenute, e le deliberazioni che indicano e confermano tali interpretazioni fin qui adottate dall'« Association of Motion Picture Producers, Inc. », tutte norme effettive riferentesi al trattamento del delitto nei film, come segue:

1) « I particolari del delitto » non devono mai essere mostrati e si dovrebbe in ogni caso evitare la discussione di tali particolari.

2) Non saranno consentite azioni relative al massacro in grande stile di esseri umani, sia da parte di criminali, in conflitto con la polizia, sia di fazioni criminali in lotta tra loro, sia in pubblici disordini d'ogni genere.

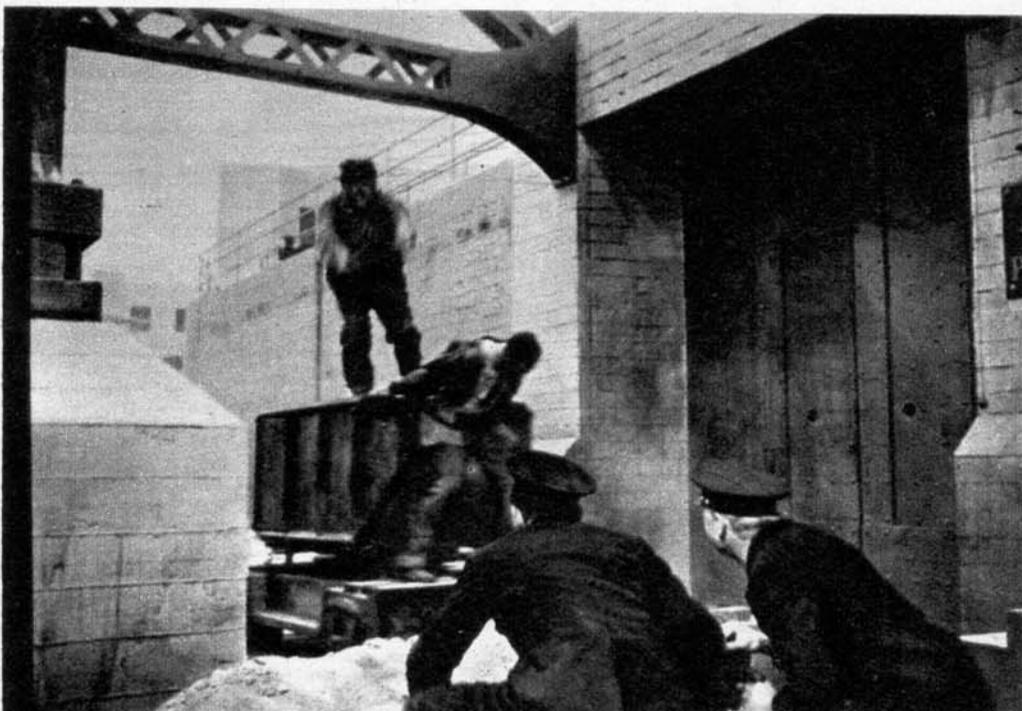
3) Non ci dev'essere in nessun caso riferimento ad eccessiva brutalità.

4) A cagione del crescente numero di film in cui sono commessi di frequente delitti, le azioni che mostrano la soppressione di una vita umana, anche nei racconti gialli, devono essere ridotte al minimo. Queste frequenti presentazioni di delitti tendono a far diminuire il rispetto per la santità della vita.

5) Il suicidio, come soluzione di problemi che si presentano nello svolgimento della vicenda cinematografica, deve essere sconsigliato sia perché moralmente discutibile sia perché cattivo elemento drammatico, a meno che non sia assolutamente necessario per lo svolgimento dell'intreccio.

6) Non ci deve essere, in nessun caso, spiegamento di fucili mitragliatori, pistole mitragliatrici, o altre armi generalmente classificate come armi illegali nelle mani di gangsters, o di altri criminali, e non si devono udire rumori fuori scena relativi agli spari di tali armi da fuoco.

7) Non devono essere mostrati metodi nuovi,



I nuovi registi cercano di presentare aspetti di vita vietati. E' il caso di Dassin: «Brute Force» (Forza bruta, 1947) bolla certi sistemi della polizia, che non viene però sopraffatta.

unici o astuti per l'occultamento delle armi da fuoco.

8) Non sarà consentita l'ostentazione di armi da parte di gangsters o di altri criminali.

9) Ogni discorso e dialogo della parte dei gangsters relativo alle armi da fuoco dovrebbe essere ridotto al minimo.

10) Non devono esserci, in nessun caso, scene che mostrino custodi della legge che muoiono tra le mani di criminali. La presente disposizione si riferisce anche ai poliziotti privati e ai guardiani addetti a banche, parcheggi automobilistici, ecc.

11) Con speciale riferimento al delitto di ratto — o sequestro illegale — di persona, simili vicende sono accettabili per il Codice solo quando: a) il ratto o il sequestro non costituisca il tema principale della vicenda; b) la persona rapita non sia un bambino; c) non ci siano particolari circa il delitto di ratto; d) nessun profitto tocchi ai sequestratori o rapitori; e) dove i rapitori siano puniti. Si intende e conviene che la parola « ratto » come è usata nel paragrafo 11 di queste norme è presa nel significato di sequestro o detenzione illegale, nell'epoca moderna, da parte di criminali, allo scopo di esigere una taglia.

12) I film che trattano di attività criminali cui partecipino dei minorenni, o con cui dei



La condanna dell'alcolismo è il tema di «The Lost Weekend» (Giorni perduti, 1945) di Wilder. Il dialogo del film, rimaneggiato dalla censura, dà l'avvio all'equivoco di un lieto finale.

minorenni abbiano a che fare, non saranno approvati se incitano ad una imitazione corruttrice da parte della gioventù.

13) Non sarà approvato nessun film che tratti della vita di un noto criminale di epoca contemporanea o recente, quando nell'opera venga fatto uso del nome, del soprannome o del falso nome di tale noto criminale, né sarà approvato un film se fondato sulla vita di un simile noto criminale, a meno che il personaggio in esso mostrato non venga punito per i delitti che nel film si presentano come commessi da lui.

NORME SPECIALI SULL'ABBIGLIAMENTO

Il 25 ottobre 1939 il Consiglio direttivo della « Motion Picture Association of America, Inc. » adottò la seguente deliberazione:

Si stabilisce che le disposizioni 1, 3 e 4 della sezione VI del Codice della Produzione, nella loro applicazione agli abbigliamenti, alla nudità, all'esposizione indecente o eccessiva e agli abiti da ballo, non devono essere interpretate in modo da escludere scene dal vero riprese in territori esotici e mostranti indigeni di tali territori nello svolgimento della loro naturale esistenza, se tali scene siano parte necessaria e integrante di un film che dipinga esclusivamente tale terra e la vita indigena, purché nessuna di tali scene sia intrinsecamente biasimevole o faccia parte di un film girato in studio, o purché inoltre nessuna accentuazione venga praticata nelle scene riguardanti gli usi e i costumi degli indigeni stessi o nell'utilizzazione di esse.

NORME SULLA CRUDELTÀ' DEGLI ANIMALI

Il 27 dicembre 1940 il Consiglio direttivo della « Motion Picture Association of America, Inc. » approvò una deliberazione adottata dall'« Association of Motion Pictures Producers, Inc. », che confermava deliberazioni precedenti della « California Association », riguardanti le brutalità ed eventuali orrori, il marchiamento a fuoco di persone ed animali, e la crudeltà evidente nei confronti di bambini e di animali:

Si stabilisce, da parte del Consiglio direttivo dell'« Association of Motion Picture Producers, Inc. », che:

1) d'ora in avanti, nella produzione cinematografica non ci dovrà essere, da parte dei membri dell'Associazione, alcun uso del dispositivo o apparecchio relativo agli animali e noto come « runingw », né alcun film sottoposto all'Amministrazione del Codice della Produzione sarà approvato, se esista ragionevole materia per credere che l'uso di un simile espediente da parte del produttore di tale film abbia avuto come conseguenza una palese crudeltà verso degli animali;

2) d'ora in avanti, nella produzione di film da parte dei membri dell'Associazione, tali

membri dovranno, per qualsiasi film che implichi l'impiego di animali, invitare e consultarsi durante le riprese con il rappresentante autorizzato dell'« American Humane Association »;

3) da parte dei membri dell'Associazione e dell'Amministrazione del Codice della Produzione saranno immediatamente eseguiti passi per esigere l'adempimento delle presenti deliberazioni, che avranno, nei confronti delle sezioni del Codice della Produzione qui citate, lo stesso rapporto che le norme speciali della Associazione in materia di « delitto nei film » hanno nei confronti delle sezioni relative del Codice della Produzione;

è inoltre stabilito che le deliberazioni del 19 febbraio 1925 e tutte le altre deliberazioni di questo Consiglio, che stabilivano la sua condotta per prevenire ogni crudeltà verso gli animali nella produzione cinematografica e riflettevano la sua determinazione di prevenire qualsiasi crudeltà del genere, rimangano in vigore e siano riconfermate ad ogni effetto per mezzo del presente atto.

(Continuazione e fine nel prossimo numero)



Un altro eloquente aspetto del "nudo" cinematografico nel cinema americano: Clara Bow.



Da «Germania anno zero» di Roberto Rossellini, un film che il Codice non avrebbe mai permesso: termina infatti con il suicidio di Edmund.

IL CINEMA HA CAPITO I REDUCI?

L'ANNO SCORSO un reduce scrisse al direttore di un quotidiano romano annunciandogli che si sarebbe ucciso. Proprio come l'immaginario John Doe del film di Frank Capra. Il reduce romano, come John Doe, non si uccise: ma la sua lettera, oltre a mettere in agitazione la stampa della Capitale, servì a riportare alla ribalta e in modo clamoroso una figura di cui tutti stavano dimenticandosi e di cui la cronaca nera del dopoguerra aveva purtroppo già avuto occasione di occuparsi più volte: anche il cinema, grazie alla smania del tutto recente di mettersi a cercare la poesia fra gli stracci, se ne era impossessato.

Quel reduce romano, con la sua lettera, disse che un problema tanto doloroso e delicato aspettava ancora una soluzione. Poiché questa non è una rivista di sociologia, ma di cinema, vediamo come il cinema è riuscito a rappresentare la figura e il dramma del reduce. Se non sbaglia, il primo regista a occuparsene è stato Mario Mattoli: provvisto di fiuto commerciale e buon conoscitore quindi del gran pubblico al « cuore » del quale era sicuro di « parlare », Mattoli, in *La vita ricomincia* (1945), considerò il reduce come personaggio ideale di una storia facilmente commovente. Il film era soltanto e soprattutto una ennesima variazione sul tema della donna (Alida Valli) coraggiosa e piena di spirito di sacrificio. La Valli cantava una canzone a successo con voce fonda e languida e Fosco Giachetti (la « faccia da circostanza » per eccellenza) era l'uomo onesto e pensieroso cui la sorte, ahimè, aveva serbato una serie di pietosi travagli. In *La vita ricomincia* questa facciata spettacolare e facilmente smerciabile, era tutto e nascondeva dietro di sé il vuoto che non poteva essere colmato dalla bonarietà spicciola e dalla domestica filosofia del personaggio di Eduardo De Filippo. Il personaggio e il problema del reduce erano considerati dal punto di vista del borghese dal cuore tenerello e dal cervello tenerissimo che, quando apre il giornale, legge per prima cosa lo stato civile ed esclama: « Guarda chi è morto! » se scorge la

necrologia di un conoscente.

Altri due film italiani (*Il bandito* di Lattuada e *Caccia tragica* di De Santis) hanno rappresentato il personaggio del reduce: tutti e due con l'impegno e la serietà che derivava loro dal sapersi tra i pochi qualificati vessilliferi della formula del cosiddetto neo-realismo. Sia il reduce del film di Lattuada, che quello del film di De Santis, sono però personaggi abbozzati più che compiuti: ambedue schematici, freddi, e cerebrali. La cronaca ha preso la mano a Lattuada e il marxismo a De Santis. Non solo: nei protagonisti di tutti e due i film c'è il ricordo di personaggi paralleli del cinema americano, del genere avventuroso. *Il bandito* (1946) di Lattuada, sia detto senza cattiveria, è un personaggio da scongiuri. Gli va tutto per il peggio: una catastrofe dopo l'altra. Tornato dalla prigionia va a casa e la trova distrutta: la madre è morta e la sorella scomparsa. Non è tutto: la sorella è infine ritrovata in una casa di tolleranza; poi — ci risparmiamo l'elenco dettagliato degli altri guai — il protagonista si dà alla malavita. In *Il bandito* c'è un altro reduce: quello che ritrova casa e famiglia e riprende la vita di prima. Così Lattuada ci offre le due soluzioni: quella ottimistica e quella pessimistica. Una tutta rose e fiori, e l'altra truciulenta: color seppia. Nella rappresentazione dei due casi è evidente l'incapacità del regista nel cogliere le sfumature dell'animo umano. Sebbene *Il bandito* sia un film svelto e contenga anche osservazioni ambientali acute, vi si nota, per quanto riguarda i personaggi, la stessa povertà psicologica di mille film commerciali americani (i soliti « buoni » e i soliti « cattivi »). Nel finale, Lattuada arriva a un compromesso, strappa coi denti la redenzione del « bandito », fa della retorica alla Ettore Malot, vorrebbe spremere, con mezzi un po' troppo facili per un regista che sappiamo tanto intelligente, due lacrimucce agli spettatori.

In *Caccia tragica* (1947), dannazione e redenzione del reduce, hanno un altro significato, partono da altre premesse e portano

a diverse conclusioni. A De Santis premeva mettere bene in chiaro dove fosse il marciò e dove il buono in questa nostra società del dopoguerra, e si è servito, per ottenere lo scopo, del personaggio del reduce. Il proletario che torna dalla guerra si trova di fronte, contrariamente a quanto sarebbe giusto, una società ostile che gli rifiuta un posto onorato (nel film di Lattuada non c'era un'accusa politicamente tanto specifica). De Santis, più ancora di Lattuada, si dà da fare per separare nettamente i « buoni » (ed è buono anche il reduce, sebbene sia costretto dalla società — la sua è una logica e necessaria difesa — ad essere « cattivo ») dai « cattivi ». Fra i contadini, il reduce troverà alla fine perdono, comprensione e lavoro. Per i « cattivi » (i padroni e i loro scherani) non ci potrà essere nessuna redenzione. Lo schema marxista è evidente, a tutto vantaggio dell'umanità, la vita stessa, quindi, dei personaggi: essi devono rispondere ad una ideologia ed aderirvi in ogni modo. Il reduce è un'ipotesi che serve alla dimostrazione della tesi marxista.

Dal nero di *Il bandito* e dal rosso-nero di *Caccia tragica* si passa al roseo di *Perfect Strangers* (Intermezzo matrimoniale, 1944) di Alessandro Korda: come dire che dall'Italia lacera e in cerca di una verità nuova e sostanziale si passa all'Inghilterra che, pur squassandosi di dosso polvere e sangue, conserva la sua linea solita, persino con l'humour tradizionale. *Intermezzo matrimoniale* non è un film da prendere troppo sul serio, è più che altro un amabile scherzo. Come si potrebbe infatti considerare seriamente — e non come una « boutade » sceneggiata — la storia dei due sposini smunti, timidi e pieni di acciacchi che il servizio militare fa diventare robusti, briosi, sani e piacevolissimi? Non è neppure il caso di trarre delle conseguenze da una commediola del genere la quale, tuttavia, non era da dimenticare: può essere, vagamente fin che si vuole, indicativa.

Ed eccoci infine a Hollywood. In America il problema dei reduci non si è presentato con aspetti tragici e clamorosi come da noi, e perciò il dramma, se e dove c'è stato, ha avuto manifestazioni più intime e quindi, per i registi che se ne sono occupati, è stato più difficilmente rappresentabile; specialmente poi nel paese dove il cinema tende ad essere tutto spettacolo, tutto « pubblico », e se si spinge a svelare i più riposti sentimenti dell'uomo lo fa soprattutto con l'intenzione di sbalordire o di divulgare l'ultimo — o penultimo — successo scientifico già assunto ai fasti della mondanità (vedi i numerosi film dove i « complessi » freudiani non fanno altro che surrogare l'« antefatto » vecchio espediente dei drammoni d'appendice per tenere i lettori con l'animo sospeso fino alla ventesima o trentesima puntata).

In alcuni film americani i « reduci » sono del tutto « decorativi » (vedi *La disperata notte*) o (ad esempio: *Scandalo in famiglia*, *California-express*, *Accadde nella 5ª strada*) si comportano da bravi giovanotti allegri — dopo il dovere, il piacere — afflitti tutt'al più dal mal d'amore e dalla smania di vivere: niente di male, certo la maggioranza dei G. I. è ritornata con voglie simili e ha trovato solo qualche inconveniente non dif-

« Perfect Strangers » (Intermezzo matrimoniale, 1944) di Korda, è soltanto uno « scherzo ».



facilmente eliminabile: penuria di alloggi e di personale di servizio ad esempio. Per il resto, tutto roseo: ancora parecchi soldi in tasca, un'occupazione già assicurata, ecc. C'è però il rovescio della medaglia: quella sensazione di sfasamento che il reduce prova al ritorno; quel sentirsi fuori posto cioè in una società dalla quale si è rimasti distanti per anni e la fatica nel riprendere i rapporti interrotti: la timidezza o la paura della compassione degli altri da parte di chi torna mutilato; le dolorose conseguenze di certi matrimoni contratti, si può dire, « in articulo belli »; i dubbi che assalgono molti sull'utilità o meno dei sacrifici compiuti e così via. Piccoli drammi intimi ai quali riesce difficile dare una sostanza narrativa; drammi ricchi di sfumature appena percettibili e pure tanto eterminanti. Due soli registi sono riusciti a rendere alcune di queste sensazioni che il reduce prova: Edward Dmytryk in *Till the End of Time* (Anime ferite, 1946) e William Wyler in *The Best Years of Our Lives* (I migliori anni della nostra vita, 1946), due film per tanti versi discutibili ma nei quali la psicologia del reduce è studiata e rappresentata con sensibilità e delicatezza particolari, quasi sottovoce, con il pudore che distingue l'artista dal ciarlatano. Per esaminare esaurientemente questi due film, (dei quali *Cinema* del resto ha parlato più volte), occorrerebbe troppo spazio; limitiamoci quindi a qualche osservazione.

In *Anime ferite* il reduce non è lo stesso uomo di « prima » che, tornando, trova tutto modificato, ma è lui stesso cambiato e il conflitto nasce appunto fra quello che si è maturato in lui negli anni della guerra e l'immutato aspetto dell'ambiente che lo accoglie al ritorno. Il reduce vede tutto con occhi diversi e non cogli stessi occhi cose diverse. Questo nel film, è reso con una sobrietà esemplare. In *Anime ferite* c'è un altro reduce, sofferente per uno « choc » nervoso in seguito a una ferita riportata: ma si tratta soltanto di un caso patologico, che abbiamo visto ripetuto in molti altri film americani di questo dopoguerra. In *I migliori anni della nostra vita*, Wyler ci ha dato tre casi differenti: l'uomo che ha lasciato i figli ancora ragazzi (e se li ritrova grandi e pronti per l'altare), che ritorna all'ufficio avendo perduto l'insensibilità burocratica di prima, e compreso invece quanto conti la solidarietà umana; il giovanotto che si è sposato, in fretta, e solo al ritorno impara a conoscere la moglie: bella, vane-



Il reduce, in « Caccia tragica » (1947) di De Santis, " è una ipotesi che serve alla tesi marxista ".

sia ed egoista; lo « sportman » che torna senza braccia e che è tanto sensibile da sentirsi ferito dal dolore che gli altri provano nel vederlo così mutilato. Tre casi umani, dei quali la « cronaca » non potrebbe occuparsi, tanto sono particolari e privati. Si accenna anche, in *I migliori anni della nostra vita* alla propaganda disfattistica (i residui del nazionalismo, dell'isolazionismo ad oltranza) da parte di coloro che sono rimasti a casa in poltrona e sono pronti solo a criticare, da parte insomma dei famosi « politici da caffè », piaga di tutti i paesi. Insomma, si può dire che nei due film di Dmytryk e di Wyler il problema sia stato esaminato con grande coscienza, nei suoi aspetti, pubblici e segreti.

Non possiamo quindi, in conclusione, far altro che rammaricarci nel vedere che il cinema si sia fermato troppo spesso alla con-

statazione, superficialmente romanziata, di alcuni dati esterni ed evidenti. Così, per non dir altro, l'influenza sullo spirito delle particolari e contraddittorie situazioni nelle quali il combattente è venuto a trovarsi nel corso del conflitto, gli entusiasmi e le delusioni che lo hanno ora innalzato, ora depresso, tutto insomma ciò che lo ha reso ora scettico ora fiducioso in un onesto riconoscimento dei sacrifici in ogni modo compiuti e, infine, l'urto di queste complesse condizioni psicologiche contro una realtà amara e scoraggiante.

Anche i nostri registi, come abbiamo visto, ci hanno descritto spesso, in nero pece, solo l'avvilente realtà che il reduce incontra al suo ritorno, solo cioè un aspetto, quello pubblico, del problema.

LAMBERTO SECHI



I reduci di « It Happened on Fifth Avenue » (Accadde nella 5ª strada, 1946): dopo il dovere il piacere. Il film è diretto da Del Ruth.



Nel presentarci, con « Il bandito » (1946), due casi diversi di reduci, Lattuada non ha saputo cogliere le sfumature dell'animo umano.

ALICE AL PAESE DELLE MERAVIGLIE

DINANZI alle marionette cecoslovacche o russe, dinanzi ai pupi di legno e di vetro (incredibile!) di Georg Pál e alle figurine di plastilina colorata di Jean Painlevé, i nuovi pupi di Bunin sono in pelle e ossa. La pelle è di una sostanza a base di gomma, e le ossa sono di ferro: ma la somiglianza è evidente.

Alice au pays des merveilles è una favola di Lewis Carroll, famosa nei paesi anglosassoni. E' stata la prima tentazione di Walt Disney e non sarà l'ultima volta che un regista intraprendente penserà a sfruttare la sua vasta celebrità. Lou Bunin si è messo al lavoro con mezzi ingenti: circa 300 milioni di lire. Ne ha speso il doppio. Ma ne avrebbe speso il quintuplo se fosse rimasto in America. Il film è stato girato in Francia con capitali anglo-franco-americani. I pochi attori sono inglesi, salvo Bussières.

Il film segue fedelmente la favola: ognuno sa che, in occasione d'una visita a Oxford della regina Victoria, Alice è stata abbandonata in un angolo del giardino. Alice, rassegnata, scorge senza sorpresa un coniglio bianco che passa poco lungi, borbottando, in fretta e guardando l'orologio. Alice lo segue nella sua tana e si trova in un'anticamera. Attraverso il buco della serratura, le appare uno straordinario giardino. Qui giunti, il lettore può immaginare il resto. Le favole si somigliano tutte, anche se questa è più furba delle altre (ad esempio: Alice sta per essere condannata dai sovrani del Paese Meraviglioso, quando scopre una verità evidente, che gli animali non vedevano affatto e che essa svela loro in una frase: «Ma non siete che un mazzo di carte!»). Insomma, Alice diventa una minuscola nana o un'enorme gigantessa, piange al punto da poter nuotare nelle sue lagrime, vive in un universo dominato dalla fantasia e dalla caricatura.

Lou Bunin ha saputo far onore al soggetto. Alice (la giovanissima attrice di Rank, Carol Marsh) è nella precisa tradizione delle bambole inglesi. La folla di animali sapienti che la circonda è piena di tipi riuscitissimi e naturalmente spassosi. Il colore — Anasco-color — è decente. E veniamo ora alla tecnica del film, in parte nuova, ma «imbrevettabile». Nonostante i fulmini di Bunin, è nostro dovere informare i lettori. Ogni personaggio è dapprima scolpito. Sulla sagoma definitiva viene preparata una matrice, come se si dovesse versare un metallo in fusione. Invece del metallo, si versa una specie di gomma liquida che, raffreddata, dà esattamente la «pelle» del pupo. d'un mezzo millimetro di spessore. L'involucro di pelle, che ha la forma esterna del personag-

gio, viene riempito d'una gomma spugnosa ed elastica e montato su un'armatura flessibile di ferro cotto, che prende l'angolo voluto senza difficoltà. I movimenti son dunque ottenuti piegando immagine per immagine i «muscoli» del pupo che cedono e diventano duttili sotto la semplice pressione delle dita. Così terminato, il pupo è ancora un po' pallido. Lo si colora dunque con una pittura velutata e lo si veste. Ogni pupo (a parte i topolini che sono alla stessa scala d'Alice) ha circa 25 cm. di altezza. Centocinquanta pupi sono stati costruiti, colorati, truccati e vestiti per *Alice au pays des merveilles*.

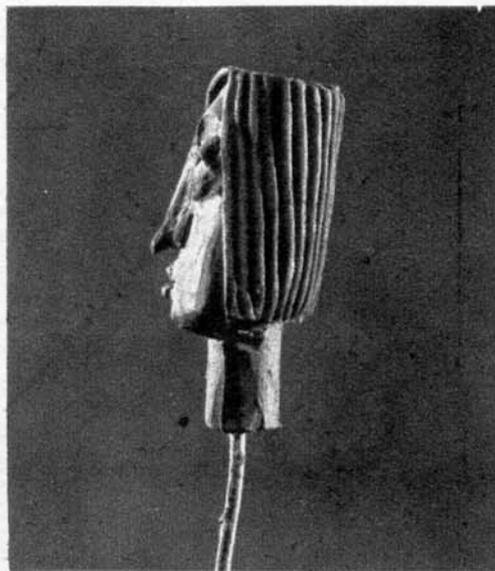
La base tecnica della ripresa del film di Lou Bunin è il disegno animato. Bunin procedette in quattro fasi:

- 1) Sullo scenario definitivo, realizzazione di un disegno animato in bianco e nero, preciso nei contorni e nelle linee essenziali, vero schema in movimento del film definitivo.
- 2) L'animazione del disegno animato fu studiata attentamente, corretta e perfezionata. L'insieme subì i ritocchi necessari dal punto di vista del montaggio. L'animazione fu diretta da Aurthur Babbitt, uno dei migliori animatori di *Biancaneve e i sette nani*.
- 3) Questo disegno animato di base fu proiettato su uno schermo traslucido corrispondente al «teatro di posa» dei pupi.
- 4) Infine, André de La Barga riprese ogni immagine, in modo che i movimenti dei pupi e la loro ubicazione nella scenografia comba-

ciassero coi movimenti indicati dal disegno animato.

I raccordi necessari tra le scene dei pupi, le scene miste e i trucchi «meravigliosi», furono opera degli specialisti Irving Block e Lloyd Knechtel. A parte la fabbricazione dei pupi e

in questo c gruppi omog chiostratrici inchiostro d rava un mes finito il prim



il rigore dell'animazione affidata al disegno animato, *Alice au pays des Merveilles* non è meraviglioso che per le 300.000 riprese che furono necessarie, di cui quasi la metà vennero poi scartate. Ma per noi il film serve pure di insegnamento. Prima di parlarne, completeremo i dati del film: la musica e le dieci canzoni di Sol Kaplan sono dirette da Ernest Irving; la danze — quelle di Alice e quelle dei pupi, tra cui la Quadriglia delle Aragoste — sono regolate da Roland Petit; gli operatori della parte vivente (in verità secondaria) sono Gerald Gibbs e Claude Renoir; la scenografia è di Menessier e di Paul Bertrand.

Girato in Italia, *Alice au pays des Merveilles* sarebbe costato la metà e forse meno. L'enorme mano d'opera necessaria, l'abilità e il gusto del lavoro dei nostri artigiani, senza contare gli specialisti più o meno disoccupati, avrebbero potuto migliorare i costi del film di Bunin. Quel che è più sorprendente è che in Italia non esista una produzione regolare di disegni e di pupi animati. Quando parlo di specialisti disoccupati è perché non ignoro gli sforzi fatti

fame — il Milano, a R mentarono c gli sforzi fu quanto rigua senza d'un m naufragare p

Affermare i disegni ani comune. L'in te simula l'a e sarebbe deg artistica che cato è poveri abitudini. Al sperare un Italia? Perde Stato si con tasse erarial, dimenticando per mezzo n costa almeno artistico, ec

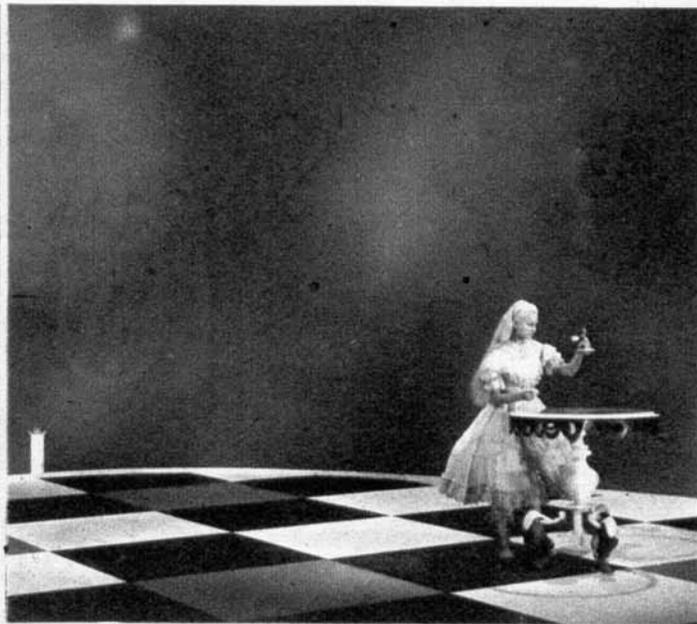
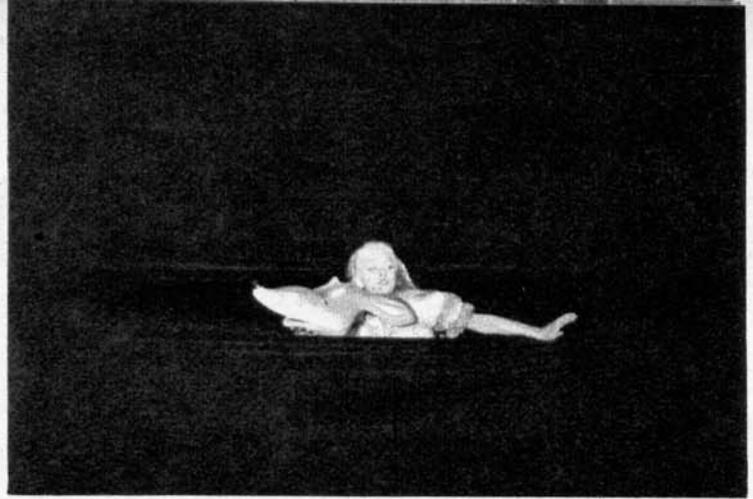


VIGLIE

campo. Dieci volte si formarono
geni di disegnatori, animatori, in-
ecc. Sciupando carta, celluloidi,
i China e tempera, ognuno impa-
stiere. Raggiunta una certa abilità,
mo film — assolutamente non in-

sciupati semplicemente perché il problema è igno-
rato o affrontato timidamente.

Una soluzione? Dieci soluzioni sono possibi-
li, ma una mi sembra eccellente, buona per i
produttori e i loro finanziatori, di affidamento
sicuro per lo Stato che rischia al massimo di
guadagnare su due piani diversi. *Lo Stato do-
vrebbe fissare un premio alla produzione dei
disegni animati su una base indiscutibile e giu-
sta: sulla base dei contratti d'esportazione,
un premio del 25% — poniamo — del mon-
tante dell'esportazione effettuata.* Ad esempio:
un disegno animato, venduto per due milioni
in Francia, darebbe diritto a un premio di mez-
zo milione alla casa produttrice, e così di se-



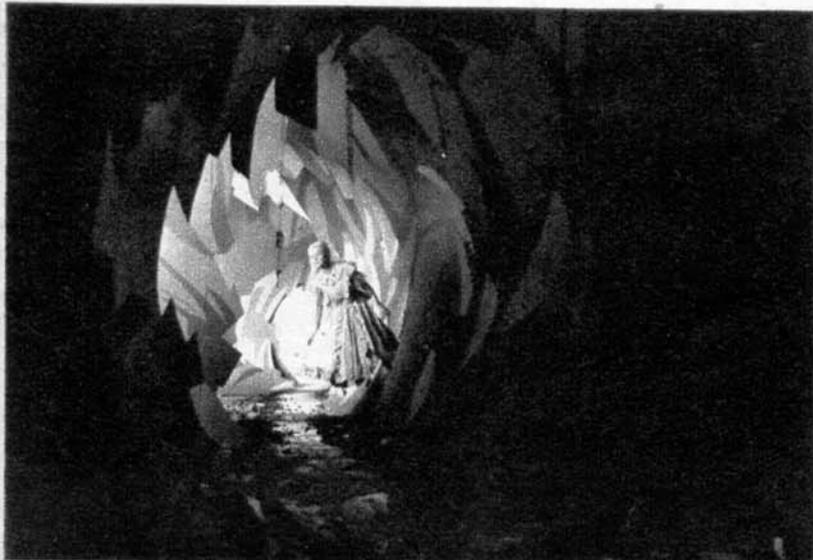
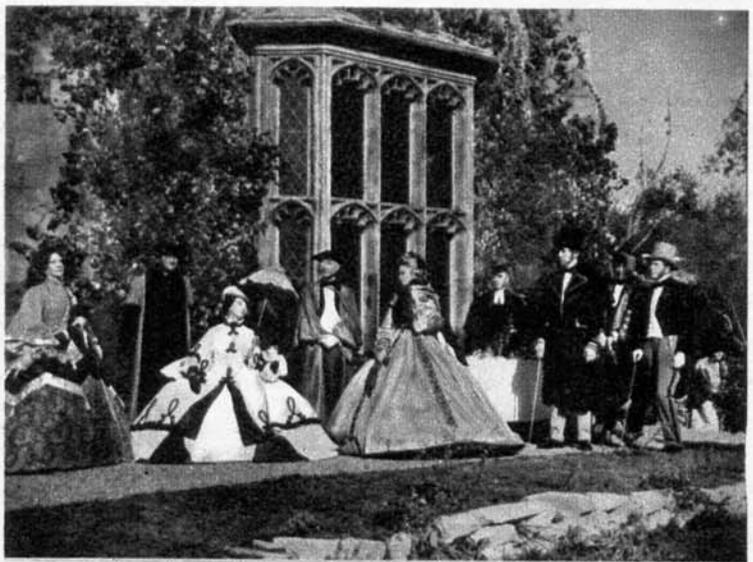
gruppo crollava. Regolarmente, a
Roma, in città minori, molti si ci-
col disegno animato. Generalmente
urono coronati dal successo per
arda i disegni animati. Ma l'as-
mercato e d'un aiuto efficace faceva
progetti e realizzazioni.

che l'Italia sia il paese ideale per
matì e per i pupi è un vero luogo
atelligenza artigianale — che a vol-
arte — è ancora vivissima tra noi
gna di questa nuova forma tecnico-
è il disegno animato. Ma il mer-
ro e l'avvenire compromesso dalle
lo stato di cose attuale, che può
produttore di disegni animati in
ere due o tre milioni per film. Lo
nta infatti di «rimborsare» le
come per il documentario (3%),
che un documentario può aversi
lione, mentre un disegno animato
tre milioni. Interessi d'ogni ordine,
conomico, finanziario, morale, sono

guito. Tanto meglio se il disegno animato riu-
scirà a penetrare in una dozzina di paesi. L'e-
sistenza di tale premio incoraggerebbe i finan-
ziatori, eliminerebbe le iniziative poco serie e
aumenterebbe la solidarietà interessata degli
esportatori di film. Su un riconoscimento «a
posteriori», senza rischi di sorta, lo Stato rea-
lizzerebbe ingenti benefici sulle valute straniere,
senza contare la fondazione d'una nuova branca
del cinema italiano, il cui avvenire sorprenderà
forse il legislatore avveduto.

Lo Stato, per giudicare, non avrà bisogno
che di cifre. I finanziatori potranno giudicare
su elementi di base molto più semplici di quelli
d'un film normale: spirito dello scenario, va-
lore del disegno, frammento di buona anima-
zione e, possibilmente, provino di colore. Si
annuncia un'imminente revisione di tutta la
legislazione concernente il cinema. Lo Stato
potrebbe approfittare dell'occasione per risol-
vere il problema non indegno del disegno ani-
mato italiano.

LO DUCA



I LIBRI

AUTORI ANONIMI: «The Factual Film» The Arts Enquiry - Oxford University Press, London, 1947.

Una serie di quattro studi di cui il primo riguarda le arti visive, il secondo il cinema, il terzo ed il quarto la musica ed il teatro, costituisce una raccolta ordinata dal Ministero dell'Educazione e dal Sottosegretariato per la Ricostruzione inglese, che ha il fine di fissare gli aspetti teorici e pratici dello sviluppo che queste arti hanno avuto in Gran Bretagna e soprattutto di valutare la loro portata sociale ed educativa. Autori degli studi un gruppo di esperti che, per la loro attività collegiale, rimangono anonimi.

Il film non viene considerato un'arte visiva. Questa definizione, che il contenuto del secondo libro confermerà ad ogni passo, è già di per sé evidente, anche senza alcuna enunciazione dalla divisione organica del lavoro: il cinema è escluso dal contenuto del primo libro sulle arti visive, e costituisce un argomento a sé. La premessa sufficiente per garantire la considerazione che il fatto filmico raccoglie non come semplice mezzo di espressione, presiede nel volume che ci interessa: il film di fatto. I capitoli (il documentario prima della guerra, il documentario durante la guerra, L'uso del film nell'educazione, Il news film, Il record film, I film ed il pubblico, L'uso internazionale del film di fatto; le appendici sullo sviluppo, struttura ed economia dell'industria del film spettacolare in Gran Bretagna, sulla censura, sul movimento del film educativo in Scozia ecc.) potrebbe far sembrare l'esposizione in gran parte storica; essa è invece costantemente analitica e critica.

Il senso spiccato che l'Inghilterra ha del fatto sociale si manifesta in questo libro in due maniere profondamente diverse anche se uguali come finalità: la prima è quella che comporta nel capitolo Film e pubblico tutte le considerazioni circa i rapporti interdipendenti tra spettacolo e spettatori (comprese le autorizzazioni delle autorità locali a pellicole di determinato contenuto, le autorizzazioni religiose ecc.). Il secondo si rivela nelle considerazioni che lo studio approfondito che essi hanno condotto sulla psicologia dei bambini, li autorizza a fare in forma così progredita da farci quasi pensare più ad un lavoro teorico che ad una sintesi induttiva. Ricordiamo che in Inghilterra più che altrove (essi dicono) i frequentatori delle sale cinematografiche sono in gran parte fanciulli. Le generazioni di domani debbono essere non solo istruite, ma educate; e questo concetto che, a prescindere dal genere di educazione, dovrebbe entrare nei programmi di tutti i sociologi di stato, e, una volta di più, dovrebbe convincere tutti della necessità di un mezzo così direttamente comunicativo quale quello cinematografico. I frequenti riferimenti a John Grierson stanno a confermare la cura che, in quel paese, anche dei veri artisti pongono in questo genere di produzione che qui abbiamo l'abitudine di considerare marginale.

DOCUMENTI

AUTORI VARI: «The Technique of Motion Picture Production» - Interscience Publishers, Inc., New York, 1946.

È questo un lavoro di natura strettamente tecnica, che ha richiesto, dato l'interesse suscitato dagli argomenti trattati, più di una ristampa. Più che un libro lo si può definire una raccolta di diversi problemi delle varie fasi della produzione cinematografica, le cui soluzioni furono prospettate dalla 52ª conferenza tecnica primaverile della «S.M.P.E.» (Society of Motion Picture Engineers) e riportate successivamente nel giornale di questa società. L'esposizione e la composizione organica di questi argomenti si deve a tecnici di varie case cinematografiche o di case produttrici di materiale meccanico e accessorio. Si ha così una raccolta di considerazioni generali sulla produzione cinematografica in bianco e nero e in Technicolor; l'esposizione di alcuni effetti cinematografici; la registrazione della colonna sonora; la tecnica di produzione dei registratori; l'illuminazione come tecnica di produzione e di mezzi; alcuni procedimenti di laboratorio, di montaggio e di produzione.

Ogni argomento è accompagnato generalmente da una considerevole bibliografia che può aiutare il tecnico che eventualmente trovasse insoddisfatto le notizie necessariamente limitate nello spazio. Rispetto alla stessa rivista periodica (Journal of the Society of Motion Picture Engineers) questa raccolta presenta così il considerevole pregio di essere un indice tecnico-organico con la miglior soluzione di alcuni dei principali argomenti selezionati dalle numerose trattazioni contenute nella rivista medesima; quanto basti — per un tecnico non molto pretenzioso — ad una esauriente comprensione dei vari problemi esposti.

P. R. P.

LE RIVISTE Sipario - La rivista Sipario, edita da Eompiani e diretta da Ivo Chiesa, la quale ha sempre pubblicato articoli sui problemi del film, col numero di settembre (29) porta a sedici pagine la rubrica Bianco e Nero: Sipario diventa così veramente, come il sottotitolo avverte, la « rivista del teatro e del cinema ». Il numero di ottobre (30) reca tra l'altro un interessante articolo, a firma Rouben Mamoulian (Necessario Divorzio), nel quale il regista di Becky Sharp fa alcune considerazioni, derivate da esperienze personali, sulla differenza tra cinema e teatro. Nello stesso numero Renzo Renzi afferma che i sogni non s'addicono al cinema e Pietro Sperti esamina concisamente alcuni dei Nuovi registi in U.S.A.; quelli cioè che tentano, come Dmytryk e Kazan, di rinnovare il film americano po-

nendo a servizio di motivi umani, sociali e artistici. Il numero doppio di novembre-dicembre (31-32), dedicato al teatro inglese, reca la versione italiana, a cura di Sergio Romano, di Sei lettere smarrite, pubblicate in Francia dal nostro Lo Duca. Segue L'educazione dei sentimenti: una analisi critica di Vito Pandolfi sull'omonimo film russo di Donskoi. Col recente numero di gennaio (33), la parte cinematografica di Sipario si arricchisce di una nuova rubrica. Giulio Cesare Castello, nella sua coraggiosa nota introduttiva contro la censura (che viene ad affiancarsi all'editoriale di Cinema numero 3), avverte che da questo fascicolo la rivista « ha, come dire, uno schermo suo privato, una sala riservata agli amici lettori. Vi appariranno, di volta in volta, un soggetto inedito, un estratto di sceneggiatura, una sintesi visiva di un film, che potrà essere in anteprima oppure retrospettivo. La « saletta » viene inaugurata, appunto, con la « sintesi visiva » di Le diable au corps: il film di Autant-Lara bandito, in questi giorni, dalla censura senza validi motivi, almeno in sede artistica. La « sintesi », è costituita da numerose inquadrature e da concise didascalie esplicative. Il principio adattato da Sipario, già sperimentato su larga scala dalla Domus, è discutibile; ma comunque il « documento » offerto ha diversi motivi di interesse. Nello stesso numero Massimo Mida traccia una breve Storia del « gag » cinematografico; completa il sommario, di questo numero e degli altri citati, note critiche, polemiche e rubriche varie a cura di Guido Aristarco e Giulio Cesare Castello. Da notare, infine, che Sipario va migliorando la veste tipografica.

La Revue du Cinéma - Le condizioni economiche in cui versa la maggior parte delle riviste serie sulla tecnica e l'arte del film, sono conosciute e vanno sempre peggiorando a tal punto, che la Revue du Cinéma cessa, col numero di ottobre (18) le sue pubblicazioni mensili. Diamo questa notizia con grande rammarico, perché veniamo a perdere una consorella che combatteva la nostra stessa battaglia; e per la formazione di una coscienza cinematografica, e per sostenere il film come espressione artistica. Comunque, in attesa di circostanze più favorevoli, il direttore Jean George Aurioi e l'editore Gallimard sperano di poter fare uscire, nel corso del 1949, una serie di quaderni trimestrali, a tiratura limitata, dedicati a particolari problemi. Il numero 18, intanto, contiene un ampio e vario Débat sur le réalisme diviso in tre parti. La prima, Documents, contiene l'ossessione del realismo di Philippe Fauré-Fremiet, Teorie sul cinema di Guido Aristarco, Forme e maniere (altre teorie) di Jean George Aurioi. Nella seconda parte Jean Desternes parla di Orson Welles, G. W. Pabst, Alberto Lattuada e Renato Castellani. Di Sotto il sole di Roma, diretto da quest'ultimo, parla ancora Desternes in Notre écran; nella stessa rubrica vengono analizzati Brute Force di Jules Dassin e altri film, americani e russi. Chiude il fascicolo note di Lo Duca sulla esposizione « Naissance du Cinéma et Georges Méliès ».

GLI SPETTATORI DEVONO DIRE LE LORO OPINIONI

IL CINEMA è un fenomeno che investe la vita di milioni di uomini. Settimanalmente, alcune centinaia di milioni di uomini vanno al cinema. Nel far questo, essi, pagano un certo biglietto d'ingresso; cioè, comperano una merce, si trasformano in spettatori. Ma non sempre essi pensano al significato del loro gesto, non sempre si rendono conto della effettiva natura della loro azione. Pagando un certo biglietto d'ingresso, lo spettatore compera una data merce. Qui cominciano a verificarsi fenomeni interessanti. In genere, lo spettatore compera a occhi chiusi. Il più delle volte, egli non sa neppure di che film si tratti. Compera una merce senza sapere se essa vale il prezzo, se essa può soddisfare le esigenze che l'hanno spinto all'acquisto. Uomini solitamente riflessivi e normali, che non comprenderebbero una casseruola senza averla prima ben guardata; donne che non comprenderebbero un lenzuolo senza prima aver visitato almeno cinque negozi, per scegliere l'articolo di minor costo e maggior bontà; uomini e donne siffatti, dunque, spendono una certa somma, non certo rilevante, senza guardare la merce, senza sceglierla. Nel caso del cinema, guardare la merce vuol dire guardare il film: come risolvere questo problema apparentemente insolubile?

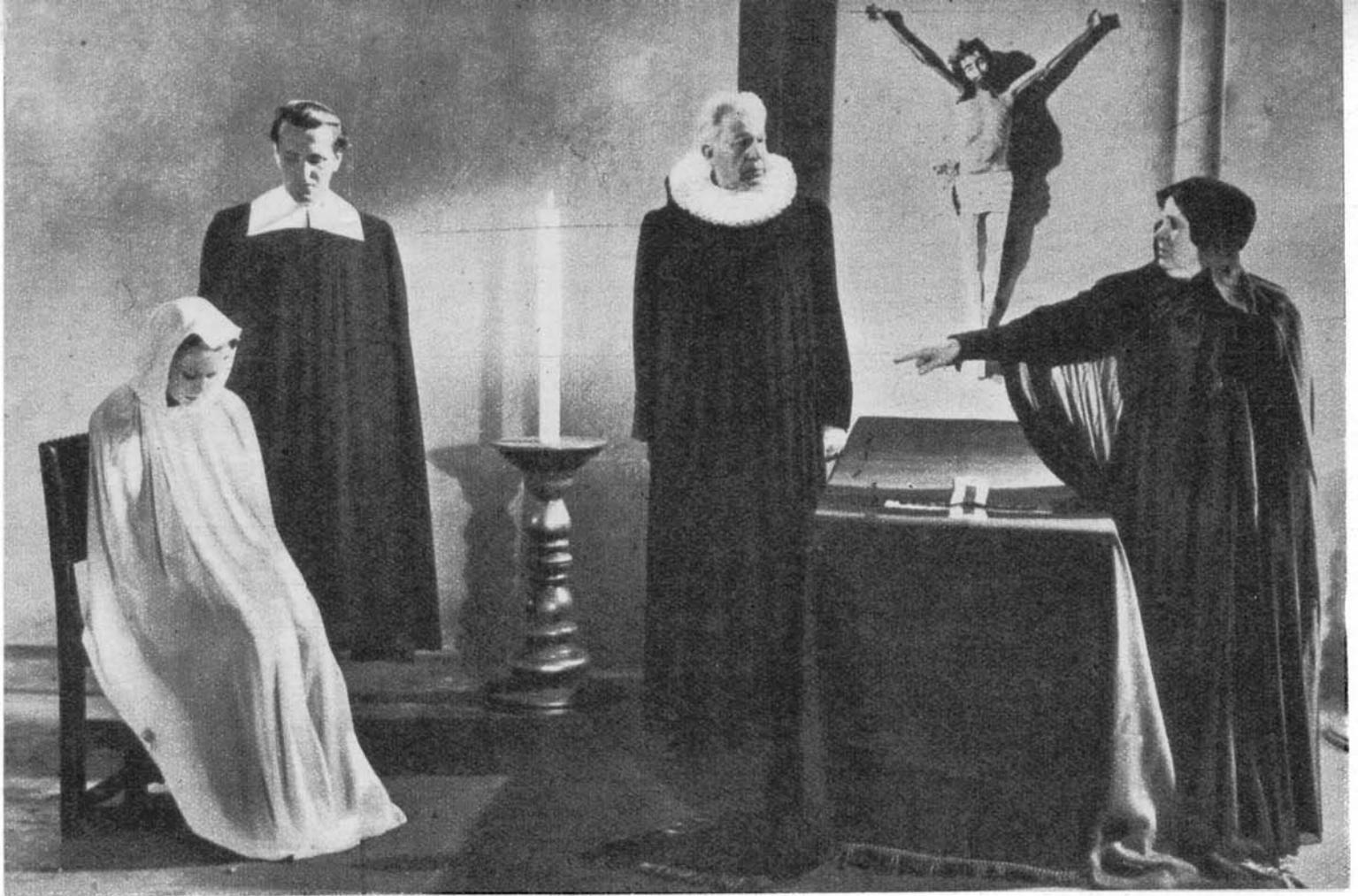
Quando un uomo compera una radio che non funziona, corre difilato dal venditore, protesta, fa valere le sue ragioni: o si fa cambiare l'apparecchio, o — se non ci riesce — non metterà più piede in quel negozio. Analogamente si comporta la donna che ha comperato una sedia sulla quale non ci può sedere, un fornello sul quale non si può far da mangiare. Lo spettatore, invece, che ha pagato per vedere un film scadente, sciocco, banale, che non valeva la spesa del biglietto d'ingresso; questo spettatore, che insomma ha comperato una sedia sulla quale non ci si può sedere, una lampadina che non si accende; non dice nulla, al massimo brontola sottovoce, molto sottovoce, e se ne va. Non protesta, non reclama, non fa valere le sue ragioni. E la settimana dopo tornerà nello stesso cinema, vedrà — cambiato appena appena — lo stesso film; e così via, di settimana in settimana, fino a che non riuscirà più a ragionare, e diventerà schiavo di tutto

quel che lo schermo gli offrirà. Continuerà a comperare un oggetto inutile, finirà col comperare oggetti dannosi.

La maggior parte degli spettatori, diciamo pure il novantanove per cento, va al cinema per divertirsi, per svagarsi. La causa di questo non risiede in loro: risiede in coloro che fanno il cinema. Il cinema agli inizi, cinquant'anni fa, non era né un divertimento né uno svago: era una curiosità scientifica. Poteva rimanere un fatto culturale; un fatto educativo; un fatto scientifico-pedagogico. Gli uomini che se ne sono impossessati ne hanno fatto un divertimento. Ma la loro responsabilità non consiste soltanto in questo: consiste nel fatto che non ne hanno fatto un vero divertimento, consiste nel fatto che invece di offrire agli spettatori un divertimento, hanno offerto loro una distrazione di qualità scadente: non un vero divertimento, ma una parodia di divertimento, un « divertimento » intenzionalmente adulterato: un « diversivo ». Cosicché il bravo spettatore che va al cinema per divertirsi, per svagarsi, crede di divertirsi, di svagarsi, mentre in realtà, nella maggior parte dei casi, né si diverte, né si svaga. Semplicemente si dimentica. Si ubriaca. Poi, uscito dalla sala, ritornato normale, si vergogna di aver visto una simile stupidaggine, se lo confessa, magari lo dice alla moglie. Ma non fa null'altro.

Ora, lo spettatore che paga un biglietto d'ingresso, ha il diritto di esigere che la merce che gli vendono valga qualche cosa, non sia una truffa. Lo spettatore ha il diritto di protestare, di far valere le proprie ragioni. Perché dovrebbe rimanere inerte e passivo, subire come un vitellino i trucchi e gli inganni? Lo spettatore deve dire la sua opinione. Ma se la dicesse da solo, non servirebbe a nulla. Quando è truffato, non è il solo ad esserlo. Non è da solo che egli compera il biglietto d'ingresso. Molti altri, tutti gli altri spettatori, sono nelle sue condizioni. Per questo gli spettatori devono dire la loro opinione, soprattutto quando essa è sfavorevole alla merce che hanno comperato, e che si è rivelata non corrispondente, per qualità e natura, al prezzo pagato.

GLAUCO VIAZZI



UNA RIVALUTAZIONE DELL'UOMO

CARL THEODOR DREYER è sempre uno dei registi più isolati nella cronaca del cinema europeo, quasi rinchiuso ai confini del mondo lui e la sua magia; alla fine della guerra, la notizia della ripresa del suo lavoro dopo un lungo periodo di silenzio pareva dovesse riaprire a forza una pagina ingiallita dal tempo e destinata a rimaner chiusa. A differenza di altri grandi autori dello schermo, la sua fama era quasi segreta, forse per la stessa eccezionalità, sia come numero che qualità, delle sue opere maggiori, così categoriche e assolute. *La Passion de Jeanne d'Arc* (1927) e *Vampyr* (1931) avevano in fondo creata una barriera ideale di fronte al regista: e quel carattere misterioso, macabro, d'una fantasia tutta nordica, mistica e medioevale, aveva a torto collocato Dreyer su un piedestallo troppo alto e lontano, confuso in un mito troppo accentuato e invadente. Su Dreyer c'era sempre poco da discutere troppo poco. Era lui, nulla di più, nulla di meno; un giuoco troppo riuscito e inavvicinabile: senza trucco, o con un trucco perfetto che non permetteva di essere smontato, di essere visto dentro. In definitiva Dreyer stesso era fuori del tempo per noi, e « pensavamo a lui come si pensa a un morto ».

Per tutto questo l'attesa e la scoperta d'un *Vredeus Dag* (*Dies Irae*, 1943) portavano un carico di trepidazione, di incertezza: con *Dies Irae* la personalità di Dreyer si sarebbe definita in luce, esposta e dichiarata. Questo era certo. Ed era una cosa che non faceva completamente piacere: si temeva che l'idolo si rivelasse, che la suggestione fosse finita, che la formula non reggesse al presente, all'oggi. Nulla del genere: si temeva di scoprire la stanchezza, la vecchiaia in Dreyer: invece ha progredito ancora. E diciamo subito che il suo schema d'ossessione funebre e di superstizione medioevale si è rivelato in pieno per quanto valeva: cioè soltanto uno schema, un principio particolare e personale, nulla di più. Ma con una sostanza rinnovata, ben viva, mordente, compiuta.

Il soggetto è semplice, scarno; l'azione si svolge nel '600 in un presbitero danese in cam-

DIES IRAE

pagna. Anna, la giovanissima seconda sposa del pastore Absalon, si innamora di Martin, figlio di primo letto dell'anziano pastore. La tragedia non consiste solo in questo contrasto familiare, ma s'infrange di continuo contro il misticismo fanatico, il rito della chiesa nordica: una vecchia condannata al rogo, Marta, rivela che anche la madre di Anna era una strega che Absalon aveva salvata dalla morte per riguardo alla figlia. Ma Anna non è una indemoniata, come in fondo nessuna donna lo era, non ha alcun potere ultraterreno, è solo naturalmente innamorata di Martin e lotta con tutte le sue forze per conquistare il suo amore. Quando essa grida la sua ribellione il pastore non resiste e muore. Ai funerali la vecchia madre di Absalon, Merete, accusa la nuora di averle ucciso il figlio per malefizio. Anna non risponde, ma quando s'accorge che anche Martin si schiera dalla parte della nonna e la crede responsabile della morte del padre, allora si accusa e si condanna: «...io ti ho assassinato con l'aiuto di Satana...».

Le sequenze che sviluppano questa trama sono serrate, lente e implacabili; ogni più piccola sfumatura fa parte d'una logica rigorosa. La figura di Anna rappresenta l'asse spirituale dell'opera: e non a caso è stata scelta una figura di donna. Essa sta a significare la schietta umanità, la coscienza naturale, e, con una parola forse troppo impegnativa, la Verità di fronte alle ceche sovrastrutture ideologiche e religiose innalzate dagli uomini: a questo punto proprio il *Dies Irae*, che è il titolo della laude più terrificante e spietata, diventa per Dreyer un inno di rivendicazione di una naturale au-

tonomia umana. Con questo scopo le figure che egli guida con fredda calma e polso di ferro attraverso la vicenda, non rappresentano dei personaggi veri e propri o dei tipi con interpretazioni particolari, ma in esse si riflettono con evidenza delle condizioni generali. Sono simboliche, ma in un senso molto umano, non assolute o astratte personificazioni. Absalon, Merete, Martin e Anna giungono sì, tutti, alle estreme conseguenze, ma partono da dati intimi di coscienza, di carattere, di sentimento; che giustificano ogni atto, ogni espressione e non si perdono né s'impoveriscono per la dimostrazione d'una tesi, e neppure s'irrigidiscono nel frammento storico o di costume.

Absalon è il rigido pastore che nel nome di Dio applica leggi di superstizione, di crudeltà: così intollerante e accecato che non può reggere al peso della rivelazione della verità, della realtà. La sua fine incomincia infatti dalle accuse della vecchia Marta, da lui condannata ad essere bruciata viva, e si compie quando la giovane moglie rivendica il suo diritto alla vita, alla maternità. Absalon è l'uomo che alla domanda di Anna «...ma mi ami?», risponde « Non ci ho mai pensato ». Merete, la madre del pastore, è gelosa della giovane nuora, e quando s'accorge dell'idillio col nipote la sua diffidenza diventa odio mortale: logicamente essa chiederà di fronte alla bara di Absalon e al giudizio degli altri pastori della chiesa «...sangue per sangue, vita per vita...». Una madre che vendica il figlio secondo gli stessi metodi della fede comune. Martin è un giovane uomo, debole e impotente di fronte agli avvenimenti in cui è stato preso quasi

senza accorgersene, di fronte alla famiglia, di fronte all'amore: e non tanto, si badi, rispetto alla tragica situazione di amare la moglie di suo padre, ma quanto, più in generale, rispetto all'amore verso una donna che è di un altro, anche se ingiustamente. E sia nell'amore che nella tragedia Martin diventa un bambino: con Anna si sente un responsabile, un peccatore, un travolto che cerca via di scampo (quando sono in barca Anna, felice, gli dice: «Guarda quell'albero! si curva sull'acqua per nostalgia...»). «No, per pietà verso di noi» risponde lui), ma è pronto a illudersi, a promettere, anche se la ragione non può recargli la forza decisiva di un istinto profondo: alla fine esso si rifugia, vinto, dalla parte della nonna e della tradizione, accusa l'amore che doveva difendere. Anna, infine, è una delle più belle e compiute figure di donna apparse sullo schermo, una delle più naturali e spontanee: «...io penso a un figlio... è un sogno...»; «...il mio albero non ha che un fiore...»; «...penso a lui come penso a un morto...»; «Tu hai preso la mia giovinezza, la mia bellezza... io brucio per uno che non posso avere...»; «Martin, io ti amo, tu mi ami, se abbiamo peccato dobbiamo restare insieme nella disgrazia...»; «...io vedo attraverso le mie lacrime, che nessuno asciugherà più...».

Tutti caratteri scavati alle radici semplici dell'esistenza e travolti nell'eterno giuoco: la vita, la morte. Ci sono, quasi nel centro del film, due sequenze parallele che presentano questo tema con toni molto alti: l'una rappresenta l'agonia di Laurenzio, uno dei giudici maledetto dalla vecchia Marta, l'altra segue i due innamorati, Anna e Martin, che vagano tra i boschi, in riva al fiume, si nascondono tra i cespugli. Non è un semplice contrasto diretto: l'amore e la morte vengono presentati

con la massima serenità, con commozione e partecipazione. Non due poli opposti, ma sensi complicati e profondi, eterni ed eguali. Il motivo poetico, è rispettato e raggiunto anche nel momento più difficile, col tema più arduo.

Non per fare un paragone, giacché i due film sono troppo diversi, vogliamo ricordare che in un'altra opera di valore come *Le Diable au Corps*, di Autant-Lara, lo stesso avvicinamento non riesce più così limpido e staccato, ma anzi talvolta rischia di cadere soltanto in una voluta scossa emotiva. Attorno a questo dramma e a questi caratteri umani senza tempo, tutto un coro affianca e raffina l'espressione: un coro che non è soltanto l'inno del *Dies Irae*, ma è composto da tutto il materiale preferito da Dreyer: la stregoneria, l'ossessione del peccato, i costumi trasfigurati, la luce polverizzata degli esterni, i morti, la tortura, i funerali, i ceri, i crocefissi. Tutto l'ambiente che è, contrariamente ad ogni impressione superficiale, un elemento secondario rispetto al valore dell'opera, e tale resta dopo un bilancio critico. Dreyer vede la storia, il costume, le usanze polemicamente e da un suo punto di vista esclusiva: in *Dies Irae* egli pronuncia una parola di libertà e di condanna verso ogni fanatismo, ogni intolleranza. Una parola chiara che supera la trama e l'ambiente del film: quale sinora egli non aveva mai pronunciata. Di qui la piena attualità e coscienza di questa opera prodotta durante una guerra che ha superato tutti i terrori e le crudeltà dei tempi più tristi.

Ancora un cenno alla tecnica e allo stile di Dreyer: il suo linguaggio personale è diventato in questo film più flessibile e nello stesso tempo ancor più essenziale e scarno. I primi piani, i particolari sono quasi assenti; il racconto

prosegue tutto per campi medi, con morbidi e lenti carrelli o panoramiche orizzontali, nessuna inquadratura con angolazioni accentuate (unica eccezione: alcune panoramiche verticali, dal basso in alto, sugli alberi del bosco per meglio illustrare il senso d'evasione nella natura dei due innamorati), nessun montaggio a tagli brevi: tutto è piano, fermo e posato. La composizione interna delle inquadrature è sempre formidabile, ma senza alcun pittoricismo e abilità formali; le poche volte in cui un'azione o un movimento vengono accelerati è per raggiungere un forte effetto emotivo: per esempio, il ribaltamento della strega sul rogo. Una colonna sonora esemplare e perfetta, misurata e contenuta al massimo: il dialogo potentissimo, scandito a bassa voce e lentamente. La musica, esclusivamente di violini con valore di suono, di tono, più che di melodia, sempre in sordina e in funzione d'accompagnamento e di suggestione: si sente soltanto quattro volte nel film e per brevi tratti; per il rimanente l'azione si sviluppa nel silenzio. Rumori pochissimi; l'unico effetto sonoro ricorrente è semplicissimo: il suono lieve e insistente, freddo e meccanico di una campanella solitaria. Questi rintocchi inseguono all'inizio la vecchia Marta che cerca di sfuggire agli inquisitori, accompagna e prepara la tensione visiva del rogo, preannuncia all'ultimo lo stesso destino per Anna appoggiata alla bara di Absalon. Infine il coro di voci bianche accompagnato dall'organo: il *Dies Irae* apre e chiude fortissimo la colonna sonora del film, echeggia tra le navate del presbiterio quando Marta sta per essere giudicata, si innalza nuovamente quando viene gettata tra le fiamme. Un'altra laude funebre accompagna invece con forza e solennità i funerali di Absalon e prepara la soluzione finale.

BALDO BANDINI



In «Vredens Dag» (*Dies Irae*, 1943) Dreyer rivaluta l'uomo e pronuncia una parola di libertà e di condanna verso ogni fanatismo e intolleranza.



In «The Birth of a Nation» (La nascita di una nazione, 1915) di Griffith, i negri vengono puniti e presentati sotto aspetti odiosi.

NEGRI D'AMERICA NEL CINEMA

DA GRIFFITH A "THE GREEN PASTURES"

NELLA democrazia americana, come generalmente avviene in ogni forma d'organizzazione sociale, non mancano, accanto ad aspetti seducenti e positivi, delle zone d'ombra, delle ingiustizie persistenti e palesi, delle tare brucianti, che potrebbero fornire ai soggettisti di Hollywood, piuttosto anemici di argomenti vivi, dei filoni interessanti ed ancora vergini, o quasi. Mentre in fatti la letteratura d'oltre Atlantico non teme d'affrontare le verità anche meno lusinghiere e più scottanti della vita americana, il cinema, per un complesso di cause che sarebbe qui troppo lungo esaminare, ma che sono comunque più o meno strettamente collegate con la fitta rete di interessi commerciali, finanziari e politici che l'industria hollywoodiana coinvolge, sembra preferisca ignorarle.

Il romanziere negro Richard Wright (del quale in Italia sono stati pubblicati *Paura e Ragazzo negro*) in un'intervista pubblicata nel novembre 1946 su *L'Ecran Français* rilevava infatti che « qualsiasi protesta, qualsiasi critica, qualsiasi denuncia d'una ingiustizia sociale possono essere espresse attraverso il romanzo. E' così che ho potuto pubblicare i miei libri, mentre invece i film che se ne potrebbero trarre rientrano nella categoria dei tabù americani. Ad eccezione di *Hallelujah!* e di *The Green Pastures* non vi sono stati dei grandi film negri. Ed è da notare che anche questi due non prospettavano la vita del negro nelle grandi città. Nessun film l'ha mai fatto. Gli americani mettono volentieri dei negri nei loro film, a patto che siano dei servitori o dei modesti lavoratori soddisfatti della loro sorte. Prospettare un negro sotto una luce diversa è impossibile. L'opinione pubblica ne sarebbe assai urtata, ed è pacifico, ed è cosa che ha forza di legge, che non si devono fare dei film che vadano contro l'opinione della maggioranza ». Le condizioni di vita fatte ai negri in America sono proprio uno dei lati oscuri del poliedrico aspetto della democrazia americana ed una palese riprova che una forte massa dei cittadini statunitensi non sono immuni da pregiudizi ed orgogli razziali. Dalle discriminazioni nel campo del lavoro, alla ferocia sadica ed inumana dei linciaggi, dalle limitazioni ed ostracismi di vario genere alle più o meno palesi persecuzioni razziali, la vita della massa negra in America non si svolge in quella necessaria atmosfera di libertà

e di giustizia che un reale regime democratico dovrebbe invece garantire. E se anche, negli ultimi anni, sono maturati alcuni sintomi d'evoluzione, ingiustizie e pregiudizi persistono tuttora.

Come nella comune vita quotidiana, così anche nel cinema — dove le essenziali direttive della vita sociale trovano sempre modo, se non di esprimersi apertamente, almeno di far capolino — i negri non sono stati trattati con giustizia. I personaggi negri che appaiono infatti nei film di Hollywood sono generalmente condizionati, in vario modo e in diversi gradi, al pregiudizio che considera il negro come un essere di razza inferiore nei confronti del bianco. Esseri sciocchi, creduloni, superstiziosi, paurosi, magari degenerati o criminali: ecco come vengono spesso prospettati i negri dal cinema americano. Nella migliore e più caritatevole ipotesi, vengono generalmente delineati come dei fantocci: stereotipate figure di camerieri, cuochi, lustrascarpe, facchini, inservienti ferroviari, lavandaie, balie, tutti con la stessa attitudine servile, col medesimo sorriso sciocco, con l'identico « Zi, badrone » sulle labbra.

In perfetto accordo con questa mentalità razzista, v'è poi nel *Motion Picture Production Code* (il cosiddetto Codice Hays, di cui *Cinema* inizia la pubblicazione in questo numero), un paragrafo che proibisce di includere nei film la « miscegenation », cioè i rapporti sessuali tra bianchi e neri, e si è pure parlato di una disposizione in forza della quale i negri dovrebbero comparire sullo schermo solo separati dai bianchi. Il primo esempio di negri nel cinema, a nostra conoscenza, lo troviamo verso il 1890 con *Washing the Baby*; poi per molti anni, da *Fights of a Nation* (1905) ai primi film di Griffith sulla guerra tra Nordisti e Sudisti — dove i negri appaiono sempre sotto aspetti servili od anche spregevoli: *The Slave* (Lo schiavo, 1909), *The Honour of his Family* (1910), *The Thread of Destiny* (1919), *The House With the Closed Shutters* (1910), *A Child's Stratagem* (1910), tutti della Biograph — al famoso *The Birth of a Nation* (Nascita di una Nazione, 1915) sino all'abbastanza recente *Gone With the Wind* (Via col vento, 1939) di Fleming, è tutta una lunga serie di film nei quali si possono ritrovare evidenti tracce di calunniosi

preconcetti di razza. In *The Birth of a Nation*, tratto dal romanzo *The Clansman* del reverendo Th. Dixon, i negri compaiono come esseri spregevoli, orribili, criminali contro i quali il famoso Ku-Klux-Klan (la famigerata associazione segreta che, come i linciaggi, è una delle peggiori vergogne della civiltà americana) combatteva una giusta, santa e vittoriosa battaglia. La tendenziosità di questo film era così evidente che la sua proiezione suscitò fieri tumulti, con intervento della polizia, e recentemente il « Museum of Modern Art » di New York, nel formulare un programma di proiezioni retrospettive sui primi cinquant'anni di cinema, decideva di escludere questo film perché, malgrado la sua importanza artistica e storica, la sua chiara propaganda antinegra, faceva ritenere la sua proiezione come non opportuna negli attuali momenti di accresciuta tensione sociale: « exhibiting it at this time of heightened social tension cannot be justified ».

Di poco anteriore al famoso film di Griffith è un primo sfortunato tentativo di affidare una parte importante, un ruolo da divo, ad un negro: l'attore teatrale Bert Williams, che fu per parecchi anni uno dei massimi esponenti del teatro musicale. Il film che s'intitolava *Dark Town Jubilee* (1914) e che era interamente interpretato da negri, fu salutato da tumulti e disordini che troncarono la progettata affermazione cinematografica di Williams. *Dark Town Jubilee* non era però il primo tentativo di film esclusivamente di negri: era stato preceduto, senza l'intenzione di piazzare un negro in un ruolo di divo, da *The Wooing and Wedding of a Coon* (1905), nonché dalle « Rastus series » e dalle « Sambo series », brevi commedie prodotte da Sigmund Lubin tra il 1909 ed il 1911, nelle quali però i negri apparivano in base alla solita stereotipata ed ingiusta prospettiva. Sempre in omaggio alla faziosa mentalità razzista, la prima versione cinematografica della *Uncle Tom's Cabin* (1903) diretta da E. S. Porter fu interpretata da attori bianchi truccati da negri. Così pure avvenne per la seconda (1909) e per la terza versione (1913). Solo con la quarta edizione, diretta nel 1914 da W. R. Daly, fu chiamato un negro, Sam Lucas, — che fu pure il primo interprete negro in teatro

di *La capanna dello zio Tom* — ad impersonare il personaggio del romanzo della Beecher Stowe, oltre ad altri attori negri per gli altri personaggi di colore. Seguirono poi una quinta versione, diretta da J. S. Dawley per la Paramount nel 1918 ed una sesta diretta nel 1927 da H. Pollard per l'Universal. Quest'ultima doveva essere interpretata da uno dei maggiori attori teatrali negri, Charles Gilpin, che nel 1920 s'era trionfalmente affermato sulle scene teatrali nell'interpretazione di *The Emperor Jones* di O'Neill; ma Gilpin si trovò in disaccordo col regista sul modo di delineare il personaggio e ritenendo che, malgrado le apparenze, si volesse sotto sotto dare al film una certa tonalità antinegra si ritirò. A sostituirlo fu chiamato James B. Lowe. Una settima versione cinematografica del popolare romanzo era stata progettata nel 1947 dalla Metro, ma non se ne fece nulla a seguito dell'intervento della Negro Actors Guild e della International Film and Radio Guild che prospettarono come per quanto riguarda la moderna posizione del negro nella società americana il libro della Beecher Stowe fosse ormai sorpassato.

Le necessità e gli eventi della prima guerra mondiale indussero i produttori di Hollywood a qualche sporadica respicenza. Così, in un film diretto proprio da Griffith, *The Greatest Thing in Life* (1918) troviamo l'episodio di un soldato bianco che bacia un soldato negro morente. Ci fu chi, a questo proposito, affacciò l'ipotesi di una tardiva riparazione di Griffith alla sua precedente tendenziosità, ma la cosa venne smentita; infatti in un successivo film di Griffith *One Exciting Night* (Una notte movimentata, 1922) si può rilevare un marcato esempio dell'uso d'un personaggio negro quale spregevole diversivo da commedia e, conforme alla tradizione, il negro vi era interpretato da un attore bianco truccato. Sempre in conseguenza della partecipazione dei negri alla guerra, si aprirono pure maggiori possibilità alla realizzazione, da parte di produttori indipendenti, di film esclusivamente interpretati da negri e destinati a pubblici di colore. Oscar Micheaux, produttore negro indipendente, realizzò nel 1915-16 *The Wages of Sin* e *The Broken Violin*. Altro film di negri fu *Ten Nights in a Bar-room* (1920) che segnò il ritorno allo schermo di Charles Gilpin. Si deve però tener presente che anche nei film di negri la generale mentalità che considera il negro come un essere inferiore trova modo di far capolino. Infatti nelle « Florian slappey series » del 1925-26 ed in *Melancholy Dame* (1929), tutti prodotti da O. R. Cohen, si trovano palesi allacciamenti alla tradizione tendente a considerare il negro come un essere primitivo e disgraziato.

Un altro fattore che aprì maggiori, anche se di rado migliori, possibilità alla comparsa ed a qualche affermazione dei negri sullo schermo fu l'avvento del sonoro. La musica, le canzoni, le danze negre avevano ormai una riconosciuta importanza ed il cinema incominciò a fiutarvi delle possibilità commerciali. Così, nei primi film parlanti, o meglio, cantati, Al Jolson, idolo di Broadway come cantante d'operette, si truccava da negro per dare maggior risalto alle canzoni per le quali la sua voce era particolarmente adatta: *The Jazz Singer* (Il cantante di jazz, 1927). E due anni dopo il desiderio di sfruttare le abilità musicali e canore dei negri induceva la Fox a realizzare un film di negri, il primo prodotto da una grande casa cinematografica: *Hearts in Dixie* (1929) diretto da Paul Sloane. Nello stesso anno, la Metro da parte sua realizzava, con la regia di King Vidor il maggiore film di negri sinora prodotto, che resterà classico nella storia del cinema: *Hallelujah!* (Alleluja!, 1929). King Vidor, che fin da ragazzo aveva imparato a conoscere i negri essendo stato allevato in uno Stato del sud, accarezzava da tempo il progetto di illustrare il carattere e l'anima dei negri d'America. Non gli fu però facile convincere la Metro ad aderire al suo progetto e, dopo molte insistenze, ebbe finalmente partita vinta quando dichiarò che rinunciava ad essere pagato fino a che il film non fosse stato programmato e non avesse avuto successo. Iniziato il lavoro in studio, Vidor, non soddisfatto dal modo con cui questo procedeva, prese armi e bagagli e partì per le rive del Mississippi, e là, nei campi di cotone della Louisiana e nelle paludose terre rivierasche lavorò per sette mesi, avendo come collaboratore un pastore negro protestante, autore di ottimi « spirituals » e come interpreti una massa di autentici negri.

Non è però da credere che Vidor assuma minimamente posizioni polemiche dirette ad



I negri ai primordi del cinema: dalle due versioni di « *Washing the Baby* », prodotte, intorno al 1890, dalla Edison e dalla Biograph.



abbattere le barriere di razza. Il problema razziale non compare in *Hallelujah!*: Vidor si limita a mostrare, con un evidente senso di umanità e con viva penetrazione poetica e drammatica, l'anima ed il carattere dei suoi personaggi. Ma non v'è, nel film, nessun accenno ai rapporti dei negri coi bianchi: i negri di *Hallelujah!* sono una comunità a sé, nella quale i bianchi non esistono. E' certo un'interessante e sincera testimonianza sull'anima dei negri di America e Jules Romains poteva giustamente elogiare « la pittura che vi è fatta dell'anima negra e dei suoi movimenti, la luce delicata che viene distribuita sui diversi aspetti d'una psicologia instabile e sottile »; ma resta pura testimonianza soggettiva, senza diventare polemica o tesi sociale. Margadonna, nel suo *Cinema ieri e oggi* rileva che in Vidor non è

forse assente il desiderio di polemizzare con Griffith ed afferma che Vidor « ha affrontato i tre problemi più vivi e più risonanti nella coscienza americana: la guerra con *La grande parata*, il sistema Taylor, ovvero la riduzione dell'individuo ad un microcosmo indifferenziato con *La folla*, ed il problema negro con *Alleluja!* ». Non è esatto: Vidor non ha affrontato il problema negro, che comporta essenzialmente l'esame dei rapporti fra i bianchi ed i negri; si è limitato a dire, ed a dire da uomo sincero e da artista di gran classe: guardate, l'anima del negro è questa. Perciò, se anche di polemica con Griffith si può parlare, è polemica indiretta e puramente intenzionale anziché dichiarata. Comunque, pur entro questi limiti, *Hallelujah!* resta sempre un'opera coraggiosa e sincera, oltretutto, soprattutto, uno dei più belli e perfetti film che la storia del cinema annoveri. Vidor quindi non scuote la barriera razziale tra bianchi e negri in America: la ignora. Vi si sporge sopra per vedere e comprendere cosa c'è dall'altra parte, ma non tenta di abbatterla. La sua penetrazione dell'anima negra deriva solo da comprensione umana e da curiosità psicologica, all'infuori di preoccupazioni di indagini e polemica sociale, ed è per ciò stesso non totale. E si può anche essere indotti a chiedersi quanta di questa comprensione e di questa curiosità sia dovuta ad intuizione e genialità d'artista, e quanta invece ad effettiva ed operante simpatia di bianco verso i negri. Infatti, vari anni più tardi, Vidor diresse un altro film, *So Red the Rose* (1931) che Peter Noble nel suo opuscolo *The cinema and the negro* (un ottimo elenco di film nei quali compaiono interpreti negri o che si riferiscono ai negri, dal quale abbiamo tratto le notizie concernenti parecchi dei film qui citati), definisce « amaramente antinegro, sia nell'argomento che nella realizzazione ».

Benché fosse un successo artistico di primo ordine, *Hallelujah!* non ebbe però un buon esito finanziario, ed analoga sorte commerciale toccò a *Hearts in Dixie*, cosicché le grandi case hollywoodiane deluse nella loro speranza di fare lauti affari con i film di negri, abbandonarono questo genere di produzione, limitandosi ad includere interpreti neri in parti secondarie di caratteristi secondo i vecchi schemi. Così, ad esempio, Clarence Muse, interprete di *Hearts in Dixie*, comparve in molti film impersonando la stereotipata figura del negro sciocco e pauroso. Nina Mae McKinney, interprete di *Hallelujah!* riapparì in *The Lost Lady* (1932), *Sanders of the River* (Bozambo, 1935), *On Velvet* (1938), *Dark Waters* (1945): americani il primo ed il quarto, inglesi gli altri due. Negli anni successivi ad *Hallelujah!*, dalla serie di film con le solite figure di negri standardizzati, sul cliché d'un tipo umano inferiore, se ne staccano però alcuni improntati ad una più evidente e coraggiosa obiettività e comprensione: *The Emperor Jones* (L'Imperatore Jones, 1933), *Imitation of Life* (Lo specchio della vita, 1935),



In « *Hallelujah!* » (Alleluja!, 1929) Vidor sa mostrare, con umana e sincera poesia, l'anima e il carattere dei suoi personaggi, ma non fa alcun accenno ai rapporti dei negri coi bianchi.

Show Boat (La canzone di Magnolia, 1936). In *The Emperor Jones*, tratto dall'omonimo dramma di O'Neill, troviamo il primo esempio di film americano nel quale il ruolo principale è affidato ad un negro la cui personalità ed il cui nome, Paul Robeson, hanno la preminenza e la precedenza su quelli degli attori bianchi che agiscono con lui nel film. Questa opera, che era stata realizzata da produttori indipendenti in un teatro di posa vicino a New York e diretta da Dudley Murphy, per la sua rivoluzionaria innovazione di anteporre un attore negro ai bianchi, ebbe a subire in America un virtuale boicottaggio, mentre venne invece ottimamente accolta in Europa; comunque non portò fortuna ai suoi produttori, Gifford Cochran e John Krimsky che furono «forced out of business», cioè eliminati dalla produzione, a causa appunto delle opposizioni che il film aveva incontrato. Chi invece resistette fu l'interprete, Paul Robeson, che tre anni dopo ricomparve in *Show Boat*, prodotto dall'Universal e diretto da James Whale. Stavolta però Robeson non aveva più la parte principale, benché la sua ottima esecuzione di «Old man river» fosse una delle cose migliori del film, che nel complesso non si staccava dalla comune media commerciale dei film-operetta. Successivamente Robeson — che prima di *The Emperor Jones* era comparso nel film inglese *Borderline* (1930) e nell'intervallo tra *The Emperor Jones* e *Show Boat* in un altro film inglese, *Sanders of the River* — compariva ancora nel film americano *Tales of Manhattan* (Destino, 1943) ed in parecchi film inglesi: *Song of Freedom* (1937), *King Solomon's Mines* (Le miniere del Re Solomone, 1937), *The Proud Valley* (1940) ecc.

In *Show Boat* il problema razziale era solo leggermente e superficialmente accennato, mentre veniva invece più chiaramente affrontato nel film della Warner *Imitation of Life*, diretto da J. M. Stahl e nel quale Claudette Colbert tratteggiava con efficacia il personaggio di una ragazza meticcica che, mortificata d'essere trattata come un'inferiore a causa appunto del suo sangue misto, compie un disperato tentativo di farsi passare per bianca. Fu solo nel 1936, cioè sette anni dopo *Hallelujah!*, che un'altra grande casa cinematografica, la Warner, si decise a realizzare un altro film di negri: *The Green Pastures*, tratto da una commedia di Marc Connelly e diretto da William Keighley e dallo stesso Connelly. Il film, che ha tono di favola, racconta episodi della Genesi e tratteggia il Paradiso quale Connelly pensa che se lo figurino i negri nella loro fantasiosa ed ingenua immaginazione. Ne venne un'opera non priva di malizia, ma che raggiungeva toni efficaci ed indovinati di poesia e di delicatezza. Così la visione di Dio Padre, vestito da pastore negro protestante, con tanto di sigaro, gli angeli negri che pescano alla lenza, ed altre scene del genere, appunto per il loro tono di ingenua (o raffinata) poesia non riescono mai né irriverenti



«*The Green Pastures*» (1936) di Keighley e Connelly non è una espressione della fede negra, ma una interpretazione di bianchi sul come essi pensano che i negri si raffigurino la religione.

né ridicole. E' comunque da tener presente che *The Green Pastures* non è un'espressione della fede negra, ma un'interpretazione di bianchi sul come essi pensano che i negri si raffigurino alcuni aspetti della religione. Quindi, come documento di vita e spiritualità negra è largamente soggetto a cauzione. Fra gli interpreti di *The Green Pastures* erano Rex Ingram, da non confondersi con l'omonimo regista), Eddie «Rochester» Anderson e Clinton Rosemond, che comparvero poi in parecchi altri film. Rex Ingram era già apparso in *The Emperor Jones* e comparirà pure nelle *Adventures of Huckleberry Finn* (1939), *Cabin in the Sky* (1943), *A Thousand and One Nights* (Le mille e una notte,

1945) nonché in vari altri film americani ed inglesi. Eddie «Rochester» Anderson comparve pure in parecchi film, tra i quali *They Won't Forget* (Vendetta, 1937) prodotto dalla Warner e diretto da Le Roy, che costituisce una coraggiosa requisitoria contro i pregiudizi imperanti specialmente negli Stati del Sud e nel quale appare una simpatica figura di negro, impersonata appunto da Rosemond, ottimo esempio, nota Peter Noble, di come un regista intelligente e progressista possa indirizzare il pubblico verso una maggiore tolleranza e comprensione.

DAVIDE TURCONI



A sinistra: un'immagine tratta da «*One Exciting Night*» (1922), uno dei primi esempi di "giallo-rosa", dove l'elemento comico era fornito da una stupida coppia di negri terrorizzati. A destra: un'altra inquadratura di «*Hallelujah!*», la quale ritrae un momento drammatico del film.



GLI ANNI immediatamente successivi all'avvento del sonoro sono particolarmente fecondi per la cinematografia austriaca; e sarebbe facile indicare un motivo esteriore di questa fioritura nella possibilità, offerta dal nuovo mezzo, di suscitare, sul filo invitante di un valzer, tutto un clima, un mondo, già estinto e di cui l'occupazione nazista non avrebbe tardato a cancellare pur i vestigi. Era, questo, il clima della Vienna inizio di secolo, cui alcuni registi nativi della città si sono dedicati con amorevole nostalgia, riuscendo a riscattare con un profumo di autenticità, gli elementi fondamentali ad esprimere l'anima di quella Vienna, che pur rischiavano, difettando un gusto ed una misura che li equilibrassero, di scendere a luogo comune: alludo sopra tutto a Max Ophüls e a Willy Forst. Due temperamenti dissimili, il primo (artista di maturità maggiore) incline ad una rievocazione più sottile e venata di drammaticità, il secondo più propenso a descrivere, di quel mondo, l'esuberanza operettistica: **Liebelei** (Amanti folli, 1932), cui si è recentemente appaiato il notevolissimo **Letter from an Unknown Woman** (Lettera da una sconosciuta, 1948) è il film in cui si assommano le caratteristiche e le virtù di Ophüls; **Wiener Blut** (Sangue viennese, 1942) è l'opera che più schiettamente rappresenta lo spirito di Forst. Eleganti ufficiali, drammi coniugali, duelli, morti tragiche costituiscono in Ophüls i motivi ricorrenti sullo sfondo delle passeggiate in carrozza al Prater, delle vie coperte di neve, della musicale essenza della città. Donne vino canto sono, straussionamente, i temi conduttori più consoni a Forst, sottolineati dal costante tessuto del valzer. Tuttavia, specie ai suoi esordi di regista, Forst si compiacque di affrontare, pur sempre nell'ambito di quel clima e di quel gusto, temi più o meno spiccatamente drammatici, e solo in un secondo tempo imboccò deciso, sebbene tra episodici ritorni ad opere di differente im-



pronta, la via di **Operetten** (Operette, 1940) e di **Wiener Blut**, che doveva condurlo perfino a « viennessizzare », risolvendolo in chiave di operetta, il romanzo di Maupassant **Bel Ami** (1939). Né i risultati conseguiti dal Forst drammatico furono trascurabili, se si pensi non tanto al facile e dolcissimo, ma pur sempre abile e talvolta delicato **Leise Elehen Meine Lieder** (Angeli senza paradiso, 1933), con cui si presentò come regista, quanto a **Mazurka** (Mazurka tragica, 1935), dove, al di là di ogni squilibrio, erano riconoscibili l'esistenza di un'atmosfera ed una ricerca espressiva tutt'altro che consueta.

Intermedia tra i due film citati è **Maskerade** (Mascherata, 1934), che trae le sue origini da un fatto di cronaca e molto deve alla determinante personalità di Walter Reisch, una delle figure-chiave del cinema austriaco, autore dello scenario dell'opera e l'anno appresso scenarista e regista di un film che a questo per più di un motivo si apparenta: **Episodio** (Episodio, 1935). Il problema felicemente risolto da **Maskerade** consiste nell'esatta inserzione del fatto di cronaca in un ambiente che, con la sua autenticità, lo riscatti e ne attesti una validità narrativa, solo in quell'ambiente conseguibile. Gioverà rammentare, anzi tutto, brevemente, l'argomento. Ad un veglione il pittore Heidenneck, in fama di libertino, conosce Gerda, una sciocca e bella signora, moglie di un chirurgo illustre e la invita a posare per lui. La donna, che aveva prima ri-

MASCHERATA

fiutato, finisce per accettare nella serata stessa e si reca nello studio di Heidenneck, dove posa, nuda, se si eccettuino una bionta sul viso ed un manicotto. Per un disguido il ritratto viene pubblicato e suscita in giro scandalo e curiosità circa l'identità della bella mascherata. Il manicotto era di proprietà di Anita, fidanzata del fratello del chirurgo, già amante del pittore ed ora inasprita per l'abbandono subito da parte di lui. I sospetti del chirurgo cadono quindi senza esitazione su di essa. Al fidanzato andato a chiedere conferma circa l'esattezza dell'ipotesi ad Heidenneck, questi fa un nome immaginario, come appartenente alla donna del ritratto. Il caso vuole che il nome sia in realtà quello di una giovane onesta e tranquilla dama di compagnia di una nobildonna, e che essa venga quindi trascinata, inconsapevole, nel giuoco. Le cose sono complicate dal fatto che la giovane si innamora di Heidenneck ed il cinico Heidenneck di lei. Così che, quando la perfida della donna tradita fa sì che al pittore venga chiesto un nuovo ritratto della donna, ma questa volta senza maschera, Heidenneck rifiuta per amore di Leopoldina. Alla quale, però, sempre dalla perfidia della rivale, che essa ha inconsapevolmente sconfitta, vien fatto credere di essere stata un semplice strumento nelle mani del pittore. Mentre Leopoldina si ritiene così bassamente ingannata, Heidenneck è ferito dall'antica amante, che invano gli aveva chiesto di ritornare a lei. Leopoldina corre ad implorare l'intervento del chirurgo, che solo è in grado di salvare il pittore. Il chirurgo, che nel frattempo è venuto fortuitamente a sapere come la donna del ritratto fosse la propria moglie, rifiuta. Ma la paura dello scandalo, che la ragazza gli minaccia, lo induce ad accettare. Heidenneck, salvato, è tra le braccia di Leopoldina. Il chirurgo, trovando l'arma, sul luogo del ferimento, della futura cognata, si convince che questa abbia sparato per vendetta contro il pittore, essendo lei la donna mascherata, e acquieta i propri tormenti, ristabilendo un equilibrio familiare, in realtà fondato su presupposti errati.

Il nodo narrativo sarebbe stato, anzi era drammatico. Ma è curioso constatare come in pratica Forst abbia, magari inconsciamente, mirato, in più occasioni, ad alleggerirne i toni, facendo avanzare in primo piano taluni elementi ambientali e di cornice (i frequentatori del caffè-concerto in cui si recano, uscendo dal ballo, Heidenneck e Leopoldina) oppure insistendo su taluni accenti caricaturali (i commenti della gente al piccolo scandalo, sintetizzati dall'apparizione di una serie di gruppetti, alla cui risata si accompagna in contrappunto, per ognuno, un differente verso di animale, sottolineato da una musica da circo sullo sfondo). Questi tratti anticipano la deformazione ironica, ottenuta anche tramite trucchi visivi, di cui il regista fa uso in **Allotria** (Allegria, 1936), commedia di impronta talora felicemente grottesca. Certo, Forst non punta, narrativamente parlando, tanto sul concetto « situazione drammatica » quanto su quello « tempesta in un bicchier d'acqua », cui si accompagna, come nel finale, un sorriso ironico forse troppo accentuato. (Del resto, una mancanza di misura nei modi comici che si introducono spesso è resa evidente anche e sopra tutto dal personaggio del servo afflitto perennemente dal mal di denti). Che la corda drammatica non sia quella più consona a Forst è dimostrato pure dalla scena nella serra, al finale, che,

Titolo originale: *Maskerade* - Regia: Willy Forst - Sceneggiatura: Walter Reisch - Fotografia: Franz Planer - Musica: Willy Schmidt Gentner - Interpreti: Paula Wessely, Adolf Wohlbrück, O. Tschekowa, Hilde von Stolz, - Produzione: T. Sascha 1934.



in conseguenza anche di una poco felice scenografia, si colora di tinte oleografiche.

Pure, a dispetto di queste pecche, che ho preferito dichiarare in anticipo, **Maskerade** appare ancor oggi opera valida. Sul piano psicologico, anzi tutto, dove le varie figure sono seguite con talora (vedi il caso di Leopoldina, parte in cui — bisogna tenerne conto — la Wessely si rivelò come attrice cinematografica dotata di un singolare pudore espressivo) rilevante e delicata penetrazione. Nei confronti della Wessely come di Wohlbrück (i quali mai raggiunsero di nuovo simile compiutezza nel disegno del personaggio), della Stolz come della Tschekowa, Forst, si rivela un esattissimo direttore della recitazione. Ma valida tanto più **Maskerade** appare sul piano ambientale. Forst suggerisce Vienna, piuttosto che accompagnarci attraverso di essa, come è consueto fare Max Ophüls (il quale si vale spesso di passeggiate a piedi o in carrozza dei suoi personaggi). La suggerisce attraverso quegli elemneti che più siano idonei a definirla, scegliendoli quasi esclusivamente tra gli « interni ». Il veglione di carnevale, il caffè-concerto, il ballo, l'opera, e l'onda sonora del valzer sono i motivi indicatori da lui scelti. E poi il dignatore mondano, il vecchio palazzo principesco dove si fa della maldicenza e si rimpiange il tempo antico, altrimenti ricco di scandali. Unico elemento « esterno », sobriamente accennato, la neve ghiacciata che copre le strade e i marciapiedi.

Ad una funzione assai precisa per l'evocazione di una atmosfera-rispondono i mezzi di linguaggio adottati dal regista, che ama trascorrere da un punto all'altro per mezzo di spesso ampi e descrittivi movimenti di macchina. Particolarmente felice in questo senso è il lungo e complesso movimento iniziale di carrello indietro combinato con panoramica, il quale, allontanandosi dall'orchestra, scopre la sala del veglione gremita di folla che danza e percorsa da stelle filanti, e dominata, nel fondo, dalle grandi figure dipinte di coppie danzanti, le quali allegoricamente suggeriscono quel mondo ed il suo carnevale. Altre volte la puntualità di Forst si rivela negli attacchi, quasi sempre per analogia e spesso accompagnati da una calzantissima soluzione sonora. Peccato che alla loro gustosa ideazione corrisponda in genere una discutibile realizzazione tecnica per « mascherino », che guasta la nettezza dell'attacco stesso. Tanto per fare un esempio anche in questo campo ricorderò il pronto passaggio dalla battuta di Heideneck, nel suo studio, con cui egli dice a Gerda che intende essa posare per lui nuda, al particolare della bottiglia di spumante che viene sturata al veglione e cui si accompagna il colpo secco del tappo che salta. E un altro passaggio esatto è quello dal direttore d'orchestra nell'esercizio delle sue funzioni durante la serata in casa dei due fratelli,

al grasso individuo che al caffè-concerto esegue un movimento analogo delle braccia dirigendo il balletto.

Certo, il materiale scelto per tali passaggi non è mai di estrema originalità o raffinatezza; ma la precisione, la morbidezza del movimento è innegabile. Forst comincia qui decisamente a mettere a fuoco quel suo stile, che condurrà in seguito, e sia pure su un piano di minore impegno, a compiuto equilibrio. Certo **Maskerade** è opera indicativa, poiché, segnando un limite col suo scadere nella seconda parte quando si precisa il nodo drammatico, rivela un talento di pastoso rievocatore di immagini perdute.

GIULIO CESARE CASTELLO



4 - EDWARD G. ROBINSON

LO SPASSOSO scrittore americano Damon Rumyon, che sconvolge i suoi racconti con i più strampalati "gags" cinematografici, immaginò una volta che un povero diavolo d'innamorato — giunto dal Connecticut nella Quarantottesima Strada per imparare a divenire un gangster feroce, e imporsi alla sua bella — vedesse Al Capone ma lo ripudiò dicendo: « Non mi piace, lo voglio un tipo come Edward G. Robinson... ». La finzione si era imposta alla realtà: il personaggio si era lasciato indietro l'uomo, e Edward G. Robinson che aveva contribuito al successo di *I sei personaggi in cerca d'autore*, al Teatro Guild di New York, ancora una volta avrebbe dato ragione a Pirandello. E ancor più gli avrebbe dato ragione in seguito, quando la sua vita mutò in una situazione paradossale: l'uomo colto e raffinato, che amava la vita contemplativa e si lasciava attrarre dal fascino delle scienze occulte e dalla saggezza delle religioni orientali, che credeva ai prodigi dell'alchimia, diventò il tipo più rappresentativo della belva umana, energico e impulsivo, violento, amorale. Mr. Hyde si era trasformato nel dottor Jekyll.

La trasformazione avvenne per gradi, lentamente. Fu, dapprima, soltanto una riflessione intellettualistica davanti allo specchio: « quell'alter ego, dominato in me dalla fredda ragione, se scatenato quali manifestazioni avrebbe? » — cioè l'« homo sapiens » provava la tentazione di rintracciare in sé il barbaro primordiale. E poiché Robinson era anche attore, a quella tentazione di fantasia (che forse sottintendeva un orgoglio per la raggiunta e personale civiltà) poté far seguire un vero sdoppiamento. Già molti gli avevano detto che sembrava un losco individuo. Basso e tarchiato, con le gambe storte, bruno focoso con una vivacità tutta meridionale, si notava per un qualcosa d'inesprimibile nello sguardo, per un segno insolito delle labbra, infine per una maschera strana che lo faceva sentire straniero. Chi lo diceva mongolo, e chi piuttosto armeno, in realtà era nato a Bucarest, nel 1893, e si chiamava Emanuel Goldenberg. Al Teatro Guild, quando fu stanco della Columbia University, gli diedero le parti di straniero. Dopo *Juarez e Massimiliano*, dopo *I Fratelli Karamazoff*, fu *The Racket* che gli presentò l'occasione di mettere in evidenza quale sarebbe stata la degenerazione del suo tipo di « homo sapiens ». *The Racket* è un dramma di Bartlett Cormack che, nel 1927, aveva un pregio di novità: presentava per la prima volta sulla scena i gangsters di Chicago. Nonostante la repulsiva ferocia, o forse proprio per quella, i newyorkesi lo portarono alle stelle; invece le autorità di Chicago ne vietarono la rappresentazione, e la compagnia proseguì il viaggio per Los Angeles. Due settimane dopo, Nick Scarsi « alias » Edward Robinson era già scritturato con un lungo contratto cinematografico, però a Milestone che diresse *The Racket* fu dato, come protagonista, Louis Wolheim.

Sembrerà strano, ma nei primi tempi, e per quasi due anni, i produttori di Hollywood considerarono Robinson come un nuovo venuto ancora immaturo per una gran parte e assolutamente inadatto per una parte di gangster. Nessuno più ricordava che in uno di quei film di Richard Barthelmess che ribadivano il gran successo di *Broken Blossoms* (« Giglio infranto », Griffith, 1919), Robinson aveva avuto una partecina che non dava ombra nemmeno a Dorothy Gish.

Tutti vedevano in lui soltanto la possibilità di sfruttare un viso nuovo per lo schermo, che poteva anch'essere quello di un fellone ma che necessariamente doveva significare uno straniero. Lo sbaglio più grande fu quando gli affidarono il personaggio di Toni, un italiano, in *A Lady to Love* (1930). La commedia di Sidney Howard *They Knew What They Wanted*, da cui il film è tratto, fu premiata più volte in virtù di uno stimolante invito alle lacrime e infatti racconta la storia di una servetta che s'innamora di un bel giovane visto in fotografia mentre invece è un rozzo contadino che la sposa e la rende infelice. Benché diretto da Seastrom (Sjöström), e si valesse della romantica interpretazione di Wilma Banky, il film che si risolveva in un molesto chiacchiericcio fu un fiasco. Ma un fiasco che giovò a Edward G. Robinson più che un successo: davanti a quella prova sbiadita, i produttori si convinsero che egli doveva rientrare in quello speciale ambiente di malavita che lo aveva reso celebre sul palcoscenico. *The Widow from Chicago* (1930) fu il ritorno alla sua maniera forte, in primo piano: quel volto in apparenza molle e quasi flaccido, blandito da una torpida pigrizia, trasse un'espressione di netta risolutezza dal solco deciso delle labbra, più ancora riflesse la fredda vigoria dello sguardo, rinserrato è fisso in un ostile, malvagio disegno. Per chi voleva intendere, Edward G. Robinson dava già da vedere il personaggio di *Little Caesar* (1931).

Rico Bandello, il Piccolo Cesare, nel romanzo di W. R. Burnett è un ambizioso bandito di città che, speculando in ogni illecita maniera sulle false costrizioni della legge del proibizionismo e sulle derivanti debolezze umane, emerge da una masnada di reprobri fra cui Joe Massara, Pete Montana, Sam Vettori, Toni Passa, il sergente Flaharty lo temono e lo combattono fino al tempo della decadenza che non avvilisce il suo prestigio. Robinson dominò spavaldo, tumido, mostruoso, pareva una furia implacabile, e Mervyn Le Roy gli disse: « Stavolta, bisogna dimenticare il cuore ». (*This time without a soul*). Edward G. Robinson non aveva bisogno dell'avvertimento, si era già distaccato dalla sua personalità umana, egli poteva vedersi e vedere quell'altro che si proiettava fuor di lui in una forma visibile dell'istinto malefico, e aveva il suo volto — quella maschera quasi schiacciata contro lo spessore d'un vetro che la separa dall'umanità — ma non la vivida espressione di un controllo anche morale. « Questo è il mio lupo », disse quando si vide in quella trasfigurazione disumana e come Mr. Hyde aveva riscontrato in modo evidente l'altro, estremo termine di paragone dell'individuo: « homo homini lupus ». Da quell'incubo di licantropo in agguato, per soddisfare i gusti del pubblico, Edward G. Robinson non poté liberarsi troppo presto.

Ford aveva, nel 1935, sulla sua coscienza l'oleografico *Pilgrimage* (Pellegrinaggio, 1933), sbagliato finché si vuole che però gli aveva insegnato la dignitosa misura della commozione, di cui aveva dato una convincente prova nel poderoso finale di *The Informer* (Il traditore, 1935). Un altro tipo come Gypo, e scartato Victor Mac Laglen che difatti non sfolgorò mai più, Ford lo trovò in Robinson al quale né A. E. Green nella figurina di un baro, in *Smart Money* (1931), né lo stesso Le Roy in quella macchinosa

riduzione del drammone di Louis Weitzenhorn: *Five Star Final* (1931) — rappresentato anche in Italia col titolo *Edizione speciale* — avevano concesso sufficiente libertà d'azione. Ford, invece, volle portare sullo schermo in una sola volta due Edward G. Robinson: il personaggio falso e l'uomo sincero, quello che nei modi e nel cipiglio ricordava Little Caesar e quello che assomigliava piuttosto al quieto signor Emanuel Goldenberg di Bucarest, il gangster e l'impiegatuccio. In *The Whole Town's Talking* (Tutta la città ne parla, 1935), Ford prese in considerazione anche il lato umano di E. G. Robinson, volle vederlo senza le trucolente truccature usate in *The Hatchet Man* (L'uomo della scure, 1932) o in *Tiger Shark* (Le tigre del Pacifico, 1932), tolse di mezzo il fascino romantico dell'ambiente di *I Loved a Woman* (Ami una donna, 1933), lo lasciò privo di artificiose risorse, com'era, vero uomo in lotta contro le avversità. E Robinson interpretò così bene la parte del pover'uomo, e anche con una certa finezza nei trapassi psicologici, che da allora ebbe inizio la sua « seconda maniera ». Quella che ebbe scarsa evidenza in *Manpower* (Fulminati, 1941) e una valida affermazione in *Scarlet Street* (La strada scarlatta, 1945).

Manpower è un film noioso, del resto neanche imputabile a Raoul Walsh che si trovò con una Marlene Dietrich, la quale non poteva nemmeno più figurare come bella donna, e quindi venne meno ogni interesse. Da parte sua, Edward G. Robinson che doveva essere il brutto opposto alla bella sentì il film stanco e non s'impegnò soverchiamente, ma cominciò a ricalcare il tipo del tardo innamorato, deriso nel suo candore d'uomo maturo, e fin anche spinto al delitto, che rese con fedele imitazione, pur con qualche momento creato piuttosto d'impeto, in *Scarlet Street*, dopo avergli dato gli ultimi ritocchi in *The Woman in the Window* (La donna del ritratto, 1944). Se, quindi, la derivazione, più che altro di tipo, da Little Caesar può dirsi esaurita già nel 1938 con quel *The Amazing Doctor Catterhouse* (Il sapore del delitto), dove lo sdoppiamento psichico considerato da Litvak sembra tener conto dei suggerimenti di *The Whole Town's Talking*, le più recenti interpretazioni di Edward Robinson — dopo che si è distaccato anche dai lavori avventurosi, quali *The Sea Wolf* (Il lupo dei mari, 1941), e successivamente *Destroyer* (Ombra sul mare, 1943) e *Tampico* (Il traditore dei mari, 1944) che nulla gli aggiunsero alla fama — si valgono di una recitazione piuttosto in sordina, consueta e familiare, non intimista però mai, e talvolta evocante, ma d'un lampo, gli atteggiamenti del furore di un tempo.

Edward G. Robinson dà l'impressione di rientrare nell'ombra, in un dignitoso tramonto d'attore, come se quel suo dimesso e attonito partecipare all'azione del film — talvolta, quasi in un'opaca indifferenza — dipendesse anche da un senso di stanchezza, da un reale indebolimento fisico. In quel disperato dramma di Arthur Miller *All my Sons* (Erano tutti miei figli, 1947), Robinson non ha più l'autorevolezza d'un protagonista: è un viso spremuto d'ogni capacità d'emozione. Nello schiaffo del giovane Burt Lancaster c'è come il crollo d'un prestigio di forza, e quando Robinson muore, fuor di scena, sembra che abbia voluto risparmiare al pubblico la sua agonia, convinto di non saper più interessare.



FILMOGRAFIA

1924: *The Bright Shawl* (Lo scialle lucente), di John S. Robertson con Dorothy Gish. - 1929: *The Hole in the Wall* (Il buco nel muro), di Florey con Claudette Colbert. - 1930: *East in West* (L'appello dell'Occidente), di Monta Bell con Lew Ayres; *Outside the Law* (Uomini nella notte), di Tom Browning con Mary Nolan; *A Lady to Love*, di Seastrom con Wilma Banky; *The Widow from Chicago*, di Cline con Neil Hamilton. - 1931: *Little Caesar*, di Mervyn Le Roy con Douglas Fairbanks jr.; *Smart Money*, di A. E. Green con Joan Blondell; *Five Star Final*, di Mervyn Le Roy con Aline Mac Mahon. - 1932: *The Hatchet Man* (L'uomo della scure), di Wellmann con Loretta Young; *Two Seconds*, di Mervyn Le Roy con Preston Forster; *Silver Dollar*, di A. E. Green con Bonita Granville; *Tiger Shark* (Le tigri del Pacifico), di H. Hawks con Zita Johann. - 1933: *The little Giant* (Il piccolo gigante), di Roy del Ruth con Helen Vinson; *I Loved a Woman* (Amai una donna), di A. E. Green con Kay Francis; *Dark Hazard*, di A. E. Green

con Genevieve Tobin. - 1934: *The Man With Two Faces*, di Archie Mayo con Mary Astor. - 1935: *Barbary Coast* (La costa dei barbari), di H. Hawks con Miriam Hopkins; *The Whole Town's Talking* (Tutta la città ne parla), di J. Ford con Jean Arthur. - 1936: *Bullets or Ballots* (Le belve della città), di Keighley con Joan Blondell. - 1937: *Thunder in the City* (La trappola d'oro), di Marion Gering con Luli Deste; *Kid Galahad* (L'uomo di bronzo), di Curtiz con Bette Davis; *The Last Gangster* (L'ultimo gangster), di Ludwig con James Stewart. - 1938: *A Slight Case of Murder* (Il nemico pubblico n. 100), di Bacon con Jane Bryan; *The Amazing Doctor Clitterhouse* (Il sapore del delitto), di Litvak con Humphrey Bogart; *I Am the Law* (Il vendicatore), di Hall con Wendy Barrie. - 1939: *Blackmail*, di H. C. Potter con Ruth Hussey. - 1940: *Doctor Ehrlich's Magic Bullet* (Un uomo contro la morte), di Dieterle con Ruth Gordon; *A Dispatch from Reuters*, di Dieterle con Edna Best. - 1941: *The Sea Wolf* (Il lupo dei mari), di Curtiz con

Ida Lupino; *Manpower* (Fulminati), di Raoul Walsh con Marlene Dietrich. - 1942: *Tales of Manhattan* (Destino), di Duvivier con Charles Boyer; *Larceny, Inc.*, di Bacon con Jane Wyman. - 1943: *Flesh and Fantasy* (Il carnevale della vita), di Duvivier con Betty Field; *Destroyer* (Ombre sul mare), di W. A. Seiter con Marguerite Chapman. - 1944: *Tampico* (Il traditore dei mari), di Mendes con Lynn Bari; *Double Indemnity* (La fiamma del peccato), di B. Wilder con Barbara Stanwyck; *Mr. Wiggs Goes to War* di A. E. Green con Ruth Warwick; *The Woman in the Window* (La donna del ritratto), di F. Lang con Joan Bennett. - 1945: *Scarlet Street* (La strada scarlatta), di F. Lang con Joan Bennett; *Our Wines Have Tender Grapes* (Il sole spunta domani), di R. Rowland con Margaret O'Brien. - 1946: *The Stranger* (Lo straniero), di O. Welles con Orson Welles. - 1947: *All my Sons* (Erano tutti miei figli), di J. Reis con Burt Lancaster.

FILM DI QUESTI GIORNI

**** ECCELLENTE

*** BUONO

** MEDIOCRE

* SBAGLIATO

* ANNA KARENINA (Anna Karenina)

Regia: Julien Duvivier. - Soggetto: dal Pomonimo romanzo di Lev Tolstoj. - Sceneggiatura: Jean Anouilh, Guy Morgan e Julien Duvivier. - Scenografia: André Andrev. - Fotografia: Henri Alékan. - Costumi: Cecil Beaton. - Interpreti: Vivien Leigh (Anna), Ralph Richardson (Karenin), Kieron Moore (Conte Vronskij), Hugh Dempster (Stefan Oblonskij), Marie Lohr (Principessa Shcherbatskij), Frank Tickle (Principe Shcherbatskij), Sally Ann Howes (Kitty), Niall MacGinnis (Levin), Michael Gough (Nikolaj), M. Hunt. - Produzione: Korda-London Film, 1947.

Anna Karenina (Anna Karenina, 1947) è un film decisamente sbagliato; lo si prende in esame soltanto per il fatto che porta la firma di Julien Duvivier: regista spesso sopravvalutato, ma senza dubbio interessante e che ha avuto, sia pure in limiti ben diversi dai Renoir e dai Carné, un posto nel passato neorealismo francese, soprattutto in virtù di *Poil de carotte* (Pel di carota, 1932): il quale è da considerarsi il suo capolavoro. Interessante ci sembra, inoltre, considerare *Anna Karenina* in rapporto alla produzione americana e post-americana di Duvivier. Per il regista francese Hollywood voleva dire rinunciare ad esperienze più di contenuto che di forma; e il suo pessimismo, letterario e spesso anche retorico per natura ed educazione, diventa così un ottimismo di compromesso, «corretto» da un fondo di sentimentalismo puritano. A parte *Lydia* (1941; un rifacimento di *Un carnet de bal*) e *The Imposter* (L'impostore, 1944), questo adattamento è evidentissimo in *The Great Waltz* (Il grande valzer), realizzato nel 1938, durante la prima permanenza di Duvivier in America: il lieto finale, con Strauss nelle tenere braccia della fedele Poldi, fa pensare al mondo di Willy Forst. In *Tales of Manhattan* (Destino, 1942) un avvocato vagabondo si redime, due giovani si incontrano e si amano, una tribù negra canta felice per l'ingente somma di danaro caduta dal cielo, un musicista sconosciuto trova la via della gloria. In *Flesh and Fantasy* (Il carnevale della vita, 1944) l'amore che una brutta ragazza nutre per un giovane la rende bellissima allorché, dopo il ballo, ella si toglie la maschera. Il terzo episodio dello stesso film, ha una conclusione vincolata alla speranza; l'equilibrista dice infatti alla donna ammanettata: «Un giorno ci rivedremo per essere felici insieme». Sono, tutti questi, esempi abbastanza eloquenti.

Abbandonata per la seconda volta l'America per la Francia, Duvivier ritorna a tal punto al suo pessimismo, che *Panique* (Panico, 1946) può addirittura considerarsi una antologia della sua passata produzione neorealista. Emigrato in Inghilterra nel 1947, in un'epoca in cui Londra è in polemica e concorrenza con Hollywood, la piena libertà concessa a Duvivier (avvertibile tra l'altro nella scelta da lui fatta degli sceneggiatori e del fotografo), gli permette di rimanere fedele alla sua visione del mondo. *Anna Karenina* vuole essere, appunto, un film

pessimista; e lo è. Nel libro di Tolstoj esiste «un'alta concezione della creatura umana, che respinge il caratteristico pessimismo dei naturalisti e vede l'uomo non più sottoposto a una misera vicenda fisica ma soprattutto protagonista di un misterioso dramma morale». Ma a Duvivier non importa che tutti i personaggi della pagina siano «impegnati in questo dramma anche quando più sembrano esularne», che tutti percorrano «una loro ascesi etica anche quando questa viene a coincidere con una esteriore decadenza e a concludersi nell'ultima rovina». Non la purificazione, ma la disfatta morale e materiale è quanto interessa al regista francese, e pertanto proprio l'«esteriore decadenza» e l'«ultima rovina». Così il film si concentra nella parte finale: il suicidio di Anna non è reso, come ad esempio nella *Karenina* di Brown (1935) con sobrietà, ma calcando la mano, insistendo sul fattore rotaie e sul treno, che lo vediamo passare sul corpo della donna. Una tale sequenza che voleva essere, ripeto, il «pezzo forte» del film, si perde: e non soltanto se considerata nel contesto, come conclusione di uno stato d'animo, ma anche presa a sé stante, avulsa dall'insieme: come frammento, in altre parole. Il mezzo cinematografico non la sorregge, in quanto inquadrature stacchi e montaggio non sono artisticamente elaborati; così come lo stesso mezzo non sorregge le altre parti del film.

In *Anna Karenina*, più che nelle precedenti opere di Duvivier (e in particolare modo del Duvivier americano e post-americano), è facile rinvenire gravi errori: l'impostazione teatrale di certi episodi e situazioni (l'incontro di Anna con Vronskij, ad esempio; la confessione della donna al marito), un costante squilibrio di elementi compositivi, la dispersione del tema, la frammentarietà della narrazione e, infine, la mania di muovere continuamente la macchina, spesso senza alcuna giustificazione. La oscillazione dell'inquadratura, quando Anna scaccia Vronskij risalendo in vettura, raggiunge un efficace effetto espressivo analogo a quello ottenuto, dallo stesso regista, con le inquadrature «sghembe» impiegate in *Un carnet de bal* (Carnet di ballo, 1937); l'oscillazione accennata suggerisce infatti lo stato d'animo di Anna in quel momento. Ma questo esempio è, in *Anna Karenina*, quasi del tutto solitario. Né per altro la colonna sonora trova un impiego essenziale, e quando essa è chiamata in causa, ci ricorda certe sovrimpressioni visive e sonore di *La charrette fantôme* (Il carro fantasma, 1939) ormai sorpassate, le quali non raggiungono comunque l'effetto artistico desiderato, come nelle scene in cui Anna vede, nel suo stato febbrile, il verificatore ferroviario e sente battere il lungo martello. Rumori e musica, inoltre, cercano invano di fondersi con le immagini nella sequenza finale, in modo da creare un'atmosfera di angosciosa drammaticità. Drammaticità che Duvivier tenta di suggerire sin dall'inizio, con la morte del manovratore, sfracellato dal treno. Tutte queste cose sono connesse ad una incapacità di analisi e di introspezione, a tal punto che neppure i personaggi esistono, né Mosca e la provincia russa. Non si può parlare quindi di interpretazione di un testo letterario o di buona traduzione, sia

pur libera. E' per altro mancato a Duvivier un'attrice provvista e di un fisico e di una personalità capaci di superare le manchevolezze della regia, e la mediocrità degli attori che le stanno accanto, «per avvolgersi in uno splendido isolamento». Vivien Leigh non è Greta Garbo; altrimenti avremmo avuto, almeno, una *Anna Karenina* come quelle «messe in scena» da Edmund Goulding (1927) e da Clarence Brown: le quali, se non altro, erano buoni esempi di «teatro cinematografico». In quanto a Moore, diremo che ci fa rimpiangere la stessa parte sostenuta da John Gilbert e da Fredric March, che pur erano assai mediocri. *Anna Karenina* è, tutto sommato, un punto negativamente sintomatico nella carriera di Duvivier: fare delle previsioni sulle sue possibilità a venire non è possibile, quantunque una cosa sia certa: la decadenza di questo regista è iniziata con *Pépé le Moko* (Il bandito della Casbah, 1937).

** ANNI DIFFICILI

Regia: Luigi Zampa. - Soggetto: dal racconto il vecchio con gli stivali di Vitaliano Brancati. - Sceneggiatura: Brancati, Sergio Amidei, Enrico Fulchignoni, Franco Evangelisti. - Fotografia: Carlo Montuori. - Scenografia: Ivo Battelli. - Musica: Franco Casavola. - Costumi: Giuliana Bagni. - Interpreti: Umberto Spadaro (Aldo Piscitello), Massimo Girotti (Giovanni), Ave Ninchi (Rosina), Delia Scala (Elena), Milly Vitale (Maria), Enzo Bitiotti (il podestà), Ernesto Almirante (il nonno), Aldo Silvani (Platania), Giovanni Grasso (arr. Mascali), Olinto Cristina (on. Secchi), Agostino Sabietti. - Produzione: Briguglio Film-Fincine, 1948.

Si è discusso e si discute molto su questo film di Luigi Zampa, basato su un racconto di Vitaliano Brancati. Interrogazioni alla Camera e al Senato, appelli alla censura, polemiche sui giornali e sui periodici con intervento di senatori (vedi, ad esempio, gli articoli di Secchia, Sereni e Platone in *Vie Nuove*); e inoltre difese di Andreotti, pubblici dibattiti all'Associazione romana della Stampa e, in questi giorni, al Missori di Milano. Infine, sempre al Missori, un referendum tra gli spettatori, invitati a rispondere, su apposite cartoline, alle seguenti domande: 1) Ritiene *Anni difficili* offensivo per la dignità nazionale? 2) Pensa che *Anni difficili* sia un film utile e positivo? 3) E' *Anni difficili* un film antifascista? 4) E' d'accordo con il pubblico ed i critici stranieri che definiscono il cinema italiano il più intelligente e umano del dopoguerra? Senza dubbio il film di Zampa non merita tutto questo scalpore. Se è così discusso, e a torto, è perché la polemica si basa su giudizi ideologici; le stesse domande del referendum non accennano minimamente ad un possibile valore artistico dell'opera; e l'ultima, come vedremo, risulta staccata dalle altre. Sicché tutte quattro possono riassumersi nella terza: «E' *Anni difficili* un film antifascista?». In linea di massima, chi a questa domanda risponde con un sì, giudica l'opera di Zampa non soltanto positiva utile e non offensiva per la dignità nazionale, ma anche artisticamente riuscita; chi risponde con un no, sostiene che il film è non soltanto insultante e diffamatorio per il popolo italiano, e quindi non positivo e utile, ma anche artisticamente privo di interesse. I secondi, pertanto, cadono nello stesso errore di valutazione che rimproverano ai primi: e gli equivoci continuano e si intensificano.

Eppure il problema, come è ovvio, va impostato anzitutto in sede estetica. La prima

domanda alla quale un critico deve rispondere, è essenzialmente di natura artistica: se questa manca, nell'opera in esame, allora si potrà considerare il contenuto a sé stante: ma sarà sempre un contenuto il cui valore — positivo o negativo — ha limiti ristretti e relativi al soggetto di partenza, rimasto inespresso. Una cosa è il contenuto nella sceneggiatura di un film di Eisenstein o di Pudovkin e una cosa ben diversa è quello stesso contenuto stilisticamente creato ed espresso attraverso gli specifici cinematografici. (Il lettore ci perdoni se siamo costretti a ripetere principi universalmente acquisiti). Ora *Anni difficili* è un tipico esempio in cui il contenuto, in questo caso del tutto ideologico, può essere esaminato a sé stante nelle relazioni e ristrettezze accennate. (Un caso analogo, sia pure su un piano diverso per gli elementi calligrafici che *The Fugitive* conteneva, è stato esaminato nel numero scorso). Infatti *Anni difficili* non ha requisiti artistici: Zampa contrappone allo stile una maniera, la quale poggia, come nelle opere precedenti (da *Un americano in vacanza* al sopravvalutato *Vivere in pace*), su un abile mestiere che gli serve per trasporre sulla pagina di celluloido (e non in immagini visive e sonore) una sceneggiatura talvolta, come in questo caso, ancora più abile; quantunque essa non sia priva di errori tecnici. Errori che si avvertono anche nel film: si vedano alcuni stacchi e passaggi di mascherino: «surrogato» di montaggio di cui Zampa fa un eccessivo e non sempre appropriato uso. E' evidente che il mestiere non produce satira, prerogativa di registi come Clair, e pertanto l'annunciata «commedia del costume» si risolve, in *Anni difficili*, in «bozzetti», battute ironiche, e vignette da giornale umoristico: sorrette, naturalmente, da un elemento letterario che porta la firma di Brancati. Non ci rimane, quindi, che esaminare — ma soltanto ora — il contenuto nella misura e nei limiti già detti.

Il vecchio con gli stivali venne pubblicato per la prima volta «nel 1944, nella rivista *Aretusa*, mentre il Nord era ancora sotto i tedeschi e i capi del neofascismo erano ancora vivi». Rielaborato più tardi, nel 1947 dallo stesso Brancati per lo schermo, è ovvio che il racconto abbia assunto modificazioni e sviluppi nella trattazione della «trama», dei personaggi e delle loro azioni. Per raggiungere una maggiore verosimiglianza dei fatti, Piscitello, ad esempio, non viene epurato dal farmacista Platania, ritornato dal confino, ma da quello stesso sindaco che, fascista, lo aveva costretto agli stivaloni e al distintivo; ed ora, fatto il doppio gioco, rimane al suo posto «amministrativo». Inoltre altre figure sono introdotte (il figlio del sindaco) oppure messe in maggiore rilievo (la figlia e la moglie di Piscitello, la spia, il federale): tutte cose, queste, che vanno a favore dell'«elemento» antifascista del film. Peraltro Brancati ha creato, o tolto dall'anonimo, i «non iscritti», dei quali nel libro si accenna soltanto in tre o quattro pagine. In questi «non iscritti», intesi e visti come politico «da caffè», cioè attendisti, — e posti sullo stesso piano caricaturale degli altri — il film identifica l'antifascismo. Ecco infatti giungere la tremenda accusa finale: che noi tutti, cioè, siamo stati vigliacchi, eccezione fatta per «alcuni» rinchiusi in carcere. Molti di noi, chi più chi meno, abbiamo contribuito all'affermazione del fascismo e ai suoi crimini; ma il film dimentica, in buona o in mala fede, che non pochi hanno anche combattuto ogni forma di dittatura non soltanto a caffè, ma attivamente. Il carteggio delle documentazioni è nutrito: va dalle impiccagioni alle camere a gas, dalle esecuzioni in massa alle Fosse Ardeatine. Pertanto, anche da un punto di vista ideologico, *Anni difficili* non è un

film obiettivo, ma abbastanza unilaterale; senza contare che si tiene ben lontano, o per incapacità degli autori o per partito preso, da una vera analisi delle cause che hanno portato al ventennio e ai conseguenti effetti. Domani se un nuovo Kracauer dovesse, al posto del *Catigari*, esaminare *Anni difficili*, forse potrebbe trovare in quest'ultimo film i germi di un nuovo fascismo, come oggi ha riscontrato nell'opera di Wienne quelli del nazismo. Ma questa è soltanto una supposizione, e non implica affatto che il film di Zampa rechi offesa alla dignità nazionale; piuttosto si vuole qui sottolineare, ritornando tra l'altro alla quarta domanda del referendum, che *Anni difficili* non è certo degno, per ragioni del tutto artistiche, a rappresentare il cinema italiano all'estero, e in particolar modo quella «scuola» o «tendenza» neorealista che Andriotti, assolvendo appunto Zampa, intendeva e intende difendere: mentre si rammarica di non aver fatto in tempo a censurare *Sciucchià* e pensa a certi probabili tagli per *Ladri di biciclette*.

** ARCO DI TRIONFO (Arch of Triumph)

Regia: Lewis Milestone. - Soggetto: dal romanzo di Erich Maria Remarque. - Sceneggiatura: Milestone e Harry Brown. - Fotografia: Russell Metty. - Scenografia: William Flannery. - Musica: Louis Guenberg. - Costumi (per la Bergman): Edith Head. Interpreti: Ingrid Bergman (Joan Madou), Charles Boyer (dott. Ravic), Charles Laughton (Haake), Louis Cathern (Moroscow), Roman Bohnen (dott. Veber), Stephen Bekassy (Alex), Ruth Nelson (Madame Fessier), Curt Bois (il barista tatuato), J. Edward Bromberg (il direttore del Palbergo), Romanoff (Alidze). - Produzione: Enterprise Productions, 1947.

Il nome di Lewis Milestone, regista di origine russa e naturalizzato americano, è soprattutto vincolato ad un film, che lo rese noto e per il quale è particolarmente citato nelle storie del cinema: *All Quiet on the Western Front* (1930), opera invero ricca di pregi cinematografici e umani la quale, sia pure con sincerità e stile diversi e minori, si ricollega idealmente a *Westfront 1918*, realizzato da Pabst nello stesso anno. Entrambe sulla prima guerra mondiale, alla quale Milestone partecipò nelle file dell'esercito americano, esse sono improntate a temi comuni: dalla requisitoria contro il militarismo al messaggio di pace e di fraternità. Per tali temi, sia il primo che il secondo, si ispirarono a due romanzi: a Ernst Johannsen, Pabst; a Erich Maria Remarque, Milestone. Nel 1946, a sedici anni di distanza dal suo capolavoro, quest'ultimo, dopo varie esperienze non prive di interesse, ricorre di nuovo a Remarque, il «pacifismo» del quale ebbe spesso un'influenza più o meno evidente sul regista russo-americano: volendo, nello stesso *Hell's Angels* (Gli angeli dell'inferno, 1930) si può intravedere una posizione antieroica e l'inutilità di certi sacrifici. Senza dubbio, Milestone voleva ritentare, col recente film, i risultati raggiunti in *All Quiet on the Western Front*. Il nuovo soggetto, anche se diverso, ha punti di contatto col vecchio: dalla prima guerra mondiale passiamo alla vigilia dell'ultimo conflitto, ad una Parigi 1938-39. E anche in *Arch of Triumph* c'è la condanna della violenza: lo stesso odio che Remarque, perseguitato politicamente, nutrì per Hitler, è nel personaggio principale: il dottor Ravic, idealista e pacifista per natura,

costretto a vivere all'estero, senza documenti, ricercato e più volte braccato dalla polizia.

L'assunto, ancora una volta, è nobile e attuale: più di quanto possa apparire a prima vista. E c'erano un personaggio-chiave, Ravic appunto, e l'ambiente della capitale francese di allora. Per essere più libero nei suoi movimenti, Milestone partecipa al film anche come produttore; ma non raggiunge i risultati prefissi: tutt'al più quelli commerciali, che egli seppe far convivere con gli elementi stilistici anche in una delle sue opere più recenti, *The Strange Love of Martha Ivers* (Lo strano amore di Martha Ivers, 1946). In *Arch of Triumph* la narrazione è anzitutto frammentaria. Certo tale difetto dipende anche dai tagli fatti in America e in Italia; e non si può quindi dare un giudizio definitivo sul montaggio; ma la disuguaglianza, spesso riscontrabile in Milestone, esiste anche nelle sequenze singole, analizzate a sé stanti: mancano, in esse, ritmo ed equilibrio visivo-sonoro; e manca un opportuno montaggio nell'inquadratura. Il materiale plastico, ad esempio, è inerte: pensate soltanto al valore che poteva assumere la statuetta di legno, che Ravic vede per la prima volta nel comodino del morto: questa statuetta, che pur appare altre volte nel film, è un particolare che «non parla», relegato com'è a funzioni meccaniche, anche se intenzionalmente simboliche. Eppure Milestone aveva, nel bagaglio delle sue esperienze personali, un eloquente esempio di «particolare» artisticamente impiegato: si veda, in *All Quiet on the Western Front*, la mano del soldato colpito a morte, la quale «si stringe a pugno nell'atteggiamento di cogliere una farfalla» (Pasinetti); particolari analoghi lo stesso regista adoperò nel discutibile ma interessante *A Walk in the Sun* (Passeggiata al sole, 1946). Per altro il materiale umano non esiste, se non intendi per questo gli attori come unità fisiche, sui quali si concentra, in definitiva, l'interesse del film: la stessa recitazione della Bergman (qui in tono minore) e di Boyer non riesce a rendere da sola l'introspezione dei due personaggi principali, che risultano completamente staccati dal contesto, anche perché non esiste una atmosfera ambientale e psicologica. Nella prima parte, ad esempio, la pioggia insistente, non contribuisce, come in *Rain* (Pioggia, 1932) dello stesso regista, a suggerire gli stati d'animo: la mescolanza incerta dei sentimenti che il profugo prova all'inizio, di fronte al mutismo quasi completo di Madou; né, anche per la mancanza di questa atmosfera, è reso il dramma di Ravic: il suo amore per la donna e la sua condizione umana, di clandestino e di fuggiasco. Dalla imprecisione dei personaggi deriva inoltre una relazione tra di essi non sempre chiara. I ricordi che ossessionano Ravic alla vista di Haake, l'agente nazista, possono essere compresi, nei loro giusti limiti e valori, soltanto da chi ha letto il romanzo. E' infatti impossibile un chiaro montaggio ideologico, da parte dello spettatore, in base alle immagini che vede sullo schermo (la stanza nuda, sevizie, cadaveri, interrogatori). A questo si aggiunga una imprecisa ubicazione, nel tempo e nello spazio, dei fatti: le torture naziste nella Berlino 1934. Né soccorrono, per chiarire le relazioni tra Ravic e Haake, il diatogo e una delle tante assurde sequenze del film: quella in cui il primo uccide il secondo. E' ovvio che tra tanti difetti, superficialità e cose arbitrarie, il tema di *Arch of Triumph* si perda, e l'opera risulti artisticamente mediocre.

GUIDO ARISTARCO



dire, se lo desidera, allo scopo di rilevare tutti quei dettagli che gli possono essere sfuggiti durante la proiezione del fenomeno.

Questi sono i principi del funzionamento di un microcinematografo posto al servizio della scienza ed impiegato come microscopio e telescopio del « tempo »; siccome però riteniamo che non tutti i lettori possano essere in grado di comprenderli perfettamente, noi li illustriamo con qualche facile esempio. Come è noto, è indubbiamente interessante per il fisiologo vedere crescere una pianta o seguire, per esempio, i movimenti di un viticcio che cerca nello spazio un appoggio e su quest'ultimo vi si avvolge. Questo movimento è così lento che l'occhio umano non riesce a distinguerlo, ciò per il fatto che l'immagine non si sposta molto velocemente sulla retina: se visto invece attraverso il microscopio, l'estremità vegetale progredisce a vista d'occhio, perché l'ingrandimento ottico accresce l'angolo visuale e di conseguenza la sua velocità angolare. Essendo dunque la soglia inferiore del movimento ristabilita, si può così distinguere la « velocità di crescita »: in quest'ultimo caso però il campo visivo non copre che una piccolissima parte dell'organo studiato e l'osservazione del fenomeno perde perciò tutto il suo interesse. Sottomettiamo invece tutta la pianta alla ripresa delle immagini di un film che si svolge alla cadenza di una immagine ogni quarto d'ora: dopo otto giorni il film comprenderà settecentosettantotto immagini che, proiettate alla cadenza classica di sedici immagini al secondo, dimostrerà in quarantotto secondi tutte le fasi relative allo sbocciare di un fiore o alla crescita di uno stelo.

Prendiamo ora in esame una piccolissima goccia d'acqua proiettata nello spazio per mezzo di un polverizzatore. Se la sua velocità sorpassa i 17,5 metri al secondo, anche se essa fosse grossa come una noce e perfettamente illuminata, rimarrebbe invisibile ad un osservatore situato a tre metri di distanza: ciò per il fatto che, in questo caso, la soglia superiore di visibilità del movimento si trova sorpassata. Il film cinematografico invece non conosce la stessa inerzia della retina, infatti se noi giriamo il fenomeno della polverizzazione alla ca-

APPLICAZIONI DEL MICROKINEMATOGRAFO

PER BEN COMPRENDERE l'importanza scientifica del microcinematografo bisogna considerare che questo strumento occupa, rispetto ai fenomeni osservati, lo stesso posto occupato dal telescopio nella osservazione dei corpi celesti. Per mezzo della cinematografia, lo studioso prende possesso del tempo accelerato o rallentato, esattamente come egli abbrevia con il telescopio lo spazio intersiderale e come ingrandisce con il microscopio le dimensioni del mondo invisibile. Sotto l'obiettivo del microcinematografo, la durata del tempo si trova in effetto sottomessa alle analisi più severe, esattamente come « l'estensione » sotto gli oculari degli strumenti di ottica.

In tutti i rami della scienza, lo studioso sospende il corso dei fenomeni allo scopo di avere la possibilità di fissare su di essi la sua attenzione. Il chimico, infatti, arresta una reazione per procedere all'analisi dei prodotti; il biologo arresta la vita dell'organismo allo stato in cui egli desidera considerarlo; l'anatomico, l'etnologo, l'embriologo, e il batteriologo studiano degli esseri morti ridotti in strati sottili, e fino a poco tempo fa tutta la scienza sembrava condannata a non poter effettuare i suoi lunghi e pazienti studi che sopra degli esseri inerti e senza vita. Pensate alla fugacità della striscia di un corpuscolo nella « camera umida » di Wilson (il migliore strumento di ricerca per la radioattività della materia) ed alle gravi difficoltà che si incontrano nel tracciare automaticamente un grafico, per esempio, quello dei motori rapidi.

Un immenso progresso è stato realizzato, per quanto riguarda quest'ultima ricerca, per mezzo dell'impiego del « manometro fotocatodico », che consiste precisamente in una realizzazione cinematografica molto particolare ottenuta mediante l'utilizzazione dello stesso tubo fluorescente impiegato nella televisione. Daltronde, anche in questi casi, i fenomeni propriamente detti devono ancora essere indovinati attraverso

la interpretazione della curva. Nei grafici dei fisici, il « tempo » è iscritto sull'asse delle ascisse e la misura del fenomeno studiato si iscrive in ordinate: ma, un fenomeno non è mai semplice e perciò né la biologia, né la chimica si possono accontentare di tali grafici.

Immaginiamo ora che il fenomeno possa essere fotografato nella sua totalità complessa, e che ogni particella pellicolare sia riservata alla iscrizione del tempo per mezzo di fotografie simultanee di un quadrante cronometrico. Se l'evoluzione del fenomeno è rapida, il cinematografo seguirà il suo decorso accelerandone la cadenza: se il fenomeno invece si produrrà, il cinematografo ne rallenterà la sua ripresa. Lo scienziato ritroverà dunque sullo schermo il fenomeno osservato, calcolato per mezzo del cronometro al centesimo di secondo nel primo caso, o al secondo, al minuto e, se si desidera, all'ora quando si tratti di un fenomeno lento. Se poi la camera di ripresa delle immagini deve adottare la cadenza che esige il fenomeno, l'apparecchio di proiezione si adatterà a sua volta a tutte le necessità dell'occhio umano.

In corso di proiezione i film rapidi saranno rallentati e i film lenti accelerati: nel primo caso il tempo viene allungato, nel secondo invece abbreviato. Seguendo tale caso il cinematografo realizza nel primo caso l'analisi microscopica della durata e nel secondo invece si comporta come un vero e proprio telescopio. In questo caso dunque l'utilizzazione scientifica del « tempo » si effettua al di fuori dei grafici e dei loro assi cartesiani che hanno obbligato per molto tempo gli scienziati a confondere più o meno incoscientemente il « tempo » con una « dimensione dello spazio »: inoltre, tutte le circostanze del fenomeno e precisamente tutte le variazioni che interessano l'osservatore, si trovano così restituite simultaneamente ai suoi occhi. Ogni immagine del film costituisce una vera e propria testimonianza che lo scienziato può consultare agevolmente ed anche ingran-

denza di cento immagini al secondo, la proiezione rallentata metterà in evidenza le gocce liquide che si deformano, per vibrazione elastica, in una serie continua di ellipsoidi.

Nei due esami precedenti, agendo sul « fattore tempo », noi siamo dunque riusciti a mettere in evidenza fenomeni che interessano lo scienziato, conservando l'ingrandimento più favorevole alla osservazione. E' evidente che prima di fare una ripresa di immagini, o di un film destinato allo studio di un fenomeno, è necessario determinare la grandezza desiderata dell'oggetto che si desidera studiare, e questa condizione richiede la scelta di un obiettivo avente una lunghezza focale conveniente. L'obiettivo fotografico delle macchine da presa ordinarie è impiegato nella maggior parte dei casi: in altri casi invece sarà necessario ricorrere a degli obiettivi speciali (telescopici e microscopici).

Fatta la scelta dell'obiettivo è infine indispensabile calcolare la cadenza più conveniente della successione delle immagini, in modo che il movimento dell'oggetto possa essere proiettato ad una velocità perfettamente percettibile (vale a dire compatibile con le due « soglie » inferiore e superiore della percezione del movimento per mezzo della retina dell'occhio umano). Il cronometraggio reale viene conservato sull'immagine per mezzo della fotografia del quadrante cronometrico: tale quadrante può daltronde essere rimpiazzato, in casi particolari, con quello di un barometro, di una coppia termometrica o di qualsiasi altro strumento di misura comprovante delle circostanze fisiche interessanti l'osservazione. Grazie perciò a queste indicazioni precise di spazio e di tempo, senza parlare di altre misure fisiche, il film realizza un documento completo di analisi scientifica che ha per lo scienziato un altissimo valore come mezzo di ricerca.

C. E. GIUSSANI

CIRCOLI DEL CINEMA

ALCUNI cineclub di varie regioni italiane ci hanno scritto invitandoci ad affrontare un argomento un po' scabroso ma che merita la massima attenzione: i rapporti tra un circolo del cinema e le autorità di Pubblica Sicurezza. Le lettere e le segnalazioni che abbiamo ricevuto sono piuttosto preoccupanti.

Un cineclub toscano ci espone la situazione veramente strana che si è venuta a creare nella sua città a seguito di una serie di gravi interferenze della locale Questura nella normale attività culturale del circolo. Si comincia col chiedere l'esibizione del libretto di circolazione del film come condizione « sine qua non » per la concessione del nulla-osta per la proiezione. E si va a finire col mettere in discussione la legalità dei circoli del cinema rifacendosi a un articolo di P. S. del tempo fascista che dava diritto alla Polizia di controllare e sciogliere simili associazioni. Il tutto, condito da frasi del genere: « Inutile discutere. Gli ordini sono ordini. Ed io ho avuto ordini precisi dal Questore ». Da altre città ci segnalano episodi analoghi. Uffici di polizia che chiedono localmente proiezioni preventive di censura per permettere le proiezioni; oppure larvate minacce con vaghi riferimenti ad ancora più vaghe disposizioni ministeriali.

Così stando le cose, è bene cercare di chiarire subito alcuni concetti fondamentali per evitare non soltanto che questi incidenti e questi equivoci — per ora isolati ma già troppo frequenti — si ripetano e si continuino, ma anche per porre le basi per una regolamentazione generale di carattere stabile. E' il caso di richiamarsi proprio alla nostra carta costituzionale (così recente, eppure così spesso trascurata) per accennare, sia pure di sfuggita, alla libertà di associazione e di riunione. Vorremmo sperare che nessuno metterà in dubbio seriamente la legalità dell'esistenza dei circoli del cinema. Così come a chi la pensa in un determinato modo è permesso di riunirsi in partito, così come gli appassionati della montagna o quelli dell'enigmistica si riuniscono in associazioni, non vediamo proprio perché agli amatori del buon cinema non debba essere possibile riunirsi in un cineclub.

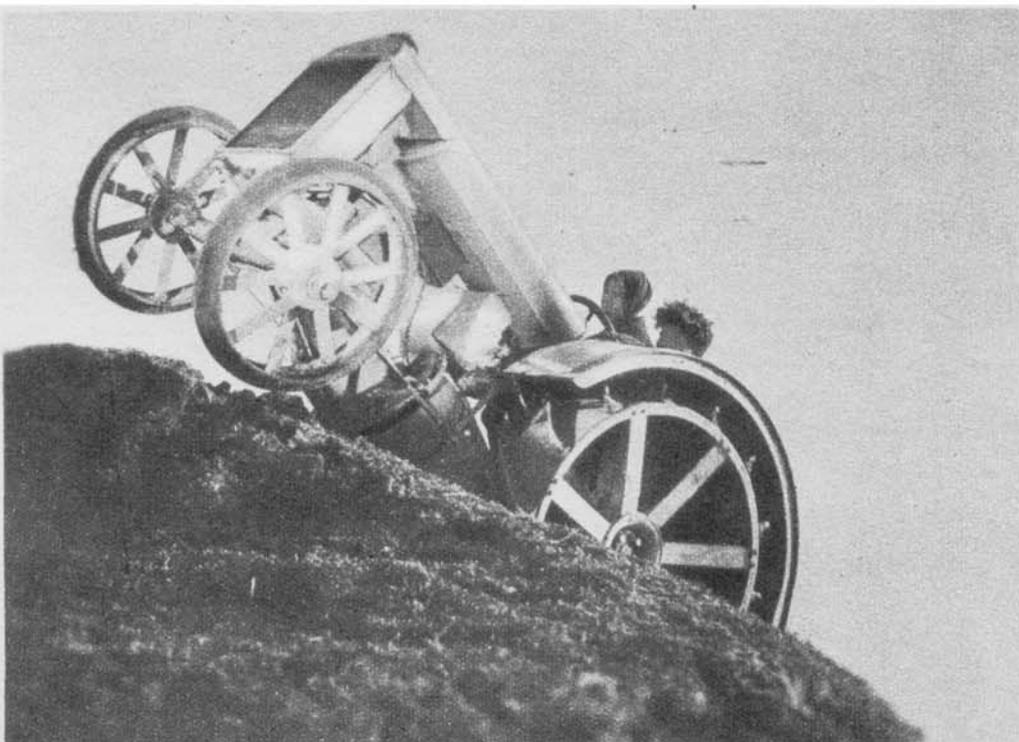
Queste associazioni culturali, libere e non soggette a censura o controllo, hanno pieno diritto di svolgere la loro attività senza nessuna interferenza di carattere poliziesco. Le proiezioni effettuate dai cineclub e riservate ai soci rivestono il carattere di una manifestazione privata e sono quindi assolutamente al di fuori di ogni censura, sia locale che nazionale. Non è necessario chiedere alcun nulla-osta in Questura per effettuare una proiezione privata. Il testo unico di P. S., recentemente emendato dal Parlamento, non prevede nessuna autorizzazione nemmeno per le manifestazioni politiche che si svolgono in luogo chiuso. Sarebbe ben comico, dovessero chiedere una per proiettare *Il monello* di Charlot.

Anche per quel che riguarda il libretto di circolazione del film, richiesto da taluni uffici di polizia, dobbiamo notare che la richiesta è assolutamente fuori di luogo quando si tratta di film classici provenienti da una cineteca. Sono pellicole da tempo fuori commercio, aventi un valore culturale e artistico; esse vengono conservate nelle cineteche (archivi del film) e vengono concesse soltanto ai circoli del cinema che svolgano un'attività priva di ogni scopo di lucro. Questi film vengono scambiati da un Paese all'altro e godono di particolari concessioni doganali. Non sono soggetti a censura e quindi non hanno un libretto di circolazione. Questo certificato può essere invece richiesto quando un cineclub proietta un film di produzione recente preso dal normale noleggio; ma allora — si può chiedere — perché mai questi libretti di circolazione non vengono richiesti alle normali sale cinematografiche che generalmente non si preoccupano nemmeno di ritirarli all'atto della consegna del film?

Nel numero scorso abbiamo citato una lettera del Sottosegretario alla Presidenza del Consiglio, on. Andreotti, che parla molto chiaro sul « carattere privato » del cineclub e sul fatto che

essi « non siano soggetti alle disposizioni vincolanti la programmazione dei film a carattere di pubblico spettacolo ». Se questo non basta a certe autorità periferiche di P. S., dovremmo chieder loro di esigere il visto di censura e il libretto di circolazione anche alle « sonate » di Beethoven, di proibire le conferenze sulla *Divina Commedia*, di ordinare lo scioglimento di tutte le biblioteche private.

Qualora invece le obiezioni sollevate siano di carattere fiscale (e quindi non più di censura o di libretto di circolazione) dobbiamo dire che la faccenda non riguarda più la P. S. ma la Società Italiana Autori Editori (S.I.A.E.) che riscuote i diritti di autore e — per conto dello



Dal film «La linea generale» (1928-29), di Eisenstein, presentato a Napoli da Roberto Paoletta

Stato — le tasse erariali. Anche in questo caso — l'abbiamo già detto — il cineclub non può essere considerato una normale sala cinematografica essendo le manifestazioni in genere, riservate ai soci che pagano una quota annuale (anche se rateata). Pertanto le tasse percepibili sono eventualmente da calcolarsi sulle aliquote molto basse riservate appunto alle associazioni culturali.

Questi chiarimenti generali servano da guida per l'attività dei circoli già efficienti e per quelli nuovi che continuamente si costituiscono. Sia ben chiaro — anche per le autorità di P. S. — che il cinema non è soltanto una grossa organizzazione per far quattrini, soggetta alle tasse e alle cure della censura, ma anche un mezzo di divulgazione culturale e un'arte. I cineclub non si lasceranno privare del loro diritti.

VIRGILIO TOSI

CARRARA — Il « Circolo del Cinema » proietterà il giorno 30 gennaio *La chienne* di Renoir.

CREMONA — Il « Cineclub Cremona » ha iniziato il suo terzo anno di attività il 28 novembre scorso con *Il traditore* di Ford. Ha proiettato in seguito, tra l'altro: *L'angelo del male* di Renoir, *Sciucità* di De Sica, *Il fantasma galante*

di Clair. Ha presentato due anteprime: *Lo stato dell'Unione* di Capra e *Proibito rubare* di Comencini. Il 15 gennaio presenterà *La linea generale* di Eisenstein e il 20, *Maskerade* di Forst.

LIVORNO — Il « Circolo del Cinema » ha proiettato nella prima quindicina di questo mese: *Maskerade* e *Mörder Dimitri Karamazoff*.

MANTOVA — Durante il mese di gennaio, il « Circolo del Cinema » presenta: 2 genn. *Mörder Dimitri Karamazoff*; 9 genn. *La luce azzurra* di Riefenstahl e Balázs; 16 genn. *La chienne*; 23 genn. *En rade* di Cavalcanti.

MILANO — Gli « Amici della Cineteca Italiana » presenteranno il 25 genn. la copia integrale di *Assunta Spina* di G. Serena (1915) con Francesca Bertini. Il 15 gennaio si riunisce a Parigi il Consiglio direttivo della « Fédération Internationale des Archives du Film », della quale la « Cineteca Italiana » è vicepresidente.

MILANO — Il « Museo del Cinema » ha presentato nelle ultime settimane: *Breve incontro*, *Hamlet*, *Mutiny of the Bounty*. Proietterà pros-

simamente: *Sotto i tetti di Parigi* di Clair, *I Nebelunghi* di Lang, *Au bonheur des dames* di Duvivier, *Anna Karenina*, *Il fornaietto di Venezia* (con Alberto Collo e Amleto Novelli, 1923), *Giovanna d'Arco* di Uccick.

NAPOLI — Roberto Paoletta ha preso l'iniziativa delle proiezioni retrospettive che si svolgono al Circolo delle « 4 Arti » e a quello aziendale della « Soc. Meridionale di Elettricità ». In dicembre egli ha presentato alle « 4 Arti » alcuni film della sua cineteca personale (tra cui: *Méliès* e un *Coh!*) mentre al Circolo aziendale della Soc. di Elettricità sono stati proiettati *Kermesse eroica* e *Breve incontro*. Presto sarà proiettato un vecchio film muto italiano.

PISA — Il Cineclub pisano ha ripreso la sua attività in dicembre con la proiezione di *Ivan il terribile* di Eisenstein, *Il carro fantasma* di Duvivier *Marysa* di Rovensky e *Ammutinamento dell'Elsinore* di Chenal.

In gennaio proietterà: 16, *En rade*; 23, *Le brasier ardent*; 30, *I fratelli Karamazoff*.

REGGIO EMILIA — Il « Circolo reggiano del Cinema » presenta in gennaio: 16, *Ragazze in uniforme*; 23, *La linea generale*; 30, *Maskerade*.

ROMA — Il 2 gennaio il « Circolo romano del cinema » ha proiettato *La chienne*.

SUZZARNA — Gli « Amici suzzaresi della Cineteca Italiana » proiettono: 11 gennaio, *La chienne*; 21, *Assunta Spina*.

TRIESTE — Il cineclub triestino, sezione del « Circolo della Cultura e delle Arti », ha ripreso la sua attività in dic. con circa 500 soci. Ha proiettato: *N. U.* di Antonioni e *Le diable au corps* di Autant-Lara; in seguito, *Ivan il terribile* (in originale), dichiarato il film più apprezzato dai soci nel referendum dell'anno scorso; una serata con opere di Rossellini (*Fantasia sottomarina*, *Il ruscello di Ripasottile*, il sesto episodio di *Paisà* e *Germania anno zero*, nell'edizione tedesca). Il 7 gennaio il circolo ha proiettato *Le brasier ardent*; il 12, *En rade*; il 26, proietterà *Maskerade*.

VICENZA — In gennaio, il cineclub vicentino, presenterà *Madame Bovary* e *Il monello*.

MONFALCONE — Siamo lieti di annunciare la nascita del « Circolo del Cinema » di Palermo. Auguri e buon lavoro.

NOTIZIE DALLA FRANCIA

Tra le molte decine di cineclub esistenti in Francia, ve ne sono alcuni le cui caratteristiche veramente eccezionali meritano di essere segnalate. Uno di questi è il « Ciné Club Cendrillon » di Parigi, dedicato e riservato ai bambini dai sei ai dodici anni. Fu creato nel 1933 da Sonjka Bò che ne è tuttora l'animatrice e che ha dotato il circolo di una sua propria cineteca specializzata che conta oggi più di 800 film (alcuni dei quali furono proiettati a Venezia, durante il festival, nel 1947). Ma v'è dell'altro: a Valence, un professore di liceo e dirigente del locale Circolo del cinema, ha costituito nel 1946

un « Ciné Club d'Enfants » che da tre anni funziona regolarmente con grande successo delle sue proiezioni quindicinali. Il Circolo — che ha 1.200 aderenti — è ora diviso in due sezioni: bambini e giovani, con programmi diversi. Il Consiglio direttivo è composto da ragazzi e ragazze eletti nelle rispettive scuole; così i programmi, l'amministrazione e tutta l'organizzazione interna sono a cura dei giovani che si autogovernano. Prossimamente pubblicheranno anche un giornale. Dato l'interesse dell'esperimento, ci promettiamo di tornare presto sull'argomento.



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

GIOVANNI TOSON (Padova). La prima domanda del tuo questionario richiede almeno un volume per la risposta; avrai, in sintesi, un lungo articolo dedicato a quell'argomento. Per la seconda domanda leggi La grammatica del film (Edizioni Bianco e Nero, Roma) di Spottiswoode. Rhapsody in Blue è diretto da Irving Rapper. Il ritratto di Dorian Gray e La luna e sei soldi da Albert Lewin. Follia (Rage in Heaven) da W. S. Van Dyke II.

EMILIO CAGLIERI (Torino). I primi premi «Oscar» sono stati assegnati nel 1928 a Janet Gaynor e a Emil Jannings per l'interpretazione, a Frank Borzage e a Lewis Milestone ex-aequo per la regia, e a due film: Aurora di Murnau e ad Ali di William A. Wellman. I premi vengono assegnati ogni anno, in primavera, dall'Accademia di Scienze e Arti Cinematografiche. Si considerano tutte le categorie, artistiche e tecniche.

FRANCO SCHAUMONT (Roma). L'uso del ricordo nel cinema ha sovente i difetti che tu denunci. È naturale che se un individuo racconta con ogni particolare un'avventura a lui successa, non può essere così preciso (si potrebbe dire «fotografico») quando riporta avventure successe ad altri perché la sua assenza dovrebbe escludere la piena conoscenza dei fatti. Questo è un arbitrio del cinema, in quanto spettacolo, quindi non devi irritarti quando anche i sogni subiscono le stesse leggi illogiche del racconto «a marcia indietro». Del resto, sono proprio necessari questi «flashbacks», come dicono gli americani, o non si tratta piuttosto di scappatoie, di comodi espedienti in sede di sceneggiatura? Per il miracolo delle campane non so darti ragione e neppure torto perché non ho visto il film. Riporto però le tue osservazioni di natura finanziaria su questa opera di Irving Pichel: «Tutto è visto economicamente, e dal principio alla fine è un continuo succedersi di notazioni economiche. Il signor Orlov rivuole novanta dollari di un funerale fatto quattro anni prima. Intasca cento dollari e si rifiuta di dare il resto asserendo d'aver fatto altre spese per quel funerale, spese che non sono comprese nel conto. I minatori vogliono due dollari a testa per reggere i cordoni dell'accompagnamento funebre; i parroci delle chiese minori vogliono dieci dollari l'ora per far suonare le loro campane; il parroco di S. Leo ne vuole venti perché la sua chiesa è più grande delle altre e

conseguentemente le sue spese sono maggiori; il produttore di film promette di mettere in circolazione Giovanna d'Arco quando il successo è ormai assicurato e anche i quattrini. L'agente pubblicitario vive in ansia, per un quarto d'ora di film, in attesa dei diecimila dollari; un telegrafista conta per ben due volte le parole di un telegramma e tutto si risolve nel dirne due volte il prezzo; persino il «whiskey» è messo a conto di qualcuno che non ricordo; lo stesso miracolo si risolve in denaro, organi, vetri, offerte per i poveri. L'unico che fa un regalo è il cinese padrone d'una trattoria, che però cambia un pranzo natalizio contro altri doni: una catenina e dei posti gratis a teatro». Diligente la tua registrazione, ma hai torto nel condannare tutte queste precauzioni bollandole come «indice del viver americano». Anche da noi i funerali costano.

GIOCASTA (Città non precisata). Sei uno dei pochi che vogliono trasformare Cinema in mensile, a conflitto con i molti lettori che vorrebbero mutare questo periodico in settimanale. L'idea della «Galleria dei caratteristi», includendo anche gli attori non caratteristi ma comunque di secondo piano, non è inutile. Con una serie di articoli ci si occuperà anche di questi attori che, specie in Francia, risultano talvolta più rapidi dei protagonisti.

RENATO VOLPI (Bergamo). John Brahm è nato ad Amburgo nel 1893, s'è dedicato prima al teatro in patria, poi è passato in Inghilterra dove ha avuto i primi contatti col cinema. Diventato regista e supervisore, ha trovato alla fine la via di Hollywood dove attualmente lavora senza soste. È il tipo «ersatz», surrogato insomma, dei migliori registi teutonici; arriva sempre secondo nel realizzare le idee di una certa importanza. Quando non elabora rifacimenti come Broken Blossoms, segue le orme di Lang e passa con indifferenza dai film ambientati in penitenziari (evidente ricalco di Sono innocente!) alle trame psicanalitiche piene di esemplificazioni di seconda mano, vedi Il segreto del medaglione dove ben tre racconti si compenetrano come un canocchiale, quasi una parodia del film a rievocazione. Gli si può tuttavia dar credito per alcune felici sequenze e per un innato senso del «thriller» moderato. William A. Wellman è nato in Brookline (Massachusetts). I suoi primi film risalgono al 1924, epoca in cui ha ces-

sato di far l'attore. Quel The Ox-Bow Incident che tu citi è stato girato da Wellman nel 1943, per la produzione di Darryl F. Zanuck, ed aveva come interpreti: Henry Fonda, Dana Andrews, Mary Beth Hughes, Anthony Quinn, William Eythe, Jane Darwell, Harry Davenport, Frank Conroy. Fotografia di Arthur Miller. Non sappiamo ancora se il film verrà proiettato in Italia, perché negli Stati Uniti, pur avendo raccolto i consensi assoluti della critica, non è risultato «commerciale». È la storia del linciaggio di tre innocenti, nella seconda metà dell'800, in un villaggio del Far West. La notizia della non colpevolezza degli accusati arriva quando i corpi già pendono dagli alberi. Questo è il film di cui Henry Fonda va maggiormente fiero.

OKLABAMA M. F. (Milano). Dammi pure del tu, scrivimi quando credi, ma non domandarmi notizie di Tyrone Power, non costringermi a dire se quell'attore sposerà Linda Christian e se si tratterà a lungo in Italia. Non è il genere di risposte che mi piace infiggere ai lettori, questo. With my best wishes, la frase che Aida Valli ha scritto su una fotografia a te destinata, significa: «Con i miei migliori auguri»; è una formula convenzionale di dedica. Di Wanda Osiris so pochissimo, di Gianni Agus niente.

GG. RR. (Novara). Per avere ogni mese Bianco e Nero è meglio abbonarsi; la segreteria della rivista è in via Tuscolana km. 9, a Roma.

PIETRO SORI (Civitavecchia). I film di cui desideri una critica particolareggiata non possono essere considerati da Aristarco se non quando appaiono a Milano; e tu certo saprai che il nord, in materia di prime visioni, è un po' la Cenerentola d'Italia. Alcuni lettori scrivono da Terontola o da Scurocola Marsicana d'aver visto film che a Milano di certo appariranno solo tra due mesi. Il nostro critico non ha parlato di Senza pietà perché Cinema è apparso qualche mese dopo la «première» milanese del film di Lattuada.

EZIO ISOLICA (Albenga). Aristarco, al quale ho fatto leggere la tua frenetica lettera, giura di non essere «l'allievo ufficiale in prigione a Foligno sino all'8 settembre, che si diceva nobile veneziano, liberale e scrittore di cinematografo». Aristarco è un cognome autentico, non uno pseudonimo. Non ho notizie di Juan De Landa e di Luis Hurtado. So invece che Mario Ferrari si sta dedicando al teatro, e che il vecchio Jack Holt interpreta film «western» negli studios della Republic, a Hollywood, insieme a suo figlio Tim — che certo avrai visto nel Tesoro della Sierra Madre. Insoorgi contro la censura del Diavolo in corpo; Cinema s'è occupato del caso nell'editoriale del n. 3.

GIANNA MARZOCCHI (Bologna). Hai ragioni da vendere quando protesti — come il lettore Isolica — contro gli arbitri della nostra censura, a proposito di Il diavolo in corpo. È un argomento che richiede una buona campagna di stampa e l'aiuto di quanti amano il cinema.

M. VITTORIA BONELLI (Ascoli Piceno). Spendi sette pagine di lettera per manifestare il tuo entusiasmo per Il diavolo in corpo. Hai ragione; personalmente ho avuto la stessa impressione favorevole quando Guido Guerrasio ha proiettato il film, in edizione originale, al suo festival a Milano. Cocteau — che se ha qualche merito, può vantare tra questi la scoperta di Radiguet — si dichiarava soddisfatto

del film realizzato da Claude Autant-Lara. Non sono del tuo avviso quando dici che la scena della visita di Gérard Philipe a Micheline Presle è «sessualmente perfetta, seppure troppo sensualmente e proprio per questo quanto mai vera e umana». Deila carrellata dietro il letto, nel momento in cui il ragazzo spegne la luce, Cinema ha parlato nel numero 5. Non sono il «Nostromo» di un tempo, se è questo che vuoi sapere, ma considerami pure la stessa persona, e continua a scrivermi, parlandomi dell'ambiente universitario. Dici infatti che nell'Ateneo «Si giudica per esempio un capolavoro un film come La storia del Dottor Wassel e invece un film corrotto e brutto questo Il diavolo in corpo. Vanno pazzi per Io ti salverò, film psichiatricamente così assurdo e inconcludente da far veramente sbalordire per l'ignoranza dimostrata: un uomo che si giudica indifferentemente un paranoico e uno schizofrenico come se pressappoco si trattasse della stessa cosa...».

NICOLA M. (Trapani). Non ti piace la musica, ma vedendo Io ti salverò e udendo il commento di Miklos Rozsa ti sei entusiasmato; è segno che la musica realmente non significa nulla per te, perché — ti avranno certamente detto — una composizione di natura descrittiva (com'è appunto quella di Rozsa) può colpire chiunque, anche i meno dotati musicalmente. Rozsa è nato a Budapest nel 1907, ed ha cominciato la sua attività di autore di commenti musicali ai film con La contessa Alessandra (1936) a Londra, dove ha vissuto sino al 1940. Il primo film americano che reca un suo commento è Lydia, di Duvivier. Per Io ti salverò, Rozsa ha avuto il premio Oscar; è diventato il musicista di fiducia dei registi europei emigrati a Hollywood.

E. S. (Milano). La censura, con i suoi problemi, è stata l'argomento dell'editoriale del n. 3 di Cinema. Hai ragione quando parli di arbitri, di tagli che rendono incomprensibili i film (come Spasimo), e hai molto bene a domandarti: «Di chi è la colpa per le decurtazioni e i macelli operati nei film nostri e stranieri? C'è un censore ufficiale, anche se nessuno lo sa? E' colpa dei distributori? O degli esercenti? Qual'è il criterio su cui si uniforma la censura attuale?». Sono domande che ci poniamo pure noi. E in merito alla censura americana Cinema, proprio in questo numero, inizia la pubblicazione di un interessante documento.

D. F. (Massarosa). Nella rubrica Biblioteca sarà presto pubblicata una bibliografia ad uso di chi vuole conoscere i fondamenti estetici del cinema. Il Filmlexikon (Film-europa, Milano, 1948) è redatto sulla base del Kleines Filmlexikon di Charles Reinert.

IL POSTIGLIONE

PARLATORIO

Come abbiamo già annunciato, Cinema riprenderà prossimamente la rubrica Parlatorio. In questa rubrica Francesco Pasinetti converserà con i lettori della nostra rivista sui vari problemi e questioni di arte, vita e tecnica del cinema. Le lettere, che debbono portare il nome, l'indirizzo e la professione del mittente, vanno indirizzate imperiosamente a Parlatorio, redazione di Cinema, Via Serio, 1 - Milano.



MICHAEL WILDING e GLYNIS JOHNS

Rispondete al concorso bandito dalla London Film.

La London Film — in occasione della presentazione fatta in Italia dalla Minerva Film, del technicolor « Un marito ideale » tratto dalla famosa commedia di Oscar Wilde e interpretato da Paulette Goddard e da Michael Wilding, — bandisce il seguente concorso a premi:

1) le spettatrici e gli spettatori devono inviare alla Direzione della London Film, Via Nomentana, 309, Roma, un loro scritto in cui descriveranno i requisiti che un uomo deve

possedere per essere considerato « Marito Ideale ».

2) le risposte dovranno pervenire entro il 15 febbraio 1949 alla London Film e possono essere scritte su cartolina postale o inviate in busta chiusa, indicando naturalmente le esatte generalità e l'indirizzo del concorrente;

3) una commissione, scelta dalla London Film, esaminerà le risposte e procederà alla premiazione delle migliori;

4) la Commissione sceglierà, tra tutte le risposte, le dieci che, a suo giudizio, riterrà migliori e assegnerà dei magnifici premi il cui elenco sarà pubblicato sul settimanale Hollywood.



ECANINO

Una sposina, alla ricerca del marito scomparso in circostanze misteriose, vive una romanzesca avventura fino al sorprendente suo epilogo.

ti ritroverò

ENRICO VIARISIO * DELIA SCALA
VAL DU BOIS * PETER FORD * GAIO VISCONTI

Regia di GIACOMO GENTILOMO

UN FILM LUX

Prodotto da VALENTINO BROSIO