LIRE NUOVA SERIE - 28 FERBRAIO I

CASA EDITRICE "GLORIOSA" EDIZIONI VITAGLIANO

STABILIMENTO ROTOCALCOGRAFICO VITAGLIANO



MILANO - VIA SERIO N. 1 TEL. 573-850 - 50-063

GIMEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie Volume I FASCICOLO 9

Anno II - 28 Febbraio 1949

Questo fascicolo contiene:

Cinema-gira	258
FRANCESCO CALLARI	000
Il film di Rossellini con Ingrid Bergman .	260
GIUSEPPE DE SANTIS	
Piazza del Popolo, prima e dopo	261
CARLO DOGLIO	-
Tirannia e caos	262
GIULIO CESARE CASTELLO	
Wilder vede nel film l'espressione della civiltà	265
DOM	
Franciolini e il matrimonio; Zampa e la critica	266
RENZO RENZI	
Appunti per un film sull'Italia del 1920 .	267
GLAUCO VIAZZI	
Walter Mitty in technicolor	270
LO DUCA	
La moda e il cinema	272
CORRADO TERZI	
Il signor Pike, regista ornitologo	275
O. D. F.	
Rider's indigest	277
NINO GHELLI	
I registi: Jean Renoir	278
C. E. GIUSSANI	
I nucchi ottici	281
TOM GRANICH	
Retrospettive: "Sotto i tetti di Parigi"	282
GUIDO ARISTARCO	
Film di questi giorni	284
FERNALDO DI GIAMMATTEO	
Biblioteca	286
V. T.	
Circoli del cinema	287
IL POSTIGLIONE	
I J.	000

* Redazione: GUIDO ARISTARCO - Impaginazione: FERRUCCIO FRISONE *

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITÀ: Milano, via Serio, 1 Tel. 573-850 - 50063 - REDAZIONE DI 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'amministr. 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: Irene Dunne e William Powell, nel film "Vita col padre".



L'attrice Lizabeth Scott e Burt Lancaster in « Desert Fury » (Furia nel deserto, 1947), film in technicolor diretto da Lewis Allen.



Satira del vecchio cinema muto: Betty Hutton nella parte della "diva" Pearl White nel film «The Perils of Pauline » di G. Marshall.

ITALIA

Sono in lavorazione ...

.. I seguenti film: I pirati di Capri (I.C.S.), in interni a Roma, registi G. M. Scotese (versione italiana) e Edgard Ulmer (versione americana), interpreti Louis Hayward, Mariella Lotti, Massimo Serato, Alan Curtis, Mikhail Rasumny, Binnie Barnes, Eleonora Rossi (versione italiana) e Virginia Belmont (versione americana), Franca Marzi, Fedele Gentile; Cielo sulla palude (ARX), in interni a Roma, regista Augusto Genina, interpreti Rubi d'Alma, Ines Orsini. Mauro Matteucci, Giuseppe Marletta, Viglione Borghese; Perdonami amo-re! (titolo provvisorio, Manenti Film) in in-terni a Roma, regista Camillo Mastrocinque, interpreti Massimo Girotti, Roldano Lupi, Annette Bach, Constance Dowling; Patto col diavolo (Salvatori-ENIC), in interni a Roma, regista Luigi Chiarini, interpreti Isa Miranda, Edward Ciannelli, Jacques François, Anne Vernon, Luigi Tosi, Umberto Spadaro, Annibale Betrone, Ave Ninchi, Fiore Davanzati, Nico Pepe, Lamberto Picasso; Antonio da Padova (Oro Film), in interni a Roma, regista Pietro Francisci, interpreti Aldo Fiorelli, Silvana Pampanini, Mario Ferrari, Cesare Fantoni; Il Trovatore (Continentalcine-Gallone).



gresso si diverte (1931), eccetera. In Italia era stato direttore di produzione di Casta Diva (1935), Ma non è una cosa seria (1936), Con-dottieri (1936-1937), Giuseppe Verdi (1938), Manon Lescaut (1940), Sciuscià (1946) e moltissimi altri film, circa una sessantina. Negli ultimi tempi era stato direttore degli Stabilimenti Titanus di Roma ed era quindi passato a dare la sua opera di organizzazione a Roberto Rossellini. Uomo profondamente serio e competente, è stato autore di numerose pub-blicazioni tecniche fra cui "L'industria cinematografica e la sua organizzazione zione di Bianco e Nero, 1940).

Chi dirigerà...

... quest'anno la Mostra Cinematografica di Venezia? Era stata annunciata la nomina del dott. Croze, ma poiché questi ha rifiutato, sembra che sia difficile trovare qualcuno disposto ad assumersene l'incarico. Un bello spirito ha parlato persino di una candidatura di Rudy Crespi.

Henry-Georges Clouzot, il regista di « Quai des Orfèvres », di « Le Corbeau » e di « Manon ».

in interni a Roma, regista Carmine Gallone, interpreti Gianna Pederzini, Gino Sinimberghi, Enzo Mascherini, cantanti Gianna Peder-zini, Franca Sacchi, Antonio Salvarezza, Enzo Mascherini.

Sono scomparsi

.. due cari amici nostri e del nostro cinema: il giornalista Mariano Cafiero e il direttore di produzione Nino Ottavi.

Mariano Cafiero aveva 48 anni. Da venti anni trovava la sua soddisfazione nell'aiutare gli altri a farsi strada, a diventare celebri. Amava il cinema e il teatro. Passava il suo tempo fra i camerini, i teatri di posa e le tipografie dei giornali. Molti che oggi hanno nomi sfavillanti debbono a lui la pubblicazione della prima totografia o della prima notizia che li riguardava, soprattutto gli attori e le attrici. Ma di questi, ai funerali, non abbiamo visto che Isa Miranda ed Elli Parvo. Nino Ottavi era uno dei "vecchi" del ci-

nema, ma non aveva che 55 anni. Dal 1924 al 1932 aveva lavorato in Germania, colla-borando alla realizzazione di film quali Transatlantico (1924), Salto mortale (1930), Il Con-

Acque sempre torbide...

... per quanto riguarda la tanto attesa nuova legge sulla cinematografia italiana, da lunghi mesi allo studio, da lunghi mesi misteriosamente volatile. A Roma si è costituito un Comitato di agitazione per la difesa del cinema italiano; i sindacati delle categorie interessate si muovono, fanno e promettono ma tutto rimane come prima. Intanto, l'avv. Eitel Mo-naco, segretario generale dell'A.N.I.C.A., ha dichiarato in un'intervista che "la crisi che travaglia il nostro cinema si è ancora di mol-to aggravata in questi ultimi tempi". E' ancor più doloroso — egli ha detto — che tutto ciò avvenga nel momento in cui si stava determinando una notevole affluenza di denaro fresco verso la produzione. Infatti, i progetti seri in cui ho nozione, potrebbero portare la nostra produzione alla notevole quota di ottanta film. Ma tali progetti sono tutti fermi in attesa che qualche notizia confortante giun-ga dalla Presidenza del Consiglio...".

Intanto, alla Camera, l'on. Ariosto ha in proposito presentato un'interpellanza di cui, mentre scriviamo, non sappiamo ancora l'esi-

to; e rappresentanti autorizzati della produzione cinematografica nazionale hanno consegnato alla Presidenza del Consiglio un Ordine del Giorno in cui si minaccia di sospendere ogni e qualsiasi attività se la legge non verrà approvata entro il prossimo 30 aprile.

I Vigili del Fuoco...

...dell'Emilia e Romagna, riunitisi in convegno a Piacenza, hanno, fra l'altro, espresso la loro disapprovazione per il contenuto della canzone "I pompieri di Viggiù" e per il film che porta lo stesso titolo. Nel loro Ordine del Giorno protestano "indignati contro coloro che si prestano alla diffusione della canzone e alla realizzazione del film, che suonano insulto alla nobile missione cui attende il Cor-po nazionale dei Vigili del Fuoco".

Mario Soldati ...

...sta preparando, con gli scrittori Graham Greene e Norman Douglas, la sceneggiatura di un film tratto dal romanzo South Wind dello stesso Norman Douglas. Produttore del film sarà Carlo Ponti in collegamento con la Lux.

"Documento - Mensile" ...

"Documento - Mensile"...

è una vera e propria rivista, la quale, anziché essere stampata, verrà proiettata sugli schermi. Essa raccoglierà in ogni numero due o tre
cortimetraggi, paragonabili agli articoli di una
rassegna letteraria. Ogni "pezzo" sarà in realtà
un breve cortometraggio, compiuto nella forma,
di soggetto liberissimo, dal documentario, alla
novella, dal bozzetto alla critica, alla storia e
così nia cosi via

Ogni numero della rivista, diretta da Riccardo Ghione, durerà dai 14 ai 16 minuti. Il pri-mo numero uscirà alla fine di aprile e sarà composto da cortometraggio di Riccardo Ghione, Vit-torio De Sica, Gianni Ratto e Dino Falconi. Ai torio De Sica, Gianni Ratto e Dino Falconi. Ai numeri successivi collaboreranno René Clair, Nino Nutrizio, Cesare Zavattini, Giuseppe Marotta, Orson Welles, Mino Doletti, Gianni Vernuccio, Guido Guerrasio, Riccardo Ghione, Michelangelo Antonioni, Giaci Mondaini, Nerino Florio Bianchi, H. G. Clouzot, Luchino Visconti, G. W. Pabst. ed altri ancora. Verrà inoltre istituita una rubrica fissa, II ponte, di lettere al direttore direttore.

STATI UNITI

Ha fatto molto chiasso ...

...l'uscita dalla M.P.A.A. del produttore Samuel Goldwyn il quale ha aderito all'Associazione dei produttori indipendenti (I.M. P.P.) dichiarando di non poter condividere le direttive di Johnston che soffocherebbero la iniziativa degli indipendenti. "La lotta dei produttori indipendenti per un mercato libero, — egli ha detto, — è una lotta non solo per la sopravvivenza di se stessi e dei loro dipendenti, ma unche per la continuazione dello sforzo creativo indipendente che tanto ha contribuito alla vitalità e al progresso del cinema "

Eric Johnston ha ribattuto che l'uscita di Goldwyn dalla M.P.A.A. è una specie di liberazione e Goldwyn ha replicato: "Durante il periodo di presidenza del Signor Johnston le relazioni dell'industria col mondo esterno sono peggiorate. Tutto quel che ha fatto il Signor Johnston per stabilire buone relazioni fra la nostra categoria e il pubblico non ha servito che a trasformare la M.P.A.A. in un ufficio di pubblicità personale del Sig. Johnston. L'industria cinematografica è riuscita a sopravvivere a diverse calamità, e spero che sopravviva anche al Signor Johnston'.

A proposito di Goldwyn, si annuncia che

egli avrebbe mandato all'aria l'accordo con Rossellini e Ingrid Bergman per la produzione del film di cui si è tanto parlato in questi ultimi tempi.

Gary Cooper ...

..ha acquistato per 40 mila dollari i diritti di riduzione cinematografica del romanzo La ragazza di Via Flaminia, di Alfred Hayes. Essendo libero fino al 1950, egli verrebbe a Roma per produrre in proprio questo film in cui, come in Addio alle armi, egli sosterrà la parte di un soldato americano in Italia.

Tornata in America...

...dall'Italia, dove ha interpretato Il principe delle volpi, Wanda Hendrix sosterrà il ruolo di una ragazza aristocratica italiana nel film After Midnight. Al suo fianco sarà Alan Ladd. Regista Mitchell Leisen.

Una storia documentaria...

...del cinema americano dagli inizi ad oggi sarà realizzata dall' "Academy of Motion Picture Arts and Sciences", che ne ha cominciato la preparazione consultanto i "vecchi". Fra essi, Albert E. Smith, fondatore della Vitagraph, Lionel Barrymore, Alan Hale, Mack Sennett, Sidney Olcott, Maurice Costello, "Broncho Billy", Anderson, Carl Gregory, I. Earle Dawley.

La seconda settimana...

...di gennaio, Hollywood non ha visto l'inizio di alcun film. E' questa la prima volta, dopo molti anni, che succede un fatto del genere. Nella stessa settimana erano in lavorazione 22 film e ne furono completati quattro.

INDIA

Una commissione d'inchiesta...

...sarà costituita dal Governo Centrale dell'India per indagare sulle misure necessarie allo sviluppo e al miglioramento della produzione cinematografica indiana, tanto dal punto di vista culturale quanto da quello tecnico. La suddetta Commissione dovrà anche studiare la possibilità di fabbricare in India la pellicola e il materiale tecnico.

INGHILTERRA

Si è costituita ...

...la "Kingsby Television Film", società per l'acquisto, la produzione e la distribuzione di film per la televisione. Della Società fa parte anche John Grierson, il celebre documentarista, il quale sta preparando una serie di film per la British Broadcasting Corporation.

ARGENTINA

Fra Argentina e Spagna...

...è stato concluso un accordo, della durata di un anno, per lo scambio di un minimo di 25 film. Nell'accordo è prevista l'esenzione delle normali imposte sull'importazione dei film stranieri.

RUSSIA

Due nuove stazioni televisive...

Esse si aggiungeranno presto a quelle di Mo-



William Wyler e Olivia De Havilland, regista e interprete del film americano « The Heiress ».



Patricia Roc con la sua "controfigura" durante la lavorazione di « The Perfect Woman ».

sca e di Leningrado che funzionano regolarmente. Gli apparecchi riceventi attualmente sul mercato sono di due tipi: "Moskvich TL" e" Leningrad TL"; ma, dato l'alto costo, ne sono finora dotati solo i Circoli, gli stabilimenti e le Case di Cultura.

SVEZIA

Le tasse ...

...mettono in pericolo l'industria cinematografica svedese. Infatti, per il 1949, si prevedono non più di 25-30 film. Finora il Governo svedese ha rifiutato qualsiasi aiuto alla produzione cinematografica.

FRANCIA

Un'interessante indagine...

...sul pubblico parigino è stata condotta dalla Società del Cinema Rex di Parigi che l'ha divulgata in una lussuosa pubblicazione. Da essa risulta che al cinema vanno l'88% di parigini. Di questi, il 13,7 % vi si recano più volte la settimana, il 31,7 % una volta, il resto più o meno spesso. Il 38,4 % vi si re-

cano perché attirati da un determinato film, il 38 % al solo scopo di svagarsi, il 6,9 % per abitudine, il 3, 5% per passare il tempo quando piove, il resto per ragioni diverse e occasionali. Il 27,7 % si lasciano attirare dal nome degli interpreti, il 25,6 % dai discorsi degli altri, il 24 % dalla critica e dalla pubblicità, il resto dalla foto davanti al cinema, dai manifesti, eccetera. Il 33,3 % preferiscono i film a colori, il 34 % non hanno preferenze, il 32 % sono per i film in bianco e nero. Il 61,3 % preferiscono il film francese, il 30 % non hanno preferenze, e solo l'8.7 % preferiscono i film stranieri. (In Italia, forse dovremmo rovesciare queste ultime cifre). L'indagine è stata condotta su 341 persone, dai 18 ai 70 anni, il cui domicilio, sesso, età, categoria economica sono stati determinati sulla base del censimento del 31 marzo 1946. Come curiosità, notiamo che a Parigi il 5 % degli abitanti ha un potere d'acquisto molto elevato, il 25 % elevato, il 50 % medio e il 20 % basso.



Hollywood. La Bergman a colloquio con Rossellini. L'attrice arriverà a Roma a metà marzo.

Magnani, che avrebbe pure preso parte al film. Prima di recarsi a Hollywood, dove lo ha accompagnato Lopert, Rossellini mi ha dichiarato che il suo incontro con la Bergman aveva lo scopo anzitutto di definire il lato artistico della sua nuova produzione.

Come ho detto prima, il 3 di questo mese i giornali pubblicarono che in Hollywood era stato raggiunto l'accordo tra la Bergman, Samuel Goldwin, Rossellini e il suo associato Lopert, non solo per produrre un film in primavera in Italia ma anche per un secondo film che Rossellini avrebbe diretto in Hollywood. L'annuncio era stato dato direttamente dai tre associati, attrice, produttore e regista, nel corso di una conferenza stampa, specificando che il film sarebbe stato prodotto e diretto da Rossellini e presentato da Goldwyn, che il film sarebbe costato tra i 500 e i 700 mila dollari, e che al regista (ben noto per la sua assoluta indipendenza di lavoro) sarebbe stata lasciata ogni libertà. A questo proposito Rossellini dichiarava ai giornalisti americani ed ai rappresentanti della stampa estera che, in quanto al suo debutto americano, aveva dovuto soccombere alle blandizie del produttore Goldwyn che garantiva di lasciargli quella autonomia artistica che egli aveva sempre chiesto.

Ma dopo pochi giorni, già negli ambienti cinematografici correvano voci di dissensi tra Golwyn, Rossellini e Lopert. Il ritorno di quest'ultimo in New York, senza Rossellini, e la prolungata permanenza di questi ad Hollywood, confermavano le supposizioni di una rottura dell'accordo. Infatti si veniva a conoscenza che Lopert era stato messo fuori dalla combinazione e rimborsato di ogni spesa sostenuta precedentemente in merito ad essa. Oggi la smentita è ufficiale. Sam Goldwyn ha dichiarato che non parteciperà più alla produzione del film; d'altra parte, la " Music Corporation of America », che è la maggior agenzia artistica americana che rappresenta Miss Bergman, ha comunicato che Mr. Ilya E. Lopert non è più associato a questa produzione con l'attrice.

Né Goldwyn né la « M.C.A. " hanno voluto dare le ragioni della rottura dell'accordo; dal canto loro, hanno mantenuto un pieno riserbo sia la Bergman che Rossellini e Lopert. Da personali inchieste ho, intanto, potuto apprendere quanto segue; che il

IL FILM DI ROSSELLINI CON INGRID BERGMAN

Le riprese inizieranno nell'isola di Stromboli in aprile - La produzione, per la parte americana, è finanziata dalla R.K.O.

NEW YORK, febbraio

I giornali hanno smentito quanto era stato annunciato con grande rumore appena due settimane addietro, il 3 febbraio, otto giorni dopo l'arrivo di Roberto Rossellini in Hollywood. Com'è noto, il regista di Paisà era qui giunto il 15 gennaio per invito del « National Board of Rewie of Motion Pictures » e per la consegna ufficiale del premio conferito appunto a Paisà quale miglior film straniero presentato sugli schermi americani nel 1948. Ma Rossellini doveva pure incontrarsi con Ingrid Bergaman, che molto tempo fa aveva espresso il desiderio di partecipare ad un film diretto da Rossellini, il quale aveva accettato con entusia-

smo l'offerta della grande attrice svedese concretandola in un soggetto originale, scritto apposta per lei e ambientato nella piccola isola di Stromboli, Prima dell'arrivo di Rossellini, i giornali americani avevano anche pubblicato la notizia che un accordo era stato raggiunto oltre che sul piano artistico anche su quello economico; infatti il film sarebbe stato prodotto da Rossellini, dalla Bergman e da Ilya E. Lopert, che avrebbe avuto anche la distribuzione per gli Stati Uniti. Si parlò addirittura di una Società, appositamente costituita per la produzione di questo film, chiamata « Anna Corporation » o qualche altra cosa del genere con evidente riferimento alla

principale motivo del disaccordo è stato di carattere finanziario, con Lopert prima e poi con Goldwyn. Questi, in seguito, dopo aver concesso piena indipendenza artistica a Rossellini, ha cominciato a parlare di supervisione, e tutti sanno che è argomento spinosissimo da trattare con Rossellini. Egli rifiutò già un contratto con Selznik appunto perché non gli lasciavano quella assoluta indipendenza cui è uso in Europa.

Ciò che è rimasto in piedi è l'intesa tra la Bergman e Rossellini. A mezzo della « M.C. A. » l'attrice e il regista hanno già trovato un sostituto di Goldwyn: la RKO. Questa casa parteciperà alla produzione del film che si inizierà in aprile, come fissato, nell'Isola di Stromboli, e ne curerà la distribuzione. Rossellini partirà tra una settimana in aereo per Roma, la Bergman lo raggiungerà tra quindici giorni.

FRANCESCO CALLARI

PIAZZA DEL POPOLO, PRIMA E DOPO

SULLA piazza del Popolo di Roma, domenica 20 febbraio, s'è chiuso un capitolo della lotta intrapresa dal cinema italiano per difendersi e vivere, e se n'è aperto un altro. In piazza ci s'è arrivati, con un atto di coraggio, rompendo la solitudine secolare della cultura italiana, dopo mesi di tentativi, di trattative, di discussioni in altra sede. Qualche sconsiderato cronista conformista ha parlato di "gazzarra". E' stato un atto profondamente meditato, invece, disperatamente serio, ricco di prospettive e d'aperture. Non intenderne il significato equivarrebbe a volersi chiudere possibilità nuove di vita e di scambio, che vanno oltre la stessa portata della battaglia in corso. Vorrei sottolineare subito, a questo proposito, alcuni punti che mi sembrano di gran peso. Tutti sanno a qual grado d'isolamento sia stata condannata l'intelligenza italiana da antiche e recenti vicende, culminate nel ventennio fascista. Ebbene, è stato il cinema a spezzare di slancio questo isolamento, recando al mondo un messaggio audace e sconvolgente, aprendo strade inedite, vincendo con una ventata d'aria pura una crisi grave, di contenuti e d'espressione, in cui, col cinema, è da decenni invischiata l'arte contemporanea. Ed è ancora il cinema, in Italia, che, compiendo un atto pubblico spregiudicato e vorrei dir "giovanile", riporta la cultura a colloquio diretto con la gente, ad essa chiedendo qualcosa — aiuto, solidarietà — e dando altrettanto, su un piano di maturazione comune, su una strada da percorrere insieme, non più in pochi, ma a migliaia, a milioni. Non è un caso. Il nostro cinema ha succhiato sangue e linfa vitale dalle umili e drammatiche esperienze del popolo, affondando tra gli uomini vivi radici profonde, scoprendo verità che le altre arti sono ancora ben lontane (non è questa la sede per indagarne i motivi) dal conoscere, dal riecheggiare, dal ritrarre. Logico, dunque, direi necessario, con queste premesse, con questo cammino dietro le spalle, che il cinema cercasse e trovasse un modo ardimen-toso d'incontrare i suoi personaggi e il suo pubblico. Il comizio del 20 febbraio era stato preceduto, s'è detto, da una

serie di avvenimenti. La sua vigilia era costituita, può affermarsi, dalla riunione che i registi — circa 15 giorni addietro — avevano tenuto nel sindacato che li raccoglie, sospinti da una situazione che non consentiva più inerzie. Era accaduto che la legge 16 marzo 1947 (la legge degli 80 giorni), al tirar delle somme, s'era rivelata insufficiente: soprattutto per l'aperto boicottaggio del governo, incapace di farla osservare. Di piú: s'era verificato il fatto, inaudito nella prassi di qualsiasi governo, ch'era stato proprio un organismo statale — il Sottosegretariato Stampa e Propaganda — a fornire, con una famigerata circolare, un cavillo bell'e pronto alle velleità d'evasione degli esercenți. Frattanto, colpito dagli inevitabili effetti di questo autentico misfatto e della libertà assoluta lasciata agli importatori stranieri o nostrani di film esteri (864 film, di cui il 90 % americani, entrati nel 1948 contro un fabbisogno di 370-390), la cinematografia nazionale languiva, e languisce, si trovava alla vigilia d'una crisi d'agonia. Sul tavolo dell'on. Andreotti giace da tempo una legge tutt'altro che decisiva, ma in grado almeno di recare una sorsata d'ossigeno. Il governo però non si decide a vararla, mena gesuiticamente il can per l'aia. Da quella riunione usci un cortese telegramma all'on. Andreotti, firmato da alcuni tra i nomi più illustri del cinema italiano, che chiedeva-no un colloquio con lui. Altro fatto inzudito: il Sottosegretario non si degnò nemmeno di rispondere. Terzo fatto inaudito: la Commissione consultiva paritetica, composta di industriali e lavoratori, e presieduta dall'Andreotti, si vide ricevuta, un paio di giorni dopo, da un funzionario invece che dal suo presidente. Offesa nella sua dignità, la Commissione si ritirò in buon ordine. E allora nacque il Comitato di difesa. Vi aderiscono, com'è noto, industriali e lavoratori: un fronte unito, dunque, il frutto d'un accordo unanime e pensoso degli inte-

ressi nazionali.

Quali i propositi del Comitato? quali i suoi obbiettivi? Innanzitutto, denunciare all'opinione pubblica la «colpevole inerzia» del governo, il quale (riporto dal promemoria stilato in occasione della conferenza stampa tenutasi qualche giorno prima del comizio, in cui parlarono rappresentanti dei lavoratori e degli industriali, e che deve considerarsi il primo atto di vita del Comitato): ha permesso e favorito l'inosservanza della legge degli 80 giorni; ha respinto l'applicazione della tassa sul doppiaggio, preventivamente concordata fra le categorie; non ha studiata alcuna seria misura intesa a limitare l'inflazione sul mercato di film stranieri; non ha avviato e portato a termine nessuna delle pratiche, richieste e promesse, per un congruo aumento del fondo di dotazione della Sezione autonoma della Banca del Lavoro; ha svuotato di ogni efficacia pratica l'opera della Commissione Consultiva; ecc.

In secondo luogo, chiedere una serie di misure atte a scongiurare la morte del cinema italiano. Riporto ancora dal promemoria citato. Il Comitato chiede: riconferma della programmazione obbligatoria;

severità e automatismo delle sanzioni per gli inadempienti; tassa sul doppiaggio adeguata al valore commerciale che un film straniero acquista mediante il "travestimento" italiano; regolarità e democraticità nel funzionamento della Commissione Consultiva; mantenimento della sua attuale composizione; aumento fino a una misura adeguata del credito cinematografico; normalizzazione e democratizzazione degli organi dirigenti della Sezione Autonoma di Credito Cinematografico della Banca del Lavoro; facilitazioni creditizie alle cooperative di lavoratori; sgravio della pressione fiscale sull'esercizio, particolarmente sul piccolo esercizio, quando vengano programmati film italiani; subito dopo l'entrata in vigore dei primi provvedimenti d'urgenza, elaborazione di un testo unico di legge sul cinema che regolamenti tutta la materia. definendo anche i rapporti fra lo Stato è gli organismi cinematografici parastatali o compartecipazione finanziaria dello Stato.

Bisogna notare che si tratta di misure notevolmente più modeste di quelle instaurate in altri paesi, dalla Francia all'Inghilterra al Belgio. Esse rappresentano un minimo; ma un minimo senza del quale il drammatico "ultimatum" di Renato Gualino, Presidente dell'« Anica » (l'associazione dei produttori) — « dopo il 30 aprile non più film italiani » — si trasformerà in una realtà dolorosamente concreta.

La conferenza stampa non era rimasta senza eco. E bisogna dar atto ai critici cinematografici romani della loro responsabile sollecitudine: anche sui giornali più conformisti la loro voce autorevole s'è saputa levare a lanciare l'allarme, a illuminare l'opinione pubblica. Ma il Comitato ha deciso di rimanere in vita finché il problema non sia risolto, manifestandosi disposto a ricorrere a tutte le forme possibili di pressione sul governo, di chiarimento sui cittadini. Così ebbe luogo la manifestazione di piazza del Popolo. Quindicimila persone si raccolsero attorno agli oratori. Migliaia, ancora, applaudirono il cinema italiano lungo lo straordinario corteo, Il governo, come tutti sanno, ha mandato la Celere, E mentre la manifestazione si chiudeva con la fantasiosa "deposizione" dei cartelli davanti al portone dell'ex « Minculpop », la Celere si schierava a difesa dell'ambasciata americana, che nessuno si sognava di minacciare. Ma era un fatto simbolico, e altamente istruttivo. Il governo denunciava così il suo proposito, la sua funzione di strenuo difensore dell'industria statunitense (che, per colmo d'ironia, non ha mai chiesto un simile aiuto) e d'affossatore della cinematografia nazionale.

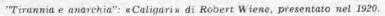
S'è chiuso un capitolo quel giorno, ho detto più sopra, e un altro se n'apre. Ora si tratta di procedere, di trarre tutte le conseguenze dai primi passi compiuti. Vogliamo che le rivendicazioni della gente del cinema siano accettate, innanzitutto. Ma perché ciò avvenga, dobbiamo essere più che mai convinti della nostra forza. Oggi essa è indicibilmente maggiore di ieri: possiamo contare sull'adesione dei sette milioni di lavoratori organizzati nella C.G.I.L., e dobbiamo allargare ancora il contatto che abbiamo stabilito da piazza del Popolo col nostro pubblico: un contatto, s'intende, il cui calore avevamo già meritato coi nostri film, ma che può col tempo diventare una fonte perenne cui attingere sia per creare sempre migliori condizioni di vita al cinema italiano, sia per approfondirne ancora i già validi motivi poetici e umani.

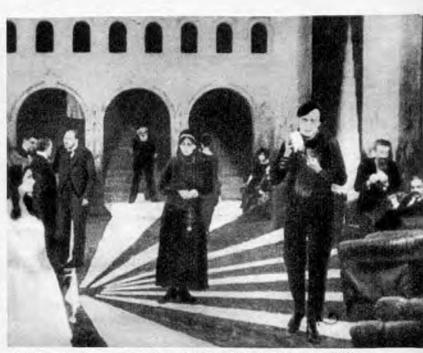
Non dobbiamo lasciarci dividere, Questa manovra sarà tentata. Non deve sgomentarci: è anch'essa una conseguenza della nostra forza. Ha menato scalpore la presenza dell'on. Di Vittorio tra noi? Eppure i fatti parlano chiaro. La C.G.I.L., ha offerto al Comitato la propria adesione e il proprio appoggio, e il Comitato, rendendosi conto che questo significava allargare le nostre possibilità d'azione e di lotta, l'ha accettata. Allo stesso modo, se ci fosse stato proposto, avremmo accettato sul palco del nostro comizio l'on. Pastore. E chiunque altro. Anche l'on. Andreotti, lui anzi, se avesse voluto e potuto, prima di tuttì. In realtà dall'altra parte ci sono stati offerti la Celere e gli indegni insulti delle cronache più faziose. Se il governo non risponderà alle nostre richieste — è probabile che in un primo tempo, oltre alla manovra intimidatoria o di divisione, possa elargirci anche qualche palliativo più o meno demagogico — dovremo insistere. Elaborare un piano di lavoro, che comprenda altre forme di discussione col pubblico; che cerchi l'adesione e la simpatia dei piccoli esercenti, gravati di tasse soffocanti; che promuova tra tutti gli amici del cinema italiano, in tutta Italia, altre manifestazioni e altri contatti; che giunga se sarà necessario a modi più avanzati di protesta, e via dicendo.

La nostra causa è giusta, e checché se ne possa dire, non ha colore di parte. E' la causa d'un settore prezioso dell'arte e del lavoro italiani. La sua vittoria rappresenterà un'affermazione di dignità e d'indipendenza nazionale. La battaglia è appena cominciata.

GIUSEPPE DE SANTIS







Un'altra singolare inquadratura dal film di Robert Wiene: « Caligari ».

TIRANNIA E CAOS

NON FU certo atto di liberazione la repubblica di Weimar, nata dalla sconfitta e gestita da una socialdemocrazia profondamente intaccata dalla collusione con la società borghese. Non era la fuga del Kaiser o l'emanazione di leggi liberal-democratiche la sua realtà, bensí l'opera della Santa Feme e l'uccisione di Rosa Luxembourg, di Liebneckt. Altro modo non ebbe la gente di sfogarsi, durante quel periodo, che dandosi alla paura o al combattimento; come dice Kracauer (1), le strade erano di continuo teatro di scontri, battute d'ora in ora dalle mitraglie dei ribelli di destra o di sinistra: questa era la realtà, recitata direttamente sulla scena della vita; ci volevano perciò almeno due o tre anni perché passasse nel mondo dell'arte. Tennero quindi il campo, in un primo tempo, i residui dei film pornografici e le grandi macchine storiche di stretta ragione commerciale (indicazione palese che tutto continuava « come prima », che la liberazione della Germania dalla sconfitta veniva già proposta, identificata, con la conquista dei mercati stranieri; in termini, cioè, strettamente capitalistici, da cui non riescono a liberarsi i marxisti avvelenati dall'economia classica a furia di combatterla).

Quelle macchine storiche che dovevano dare a Lubitsch la prima grande fama: Madame Du Barry (1919), Anna Boylen (1920), Das Weib des Pharao (1921); come ha ricordato recentemente La Revue du Cinéma in un numero completamente dedicato a L. e difettoso, a proposito del regista austriaco, quanto le pagine che lo esaminano nel Kracauer. Troppo severe e negative per chi può vantare un tocco, una granitura nelle sequenze e nelle inquadrature, veramente da grande virtuoso. Poi dal 1920 al 1924, a mano a mano che il regime democratico fugava anche le minime speranze che qualcuno avesse per lui nutrito, mentre la rivoluzione indietreggiava e la reazione si impadroniva di tutti i gangli del paese: tenne il cinema (la società) un lungo unico « monologue intérieur ». Tra Tirannia e Anarchia, tra dispotismo e caos. Das Cabinet des Dr. Caligari (1920) appunto, gremito di segni: trama violentemente anti-autoritaria di Janowitz e Mayer; versione addomesticata di Wiene (Lang ci sarebbe andato d'accordo; lo ha sempre interessato il gelido thrill); intervento di una scenografia espressionista che aumentava le capacità emozionali del cinema; uso affatto nuovo delle architetture (« le facciate e le stanze esprimevano la struttura dell'anima in termini di spazio »); delle luci; di mezzi strettamente cinematografici come l'apertura successiva, a cerchi ruotanti, dell'obbiettivo, da collegare con il leit-motiv della Fiera, della giostra, richiamo dell'incombente Babele.

Da Caligari in poi una lunga processione di Tiranni e di anarchie: Nosferatu (1922), Vanina (id.), Dr. Mabuse, der Spieler (id.) - già tipico del fare e sentire di Lang - Das Wachsfigurenkabinet (1924) - con qualche interesse di pura tecnica nel terzo episodio; Genuine (1920) - terrificante di ridicolo a una visione 1948 -, e gli altri film dell' « istinto » di Carl Mayer: Hintertreppe (1921), Sylvester (1924), Der Letze Mann (id.), conl'intervento di un Murnau già avido di atmosfere, di un realismo che può sciogliersi in nebbia e in approssimazione... poetica! Comunque la questione fondamentale è questa: c'erano per i tedeschi possibilità di liberarsi dalla tirannia senza cadere nel caos? E ancora: tale dilemma, veramente drammatico poiché proposto tra due strade egualmente poco incoraggianti: dispotismo o anarchia, doveva necessariamente sfociare nel nazismo? Siccome non crediamo in predisposizioni razziali di questo o quel popolo a gradi diversi di libertà (fatta eccezione, beninteso, per certe autoctone caratteristiche facilmente identificabili attraverso la storia: e quindi adoperabili sia ai fini della libertà sia a quelli della sopraffazione), la domanda non ha interesse limitatamente a certi anni della vita tedesca, ma si fa occasione per fissare alcuni punti fermi d'indole generale.

Accostiamoci all'indagine compiuta dal K. per mezzo del cinema, sonda del profondo dell'anima collettiva: tale sempre, anche quando il soggettista ne « inventa » il nocciolo dato che un'opera cinematografica è valida se « incontra » con il pubblico; e perché questo avvenga necessita che il suo autore, i suoi autori, siano come vasi in cui è rappreso l'animo della massa (esatto, ciò, in termini di analisi psicologica; in sede estetica molto discutibile; solito problema, su cui torneremo, dell' intero scritto kracaueriano. Vale la pena di citare, in proposito, Schatten (1922) di Robinson, che, come racconta il suo operatore F. A. Wagner, a trovò interesse solo fra gli esteti del film, e non fece impressione alcuna sul pubblico generico »; Kracauer ne parla come d'uno « dei capolavori dello schermo tedesco » senza spiegare il perché di questo giudizio — tra l'altro difficile a pronunziarsi, secondo noi che lo abbiamo visto poco tempo fa -, mentre acuta e azzeccata ne è l'interpretazione psicologica). Ebbene, il dato fondamentale dello studio compiuto dal K. è quello della « anti-autorità ». Un principio che, esasperato nel clima tradizionalmente autoritario d'una Germania prussianizzata (luteranizzata: è sempre valido quel che diceva Stirner

⁽¹⁾ Siegfried Kracauer; « From Caligari to Hitler », Frinceton University Press, London, 1947.

della Riforma, la quale ebbe come unico risultato quello d'immettere dentro ogni uomo o donna il prete che almeno prima era esterno) doveva e poteva far raggiungere al K. gli stessi successi che gli prodiga in sede esclusivamente cinematografica: è quel principio a far da navicella, da spola che intesse la fitta trama dei film su su dai tempi mitici fino a Ucicky e alle patenti esaltazioni dell'hitlerismo. Esempi: i film dedicati a Fridericus Rex (dal primo del 1922 alla sua infinita coorte); Die Strasse (1923) di Karl Grune; Asphalt (1929) di May; forse Metropolis (1927). Ma non appena ci si allontana dalla sede "Storia psicologica del cinema tedesco » e ci si deve esporre in un giudizio di valore sociale, tosto il Kracauer pare subire le medesime inibizioni di coloro su cui va indagando. Il terreno privo di una robusta, autoritaria incastellatura gli sembra immediatamente pregiudizievole, insicuro, perlomeno selvaggio. Piú grida che elementi emozionali, istintivi (la grande importanza del sesso!) causarono il precipizio dei tedeschi nella controrivoluzione e piú quegli istinti teme, quasi pare che li odii e certamente li disprezza. Mentre è nostra persuasione che solamente attraverso loro sarebbe possibile «andare oltre», sfondare il muro della reazione (di sinistra e di destra) per trovarsi finalmente in un mondo nuovo: quel « nuovo mondo » che appunto per mancanza di consequenzialità anche i migliori creatori del cinema non avvertivano, restando cosí prigionieri d'un dilemma - e vinti dal suo corno retrivo, quello dell'autorità - che solamente di rado escí a luce d'arte (lampi interrotti, ecco. Come è tutto l'espressionismo, e tanto di quel cinema cui andiamo riferendoci).

Ora Kracauer attacca duramente l'operato dei socialdemocratici a proposito di una recensione del Vorwarts al Caligari, recensione nella quale si lodava il finale « modificato » di Wiene, si esaltava cioè l'autorità dello psichiatra, mentre l' «animus » del film è contro di ciò (non giureremmo sulla sua forma. Sospettiamo che nell'espressionismo - v. s. sul dilemma - ci fossero piú elementi d'autorità che di libertà): un partito che dovrebbe lottare contro l'autorità non può avere simili concetti... Giusto! Ma allora perché deriderlo quando si fa promotore, nel 1918, dell'abolizione della censura « misura che rivela quanto confuse fossero le idee dei governanti sulle necessità rivoluzionarie »?! In questo concetto si insinua chiaramente l'idea, di pretta marca bolscevica, della « autorità rivoluzionaria », con tutte le sue conseguenze: imborghesimento non già socialdemocratico (che è un imborghesimento tipo 1900) ma comunista staliniano (imborghesimento 1940).

D'altro canto non c'è poi esempio di eccessiva infatuazione bolscevica se noterà a proposito di Kuhle Wampe (1932, regista Dudow): a) l'errore insito nell'attaccare con il ridicolo e la violenza i vecchi, i socialdemocratici, separando cosí la classe

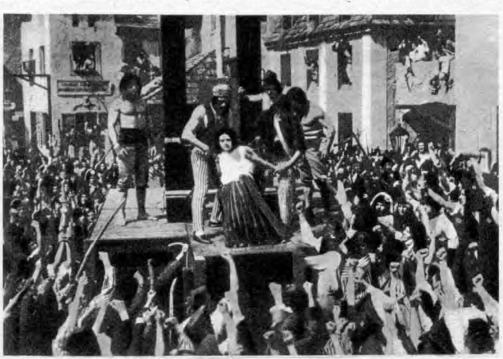
operaia nel momento in cui più le occorreva unità di fronte al nazismo (significativo, però, che K. non allarghi il discorso sottolineando che quella separazione fu voluta dagli staliniani a causa del loro slogan « Meglio il nazismo, o qualsiasi dittatura reazionaria che una forma di socialismo "diversa" da quella dell'URSS »; vedi in proposito l'esempio spagnolo, di Francia ora, Italia in parte, ecc.); b) l'equivoco di contraddistinguere i « rivoluzionari », i « rossi », come « giovani imbevuti di retorica atletica »: osservazione tangibile e trasferibile, oggidi, su tanto cinema della attuale Unione Sovietica. Pure, in conclusione, chiave per intendere il pensiero di Kracauer è la sua collaborazione alla Frankzurter Zeitung cui sopraintendeva un democratico (sociale) della tempra di Max Weber; e in U.S.A. il compiacimento di mettere in rilevo Politcs, rivista di marxisti dissidenti detti trozschisti dagli avversari per certe coincidenze di giudizio politico sugli avvenimenti esteriori, ma in realtà e più propriamente socialisti, o comunisti, rivoluzionari, anarchicheggianti (nel senso della libertà collettiva, non del caos personale), aggiornati con le nuove scoperte scientifiche e psicologiche.

E' proprio questo che mi lascia stupito (e siamo al dilemma iniziale): il fatto che con codesti chiari connotati il K. non sia riuscito a « franchir » la barriera della soffocazione borghese, rimanendo invece chiuso dentro una pura esercitazione geografica « sul film germanico ». Avrebbero dovuto essergli ben note le opere del Reich, nella cui « sex-economy » (se non in sede scientifica certo in sede social-rivoluzionaria) è la risposta alle sue - e nostre - interrogazioni (domande le quali rimanendo senza risposta, o con una risposta dubitativa, o troppo « civile », appaiono puro mezzo d'indagine estetica!). Die Sexualitat in Kulturkampf o come commento, addirittura, della sua opera, Die Massenpsycologie des Faschismus, espongono ben chiaramente il concetto della « emozionalità » come fondamentale allorché ci si debba occupare delle masse e della caratteristica del fascismo « quale movimento misto di emozioni ribelli e di idee sociali reazionarie sostenuto e vantato da masse di popolo »; al quale fascismo - o hitlerismo, allorché si veste di panni anche razziali - non si può che opporre l'estrema liberazione dell'impulso naturale più profondo della natura biopsichica dell'uomo, impulso deviato e negativizzato nell'inconscio freudiano, qui represso e anchilosato, poi vanamente corretto dal superficiale, educato, cosciente strato superiore che spera, con le sue norme etiche e i suoi ideali sociali - cioè con la sua mitologia e il suo spiritualismo - di riportare la sanità nel corpo sociale distrutto e violentato.

Mentre la salvezza è nella liberazione del « nocciolo biologico » che in condizioni sociali favorevoli fa l'uomo onesto, industrioso, cooperativo... cioè veramente rivoluzionario in senso con-



« Anna Boylen » (1920) diretto da E. Lubitsch.



Diverse "macchie storiche" si trovano in «Madame Dubarry» (1919): film che rivelò Lubitsch.

creto, veramente rivoluzionario contro le condizioni negative

(autoritarie) d'una determinata società.

Mi sembra che Kracauer sia spesso pieno di fisime tipo « Iº e superiore strato »; per questo propose il dilemma — dispotismo o caos — rimanendone atterrito, non accorgendosi che v'è modo e modo d'intendere il caos, l'anarchia, e che superandone la versione borghese è possibile adoperarli a fini di liberazione. Per questo la sua indagine sulla vita psichica, allorché passa dall'ambito della ricerca strettamente cinematografica a quello più generale, universale, ricade nel dominio dell'idealismo metafisico « di Gentile e di Rosemberg », senza che egli se ne accorga. Riusciamo ad accorgercene noi. E sono proprio quei film che K. usa come periscopi sulla storia tedesca a raccontarci, invece, la sua storia personale: nella quale per mancanza d'un robusto, rivoluzionario, sentimento di libertà anche l'analisi del cinema in sé qualche volta traballa, se addirittura non è incoscientemente distorta.

PACIFISMO DI PABST

Mi è già accaduto di parlare proprio su queste colonne di Westfront 1918 (Pabst 1930). Senza tenere in molto conto il movente immediato, vorrei che si moltiplicassero le occasioni di illustrare questo film, di analizzarlo, di discuterlo, tanto sono persuaso della sua importanza artistica e umana. Siamo ben oltre la «camera candida», la «fredda obiettività» di cui insinua Kracauer richiamandosi alla Neue Sachlichkeit del 1924, quel «realismo nato dalla delusione, dalla rassegnazione e dal cini-

smo » in cui nacque il Pabst regista!

Sarei curioso di sapere qual « candidezza » trovino, Kracauer e altri, nelle inquadrature dello spettacolo teatrale per i soldati, sotto il fronte; o nelle scene del giovane studente tedesco che va a letto con una ragazza francese: obiettività, valori rigidamente fotografici, niente simbolismo, certo, e per fortuna! Niente simbolismo. Ma ecco: l'assenza di simbolismo non significa - come crede K., abbacinato dalla cinematografia di Carl Mayer e dalla sua tendenza a simboleggiare gli istinti (derivazione fors'anche del linguaggio freudiano, che di simboli si compiace oltre modo) non significa per nulla « fredda » obiettività; e « realismo » non equivale a indifferenza. Come grondano di tristezza, di lacrime, di carne macerata i muri del teatrino e i visi degli occupanti! Come è festa e dolore l'amplesso che riunisce, ultimo riposo e rifugio, giú nascosti uomo e donna nemici ma affratellati nella ricerca d'un estremo tepore! Ben è vero che « la macchina viaggia per esperimentare la guerra piú che per rappresentarla », ma appunto questo è il « realismo »: « sperimentare » e non « rappresentare » (che diverrebbe, con una tal mentalità, violentare piegare mutare).

La lezione ci sembra, cosí, piú immediata, definitiva, dialettica anche. Beninteso tenendo conto delle capacità di Pabst, e dell'ambiente in cui lavora. Ci sfugge il senso di un confronto pur proposto e riproposto - con l'Arsenale di Dovzhenko (1929), confronto in base al quale si rimprovera a Pabst di non essere sceso in profondità, d'essere rimasto « pacifista e basta »: di non avere cioè spiegato le origini della guerra (lotta di classe, espansionismo imperialista « ultima fase del capitalismo »), e i rimedi che ne risultano possibili. Ma c'è tutta una diversità di clima in quegli anni tra Germania e Russia, per cui se Pabst fosse vissuto nell'U.R.S.S. avrebbe certamente prodotto film diversi (o nessun film); inoltre egli non ha proprio nulla di politico, è un artista, addirittura un poco melodrammatico (lo indicano chiaramente certe infiltrazioni nel suo realismo e l'evasione, sballatamente poetica, del Don Quichotte), che combatte a suo modo la propria battaglia. Certamente « non basta mostrare gli orrori della guerra, perché i popoli se ne allontanino »: ma a indicarli con il tono usato da Pabst in Westfront 1918 si prepara il terreno perché altri, parlando e discutendo, trovino orecchio benevolo e cuore già scosso.

Senza dir poi che la via scelta da Pabst era l'unica che si sforzasse di toccare le corde « emozionali » di quella classe nel cui seno si andava preparando l'ascesa di Hitler. E la più alta, artisticamente. Decade in Die Dreigroschenoper (1931), opera troppo volutamente « artistica » per non avere molti difetti di sincerità, e nella stessa Kameradschaft (1931): pure se (anzi, forse questa ne è la ragione più forte!) questa volta Pabst scende profondamente nel corpo sociale sino a raggiungere un autentico

terreno socialista. Le parti dedicate alle discussioni sono le meno felici; i princípi socialdemocratici a cui egli si rifà erano veramente esausti, legati a un «marxismo convenzionale», incapaci di comprendere il ruolo della piccola borghesia, pacifisti infine, mentre tutto era crisi, lotta feroce, dura contrapposizione di volontà e di ambizioni (e di miserie). Diciamo subito d'altra parte che non ci persuade la critica di Kracauer, basata sulla ben maggiore incisività di certi film « di sinistra » (Uberfall di Metzner 1929; Mutter Krausens Fahrt ins Glück di Jutzi, 1930): da un punto di vista sociale tempi e atmosfera precipitano di mese in mese, i confronti sono impossibili; da un punto di vista artistico i canoni del « realismo » pabstiano nulla hanno a che fare con i princípi tecnici ed estetici che reggono i film appena citati, si può preferirli ma è impossibile istituire un confronto logico. Varrà semmai la pena di constatare che l'avere raggiunto il socialismo niente apporta all'arte di Pabst, se addirittura non gli toglie qualcosa.

In conclusione Pabst è un perfetto paradigma e di cinema stretto e d'estetica e di ideologia politica. Intendiamo, il Pabst « occasionato » dalle ricerche di Kracauer. Che cosa vuole K. nell'ambito politico? Ce ne siamo occupati, ma qui la sua incertezza diventa rivelatrice: come mai non riesce ad accorgersi della possibilità di dedurre esteticamente la non appartenenza di Pabst al mondo pacifista della socialdemocrazia, desumendola dal contrasto fra il sentimentalismo simbolico dei socialisti anziani e la crudezza « poetica » del realismo pabstiano? Gli è che a Kracauer piace soprattutto l'arte cinematografica di Lang, di un regista oltremodo vicino — confessatamente, e in tutti i suoi film — allo spirito dei nazisti così come, sospettiamo, potrebbe essere in sintonia con qualche atteggiamento moderno dei bolscevichi.

Detto ciò, mi sembra opportuno cercare di accennare, almeno, i problemi della Neue Sachlicheit che sono assai più importanti del para-nazismo « temporale » di Pabst (vera origine « profonda » delle critiche formulate da K.). I problemi, dunque, del « nuovo realismo tedesco »; tralasciando gli efficaci « confronti-spiegazioni » con il « neo-realismo » italiano che pur si dovranno instaurare. Sarà benissimo che i teorici d'estetica abbiano creato quella definizione con loro particolari intenti, ove il contrasto con l'espressionismo (identificato qual rappresentazione d'un periodo di esuberanti speranze) gioca in modo specifico; ma questo non autorizza a trasferirne il concetto all'opera di Pabst, o a

illustrarne il concetto con l'opera di Pabst!

In quel movimento è insito un rischio: quando « si desidera prender le cose del tutto obiettivamente su base materiale senza investigarle immediatamente con accezioni ideali » (Gustav Hartlaub) l'odore « di sinistra », rivoluzionario, che codesti principi parrebbero sprigionare naturalmente, può anche essere sopraffatto dalla concreta constatazione che si è in presenza d'una tecnologia la quale offre uno strumento passibile, come tutti gli strumenti, di aspetti (di servizi) anche reazionari. Per sfuggire al pericolo d'una versione « negativa » è però sufficiente richiamarsi alla real natura della Neue Sachlicheit, strumento e non cosa in sé: natura inavvertita dal Kracauer, il quale annota che « anche in Italia si fece dell'architettura di stile N. S. », dimenticando di riflettere che la architettura italiana « ufficiale » di quel tipo era brutta, sballata, quindi non valida e non socialista. Idem rispetto ai film di Pabst. Vero che le "tendenze autoritarie " dello spirito tedesco erano congelate, durante quegli anni, sicché l'esile socialismo poteva primeggiare pur senza nerbo; ma questa osservazione di « psicologia delle folle » non vale proprio per lui, per Pabst. Da Die freudlose Gasse (1925) a Das Tagebuch einer Verlorenen (1929) sfidiamo chiunque a trovare "indifferenza" nel realismo pabstiano. Egli è sempre presente con il suo determinato, preciso, volutissimo sentire anche quando è rigidamente fotografo, anti-simbolista, realista; anche quando « muove la macchina per fotografare la casuale configurazione della vita reale » (Die Liebe der Jeanne Ney, 1927), a differenza di Dupont in Variété (1925) dove tutto è sottoposto a una "invenzione stilistica » (abbastanza banale, e indifferente davvero, aggiungiamo noi); anche quando, infine, « ricama sulla decadenza in sé » (episodio della direttrice del riformatorio, in Das Tagebuch einer Verlorenen). Sarebbe semmai da esaminare il ruolo del sesso nel realismo doloroso di Pabst (e in tutta la N. S.); ma allora il discorso corre via, davvero velocissimamente, dalla Obiettività; e si torna al Reich, crediamo.

WILDER VEDE NEL FILM L'ESPRESSIONE DELLA CIVILTÀ

UN SETTIMANALE di grande diffusione ha pubblicato di recente una notizia, alquanto sensazionale per il mondo del cinema: quella secondo cui Vittorio de Sica sarebbe propenso ad accettare l'offerta replicatagli da David O' Selznick, dopo il successo di Ladri di bi-ciclette, ed avrebbe suggerito al produttore hollywoodiano tre soggetti, tra i quali sce-gliere quello da affidargli per la realizzazione: Gente nel tempo di Bontempelli, Sei personaggi in cerca d'autore di Pirandello ed uno originale di Thornton Wilder, Last But Not Least, del quale si ignorava fino ad oggi l'esistenza. E la si ignorava - proseguiva il giornale - in quanto Wilder, disgustatosi col cinema dopo il trasferimento sullo schermo di Our Town, non se la sentiva di affidare il suo soggetto ai mestieranti di Hollywood. Mentre, dopo aver assistito alla proiezione del recente film di de Sica, si è precipitato da questo per mettergli in mano Last But Not Least, dichiarandogli ritenere lui l'unica persona nel mondo in grado di dirigere adeguatamente un'opera simile.

Quando raccontai, press'a poco in questi stessi termini, la notizia a Thornton Wilder, egli mi seguí con un'attenzione che si colorava di uno stupore crescente, quasi stentasse a credere che potesse esser diffuso sul suo conto un cosi suggestivo castello di invenzioni. E il volto gli si imporporava lievemente. Tanto che per un momento mi venne il dubbio che questo fosse il segno rivelatore della nonautenticità della sua meraviglia, forse soltanto diplomatica. Ma quando, nel proseguire il colloquio, mi accorsi di quanto incantevolmente candido e disarmante egli sia, conclusi che lo stupore era ben autentico ed il lieve rossore segno come di un pudico e gar-bato e a pena accennato risentimento. Wilder mi escluse di aver mai scritto alcunché dal titolo riferito, mi escluse l'esistenza nei suoi cassetti di qualsivoglia soggetto originale per lo schermo, mi escluse di aver mai nulla offerto a de Sica. Poi, si volse alla sorella, amabilissima creatura che gli fa da segretaria, per metterla al corrente della curiosa notizia che gli avevo recato e per chiedere da lei appoggio, che non mancò, a quanto aveva appena finito di affermare.

Nel frattempo il discorso si era soffermato su de Sica, sul suo film, per cui Wilder professa effettivamente una grande ammirazione. E allora, quasi temendo che la propria negazione di poc'anzi potesse sembrare scortese nei riguardi del regista italiano e suonare come esclusione aprioristica di una sua idoneità a realizzare visivamente il mondo di lui, Wilder, (mentre non voleva essere che una smentita a quella determinata notizia), lo scrittore soggiunse, convinto:

"Penso piuttosto che de Sica potrebbe trovare un soggetto congeniale nel mio romanzo Heaven's My Destination (Il cielo è il mio destino). È ne citò, a conferma, un

episodio.

Schiarito il punto sostanziale, a me premeva ritornare su un altro aspetto della notizia riferita: quello relativo al presunto disgusto di Wilder nei confronti del cinema, a causa del film *Our Town*, che Sam Wood realizzò nel 1940 e che qualcuno ricorderà presentato in diverse città italiane dal P. W. B., nei mesi immediatamente successivi alla

liberazione. A tale proposito Wilder non è molto esplicito, ma a me non pare di leggere nelle sue parole un risentimento. Il ricordo gli serve piuttosto per osservare come molti abbiano travisato la cosí detta novità tecnica di quel suo dramma, che si valeva di una messa in scena puramente allusiva.

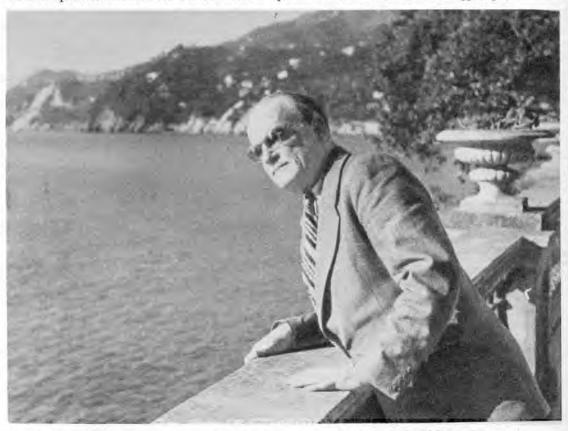
"Non si tratta affatto di una invenzione tecnica, che non esiste ", dice Wilder, " ma di suggerire con quel mezzo una verità: che la realtà autentica, cioè, non è esterna, ma intima alla coscienza umana ".

Comunque, è un fatto che Wilder non si dimostra particolarmente fiero dei suoi con-

LE INTERVISTE DI "CINEMA"

genze è possibilità egli appare ben consapevole. Mettendo tale suo interesse in relazione con l'opinione da lui pure a me espressa, secondo cui caratteristiche peculiari dell'arte narrativa contemporanea sarebbero l'abbandono della cronologia e la conseguente ricerca, variamente intesa, di una nuova dimensione temporale, è agevole formulare il pensiero che ad una ricerca di tale indole il cinema, con la sua estrema libertà espressiva, è in grado — e l'ha dimostrato — di fornire mezzi sommamente suggestivi.

L'interesse di Wilder nei confronti del cinema è attestato pure dalla sua convinzione della rilevante portata documentaria di esso. Wilder vede al cinema lo specchio, l'aspressione di una società. L'affermazione è tanto più significante e insospettabile, in quanto proviene da uno scrittore non « engagé », per lo meno secondo le formule correnti. Quello che non mi è risultato ben chiaro è se Wilder abbia inteso, mediante tale dichiarazione di validità documentaria, difendere il cinema americano, quale è oggi, a dispetto di ogni sua crisi. Mi viene questo dubbio, poiché la sua dichiarazione conseguí all'ipotesi da me sollevata che la maggior par-



Thornton Wilder durante il suo soggiorno a Rapallo. Il noto scrittore ha dichiarato, tra l'altro, di credere nel cinema e in quello italiano in particolare, che vorrebbe conoscere meglio.

tatti col cinema. Non fa menzione delle due edizioni di *The Bridge Of San Luis Rey* (1929 e 1944). Ricorda invece come l'unico soggetto originale da lui ideato per lo schermo sia stato *The Shadow Of A Doubt* (1942).

« Era una storia gialla, destinata ad Hitchcock. La scrissi allo scopo di guadagnare

« Era una storia gialla, destinata ad Hitchcock. La scrissi allo scopo di guadagnare un po' di denaro per la mia famiglia », confessa candidamente, e quasi a scagionarsi subito.

Quando gli osservo come in realtà si trattasse di un film notevole, soggiunge di aver mirato all'evocazione dell'atmosfera di una piccola città di provincia. Ambienti a lui cari e da lui eseguiti con amorevole attenzione.

Ma un suo contatto diretto e proficuo con l'arte delle immagini non si può dire fino ad oggi ci sia stato. E, pur negando di averlo ancora scritto, Wilder si dimostra attratto dall'idea di un soggetto originale, volto a soluzioni proprie di un mezzo, delle cui esite dei film americani ci presenti un mondo senza riscontro in una realtà, cui pur essi vogliono far credere di ispirarsi. E citavo il caso di Dmytryk, che, per aver voluto puntare troppo direttamente su una realtà spiacevole, fu costretto ad allontanarsi.

Comunque sia, é chiaro che Wilder crede nel cinema. Nel cinema in genere e in quello italiano in particolare, sul quale mi domanda notizie. E' informato, a quanto pare, sul la nostra recente produzione. Vorrebbe sapere com'è Il mulino del Po. Gli riferisco che le anticipazioni appaiono assai favorevoli. Mi domanda di Anni difficili. Gli rispondo che è una povera cosa. Replica che l'avrebbe visto volentieri. Forse sperava di trovarvi una rivelazione nuova su questo paese che lo affascina e da cui si è distaccato giorni fa, non senza ripromettersi di tornarvi prima che l'anno trascorra.

GIULIO CESARE CASTELLO



Franciolini interessa il problema trimonio: col prossimo film, « Anselmo ha fretta », egli ritorna al suo tema preferito.

contrasto. Le mettono a nudo e le risolvono, dopo aver provocato addirittura la separazione

— E' solo allora, quando Anselmo e sua mo-glie hanno sanato le punte di disaccordo e si ricongiungono, che la vita matrimoniale ha il suo vero inizio. In questo caso, dunque, a-differenza che in Amanti senza amore, c'è una risoluzione positiva del problema, un'evo-luzione ottimistica, se vogliamo; ma, d'altra parte, fossero due o diecimila le separazioni co-niugali, ci sono anche centinala di migliala di sposi che non si separano a che non sciolsposi che non si separano o che non sciol-gono tragicamente il loro legame, Ma io dico: gono tragicamente il loro legame. Ma io dico: è di questi che dobbiamo occuparci o di quegli altri, siano pure poche migliaia, che per una ragione o per l'altra non riescono a fondersi e ad essere felici? Il mio non è moralismo ma è interesse per l'uomo, per le sofferenze dell'uomo. Un giorno vennero da me dei produttori a propormi un film musicale sulla vita di un grande musicista di cui non mi dissero il nome. Io risposi che non avevo niente in contrario a fare un film musicale, purché quel grande musicista fosse un essere con una sua sofferenza umana, con un suo travaglio, e non un semplice collezionista di successi. Sarebbe stato un film facile e non accettai perché il stato un film facile e non accettai perché il film facile non m'interessa. E se oggi io sono attratto dal problema del matrimonio è perché sento quest'ansia degli uomini di vivere insieme e questa pena, fatta di errori, di incomprensioni di leggerezze di diffidanza di sherprensioni, di leggerezze, di diffidenze, di sban-damenti, che li separa e tuttavia li spinge a cercare l'amore.

Anselmo ha fratta, che sarà prodotto da Baccio Bandini per la Lux, e interpretato da Gino

in altri Paesi, sorte non dissimile. La spina di Zampa è la critica italiana, o meglio quella parte della critica italiana che giudica e man-

parte della critica italiana che giudica e manda senza motivare i suoi giudizi. Del pubblico è soddisfatto, il pubblico lo segue, i suoi film incassano; ma questo a Zampa non basta. La nostra critica, in genere, non gli è favorevole. Ai suoi giudizi negativi e a volte acri, egli contrappone i giudizi della critica straniera positivi, ampi e cordiali.

— Per alcuni nostri critici — egli ha detto — sono press'a poco un pallone gonfiato; per i critici stranieri sono un grande regista, uno degli esponenti del nuovo cinema. Ma passi: questo può dipendere da particolari condizioni psicologiche che portano, per lo stesso motivo, a reazioni diverse. Non posso invece accettare certi giudizi sbrigativi di cui sono gracettare certi giudizi sbrigativi di cui sono gra-tificato. Io ho molto rispetto per la critica, la considero collaboratrice necessaria al nostro lavoro di registi, utile a segnalarci difetti o ad incoraggiarci la dove meritiamo. Ma quan-

ad incoraggiarci là dove meritiamo. Ma quando si è lavorato un anno intorno a un film si ha il diritto di essere giudicati con attenzione e, quando si è sbagliato, di sapere « perché » si è sbagliato.

Zampa, difatti, non fa più di un film all'anno, Dal 1945 ha realizzato Un americano in vacanza, Vivere in pace, L'onorevole Angelina, Anni difficili. Ora sta completando il montaggio delle versioni italiana e inglese del suo ultimo film, Campane a martello, mentre sceneggia con Vitaliano Brancati ed Ennio Flajano Guardie e ladri, un soggetto di Piero Teilini. (A un certo momento si era parlato di un film Anni facili, sèguito di Anni difficili, ma Zampa ha preferito abbandonare il progetto). getto).

— Guardie e ladri — ci ha spiegato Zampa — è la storia d'una guardia e della sua famiglia e d'un ladro e della sua famiglia. La guardia si lascia scappare il ladro e deve ritrovarlo, altrimenti finisce sul lastrico. La sua famiglia lo aiuta e, durante la ricerca, viene a contatto con la famiglia del ladro. Una storia attuale, di sapore critico, risolta sul piano umano, quello, per intenderci, di Vivere in pace, per esaminare, al di là della maschera costituita da una professione, il contenuto intimo degli uomini che lottano per la vita. In fondo, sono queste le storie che mi piacciono e mi interessano di più. Guardie e ladri - ci ha spiegato Zampa interessano di più.

Per gli interpreti, Zampa pensa alla Magnani per la parte della moglie della guardia e a
Peppino De Filippo per la parte della guardia.

Peppino De Filippo è considerato preferibilmente attore farsesco; ma in Guardie e
ladri non dovrà essere tale. Intendo sfruttare

la sua capacità di rendere un personaggio vero, con sfumature che non interessano il farsesco ma il satirico e all'occasione il comico.

— Come appare chiaro, — continua Zampa, — non si tratterà di un film neorealista. Io sono stato a torto giudicato da taluno un neorealista, Oltre tutto, nego al realismo propriamente detto, come fotografia della realtà, cani contenuto artistico. Arte è trasposizione ogni contenuto artistico. Arte è trasposizione e il realismo manca di trasposizione. Come tra fotografia e pittura questa sola ha le caratteristiche dell'arte.

FRANCIOLINI E IL MATRIMONIO **LUIGI ZAMPA E LA CRITICA**

NEL 1944 ie domande di separazione coniu-gale presentate alla Cancelleria del Tribunale di Roma furono 642. Nel 1945 passarono a 1093, nel 1946 a 1268, nel 1947 a 1254, nel 1948 a 1256. Quest'anno, per il solo mese di gennaio. siamo già a 145.

siamo gia a 145.

— E questo — ci ha detto Franciolini mostrandoci un giornale che riportava la statistica — questo senza contare le separazioni di fatto e i delitti fra coniugi di cui sono piene le cronache. Ho dunque torto se considero il problema del matrimonio uno dei più acuti e importanti dell'epoca che viviamo?

Gianni Franciolini è come affascinato da questo problema. E non da oggi soltanto. Nel 1942 scrisse un soggetto. Viviamo, che già indicava tale suo orientamento; ma in quel sog-getto che fu tre volte sul punto di essere rea-lizzato e tre volte rinchiuso in un cassetto, il problema era visto dall'esterno, quasi come conseguenza di un destino che rende impossi-bile a due esseri la felicità del vivere in comune.

Fu con Amanti senza nome (1947) che Franciolini affrontò decisamente il tema del matri-monio. Com'è noto, la storia di quel film era derivata da La sonata a Kreutzer di Tolstoi e, in sostanza, voleva significare che certi ma-trimoni finiscono tragicamente perché nascono dall'equivoco dell'attrazione sessuale scambiata per amore. E senza amore non si può vivere insieme, ogni più futile motivo di dissidio di-venta causa di una sempre crescente e insuventa causa di una sempre crescente e insu-perabile divisione, (Amanti senza amore non ha avuto molta fortuna, né con il pubblico né con la critica. « Avrò sbagliato — dice Franciolini, — ma perché nessuno ha rilevato l'importanza del tema? Sono sempre convinto che Amanti senza amore meritava di più. Comunque, è stata, purtroppo, una battaglia del film psico-logico perduta »). logico perduta »)

Anselmo ha fretta - il soggetto di Zavattini che Franciolini sta sceneggiando con Steno. Monicelli, Pietrangeli e lo stesso Zavattini ci ripropone, su un piano non più drammatico ma divertente, la questione del matrimonio. Anselmo ha fretta di sposarsi. E' una leggerezza sposarsi in fretta: e Anselmo se ne accorge subito, la mattina stessa del matrimonio. Una serie di incidenti mettono immediatamente a nudo le già esistenti ma ignote ragioni di

Cervi, avrà inizio a maggio. Ma già Franciolini scorazza per il Lazio alla ricerca del paese in cui dovranno vivere Anselmo e la sua sposa.

NON si capisce bene se le discussioni provocate da Anni difficili facciano, a Luigi Zampa, piacere o dispiacere. Genericamente egli si limita a lamentarsi che l'esame del contenuto politico di quel film abbia preso a volte il sopravvento su quello del contenuto artistico e che, nella maggior parte dei casi, lo abbiano osannato o crocifisso secondo una visuale di opportunismo politico. Si una certa suale di opportunismo politico. Si, una certa reazione in questo senso Zampa se l'aspettava mentre lavorava al film: che si scomodassero le direzioni dei partiti politici e che si facesse un'interpellanza al Senato non l'aveva mai

Ma la spina di Zampa non è questa: altre opere polemiche prima della sua hanno avuto,

Le polemiche suscitate da « Anni difficili » fanno o no piacere a Zampa? Comunque il regista dichiara che la sua "spina è la critica". Il prossimo film di Zampa sarà « Guardie e ladri ».





Foto-documento per un film italiano sul 1920: ministri e militari inginocchiati davanti all'Altare della Patria. (Da un giornale dell'epoca).

E' UN'IDEA ormai di due anni almeno: non è ancora stata realizzata. Ne parlai con Giuseppe De Santis; rimase entusiasta. Avevamo anzi fatto assieme qualche progetto: ma poi non trovai il denaro necessario, come spesso avviene. L'idea di un film sull'altro dopoguerra è entusiasmante, soprattutto per la sua grande attualità. Né si può dire che Anni difficili abbia esaurito il tema del fascismo, giacché, se un difetto aveva il film (non abbiamo tuttavia intenzione di fargli qui il processo) era proprio quello, in sede contenutistica, di non chiarire origini e cause del fascismo.

Risponderebbe moltre, un simile film, ad un gusto del costume — di quel costume — assai diffuso ai giorni nostri e che potrebbe dare ottimi risultati (non vogliamo citare il magnifico Paris 1900 di Nicole Vedrès, benché il suo esempio potrebbe essere utilissimo anche per il film che intendiamo continuare a proporre). E' a questo scopo che noi offriremo qui una serie di elementi di carattere generale, che potrebbero servire all'impostazione del film.

Titolo: Domenica nera oppure La spedizione punitiva.

Preciso periodo del film: gli ultimi mesi del 1920, dopo il fallimento dell'occupazione delle fabbriche da parte degli operai, ora sottoposti agli irrigidimenti dei proprietari, seguiti alla paura di aver perso la proprietà. Nella storia operaia questo periodo precede la fondazione del partito comunista (gennaio 1921).

Personaggi. Data la struttura del film, così come la proporremo in seguito, personaggi non dovrebbero essere singole individualità, ma gruppi o categorie di persone

Tuttavia alcune individualità più definite, potrebbero servire ad una più approfondita rappresentazione del gruppo, pur non diventandone l'unico simbolo.

APPUNTI PER UN FILM SULL'ITALIA DEL 1920

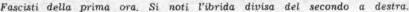
Nell'ambiente operaio, oltre, s'intende, le figure degli operai e delle loro famiglie in preda al bisogno, spiccavano coloro che di questo bisogno avevano fatto materia di politica. E, tra i socialisti dell'epoca, divisi tra riformisti, massimalisti, bordighiani ecc., erano caratteristiche le figure dei socialisti all'antica, deamicisiani, verbosi e sentimentali (con le corruzioni demagogiche alla Bombacci): gente che portava larghi cappelli e le famose « taparelle », mantelline scure; gente che si sentiva rivoluzionaria tenendo il cappello in testa nelle riunioni coi borghesi. Indecisi e bonari, in genere si facevano precedere sulle piazze dall'iniziativa delle masse popolari, mentre essi si perdevano in grosse discussioni.

Accanto ad essi, e con loro in polemica, stava sorgendo un tipo di operaio piú giovane e chiuso, piú serio e meno bonario, generalmente poco amante dei divertimenti e piuttosto puritano (sempre rispetto agli altri: ché si trattava in ogni caso di italiani). Legato anch'esso ad un tempo in cui vigeva, come vige oggi, il mito dell'azione, badava piuttosto all'organizzazione, alle pronte decisioni, tentando di spostare la romagnola e chiacchierona « passione per la politica », in coerente azione politica. Ma

questo nuovo tipo giunse troppo tardi, aliora

Nell'ambiente borghese potrebbe essere caratteristica la famiglia di un grosso indu-striale abbastanza aperto di vedute nel tu-telare i propri interessi e nel difendere con ogni mezzo la proprietà; avido di potere, col gusto del potere, benché, in definitiva, impossibilitato a goderne i frutti, per la sma-nia di mantenerlo; intelligente ed esperto negli affari; con una moglie orgogliosa, battagliera, a modo suo spiritosa, incapace di vedere oltre la cerchia dei suoi privilegi, preoccupata per le notizie che giungevano dalla Russia e che parlavano di « socializzazione delle donne » e di libero amore; notizie che mettevano in pericolo i suoi princípi di donna con una « morale », abituata alle elemosine attraverso le congregazioni cattoliche di dame caritatevoli. E una figlia non potrebbe non essere stata crocerossina durante la guerra, imbevuta di nazionalismo e di una certa letteratura (letture segrete di D'Annunzio e Guido Da Verona), ammirata della discutibile audacia e della simbo-logia macabra ed estetizzante dei fascisti, capace di fraternizzare con loro per i contatti avuti, durante la guerra, coi combattenti; ma insieme da loro distaccata per una sorta di orgoglio aristocratico, di fronte alla loro







1920: una famosa automobile armata nelle vie di Bologna.

spavalda e talora plebea pelandroneria. Ammirata e insieme preoccupata dalla coscienza cattolica (ma infine molto piú ammirata che preoccupata) di fronte allo spettacolo dei loro manganelli ed alla loro morale della violenza risanatrice.

A questo ceto apparterrebbero anche certi personaggi disfatti (come punto di maggior crisi del momento): gli « indifferenti » di Moravia. E poi c'erano le guardie regie, « truppa che scappa », secondo le definizioni di allora: opportunisti e affamati, gente senza mestiere, spesso disarmati dai fascisti, spesso al loro seguito nelle « spedizioni punitive ». Amanti degli ufficiali di queste guardie regie erano spesso ragazze del popolo, smaniose di lusso, dietro l'esempio delle facili fortune, sbandate del momento, in cerca di una sistemazione qualsiasi, dietro il miraggio di una divisa da ufficiale e poi costrette ad una ulteriore vita mediocre per i bassi stipendi dell'amante; anch'esse vittime della generale sete di soddisfare in fretta le proprie necessità economiche.

La piccola borghesia, gli impiegati, i professionisti, furono, col loro non intervento, uno sbiadito gruppo di fondo, pur essendo il più numeroso. Amanti dell'ordine, inconsapevoli dei propri diritti ed incapaci di individuare presso chi difenderli, attaccati alle istituzioni, sottilmente anarchici per desiderio di « quieto vivere », gentili e mediocri, la paura determinò in loro risentimento

verso l'agitata massa popolare ed ammirazione verso i fascisti, che si prendevano l'incarico di predicare l'ordine, tramite la violenza. In fondo la piccola borghesia, politicamente incapace di produrre idee operanti,
maturava in sé l'aspirazione per l'uomo
adatto che risolvesse tutto e pensasse lui a
tutto, togliendole la scomodità di preoccupazioni per le quali non si sentiva nata.
Grata se l'uomo adatto avesse assunto atteggiamenti divistici, in carattere col generale estetismo (tuttora e forse continuamente operante nel cuore delle folle, in cerca di
idoli in cui credere).

Ma furono proprio questi gli elementi fondamentali che avallarono l' avvento della dittatura, volta poi a mantenere l'ordine, che assicurava la tutela di robusti interessi economici precostituiti. Tra i fascisti si convogliò un numero imprecisato di tipi diversi, giacché il fascismo fu sempre, fin dalle origini, tutto e nulla, ma sostanzialmente dittatura e conservazione. C'erano, tra i fascisti, tipi di avventurieri, ex ufficiali dell'esercito maniaci di comando, interventisti, spacconi e donnaioli, dalla sensualità calda e ostinata. In Rubè di Borgese ricorrono tipi di questo genere: quelli che facevano esclamare ad Ada Negri: « Sono troppo belli per non avere ragione! ». Loro immagine: le fascie e la camicia nera, i pantaloni grigioverdi, il fez, il cinturone, il pugnale, il teschio e i fasci littori, la frase « me ne frego » e tutto l'armamentario macabro e zin-

garesco che può inventare un italiano.

E c'erano figli di proprietari terrieri, studenti che sostenevano una morale eroica ed un concetto « drammatico » della vita. Seccati perché le figlie dei contadini mettevano le calze di seta, come le loro sorelle, essi in-tendevano ristabilire un equilibrio. Parla-vano di Dalmazia, della Corsica e delle « terre redente », pensando istintivamen-te agli affari che avrebbero potuto concludere anche in quei luoghi. Elegantissimi ed impomatati, odiavano gli atteggiamenti contadini dei loro padri, essendosi emancipati in città. Gli intellettuali fascisti erano gente che sosteneva Marinetti ed il Futurismo, parlavano di Nietsche, di Vilfredo Pareto, della « teoria degli imponderabili ». Sostenevano la giustezza della violenza, quando è aperta e « chirurgica ». Dicevano che la guerra è l'igiene dei popoli. Se avevano stu-diato in Francia, odiavano i francesi, per le umiliazioni ivi subite. Alcuni di loro amavano arredare le loro camere di pugnali, di teschi e di piastrelle col saluto francescano « pax et bonum », concedendosi il lusso di vestaglie di seta dopo le « azioni ». C'erano poi certi poveri diavoli, gente del popolo che credeva di realizzare più presto attraverso il fascismo, il socialismo o, comunque, di trovare una sbrigativa soluzione ai loro bisogni, mediante le abitudini di violenza con-tratte in guerra. Molti di costoro fecero poi carriera. A questi s'univa la marmaglia de-linquente, che sempre sorge in piazza quan-do c'è da distruggere e da usare ciecamente la forza: arma indegna di tutte le rivoluzioni (se rivoluzione si può chiamare quella fascista, piuttosto che tragica operetta). E in questa atmosfera si sfogava, come anche in seguito e tuttora, l'eterna ammirazione dell'italiano per i furbi e la naturale ten-denza al furto, determinata dalla sua condizione di popolo povero.

Ambiente. Una città della valle padana. Nella valle padana il problema del brac-ciantato agricolo era anche allora fomite di acuti contrasti. Fu per difendersi dalle sue rivendicazioni e dalle sue, talora disordinate, agitazioni, che i proprietari terrieri costituirono le prime « squadre per la difesa dei campi »: quelle squadre che poi diventarono fasciste. Infatti, nella valle padana, il fascismo è venuto dalle campagne. Si è poi riversato nelle città, dove ha trovato i consensi dei nazionalisti (in gran parte stu-denti), in preda a rettorica dannunziana, e degli ex combattenti, trascurati e insultati da tutti. Ex ufficiali in vena di comando assicurarono i quadri. Una città della valle padana come Bologna riflette di preciso l'ambiente di una ricca borghesia campagnola, un poco evoluta dai traffici dovuti alla posizione geografica, che la mette in contatto coi grossi centri del Nord e del Sud, ma incapace, per spirito placido e conservatore, di superare i suoi limiti di grosso centro più agricolo che industriale. Le sue piazze, i suoi



Grammofono, sigarette, vino e fiori appassiti: ec co uno dei tipici caffè popolari della provincia.



comodi ed interminabili portici, le sue pietre, sono ancora oggi da scoprire per il cinema italiano.

L'azione si dovrebbe svolgere dal sabato alla domenica, per culminare in una serie di fatti che rendono tragica la domenica (di qui il titolo proposto Domenica nera) ad una parte dei protagonisti, e cioè alle classi popolari, le uniche che vissero in maniera dolorosa l'avvento del fascismo, giacché le categorie di mezzo, in gran parte spettatrici, non si rendevano ancora conto del giuoco a cui si prestavano, né erano antagoniste dirette di alcuno, nei moti di piazza, talora sanguinosi. La scelta delle due giornate aiuterebbe una caratterizzazione dell'ambiente, attraverso i preparativi della festività ed il cerimoninale pubblico (il suono delle campane nelle varie ore, la Messa di mezzogiorno, il passeggio del pomeriggio e la « benedizione ») della domenica cattolica. Questo cerimoniale pubblico, oltre che scandire il tempo, fornirebbe una parte vistosa dell'umore tradizionale dell'ambiente.

Film di gruppi, non di individui, s'è detto più sopra: e film di piazze, di strade, di portici (particolare marginale: l'impiego delle carrellate, in rapporto con la speciale scenografia dei portici). Fatti ca-



Giornata festiva in provincia: oratori, fascisti e popolo in una piazza di Molinella.

ratteristici di piazza, ne accaddero molti in quel periodo. Vi furono lunghi scioperi e crumiraggio (tra gli scioperi sbagliati ve ne fu uno, nel bolognese, che impedi il transito dei cortei funebri per il cimitero e lasciò, per qualche giorno, i morti in casa, senza possibilità di sepoltura). Le « spedizioni punitive » dei fascisti erano spesso combinate con proprietari terrieri (che le finanziavano) o industriali. La « guardia regia » interveniva a scontro avvenuto, in aiuto dei fascisti assai spesso, e metteva in carcere la gente del popolo.

Un giorno — e questo potrebbe anche essere il fatto culminante della « domenica nera » — le donne del popolo decisero di circondare le carceri per chiedere la liberazione dei condannati politici, i loro uomini che non potevano più lavorare. Circondarono le carceri in massa, poi si trovarono di fronte la forza pubblica, e furono travolte e disperse, non senza vittime da una parte e dall'altra. Il conflitto, in conclusione, dovrebbe vertere principalmente tra operai e fascisti, con la sconfitta dei primi e la vittoria dei secondi, di fronte ad una nazione, una piccola parte della quale senti tutelati fortemente i propri interessi, ed un'altra grandissima parte, spettatrice, credette di avere conquistato l'ordi-

ne, a cui teneva tanto.

Si preparava infatti il tempo della « nazione ordinata ».

Se fossi in vena di idee rischiose, proporrei che protagonista della vicenda fosse un fascista convinto, il quale dovrebbe raccontare, attraverso il « narratage », la storia di una « spedizione punitiva » che comandò, nella sua precisa organizzazione, nel suo svolgimento e nella sua conclusiva vittoria (il diario di uno squadrista). Il giudizio dovrebbe nascere dal contrasto tra il diverso sapore dei fatti rappresentati e le parole del fascista che li commentano. Ho premesso: «Se fossi in vena di idee rischiose... » perché sono certo che un simile coraggio non l'avrebbe nessuno.

Comunque non è questa la sede per troppo precise formulazioni. In realtà ho voluto soltanto suggerire dei fatti generali ed una impostazione « di massima », che sono certamente assai meno di un soggetto ma, in un certo senso, anche un poco di piú. Ho tralasciato di ricordare i fatti specifici di costume, nello sport, negli spettacoli, nella musica, nelle canzonette, nella moda ecc.; tutte cose importantissime, ma che verrebbero certamente dopo la definizione delle particolari condizioni di quel periodo.

RENZO RENZI



Emigranti: più d'uno, per vivere, doveva andare all'estero.



Durante le "giornate fatidiche": automobili e autocarri scoperti, urli e trombe.



Danny Kaye in « The Secret Life of Walter Mitty » (Sogni proibiti), con la sequenza del "sogno-western", fa una gustosa parodia del "cow-boy".

WALTER MITTY IN TECHNICOLOR

CI SAREBBE uno studio interessante da fare sulla decadenza del film comico. Un giorno, forse, qualche volenteroso si accingerà ad una siffatta analisi. Come, perché il cinema comico, dai film esplosivi di Mack Sennet, dalle allucinanti avventure di Buster Keaton, dalle inquietanti e dolci disavventure di Harry Langdon (per non parlare di Max Linder, di Chaplin, ecc.) è decaduto, tramite la coppia Laurel-Hardy, al livello dei Gianni e Pinotto, dei Bob Hope - Bing Crosby, vale a dire è scomparso? Grosso modo, la differenza tra îl film comico « classico » e quello odierno è questa: un tempo, al cinema si rideva perché il film era comico, oggi si ride perché i personaggi sono stupidi. Se quest'osservazione corrisponde a realtà (e non dovrebbe essere difficile dimostrarlo), se ne potrebbero trarre malinconiche riflessioni sulla condizione attuale del ci-

Non che negli ultimi anni non siano comparsi film comici di valore. Ma, tratto caratteristico, alla base di tutti questi singolari film vi è un elemento specifico: l'astrazione, la metafisica, l'intellettualismo, il tono « d'avanguardia ». Dai film dei Marx a quelli dei Prévert, da Hellzapoppin a Les Aventures des Pieds Nickelés, un solo tono predomina: l'invenzione intellettualistica, il gioco assurdo assoluto. Il comico non si basa piú su una situazione umana, ma su una situazione astratta inventata. I filosofi del riso, Bergson alla testa, sono utili per interpretare Chaplin e Clair, Keaton e Larry Semon, ma non servono piú se i film sono dei Marx, o di W. C. Fields. Sono intervenuti fatti nuovi, che richiedono una nuova teoria per essere compresi e spiegati.

terli comprendere fin nelle minime sfuma-ture (di cui in genere sono stracarichi), bisogna aver letto almeno una diecina di libri surrealisti, o qualche annata di riviste letterarie a tiratura limitatissima. Bisogna almeno sapere qualche cosa delle teorie di André Breton circa l' « Humour

Abbiamo cosí due tendenze fondamentali: d'un lato un cinema comico grossolano e scadente, il quale molto spesso è un'offesa all'intelligenza del pubblico (il comico non è una cosa stupida, tutt'altro; il comico può essere anche un atteggiamento filosofico e sociale rispetto alla vita; il riso non è una pura reazione meccanica psico-fisica: ora, di fronte ai film comici scadenti che gli vengono offerti oggi, il pubblico si trova nella necessità di rincretinire, per poter divertirsi), dall'altro lato abbiamo un cinema comico con tendenza all'intellettualismo, carico di allusioni e di sottigliezze, che getta nel calderone surrealismo e freudismo, esistenzialismo e Christian Dior.

Da una parte quindi abbiamo un comico che si rivolge ad elementi sub-umani; dall'altra, un comico che si rivolge ad elementi super-umani. L'istinto più volgare da una parte, e il super-intellettualismo dall'altra.

Nella produzione di Hollywood, predominano i film appartenenti alla prima categoria. Sono, come si addice ad un'industria il cui scopo fondamentale è quello di realizzare dividendi, film fabbricati in serie: la serie Gianni e Pinotto, e la serie Bob Hope-Bing Crosby. La seconda categoria invece va avanti a produzioni limi-

Ma in qual modo si possono compren-dere questi film comici recenti? Per po-e probabilmente rimarrà, un esempio isolato. E' un film « fuori serie ». Fabbricarne altri in serie sarebbe antieconomico. Tutt'al più se ne sfrutterà il nome: vedi Hellzapoppin in Grecia, che col vero Hellzapoppin non c'entra niente. Si impone quindi il problema di nobilitare da un la-to i film grossolani e banali, e dall'altro di commercializzare quelli troppo intellettuali. Cosí, un film verrà pigmentato con episodi, sequenze e battute di tipo surrealista - freudiano - esistenzialista - christian-diorista. Rimarrà rigorosamente « commerciale », ma avrà anche l'approvazione delle persone colte, l'appoggio degli intellettuali.

E' il caso, sfumatura piú sfumatura meno, del film di Danny Kaye.

Un'industria non può produrre sempre prodotti dello stesso tipo. Ogni due o tre anni, un'industria che si rispetti deve lanciare sul mercato un tipo nuovo, un modello nuovo. Cosí fanno Ford e Christian Dior, e cosí fa anche Hollywood. Ecco perché, dopo i Marx e le ultime produzioni della coppia Laurel-Hardy, sono stati lanciati sul mercato Gianni e Pinotto, Bob Hope coadiuvato assai spesso da Bing Crosby e Dorothy Lamour, e Danny Kaye. La nuova serie copre un mercato vasto: dovrebbe soddisfare una gamma di spettatori che va dalle persone di gusti semplici e primitivi a quelle che hanno, di recente, scoperto Dalí e Sartre.

I film di Danny Kaye sono un'ottima miscela di elementi svariati, in quest'ordine di idee produttive. Trame banali e volgari, ma con spunti intellettualistici e di moda. Le storie non stanno in piedi, i caratteri non ci sono, le situazioni non sono risibili se non meccanicamente, grossolanamente: ma c'è, qua e là, una sequenza surrealistafreudiana-esistenzialista-christiandiorista.

Non si può dire che Danny Kaye sia un comico scadente. Non lo si può dire innanzitutto perché non si sa s'egli sia un comico oppure no; poi perché, anche nel caso che fosse un comico, non si riuscirà mai a determinare quale sia la sua partecipazione attiva ai film che interpreta. E' possibile attribuirgli la paternità, e quindi la responsabilità, delle parti e dei film che interpreta? Bisogna andar cauti. Conosciamo il caso di registi americani che in tutta la loro lunga carriera hanno sempre firmato volgarissime sciocchezze, salvo una eccezione. L'eccezione era un film serio, bello, drammatico, pieno di ricerche umane di contenuti sociali e di invenzioni tecniche e formali. Il metodo viene chiamato « directo's holyday »: cioè la vacanza del regista. Una volta ogni tanto, l'industria permette ai suoi tecnici di sbizzarrirsi, di provare un tipo nuovo, sperimentale. Dopo di che, tutto ritorna nella normalità, e il regista riprende a dirigere meccanicamente i prodotti in serie. E' possibile, in queste condizioni, dare una definizione del regista, ricercarne la personalità, il mondo interiore, lo stile, il messaggio umano e di pensiero? Non è possibile. E' il caso di Danny Kaye. Gli si può attribuire la paternità dei suoi « numeri » di varietà: essi sono talvolta molto belli, e tal'altra assai scadenti. Ma nel complessivo, egli è un ingranaggio. Ai tempi di Buster Keaton, di Harold Lloyd, le cose stavano diversamente. Il comico aveva una sua filosofia, una sua concezione del mondo organica e definita. Oggi, tuttalpiú si permette qualche sequenza surrealista.

In genere, i film di Danny Kaye valgono qualcosa in virtú dei « numeri » di varietà ch'egli vi interpreta. Che cosa c'era di buono nel suo primo film, *Up* in *Arms* (Come vinsi la guerra), firmato da Elliot Nugent? Due suoi « numeri », e la sequenza " di sogno " surrealista-freudiana-esistenzialista-christiandiorista: alberi-donne, spettrali nebbie striscianti al suolo, la canzone e l'angoscia, il technicolor e il ballo sfrenato, l'erotismo e i ricchissimi costumi, e nel secondo, Wonder Man (non ancora uscito dopo la sua presentazione alla Mostra di Venezia), firmato da H. Bruce Humberstone? Lo stesso. E nel terzo, The Kid from Brooklyn (Preferisco la vacca), firmato da Norman Z. Mc Leod? Lo stesso ancora.

Mc Leod è anche il direttore dell'ultimo. del migliore dei film di Danny Kave, The Secret Life of Walter Mitty (Sogni proibiti). Ora, la formula si è perfezionata. Lo spunto (un bel racconto di James Thurber) è adattato e sviluppato con ricchezza inventiva; il meccanismo funziona senza incertezze. Non c'è piú una sola sequenza di sogno, ma cinque o sei. L' intellettualismo non è piú poco, ma molto. La recitazione di Danny Kaye si è raffinata in un modo fin qui insospettabile, e insospettato. La trama ha ancora quel tanto di eccitante rudimentalità atta a suscitare l'interesse delle anime semplici, ma è continuamente arricchita e varieggiata da spunti accorti e sottili. E le sequenze di sogno, oltre ad essere la freudiana liberazione subcosciente della timidezza di Walter Mitty, sono anche la parodia dei u generi » hollywoodiani. La manipolazione è quasi perfetta: industrialmente, il prodotto ha tutte le qualità per « andare ».

Ora, quale è il reale valore di Sogni proibiti? Si tratta senz'altro di un buon film spettacolare; di uno di quei film che anni fa Hollywood fabbricava con molta piú facilità di adesso. All'atto pratico, è possibile ricavarne un buon divertimento. Un divertimento soprattutto indifferenziato. La persona semplice riderà di Walter Mitty che entra nella stanza del direttore dalla finestra; l'intellettuale riderà perché il sogno « del mare » è la parodia dei film marinaro-avventurosi; perché il sogno « del chirurgo » è la parodia dei film chirurgici; perché il sogno « del giocatore » è la parodia, poniamo, di La superba creola, e cosí via. Il super-intellettuale apprezzerà il fatto che ognuno di questi sogni nasce per associazione onirica, che il colore vi è usato con sogno » western » le scenografie sono Alla-Piccola-Città-Di-Thoriton-Wilder, etc.

Sul piano della cultura, le cose stanno un poco diversamente. Senz'altro Sogni proibiti è un discreto film, dal punto di vista artistico e culturale, non indegno forse di riallacciarsi a certi buoni film comici americani del passato. Il suo valore è poi accresciuto dal fatto che è stato realizzato in un'epoca in cui la moneta corrente sul mercato reca l'effige di Pinotto, o di Bob Hope. Una futura storia del cinema molto scrupolosa potrà ricordarlo con simpatia. Ma non è questo l'importante. L'importante è, forse, il fatto che Sogni proibiti, proprio perché è un discreto film, si presta a un confronto con i vecchi buoni film comici.

Ora, qual'è l'elemento più importante del film? E' la parodia. Una parodia quasi sempre indovinata e intelligente, ma che è sempre parodia, e non è mai satira. Questa osservazione permette di comprendere una delle ragioni dell'attuale decadenza del comico, l'ostracismo alla satira. A Hollywood, la satira non è più permessa. E' permessa (fino a quando?) l'ironia, la parodia garbata e leggera. Ma i grandi film di Mack Sennett, di Larry Semon, di Chaplin, di Buster Keaton, erano pieni di satira fino a scoppiarne. Pensiamo al Conte di Chaplin, per non fare che un esempio solo.

La storia di Walter Mitty, timido sognatore i cui sogni sono tutti cinematografici. è una delle più divertenti e delle più inquietanti che Hollywood ci abbia mandato negli ultimi anni. E' la parodia dell'intero cinema hollywoodiano, ma anche la sua esaltazione. Difatti, Walter Mitty, correttore di bozze di una casa editrice di « gialli », trova nei suoi sogni stessi la soluzione della sua personalità. Questi sogni sono dunque positivi. Sognate, sognate pure, uomini di buona volontà, magari in technicolor, e tutto vi andrà bene. Noi, vedete, vi aiutiamo a sognare. Questo dice il film di Danny Kaye. Non è solo un film divertente, è anche un film morale, istruttivo.

Ma può darsi che qualcuno non sia d'accordo con questà morale.

GLATCO VIAZZI



La recitazione di Danny Kaye si è così raffinata, in « Sogni proibiti », che ha raggiunto un tono e un valore insospettabili fino a questo film. V fantasia pittorica assai sensibile, che nel



"Haute-couture" parigina in concorrenza con Hollywood. Jacques Fath e le sue modelle nel film « Scandale aux Champs-Elysées », di Blanc.





Da un'altra inquadratura del film «Scandale aux Champs-Elysées», diretto da Blanc. J. Crawford. Hollywood e la moda dei cappelli femminili. in « Mr. S

DI TAN con Christ cambiare re aveva fatto della « hau ma si laso aux Chan Modèles de Il regista di questi fil qualità, ge più sottili.

La cron cheline Pre comte, la da Maggy dalle mani diocrissimo ricane trad parelli, Ma Dior, Mari conto parla dulgente o nema sono (al cinema

Vent'ar della « Mo rimpiazzate cisa ed evi roni l'« equ talogo anin ricano rap commercio Hollywood già i turife fatto conos



MODA E IL CINEMA

TO in tanto uno dei tiranni della moda fa capolino nel ultimo è Jacques Fath, l'uomo che ha rivoluzionato an Dior la moda terrestre e ha obbligato le donne a pentinamente di sagoma e d'incedere. Jacques Becker Falbalas, cercando di evocare allo schermo il ricordo e-couture » materna. Jacques Fath non traspone nulla, a vivere dinanzi all'obiettivo e realizza cosi Scandale ps-Elysées, nuovo titolo che sostituisce il grossolano Paris, buono al massimo per una rivista scollacciata. Roger Blanc, assistente Marcel Carné. L'influenza m di moda sul cinema è naturalmente limitata alla loro peralmente scadente. Le vie della moda son diverse e

aca e il pettegolezzo ci dicono, ad esempio, che la Misle de Le diable au corps era vestita da Germaine Le-Renés Devillers de Les amoureux sont seuls au monde Rouff (mentre la sua « rivale », Dany Robin, usciva di Marcel Rochas). Sappiamo che Josette Day nel me-La révoltée era vestita da Jacques Heim e che le ame-iscono volentieri Adrian: Paulette Goddard da Schiadeleine Caroll da Lanvin, Jennifer Jones da Christian Montez da Fath, etc. Delle attrici francesi non mette re: esse sono sul posto e, a volte, rovinano il sarto introppo amante della pubblicità. Attori e attrici al cigli avamposti e i diffusori della moda. Chi dice moda o fuori) dice stile, morale, economia, sociologia, etc. ni fa, William H. Hays — Will I, allora presidente dion Picture Producers and Distributors of America », onel 1946 da Eric I — Hays formulava una teoria predente. Sotto il sole di California, egli dava ai suoi batazione fondamentale »: « Il Film è soprattutto un ca-

non Picture Producers and Distributors of America », o nel 1946 da Eric I — Hays formulava una teoria predente. Sotto il sole di California, egli dava ai suoi banazione fondamentale »: « Il Film è soprattutto un canato delle merci americane. Cosí inteso, il cinema ameresenta il lavoro assiduo di centomila rappresentanti di ». Il silenzio si fece su queste auree parole. I baroni di si sentirono un poco i crociati del dollaro. Si sentivano rari della morale, grazie alle « norme » che Cinema ha cere ai nostri lettori (n. 6 e 7); ma in verità la crociata



ollati per Gilda, alias Rita Hayworth. A destra: Bette Davis Skeffington ». Autentica compiacenza per le mode sorpassate.



del dollaro aveva in loro echi più intensi. Per imporre le proprie trovate, il proprio « stile », l'America ha oggi il cinema. Will I

era dunque anche profeta.

Ai film americani, visti da milioni e milioni di spettatori, bisogna aggiungere la stampa cinematografica dei tre quarti dei continenti: la famosa propaganda per le « merci » degli Stati Uniti si amplifica in mille e mille immagini settimanali, riprodotte dagli ebdomadari che dispongono delle più alte tirature attuali. Il gusto d'una massa enorme di persone è toccato da quell'influenza visiva: è da questo contatto che nasce la moda vera e propria, cioè la variante di stagione dei costumi, abitudini, fogge, etc. Milioni di donne hanno portato pantaloni, e pantaloni rimboccati alla pescatore di Chioggia, perché l'America l'ha voluto. Centinaia di migliaia di donne si sono vestite come l'orso polare, perché Hollywood ne aveva mostrato il campione. E non parlo del ridicolo delle pipe detectivesche, delle sigarette pendenti dal labbro stanco, delle pernacchie e delle manie « disinvolte »: qui passiamo dalla

moda agli usi e costumi dell'indigeno. Grazie al film californiano, la moda generale della razza bianca nasce in America. Parigi non ha più che il monopolio di quanto nella moda è - o può diventare - arte. Per il resto, Parigi segue l'insieme delle novità americane. Fath e Dior mostrano un vero genio (e misuro il peso della parola) nel lanciare contro corrente il « new look », ed a vincere l'assurda partita. Ma il loro trionfo fu facilitato dalla misura anglosassone che non aveva mai conosciuto l'eccesso della gonna corta: quel che a Parigi diventava una rivoluzione di quaranta centimetri era a New York una riforma di quindici centimetri. Ma chi potrebbe resistere a un modello portato da Rita Hayworth, modello scollatissimo che non sarebbe dispiaciuto a Giunone? Chi discuterebbe le linee classico-mondane d'un « ensemble » indossato da Maureen O'Hara? Chi oserebbe disapprovare un vestitino ornato dal sorriso ironico di Myrna Loy? Un cappello sulla testa quasi sensuale e quasi intelligente di Joan Crawford diventa irresistibile. Il cappellino paralume e i gioielli rubati agli scacchi prendono un valore nuovo sulla bellezza morbida di Maria Montez. Sulla testolina bionda e graziosa di Joan Fontaine siamo disposti a scusare magari due ali d'aquila, due ali del tipo Nibelungen. La giacca e la camicetta della figlia putativa della Garbo e d'Ingrid Bergman, Viveca Lindfors, passerebbero inosservate su una modella sciocchina di Piguet. E cosi via. Chi

ha fatto dei capelli professionalmente corti d'Ingrid Bergman - dopo la Giovanna d'Arco — una moda universale? Moltiplicate questi casi per tre e quattro cento film d'epoca contemporanea, per due o tre milioni di fotografie estratte ogni

Joan Fontaine. Un altro esempio di cappello "made in Hollywood".



anno da questi film, per venti o trenta milioni di fameliche lettrici, cioè quelle che attendono lo spillo, la piega, il nastro, il braccialetto, la borsetta, le mutandine in nylon, la stilografica atomica, il reggipetto in serpente a sonagli, il pettine hawaiano, il bottone up to date », la cintura di coccodrillo rosso per fare impallidire le amiche, la camicetta dalle maniche rimboccate alla lavandaia esistenzialista o il costume da bagno infrangibile. Avrete infine una idea esatta della portata dell'a equazione fondamentale» di Will I. che vorremmo trascrivere cosí: $F = 100.000 \times x$

F essendo un film, 100.000 il numero dei rappresentanti astratti

e x gli spettatori benevoli influenzabili.

Una tradizione è nata sulle rive del Pacifico. E' una tradizione quasi allo stato puro, quindi virulenta, poiché è chiaro che la moda americana, in quanto industria, non guadagna gran che fuori d'America. Quando la moda francese suscita un mugolío d'ammirazione a New York o a Buenos Aires o a Rio, il mugolio significa qualche miliardo che presto o tardi raggiungerà le casse dei creatori della moda parigina. Quando il particolare della moda americana penetra nelle testoline delle spettatrici più o meno graziose - ma tutte civettuole o « coquettes » che dir si voglia l'America guadagna sul piano ideale delle influenze estetiche e psicologiche, ma non un sol dollaro giunge nelle tasche degli ingegneri della moda della Quinta Strada

Facciamo insieme un'esperienza. Spolveriamo le scatole di latta di tutta la serie di Vogue, dal 1933 in poi, tutta la serie più o meno pacchiana di film a colori concepiti per mostrare le collezioni della moda americana in un ambiente di «music-hall». Oppure prendiamo Women, vecchio film-pretesto d'anteguerra, in cui Norma Shearer, Joan Crawford e Rosalind Russell si degnavano indossare una gamma intera di « creazioni » nuovaiorchesi, Certo! Sciorineremo qualche sorriso superiore, come ogni persona dabbene deve fare dinanzi a tutte le retrospettive. Ma poi ci accorgeremo della permanenza di certe formule, di certe trovate, di certe pieghe, di certe attitudini, di qualche eccentricità e di qualche creazione d'un cattivo gusto sfrontato. La moda americana mostra una « costante » inattesa. Per di piú, essa ha preso gusto alle retrospettive, e in particolare a quelle rifatte adesso, agghindate e scremate. Guardate Bette Davis in Mr. Skeffington (1944): autentica compiacenza delle mode passate e tra le più brutte...

Fin dal 1929, il famoso « catalogo » di Will I non funzionò che per le automobili, i frigoriferi, le «luky» e magari per i «coca-cola » piú indigesti. La moda significava Paris, e la sarta meno nota si faceva chiamare « Mademoiselle » e infioriva il suo parlare di soavissimi " madame ". Il primato francese era dunque assoluto, come creazione stagionale e come industria (la parola " artigianato » converrebbe meglio d'altronde alla « haute-couture » parigina). Dopo il 1929, gli americani cominciarono a contare i loro dollari con la spilorceria dei ricchi e spesso si contentarono di riprodurre onestamente le grandi linee di rue de la Paix e di faubourg Saint-Honoré. Il cinema entrò in gioco. Dapprima in bianco e nero, quindi a colori, diffuse uno stile americano, stile di vestire e stile di vivere. Parigi ha capito perfettamente le sue possibilità e i suoi interessi. L'invenzione della « haute-couture » è sempre più legata a una vera e propria opera d'arte. Certe trovate non possono nascere nelle mani, magari prodigiose, d'un artigiano. Un artista dell'inventiva di Picasso, e della bizzarria di Salvador Dali, o della grazia impressionista e mondana di Christian Bérard è necessario per « creare » lo stile d'una stagione. E lo stile di molte stagioni può diventare lo stile d'un'epoca.

Parigi domina. Ma l'America si raffina. Il suo « catalogo animato » la precede e fa sperare piú di quel che può ancora tenere. Manca per ora il genio del particolare, l'istante che definisce l'e-leganza, cioè l'equilibrio, l'accordo o la dissonanza, la simmetria o il contrasto. Manca per ora un mondo sufficientemente « snob » per scaldare l'atmosfera creativa della moda, fino all'incandescenza parigina della " Moda d'Arte ». (Il lettore scuserà queste due maiuscole pretenziose. L'autore ha voluto essere chiaro a tutti i costi. Per metterci d'accordo, d'ora in poi scriveremo moda americana con emme minuscola e Moda francese con una emme maiuscola).

Il " catalogo in movimento » della moda americana è certo imbattibile. Ma la Moda francese non è affatto battuta. Ben inteso, essa deve rifiutare la lotta sul terreno del cinema, almeno di disporre d'un capolavoro. Jacques Fath si è accorto che aveva commesso un'imprudenza e che un allievo di Carné non è Carné. Cosí ha ritirato il suo nome dallo Scandalo sui Campi Elisi. Si parlerà di Fath, si ammirerà il sorriso sempre giovane di Fath, si vedranno le linee di Fath, si mostreranno le modelle di Fath. Ma Fath, burbo, ritorna al cielo sereno del suo « atelier ».

LO DUCA

IL SIGNOR PIKE REGISTA ORNITOLOGO

PERMETTETEMI di presentarvi un nuovo regista: Oliver G. Pike, autore di numerosi film con attori non professionisti e a sfondo drammatico, quindi un regista

veramente « à la page »...

Il signor Pike è una persona assai stimata al suo paese, l'Inghilterra, ma è sconosciuto al pubblico delle sale da proiezione nonostante la sua pluridecennale attività. E dire che i suoi film, benché realizzati con pochi mezzi finanziari, sono di gran lunga più belli e commoventi di tanti cui sorride maggior fortuna. E non pensate che io stia celiando: sono convinto che il Pike è un uomo di talento, a modo suo un artista o meglio un poeta, e non un semplice cine-dilettante come ve n'è a migliaia. I suoi soggetti e i protagonisti dei suoi film hanno qualcosa di comune con l'ultima moda cinematografica, come ho scritto piú sopra: gli attori in ispecie, che non sono attori di professione e sostengono nei film le parti che spontancamente si scelgono (una teorica, quindi piú avanzata di quella di Castellani!). Le riprese avvengono sempre in esterni naturali.

Ma continuiamo la presentazione: il regista Pike, dunque, è una persona abbastanza importante. Infatti, egli è membro di rispettabili associazioni, quali la « Royal Photographic Society », l' « Istitute of British Photographers », nonché della « Zoological Society » e della « British Ornithologists Union »; dal che si deduce facilmente come, oltre che di fotografia e di cinematografia, il Pike sia anche un riconosciuto

competente in fatto di zoologia, con particolare riguardo all'ornitologia. E un regista ornitologo non è la cosa piú comune di questo mondo, conveniamone, tanto piú quando gli uccelli formano l'oggetto dei film, divenendone protagonisti e attori.

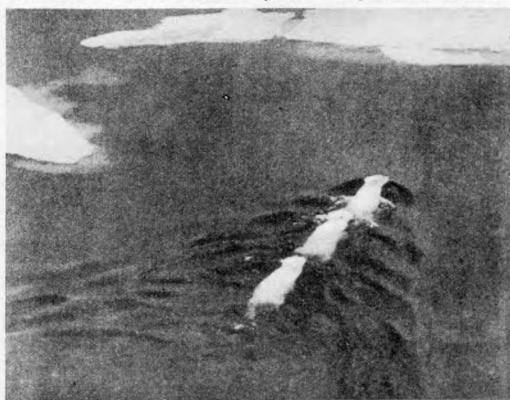
In materia di uccelli attori e di altri animali fotogenici dotati di talento drammatico, il Pike ha un'esperienza formidabile. Non sono stati tanto i titoli onorifici a convincerci, quanto l'abbondante sceltissimo materiale che questo originale ocine-zoofilo » ha raccolto in un volume apparso di recente. Esso s'intitola La natura e la mia macchina da presa (Nature and My Cine-Camera, The Focal Press, London, 1948) ed è il risultato di parecchie decine d'anni di lavoro al servizio sia della natura, della zoologia e dell'ornitologia e sia del cinema. E occorre dire che il lato più originale del Pike è proprio questo: l'aver non tanto e non solo indagato la natura per scoprirne, con la macchina da presa, gli aspetti più segreti, quanto di aver saputo anche sfruttare questi aspetti per comporre dei filmetti di valore extra-scientifico o didattico. Se Fedro, Aristofane e La Fontaine avessero avuto tra le mani anziché la penna, una macchina da presa come Oliver G. Pike, non avrebbero saputo far meglio; e il Pike, senza dubbio, ha in sé qualcosa del La Fontaine, è un Fedro moderno con in piú quel tanto di rigore scientifico e di passione sentimentale inevitabili e comprensibili in un naturalista membro di ben quattro importanti « Society », ma che contribuisco-



Dal film « La volpe nella sua tana » di Pike.

no, in fondo, a dargli una precisa personalità.

Nel libro ricordato, il Pike pone la sua scienza e i segreti del suo mestiere a disposizione di chiunque voglia imitarlo — per quanto, a lettura ultimata, io non lo ritenga tanto facile... I primi capitoli, perciò, sono la storia della sua passione e la dimostrazione della sua pazienza tecnica. Quest'ultima è evolutissima: il Pike parla di primi piani e di campi lunghi, di carrelli e di panoramiche, di riprese subacquee e col teleobiettivo ed è presente in ogni pagina con la sua precisione, col suo giudizio, col suo profondo amore all'argomento. Poi,



Sopra: un'inquadratura di « Tragedia nell'Artico »; a destra: « Il gufo bianco », diretti da Pike.



viene la parte dedicata ai temi dei film e ai loro eccezionali interpreti. E' meglio dire, a questo punto, a scanso di equivoci, che le intezioni del Pike sono nettamente distinte da quelle di Dean Riesner, di cui Cinema si è interessato sul n. I (Bill and Coo di F. B.). Mentre il Riesner usa animali in carne ed ossa per ottenere dei personaggi umanizzati, in ciò accostandosi ai disegnatori tipo Walt Disney, Oliver G. Pike preferisce filmare gli animali cosí come sono, senza travestirli e senza travisarli. Non è mancanza di fantasia: è solo un diverso modo di intendere la poesia della natura, certo più profondo.

Ad ogni attore il suo soggetto, ogni attore è un soggetto, premette il Pike. Impariamo cosí che il coniglio non è un attore difficile: basta saperlo sfruttare con abili carrellate; mentre nulla è piú emozionante della « ripresa » della cornacchia e del tasso. La recitazione dell'usignolo (il Pike scrive proprio: recitazione) è uno «slow motion», cioè una «mimica lenta». Lo sapevate? Panoramiche e riprese subacquee sono indispensabili per filmare la lontra e il film che se ne ottiene s'intitola: L'ombra nella corrente. Il teleobiettivo è il mezzo piú potente, quello che dà i risultati piú stupefacenti: non c'è animale, per scontroso che sia e nonostante la finezza del suo udito o l'acutezza del suo occhio, che non si lasci cogliere, da forte distanza, per una « ripresa » che ne porta l'espressione in P.P.P. La maggior parte delle riprese del Pike sono di questo genere. Va notato ancora che questo regista lavora, molto spesso, nel suo giardino: dev'essere un mezzo serraglio.

Bisogna poi fare parecchie distinzioni. Il regno degli uccelli e degli animali in genere è tutto meno che monotono. Tanto è vero che si possono imbastire soggetti d'ogni genere, sol che si sappia aver pazienza, molta pazienza e intuito. C'è il soggetto sentimentale, quello drammatico e quello lirico.

Un soggetto drammatico, anzi tragico: Tragedia nell'Artico. Siamo cosi abituati a questi titoli che il cinema ha reso retorici, che sorridiamo. Eppure, questa volta non è il caso di essere scettici, sapendo che non si tratta di una finzione. Protagonista: una famiglia di orsi bianchi. Il « clou » è dato da questa sequenza: mamma orsa nuota, tra un ghiaccio e l'altro, circondata da tre soffici orsacchiotti, per raggiungere la terra ferma. In quel punto la corrente è traditrice e l'orsa, presa da un gorgo, annega. I tre orsacchiotti, resi orfani cosi bruscamente, soli nell'acqua, non si perdono di coraggio; l'istinto li aiuta, si pongono uno dietro l'altro, in fila indiana, per proseguire nel tragitto, coi musetti dalla punta scura che fen-dono il liquido, finché riescono a porsi in salvo su un solido banco ghiacciato.

Rapido travestimento ha qualcosa del film « giallo ». Protagonisti: due gufi olivastri e una puzzola. I due gufi, forse coniugi, sono appollaiati su un ramo nel fitto del bosco, in pacifica contemplazione, ma ecco che sul terreno avanza la puzzola affamata, in cerca di cido. Il suo muso affilato si muove in alto e in basso, sfiora il suolo, scruta l'aria, segue la pista. E' un attimo: i due gufi olivastri han ridotto gli occhi a due strette fessure, le penne aderiscono come se fossero bagnate al corpo e questo è rigido, secco, ruvido come scorza d'albero. Due gufi mummificati. La puzzola passa oltre: non è riuscita a distinguere la preda tanto vicina. I gufi, lentamente, si ricompongono nella loro primitiva toletta.

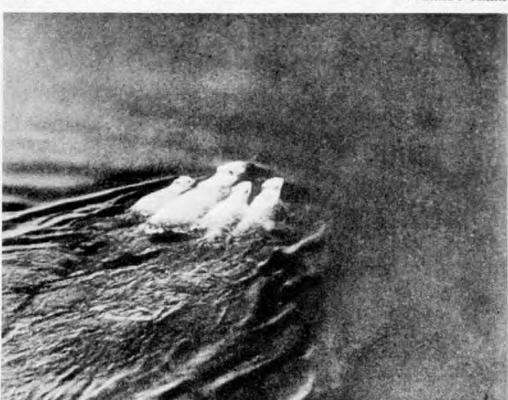
Non manca nemmeno il film comico. Questa volta è l'elefante marino che si presta allo scherzo: un attore di primo ordine, un formidabile caricaturista. Il suo muso di gomma che forma, col largo collo, un elastico e pasciuto cono vivente, è malleabile come la plastica — e ogni espressione è più esilarante della precedente. Assomiglia a Oliver Hardy ma ha uno sguardo più intelligente. E molte altre cose ci racconta

Oliver G. Pike con la sua macchina da presa: la storia di due piccoli orsi bruni che tirano di boxe e si picchiano fino a cadere per terra esausti e intontiti, in preda al son-no, abbracciati come due buoni fratellini. La storia di una famiglia di cicogne in cerca di casa e le avventure di un'ape di fiore in fiore, l'imparzialità di mamma cingallegra nell'imbeccare la numerosa prole, l'elegante passeggiata dell'ermellino, le chiac-chiere mondane di una coppia di pinguini in abito di società, ecc. Non posso certo riferirvi tutti i soggetti, ma state pur certi che Oliver G. Pike non ha dimenticato nessun essere vivente, uomo escluso beninteso. La sua macchina da presa pare abbia assimilato le virtú dei suoi attori: paziente come il tarlo, tempestiva e veloce come la volpe, sa essere invisibile, sa mimetizzarsi e si avvicina ai protagonisti nel momento più emozionante e inatteso. Due bian-chi colombi fanno all'amore, ignari del tradimento di Pike che non mancherà di divulgare i loro segreti. Il cigno affamato si impiastriccia il becco nella mota per sfamarsi e perde cosi il controllo della propria dignità ed eleganza: addio leggenda! gabbiani si rivelano non meno feroci dell'avvoltoio all'occorrenza — e il bruco non meno vorace del coccodrillo. Il canguro sfoggia una preparazione atletica emozionante, tale da avvilire il migliore dei nostri atleti.

Il mondo che Oliver G. Pike ci rivela è davvero interessante, non c'è che dire. Dai suoi brevi filmetti (ai quali egli ha voluto aggiungere, spesso, la colonna sonora: musica e « presa diretta ») si apprendono molti insegnamenti non solo d'ordine zoologico: il regno degli animali è ricco d'incanti e d'emozioni e il Pike sa rendere poesia questi incanti e dramma le emozioni. Non è poco, quando si pensi al materiale che egli tratta: selvatico, ma non in senso metaforico.

CORRADO TERZI





A sinistra: « I gabbiani e l'aringa »; a destra: un'altra immagine di « Tragedia nell'Artico ».

Nel n. 7 di « Cinema », Michelangelo Antonioni, dissertando succosamente su certi rapporti marginali tra cinema e letteratura, nota la scarsità di poesie ispirate al cinema. Ne cita soltanto due, una di Bartolini, l'altra di Valentin. Antonioni ha fatto benissimo a non ricordare la piena torrenziale di poesiole, poesiucole e poesiciattole che hanno, nel corso degli anni, esaltato, cantato, sospirato le glorie dei " divi » (chi avrebbe la coscienza in pace se, per esempio, riesumasse una lontana Ode a Rodolfo Valentino di Paolo Buzzi?). Ma al suo bilancio può aggiungere, con tutta tranquillità, alcuni versi di un interessante poeta francese, non considerato grande da noi perché ancora la critica non gli s'è scagliata addosso con centinaia di saggi, esegesi, illuminazioni, ritratti, eccetera.

Il poeta in questione è Max Jacob, autore, tra l'altro, di un volume dal titolo Le cinématoma. Jacob era ebreo, e si convertí al cattolicesimo il 7 ottobre 1909, perché Gesú gli apparve nella sua camera di Rue Ravignan a Parigi. Fin qui, nulla di strano, se cosí può dirsi). Il fatto è che la suc-cessiva apparizione divina, quella che decise radicalmente Jacob al grande passo, eb-

be luogo al cinema.

Una sera Jacob era al cinema, e proiettavano Le Bande des Habits Noirs di Paul Feval. D'improvviso Gesú gli apparve sullo schermo.

E in una poesia, il poeta ricorda la visione miracolosa:

« Donc, la première fois Tu viens dans ma

Et la seconde fois au Cinématographe. "Vous allez donc alors au Cinématographe". Me dit un confesseur, la mine confondue. "Eh! mon Père! Le Seigneur n'y est-il pas ve-

Abbandoniamo questo fatto e questi versi, nelle solerti mani dei "filmologi". Speriamo che qualcuno ne faccia oggetto per una tesi universitaria. O per lo meno, che Padre Gemelli vi elabori una sua stringente e ponderata teoria.

Agli storici invece sottoponiamo un altro quesito: corrisponde oppure no a realtà storica la voce che Jacob sia stato il diretto ispiratore dell'ammirazione di Apollinaire

per Fantomas?

Sempre in tema di cinema e poesia. E' assodato, ormai, che il cinema d'avanguardia non è nato né in Germania, col Caligari di Wiene, né in Francia con La folie du Dr. Tube di Gange. Rimangono a contendersi la priorità il nostro Bragaglia, con Perfido incanto, e il russo V. P. Kasianov, con Un dramma al cabaret futurista N. 13, realiz-zato nel 1914 con la partecipazione del gruppo futurista moscovita "La coda del-l'asino ». Perfido incanto essendo del 1916, e il film di Kasianov del 1914, non è difficile prendere una decisione in merito. Ma senz'altro l'anticipazione letteraria più rilevante del cinema d'avanguardia spetta, oltre che a De Amicis, col suo Cinematografo cerebrale, al poeta italiano Aldo Palazzeschi, con la sua poesia Giuoco proibito. Ec-

« Rasentano piano gli specchi invisibili avvolti di nebbia, non lasciano traccia nell'ombra, gli specchi non anno riflessi, non cade su loro dell'ombra una macchia. neppure una macchia dell'oro. Un raggio vien fuori dal mezzo di luce giallastra sul raggio soltanto rimangono lievi impalpabili, impronte sfumate di luci, di nebbie: riflessi. Appaiono spaiono lenti

si fanno ora vivi ora smorti appaiono spaiono lenti, Dei volti talvolta vi appaiono. dei volti bianchissimi, appena il pallore la luce scuopre. Talvolta vi passan leggeri dei manti fioriti. vi passano lenti cangianti splendenti. S'arrestano i volti talora, s'arrestan, piú chiari si fanno, vi splende d'un tratto uno sguardo: due occhi che corron cercando pungenti, o in fondo confusi v'appaiono languenti morenti. Vi passa pian piano la nebbia e ricopre, confonde gli sguardi con luci di gemme. In basso si segue continua la ridda dei piccoli punti di dadi danzanti. Due dadi grandissimi in fondo rimangono fermi,

Bow e la « California gioiosa », Marlène Dietrich, Emil Jannings (corale per il riposo dell'anima del Professor Rath), Charlie Chaplin. Ogni parte della suite di Koechlin era direttamente ispirata o alla personalità dei divi in questione, o a film degli

Non riusciamo a capire perché i nostri musicisti contemporanei, che oltre a scrivere musica per quattro persone e mezzo, scrivono anche musica brutta, non seguano l'esempio della Seven Stars' Symphony. Quale magnifica materia d'ispirazione offrirebbe loro il cinema, per una Cantata per Lana Turner, per una suite per coro e orchestra dal titolo, poniamo, La signora di Shangai!

QUANDO la « grande cultura » si muove, il cinema tira un sospirone: finalmente! ora

tutto è a posto!

E' naturale, la « grande cultura » ha filologia e biblioteconomia, analisi comparata, ricerca delle fonti, e studio delle varianti. Inoltre, ha sotto il cuscino Baumgarten, Hegel e Croce. Capita cosí di leggere, in un vecchio articolo di Giorgio Prosperi, (neppur tanto, in fin dei conti: 1948):



Dal coriometraggio « N. U. » di Antonioni, che è aggi uno dei nostri migliori documentaristi.

ne splendono i punti nerissimi intenti. Vi passan leggere davanti le impronte sfumate di luci, di nebbie: riflessi. Appaiono spaiono lenti si fanno ora vivi ora smorti appaiono spaiono lenti ».

Forse che, in seguito, Duchamp o Fishinger hanno fatto qualcosa di diverso? Se per caso l'hanno fatto, si affrettino a ispirarsi a Palazzeschi. Quella « danza di dadi », per esempio, è quanto di meglio, è forse il massimo che il cinema astratto possa dare.

Nello stesso saggio, Antonioni scrive che non gli risulta sia mai stata scritta musica ispirata al cinema (salvo, forse, aggiunge, in America). La nostra ignoranza è avvilente, confessiamo di non sapere di quale nazionalità sia il musicista Charles Koechlin; però Koechlin è autore di una Seven Stars' Simphony, suite in sei parti, scritta nel 1933, e dedicata — nell'ordine — a Douglas Fairbanks (per *Il Ladro di Bag*dad), Lilian Harvey, Greta Garbo, Clara

...provo un certo scorato malessere nel vedere con qual fervore d'ortodossia alcuni miei giovani amici leggono e discutono il famoso Kinopeciat di Pudovkin...».

Un certo scorato malessere? A noi per poco non veniva un colpo apoplettico. Mica per niente: Kinopeciat non è il titolo originale di Film e fonofilm, come Prosperi, chissà perché, ritiene. Kinopeciat, tradotto in italiano, significa « Cinestampa », ed è il nome della casa editrice sovietica che appunto, aveva pubblicato il libro di Pu-

Sarebbe come a dire: « ...leggono e di-scutono il famoso Laterza di Croce... ».

Assai piú semplicemente, il titolo originale della prima parte di Film e fonofilm in russo suona Kinoregisser i kinomaterial, vale a dire Il regista cinematografico e il materiale cinematografico. L'edizione, poi, è davvero della casa editrice Kinopeciat, Mosca, 1926.



Un'inquadratura tratta da uno dei primi film di Renoir: « Charleston », diretto nel 1926.

LA PERSONALITA' artistica di Jean Renoir è cosí complessa e in essa confluiscono tal numero di ambizioni, di interessi e di apporti culturali, da rendere impossibile una sintetica definizione della sua opera. Poiché se l'essenza della personalità artistica di Renoir è quella di un uomo di cinema che sente l'urgenza delle proprie creazioni e tali creazioni « vede » in termini peculiarmente cinematografici, premono in lui, e talvolta prendono il sopravvento, ambizioni e tendenze di altra natura a cui certo non sono estranee le influenze letterarie di una narrativa veristica particolarmente vicina al suo spirito e il gusto estetico pittorico derivato dal genio paterno. Le prime ispirazioni alla sua opera di artista del cinema giungono infatti a lui dalla letteratura (Nanà, 1926); al giovane autore tutto fremente del desiderio di reinterpretare artisticamente la vita dell'umani-tà diseredata dei bruti, dei disonesti, degli istintivi, la narrativa asciutta e scabra di Zola, quel suo modo di narrare sintetico e volutamente sciatto, dovrebbe apparire l'ideale modello da tradursi in un linguaggio cinematografico rigoroso ed essenziale di cui egli certo intuiva già i termini e le possibilità pur senza possederlo ancora completamente.

In quel suo primo tentativo si nota già in lui un desiderio cocente, fin quasi a divenire macerazione dello spirito di indagare spieta-

tamente l'umanità degli esseri e degli avvenimenti, e financo delle cose, in una concezione pessimistica della vita che non lascia spiragli di luce all'ottimismo. Capacità eccezionale di indagine psicologica in termini essenzialmente cinematografici, interpretazione realistica degli ambienti e dei personaggi, trasumanati in una luce superiore di fantasti-ca intensità, possibilità di esprimere attraverso le immagini un giudizio preciso e determinante sulle cose e sugli uomini, costituiscono infatti le note salienti di Renoir poste al servizio di eccezionali qualità di narratore cinematografico. La sua personalità è per natura quella di un capo scuola: che raggiunga le vette sublimi dell'arte o commetta errori v'è in lui il desiderio prepotente di dire una parola nuova e precisa che risponda alle sue intime necessità spirituali: La chienne (1931) è un atto di fede ancor prima che un'alta opera d'arte: in essa Renoir già chiarisce i termini del suo linguaggio e della sua poetica, li chiarisce anzi talvolta in modo addirittura negativo poiché la preoccupazione di esercitare sulla sua opera un controllo meditato ed attentissimo ne frena lo slancio e ne diminuisce la forza nativa. Ma in questo film, pur colmo di errori di inesperienza stilistica, l'artista già dà la prima misura delle sue qualità e nella storia narrata è già tutto Renoir: quel suo amore per i personaggi umili e buoni che la passio-

Gabin in una singolare inquadratura del film « La bête humaine » (L'angelo del male, 1938) di Renoir.



I REGISTI 6-JEAN BENOIR

ne sconvolge e il destino annienta, il suo coraggio di un realismo senza retorica e senza pietose menzogne, il suo gusto dello scandalo che avvilisce la tragedia, le sue eccezionali qualità di pittore di ambienti umili e desolati, la sua straordinaria facoltà di caratterizzare per dettagli e per note allusive, la sua intelligenza nello sfruttare le possibilità espressive del cinema e, sia pur detto, il suo cattivo gusto nell'accettazione di certe

soluzioni tipicamente letterarie.

In Toni (1934), film di esterni sullo sfondo della Provenza assolata, sono già i germi di quella che può considerarsi la sua opera più significativa *La bête humaine* (L'angelo del male, 1938). Ma la letteratura non cessa di esercitare la sua influenza sull'artista, anche se egli tenta ogni volta di reinterpretare la realtà narrata in una visione artistica tendente a un impiego esclusivo dei mezzi cinematografici. Quasi sempre l'appor-to culturale rimane in lui allo stato puramente nativo; all'atto delle « riprese », con quella facoltà di improvvisazione che è in lui caratteristica e che costituisce una delle sue massime qualità, tale realtà si trasforma, si umanizza e allarga i propri orizzonti. Il soggetto, vicenda di uno o di pochi, diviene vicenda di tutti, si universalizza: è il caso di Partie de campagne (film incompiuto, presentato nel 1946) in cui il tema ispirativo del breve racconto di Maupassant di una giornata trascorsa in campagna si trasforma in canto poetico del rimpianto del tempo passato e in lirica del paesaggio; è il caso di La bête humaine, in cui i termini della polemica zoliana liberamente interpretati danno vita ad un quadro realistico di sconosciu-ta efficacia e ove il dramma dell'uomo posto accanto e in confronto a quello del treno nel-la desolata vastità delle grandi stazioni deserte, assurge a creazione ultra-veristica, di drammatica declamazione di una vicenda di amore e di sangue in cui palpita la commossa partecipazione dell'artista a una vicenda tende all'universale. Poiché anche quando gli apporti letterali risultano meno omo-geneamente filtrati in Renoir e la ricerca artistica diviene meno libera e fruttifera (Les bas-fonds: Verso la vita, 1936) nelle sue opere migliori è riconoscibile quella intensa partecipazione dell'autore che toglie al suo verismo, e di conseguenza al suo pessi-mismo, alcunché di programmatico e di preor-dinato, trasponendo i termini ispirativi su un piano di intensa umanità e di rigorosa essenzialità espressiva. Qualità queste che trovano la più alta dimostrazione in La grande illusion (La grande illusione, 1937), in cui il dramma della guerra subita e non sentita, anzi esecrata, diviene atto di accusa di straordinaria intensità in una capacità descrittiva e di indagine psicologica miracolose.

In queste culminanti occasioni il realismo di Renoir, un realismo tutto scorci e sintesi verso una tesi prefissata e al cui servizio è un linguaggio di immagini in cui i mezzi specificatamente cinematografici, inquadratura e montaggio, assolvono una funzione essenziale, supera se stesso verso un lirismo che si identifica pienamente con l'urgenza spirituale dell'autore all'atto della creazione. Altrove la preoccupazione di evitare ogni retorica, di chiarire ad ogni costo i suoi intendimenti lontani da alcunché di programmatico, lo fanno cadere proprio nel retorico e nel programmatico: come in La Marseillaise (La Marsigliese, 1938) e La règle du jeu (1939), ove per la prima volta Renoir tenta cogliere nuove significazioni dal contrasto fra due mondi: l'uno quello solitamente descritto, e



Dal film « La chienne » (1931), che ha dato validamente l'avvio al neorealismo francese.



Gabin in «Les bas-fonds» (Verso la vita, 1936), film tratto dal lavoro di Gorki. «La grande illusion» (La grande illusione), giustamente considerato un capolavoro.





Esempio di ispirazione pittorica: dat film « Nana ».



Michel Simon in « Boudu sauvé des eaux » (1932).

Un'altra inquadratura tratta dal film « N a n à ».





Renoir in America: da « The Diary of a Chambermaid » (Il diario di una cameriera, 1946).

l'altro della società ricca e benestante, più povera e piú corrotta moralmente della prima. Questo gioco di contrasti preordinati, su un tono epico (La Marsigliese) ferocemente burlesco (La règle du jeu) tradisce infatti la volontà dell'autore di giungere ad ogni costo alla riconferma finale di un'idea tematica posta in conflitto. Nel contrasto tra la costante preoccupazione dell'antiretorica e del verismo preordinato e il desiderio di non rinunciare né alle ambizioni culturali e figurative insite nella sua natura, né alle esigenze interiori di un suo mondo in cui cozzano e stridono una sensualità repressa un feroce gusto della satira un amore della realtà viva degli ambienti più tristi una dolorante umanità e anche un'ansia di polemica sociale, sta forse il segreto della evidentissima decadenza delle recenti opere americane di Renoir.

Per l'esame estetico delle quali occorrerebbe un piú lungo discorso, tanto apparentemente, ma soltanto apparentemente, si di-staccano dalle sue precedenti opere. Il di-stacco è infatti nel livello più che nella loro essenza artistica: il che non è inspiegabile quando si ammetta a priori una diminuita e talvolta quasi assente, fertilità inventiva dell'autore e un inaridito estro narrativo nell'interpretazione delle vicende dei personaggi. Restano allora, nell'assenza di queste molle interiori che giustificavano e rendevano

legittime artisticamente, fondendole in modo organico, le molte ambizioni estetico-sociali di Renoir, soltanto quella ricerca di una tesi e quelle preoccupazioni stilistiche che, nell'assenza di una valida emozione interiore, sfociano nel retorico e nell'arbitrario o nella fredda e vuota esercitazione stilistica. E se tali difetti e mancanze appaiono ancora poco evidenti in The Southerner (L'uomo del Sud, 1945) in cui il dramma dell'attaccamento dell'uomo a una terra avara, assumeva toni di intensa drammaticità in un linguaggio di immagini lento ed essenziale, al contrario in Swamp Water (La palude della morte, 1941), in The Diary of Chambermaid, (Il diario di una cameriera, 1946) e in The Woman on the Beach (La donna della spiaggia, 1947), le intenzioni programmatiche dell'autore, il suo asservimento a inutili pastoie letterarie, la sua ricerca di effetti grossolani e scontati, la sua aderenza dichiarata a un mondo ideale frutto non di nuove feconde ispirazioni ma di reminiscenze delle opere migliori e di attaccamento a posizioni artistiche superate, appaiono cosí evidenti e scoperti da condannarle irrevocabilmente.

Fra le ragioni di tale decadenza non certamente ultima quella del conformismo commerciale della produzione americana sempre tesa al piú facile incontro con i gusti del grosso pubblico e lontana da ogni preoccupazione artistica: ragione valida ma indubbiamente non determinante quando si pensi al come nel 1935, grazie a Marcel Pagnol, produttore di Toni, Renoir aveva saputo liberarsi del « conformismo imbecille », sono parole sue, degli industriali del cinema. Che se era logico e naturale che il « western » con i suoi esterni ariosi e la sua forza istintiva e primordiale tentasse Renoir, appare quasi impossibile che l'artificioso Swamp Water, con quella palude cosí volutamente falsa, con quei teschi sui pali di reminiscenza sternberghiana, con quei personaggi cosí artefatti e improbabili, possa essere cosa sua. Si pensò allora a un ancor non completo ambientamento del regista e The Southerner parve darne ragione: quest'opera però discontinua per stile e pur non sempre felice nelle caratterizzazioni, (quanto lontana quella retorica figura della « vecchia » dalle creature viventi di Renoir!), affermava solidamente la tesi ideologica del regista e il paesaggio liricamente inteso vi assolveva una funzione non meno essenziale di quella in La bête humaine. La sobrietà delle ricerche stilistiche, la emotività del linguaggio, in un montaggio dei più accorti del film di Renoir, la drammaticità intensa del tema e la stessa scelta degli attori tutt'altro che « divi » e magistralmente diretti, facevano pensare a un ritorno dell'autore a temi più impegnativi.

Purtroppo Il diario di una cameriera e ancor piú La donna della spiaggia dovevano far cadere amaramente ogni speranza. Il primo è l'esempio evidente di quanto possa divenire vacua e inutile l'opera di Renoir quando non riesca a liberarsi delle deteriori tentazioni letterarie. Quella narrativa dell'otto-cento che nei suoi massimi esponenti gli aveva già fornito gli spunti ispirativi per le sue opere migliori, è qui pretesto per la narra-zione di una storia melodrammatica appe-santita dalle vaghe rivendicazioni sociali dell'autore e resa ancor più incredibile dalla falsità dei paesaggi. Ogni capacità di analisi dell'autore, ogni ambizione ad un linguaggio figurativo pregevole sono qui disperse in un convenzionalismo aperto da cui egli non tenta di evadere in qualche sterile ghirigoro stilistico o in qualche movimento corale, che coglie a prezzo di inevitabili forzature della sceneggiatura; unici elementi riconoscibili se non della poetica, almeno dello stile di Renoir. Tali difetti appaiono ancor più evidenti in La donna della spiaggia, certo il peggiore film che Renoir abbia diretto: della sua capacità straordinaria di indagine psicologica e di caratterizzazione, del suo grande senso visivo, della sua miracolosa abilità nello sfruttamento del sonoro, del suo amore per la pittura accurata degli ambienti, non è rimasto nulla: solo qualche sequenza, (la passeggiata sulla spiaggia del cieco) la preparazione psicologica di un avvenimento, (il prime bacio tra la donna e l'amante), la scelta di qualche inconsueto materiale plastico, (i rottami di velivolo sulla spiaggia simbolo della esistenza distrutta dei personaggi), la meticolosa cura nella scelta degli attori, ricordano pallidamente il grande autore; per il resto la retorica più vieta, lo squilibrio evidente dello sviluppo narrativo, i decadentismi più abusati negli inconsistenti personaggi e nella loro storia, perfino l'uso arbitrario e superfluo di espedienti tecnici abusati, sommergono l'opera nella peggiore commercialità.

La quale speriamo chiuda un nero capitolo nell'attività artistica di Renoir, e preluda al suo ritorno a quelle genuine fonti ispirative che identificandosi con il suo mondo ideale in un puntuale e miracoloso incontro, già lo resero uno dei maggiori creatori del cinema. NINO GHELLI

FILMOGRAFIA-

1925; La fille de l'eau, con Catherine Hessling e Pierre Brasseur. - 1926; Nana, con Catherine Hessling e Jean Angelo; Charleston, con C. Hessling e Johnny Higgins. - 1928: La petite marchande d'allumettes, con Catherine Hessling. - 1929: Tire-au-flanc, con Michel Simon e Bach. - 1930: On purge Bébé, con Michel Simon e Marguerite Pierry. - 1931 : La chienne, con Michel Simon e Janie Marèze, - 1932 Boudu sauvé des eaux, con Michel Simon e Marcelle Haina. - 1933; Chotard et Cie, con Charpin e Jeanne Lory; La nuit de carrefour, con Winna Winfried e Pierre Renoir, - 1934: Madame Bovary, con Pierre Renoir e Valentine Tessier; Toni, con M.me Montalvan e Delmont. - 1935: Sur la cour, con Florelle e René Lefèvre; Le crime M. Lange, con Jules Berry e René Lefèvre. - 1936: Les bas-fonds (Verso la vita), con Jean Gabin e Suzy Prim. -1937: Partie de campagne (incompiu-

to), con Sylvia Bataille; La grande illusion (La grande illusione), con Jean Gabin e Dita Parlo. - 1938: La Marseillaise (La Marsigliese), con Pierre Renoir, Lise Delamare e Louis Jouvet; La bête humaine (L'angelo del male), con Jean Gabin e Simone Simon. - 1939: La règle du Jeu, con Nora Grégor, Marcel Dalio e Jean Renoir. - 1940: Tosca (Incompiuto - Portato a termine da Kock). - 1941: Swamp Water, (La palude della morte), con Dana Andrews e Ann Baxter. - 1944: This Land Is Mine (Questa è terra mia), con Charles Laughton e Maureen O' Hara. - 1945: The Southerner (L'uomo del Sud), con Zachary Scott e Betty Field. - 1946: The Diary of a Chambermaid (Il diario di una cameriera), con Paulette Goddard e Burgess Meredith. - 1947: The Woman on the Reach (La donna della spiaggia), con Joan Bennett e Charles Bickford,

TECNIC

COME si realizzano i trucchi sul Cinema? Risponderemo, sia pur brevemente.

La ripresa dell'immagine con una velocità accelerata permette, come è noto, quando il film positivo viene proiettato sullo schermo ad una velocità normale, di ottenere un effetto di rallentamento più o meno accelerato. Inversamente, una ripresa lenta di 4 o 5 immagini al secondo, consente di ottenere una proiezione nella quale i movimenti appaiono rapidissimi. Girando immagine per immagine è poi possibile animare una natura morta: si può cosí rappresentare una penna stilografica che scrive da sola o dei mobili o degli oggetti che si spostano pure da soli.

Si effettuano pure delle riprese alla « rovescia », facendo girare il sistema di trascinamento del film in senso inverso dello svolgimento normale. E' possibile, median-te questo procedimento, rappresentare in senso inverso le diverse fasi dello scoppio di una mina o dell'esplosione di un'officina: in corso di proiezione, noi vedremo perciò in questo caso i diversi elementi dislocati dall'esplosione, ricostituirsi per riprodurre la roccia o l'edificio al loro stato primitivo.

Altri effetti di truccaggio si possono ot-



tenere per mezzo di opportuni spostamen- Un trucco ottico ormai comune: l'attore (Crosby) che interpreta due parti nella stessa scena,

I TRUCCHI OT

ti della camera da presa: l'installazione di quest'ultima in cima ad un supporto, permette, per esempio, per mezzo della sem-plice inclinazione dell'asse ottico, di dare l'illusione di un attore che si arrampica su di un muro, mentre, in effetto, egli si limita a camminare a quattro zampe su di una magnifica scena distesa a terra.

Ancora piú curiosi sono gli effetti di sostituzione: grazie ad una conveniente ripresa dell'immagine è possibile sostituire un personaggio ad un altro o rappresentare lo stesso personaggio sotto diversi aspetti. Il procedimento generale consiste nell'interporre la ripresa nel momento in cui deve avvenire la sostituzione. Il nuovo personaggio viene posto esattamente allo stesso posto del primo e la macchina da presa viene rimessa in marcia: in questo modo si ot-tengono delle sostituzioni immediate che servono per rappresentare delle cadute dall'alto o delle catastrofi senza far correre alcun rischio agli interpreti dell'azione cinematografica.

La rappresentazione dello stesso perso-naggio o dello stesso oggetto sotto diversi aspetti viene invece ottenuta per mezzo della manovra del diaframma combinata con una doppia impressione del film. L'operatore chiude gradatamente il diaframma in modo da ottenere un centinaio di immagini sempre meno impressionate: ad un dato momento la ripresa viene arrestata ed i nuovi personaggi od oggetti che si desidera far apparire, prendono un posto esattamen-te definito: l'operatore fa allora girare il sistema di trascinamento del film in senso inverso ed in modo da far rientrare nella camera da presa quel centinaio di immagini girate prima: in seguito, egli fa azionare la camera nel senso normale di svolgimento e riapre progressivamente il diaframma. La immagine si delinea allora sempre piú e si sovrappone a quella sostituita. Si possono cosí ottenere anche i passaggi graduali da una scena all'altra.

Le scene in cui lo stesso attore incarna due personaggi diversi si ottengono per mezzo di « mascherine » che vengono poste davanti all'obbiettivo in modo da nascondere una parte del campo. Dopo aver ripreso la prima scena in cui agisce il personaggio che si intende «doppiare», si riavvolge il film fino al punto di partenza, si toglie la mascherina e con la stessa si ricopre la parte dell'obbiettivo precedentemente scoperta, infine, si gira lo stesso personaggio sotto un altro aspetto.

Il truccaggio delle scene ha una grande importanza, perché consente di diminuire notevolmente le spese di produzione e rende possibile la realizzazione dei film più fantastici. Per tale forma di truccaggio si ricorre a dei modellini di cartone che rappresentano su di uno spazio molto ridotto delle scene imponenti.

Questo è il caso dell'isola galleggiante in mezzo all'Atlantico apparsa nel film F. P. 1 non risponde, sulla quale gli aeroplani transatlantici si posavano a decine. Ogni ripresa d'insieme dell'isola e di un aeroplano-giocattolo che le girava intorno e si posava poi sulla pista di atterraggio, era seguita dalla ripresa di un aeroplano reale e di un aerodromo pure reale costruito nel recinto degli studi, ma sotto un angolo che permetteva di vedere il limite di questa immensa piattaforma galleggiante. Sempre mediante questo procedimento si possono rappresentare naufragi di grandi transatlantici confondendo al momento opportuno il transatlantico autentico che naviga sull'Oceano con il suo modellino che naviga invece in una modesta vasca dello studio.

Il procedimento « Schuefftan » permette di ottenere dei truccaggi molto complicati.

Il dispositivo consiste in un cristallo di cui una parte è trasparente e l'altra argentata. Attraverso la parte trasparente di questo cristallo si vede la scena opportunamente montata nello studio ed in grandezza naturale, mentre invece nello specchio viene riflesso il modello della parte più importante e costosa della scena stessa. L'obiettivo, naturalmente, prende insieme le due immagini in un tutto unico e di grande effetto.

Il procedimento « Dunning » consente pure di realizzare delle importanti economie. Esso consiste nel riprendere separatamente gli attori e le scenografie. E' possibile di conseguenza fare agire gli attori nello studio e presentarli poi sulla copia definitiva, davanti alle Piramidi o alle cascate del Niagara!

Si possono poi ottenere per mezzo delle macchine « Truca-Debrie » dei truccaggi interessanti mentre si procede alla stampa del film. Quando si voglia, per esempio, rap-presentare contemporaneamente una persona che racconta un avvenimento e l'avvenimento stesso, sarà sufficiente riprendere le due scene separatamente e, durante la stampa, registrare alternativamente una immagine per ogni scena: durante la proiezione del film cosí ottenuto, l'occhio umano confonderà le due scene in un tutto unico.

Tutti questi sono i trucchi ottici piú conosciuti, ma si può dire che i principi applicabili non sono molti: è essenzialmente al regista che spetta di ricercare, secondo gli effetti che desidera ottenere, i dispositivi piú appropriati. Come abbiamo visto questi diversi sistemi di truccaggio sono generalmente impiegati negli studi per supplire all'insufficienza dei mezz. di realizzazione e soprattutto per rappresentare dei naufragi, delle esplosioni, degli accidenti ed altri avvenimenti drammatici. Si impiegano pure nei film, sempre impressionanti, in cui si presentano animali selvatici e bestie feroci che sembrano essere costantemente in compagnia degli attori, mentre in sostanza si tratta invece di due film ripresi separatamente e coniugati poi per sovraimpressione.

C. B. GIUSSANI



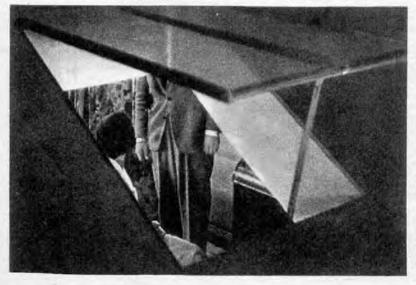
mondo e delle sue tendenze. L'ironia sottile ed acre che vi appare fattore predominante, e un certo disinteressato e vago scetticismo che risulta essere il tessuto connettivo, il succo dell'intervista, sono in fondo la medesima ironia dei suoi film piú significativi, la medesima forma di scetticismo che lo pone su di un piano staccato dalla realtà, che gli fa contemplare il mondo da una visuale di noncuranza e di superiorità compiaciuta. Ma nella prima parte della sua intervista, Clair rivela un altro filone del suo carattere, meno appariscente e meno ricco del precedente perché volutamente represso e trattenuto in secondo piano, ma non per questo meno genuino. Quando egli rievoca la scena del suo risveglio il giorno del ventesimo compleanno, e rivede le bandiere che garriscono al vento — le bandiere dei pari-gini, ci tiene a precisare, dei suoi « concittadini » — Clair ammette in fondo di essere un uomo sentimentale e istintivo, di cedere talvolta a una vena affettiva e romantica. Quantitativamente meno pronunciata della vena calcolatrice del suo temperamento, e assai distante dal polo cerebrale e riflessivo del suo regismo, questa sentimentalità tuttavia, anche se rintracciabile in pochi dei suoi film, anche se accennata appena per poi stemperarsi in notazioni acute ed ironiche, risulta ugualmente uno degli aspetti più interessanti del suo mondo. In questo senso, film come Sous les toits de Paris, 14 juillet e le poche sequenze di Air pur, rimasto purtroppo incompiuto, segnano altrettante tappe essenziali della sua carriera.

Sous les toits de Paris, realizzato nel 1929, subito dopo Le chapeau de paille d'Italie e Les deux timides, è tra i « classici » di René Clair il piú discusso e in certo senso il meno apprezzato. Da molti infatti si sostiene che un René Clair romantico e sentimentale non è il « vero » René Clair, si afferma che il suo mondo esce con-

SOTTO I TETTI DI PARIGI

RECENTEMENTE intervistato da un giornalista francese in occasione del suo cinquantesimo compleanno, René Clair dichiarò: « Mio caro amico, l'11 novembre 1918 — Clair si riferisce alla data del suo genetliaco — mi sono svegliato col cuore in festa. Avevo venti anni, e alle finestre dei miei concittadini le bandiere sventolavano gioiose. Ma poi mi sono ricordato. Era anche l'Armistizio ». E dopo questa battuta di bonaria ironia, aggiunse: « Oltre al fatto di per sé sgradevole, l'11 novembre 1948 non è un giorno molto grande nella storia degli uomini. Il mondo atomico continuerà a trascinarli sempre più indietro. Ci saranno meno bandiere alle finestre che al-l'anniversario dei miei vent'anni. Penso quindi che sarebbe più gentile celebrare i miei venticinque anni di cinema ». Venticinque anni or sono, infatti Clair realizzava Paris qui dort, suo primo film, e successivamente dirigeva opere interessanti e notevoli, tra cui fanno successivamente dirigeva opere interessanti e notevoli, tra cui fanno spicco Entr'acte (1924), Le Chapeau de paille d'Italie (Il cappello di paglia di Firenze, 1927), Les deux timides (I due timidi, 1928), Sous les toits de Paris (Sotto i tetti di Parigi, 1929). A nous la liberté (A me la libertà), Le million (Il milione, 1931), 14 juillet (Per le vie di Parigi, 1932), Le dernier milliardaire (L'ultimo miliardario, 1934), The Ghost Goes West (Il fantasma galante, 1935), e una serie di film abbastanza importanti realizzati in America: The Flame of New Orleans (L'ammaliatrice, 1941), I Married a Witch (Ho sposato una strega, 1942), It Happened Tomorrow (Accadde domani, 1944), And Then They Were None (Dieci piccoli indiani, 1945). Nel 1946 ritorna in Francia e vi dirige Le silence est d'or (Il silenzio è d'oro). Le parole di Clair si possono assumere a rappresentazione dei vari aspetti del suo carattere, appaiono come un compendio del suo

taminato dal contatto col filone istintivo. Secondo alcuni critici, il passo tra il sentimentalismo e la retorica, tra l'istinto e un romanticismo dolciastro e letterario è breve e facile a percorrersi, e Clair sarebbe appunto scivolato in un terreno denso di facili patetismi; senonché, tali critici dimostrano di essersi fermati alla superficie, di non aver considerato il mondo clairiano nella sua vera essenza. Quando Clair dice: « Mi sono svegliato col cuore in festa e alle finestre dei miei concittadini le bandiere sventolavano gioiose », egli è indiscutibilmente sentimentale ed istintivo; cede a una delle opposte estremità del suo carattere. Ma subito dopo s'accorge che le bandiere e i festeggiamenti nulla hanno a che vedere col suo compleanno, si sovviene che poche ore prima è terminata la guerra. E sorride pensando non già alla commozione che nella « sua » Parigi, nella Parigi che egli ama tale notizia contribuisce a suscitare, bensí all'aspetto risibile della situazione, al fatto che nessuno sappia del suo compleanno, e che anche sapendolo probabilmente se ne disinteresserebbe. Ecco, cioè, ch'egli pone tempestivamente un freno al suo istinto, lo stempera in una notazione di fine ironia. Lo stesso accade in Sous les toits de Paris ogni qualvolta il materiale di cui dispone narra la storia di due romantici giovanotti innamorati della mede-sima ragazza — tende a spostarsi troppo nettamente verso il polo sentimentale, ad assumere un tono di eccessivo patetismo, Clair ri-corre al ragionamento, si dimostra calcolatore ironico e compiaciuto. Ogni volta che un episodio, iniziato sotto il segno di un affettuoso sentimentalismo rischia di cadere nella retorica, egli lo risolve nell'ambito di un'ironia bonaria ma pungente, lo permea di una vena spregiudicata e sottile. Si veda, ad esempio, l'episodio iniziale del







film: Alberto, il protagonista, canta in una piazzetta della « banlieue » parigina e vende i fogli su cui è stampata la musica, invitando i presenti a cantare con lui. Si vedono volti di parigini commossi e sentimentali, si sentono le note orecchiabili e patetiche della canzone-leitmotif. Ma a un certo punto, con una rigorosa scelta del momento adatto, Clair abbandona il suo atteggiamento di istintivo sentimentalismo, di attaccamento ai personaggi e all'ambiente — esteriorizzato attraverso lenti movimenti di macchina in mezzo al pubblico e in giro per la piazza — e inserisce quadri ironici e risibili: l'inquilino irascibile che si affaccia ripetutamente alla finestra con evidente disappunto, il borsaiolo che approfitta della commozione del pubblico per compiere le sue attività ladresche, il commissario di polizia in un primo tempo burbero e ligio al dovere che poi atteggia il volto al sorriso e segue la musichetta con compiacimento.

Indubbiamente, Clair è riuscito a trovare il punto di contatto, la costante specifica delle sue opposte tendenze, ha saputo fondere efficacemente il sentimento e l'intelletto: in questo senso, ed entro questi limiti, Sous les toits de Paris è un film valido. Ma a quèsto punto si pone un problema, sorge legittima una domanda: fino a che punto la caratterizzazione dei personaggi, la puntualizzazione degli avvenimenti, che il regista sviluppa e manovra con considerevole perizia, è in accordo col sostrato vagamente realistico della vicenda? O meglio: è riuscito Clair a fondere i personaggi e le azioni che essi commettono col realismo stilizzato ma ovunque rintracciabile che permea l'opera e che pertanto presuppone un interesse concreto per le situazioni e gli argomenti trattati? La risposta è negativa. I limiti di Sous les toits de Paris, e del resto di tutti i film clairiani, sono da ricercarsi nell'assoluta passività del regista di fronte ai problemi immediati che il suo materiale pone in primo piano. Per Clair, l'uomo esiste solo in quanto protagonista di una certa vicenda, come parte integrante di un certo ambiente. Non esiste invece come fattore di una concezione più ampia, più universale che lo ponga al centro di un mondo che oltre ad essere impostato psicologicamente e umanamente, lo sia anche sociologicamente. Questo pone necessariamente un limite all'arte di René Clair, soprattuto nei film in cui la trattazione del soggetto è più vicina alla realtà quotidiana, fino ad avere addentellati con essa in varie direzioni: i personaggi dei suoi film, che egli vorrebbe autonomi e indipendenti dalla realtà contingente, a un certo punto risentono di questa astrazione, di questa visione egocentrica delle cose e vengono a mancare di una più genuina linfa vitale.

In Sous les toits de Paris, insomma, l'elemento umano, non essendo trasformato in entità risibile come nelle opere appartenenti al filone umoristico del regista, assurge a una consistenza più marcata, a una caratterizzazione più puntuale e precisa: per cui la posizione di compiaciuta superiorità di Clair di fronte ai problemi di cui egli, l'uomo, il protagonista del film, è il centro, nuoce in ultima analisi

Soggetto, sceneggiatura e regia: René Clair - Operatore: Georges Périnal - Scenografo: Lazare Meerson - Musica: Raoul Moretti e Armand Bernard - Interpreti: Pola Illery, Albert Préjean, Edmond T. Gréville, Gaston Modot - Produzione: Tobis Film, 1929.

alla psicologia del personaggio, lo rende meno simpatico e meno accettabile a un pubblico che spontaneamente è portato a condividerne le gioie e i dolori, cosa che piú difficilmente si riscontra nel caso degli eroi sul tipo di Fadinard Chapeau de paille d'Italie e di Thibaudier Les deux timides: perché l'Alberto di Sous les toits de Paris è cento volte piú vicino alla mentalità dello spettatore, cento volte piú puntualizzabile, quindi, in senso sociologico. Clair, uomo raffinato, di tendenze intellettualistiche e cerebrali, astrae dai problemi della vita, si pone al di fuori della società. Ma non s'avvede che cosí facendo, e pur mantenendo il film su un piano di realtà, si trova nell'impossibilità di creare un'opera d'arte: perché l'astrazione che egli compie priva il film dell'organicità e della stabilità necessarie per raggiungere la poesia autentica. Che è quella della realtà.

TOM GRANICH

FILM DEOUGSTEGENE

**** ECCELLENTE

*** BUONO

** MEDIOCRE

* SBAGLIATO

** LA CASA DEI NOSTRI SOGNI

(Mr. Blandings Builds His Dream House)

Regia: H. C. Potter - Soggetto: tratto dat romanzo di Eric Hodgins - Sceneggiatura: Norman Panama e Melvyn Frank - Fotografia: James Wong Howe - Interpreti: Cary Grant (Jim Blandings), Myrna Loy (Muriel), Melvyn Douglas (Bill Cole), Sharyn Moffett (Joan Blandings), Connie Marshall (Betsy Blandings), Louise Beavers (Gussie), Ieff Donnell (Mary, la segretaria), Reginald Denny (architetto Simms), Dan Tobin (il decoratore), Tito Vuolo (il capomastro) - Produzione: Panama-Frank-R.K.O., 1948.

Henry C. Potter, che viene dal teatro, è un regista versatile ma privo di stile: i suoi film, ad eccezione di Hellzapoppin (che ha una certa originalità), si confondono nella massa amorfa della produzione hollywoodiana. Questa mancanza di personalità è riscontrabile anche in Mr. Blandings Builds His Dream House (La casa dei nostri sogni, 1948), con il quale il regista ricalca ancora una volta la commediolina brillante entro i limiti a lui consentiti. In The Farmer's Daughter (La moglie celebre, 1946), la movimentata storia di una provinciale che da cameriera arriva al parlamento di Capitol City, poteva dare l'avvio, per esempio, ad una satira gustosa e mordente; e anche Mr. Blandings Builds His Dream House aveva la possibilità di uno sviluppo satirico: invece entrambi si risolvono in una comicità tutt'al più burlesca. E da burla è infatti il problema dell'alloggio per il signor Jim: la famiglia Blandings aumenta, e « occorre » abbandonare lo stretto (ma non molto) appartamento per un altro più spazioso e comodo: nasce, dopo una serie di disavven-ture, la « casa dei nostri sogni »; cioè dei sogni dei coniugi Blandings, I luoghi comuni, nello svolgimento della narrazione, sono molti: lieto finale compreso, di un ottimismo utopistico alla Capra (si veda il capomastro che riconsegna a Jim il danaro avuto in più per isbaglio). Quanto questi lieti finali siano immorali, è già stato più volte detto. Ad ogni modo Mr. Blandings Builds His Dream House è un altro significativo documento della concezione americana sul cinema, vincolata al pregiudizio che il pubblico paga per essere distratto, e che questa distrazione può essere data soltanto con il lieto finale e visioni di lusso e di benessere (e nel lusso e nel benessere vive, del resto, la famiglia Blandings; milioni, cameriera naturalmente negra, ric-ca automobile e avvocato personale). La crisi di Hollywood, denunciata da persone insospettabili, deriva appunto da questa concezione: dall'ottimismo ad ogni costo, dall'affogare sempre più uno stato di fatto il documento umano — nel sentimentalismo zuccherato e puritano, nel convenzio-nalismo e nel conformismo: mettendo il cinema al servizio di una falsa quanto immorale « evasione dalla vita ». Il pubblico americano ha avvertito: prova ne sia il successo riportato a New York, a Los Angeles, a Broadway e a Philadelphia dai film di De Sica e di Rossellini: lo spettatore « yankee » ha visto in questi film una vita e una condizione umane a lui sconosciute ed inedite, almeno sullo schermo; un realismo, come

direbbe Piovene, che « vuole indicare i lati negativi dell'uomo, in cui si vede in opera una intelligenza acuta, che tende a penetrare, a criticare, a scoprire ». Ritornando a Potter, va notato che Mr. Blandings Builds His Dream House ha qualche sequenza delicata (quella iniziale, ad esempio: il ri-sveglio nella casa di Jim); inoltre il film si vale di una recitazione abile, comune al cinema americano. Ma è ben poca cosa per una cinematografia ricca, del resto, di una tradizione: Hollywood deve puntare soprattutto sui registi accennati nel recensire The Street with no Name; altrimenti non si può più credere, con Charles Spencer Chaplin, a « questa città leggendaria »: « Le de-crepite illusioni — egli scrive, — sono de-stinate a crollare per lasciare finalmente il posto ad una realtà migliore ».

* IL SIPARIO DI FERRO

(The Iron Curtain)

Regia: William A. Wellman - Soggetto: Milton Krims - Folografia: Charles G. Clarke - Musica: Shostakovitch, Prokoheff, Miaskovsky - Interprett: Dana Andrews (Igor Gouzenko), Gene Tierney (Anna Gouzenko), June Havoc (Karanova), Berry Kroeger (Grubb), Edna Best (Mrs. Foster), Stefan Schnabel (Raney), Nicholas Joy (Dr. Norman), Eduard Franz (il maggiore Kulin), Frederic Tozere (Colonnello Trigorin), Noel Cravat (Bushkin) - Produzione: Sol. C. Siegel-Twentieth Century Fox, 1948.

E' stato detto, e forse giustamente, che la critica cinematografica è più difficile di ogni altra. Rotha, ad esempio, dà un elenco delle difficoltà che comporta l'analisi di un film in generale e in particolare, le quali vanno dalla impossibilità materiale di vedere e consultare un'opera dopo pochi mesi dalla programmazione pubblica (mancanza di cineteche efficienti, film che vanno al macero) al fatto, scientificamente provato, che solo il sessanta per cento di una pellicola può essere visto con senso critico. Non ultima difficoltà, per il Rotha, quella di fissare sulla carta le reazioni psicologiche: « de-scrivere adeguatamente le emozioni suggerite da Pudovkin o da Pahst è impossibile come il descrivere i sentimenti evocati da Mozart o da Wagner ». Ma a queste difficoltà ne va aggiunta un'altra, senza dubbio non meno importante, almeno sotto certi aspetti. La critica cinematografica, anche quando è « un'emozione ricordata in tranquillità », cioè serenamente, porta spesso ad equivoci spiacevoli quanto preoccupanti. Come in politica, cosí anche nel cinema, so-no in gioco interessi dell'una e dell'altra parte: le quali sono pronte, secondo una loro specifica misura, ad accusare il critico che giudica un film senza pregiudizi e senza tessera in tasca, guardando solo ai valori artistici ed umani; cioè universali.

Questa premessa non sembri fuori luogo, perché il nostro giudizio negativo su *The Iron Curtain* (Il sipario di ferro, 1948) darà adito senza dubbio agli equivoci accennati (e del resto abbiamo una certa esperienza in merito). Comunque il nostro parere è condiviso dallo stesso critico del *New York Times*, Thomas M. Pryor il quale, facendo l'elenco dei dieci peggiori film dell'anno (« Ten Worst Pictures of 1948 »), in esso

include anche la pellicola di William A. Wellman, definita «Il peggior melodram-ma di propaganda politica anticomunista». Che questa propaganda sia sbagliata, risulta evidente dal fatto che ogni nazione ha avuto, ha e avrà - finché ci saranno possibilità di guerre - agenti pronti a carpire segreti » alle nazioni amiche o nemiche-E del resto debbono averlo capito gli stessi realizzatori del film i quali, ad un certo punto, hanno risolto il «caso Gouzenko» nel caso Kravcenko ». Comunque, al di fuori di ogni altra considerazione contenutistica, The Iron Curtain è, ripetiamo, indiscutibilmente negativo: esso si sviluppa secondo i luoghi comuni del poliziesco, ma con un finale troppo brusco, che non chiude, in altre parole. Non c'è altro da aggiungere. Se però ci siamo occupati del film di William A. Wellman (il cui nome è peraltro legato ad un'opera significativa come The Ox-Row Incident) è perché vogliamo fare un altro breve discorso, altrettanto onesto e quillo; e questa volta alla censura italiana. D'accordo: « l'arte non è la cosa più importante ». Lo stesso Béla Balázs, che ha dato alla teorica del film tre aurei libri, scrive che « non si deve correr dietro unicamente ai valori estetici ». E in omaggio alla libertà un paese democratico non può vietare un film come The Iron Curtain. Ma sempre in nome della libertà non si può neppure porne il veto, e sta accadendo, ad opere come Sirêna di Stekly (Gran premio di Venezia 1947) o come il Vredens Dag (Dies Irae, 1943) di Dreyer. Come esistono in Italia quotidiani di diversa e opposta tendenza, cosí dovrebbero proiettarsi non soltanto i film di una certa propaganda invece che di un'altra: altrimenti viene a mancare il principio di democrazia; senza contare, inoltre, che l'opera di Dreyer non ha nessuna propaganda, se non quella di una visione del mondo, insita in ogni vero artista.

"Le proiezioni del film Sipario di lerro sono state disturbate nei cinematografi di Roma e di Milano » (e, aggiungiamo, anche in quelli di New York). « Il fatto », scrive Il Mondo (anno I, numero II, 26 febbraio 1949), « si commenta da sé, ma in questo caso il governo non è esente da pecche. Ci risulta, per esempio, che la commissione per la censura cinematografica si è riunita venti volte (o forse diciannove), prima di dare la sua autorizzazione al film americano; suscitando negli ambienti politici un'attesa ingiustificata e finendo con l'attribuire al film un significato politico e propagandistico di gran lunga superiore a quello che ha. Probabilmente la censura dovrebbe limitare il suo compito ad accertare se in un film sono offese le leggi e il buon costume e non agire con criteri politici: non si creerebbero cosi le condizioni sentimentali che hanno portato agli incidenti di Roma e di Milano ». In un certo senso, cioè nel senso accennato, condividiamo le parole di Il Mondo.

*** STRADA SENZA NOME (The Street with no Name)

Regia: William Keighley - Soggetto: Harry Kleiner - Sceneggiatura: Harry Kleiner - Fotografia: Ioe McDonald - Interpreti: Mark Stevens (Cordell), Richard Widmark (Alec Stiles), Lloyd Nolan (Ispettore Briggs) Barbara Lawrence (Judy), Ed Begley (Harmatz), Donald Buka (Shivvy, il luogotenente di Stiles), Joseph Pevney (Matteo), John McIntire (Cy Gordon), Walter Greaza (Staller), Howard Smith (Assessore Demory), Joan Chandler (Joan Mitchell), Bill Mauch (Mutt), Sam Edwards (Whitey) - Produzione: Twentleth Century Fox, 1948.

1 filoni più genuini del cinema americano sono, senza dubbio, il « western » e il « film gangster »: due generi 1 quali hanno del

resto tali punti in comune, che il secondo può definirsi, in un certo senso, la derivazione del primo: i fuorilegge lasciano il cavallo per l'automobile, le praterie per le « strade senza nome »: è l'evolversi di un amaro capitolo nella storia americana. A ragione Jean Renoir scriveva recentemente che sopra queste forme (il regista francese si riferiva anche alla « commedia sociale e a quella brillante », alla Capra), il cinema americano si ripete da anni. E' però d'altra parte indubbio che proprio a questi due generi « troppo sfruttati », si debbono diversi film tra i più sgnificativi giunti da Hollywood. Ford riesce a produrre ancora un Fort Apache (Il massacro di Fort Apache, 1948) : opera che ha un suo alto valore, anche se ben lontana dalla validità artistica di Stagecoach (Ombre rosse, 1939). E con Ford, a riabilitare il « western » è giunto l'Hawks di Red River (Il flume rosso, 1948). Più copiosi sono invece i rappresentanti del nuovo « film gangster »: essi vanno dai Dassin agli Hathaway, dal Siodmak di The Killes (I gangsters, 1946) al Wilder di Double Indennety (La fiamma del peccato, 1944) : la ragione è da ricercarsi soprattutto nel fatto che se il 1932, l'anno di Scarface di Hawks, è una delle epoche più amare per l'America in fatto di fuorilegge, questo dopoguerra è, sullo stesso argomento, ancor più grave; almeno stando ai dialoghi di The Street with no Name (Strada senza nome, 1948). Non si dimentichi, inoltre, che il « film gangster » si identifica con quella esigenza di « documentazione di vita » e di « realismo », avvertita dai registi sopracitati, e da altri uomini come Dmytryk e Kazan. Infatti, nonostante i vari codici Hays, le enormi restrizioni poste dai produttori all'intelligenza e al coraggio, il cinema americano riesce, di tanto in tanto, a rompere le barriere del conformismo realizzando opere di impegno e, nei loro limiti, prive di ipocrisia. Bisogna in altre parole riconosceré a certi registi e produttori di Hollywood (lo scomparso Hellinger, ad esempio) il coraggio di aver affrontato, più o meno profondamente,

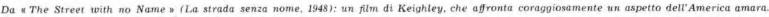
problemi umani di viva attualità. William Keighley, autore di diversi film sui gangsters, è tra questi registi.

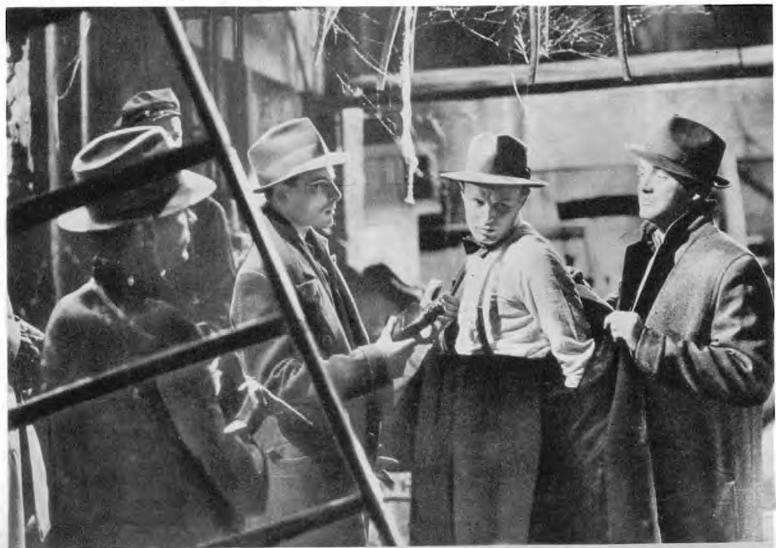
«La strada senza nome» vuole essere una strada simbolica: essa si trova dovunque « esiste la delinquenza minorile, la corruzione, il delitto »; è « per esempio la Bo-wery nella 3 Avenue di New York, o la Skid Row nel Main Street di Los Angeles oppure un malfamato boulevard di Parigi o di Buenos Ayres o di qualsiasi altra città del mondo ». E nel film di Keighley siamo appunto in una strada di una non identificata città di provincia; ma ipocrisia non esiste (come invece, ad esempio in The Fugitive di Ford), perché se la città è « anonima » sappiamo che essa si trova nello Stato della Virginia ed è qui che agisce la banda di Alec Stiles: americano e reduce; i suoi metodi sono « scientifici », sceglie gli uomini come « un ufficiale i suoi soldati », e tutti debbono avere un unico « cervello »; quello del capo. A The Street with no Name sono connessi, cosi, altri grossi problemi; purtroppo il regista non riesce, per sua incapacità o per volere di altri, ad approfondire certi temi, che rimangono allo stato di enunciazione e si debbono leggere tra le righe: comunque è già molto, considerata la censura vigente in America; la quale ha per altro avuto il buon senso di non vietare la proiezione del film, anche se il soggetto tocca, e questa volta dichiaratamente, un tasto molto delicato. Non siamo più agli agenti di polizia i quali, per mantenere il loro prestigio e quello delle autorità costituite, quando non riescono a rintracciare i criminali pagano false testimonianze e mandano alla sedia elettrica degli innocenti. (Si veda, tra gli altri, il recente Call Northside 777, 1948). Questa corruzione assume aspetti ben più gravi e allarmanti: in The Street with no Name è addirittura un delegato di Polizia che collabora con i gangsters, dando loro informazioni e avvertendoli di eventuali pericoli. E' anche in virtù di questo personaggio, insolito per il cinema americano (e non soltanto americano),

che il film di Keighley si allontana da altri nei quali, come qui, un G. Men si finge fuorilegge per entrare a far parte di una banda di criminali e denunciarne i delitti.

The Street with no Name, più che il soggetto di altre pellicole del genere (si osservi inoltre che la donna è quasi del tutto assente), di queste ricalca semmai alcune figure, le quali hanno comunque una loro efficacia: da il G. Men di Mark Stevens (attore che ricorda molto da vicino Ray Milland) luogotenente Shivvy, dalla moglie di Stiles a lui stesso, sadico nella sua debolezza fisica. La sua caratterizzazione è già in parte resa nella sequenza della boxe. La paura che ha per il freddo, il timore di prendersi un raffreddore vengono resi dal suo stringersi alle spalle, da alcuni particolari (la finestra aperta, la porta spalancata della palestra, lo starnuto) e soprattutto dal tubetto di « fenara », che più volte porta alle nari. Questo tubetto è un esempio di ottimo impiego di materiale plastico, anche se non paragonabile, ad esempio, alla moneta di George Raft, in Scarface. Non vorremmo avere sopravalutato The Street with no Name con quanto sinora detto: Keighley non è certo l'Hawks di Scarface: egli è pinttosto un regista dalla valida coscienza di artigiano, maturata in lui sin dai tempi di G. Men (La pattuglia dei senza paura, 1935): film che giustamente lo rivela e che lo porta a collaborare con Marc Connelly (uomo di teatro come lui) per The Green Pastures (1936), Questa coscienza di artigiano limita la sua « documentazione » e il suo « reportage, alla descrizione nuda e violenta della cronaca (si vedano, tra le altre sequenze, quelle iniziali degli omicidi, e gli schiaffi alla donna) e inoltre ad un montaggio parallelo e ad un ritmo alla Griffith: una tecnica, in altre parole, che tiene sempre de-sta l'attenzione dello spettatore; la quale, cosi come viene impiegata da Keighley, appartiene più alla lingua del cinema che al suo linguaggio: una tecnica-meccanica, e non una tecnica-artistica,

GUIDO ARISTARCO





RACHAEL LOW e ROGER MANVELL: The History of the British Film », Allen and Unwin, London, 1948.

E' UN CASO singolare, questo del primo volume di The History of the British Film, composta con esattezza di metodo e gran copia di informazioni da Rachael Low e Roger Manposta con esattezza di metodo e gran copia di informazioni da Rachael Low e Roger Manvell sotto gli auspici del « British Film Institute ». Uscito a Londra verso la fine dell'anno, è uno di quei libri per i quali occorrerebbero poche parole di recensione, soltanto per far rilevare con quale certosina pazienza gli autori abbiano ricostruito i primordi del cinema britannica (il decennio compreso fra il 1896). britannico (il decennio compreso fra il 1896 ed il 1906) e con quanta abilità filologica abbiano saputo interpretare i documenti messi a loro disposizione. Queste 130 paginette, corredate da fotografie e riproduzioni di mani-lesti murali, diverranno certamente un ottimo materiale di studio e di consultazione, pres-sapoco come i due primi volumi della ponde-Histoire générale du Cinéma di Geor-Sadoul. Non varrebbe proprio la pena di rosa Histoire addentrarsi in un esame particolareggiato, se da quelle pagine non saltassero fuori, improv-visamente, tante piccole e grandi "scoperte" visamente, tante piccole e grandi "scoperte" che sembrano inserite apposta per incuriosire anche il lettore più distratto.

Per questo, mi sembra îngiusto l'apprezza-mento di un critico inglese il quale non ha trovato altro che monotonia nella « serie di estratti — composti suppergiù nello stesso stile che illustrano la trama dei primi saggi in-esi sulla via del film a soggetto ». Il libro effettivamente composto per tre quarti di trame di film, ricavate dai cataloghi dei produttori dell'epoca, ma il loro valore e la posizione che occupano nella struttura dell'opera, tutto possono suggerire meno che la monotonia di un arido elenco. Il decennio preso in esame dagli autori corrisponde alla fase embrionale del-l'arte cinematografica. Ebbene, in questa rassegna apparentemente scialba e insignificante, sono contenute tutte le principali intuizioni sono contenue tutte le principali intuizioni dell'arte che solo più tardi sarebbe nata. Le conquiste più ardite della tecnica di ripresa, gli accorgimenti e le peculiarità del nuovo mezzo di espressione, i "generi" nei quali si incanalato il ricchissimo materiale sarebbe poi che si offriva all'occhio della macchina da presa, queste ed altre cose parimenti notevoli troviamo già delinate scorrendo le nu-merose trame di film che gli autori hanno raccolto, E' forse la prima volta che il prezio-so e oscuro lavoro dei pionieri riceve da una storia del cinema uno sviluppo adeguato alla sua importanza.

piú antichi esempi di "primo piano" sono scrupolosamente registrati nel volume. Non più tardi dell'agosto del 1898, R. W. Paul apriva, con un brevissimo film intitolato Twins' Tea Party, la serie delle cosiddette « facial expressions », ossia dei veri e propri primi piani che furono largamente impiegati per i soggetti comici. Nel settembre dello stesso anno, G. A. Smith girava Comic Faces, in cui si vedeva un vecchio bere un boccale di birra ed una vecchia tirar su dal naso una presa di tabacco, Ma il documento forse più sbalordi-tivo è la «facial expression» intitolata A Big Swallow, opera di J. Williamson. E' del 1907, ed è così descritta nel catalogo originale: « Non voglio! Non voglio! Non permetto, dovessi man-giare la macchina da presa a. Un signore si accorge che un maligno operatore, la testa celata sotto un panno, lo sta mettendo a fuoco. Gli ordina di andarsene e gli si avvicina sem-

pre più, gesticolando, siño a che la sua testa riempie lo schermo; infine soltanto la sua boc-ca appare nel quadro, L'apre, e prima la macchina da presa, poi l'operatore scompajono da essa inghiottiti. Quindi si tira indietro masticando ed esprimendo grande soddisfazione ». « Primo piano », « primissimo piano » e « dettaglio » in un film lungo esattamente 19 metri e 82 centimetri. Il « dettaglio », del resto, aveva già fatto la sua apparizione nell'estate del 1900, con il film di G. A. Smith Grandma's Reading Glass, che mostrava prima la nonna immersa nella lettura e quindi alcuni oggetti visti attraverso il suo occhialino. Anche il "carrello" sembra sia stato inventato in quegli an-ni. Nel 1899, R. W. Paul costrui_un teatro di posa a New Southgate con il tetto di vetro e porte scorrevoli su rulli. La macchina da presa sarebbe stata montata — secondo la testi-monianza del costruttore — su un carrello gui-dato da rotaie, « in modo che la si potesse porre alla voluta distanza dal palcoscenico. Talvolta il carrello veniva avvicinato o allontanato dal palcoscenico durante la ripresa, ot-tenendo cosi un ingrandimento o una riduzione dell'immagine nel film ». Ma il primo esempio di carrello lo troviamo soltanto l'anno do-po nel Panorama of the Paris Exhibition di C. Hepworth, ripreso da un vaporetto che na-vigava sulla Senna.

A quei tempi la macchina da presa si accontentava di osservare i piccoli avvenimenti della realtà quotidiana. I Lumière avevano insegnato agli ingenui pionieri che nulla era più affascinante dell'uscita degli operai da una fabbrica, dell'arrivo di un treno in stazione o di una partita di carte giocata all'aria aperta. Anche gli inglesi sfruttarono abbondantemente quella semplice materia, collezionando visioni di « Onde e spume », di « Onde che si frangono sulla spiaggia », di « Treni espressi », dei « Pompieri di Glasgow », di « Fabbri al lavoro ». Cecil Hepworth girò nel 1898, una Egg and Spoon Race for Lady Cyclists: « questo film spiegano i soliti cataloghi - s'inizia con la visione di un campo sul quale sono poste ad intervalli regolari, su una stessa linea, un certo numero di uova. Al segnale convenuto, al-cune signore salgono in bicicletta, scendono numero di uova, sulla linea delle uova ed iniziano il difficile lavoro di raccoglierle nel cucchiaio di cui ognuna è provvista. Rimontano quindi in sella e, tenendo in equilibrio l'uovo sul cucchiaio, corrono verso il traguardo ». Ma c'è ben altro a portata di mano. Nel Sud Africa, per esempio, si stava combattendo la guerra contro i Boeri. I "pionieri" del cinema non si lasciarono sfug-gire l'occasione. Cominciarono, nell'ottobre del '99, a riprendere varie scene dell'imbarco delle truppe, poi essi stessi partirono. Il figlio di ricco possidente di Brighton, John Bennett Stanford, acquistò una macchina da presa e andò nel Sud Africa a girare tre film, in cui si vedevano soldati che scavavano trincee e colonne di carriaggi che attraversavano un flume. Le pellicole, subito spedite a Londra e proiettate all'Alhambra, furono accolte dal pubblico con frenetico entusiasmo. Lo Stanford si assicurò cosí il posto di primo operatore di guerra nella storia del cinema, Il secondo e

mezzo mondo (Sud Africa, India, Cina, Italia, più famoso, fu quel Jos Rosenthal che girò Spagna, Grecia, ecc.) alla ricerca di guerre e di curiosità: fu all'assedio di Port Arthur durante la guerra russo-giapponese, assistette alla ribellione dei Boxers in Cina e a non so quante altre azioni belliche, rivolte e disordini.

Nasceva il documentario, mentre cominciava a prender forma, timidamente, il film a soggetto. Già prima della fine del secolo, le « facial expressions » avevano gettato le basi della commedia cinematografica: erano composte di una sola inquadratura e bisogna forzare un po' i termini per poterli chiamare film. Ma non passerà molto tempo che due o più inquadrature saranno collegate seguendo il filo di una trama rudimentale, Cinque inquadrature com-porranno il Fire! di J. Williamson, che porta la data del 1902. Nella prima si vede un policeman il quale, attraversando una strada all'alba, scopre che dalla finestra di un edificio escono lingue di fuoco. Gli inquilini sono immersi nel sonno ed egli dà l'allarme. La seconda mostra i pompieri che si apprestano a correre in aiuto. La terza, il carro dei pompieri che passa dinanzi alla macchina da presa, trainato da cavalli al galoppo. La quarta, l'interno di una camera piena di fumo: un uomo balza dal letto e si precipita verso la porta. Le fiamme gli impediscono di uscire. Dalla finestra entra un pompiere e lo salva. La quinta ci riporta all'esterno della casa. Sulla finestra appare il pompiere con l'uomo sulle spalle. Un secondo pompiere entra in un'altra finestra e poco dopo ne esce con un bimbo in braccio. L'uomo che era stato salvato si getta verso di lui, afferra il bimbo e se lo stringe al cuore. Lunghezza del film: 85 metri.

L'azione cinematografica richiede un'attenta costruzione delle diverse inquadrature. La complessità rende necessario un certo ordine ed apre la porta al montaggio. Di quattordici inquadrature (lung. 259 m.) era composto Fal-sely Accused, girato da Hepworth nel 1905; di dodici — ognuna preceduta da una didascalia — The Life of Charles Peace, the Notorious Burglar, prodotto nello stesso anno dalla Sheffield Photo Company. « Il più importante film a soggetto di questo periodo - scrivono gli autori della « Storia » — è Rescued by Rover di Hepworth. Girato nel 1905, aveva per perso-naggi la moglie e la bimba del regista, il cane Royer e due attori scritturati appositamente. La sceneggiatura era opera della signora Hepworth. La produzione costò poco più di sette sterline. Furono vendute 395 copie, Hepworth fu costretto a rifare il film due volte, producendone cosi tre versioni giacche logorò due negativi per soddisfare la richiesta di copie, che egli vendeva a oltre 10 sterline. Durava circa sette minuti. Benché non fosse il film più lungo di quel periodo, era stato composto con autentico senso della continuità e rivelava una forma assai avanzata di tecnica cinematografica, quella tecnica che Griffith avrebbe poi elaborato nelle sue opere ». Era la storia del rapimento di una bambina e del suo salvataggio.

Hepworth intui limpidamente la funzione del montaggio ed il suo Rescued by Rover (che si conserva alla « National Film Library ») segna forse uno dei capisaldi più importanti della storia del cinema,

FERNALDO DI GIAMMATTEO

BIANCO E NERO - Il fascicolo di gennaio (anno X, numero 1) di questa rivista si presenta con accresciuto numero di pagine e con una più ampia documentazione fotografica, oltre al riassunto in francese ed inglese dei principali saggi e note. Saggi completi su Orson Welles, Ford, Germaine Dulac e Hans Richter sono stasi scritti per questo numero da G. C. Castello, Francesco Pasinetti, Guido Aristarco. Nella rubrica « Gli intellettuali e il cinema » Mario Verdone presenta in Film e società Romain Rolland, Stefan Zweig, Frans Masereel, Berthold Barthosch, Altri panorami: Il cinema svedese di Luigi Conte, Italiani nella cinematografia straniera di M. A. Prolo, L'opera di G. C. Sensani di Raffaello Franchi. Seguono note e recensioni di Luigi Chiarini, Glauco Viazzi, Fernaldo di Giammatteo, Lo Duca, Renato May, Adriano Seroni, Nazareno

-IL BAGUTTA DEL CINEMA-

Durante la riunione del Premio Bagutta è stato bandito un nuovo Premio, denomi-nato "Bagutta-Museo del Cinema".

Esso sarà assegnato nel gennaio del 1950 al miglior libro italiano o saggio di critica cinematografica apparso nel 1949 su riviste e periodici italiani. Il premio, messo a di-sposizione dal Museo del Cinema, è stato sposizione dal Museo del Cinema, è stato annunciato in lire 30.000, e in data 15 feb-braio portato definitivamente a lire 50.000. I libri e i saggi, già pubblicati su riviste o periodici, devono essere inviati direttamen-

te dagli autori alla Segreteria del Museo del Cinema, via Spiga 30 – Milano.

"Secondo Festival di Primavera"

Il secondo festival cinematografico inter-nazionale di Milano, organizzato anche que-

st'anno dal "Museo del Cinema", avrà inizio il 19 aprile al cinema Arlecchino, con una durata di quindici giorni. La manifestazione, il cui titolo definitivo è "20 Festival Cinematografico di Primavera", sarà appoggiato anche dall'Ente Fiera Campionaria di Milano e dall'Ente Provinciale per il Turismo, che hanno rispettivamente messo in palio una Coppa per il miglior filma carattere spettacolare e una per il miglior documentario turistico.

documentario turistico,

Le proiezioni savanno pomeridiane e serali. Speciali visioni avranno luogo per la
stampa e per i soci del Museo del Cinema.

La giuria sarà formala, come lo scorso
anno, dai membri del Comitato Direttivo
del Museo del Cinema, più i rappresentanti
della Fiera Campionaria e dell'Ente Turi-

LA FAMIGLIA dei Cine-Club si ingrossa: sono ormai almeno cinquanta i circoli di tutta Italia di cui — a mezzo di questa pagina — conosciamo l'esistenza e l'attività. Con l'aumentare del loro numero, naturalmente, si fa sempre più viva e pressante l'esigenza di uno scambio di esperienze, di una discussione comune di tante questioni fondamentali. Oggi i Circoli vivono ognuno per conto proprio; in alcuni casi, avendo contatti con qualche Cine-Club di città vicine: nella migliore delle ipotesi, mantenenosi in rapporto con i Cine-Club della regione. Sia dal punto di vista tecnico e organizzativo, ma soprattutto per quel che riguarda i film da proiettare, i Circoli hanno invece bisogno l'uno dell'altro, per coordinare e potenziare i loro sforzi, per migliorare la loro attività. A questa necessità già noi abbiamo qui accennato e non sarà certo questa l'ultima volta che torneremo su un argomento così importante. L'occasione di questo cenno ci viene ora fornita da un paio di riunioni di Cine-Club che si sono recentemente tenute a Bologna e a Padova.

La prima di queste riunioni si è presentata come « congresso regionale » e vi hanno partecipato quei Cine-Club emiliani che non hanno accettato le condizioni poste dalla Cineteca Italiana per la fornitura dei film retrospettivi. La riunione ha quindi avuto essenzialmente lo scopo di esaminare tutte le possibilità per reperire nuovi programmi degni di essere proiettati. Senza il materiale della Cineteca, infatti, comincia a diventare difficile la ricerca di film che abbiano un valore artistico o culturale: le agenzie di noleggio non hanno più ormai che le solite vecchie e scassate copie di qualche film già visto e rivisto e che non soddisfa quasi mai le esigenze di un pubblico serio; d'altra parte le anteprime sono troppo spesso soggetto di speculazioni commerciali da parte delle Case e ancor più spesso deludono dal punto di vista artistico.

Tutto questo, infine, pone seriamente il problema della « commercializzazione » di alcuni Cine-Club. Lo snobismo e la mondanità di certi spettacoli di anteprime pagate salatamente, il rifluto di certi film "troppo culturali", aprono la strada a chi vuol fare della rete dei Cine-Club un interessante "secondo circuito". C'è già chi pensa di speculare su questa situazione e — naturalmente — vuol coprire il suo gioco con carte false. Ecco dunque che il secondo dei recenti congressi di Cine-Club, (tenutosi a Padova per iniziativa "ufficiale" del Centro Cinematografico dell'Università il 13 febbrato) si è presentato con una lunghissima lettera inviata a tutti i Circoli che non ricevono film dalla Cineteca per accusare questo ente di essere addirittura un organismo di speculazione commerciale e per richiedere perfino un

intervento dello Stato. Alla riunione, però, han-

CIRCULI DEL CINEMA

no prevalso più moderati consigli. Non resta che auspicare nuove riunioni tra i Cine-Club: senza che ci si lasci prender la mano da parolone prive di senso; col desiderio invece di arrivare all'unione solidale di tutti i Cine-Club nell'interesse della cultura cinematografica.

V. T.

ASCOLI PICENO - Il « Cine-Club per l'arte nel film », la cui costituzione abbiamo annunciata nello scorso numero, ha iniziato la sua attività proiettando con grande successo La grande illusione di Renoir, Il film è stato presentato dal critico Gaetano Carancini di Roma.

MILANO - La « Cineteca Italiana » ha messo in distribuzione fra i Circoli una selezione antologica del Cinema primitivo (1895-1907) a cura di Luigi Rognoni. L'antologia comprende, tra l'altro, film di Lumière, Méliès, Pathé, Zeca, Cohl. Alla « Mostra della pubblicità » che si è tenuta a Milano in febbraio al Palazzo dell'Arte, la C. I. ha presentato un panorama storico della pubblicità cinematografica; la mostra era divisa in tre sezioni: il cinema ieri (con i più vecchi manifesti della storia del cinema); il cinema oggi; la pubblicità al servizio della cultura cinematografica (con manifesti dei più importanti testival e coi programmi di molti Cine-Club), La «Cineteca Italiana» sta sdoganando un primo gruppo di 30 film (in formato ridotto) che dovranno servire per speciali mostre e corsi di cultura cinematografica che saranno organizzati nelle varie città. Tra i titoli più importanti segnaliamo: A la conquête du Pôle di Méliès; L'assassinat du Duc de Guise; Le chien andalou di Dali; Corazzata Potemkin, Linea generale e Nascita di una nazione; Dura lex di Kuleshov, un film con Fatty, un Max Linder; Giglio infranto di Griffith; Diario di una prostituta di Pabst; La madre di Pudovkin, Sigfrido di Lang, Primo amore di Fejos, La stregoneria attraverso i secoli; Vecchio castello di Stiller, Caligari di Wiene, Femmine folli di Stroheim, La passione di Giovanna d'Arco. Gli « Amici della Cineteca Italiana » presenteranno il 15 marzo: I ribelli dell'Alvarado.

MAPOLI - Il « Circolo aziendale della Società Meridionale di Elettricità » proietterà il 17 marzo Il monello di Chaplin

PADOVA - Il 13 febbraio si sono riuniti alcuni rappresentanti dei Cine-Club di Padova, Verona, Torino, Venezia, Ravenna, Bologna, Siena, Ferrara, Schio, Bergamo, Treviso, Trieste e il Museo del Cinema di Milano. Ad eccezione dei Circoli di Bergamo, Treviso e Trieste gli altri Cine-Club hanno diramato una dichiarazione nella quale « auspicano la convocazione di un Congresso Nazionale dei C. C. per la costituzione di un organismo collettivo di difesa degli interessi culturali e sindacali dei Circoli stessi; si impegnano a non accettare d'ora innanzi controlli o limitazioni di sorta, da parte di chicchessia, sulla scetta e sulla provenienza dei film per le loro proiezioni; si terranno reciprocamente informati e cercheranno di coordinare le loro attività, specialmente per il reperimento dei film, in modo da trarne reciproco vantaggio ». Inoltre gli stessi Cine-Club « rilevato che nessuno dei Circoli del Cinema sottoscritti riceve film dalla Cineteca Italiana; che questo fatto è da attribuirsi unicamente allo scarso spirito di comprensione della Cineteca, la quale pretende, per fornire film. di imporre clausole restrittive d'indubbio danno per i Circoli e quindi per la diffusione della cultura cinematografica; considerato che la Cineteca a suo tempo, anche mediante l'appoggio avuto dai Circoli del Cinema, ottenne, dallo devono servire anche a favorire l'attività dei Circoli, deplorando l'attuale stato di cose, protestano contro l'arbitrio esercitato dalla Cineteca nei confronti dei Circoli del Cinema ». All'ultime momento il Museo del Cinema ha cancellato la sua firma da questo o.d.g.

PALERMO - Il « Circolo del Cinema », recentemente costituitosi, ha iniziato la sua attività domenica 13 febbraio con Madame Bovary di Renoir. In seguito ha proiettato: Tutto il mondo ride di Aleksandrov e Ragazze in uniforme della Sagan Per marzo ha in programma: 6, La linea generale; 13, La chienne; 20, La luce azzurra di Riefenstahl e Balazs; 27, Il monello.

ROMA - Il « Comitato per la Difesa del Cinema Italiano», del quale fanno parte Vittorio De Sica, Anna Magnani, Gino Cervi, Alessandro Blasetti, Luchino Visconti e molti altri registi, attori e produttori, ha rivolto un appello a tutti i circoli del cinema d'Italia perché intervengano attivamente nella lotta da essi intrapresa per difendere il nostro cinema. Tutti i Cine Club sono invitati a prendere l'iniziativa di una manifestazione durante la quale venga proiettato un film italiano, venga discussa la situazione disastrosa del nostro mercato invaso da scadentissime pellicole americane, concludendo con un referendum o con la votazione di un ordine del giorno.

VETRINA

Il Cine-Club di Treviso è indubbiamente uno dei più vecchi d'Italia. Fu fondato infatti il 14 luglio 1945, sfruttando una situazione particolare: per un accordo con il locale comando delle forze armate americane, i cine amatori trevigiani ebbero la possibilità di vedere parecchi film interessanti (tra cui molte anteprime). Nel corso del primo anno di attività alcuni soci tra i più volonterosi (e tra questi è l'attuale presidente del Circolo A. Nascimben) si dettero a cercare vecchi film di qualche interesse presso le agenzie di noleggio delle città vicine, giungendo anche — date le difficoltà delle comunicazioni — a trasportarli essi stessi con mezzi di fortuna. In seguito furono proiettati i programmi della Federazione Italiana dei Circoli del Cinema ed attualmente i film retrospettivi vengono forniti dalla Cineteca

Le proiezioni si sono sempre effettuate di domenica mattina, in una sala cinematografica della città e i film sono stati tutti presentati con una introduzione storico-estetica. Dall'autunno del '45 alla fine del '48 i soci hanno potuto vedere più di cinquanta film, tra cui alcuni nei formati ridotti 16 mm. e 9,5 mm. I programmi più ricordati sono: Il milione di Clair, Aleksander Newskij di Eisenstein, Ombre rosse di Ford, Darò un milione di Camerini, La passione di Giovanna d'Arco di Dreyer, L'uomo di Aran di Flaherty, Terre sans pain di Bunuel, Tabu e Faust di Murnau. Due soci hanno anche

tenuto un corso di storia e uno di estetica del cinema. La critica cinematografica sul quotidiano locale è pure affidata a un socio. Oltre all'attività delle proiezioni il Cine Club ha lavorato nel campo della produzione cinematografica realizzando otto cortometrag-



gi, (alcuni in collaborazione con altri Enti). Alla prima Mostra Nazionale del Passo Ridotto, a Salerno, nel settembre del 1946, al Cine Club di Treviso venne assegnata la Coppa per il migliore documentario sportivo;

mentre al I Convegno Nazionale del Passo Ridotto, a Viareggio, nel 1947, gli vennero aggiudicate due coppe: quella del Turismo, per il miglior film a colori, e quella del Fronte della Gioventú, per il miglior film a soggetto. Nel settembre scorso a Salerno, in occasione della III Mostra del Passo Ridotto, il Cine Club di Treviso fu segnalato per il miglior film sperimentale.

Come ognuno può vedere gli appassionati del buon cinema di Treviso svolgono un lavoro di grande interesse e degno di segnalazione; tanto più meritoria se si pensa che—almeno sino a qualche anno fa—la vita cinematografica di quella città veneta era fortemente limitata dalle speculazioni di un esercente che, avendo il monopolio della piazza, proiettava quasi esclusivamente film di scarto o copie usatissime. Il numero dei soci, soprattutto in rapporto all'attività, è sorprendentemente basso: sono una cinquantina e pagano come quota L. 1500 annue (L. 1000 operai e studenti).

Al Cine-Club di Treviso dobbiamo porgere i nostri complimenti e più che formulare un augurio vorremmo rivolgere agli amici trevigiani un invito: quello di non limitarsi più a svolgere un'attività di cultura cinematografica per un piccolo gruppo di soci preparati, ma di allargare la loro influenza ad un più vasto pubblico che è oggi completamente all'oscuro di quello che il buon cinema potrebbe dargli.



CORRISPONDENZA COI LETTORI

WALTER CHISALE' (Genova). Di Bebe Daniels non mi interessa sapere il nome del primo marito. Quanto a Carter De Haven so che la l'insegnante di recitazione a Hollywood, ora che non ha più al-cun legame di collaborazione con Charlie Chaptin. Carter ha avuto, due mesi fa, delle noie con la poli-zia, perché trattava con eccessivo calore — una sorta di passione se-nile — una sua allieva bella e giovanissima. L'attore, in tribunale, ha negato ogni addebito e credo lo abbiano assolto. Gloria De Haven, che ha pochi pregi come attrice e molti come donna, è sua figlia. Car-ter è apparso in Tempi moderni e ha avuto una particina insignificante in Il dittatore. So che sei schedatore, caro Walter, e immagino che tu abbia un poderoso archivio. Perché non mi parli del tuo schedario Ti sento nella prossima lettera? molto vicino perché anche tu hai scoperto, come me, il sottile piacere che si prova compilando un cartonregistrando persino il nome dell'ultimo caratterista di un film: per molti questo non significa nulper altri quel nome acquista un volto, un carattere, e ci si affezio-na così agli eterni maggiordomi (Hallispell Hobbes, Eric Blore, ecc.). alle eterne massaie (Spring Bying-ton, Jane Darwell, Beulah Bondi ecc.), agli eterni impiegati con le maniche (Charles Halton, Donald Meek, Etienne Girardot, ecc.). Sarebbe inopportuno proporre un congresso di schedatori? Essi — gio-- sono i più intransiva ricordare genti e meticolosi depositari della storia del cinema. E neppur tanto aridi, dopo tutto.

GIANCARLO MARTELLI (Molinella). Cerca i n. 171 e 172 di Cinema Vecchia Serie.

ENZO MONACHESI (Via Duccio di Boninsegna 27, Milano). Cerca una raccolta completa di Bianco e Nero Vecchia Serie e i nn. 56, 60, 61, 72, 95, 96 di Cinema Vecchia Serie.

D. E. A. (Venezia). Il giocatore di scacchi, che segna l'esordio cinematografico di Pierre Blanchar è stato diretto nel 1927 da Raymond Bernard, per la Société des Films Historiques; lo scenario era di Dupuy-Mazuel e la jotografia di Jean-José Frappa. Fra gli attori si notavano Edith Johanne, Camille Bert, Pierre Batcheff, Gaston Modot, Pierre Hot, Charles Dullin e sua moglie. Per il Cagliostro mi sto informando,

CARLO PACI (Ascoli Piceno). Giro la tua domanda ai registi ita-

liani, poiché solo loro possono darti la risposta definitiva: « Come mai nei film italiani viene quasi sempre tralasciato o, per lo meno, mal considerato il commento umoristico delle azioni? Lo sgocciolio di un rubinetto semiaperto, il voltare delle pagine di un libro hanno e debbono avere nel sonoro il loro peso». Può darsi che talvolta « lo sgocciolio di un rubinetto semi aperto n possa servire come commento umoristico di un'azione; comunque la domanda è for-mulata, i registi risponderanno. Non dimenticarti però quel particolare di Piccolo mondo antico che di certo t'avrà reso felice: il cancello del cimitero, dov'è sepolta Ombretta, che cigola, cigola tanto. Del musicista di La kermesse eroica non ho più avuto notizie. Di Perinal so che era a Londra, dove aveva preso parte — sempre come direttore della fotografia — al Colonel Blimp di Powell e Pressburger e ad altri film recenti come A Man about the House. Quanto ai difetti nei titoli di testa di alcuni film (mancano i nomi degli addetti al montaggio), si tratta di una dimenticanza voluta? degli importatori. In Il fiume rosso mancava addirittura il nome dell'eccezionale (e purtroppo ancora ignoto a noi) operatore. Assolutamente non mi hai seccato, come temevi ingiustamente. MARIO PROLI (Lucca). La tua

lettera con le proposte per la cen-sura viene passata a Francesco Pasinetti affinché tratti l'argomento nella sua rubrica « Parlatorio ». Per William Wyler: no, non mi sembra assolutamente che questo regista venga sopravvalutato, come tu dici. E più che « un buon mestierane quanto al valori di Dead bisognerebbe parlarne a go. Hai visto — sempre di Wyler — Piccole volpi? Sono d'accordo con Mida nel definire Strada sbarrata un film « stupendo ». Non condivido neppure la tua presa di posizione contro certo cinema italiano; tu vedi « calligrafia » dove invece si trova un solido impegno. Si, Un colpo di pistola, era un film di ricami, e altrettanto ricamato è Sotto il sole di Roma, sia pure con altro filo e altro disegno. Ma non vedo perché accanirsi contro i nostri film — da te ritenuti «intel-lettuali» — quando Ladri di biciclette (eccezion fatta per Torino dove un maldestro lancio ne ha compromesso le sorti commerciali) continua a riscuotere un successo pubblico, oltre che di critica.

AGOSTINO ZANON (Venezia).

Le foto fornite da Cinema — ovvero le copie delle immagini già pubblicate sul nostro periodico possono essere ripubblicate in qualsiasi modo, come desidera l'acquirente.

FULVIO PIOMBINO (Palermo). Un giudizio su Le chiavi del Paradiso di John M. Stahl? Un mediocre film, con un attore (Gregory Peck alle prime armi) e qualche buona intenzione.

ANTONIO POZZI (Milano). Grazie per le proposte e per l'interesse. Non mi risulta che Ugo Cusiraghi voglia pubblicare quella sua conferenza « Cinema sovietico e cinema americano». Comunque le sue intenzioni le puoi conoscere cercando direttamente lui, al giornale di cui è critico cinematografico, nella redazione di piazza Cavour 2 a Milano.

GIO. K. KÖNIG (Firenze). Tutto è chiaro nella tua lettera -- dalla domanda su Schüfftan ai rimproveri agli esercenti fiorentini per aver trascurato di proiettare Ladri di biciclette anche in seconda vi-sione — all'infuori della tua firma. Di Dies Irae ho già parlato in una altra puntata; il mistero riguardo al tumulamento della copia di questo eccezionale film permane. Schüfftan di cui hai visto Donne nella notte, da tempo non fa più l'operatore ufficiale di un film ovvero « il direttore della fotografia » (come vengono chiamati i ras delle luci e degli obbiettivi). Si limita, a Hollywood, a fornire una specie di supervisione, e viene particolarmente richiesto per quelle opere la cui illuminazione è molto difficile. In Lo specchio scuro ha fatto un buon lavoro; la De Havilland sosteneva una doppia Havilland sosteneva una doppia parte e il regista Siodmak pre-tendeva che l'attrice, in certi punti, abbracciasse se stessa: qui l'in-tervento di Schüfftan, inventore di un sistema di trucchi, fu mira-

ETTORE PALADINO (Napoli). Eravamo tanto felici lo considero un infortunio di Dmytryk anche se alcuni ritengono il film degno e intelligente: troppo verboso per me — e minato da una lieve, accennata, ma persistente retorica. L'attore accanto a Fritz Lang, a pag. 99 di Cinema n. 4, è proprio Michael Redgrave: stanno leggendo i dialoghi di Dietro la porta chiusa: questo film non è stato ancora projettato a Milano. Il protagonista di Le puritain è Jean-Louis Barrault. Il sistema di ripresa cromadetto Rouxcolor è stato impiegato lo scorso anno da Marcel Pagnol per La belle meunière; i critici parigini non sono entusiasti del procedimento (e перрите del film). Il titolo italiano di Tom, Dick and Harry, di Garson Kanin, è Tom, Dick e Harry; è stato proiettato nel meridione e nell'Italia cen-trale subito dopo l'arrivo degli Alleati: al Nord non s'è visto. Rea-lizzato nel 1941 dalla RKO, aveva come protagonisti Ginger George Murphy, Alan Marshall e Burgess Meredith.

VINCENZO REDAELLI (Milano). Lo so, il bellissimo Breve incontro di David Lean non ha avuto fortuna in Italia. Eppure ho notato che diverse persone, di solito propense a passare la sera con Betty Grable o Esther Williams, hanno gridato d'entusiasmo davanti all'opera di Lean e hanno inseguito poi la bistrattata pellicola dovunque venisse proiettata, persino nei meno consigliabili cinematografi di periferia; e altre persone, che di fronte a Ford s'emozionano e perdono il controllo dei nervi e che per Vidor o Wyler sopporterebbe-

ro privazioni, hanno invece ritenuto « scialbo, inutile e noioso » Breve incontro. Alba tragica non è stata completamente distruttu: qualche copia del film di Carné rifatto male a Hollywood da Litvak è a Parigi, in buone mani. E non escludo che presso qualche noleggiatore nostro si possa trovare una « pizza » (cosí viene chia-mata la bobina della pellicola), magari in vendita; chi ha tempo di fare indagini? Non so se Siréna e Louisiana Story troveranno ospi-talità sui nostri schermi, in visioni regolari: del secondo se ne annuncia una probabile proiezione al festival che il Museo del Cinema organizza per il mese di maggio al cinema Arlecchino di Milano. Dei film di Siodmak (Robert, non Curt) realizzati in Germania e in Francia i principali: Menschen am Sonntag, del 1929, con scenario di Billy Wilder; Istruttoria (Voruntersuchung) nel 1931, in doppia versione germanico-francese; anche in doppia versione è il successivo Tempeste di passione (ovvero «Stürme der Leidenschaft»); poi viene Quick, nel 1932 e il bel Brennendes Geheimnis. Passato in Francia, gira Le sexe faible, tratto dalla commedia di Bourdet; indi: La crise est finie, nel '34; La vie parisienne, nel '35, intitolato da noi Viva la gioia; Mister Flow; Cargai-son blanche; Mollenard; Pièges, son blanche; Mollenard; Piès nel '39, con Maurice Chevalier un ruolo drammatico, Pierre Re-noir e Marie Dea — il film è stato presentato in Italia come L'imboscata, e accuratamente sforbiciato. dimodoché Stroheim, che nella vicenda aveva una parte importan-te, non vi appare piú —. Passato in America, Siodmak (che dicono porti sul seggiolino la scritta « Leggete See-odd-mack » per agevolare agli americani la pronuncia del suo cognome) è entrato a far parte del a triumvirato del terrore », come qualche bello spirito defini la triade formata da Lang, Hitchcock e Siodmak appunto, registi di film « thrilling ». His Girl Friday è un film diretto da Howard Hawks nel 1939 ed è un rijacimento del vecchio The Front Page, girato da Milestone nel 1931. Il soggetto è ba-sato sulla commedia di Ben Hecht e Mac Arthur (pubblicata in Ita-lia col titolo Ultime di cronaca), ma per His Girl Friday si discosta po' dall'originale, per opera dello sceneggiatore Charles Lederer. « Friday » significa « venerdi » giorno della settimana, e «Vener-di» servo di Robinson Crosué. I nostri traduttori non hanno atterrato del tutto il gioco di parole e cosi hanno appiccicato al film il titolo italiano di La signora del venerdi. I protagonisti sono Grant (nella parte che in The Front Page era sostenuta da Adolphe Menjou), Rosalind Russell, Ralph Bellamy, Gene Lockhart. UN INDIVIDUO QUALSIASI (Fer-

rara). Un po' di « complesso d'inferiorità » nel tuo pseudonimo, non E molta modestia ti pare? lettera che accompagna l'articolo. Vorrei poter vincere questo sconforto che si legge tra le righe, di-cendo che il tuo scritto è pubblicabile su Cinema, ma ahimé ciò non è possibile. Hai solidi argomenti intelligenti osservazioni, ma anche una buona contropartita di cose sapute e risapute; difetta, al tuo pezzo, una buona costruzione, quella costruzione che rende i brani critici importanti e anche consequenti, con le premesse in armonia con le conclusioni, e viceversa. Ritenta e abbiti i miei auguri. Di cuore.

IL POSTIGLIONE



LA PIU' DIFFUSA RIVISTA ITALIANA DI CINEMA



LA PIU' DIFFUSA RIVISTA ITALIANA DI CINEMA



LA PIU' DIFFUSA RIVISTA ITALIANA DI CINEMA



ILMULINO DEL PO

dal romanzo di RICCARDO BACCHELLI

CARLA DEL POGGIO ★

JACQUES SERNAS

Mario Besesti - Giulio Calí - Anna Carena - Giacomo Giuradei - Leda Gloria - Nino Pavese - Isabella Riva - Dina Sassoli - Domenico Viglione Borghese

Regia: ALBERTO LATTUADA un film lux Produtt: CARLO PONTI