

# CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2

**CENTO**  
**LIRE 30**

NUOVA SERIE - 15 GENNAIO 1950

# UN REGISTA UCCISO CON LA DOLCEZZA

POCHI, CREDO, (se non proprio nessuno), si sono accorti della traduzione italiana di un interessante romanzo d'ambiente cinematografico, Prater Violet (« La Violetta del Prater »), di cui è autore il poeta, drammaturgo e romanziere inglese Christopher Isherwood. Il romanzo in questione si svolge in Inghilterra, e narra la storia della lavorazione di un film (che appunto dà il titolo al romanzo), diretto da un regista austriaco profugo dal suo paese mentre si stava maturando la repressione antioperaia di Dollfuss. Bergmann, il regista, è il protagonista centrale del romanzo, e nel contempo la figura meglio delineata dallo scrittore, il quale parla in prima persona, ed è protagonista col suo nome reale. Mi pare inutile e vano cercare di identificare Bergmann: credo che egli non corrisponda ad alcuno dei numerosi registi austriaci o tedeschi che dovettero all'avvento al potere del nazismo, abbandonare prima Berlino e poi Vienna. Mi pare invece che egli sia un po' la sintesi di codesti registi, e che nel realizzarla, larga parte abbia avuto la fantasia di Isherwood, o quanto meno una sua estrema deformazione dei dati reali. Basta leggere poche pagine di Prater Violet per capire che l'autore conosce assai bene l'ambiente cinematografico e che lo dipinge in modo da renderlo irricognoscibile ai personaggi reali. Ma questo, più che un procedimento artistico, mi ha l'aria di essere un procedimento pratico, di prudenza. Perché, dal caustico romanzo di Isherwood, i cinematografari degli « studios » escono spellati a dovere. Dice Bergmann: « ... gli "studios" cinematografici di oggi non sono in realtà che la reggia del XVI secolo. Vi si vede ciò che vedeva Shakespeare: il potere assoluto del tiranno, i cortigiani, gli adulatori, i buffoni, gli intriganti insidiosi e ambiziosi. Ci sono donne fantasticamente belle, favorite più o meno ufficiali. Ci sono grandi uomini che cadono subito in disgrazia. C'è la più folle dissipazione, e la più gretta economia su questioni di pochi soldi. C'è un enorme splendore, puramente fittizio; e anche l'orrendo squallore nascosto dietro gli scenari. Ci sono ampi progetti, abbandonati a causa di qualche capriccio. Ci sono segreti che tutti conoscono e di cui nessuno parla. Ci sono persino due o tre onesti consiglieri. Questi sono i buffoni di corte che spremono la loro profonda saggezza in celie e giuochi di parole, per non rischiare di essere presi sul serio. Fanno smorfie e, in segreto, si strappano i capelli e piangono ».

A quest'ultima categoria di cineasti appartiene Bergmann: uomo di vasta cultura, autore di una regia teatrale del Macbeth tenuta sullo stile delle tragedie greche, realizzatore di film ispirati alla realtà della società tedesca, e che, per la Imperial Bulldog Pictures, è costretto a dirigere Prater Violet: storia di una fioraia che si innamora di Rudolf, principe ereditario di Borodania, ma detronizzato da un perfido zio; la ragazza, Toni, ignora l'origine del giovane, e poiché viene da lui delusa, per vendicarsi finge di essere l'amante del ba-

rone Goldschrank. Il giovane sta per battersi in duello con costui, quando arriva trafelato il conte Rosen, avverte che lo zio cattivo è stato detronizzato a sua volta, e che nulla si oppone al matrimonio di Rudolf con Toni. Questo soggetto, infiorato da canzoni (ed una dice: « Primavera s'è desta - e Inverno è morto. - Oh, dolce sgelo, il mondo è tutto in festa ») e tagliato su misura per Lubitsch, viene girato da Bergmann mentre a Berlino si svolge il processo per l'incendio del Reichstag, mentre le cannonate di Dollfuss demoliscono la Engels Hof seppellendovi sotto gli abitanti, e Wallisch viene impiccato a Loeben, e grida « Viva la libertà ». Il fascino maggiore del romanzo è dato dall'intreccio continuo, contrappuntistico, tra film e realtà; tra il mondo dello studio e quello dove Bergmann ha i suoi cari, e che gronda sangue. Bergmann ne è cosciente, e lo dichiara:



ra: « La mia arte è una catastrofe, un fallimento, un fiasco maledetto. Guerra. Gas tossici. Moriamo con le teste sullo stesso fornello a gas ». Tuttavia, egli piega la schiena e gira Prater Violet; giunge fino al punto di credere che il film abbia un significato sociale, morale, politico; che possa aiutare in qualche modo la lotta degli uomini liberi contro il nazismo. E invece la realtà è più di lui, e delle mistificazioni cui si costringe. Nella sua Vienna, Dollfuss scatena il terrore, e Bergmann ne è schiantato: « Il film! Ma io ci p... su quel film! Su quella porcata senza senso! Su quella sciarada per bambini scemi! Fare un film simile, in un momento come que-

sto, è incoscienza pura, è assoluta mancanza di cuore! E' un delitto! E' il migliore aiuto che si possa dare a Dollfuss, a Starhemberg, a Fey e a tutti i loro gangsters. Significa coprire la immonda ulcera sifilitica con foglie di rosa, coi petali di questa ipocrita violetta reazionaria ». Nondimeno, con rabbia e furore, continua a lavorare. All'aiuto regista, che gli chiedeva se gli fosse piaciuta una ripresa, risponde: « Immensamente. M'è piaciuta immensamente. Era ignobile oltre ogni dire. La porcheria più idiota che si possa immaginare. In tutta la mia vita non ho mai visto niente di più cretino ». E' evidente che quando un artista parla così del suo lavoro, se continua a farlo, è spacciato del tutto. E Bergmann continua a fare il film, lo termina. E il romanzo termina con questa frase: « Quanto a Bergmann, Prater Violet gli procurò un contratto a Hollywood. Vi si recò con la sua famiglia, ai primi del 1935 ».

Accanto e assieme a Bergmann, protagonista principale è l'autore, Christopher Isherwood. Interessanti sono le sue reazioni all'ambiente cinematografico, interessante l'influenza che Bergmann ha su di lui, interessante l'analisi che di lui fa Bergmann, nettamente autobiografica per Isherwood, scrittore che in quegli anni parteggiava, come Spender e come Auden, per il socialismo. Dice di lui Bergmann, cioè scrive di se stesso Isherwood: « L'inflazione è lontana ancora dalla borghesia inglese, ma tu sai nel segreto del tuo cuore che si avvicina, che verrà, come venne in Germania. E, quando verrà, dovrai scegliere... s'egli è fedele alle sue tradizioni artistiche, alla grande tradizione liberal-rivoluzionaria del diciannovesimo secolo, allora saprà dove andare. Saprà chi sono i suoi veri amici e i suoi veri nemici. Sfortunatamente, però, egli non sempre fa questa scelta. Anzi, non la fa quasi mai. E' incapace di svincolarsi, severamente, dal sogno borghese di sua madre, quel fatale, confortevole sogno ». E oggi Isherwood è uno scrittore che vive in California in una sorta di falansterio buddista, volontariamente tagliato fuori dal mondo degli uomini. Nel romanzo, numerosi altri personaggi si muovono nell'orbita di Bergmann e di Isherwood. C'è Chatworth, il produttore; c'è Ashmeade, un tempo poeta e compagno d'Università di Isherwood, ora servo perfetto di Chatworth; e poi Lawrence Dwight, fascista di tipo keynesiano, che sostiene la tesi della « rivoluzione dei tecnici »; e Kennedy, regista-guardiano specializzato in commedia da girare in pochissime settimane; e Anita, la « diva », perfettamente stupida, inespressiva quanto canora e presuntuosa (Isherwood la caratterizza con un tocco magistrale, allorché ella chiama Timmy, il truccatore: « Gli si affida con la stessa indifferenza con cui si allunga uno stivale al lustrascarpe: gli porge quella sua maschera ansiosamente graziosa, che è il suo pane, la sua carriera, il suo strumento di lavoro. Timmy lo sfiora con piccoli tocchi esperti. Ella guarda freddamente, senza vanità, nello specchietto del portacipria »); e ancora i tecnici dello studio, tutta una giungla feroce e vacua, nella quale Bergmann è, per trasporre il titolo di un bel dramma elisabettiano, « un regista ucciso con la dolcezza ».

# CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO  
Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie  
Volume III

FASCICOLO 30

Anno III - 15  
Gennaio 1950

Questo fascicolo contiene:

EDGARDO PAVESI

*Un regista ucciso con la dolcezza* . . . . . Seconda  
di copertina

*Cinema-gira* . . . . . 2

B.

*Il cimitero degli elefanti* . . . . . 5

MASSIMO ALBERINI

*Esame di coscienza* . . . . . 6

JEAN GEORGE AURIOL

*Il cinema si può fare anche col teatro* . . . . . 8

CHARLES DULLIN

*Tre arti* . . . . . 10

GIULIO CESARE CASTELLO

*Cinema "etico" e "petulanti astruserie"* . . . . . 12

MARIO FRANCHINI

*Il "baratro" di Leni* . . . . . 14

ALFREDO PANICUCCI

*Film a fumetti e delinquenza* . . . . . 15

PEPPINO FIORI

*Psicanalisi e cábala nel cinema americano*  
(Premio "Cinema" / Pasinetti) . . . . . 19

\*\*\*

*Bilancio del Premio "Cinema" / Pasinetti* . . . . . 20

GASTONE TOSCHI

*Galleria: Emil Jannings* . . . . . 22

FAUSTO MONTESANTI

*Retrospective: "La strana realtà*  
*di Peter Standish" di Loyd,*  
*"La morte in vacanza" di Leisen,*  
*"Sogno di prigioniero" di Hathaway,*  
*"La bambola del diavolo" di Browning* . . . . . 25

GUIDO ARISTARCO

*Film di questi giorni* . . . . . 28

FERNALDO DI GIAMMATTEO

*Vita riflessa della televisione* . . . . . 30

IL POSTIGLIONE

*La diligenza* . . . . . 32

CORRADO TERZI

*Biblioteca* . . . . . Terza di copertina

*Circoli del cinema* . . . . . Terza di copertina

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

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITÀ: Milano, via Serio, 1  
Tel. 573-850 - 50063 - REDAZIONE DI ROMA: via Ruggero Fauro, 84 - Tel. 873159  
PARIGI: 5, Avenue Vion-Whitcomb Paris XVI - Tel. 79-38 - NEW YORK: 166 West, 48th  
Street, New York City 19.- Gli abbonamenti si ricevono direttamente dall'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: Gina Lollobrigida, Raf Vallone e Enzo Staiola (il ragazzo di  
"Ladri di biciclette") nel film "Guerra o pace?". Regia di Luigi Zampa.



Lutto del cinema: è morto in questi giorni Emil Jannings (vedi «Galleria» pag. 22). Il grande attore come appariva in «Der letzte Mann» («L'ultima risata») o «L'ultimo degli uomini», 1926) di F. W. Murnau.

# CINEMA GIRA

## ITALIA

### Sono terminate...

...le riprese dei seguenti film: Il vilaggio dei vagabondi (Filmolimpia), regista Mario Landi, interpreti Carlo Ninchi, Vera Bergman, Luciano Taioli, Antonella Lualdi; Gioventù sul mare (Cines-Albatros Film), regista Giorgio Bianchi, interpreti Milly Vitale, Marcello Mastroianni, Jacques Sernas, Doris Dowling, Gualtiero Tumiati, Charles Vanel, Aldo Fiorelli, Nicola Morabito; Due mogli sono troppe (Cines-Vic Film), regista Mario Camerini, interpreti Lea Padovani, Ada Dondini, Sally Ann Howes, Griffith Jones, K. Moore.

### Rettifichiamo...

...che alla lavorazione di Venezia, rio dell'Angelo, diretto da G. M. Scotese con la collaborazione di Vittorio Sala, non ha partecipato l'attore Stephen Bekassy, bensì, nello stesso ruolo, l'attore Sandro Ruffini. A proposito di La strada della vita diretto da Valentino Fondi, precisiamo che la protagonista di questo film non è Zuma Spinelli, bensì Lellina Roveri di 11 anni.

### La nuova legge...

...sull'ordinamento della cinematografia italiana è entrata in vigore il 1° gennaio e sarà valida cinque anni. Uscita da una laboriosa gestazione di alcuni mesi e da una lunga serie di progetti, essa consta di 37 articoli, 19 in più della legge precedente. Le principali innovazioni riguardano: all'art. 5, la costituzione di una Commissione di secondo grado che deciderà i ricorsi contro le decisioni del Comitato Tecnico; all'art. 6, l'obbligo, per le imprese produttrici nazionali che intendono beneficiare delle provvidenze previ-

ste dalla legge, di denunciare preventivamente alla Presidenza del Consiglio dei Ministri l'inizio di lavorazione e di presentare nel contempo il soggetto del film, il piano di finanziamento e il piano di lavorazione, l'elenco del personale tecnico e artistico con le relative mansioni, nonché ogni altro elemento necessario per l'accertamento della nazionalità del film; all'art. 8, il riconoscimento della nazionalità al film prodotto in versione italiana originale o in più versioni, delle quali una italiana, che sia stato girato prevalentemente in Italia (sempre che il soggetto sia di autore italiano o sia stato ridotto e adattato per la lavorazione in Italia da autore italiano, gli elementi tecnico-artistici e gli attori principali siano in larga maggioranza italiani, il restante personale tecnico ed esecutivo e dei ruoli artistici minori, sia almeno per tre quarti italiano, le maestranze siano interamente italiane per la parte girata in Italia); all'art. 9, l'estensione del riconoscimento di nazionalità italiana a film girati all'estero in determinate condizioni previste da accordi internazionali di reciprocità; all'art. 10, l'obbligo della ripresa sonora diretta e l'obbligo, per la parte prevista nella sceneggiatura per riprese in interni, di girare almeno per il 70 per cento in teatri di posa (ma la Presidenza del Consiglio in casi di comprovate necessità tecniche, potrà concedere delle deroghe); all'art. 14, la concessione al produttore di un contributo pari al 10 per cento dell'introito lordo degli spettacoli nei quali il film nazionale sia stato proiettato, la concessione di un'ulteriore quota dell'8 per cento, a titolo di premio, ai film che ne siano stati riconosciuti meri-

tevoli per il loro valore artistico dal Comitato tecnico, e la concessione agli esercenti delle sale cinematografiche che proiettano un film nazionale ammesso alla programmazione obbligatoria, di un abbuono pari al 20 per cento dei diritti erariali, introitati; all'art. 15, la concessione ai cortometraggi e ai film di attualità, su conferme parere del Comitato tecnico, di un contributo pari al 3 per cento dell'introito lordo degli spettacoli nei quali sono stati proiettati (per un periodo di tre anni), con un'aggiunta del 2 per cento nei casi di eccezionale valore tecnico o artistico. Negli articoli seguenti vengono stabilite le norme per la programmazione, le sanzioni agli esercenti che non rispettino l'obbligatorietà (sono esentati soltanto quelli che proiettano esclusivamente film esteri in edizione originale), ed altri dettagli sull'applicazione della legge. Viene inoltre conservato il fondo dell'uno per cento da devolversi annualmente, sentito il parere della Commissione Consultiva (di cui entra a far parte, come nel Comitato tecnico e nella Commissione di secondo grado, un rappresentante dei giornalisti cinematografici). Si fa infine obbligo al produttore, su richiesta della Presidenza del Consiglio, di consegnare gratuitamente, dopo un anno dalla data della prima proiezione, una copia nuova del suo film alla Cineteca nazionale istituita presso il Centro Sperimentale di Cinematografia.

Commentando la legge, l'avvocato Eitel Monaco, dell'A.N.I.C.A., ha dichiarato: «Il primo, essenziale vantaggio che l'industria cinematografica potrà ritrarre dalla nuova legge è appunto il senso di tranquillità derivante dalla sicurezza di un ordina-

mento valido per cinque anni. La legge inoltre apre nuovi orizzonti alla nostra industria per un effettivo sviluppo sul piano internazionale. Un solo aspetto della nuova legge può far sorgere qualche perplessità: il vasto margine lasciato ai poteri discrezionali dei vari organi preposti all'applicazione della legge stessa, poteri che vanno dalla esclusione totale di qualsiasi provvidenza alla maggiorazione del premio base per i film a lungo e a corto metraggio riconosciuti più meritevoli. Si deve per altro lealmente riconoscere che ciò è derivato in gran parte dalla produzione, nel passato, di alcuni film sforniti di un minimo di requisiti di idoneità tecnica ed artistica».

### Sono in lavorazione...

...i seguenti film: Vogliamoci bene! (S.C.P.), regista P. W. Tamburella, interpreti Nando Bruno, Lauro Gazzolo, Patrizia Mangano, Alfred De Leo, Paolo Stoppa, Giuseppe Spadaro, Leda Gloria, Arturo Bragaglia; Il ladro di Venezia (Scalera), regista John Brahm, interpreti Maria Montez, Antonio Centa; La rivale della imperatrice (Scalera), regista Sidney Salkow, interpreti Valentina Cortese, Richard Greene; Ombre a Villa Rossa (Excelsior Film), regista Carlo Campogalliani, interpreti Paola Barbara, Stephen Barklay, Jole Fierro, Francesca Serni, Ave Ninchi, Nico Pepe, Renato Valente; Napoli milionaria (De Laurentiis), regista Eduardo De Filippo, interpreti Eduardo De Filippo, Titina De Filippo, Carlo Ninchi, Delia Scala, Leda Gloria, Dante Maggio, Piero Carloni, Gianni Glori, Laura Gore, Mario Soldati e Totò; Ecco i nostri, regista Mario Ferretti, interpreti Yvonne Sanson, Carlo Campanini, Ernesto Altamirante, Lauro Gazzolo, Dante Maggio; Botta e risposta (De Laurentiis), regista Mario Soldati, interpreti Nino Taranto, Isa Barzizza, Louis Armstrong, Carlo Dappporto, Katherine Dunham, i Borra Minnevitich, i Nicholas Brothers, Silvio



A sinistra: da una inquadratura da «La scuola di Severino»: documentario, diretto da Tito Guerrini, che illustra i "risultati pittorici" raggiunti da alcuni alunni delle elementari di Santarcangelo di Romagna (Forlì). A destra: dal film «Four New Democracies» di Ivens.

Gigli, Wanda Osiris, Renato Rascel, Dante Maggio, Andreina Paul, il Mago di Napoli, Ernesto Almirante, Nyta Dover, Fernandel, Suzy Delair; La portatrice di pane (Minerva in compartecipazione francese), regista Maurice Cloche, interpreti Vivi Gioi, Carlo Ninchi, Jean Tissier, Philippe Lemaire. Le riprese di Nerone e Messalina, della Tiber Film, sono state temporaneamente sospese per difficoltà finanziarie.

**I produttori inglesi...**

...emigrano in Italia? E' a Roma Emeric Pressburger. Toeplitz ha in preparazione un film. Del Giudice è in trattative con Remigio Paone per una grande produzione continuativa. Korda è ancora titubante, ma tutto lascia prevedere una sua decisione nello stesso senso.

**La Società Geografica...**

...ha istituito una cineteca sociale ed ha intenzione di produrre una serie di cortometraggi geografici e geologici a scopo didattico.

**L'importazione dei proiettori...**

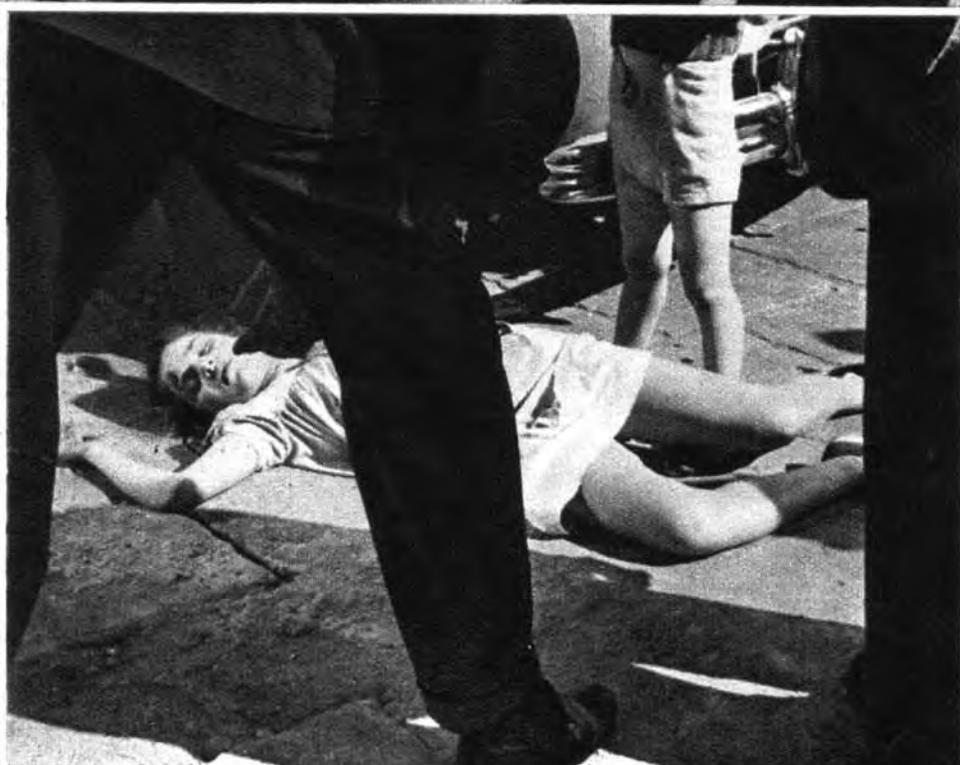
...a formato ridotto con pagamento in dollari è stata temporaneamente sospesa dato che le autorizzazioni ad importare rilasciate finora sono considerate sufficienti a coprire il fabbisogno nazionale.

**Con la partecipazione...**

...di noti giuristi, si è riunito a Roma il « Comitato per gli studi giuridici per i problemi e la legislazione cinematografica ».

**La Fondazione "Pasinetti"...**

...ha consegnato al Centro Sperimentale di Cinematografia la somma di L. 300 mila per una borsa di studio intitolata a Francesco Pasinetti. Essa sarà assegnata ad un allievo regista del Centro. Si conoscono intanto i risultati degli esami di ammissione al Centro stesso. Corso di recitazione: domande 753, ammessi 27 (di cui 5 stranieri); corso di regia: domande 47, ammessi 10 (3



Sopra e a sinistra: Gina Lollobrigida e Carlo Campanini interpreti di « Miss Italia »; questo film, che doveva essere diretto da Alberto Lattuada, porta la firma di Duilio Coletti. A destra: l'undicenne Lellina Roveri in una inquadratura di « La strada della vita » di Frondi.

stranieri); corso di scenografia: domande 7, ammessi 3 (1 straniero); corso di costume: domande 11, ammessi 5; corso di ottica e fonica: domande 8, ammessi 5 (1 straniero).

#### Il film "Adamo ed Eva"...

...è incappato nei rigori della censura. Dopo essere stato regolarmente autorizzato (tanto che era stato già proiettato a Torino, Milano, Verona, Venezia, Genova, Bologna, Firenze, Modena ed altri centri minori), pare che una segnalazione del Vescovi di Bergamo abbia provocato il riesame della concessione del visto. Comunque, questo è il testo del dispositivo di revoca dell'autorizzazione: «La Commissione di secondo grado, effettuata la revisione straordinaria del film Adamo ed Eva; ritenuto che il soggetto del film, la sua impostazione ed il suo intero svolgimento appaiono chiaramente offensivi della coscienza religiosa popolare e, come tali, contrari all'ordine pubblico; che scene ed episodi essenziali costituiscono altresì offesa evidente alla morale, al buon costume ed alla pubblica decenza, visti gli articoli 14 della legge 16 maggio 1947 n. 3779, 14 e 3 lettere A) e B) del R. D. 24 settembre 1923 n. 3287, esprime parere contrario alla proiezione in pubblico». Subito dopo la decisione si era detto che la Lux, produttrice del film, avrebbe ricorso al Consiglio di Stato, ma tale passo non ha più avuto luogo avendo essa preferito togliere dal film l'episodio del Paradiso Terrestre, particolarmente incriminato, e sostituirlo con altro episodio di nuova realizzazione.

#### Pabst ha rinunciato...

...al Bonifacio VIII per preparare invece L'Odissea che sarà realizzata in Italia, a colori, con capitali interamente italiani. «Per me», ha dichiarato Pabst, «che ho accarezzato l'idea di una Odissea cinematografica sin dal primo dopoguerra, il tema del poema, e quindi del film, è eterno e universale: il ritorno del reduce, la lotta che deve sostenere per la sua donna, la sua casa, la sua esistenza. E vedo questo dramma, che è di oggi come fu di ieri e di secoli fa, imperniato sulla figura di Penelope, la donna che attende l'uomo amato e che è insidiata da ogni parte. Grosso modo, l'intero complesso del film può suddividersi

in due parti; una che racconta l'avventura del reduce, l'altra che illustrerà la sua lotta. Il colore servirà particolarmente la prima parte, quella fantasiosa dell'avventura». Inoltre Pabst ha precisato che intende svolgere la vicenda secondo due diversi caratteri: stilizzerà fantasticamente gli episodi che costituiscono la leggenda di Ulisse e tratterà realisticamente il ritorno dell'eroe ad Itaca. Penelope sarà una grande attrice americana di cui non è stato ancora fatto il nome.

#### Non più John Huston...

...sarà il regista di Quo vadis?, bensì Mervyn Le Roy. Così pure al posto di Gregory Peck, quale protagonista viene annunciato Stewart Granger che avrà al fianco Elizabeth Taylor, Peter Ustinov (Nerone) e Leo Genn (Petronio).



Una inquadratura del film «Due mogli son troppe» di Mario Camerini.

#### FRANCIA

##### A Cannes, il Festival...

...per quest'anno non si farà. Per il 1951, la Municipalità della città intende organizzarlo nel mese di febbraio.

##### Il direttore generale...

...del «Centre National du Cinéma», sig. Fourré-Courmeray, ha esaminato, nel corso di un'intervista, i problemi della cinematografia francese, la cui situazione è tutt'altro che florida, anche se non eccezionale in rapporto ad analoghe situazioni di

altri Paesi, America inclusa. Secondo il sig. Fourré-Courmeray, i costi di produzione sono aumentati più rapidamente degli incassi, per cui è necessario puntare ad una maggiore affluenza di pubblico; la media di 90-95 film all'anno, raggiunta dalla produzione francese, è una buona media, ma purtroppo si è ultimamente verificato un aumento di piccoli film, a basso costo e di limitate ambizioni, che finiscono per gettare il discredito sull'intera produzione; la riduzione dei costi è di difficile attuazione: l'unica strada da seguire sarebbe quella degli accordi fra produttori, in modo da arrivare a contratti a lunga scadenza con gli stabilimenti e gli elementi tecnico-artistici. Per quanto riguarda la televisione egli ha dichiarato che bisogna evitare una situazione di concorren-

za M.P.A.A. ha segnalato al Dipartimento di Stato il pericolo che potrebbe derivare ai servizi privati americani da questo eventuale monopolio.

#### La "Legione della Decenza"...

...ha revisionato 467 film nel periodo novembre 1948-dicembre 1949, trovando biasimevoli dal punto di vista morale il 19 per cento dei film americani e il 47 per cento di quelli stranieri, con un aumento rispettivamente del 5 e dell'11 per cento sul periodo nov. 1947-nov. 1948.

#### Ogni anno...

...da quarant'anni il «National Board of Review of Motion Pictures» segnala i dieci film migliori presentati in America. Per il 1949 troviamo in testa alla selezione Laddri di biciclette, seguito da The Quiet One (americano), Intruder in the Dust (americano), The Heiress (americano), Le diable au corps (francese), Quartet (inglese), Germania, anno zero (italiano), Home of the Brave (americano), Letter to Three Wives (americano), Idolo infranto (inglese). De Sica è stato proclamato il miglior regista dell'annata.

#### CECOSLOVACCHIA

##### Il Premio di Stato...

...per il cinema è stato assegnato ai principali realizzatori del film Baricata muta.

#### GRAN BRETAGNA

##### Anche Eden, prendendo...

...la parola al pranzo annuale dell'Associazione britannica degli esercenti, si è dichiarato contrario all'eccessivo fiscalismo che colpisce il cinema britannico. Sottolineando la necessità di una politica organica e coerente, si è dichiarato convinto che la politica cinematografica degli ultimi anni non abbia risposto a tali requisiti. «L'industria cinematografica», ha aggiunto, «è, fra le più importanti del Paese, ancora relativamente giovane. Non v'è dubbio però che essa abbia raggiunto un alto grado d'importanza, com'è dimostrato dal fatto che l'incasso totale dei cinema raggiunse nel 1948 i 112 milioni di sterline, di cui 39 affluiscono nelle casse dello Stato. Risulta che ogni abitante del nostro Paese va al cinema in media trenta volte all'anno. Ciò mostra la grande influenza che il cinema può esercitare su tutta la nostra vita nazionale. Circa il 70% dei ragazzi fra i 10 e i 15 anni va al cinema almeno una volta la settimana. E' evidente quindi l'alta responsabilità dell'industria nei riguardi del livello qualitativo della produzione». E più oltre: «E' del più alto interesse nazionale che l'industria cinematografica fiorisca e che la sua efficienza sia incoraggiata e debitamente ricompensata».

#### GERMANIA OCC.

##### Sono in corso trattative...

...fra esponenti delle Case cinematografiche tedesche ed un consorzio bancario per il finanziamento della produzione. Le banche hanno deciso di interessarsi del cinema poiché l'eccessiva diffusione dei film stranieri rischia di influenzare le abitudini e i gusti del pubblico tedesco, orientandolo verso prodotti che le industrie tedesche, salvo radicali trasformazioni, non sono in grado di fabbricare del tutto o di fabbricare in concorrenza.

Una società senza alcun passato cinematografico, la «Aurora Film», bandisce un concorso per un soggetto a carattere etico-sociale, mettendo in palio un premio di 250.000 lire; e fin qui niente di male, tranne il fatto che nel bando non si fa il nome di alcun componente la giuria. Però, per partecipare a tale concorso, bisogna versare alla stessa «Aurora Film» una tassa di lettura di 1000 lire; il che ci sembra scarsamente corretto.

Forse chi ha fatto il bando del concorso non ha le idee molto chiare in proposito, e ritiene che un soggetto sia simile a un romanzo; ora è bene precisare che un soggetto cinematografico consta di due-dieci cartelle dattiloscritte. E richiedere mille lire per la lettura d'un così breve testo è evidentemente esoso. Senza contare che la «Aurora Film» annuncia di voler realizzare il soggetto vincitore; quindi è interesse suo trovarlo, e la tassa di lettura non c'entra. Se al concorso partecipassero duecentocinquanta concorrenti, essi stessi fornirebbero alla ditta l'ammontare del premio, regalando così il soggetto.

La faccenda non c'interesserebbe troppo, se la «Aurora Film» non annunciasse di agire «nell'interesse e di concerto con i Centri di Tutela Minorile dell'Unione Italiana di Assistenza all'Infanzia» (Ente morale presso il Ministero di Grazia e Giustizia). Le faccende di un Ente Morale debbono sempre essere limpidissime; chiediamo perciò ai dirigenti dell'Unione Italiana di Assistenza all'Infanzia qualche chiarimento in proposito.

za col cinematografo, trovando una formula di armonica combinazione fra le due attività.

##### Isa Miranda sarà...

...la protagonista di La ronde, il film che Max Ophüls dirigerà a Parigi. Come si ricorderà, Ophüls fu il regista de La signora di tutti (1934), il secondo film della Miranda (il primo fu Tenebre) e quello che le dette la notorietà.

##### Cécile Aubry, la protagonista...

...di Manon, è tornata in Francia da Hollywood dove ha firmato un contratto con la 20th Century-Fox impegnandosi a interpretare due film all'anno in America. Intanto si annuncia che, insieme a Micheline Presle e ad altre attrici americane essa, nella prossima estate, girerà sulla Costa Azzurra il film Riviera Story.

##### Secondo un'indagine...

...svolta dalla rivista La Technique Cinématographique presso i direttori delle sale cinematografiche francesi, la disattenzione del pubblico verso il cinema non dipende dai prezzi in se stessi ma dai prezzi in rapporto alla qualità dei programmi.

#### U. S. A.

##### Una Casa indipendente...

...ha deciso di rifare in doppia edizione, inglese e tedesca, La tragedia di Pizzo Palù, il celebre film realizzato nel 1929 da Franck e Pabst.

##### A seguito del progetto...

...del Governo austriaco di costituire un proprio servizio di cine-cronaca,

NUOVA SERIE

15 GENNAIO

1950

CINEMA

30

# IL CIMITERO DEGLI ELEFANTI

IN ITALIA chiunque è in grado di dirigere un film, e generalmente lo dirige; per convincersene basta dare una scorsa al quadro della produzione attuale e futura, e si leggeranno nomi di persone esplose improvvisamente alla regia, dopo tutta una vita intesa ad attività assai più modeste e meno impegnative. Esistono ancora alcuni nostri connazionali che non hanno diretto un film, o per mitezza d'animo, o per pigrizia; ma in tal caso, infallibilmente, essi dirigono un cortometraggio, documentario o non.

In Italia si stanno producendo centinaia di cortometraggi; ne producono le grandi Case, ne producono strani cinematografanti in basco, barba non rasa, ed eloquio sprezzante; ne producono ingegneri, studenti, commercianti; ne producono in bianco e nero, a colori, in rilievo; ne producono per conto d'una fabbrica di salumi, o col sussidio di possenti ditte straniere. Ma poi, a un certo punto, accade qualcosa di misterioso, e tutta questa pellicola in « pizze » di trecento metri sparisce non si sa come né dove. Il nostro pubblico, nelle sale, dopo aver ammirato la pensosa attività artistica d'Yvonne de Carlo, si sente consigliare alcuni formaggi, parecchi dentifrici, macchine la scrivere e macchine per cancellare gli scritti; dopodiché eccolo nuovamente a tu per tu con Yvonne de Carlo, e ai cortometraggi neanche un accenno.

Dove vanno a finire queste sciagurate pellicole? Qual'è il trabocchetto in cui cadono tutte, perdendosi nel nulla? Saremmo davvero lieti di saperlo, anche perché ci viene ripetuto da molti che alcuni aspetti di tale faccenda sono spesso non soltanto misteriosi quanto equivoci. E' noto infatti che ogni cortometraggio in regola con le superiori autorità, ha diritto a un contributo pari al tre per cento « dell'introito lordo degli spettacoli nei quali il film stesso è stato proiettato » (così si esprime la legge). E riteniamo che sarebbe interessante vedere quanti e quali cortometraggi hanno fruito di questo contributo, e in quale misura. Temo che rimarremmo stupiti nel sentire che lavori ignoti sia al pubblico di Milano che a quello di Peretola, lavori che nessuno ha visto, e che quindi non vennero mai proiettati in alcuna sala, hanno ottenuto notevoli contributi. Forse un giorno pubblicheremo l'elenco dei cortometraggi ai quali è stato concesso il tre per cento nella scorsa stagione, chiedendo direttamente al pubblico delle varie città di dirci se e quando li hanno visti; ma

preferiremmo non farlo per evitare di perdere alcune illusioni essenziali a cui siamo particolarmente affezionati. Non abbiamo niente in contrario a che il passato riposi nel buio e nel silenzio, ma saremmo lieti che, in avvenire, la programmazione dei cortometraggi fosse sorvegliata con maggior cura. Gli esercenti li sopprimono quasi sempre perché stabiliscono gli orari in base alla durata del film, riservando gli spazi vuoti alla pubblicità; la pubblicità viene pagata dalle ditte committitrici, quando è effettivamente proiettata, il cortometraggio incassa il suo tre per cento anche se figura soltanto sul foglio programma; quindi il pubblico non può sfuggire al dentifricio ideale, e in compenso non vede quasi mai documentari. Ancora una volta, insomma, questo povero pubblico che mantiene tutti, e che in definitiva paga di tasca sua il tre per cento, viene gabbato.

Saremo grati alle autorità se metteranno fine a tale abuso, con un più accurato controllo delle programmazioni; il cortometraggio abbinato al film deve essere proiettato davvero, e non una sola volta nella giornata, come fanno nel migliore dei casi molti esercenti. La pubblicità potrà soffrirne, ma questa è cosa vivamente desiderata dal pubblico di ogni città. I prezzi d'ingresso, infatti, sono tali che lo spettatore ha diritto di pagarli per divertirsi, e non per sentirsi dire in modo ebete quali scarpe debba calzare e quali profumi debba regalare alla moglie. Chiunque abbia udito i fischi e le proteste del pubblico sotto l'incalzare di certi programmi pubblicitari, sa che essi gli sono imposti con la forza, abusando del fatto che ha già pagato, e deve per forza rimaner nella sua poltrona in attesa del film. Poiché lo Stato ha appunto il compito d'impedire che i cittadini subiscano soprusi, sarebbe bello da parte sua proibire che nelle sale cinematografiche con ingresso a pagamento vengano proiettate pubblicità. Oppure no, proibire è una trista parola, per indicare un tristo concetto. Meglio sarebbe stabilire che per ogni minuto di proiezione pubblicitaria, la tassa erariale sia aumentata d'una cifra da stabilirsi. E' un provvedimento semplice e democratico, che otterrebbe vivo favore presso gli spettatori; e ci permetterebbe di vedere qualcuno dei moltissimi documentari e cortometraggi che si realizzano in Italia, e che finiscono quasi tutti in un limbo misterioso come il cimitero degli elefanti.



Da « Monsieur Verdoux » (1946). Charles S. Chaplin, in questo film, è se stesso come non mai: e, al solito, lo è nei pregi come nei difetti. La recitazione appare assolutamente ortodossa.

## ESAME DI COSCIENZA

CI SIAMO dimenticati di lui? La recente raccolta di saggi, dovuti alla penna di scrittori sovietici, edita da Einaudi (cfr. recensione in *Cinema* n. 27), dovrebbe, con testimonianza autorevole, smentirmi: e invece se considero gli appassionati del cinema, se prendo nota degli umori del pubblico più vasto, ho la sensazione che Chaplin sia per tutti un ricordo accantonato, una esperienza che non interessa più e su cui non vale la pena di insistere. Questo può essere giustificabile nella gran massa degli spettatori, quella fedele al cinema domenicale e al "tanto per passare la sera": una massa facile all'entusiasmo, talvolta anche giustificato, ma labile di memoria, e pertanto pronta a dimenticare il film "che è piaciuto tanto" come oblia, nel giro di pochi mesi, l'avvenimento sensazionale, l'uomo del giorno, il "réportage" clamoroso, tutti quei "passatempo" insomma su cui si basa la nostra vita "dinamica" nelle città e nei paesi (confrontate la velocità di diffusione dei giornali a fumetti nelle campagne con il lento, capillare estendersi, mezzo secolo fa, del romanzo popolare negli stessi ceti: e vedrete come le "vicende sceneggiate" non possano competere, in fatto di persistenza nella memoria, con i loro predecessori). Del resto, Chaplin non godette mai, a suo tempo, di una popolarità assoluta, egli rimase, credo anche agli effetti della cassetta, un fenomeno a base intellettuale. Ogni altra considerazione a parte, gli nuocevano i lunghi intervalli, anni quasi sempre, tra un film e l'altro, e da questo l'impossibilità di tener agguanciato un pubblico volubile, che pigliava delle "cotte" straordinarie, ma al quale era necessario rimanere in mente con molte interpretazioni. Per volontà sua, o a causa

di eventi estranei, Chaplin è rimasto lontano a lungo da molti schermi: dieci anni dai nostri, per esempio, che tanti ne intercorrono fra *Modern Times* (« Tempi moderni ») e *The Great Dictator* (« Il dittatore »), e questo spiega come a tutta la nuova generazione egli sia apparso, nel film antitotalitario, una specie di "cosa" di cui si era molto parlato, ma di cui mancavano gli esatti riferimenti sul metro di quella sensibilità particolare che ognuno di noi accumula nell'intimo frequentando per anni e anni le sale di proiezione (una sensibilità maturata, cui le retrospettive dei cineclub portano un contributo culturale ma non quell'affinamento donato solo dalla possibilità di aver visto, anno per anno, i film nell'ambiente "storico" che li ha prodotti). Logico quindi che al rinnovato pubblico del secondo dopoguerra, Chaplin sia apparso quasi un estraneo: sopportabile in *The Great Dictator* per quel tanto di contingente, di politico, che aveva il film, superato proprio per quel complesso chapliniano che forma, come sempre, lo splendore e la scoria d'ogni opera di lui, *Monsieur Verdoux* (1946). Entrambi i film, per quanto da poco in circolazione, sono da considerarsi ormai oggetto di serate retrospettive, e in questo senso i circoli del cinema farebbero bene a mettere le mani avanti prima che sia troppo tardi: con l'inflazione di film importati negli ultimi tre anni, la possibilità di ripresa nei pubblici locali dev'essere ben scarsa.

Giustificato, quindi, il grande pubblico, se non intende ritornare sui suoi passi, eleggendo di nuovo a beniamino il personaggio di un giorno. Ma per gli appassionati del cinema, la cosa è ben più complessa. Alle nostre spalle sta infatti un pec-

cato opposto, quello di esagerazione. Nessuna figura del cinema, nessun regista, soprattutto nessun attore (tutti sanno come lo scindere queste due qualifiche, in Chaplin, sia impossibile) conobbero una fama letteraria e cerebrale come quella che turbò il normale lavoro di buon artigiano della pellicola impressionata cui Chaplin si era dedicato con impegno, fra il 1925 e la fine della grande crisi finanziaria che prelude la guerra. « Credete, le cose sono molto più semplici; io, più che altro, mi fido del mio istinto », scrisse Chaplin quando il "battage" intellettuale sui significati allusivi ch'egli intendeva dare ad ogni sequenza cominciò a levarsi: ma non gli fu possibile mantenere a lungo tale onesta impostazione di fronte a delle lodi troppo sottili ed entusiasmanti per non turbare in lui l'allievo di Mack Sennett promosso a maschera tragica del secolo, a simbolo di molti "complessi" e di troppe aspirazioni, a paladino dell'uomo solo contro le insidie della civiltà meccanizzata (ed è logico che Eisenstein, Bleiman, Kosinzev e Jutkevic abbiano visto in lui anche un demolitore dell'odiato mondo borghese). Segno, da parte mia, d'incapacità di comprendere o semplice amore verso il "cinema come cinema", sentii, in quel periodo, una specie di ostilità per i film di Chaplin, mi parve che, lui volente o no, si stesse turbando una delle più spontanee formazioni dello schermo, una delle prime creature complete nate nel film e per il film, per farne un ibrido in cui l'estetismo aveva il sopravvento sull'espressione cinematografica. Questa smania intellettuale ebbe una grande influenza sul periodo maggiormente attivo della vita di Chaplin: *The Circus* (« Il Circo », 1928), *City Lights* (« Luci della città », 1931) e *Modern Times* nascono e si sviluppano sotto questo segno dell'ibrido, accettati da una critica troppo accomodante che cerca nelle opere tutta la partitura umana, e non vuol avvedersi di quella tipica da vecchia farsa che interrompe di tanto in tanto l'atmosfera di crudele ostilità intorno al povero omino per riportare il racconto sulla falsariga della "ultracomiche in due atti" Vitagraph o Mutual. Si badi che Chaplin non ha mai rinnegato questa scuola, non solo nel periodo in cui l'entusiasmo degli intelligenti lo spingeva sulla via dell'indagine intima, ma anche quando il desiderio di polemica lo animava: egli non riuscì mai a tener lontana la spontanea tendenza farsesca, e molto, troppo spesso in lui il passaggio dal doloroso al ridicolo è brusco e irritante. Sotto questo punto di vista *The Pilgrim* (« Il pellegrino », 1923) appare l'opera più organica e omogenea, priva com'è del distacco fra due sensibilità diverse: ma, da *The Gold Rush* (« La febbre dell'oro », 1925) in poi, la contaminazione è progressivamente rielaborata: accanto alla famosa attesa vana della notte di capodanno, umana e semplice, sta il "gag" non certo spirituale della capanna in bilico; in *City Lights* tutta la sequenza col milionario ubriaco in riva al fiume è degna di Laurel e Hardy, e che altro non è il passaggio in cui la povera cieca, ignara, getta l'acqua sporca del barattolo addosso all'ignoto protettore, se non una variante delle torte in faccia?; e ciò via via, fino alla sequenza, lunga e pedante, della scelta del martire per mezzo delle monete dentro ai dolci, in *The Great Dictator*, in cui nemmeno un tema terri-

bile come le persecuzioni razziali riesce ad allontanare Chaplin dal desiderio di esibirsi in un pezzo di bravura del genere, e per di più muto (si ricordi la sua lunga, ragionata ostilità al parlato). Ma, ciò premesso, se tanto gli fu perdonato nel suo decennio aureo, se troppi videro in lui l'espressione completa, indiscutibile, riassuntiva di quell'esperienza chiamata cinema, perché lo svagato interesse verso le due ultime opere, tenuto in bilico fra l'elogio frettoloso e "l'abbiamo capito ma non ha importanza" col quale troppi hanno accolto i due ultimi film, specie *Monsieur Verdoux*?

La risposta è in quanto fin qui osservato, e cioè nella sottovalutazione (o per lo meno nel minor rilievo) dato ai valori cinematografici di tutta l'attività di Chaplin. Si veda, ad esempio, *The Great Dictator*, in cui la satira politica, violenta, finisce per sommergere quanto di valido ai soli effetti cinematografici ha il film. In Italia abbiamo avuto la ventura di vedere quest'opera quando ogni esasperazione violenta era sopita, il periodo storicamente chiuso e noi eravamo in grado di giudicare, al di fuori d'ogni passionalità contingente, ciò che Chaplin era riuscito a dirci. Se, per ipotesi assurda, *The Great Dictator* fosse apparso sui nostri schermi nel 1939, avrebbe avuto un successo enorme di pubblico, ben superiore a quello del 1946; ma nessuno, per entusiasmo o per indignazione, si sarebbe trovato in grado di giudicare il film come opera a sé e non alla stregua di un atto d'accusa o di un libello. Tale aggravio è rimasto su *The Great Dictator* per sempre: il pubblico e il critico ben di rado si sono distaccati dal rapporto personaggio-satira per esaminare quanto Chaplin, quando non parodiava gli atteggiamenti del suo nemico, riusciva a dirci di nuovo. Ora, dimenticando, se possibile, chi erano gli uomini messi in berlina e il perché immediato della satira, si deve riconoscere il valore di questo film nell'« opera omnia » del nostro. *The Great Dictator* ha tutti i difetti di Chaplin, ondeggia sempre fra la satira umana e quella freddamente meccanica (il pranzo dei due despoti, con i mastelli di senape e le torte in faccia, i vecchi « gags » dei colpi di testa portati persino nell'angoscia dei rastrellamenti nel ghetto) ma raggiunge il vertice del virtuosismo chapliniano in molte sequenze. Vedete, ad esempio, il « pezzo di bravura », la tipica romanza del tenore che non manca mai in nessun film di Chaplin, per quel suo innato desiderio di grande istrione in virtù del quale (a parte la « prima donna » scoperta da lui) egli non ha mai voluto un attore celebre al suo fianco, ha lavorato sempre un materiale umano grezzo e, quanto più possibile, primitivo. Dalle comiche della Esenay a oggi, Chaplin ha sempre cercato di far sí che, al momento buono, i comprimari spariscono ed egli possa restare a lungo solo in scena, quasi a voler dimostrare come gli sia agevole far tutto da sé. Delle vecchie comiche ne resta una, *One A. M.* (« Il nottambulo », 1916), nella quale egli recita addirittura da solo in tutto il breve film, in cui è descritto il ritorno a casa di un ubriaco elegante. Da allora, l'« a solo » non manca in quasi nessun film: predica su Davide e il gigante Golia in *The Pilgrim*, danza dei panini in *The Gold Rush*, scena dell'equilibrista sul filo in *The Circus* ecc. In *The Great Dictator* le « ro-



Nel giro di pochi decenni, troppi uomini di cinema ci hanno deluso. Dov'è il Mamoulian di « City Streets » (« Le vie della città », 1931), il film interpretato da Gary Cooper e dalla Sidney?

manze » sono due: la barba fatta al cliente al ritmo della danza ungherese n. 2 di Brahms è, cinematograficamente, la più pura, si può considerare un esempio classico di contrappunto fra immagine e suono (gli « andanti » sincronizzati col moto del pennello sul viso, gli stacchi dai colpi di rasoio, fino ai tre accordi finali che segnano l'aprirsi e chiudersi del registratore di cassa e l'offerta del resto. L'attore che interpreta la parte del cliente è ridotto al ruolo di manichino, di oggetto, l'azione ha un solo interprete, Chaplin); la danza col mappamondo è invece un « a solo » in cui Chaplin cede un poco al desiderio letterario del surrealismo (il globo massiccio che si trasforma in fragile palloncino) e per questo, e venendo a conclusione di quel « pezzo » armonico e ben dosato che è la giornata del dittatore, lascia più freddi. Ma ciò bisogna considerare: tutto questo è, dal punto di vista cinematografico, vivo e ben vivo, anche ora mentre i due dittatori contro i quali il film fu diretto, non esistono più, anche se quest'opera diseguale non val più nulla agli effetti di una propaganda superata. Il cinema è cinema: quanti, nella euforia della scoperta estetizzante di Charlot perdonarono troppo alle opere del decennio più celebre, dovrebbero oggi, anche se il momento di voga è passato, esaminare alla luce dei valori fondamentali (capacità di raccontare in primo luogo) quanto il loro ex idolo ha fatto, o ammettere che la adorazione per Chaplin era solo una forma di snobismo.

Lo stesso ragionamento deve farsi per *Monsieur Verdoux*. Qui è mancata anche la ragione politica per renderlo attuale, e il silenzio è stato ancora più grande. Il pubblico, da parte sua, se l'è sbrigata dicendo che « non c'era più Charlot » e ha cambiato discorso. Eppure *Monsieur Verdoux*, anche se il protagonista non ha il costume celebre di un tempo, è un esempio di coerenza come pochi; Chaplin, in quest'opera, è se stesso come non mai, e, al solito, lo è nei pregi e nei difetti. La recitazione ap-

pare assolutamente ortodossa, con gli scatti, la rigidità del viso temperata dalle smorfie accentuate dai baffetti a punta, le pause tipiche del personaggio di un tempo; il racconto procede logico, completo, saltellante nei passaggi, secondo la vecchia formula; il patetico si alterna al « gag » frusto nello squallore di una scenografia che non vuole, non sa rinunciare alla povertà dei teatri di posa di quarant'anni addietro, dei « sets » in cui Edna Purviance sospirava portandosi le mani e una rosa sul cuore. Come sempre, quando Chaplin scivola nella moralità sociale (il discorsetto prima dell'esecuzione) dimostra del cattivo gusto e non convince: come un tempo, quando la satira colpisce i personaggi veri e sentiti (le vecchie signore sentimentali) va a fondo e lega, e l'orrore dell'omicidio diviene, in virtù della vecchia formula comica per cui la commozione cerebrale provocata da un corpo contundente sul cranio è cosa divertente, uno scherzo senza conseguenze, come nei tentativi a vuoto di sopprimere Martha Ray, moglie del « comandante ». Anche la fotografia è vecchia, rigida, fedele alle regole dell'illuminazione attraverso il lucernario sul tetto, rifugge dalle angolazioni, dai movimenti di macchina, smorza appena qualche contrasto: e la lunga, snervante scena della serra, quando Verdoux cerca di nascondersi a Martha, è un ritorno alle origini, in tutto coerente a ciò che Chaplin ha fatto sino ad ora. Nel giro di pochi decenni, troppi uomini di cinema ci hanno deluso. Che ne è del Pabst 1930? Che resta del Mamoulian di *City Streets* (« Le vie della città », 1931), di von Sternberg del periodo di Marlene, di von Stroheim, di King Vidor? Personalità, ingegno e capacità tecnica sembrano siano svaniti in modo inspiegabile, nell'inazione o nel compromesso. Chaplin sbaglia ancora, come sbagliava, ma è rimasto se stesso, è un esempio indubbio di coerenza, di evoluzione di un gusto e di una maniera. Accantarlo con una alzata di spalle non è possibile.

MASSIMO ALBERINI

# IL CINEMA SI PUÒ FARE ANCHE COL TEATRO

IN UN'EPOCA nella quale la confusione degli stili e delle maniere è tale che qualsiasi profeta da strapazzo potrebbe segnalarci il fumo tenebroso del caos, allorché i diversi linguaggi tentano di assimilare vocaboli che però non legano con le altre parole, e quando un musicista conservatore come lo spirituale Henry Sauguet vuol introdurre rumori veri e gridi di animali nella sua sinfonia delle *Saisons*: (dove si riprende il tema musicale già composto per *Farrebique*): in questi tempi, dunque, è perlomeno strano dover constatare come tutti coloro che si occupano di cinema siano altresì preoccupati, in modo incredibile, d'un cosiddetto "purismo": un purismo che, a dir poco, corrisponde a una smania di sciovinismo artistico. Il cinema, che dalle origini ha preso il meglio o il peggio delle altre arti, vuole d'un

tratto apparire irreprensibile: anche se in tale caso l'apparente distinzione non veli un'eleganza troppo vistosa. Ma, per l'uomo di cinema, il vero purismo consiste nel mettere a nuovo la sua fantasia, senza cioè più luoghi comuni né pregiudizi né idee fatte e rifatte. Insomma, si vorrebbe fare del vero cinema.

Secondo un tal punto di vista, spiace che Fritz Lang non sia più il Fritz Lang d'una volta, e non per il fatto che abbia mutato stile, ma perché non ha più stile, non tenta più. Il cinema, nell'opinione oggi diffusa, deve sempre tentare, e tutto assorbire, e digerire, per poi meditare sulle esperienze altrui e quindi scegliere le proprie regole legittime, le sue leggi. Benché situato, dopo molte difficoltà, fra le arti "liberali" il cinema tuttavia è, per sua natura, rivoluzionario. E' un'arte cui ogni

fantasia vien permessa, sogno di poeti, sortilegio di maghi, terra promessa per gli esploratori nella quarta dimensione, regno dei principi d'un giorno, dominio degli avventurieri di moda. Un'arte che si può valere di tutte le audacie, ma alla quale non vien perdonata la timidezza che, al pari dell'immobilità, la renderebbe inerte. Dopo simili premesse, chi voglia vedere chiara la situazione del cinema, e consideri anche il passato — un passato che, per me, intravvedo lungo il flusso di dodicimila chilometri di film — deve necessariamente constatare due realtà contrarie:

1) Una volta ammessa l'utilità delle cineteche e l'importanza del lavoro da esse svolto, bisogna però tener presente che di tutti i film realizzati in cinquantaquattro anni d'esistenza del cinema, soltanto una minima parte, e non la più preziosa, è conservata nelle cineteche. Resta un senso di sconforto al pensiero dei tesori perduti, di quelle meraviglie che non saranno mai più create; 2) una volta ammessa l'incomprensione degli industriali e la mancanza dei mezzi idonei ai veri artisti, rimane lo sconforto al pensiero di quel che il cinema potrebbe fare, se non si accontentasse invece d'inutili sequenze d'ombre che scompaiono subito dalla memoria.

Non tutta la colpa, è vero, è dei produttori o dei registi. Il pubblico ha poca fantasia e ancor meno curiosità. Le abitudini e i gusti permangono. Costantino, pur avendo fatto di Roma un impero cristiano, non poté perciò abolire d'improvviso le orge di sangue nelle arene pagane. Né un parigino, anche alla corte d'un rajà o d'un sultano, a quelle tavole imbandite, potrà tuttavia dimenticare il bue alla brace nelle trattorie di Bercy. Né il pubblico vorrà facilmente rinunciare alla tradizione e alla soddisfazione di quei drammi a catena d'emozioni, presentati con tanta sicurezza di lagrime e altrettanti inviti a singhiozzi sconsolati eppure rasserenanti, a quelle farse vecchie che soltanto Chaplin poteva tramutare in occasioni di poesia. E ancora bisogna dire che, almeno Chaplin, si è trovato con qualche rivale in ilarità che un lampo d'ingegno l'aveva, che un sacco d'invenzione lepida lo vuotava in quelle comiche convulse e frenetiche, ma le imitazioni così vacue e artificiose, e così pretensiose, come *Joan of Arc* (« Giovanna d'Arco ») sono errori che si pagano cari.

Il buon pubblico tradizionalista è invece composto, nella più parte, di giovani che non possiedono ancora l'esperienza del già visto. Tanto che, ogni anno, si potrebbero riprendere fuori le storie di cinque anni prima, appena un poco rinnovandole nell'aspetto più esteriore. Ma, forse, non sarebbe un'azione onesta approfittare in tale modo della ingenuità, della freschezza d'illusione dei giovani, col presentar loro tanto infami pellicole; fors'anche qualche autore moderno protesterebbe, ché il ritorno dei vecchi film gli impedirebbe di mostrare il suo ingegno in qualche opera nuova. Fra i tentativi recenti, che hanno come punto di partenza il palcoscenico per giungere poi alla rappresentazione cinematografica d'un dramma intimo, due film si distinguono



Il cinema si può fare anche col teatro: da una inquadratura di « Henry V » (1944), film diretto e interpretato da Laurence Olivier, il quale impiega, in quest'opera, anche il technicolor.



A sinistra e a destra: due immagini tratte da «Mourning Becomes Electra» («Il lutto si addice ad Elettra», 1947). Questo film, tratto dal lavoro teatrale di Eugene O'Neill e diretto da Dudley Nichols, non manca di pregi cinematografici di ritmo, illuminazione e recitazione.

specialmente, non ostante che siano stati giudicati come « teatro filmato ». Si tratta di *Mourning Becomes Electra* (« Il lutto si addice ad Elettra ») e di *Rope*. Senza dubbio, qualora si consideri la potenza dei mezzi di espressione, i risultati ottenuti da Laurence Olivier con *Henry V*, e da Claude Autant-Lara (con la collaborazione di Jean Aurenche e Pierre Bost) con *Occupe-toi d'Amélie!*... sono più evidenti. Ma non bisogna dimenticare che, dietro Olivier, c'era Shakespeare e quindi quei salti nello spazio, e quell'esperimento di poter assistere alla continuazione della propria opera, in *Henry V*, sembrano più dovuti a una precedente scaltrezza o quasi incanto shakespeariano, che non a una speciale abilità di Olivier. A meno che, per abilità, non si voglia alludere anche a quella sua maniera di saper cavare da Shakespeare tutto il possibile, cinematograficamente parlando. L'intuizione, una penetrazione cinematografica l'hanno dimostrata allo stesso modo anche Dudley Nichols nel ridurre la trilogia di Eugene O'Neill, e Alfred Hitchcock nell'adattare allo schermo il dramma criminale di Patrick Hamilton.

Non sembra sia il caso, qui, di stare a discutere sull'opportunità, più o meno, di trasportare la tragedia degli Atridi nella casa dei Mannon o, non conoscendo la messinscena del teatro di New York, di approfondire l'influenza di quella scena su questo film. Però, in *Mourning Becomes Electra*, si nota una illuminazione, una presentazione dei personaggi, un tono nell'interpretazione, un ritmo nell'azione: tutti effetti che non tanto derivano dal teatro, quanto e piuttosto dal cinema, dal cinema muto. Si potrebbero fare i nomi di Murnau, Lang, Dreyer e, per non rimanere nell'ambito degli espressionisti, risalire sino a Griffith, l'avo favoloso di tutti gli uomini di cinema, presente, almeno sino al 1940, in molti film anche di coloro che si allontanarono da lui per non imitarlo e ne risentirono una influenza indiretta. A chi con lui si rallegrava per i mirabili effetti di pantomima nei suoi film, Griffith rispondeva con un lieve sorriso: « Non si tratta di pantomime, ma di caratteri », intendendo porre in evidenza, nel suo stile personale, un suo senso d'umano.

Con Nichols, Hitchcock non era uno sconosciuto a Hollywood. Si conosceva, in special modo, il suo istinto cinematografico che lo rendeva il più accorto e sicuro artigiano che abbia mai fatto la spola tra Londra e Hollywood. Nessuna traccia di estetismo, nessuna pretesa di virtuosismo, ma lavorare sodo e, soprattutto, non sapendo creare come un artista, non atteggiandosi ad alcuna rivelazione, però una volontà, una intensità d'espressione, indimenticabili. Come esistono certi oratori che non sanno scrivere, come certi diplomatici che non conoscono la geografia o la storia, così Hitchcock non è da biasimare se non abbia mai sentito il bisogno di entrare in un museo, per istruirsi. Ma se dovessimo assegnare una medaglia al merito, nessuno meglio di lui la meriterebbe, per le sue vaste esplorazioni tecniche, per le sue profonde ricerche di stile. Hitchcock non ha mai scritto un dramma, né una trama di romanzo, né un soggetto di film, eppure ha

la sensibilità dello scrittore: un'intima conoscenza umana e che coincide con una sua moralità, e ch'egli esprime, col suo mezzo, con la macchina da ripresa. Perciò *Rope* è un film tanto più interessante, quando si pensi che per esso Hitchcock si serve di una dozzina di « campi », di carrelate in panoramica. Ma considerando che tutta quanta l'azione si svolge fra le pareti d'un appartamento di tre stanze, e non v'è un momento solo di stanchezza, si è portati ad ammirare l'ingegnosità di Hitchcock, la sua agilità di pensiero nell'intendere l'essenza del film che s'ingarbuglia, si agita e prorompe, preciso, ossessionante, astuto, intorno a quel morto invisibile, ma presente e pressante ognora, cacciato dentro la cassapanca che servirà da buffet all'ultimo « party » degli assassini. Dialoghi intonati; interpreti senza esitazione: se poi dovessi fare un omaggio a qualcuno, berrei volentieri alla salute di padre Alfredo.

JEAN GEORGE AURIOL



Danielle Darrieux in «Occupe-toi d'Amélie!...», film tratto dalla "pièce" di Georges Feydeau per la regia di Claude Autant-Lara. La sceneggiatura è della coppia Jean Aurenche e Pierre Bost.

# TRE ARTI

L'11 dicembre scorso è morto sessantatreenne Charles Dullin, uno dei quattro registi del così detto « Cartel », uno degli attori più rappresentativi della scena francese. Allievo di Jacques Copeau, Dullin aveva, nel primo dopoguerra, al suo « Atelier », applicato una norma severa e rigorosa al fatto spettacolare, propendendo verso una sdegnosa e ascetica esaltazione del testo, al di fuori di ogni lenocinio esteriore. Il suo era un teatro nudo (e qui il criterio estetico coincideva con la povertà dei mezzi), nel quale l'attore si trovava solo di fronte alla parola drammatica. Il naturalismo era il nemico contro cui Dullin combatté la sua battaglia, che ebbe tappe fondamentali; basti ricordare l'Avare di Molière o il Riccardo III di Shakespeare. Accanto ai classici, Dullin amò interpretare autori nuovi tra i più significativi; fu lui a presentare Pirandello al pubblico francese. Dopo l'ultima guerra, la fortuna di Dullin era declinata, tanto da costringerlo a recitare anche oltre confine e a rinunciare alla direzione di un teatro suo.

Il contributo di Dullin al cinema è stato sensibile; ebbe inizio fin dall'epoca del muto, con diversi film tra i quali *Le miracle des loups* (1924) di Raymond Bernard, e *Les trois Mousquetaires* (1925) di Diamant-Berger, *Maldonne* (1927) di Jean Crémillon. Recentemente Dullin aveva interpretato il gobbo lubrico in *Quai des orfèvres* (« Legittima difesa ») di Clouzot e il malizioso ciccone settecentesco dell'al di là concepito da Sartre per *Les jeux sont faits* (« Risorgere per amare ») di Delannoy. Per commemorare la morte di Dullin riportiamo un capitolo del suo *Souvenirs et notes de travail d'un acteur* (Paris, Odette Lieutier, 1946), dove egli parla dei rapporti esistenti tra cinema, letteratura e teatro.

NON C'E' maggior ragione di contrapporre il cinema al teatro che di paragonarli tra loro, differenziandoli da ogni altra arte. Il fatto che siano due arti « spettacolari » incita a commettere un simile errore. In realtà, non c'è maggior parentela tra il cinema e il teatro che tra il cinema e il romanzo, per esempio; non sono due arti gemelle. Altra ragione di apporle: tutte due si valgono del concorso dell'attore. Ma, anche qui, si tratta di una ragione superficiale. Che le affinità tra queste due forme d'arte (teatro e cinema) siano molto grandi, è incontestabile, ma non più che tra il cinema e il romanzo. A parer mio, il cinema non è un'arte esclusivamente « drammatica », più di quanto lo sia la danza o la musica. Drammatica lo è, certo, ma nelle proporzioni di un romanzo. Cosa c'è di più drammatico di un romanzo di Dostoevskij, di Balzac? Perché, tradotti in film, costituiscono del cattivo cinema? Diversità della loro « essenza drammatica », o della natura « delle loro qualità drammatiche ». Similmente, perché delle eccellenti opere di teatro costituiscono quasi fatalmente del cattivo cinema? Il loro mezzo d'espressione non è lo stesso. Ragioniamo per assurdo; immaginate *Il Cid* o *Berenice* al cinema: effetto grottesco. Shakespeare, *La tempesta*, *Re Lear* o *Otello*: risultato grossolano e povero. Perché? Il mezzo espressivo del teatro è il testo (più azione, situazioni, svolte drammatiche) mentre al cinema il testo non ha più affatto la stessa funzione, l'immagine gli passa nel corpo, se così si può dire, e prende il sopravvento. Il cinema, dunque, possiede, molto più che il teatro, molto più che il balletto, dei rapporti con le arti plastiche e le loro sottospecie (pittura, scultura, fotografia). Di conseguenza, il ritmo cambia. Cosa possiede il romanzo? L'immagine data dal testo, non dalla vista, ma pure preponderante.

Cosa si intende per « immagine »? Il fatto

di assistere per mezzo della vista, al cinema, per mezzo della visione fotografica; nel romanzo, per mezzo della visione figurativa; al teatro, per mezzo della visione immaginativa di una azione data. Esaminiamo i diversi mezzi di espressione di cui fanno uso in comune il teatro e il cinema e i concorsi e aiuti di cui l'uno o l'altro hanno bisogno. In primo luogo l'attore. Non ho bisogno di insistere sull'incompatibilità dei procedimenti di recitazione dell'attore al teatro e al cinema. I più grandi attori di teatro che al primordi del cinema trasportavano il loro genio sullo schermo approdavano a degli effetti parodistici. La tecnica dei grandi tragici, quella dei Mounet, per esempio, non avrebbe mai potuto piegarsi alle esigenze del cinema. Le generazioni seguenti hanno fornito degli attori anfibi, che sono riusciti in un certo teatro e al cinema nello stesso tempo, ma di mano in mano che la tecnica dell'attore di cinema si precisava, quella dell'attore di teatro si sminuiva. Una delle maggiori difficoltà, quella contro cui si urta in un grande teatro, consiste nel trovare attori che abbiano la tecnica indispensabile, senza ricorrere ad attori di una scaduta convenzione; poiché non si tratta soltanto di una questione di mezzi vocali, ma di dizione drammatica, di modo di fraseggiare, di ritmo del porgere. Di mano in mano che ci si avvicina a questa verità teatrale, ci si allontana dalla verità cinematografica. La qual cosa ha posto un problema gravissimo per il teatro. Ho potuto constatare io stesso l'imbarazzo in cui mi trovavo quando ero chiamato a recitare al cinema una parte che avevo già recitata a teatro. Ben convinto di quello che dicevo sopra, ben deciso ad abbandonare tutto il frutto del mio lavoro personale in teatro, non per questo diventavo meno schiavo del mondo in cui per sere e sere avevo sentito ed espresso. Non mi sentivo a mio agio se non quando, in conseguenza dei mutamenti di luogo, di atmosfera e sopra tutto di dialogo, mi sentivo spaesato. Il che non significa che per essere un buon attore di cinema non occorra avere « il dono » del commediante, ma semplicemente che i mezzi d'espressione non hanno veramente altra parentela che questo dono il quale è all'origine. C'è tanta differenza tra queste due forme d'espressione quanta tra un ballerino e un attore di teatro e tra un cantante e un attore di cinema. L'attore di teatro deve, parlando, valorizzare la immagine; nel ritmo dell'elocuzione, deve lasciare allo spettatore il tempo di assimilarla e di ricostruirla nella sua immaginazione. L'attore di cinema « fa parte » dell'immagine, ne è trasportato. Sono due posizioni ben diverse che portano seco nella recitazione e nella dizione procedimenti press'a poco opposti. La dizione dell'attore di teatro dev'essere di una precisione e di una nettezza (senza averne l'aria, ben inteso) che diano alle parole il loro colore e figgano in certo modo l'immagine nell'orecchio dello spettatore; al cinema, questa dizione esce subito dalla naturalezza e provoca una leggera enfasi, che diviene presto irritante. Ciò rende necessaria da parte dell'attore di teatro che viene al cinema una modestia che non è la virtù cardinale della nostra categoria, bisogna pur confessarlo. Voltate la questione; un attore formato al cinema non vale niente a teatro se non ha il coraggio di farsici una tecnica. Può a rigore tenere il suo posto in una commedia da « boulevard » recitata in una piccola cornice, ma sarà nell'impossibilità di adeguarsi alle esigenze di una grande opera, recitata in una grande cornice. E poiché non si sarà reso conto che al cinema non era se non un ingranaggio in una collettività di arti-

giani, che il suo lavoro creativo era stato anzi tutto dal regista, viene a noi in carne e ossa sul « manifesto » e in « effigie » sulla scena. Di qui a volte delusione o impossibilità di impiegare a teatro delle buone stelle del cinema. Ho pronunciato la parola « collettività » e ciò mi conduce a considerare una delle differenze iniziali, all'origine stessa del nostro lavoro.

Un film, assai più che un lavoro di teatro o un romanzo, è l'opera di una collettività. Vediamo come questa collettività si manifesta nei tre generi. A teatro: ci sono l'autore, il regista, gli attori, lo scenografo, il musicista, più gli aiuti tecnici (elettricisti, macchinisti, direzione di scena). Ma una commedia di valore, che in conseguenza di un errore di distribuzione, di una cattiva presentazione sia stata accolta male all'esordio, può dieci anni più tardi ottenere un successo trionfale. Durante il periodo intercorso, sarà rimasta un'opera di valore. Al cinema un film mancato in partenza non si solleva più, anche se il suo insuccesso è



Dullin, morto giorni fa, in un disegno di Wild.

dovuto a una cattiva esecuzione e non semplicemente a delle circostanze sfavorevoli. Una cattiva scenografia, una cattiva illuminazione possono diminuire il successo di una commedia, non la uccidono. Al cinema, una cattiva fotografia annienta le migliori idee. La solidarietà tra i diversi artigiani, la loro competenza professionale hanno delle ripercussioni molto più gravi che a teatro, dove vediamo spesso una buona commedia sostenuta da un solo protagonista in una scenografia insignificante, a condizione che per mezzo della sola virtù della sua recitazione il suddetto protagonista tenga il pubblico sospeso. Certo, la rappresentazione ideale a teatro esige delle condizioni di intesa, di collaborazione stretta tra i diversi artigiani di questa rappresentazione, ma, in conseguenza della preponderanza incontestabile dell'autore e della parte di « improvvisazione quotidiana » dell'attore, l'influenza del lavoro collettivo è minima. Quale è la parte del lavoro collettivo nel romanzo? Qui, occorrerebbe uscire dai limiti del mio argomento e avventurarsi su un terreno che, lo confesso, supera un po' le mie possibilità; perché si tratta di determinare in che misura la collettività, l'ambiente sociale abbiano agito sulla formazione del tale o tal altro romanziere e in che modo il suo genio abbia reagito di fronte a questa collettività, in che modo sia giunto

a piegarsi a questa tecnica nuova per esprimersi, e via dicendo. Al cinema la collettività partecipa in pieno alla preparazione e all'esecuzione del lavoro e, una volta compiuta l'opera comune, tale opera è fissata una volta per tutte. A teatro capita spesso che la collettività demolisca nel corso delle rappresentazioni quello che aveva costruito nel corso delle prove. Di qui, un pericolo, di qui una tendenza a non fidarsi in teatro di questa collettività, di qui la possibilità di servirsi al cinema, dove è sufficiente averla disciplinata e piegata una sola volta. Se noi approfondiamo queste differenze tra teatro e cinema, se prendiamo un elemento essenziale come il ritmo per esempio, andiamo ancora ben oltre nelle divergenze. E' forse nel ritmo che le differenze tra cinema e teatro si accusano di più. In realtà, al cinema i volti sono fotografati. Lo spettatore li riceve direttamente, come gli vengono raffigurati, il ritmo è adattato alla sua visione, al tempo necessario a tale visione per produrre l'effetto desiderato. La

ta di esprimere sentimenti complessi, idee più sottili; le altre si volgono a vantaggio del cinema, quando si tocca la sfera delle sensazioni e di tutto ciò che le parole non possono esprimere. Qui è con la musica che bisognerebbe cercare delle affinità, e immediatamente si vede quale nobiltà assuma il cinema in quanto arte. Il ritmo del cinema ha sconvolto le leggi del tempo, e, se ho detto che ha assunto nobiltà, posso aggiungere che è permesso sollevare, prudentemente, certo, ma con sufficiente sicurezza, il velo che scopre una influenza rigeneratrice del cinema sulle altre arti moderne e vedere forse una corrispondenza misteriosa ed evidentemente un po' ipotetica con certi drammaturchi elisabettiani e sopra tutto col maggiore, Shakespeare. Vedremo come. Una delle massime possibilità del cinema, che stabilisce, o, se si preferisce, i rapporti tripartiti tra il cinema, il teatro e il romanzo, è quella di trattare il tempo a modo suo. Per questa via ha apportato un rinnovamento di cui non soltanto ha profittato esso

rioso accostamento col mondo in cui Shakespeare nel *Re Lear* sconvolge le leggi del tempo, usa di una simultaneità tragica, abolisce tutte le leggi abituali. Quando parlo a questo proposito di rapporti tripartiti, credo che sia unicamente entro questa sfera che possiamo trovarne di interessanti e di stimolanti. E, di fronte a tali orizzonti, sono costretto a pensare a un nemico comune che tarpa le ali ad ogni slancio che parta dall'immaginazione. Questo nemico comune è il naturalismo.

Se il teatro e il cinema sono due arti ben diverse, hanno un nemico comune: il naturalismo. Il naturalismo ha una influenza nefasta su tutte le arti, perché conduce inevitabilmente a un'arte senza immaginazione. Che riappaia nel romanzo sotto l'etichetta "populista", che infierisca a teatro nella piatezza del dialogo, che si insinuino sotto una naturalezza presa a prestito nel giuoco dell'attore, che sciorini il suo falso lusso in scene da tappezziere, si tratta della stessa assenza di invenzione, della stessa mancanza di ispirazione. Nel cinema era avvantaggiato; la fotografia non gli offriva un mezzo di trascrizione ideale? Si stava per poter finalmente "cogliere" sul vivo, lavorare nel vero. Ma pensate al passo da gigante che farebbe l'arte drammatica il giorno in cui un Napoleone ben rassomigliante, vestito come il vero e, chi sa, con gli abiti stessi del vero Napoleone, forse, potesse recitare una scena, scritta in parte con le battute pronunciate dall'Imperatore, in un castello storico, ancora frequentato dall'ombra dell'Imperatore? Tutti quelli della mia età hanno sentito affermazioni di questo genere, e cosa non abbiamo mai veduto? Ora, cosa piacevole e imprevedibile, è stata per una volta la macchina a salvaguardare l'arte. Poiché, la fotografia ottenendo automaticamente un primo grado di trasposizione, la camera andando a frugare di là dalla semplice apparenza quotidiana e cagionando un mutamento di ritmo nei gesti, e poi nell'eloquio; il naturalismo è stato respinto in una certa misura. Per questo, quando degli amatori esclusivi di teatro vogliono portare un colpo diretto al cinema, parlano della presenza umana dell'attore a teatro, dell'attore in carne e ossa, senza pensare quale privilegio sia, al contrario, poterlo far stare su una piccola pellicola che lo rende un po' discarnato, ridotto ai tratti essenziali di un personaggio dato. Ma, malgrado il genio di Chaplin e dei primi registi in America e di coloro che fin dagli esordi in Francia hanno capito e hanno condotto una lotta ben difficile, il cinema soffre delle regole meschine che ha preso a prestito al teatro con i suoi drammi, con il suo dialogo; non apprezza sempre il vantaggio di non avere tradizione; avendo sempre goduto della libertà, non l'apprezza al suo giusto valore. E' un po' naturale, capita tanto spesso agli uomini. Mi accorgo che parlo con maggior calore del cinema che del teatro. Tuttavia sono rimasto fedele al teatro. Gli sono attaccato per via di tutta la mia formazione. Ci ho trovato le mie maggiori soddisfazioni. La mia vita sulla scena non è stata e, lo so, non sarà fino alla fine che una lotta. La mia passione per il teatro rimane la stessa. E' un errore grossolano credere che tutto vi sia stato detto e portato al suo punto di perfezione, che non ci sia che da rifare il lavoro dei nostri vecchi; bisogna "ripensarlo", il che non è proprio la stessa cosa. E' ripensandolo che, senza uscire dalle grandi leggi di quest'arte, si giunge a darle l'attrattiva della novità, di cui il pubblico di ogni tempo ha bisogno. Troppo spesso la tradizione a teatro serve di sostegno alla "routine". No, il teatro non ha detto la sua ultima parola. Il buon cinema imparerà ad amare il buon teatro e il buon teatro servirà il buon cinema.



Dublin (il terzo da destra) in « Les jeux sont faits » (« Risorgere per amare ») di Jean Delannoy.

combinazione di questi ritmi agisce considerevolmente, dirò perfino in maniera fondamentale sull'interesse del film. A teatro, l'immagine è presentata allo spettatore con una concisione necessaria, ma con un « ingrandimento » che deve aiutarlo a impadronirsi durante l'audizione e in un « tempo dato » imporsi alla sua « immaginazione ». E' soltanto in questo momento che essa si forma. Essa gli viene presentata per mezzo dell'udito e non per mezzo della visione. Di qui necessità di lentezza nella recitazione dell'attore, necessità di effetti oratori, di qui necessità di differenze nel dialogo stesso. Questo sforzo che è richiesto allo spettatore di teatro e al lettore di romanzo è stato fatto in precedenza durante la ripresa del film. Il lavoro di « rallentamento » non deve più essere fatto per lo spettatore di cinema; ecco perché, d'altra parte, il cinema è alla portata della massa che è pigra ed evita lo sforzo per capire. Il che non significa che lo spettatore più raffinato non trovi al cinema un alimento per la sua immaginazione che l'immagine risveglia, né che il cinema sia un'arte bassa nella sua essenza stessa, bensì che esso offre la possibilità di contentarsi dell'immagine, di ciò « che si vede », senza cercare altro; è il trionfo del reale. Ma le conseguenze di tale differenza nel ritmo sono innumerevoli; le une agiscono a vantaggio del teatro quando si trat-

stesso, ma tutta una certa letteratura moderna gli è debitrice. Non voglio parlare del lato aneddotico che permette di passare rapidamente dall'infanzia di un personaggio alla sua maturità e viceversa e di commuovere attraverso la giustapposizione di tali immagini, bensì del problema metafisico che pone e risolve spesso una simile possibilità. Non posso impedirmi leggendo Faulkner, per esempio, di sentire questa influenza del cinema. A teatro si è ben girato intorno al problema, ma quasi sempre per ricondurre il tempo alle esigenze della logica umana. La regola delle tre unità parte da questo principio, vuole che a teatro questa logica da orologio sia ben rispettata. Al cinema il tempo è subordinato al ritmo, un secondo in cui la noia pesi sull'animo assume proporzioni di durata. Voi non calcolate orologio alla mano, ma secondo i battiti del cuore, i moti dell'animo, i fremiti della carne, il ripercuotersi più o meno violento delle reazioni interne ed esterne. E' un mondo di vibrazioni e non più un ordine razionale. Qui, la preponderanza dell'immagine sulla parola, manifestandosi, ha tratto seco conseguenze profonde. *L'urlo e il furore* di Faulkner con i monologhi interiori dell'idiota mi fa pensare a tutto questo... e, il titolo stesso essendo stato attinto dal *Macbeth* di Shakespeare, mi è impossibile non fare un cu-

CHARLES DULLIN

# CINEMA "ETICO" E "PETULANTI ASTRUSERIE"

SI ANNUNCIA prossima la pubblicazione di una monumentale storia del cinema italiano muto. Qualcuno dovrà pur decidersi a scrivere quella del cinema italiano sonoro. Non paia, questo, un desiderio intempestivo. La guerra ha segnato una linea di demarcazione, che agevola una più chiara prospettiva dei valori e dello sviluppo storico. E d'altra parte, meglio approfittare fin che il materiale filmico di consultazione è ancora, almeno in gran parte, a portata di mano (qualche grave lacuna tempo cominci già ad esserci). Se no, un bel giorno si rischierà di trovarsi nelle condizioni d'oggi nei riguardi del cinema muto: uno dei cui capolavori, *Sperduti nel buio*, è da considerarsi, ahimè, perduto, per cause belliche. Alla cui « forza maggiore » la buona volontà delle cineteche è purtroppo soggetta. (Certo, se il movimento per la raccolta dei film non fosse nato troppo tardi non accadrebbe di veder oggi circolare una sedicente antologia di *Vent'anni d'arte muta italiana*, la quale non tiene conto di quasi tutte le espressioni veramente significative di quell'arte, oltre che di quel gusto: da *Sperduti nel buio*, appunto, a *Il re, le torri, gli alfieri*, a *Ma l'amor mio non muore*. I contributi scritti ad una tale storia si vanno accumulando; da un lato la rapida prospettiva del Pietrangeli, dall'altro i due recenti e massicci tomi di Luigi Freddi: *Il cinema* (Roma, Editrice L'Arnia, 1949). Il titolo potrebbe sembrare generico o pretenzioso. Ma occorre completarlo con quello della collana: *Miti esperienze e realtà di un regime totalitario*. Il cinema è appunto una di queste esperienze. E Luigi Freddi era forse l'uomo più indicato per tracciarne un panorama ed un consuntivo, avendo occupato per circa un decennio (per tutto il periodo, cioè, di intensa attività produttiva) posti di alta responsabilità, a cominciare da quello di direttore generale per la cinematografia. Se lo stato fascista, anzi, decise di intervenire apertamente nel campo cinematografico, fu proprio al Freddi che lo si dovette. Dal Freddi ci giungono oggi documenti di essenziale importanza per la comprensione di tutta una politica cinematografica, di cui egli traccia l'evoluzione e dichiara i principi.

Ora, se una caratteristica (e non solo nel campo che qui ci interessa) lo storico potrà individuare nel periodo fascista, penso sia quella della confusione delle lingue. Come era logico accadesse ad un movimento dai principi ispiratori estremamente vaghi e fluttuanti. Il racconto di Luigi Freddi è quanto mai istruttivo in proposito. E vale a dimostrare come, nell'ambito di una concezione generale dello stato interventista in materia cinematografica, vi fosse margine sufficiente per una spesso sconcertante divergenza di vedute. La quale, dati i presupposti politici, non era fonte di feconda discussione, ma di caotiche improvvisazioni. Risulta, tanto per fare un esempio, che la gravissima decisione di istituire il monopolio sui film esteri venne presa a dispetto del motivato parere del direttore generale responsabile ed in base a suggerimenti di enti e persone certo meno qualificate e competenti. L'allontana-

mento del Freddi dalla carica primitivamente occupata fu la dimostrazione tangibile della confusione dominante. A volte questa conduceva ad episodi grotteschi: basti leggere il racconto dei retroscena dell'attività cinematografica di Vittorio Mussolini e del suo famoso viaggio negli Stati Uniti. A fianco dell'attività produttiva del minor Mussolini c'era, e i lettori di questa rivista ben lo sanno, l'attività pubblicitaria, per il cui mezzo il giovane satrapo si divertiva a lanciar distrattamente qualche sasso in piccionaia, con gran disperazione delle gerarchie in carica. Uno di questi sassi fu gettato, si ricorderà, in difesa del cinema americano, contrapposto, per la sua giovanile sanità esuberante, accompagnata ad un accorto mestiere, alla decadente cinematografia francese. In questo il Mussolini si trovava, una volta tanto, d'accordo col Freddi, il quale, lagnandosi col ministro da cui dipendeva, per il sancito monopolio, deplorava: « Si è quindi chiusa la porta in faccia all'industria americana, che produce film giovani, sereni, onesti, ottimisti, divertenti, spesso d'alto valore etico e spessissimo di nobile significato (in confronto ai pochi "negativi" che la censura eliminava inesorabilmente) ». Dove si vede come del cinema americano venisse portata ad esempio la caratteristica più deleteria di standardizzato, superficiale conformismo. E s'intende che le opere d'oltre oceano dotate di più sostanziali virtù incorrevano, ben sovente, nelle sanzioni di quella censura che il Freddi si compiace di definire inesorabile. (Salvo in altre pagine tesserne un vasto elogio, tentando dimostrarne la lungimirante longanimità). *Scarface* insegna.

Certo, un simile appello all'ottimismo e

al divertimento accompagnati con l'alto "valore etico" ed il "nobile significato" ben si addicono alla generale fisionomia del cinema italiano di quell'epoca. La posizione spesso polemica del Freddi non gli impediva di puntare su iniziative del genere di *Scipione*, di prendere *Casta Diva* per un buon film e di lasciar dilagare il sano ottimismo per le vene del nostro cinema sotto forma di anonime banalità. La posizione personale del Freddi appare, del resto, singolarmente rappresentativa di quella confusione cui dianzi accennavo e che egli recava, come molti, addirittura in sé. Solo ad una tal luce, infatti, si possono spiegare contraddizioni flagranti, come quella tra certi principi e la realtà di certe realizzazioni, o come altre sul piano stesso della teoria. Enunciando all'inizio dell'opera le mete che l'arte dello schermo deve proporsi, il Freddi dichiara: « Esalti le opere degli uomini, nell'arte e nel lavoro, nel pensiero e nella fede, perché essi scoprano un nuovo motivo di amarsi nella comune religione del lavoro ». Retorica a parte, è qui esposto un lodevole principio di fratellanza umana. Senonché, nel rapporto censorio a proposito del film *La grande illusion* di Renoir, lo stesso Freddi scriveva: « Nessuno, fra questi combattenti, sente la bellezza della lotta », oppure: « La guerra... è concepita come qualcosa di esteriore all'uomo, come una superstruttura che non ha ragion d'essere e che scompare nel momento in cui cessa la lotta per uccidere e per non essere uccisi ». E proponeva di respingere quel film "deleterio" e "negativo", allo stesso modo che si era adoprato, mesi prima, facendo pressioni nell'ambito della giuria veneziana, per impedire che ad esso venisse con-



Marie Bell in « Un carnet de bal » e Jean Gabin in « La grande illusion »: Freddi naturalmente preferì il film di Duvivier a quello di Renoir, opera da lui giudicata "deleteria" e "negativa".



Un'inquadratura di « Scipione l'Africano », Francesca Braggiotti Lodge (naturalmente " di origine italiana ") e Fosco Giachetti nelle parti di Sofonisba e di Massinissa. Luigi Freddi puntava su film retorici e falsi come questo, diretto dal solito " maestro " Carmine Gallone.

ferito il massimo premio, che sacrosantamente gli sarebbe spettato (il Freddi trova naturale, invece, sul piano estetico preferirgli *Un carnet de bal*, meno pericoloso, certo, ad onta del suo pessimismo, in quanto non apportatore di un così alto messaggio umano). L'episodio di *La grande illusion*, denunciando a pieno una mentalità e denunciando altresì la pietosa farsa delle premiazioni veneziane, è singolarmente istruttivo. Istruttivo di come un indirizzo cinematografico che si mascherava dietro una esigenza definita "etica" (vorrei mi venisse in tasca la classica lira per ogni volta che questo aggettivo ricorre nei due volumi in questione) mirasse in realtà a respingere le idealità veramente nobili sul piano etico, prima fra tutte quella della solidarietà tra gli uomini. E' sul piano spirituale che l'ingerenza fascista nel campo cinematografico dimostrò la sua nocività, con quello che impose e con quello che precluse (avvio verso la retorica apologetica ed esclusione di ogni reale impegno nato da una sofferenza e da un'obiettiva considerazione della realtà). Questa è, inevitabilmente, la conclusione cui lo storico dovrà giungere.

Senza peraltro ignorare il contributo costruttivo sul piano teorico, del quale il

Freddi traccia un panorama particolareggiato. Lo stato diede, quindici anni fa, al nostro cinema, i mezzi per ricominciare una vita intensa e proficua. Ma il suo intervento era interessato, come troppo spesso è in ogni campo, l'intervento dello stato, in quanto espressione di un regime dominante. Mentre è chiaro che lo stato ha l'obbligo, nei confronti delle manifestazioni dell'arte e della cultura, di un regime dominante. Mentre è chiaro che lo stato ha l'obbligo, nei confronti delle manifestazioni dell'arte e della cultura, di un "do" che non presupponga un "ut des". Certo, al Freddi lo storico dovrà largamente attingere, per consultare il materiale attendibile che egli ha raccolto. Attendibile perché proveniente da una persona, le cui pagine dimostrano onestà e spregiudicatezza (nell'ambito delle proprie convinzioni). L'entusiasmo con cui il Freddi si ostina a difendere cause ormai perdute e idee ormai screditatissime costituisce garanzia della sua sincerità quando riferisce proprie parole o gesti che potrebbero a qualcuno sembrare ricostruiti postumamente ai fini di un eventuale alibi. Che un libro di documentazione sia, se pur prolisso, sincero e ampio e scrupoloso nel riferire dati e testi è cosa che va a suo onore

e a nostro vantaggio. Come, del resto, va ad onore del Freddi la sua notevole larghezza di vedute nel senso di un miglioramento del livello produttivo (di cui è testimonianza la produzione Cines da lui diretta nel periodo bellico). Ed oggi i casi della vita vogliono che egli sia di nuovo al lavoro nel campo della produzione, accanto a quegli americani di cui ammira l'indirizzo industriale.

Potremmo chiedere così la sommaria segnalazione. Ma non possiamo privare i lettori di *Cinema* di alcune succose e pittoresche definizioni che il Freddi applica a questa rivista (prima serie. Ma ci lusighiamo siano riferibili anche alla seconda). E più precisamente agli scritti in essa ospitati ("innocenti ma petulanti astruserie") e agli autori di tali scritti ("insopportabili zanzare dell'iper-super-intellettualismo onanistico e rompicoglioni, che con voce fessa e parole fesse invocavano un cinema d'arte, solo arte, tutto arte, e sbrodolavano sui giornali le critiche più astiose e stupide e le teorie più ermetiche e sterili"). Luigi Freddi ci scusi se ancora una volta siamo stati costretti a disturbarlo con la nostra "onanistica petulanza".

**GIULIO CESARE CASTELLO**



A sinistra: Leni Riefenstahl, ai tempi di « Olympia » (1938). A destra: Sonja Ziemann e Seifert.

## IL "BARATRO" DI LENI

LA CINEMATOGRAFIA germanica è ancora alla ricerca di una strada. Non si vede spuntare all'orizzonte qualcuno capace di realizzare un *Ladri di biciclette* o, che so io, un film come *Les enfants du paradis*: un film che al paese e alla sua gente offra una carta di visita da far valere come passaporto per l'estero. Non che la Germania manchi di spunti e di buoni propositi; non che la Germania sia a corto di esperienze e di episodi; ma essa manca di uno Zavattini o di un De Sica o di un Carné. Chiudendosi il 1949, i maggiori produttori germanici hanno radunato i rappresentanti della stampa per fare, in sede di bilancio, la seguente dichiarazione: « Signori, noi non produrremo più se non avremo soggetti meritevoli. I 600 mila DM.

necessari per realizzare un film ce li terremo in banca. Di produttori in Germania ce ne sono 28. Essi lo scorso anno hanno sfornato 61 film, e non son pochi; ma i produttori passeranno nei ruolini dei 70 noleggiatori che debbono provvedere al fabbisogno di 4200 sale per la sola Germania occidentale, se la situazione non muterà ». Così i produttori hanno inteso mettere l'accento sulla carenza di autori. Siamo dunque ancora nella fase della ricerca di una strada sebbene l'industria, come tale, funzioni benissimo con una media di 9 milioni d'incasso mensile per i dodici mesi dell'anno da parte delle 4200 sale esistenti. E, si badi, siamo all'indomani dell'inaugurazione di una sala di 620 posti, la « Bali », nell'interno della stazione ferro-

viaria di Amburgo, per i viaggiatori in sosta; e alla trasformazione della famosa sala da ballo berlinese « Delphi » in cinematografo per 1200 persone; mentre non passa mese che l'industria non inventi, o perfezioni, qualche cosa: e l'ultimo ritrovato si chiama « Klar-Film »: una non infiammabile pellicola da proiezione, che si mantiene fredda: così da garantire al cento per cento la sicurezza della cabina e quindi dell'edificio, onde non ci son più pericoli di incendio.

Naturalmente, per la fine dell'anno, un garbato invito alla fiducia nei film tedeschi non è mancato da parte dei gerenti delle sale (ma non dei produttori) sul vecchio motivo di « anno nuovo, vita nuova »; ma come si fa a dar sulla voce del pubblico che, ammaestrato dal nostro Totocalcio, si è letteralmente buttato sulle schedine del « Fussballtoto », senza badare alle altissime proteste orali e scritte, isolate e collettive, degli uomini del cinema. I quali, al punto terzo e al punto quinto dei loro desiderata per il 1950, hanno invocato l'intervento dei Governi dei « Länder » al fine di disciplinare le giocate che tolgono al pubblico molti marchi, detti « quattrini morti » nel senso che essi non servono per creare lavoro; e anche in Germania ce n'è di bisogno. C'è comunque da parlare di sei film nuovi, e tutti d'amore. Li cito cominciando da *Geliebter Lügner* di Hans Schweikart, illuminato da una storia dei nostri tempi, una storia vissuta da Elfie Mayerhofer, subito chiamata a Hollywood dove, come a suo tempo a Lya de Putti, diminuiranno il volume dei seni eccessivi, ma lasceranno la voce da usignolo e la recitazione da Burgtheater. E poi cito il film che fa ridere tutta la Germania occidentale, vale a dire *Nächte am Nil* di Arthur Maria Rabenalt: una storia musicale 1910, piena di donne belle: da Sonja Ziemann a Ina Caroll. Se la Mayerhofer è andata a Hollywood, dalla California è tornata un'altra viennese: Gusti Huber che, subito dopo l'occupazione, aveva sposato un americano; e adesso Rabenalt l'ha scritturata per *Am Abend nach de Oper*, dove appare accanto a Siegfried Breuer. E dovrei citare Marianne Hoppe, ex moglie di Gustaf Gründgens, in un dramma intimista diretto da Staudte. Hilde Krahl ha interpretato due film: uno, *Ballade der Nacht* di York, descrive la vita di una donna; il secondo, diretto da Liebeneiner, si intitola *Meine Nichte Susanne*: è uno scherzo burlesco ambientato nella Parigi della metà dell'800. E, infine, c'è il « caso » Riefenstahl, la quale è andata al tribunale di Monaco, in taorino nero e con cravattina bianca, per difendere *Tiefland* contro Helmut Kindler, redattore-capo del settimanale *Revue*, che l'aveva accusata di aver usato nel film, come schiavi, zingari internati dai nazisti. Il Tribunale ha provato, e documentato, che le accuse erano infondate, e che la donna regista scelse inoltre il viennese Franz Eichberger, già impiegato di banca, fra 64 giovani della « Luftwaffe » per il ruolo di Pedro. *Tiefland* (che significa « Baratro ») è costato 4 milioni e 300 mila marchi anteriforma: un mucchio di soldi. Fu cominciato in Spagna nel 1934, ripreso nel '43 sulle Dolomiti. Nel '45 fu posto in salvo a Parigi. Svolge il dramma musicale del d'Albert, su libretto catalano del Guimeras. Ora è quasi pronto. Giuseppe Becce ha scritto la musica.



Un'inquadratura di « Nächte am Nil », film musicale alla Lubitsch diretto da Arthur M. Rabenalt.

MARIO FRANCHINI

OGNI qualvolta in una società in fase d'assestamento si verifica un aumento nella delinquenza minorile o semplicemente un delitto compiuto da un giovane, per particolari episodi raccapriccianti, appassiona l'opinione pubblica, si leva sempre una protesta collettiva contro il cinematografato accusato, per la forza e l'evidenza espressiva dell'immagine, di corruzione del costume. Il delitto recentemente compiuto a Borgo Panigale (Bologna) dal quindicenne Alessandro Marani, un delitto che pare abbia ricalcato gli insegnamenti contenuti in un romanzo a fumetti dal titolo *I banditi del Passo Giallo*, ha dato l'avvio a questa nuova campagna. E con i giornali a fumetti sul banco degli imputati è stato trascinato anche il cinema con i suoi film gialli e di genere « gangsters » e addirittura con il ricordo di Zorro creato da Douglas Fairbanks. Riferendosi infatti al delitto di Borgo Panigale l'incauto critico di un settimanale scrive: « Si è saputo come l'imberbe mostro avesse messo assieme per iniziare tutta una serie di misfatti, una



Figlie di pescatori come appaiono nel film « La terra trema ». Il regista Luchino Visconti ha saputo ricreare sullo schermo la condizione umana e sociale del lavoratore di Acitrezza.

# FILM A FUMETTI E DELINQUENZA

« banda di Zorro » ispirandosi al noto avventuriero del cinema ». E da questa affermazione deriva la condanna: « Se la giustizia cominciasse a estendere le sue indagini e i suoi divieti alle sale di proiezione? ».

La generalizzazione cui giunge lo scrittore accennato è desolante; sostiene che sotto il cuscino di ogni criminale c'è un romanzo giallo o il ricordo di un film « western » o « gangster », che « l'immagine in movimento è fonte di suggestione criminale ». Lo scrittore non è nemmeno sfiorato dal dubbio che a fare di un giovane un delinquente concorrano anche altri fattori che si possono chiamare ambiente, condizione sociale e tare ereditarie; e che il cinema o i fumetti possano, al più, essere l'ultimo anello di una catena, inutilmente spezzato se non si rimuovono prima quelle precedenti condizioni che possono rendere pericolosa, per un individuo predisposto, qualsiasi suggestione proveniente dall'esterno. A questo proposito può essere interessante citare un periodo di un volume recentemente apparso in Italia (Ernst e Loth - *La condotta sessuale* - Ed. Longanesi): « Al principio del secolo un giudice francese, Luigi Proal, sviluppò una teoria, simile a quelle di molti nostri censori e moralisti, che la letteratura, cioè, può formare un uomo, ma anche un criminale sessuale. Egli studiò i gusti letterari degli accusati condotti dinanzi a lui per seduzione, adulterio e delitti passionali e studiò anche i diari dei suicidi per amore. Se accettassimo le conclusioni dei suoi studi, cioè che quella gente fu portata al delitto dai libri che leggeva, dovremmo mettere al bando Byron, De Musset, Ovidio, Voltaire, Rousseau, Goethe, Platone, Molière, Bourget, Petronio, Dostoevskij e Sant'Agostino. Tutto ciò, naturalmente, prima che fossero inventati la stampa scandalistica, il cinema e i giornali a fumetti. Ma certamente il giudice Proal aveva torto: il costume sessuale come il malcostume sessuale, non sono un sottoprodotto della letteratura ».

Le affermazioni dei due scrittori americani confermano la nostra tesi. Come il malcostume sessuale anche il malcostume sociale e la delinquenza non possono essere del tutto imputati al cinema. Se non ci fossero le « immagini in movimento » vi sarebbero i romanzi, le cronache dei giornali e la stessa vita con le sue perturbazioni sociali ed economiche. Abbiamo detto all'inizio che la nostra società, oggi, è in fase d'assestamento e ancora sconta le deviazioni morali portate dalla guerra e dal dopoguerra. Non diversamente da quello che avviene oggi avveniva subito dopo l'altra guerra; ed anche allora, con un rinvigorisce della delinquenza, non mancò la solita accusa al cinema. Eduard Poulain infatti in un suo saggio scrisse: « Il cinematografo si distingue generalmente per il suo cattivo gusto e per la sua immoralità. Distilla un veleno morale nei fanciulli e nella gente semplice. I film polizieschi, criminali e licenziosi formano i futuri delinquenti, i futuri banditi ». Lo sdegno del Poulain era nato leggendo alcuni episodi. Joseph Lecuny, di 19 anni, aveva minacciato di vetriolo un'attrice; alla Corte d'Assise di Rennes sette ragazzi e due bambine avevano dichiarato guerra alla società; ad Albi una decina di ragazzi rubavano imitando certi attori cinematografici e via dicendo. Ogni volta la ricerca era rimasta alla superficie. I piccoli delinquenti confessavano una suggestione cinematografica e quindi il cinema era colpevole. Conclusione ipocrita. Il Poulain, e con lui altri come Rollet presidente del « Tribunale dei minorenni » di Parigi, non indagò le cause che avevano permesso si determinasse la influenza di certi film, ignorò che la gioventù francese usciva da una guerra, che probabilmente non aveva potuto ricevere un'educazione e che sicuramente non aveva avuto né buoni esempi né assistenza dalle famiglie.

Il genere « gangster » nel 1918 non era ancora nato. Se, come è opinione comune, la delinquenza deriva proprio dal quel ge-

nere, ci vien fatto di domandare da quali film siano stati influenzati i veri gangsters. I censori dimenticano sempre che il cinema rispecchia il costume del suo tempo, non lo precede. Prima che sugli schermi appaia *Underworld* (« Le notti di Chicago », 1927) di von Sternberg, Al Capone, Moran e Weiss hanno già sparso sangue su Chicago e il massacro di San Valentino è contemporaneo. Sarebbe ridicolo oggi riversare sul film o sui volumi dell'Asbury e del Pasley la responsabilità della nascita del banditismo in America ignorando il proibizionismo, i rapporti tra organizzazioni a delinquere e le alte sfere della politica, la corruzione tra i funzionari governativi. Se veramente il film avesse questa responsabilità le statistiche la confermerebbero ma noi vediamo che in Francia, nel periodo aureo del cinema « gangster » i tribunali sono chiamati a giudicare 10.879 delitti compiuti da minorenni. Le stesse cifre (e frattanto il cinema dall'esaltazione del bandito si è spostato all'esaltazione della legge ed al trionfo del « G. Men ») ci dicono che la delinquenza è salita a 23.384 casi nel 1945 ed a 30.000 nel 1946. Se i giovani sono portati all'imitazione dell'eroe così come hanno ricalcato le gesta di « Scarface » avrebbero dovuto ripetere quelle del « G. Men ». E non un aumento della delinquenza avremmo dovuto avere ma una maggiore richiesta di arruolamento nella polizia. Le statistiche italiane, riferite dall'on. Andreotti nella seduta del Senato del 17 dicembre, sono nettamente in contrasto con quelle francesi. Se in Francia, infatti, assistiamo ad un effettivo aumento della delinquenza minorile, in Italia le cifre sono costantemente decrescenti. Abbiamo 7.150 condanne nel 1932, 4.602 nel 1947 e 3.578 nel 1948. E poiché l'importazione sui due mercati di pellicole americane è pressoché uguale e non possiamo dire che i giovani delle due nazioni reagiscano diversamente davanti allo stesso fenomeno, crediamo che le cause si debbano ricercare altrove. O in una diversa formazione mentale o in una

differente condizione sociale o in accentuate anomalie psichiche e sessuali.

Se l'Italia ha avuto in questi giorni il suo "mostro di Borgo Panigale", la Francia è ricca di episodi. Un ragazzo di 18 anni, dopo aver visto un film particolarmente erotico, ferma una donna per la strada e vuol mostrarle che la virilità non aumenta con gli anni; a Barbès due ragazzi affrontano una vecchia e poiché questa non cede, sparano, e confessano al giudice: «l'abbiamo visto al cinema». Gli episodi sono innumerevoli, ma dietro ognuno di essi è facile scorgere altre cause. Non si può dire però che i francesi le abbiano scorte o almeno, se le hanno scorte, che le abbiano approfondite. Nella riunione parlamentare del 26 febbraio 1948 (riportata dal *Journal Officiel* del 27) tutti i partiti si sono coalizzati per una comune battaglia contro il cinema considerato «le principal coupable des délits perpétrés par les mineurs» e l'ipotesi avanzata da un deputato che il problema doveva essere studiato tenendo presente «le climat social et la prépondérance des éléments économiques e moraux» venne scartata. Una legge preparata cumulativamente da una commissione interministeriale (Giustizia, Interni, Educazione nazionale) vietò l'affissione nelle edicole di riviste tipo *Paris-Hollywood* e invitò la censura cinematografica ad usare maggiormente le forbici. Quale possano essere i risultati pratici di quel divieto è facile indovinare. I francesi sono convinti d'aver risanato la gioventù adoperando soltanto provvedimenti superficiali.

Naturalmente noi non vogliamo sostenere la completa innocenza del cinema, soprattutto di certi film artisticamente negativi e inutilmente macabri e mostranti con una sorta di sadismo certe macchinose raffinatezze nel delitto cosiddetto "scientifico". Pur indicando in altre cause la fonte principale della perturbazione, possiamo riconoscere che talvolta il film può agire come «goccia che fa traboccare il vaso». Il problema è certo complesso. Alcuni sostengono che davanti allo schermo il fanciullo tende a confondere il sogno con la realtà; offrendogli un universo falsificato si falsifica la sua visione della vita, mettendolo di fronte a situazioni che la sua struttura mentale non permette di criticare si può intuire sul suo sviluppo psichico. Contro questa asserzione pessimistica e soltanto in parte vera, si è dichiarato uno specialista di psicologia infantile, Emilio Servadio. In una intervista concessa ad un quotidiano romano il Servadio infatti dice: «Come reagisce un bambino normale alla lettura di un opuscolo a fumetti o alla visione di un film? Innanzi tutto si diverte, partecipa o meglio si identifica nel protagonista buono e infine vi troverà spunti per nuovi giochi. Farà il pellerossa o il cow-boy. Nei cinema, quando per il sopraggiungere del protagonista buono si preannuncia la fine del protagonista cattivo,

1-2) Promiscuità e miseria: i fanciulli che crescono in questo ambiente cercano nell'avventura di certi film una "evasione" dalla loro condizione umana e sociale. 3) Figli di disoccupati. 4) In questa stanza, a Piombino, abita una famiglia di urdici persone. 5) Una casa di Chioggia, col tetto sfondato, dove vivono dei pescatori. 6) In simili ambienti non può sempre crescere una gioventù moralmente e fisicamente sana. 7) Ci sono ragazzi come questo i quali, senza guida e senza assistenza, spesso diventano fuorilegge.





A sinistra: quale influenza malefica hanno avuto sui giovani opere come «Scarface» di Hawks? A destra: scugnizzi napoletani in una inquadratura di «Proibito rubare». Luigi Comencini vuol dimostrare, con questo film, che si possono rieducare i ragazzi portandoli in ambienti moralmente sani.

la sala prorompe nel grido di *Ecco i nostri!* I nostri, pronomi possessivo, significa la presa di possesso del protagonista da parte degli spettatori; vuol dire che questi ultimi si identificano nel buono e non nel malvagio e se ce n'è uno che non si commuove ma partecipa per il cattivo è evidente che esso sarà, almeno in potenza, un delinquente nato ».

Il "delinquente nato", cui accenna il Servadio, si potrebbe dividere in due grandi categorie secondo la prassi medica:

1) Delinquenza nell'età pre-pubere riscontrabile nei fanciulli dai dieci ai tredici anni vittime dell'ambiente sociale o familiare. Di origine istintiva e atavica si manifesta con particolari sintomi, quali il morsicamento delle unghie, cleptomania infantile, gusto della distruzione, instabilità nello studio. In questi soggetti la nascente delinquenza si riscontra per una tendenza insolita alla fantasticheria, alla mitomania e, di conseguenza, in una vera e propria avidità anormale per il cinema. I sostenitori della tesi contraria, in questo caso, confondono gli effetti con la causa. Se non ci fosse il cinematografo, questi giovani cercherebbero altrove le necessarie fonti d'eccitamento. *Vivono* le vicende che i film offrono loro ma anche se il cinema non fosse stato inventato la loro mitomania si manifesterebbe in altri modi.

2) Delinquenza negli adolescenti di età post-pubere rivelata dalla tendenza ai furti organizzati, a mano armata, con scasso e via dicendo. Il piccolo guerriero e il piccolo brigante dell'infanzia, con lo sviluppo legato ad una anormale evoluzione dei sentimenti e ad una amorosità derivante da circostanze sociali e familiari, rivela una forte, dinamica personalità che esige una organizzazione. Questi giovani "duri" sdegnano l'inattività nelle sale cinematografiche. Preferiscono le sale da ballo, le osterie dove la loro energia si può manifestare e mettere in evidenza. Su questi soggetti il cinema non ha presa; la loro personalità rifiuta l'esempio, piuttosto lo dà.

I giovani in cui si possano individuare germi di delinquenza e incapacità emotive, sono destinati comunque a finire davanti ad un tribunale quali che siano i fatti contingenti e occasionali a trascinarveli, qualunque sia l'ultimo anello della catena, il film giallo o i fumetti, la notizia di cronaca o l'esempio della vita o addirittura una

innocente pellicola "rosa" (si pensi anche all'influenza che può avere una fastosa scenografia su un soggetto che non disponga nemmeno dei mezzi per soddisfare il più elementare bisogno). La tesi di coloro che individuano nel film il principale responsabile della delinquenza minorile è smentita anche da altre considerazioni, tra le quali la più importante ci sembra essere quella, che tale delinquenza si manifesta con la stessa intensità nelle campagne e nelle città. Nei paesi la gioventù vive in un cerchio più chiuso che non nelle città e va con minor frequenza nelle sale cinematografiche (in molte località si hanno proiezioni soltanto al sabato ed alla domenica, e sono spesso proiezioni controllate da ecclesiastici). I dati statistici confermano l'aspetto sociologico del problema; nelle campagne e nelle città si è avuto lo stesso squilibrio della guerra, dei bombardamenti, del dopoguerra, del mercato nero, della miseria e della disoccupazione. Si aggiungono a questi "turbamenti" altri di origine ereditaria; l'alcoolismo, la tubercolosi, la pazzia. Nel film mediocre l'azione è momentanea e l'emozione fugace; le cause sono sempre, da qualsiasi lato si guardi il problema, più concrete, più remote e più durature. Del resto affidiamoci ancora alla statistica per stabilire quanto gli esempi di immoralità offerti dal film influiscano su dei giovani normali. Una inchiesta "Galup" ha presentato a cento giovani, selezionati in modo da fornire un campionario abbastanza rappresentativo, un gruppo di film: *Double Indemnity* (« La fiamma del peccato », 1944) di Wilder, *The Killers* (« I gangsters », 1946), di Siodmak, *Gilda* (« Gilda », 1946) di Charles Vidor, *Spellbound* (« Io ti salverò », 1945) di Hitchcock, *The Maltese Falcon* (« Il falco maltese », 1942) di Huston, *The Big Sleep* (« Il grande sonno », 1946) di Hawks, *Northwest Passage* (« Passaggio a Nord Ovest », 1940) di King Vidor e alcuni film "western", di guerra, commedie sentimentali con molti baci e parecchi divorzi. Alla domanda se giudicavano immorali o no quegli spettacoli, il 50% delle bambine hanno risposto di sì. Ma l'immoralità non consisteva nella rappresentazione di delitti, bensì, in ordine decrescente, nelle stragi della guerra, nelle scene eccessivamente sensuali, negli adulteri. Le preferenze sono state per i maschi: avventura "western", comici, d'aviazione,

coloniali, gangsters e disegni animati; per le femmine: film sentimentali, comici, di avventura, di guerra. La metà dei ragazzi ha confessato di rivivere nel sogno le imprese viste al cinema. Il dato più interessante, però, che può far consigliare ai bambini una minore frequenza delle sale cinematografiche, è che il 62% si rovina la vista. Una analoga inchiesta compiuta in Francia ha messo in risalto che il furto ha impressionato solo il 2,5% dei soggetti interrogati. E' evidente, quindi, che di fronte ad un delitto compiuto da un adolescente non si può far ricadere tutta la responsabilità sul revolver di Humphrey Bogart. Il problema della delinquenza minorile è, nella sua sostanza, un problema extra cinematografico e non potranno risolverlo interamente né le forbici della censura né l'abolizione dei film gialli e dei fumetti.

Ma se il cinema ha, secondo la nostra opinione, un'influenza trascurabile nella formazione di una delinquenza, non offre, d'altra parte, nessun contributo per diminuirlo. In altre parole il cinema potrebbe rappresentare, ma non rappresenta, una terapia contro certi fenomeni nevrotici. Negli Stati Uniti pare sia stato usato con successo un bombardamento di immagini per liberare il subcosciente di individui turbati dalle esplosioni della guerra. Un metodo analogo potrebbe, ad esempio, essere impiegato contro la cleptomania o altri fenomeni nevrotici. Senatori e deputati che si battono contro ridicoli mulini a vento dovrebbero invece chiedersi come utilizzare il cinema positivamente, come poter consentire una produzione di film adeguati all'infanzia, studiando realizzazioni già sperimentate in Inghilterra, nell'U.R.S.S., in Cecoslovacchia. Senza introdurre codici che limitano la libertà d'espressione dell'artista, insegnare ai giovani, così come nelle scuole si insegna la lettura dei classici, lo studio del film e adoperarsi per un allargamento della cultura cinematografica. Questo porterebbe automaticamente il giovane spettatore da una posizione semplicemente passiva e recettiva ad una posizione attiva e critica. Insegnare ai giovani a « vedere il film » porterebbe automaticamente all'eliminazione degli spettacoli scadenti e di cattivo gusto. In attesa di poter eliminare quelle condizioni sociali di cui abbiamo detto all'inizio.

ALFREDO PANICUCCI

# PSICANALISI E CABALA NEL CINEMA AMERICANO

*Pubbllichiamo, come abbiamo annunciato nel numero scorso, la nota di Pepino Fiori, secondo classificato al premio «Cinema»-Pasinetti, e un ragguaglio particolareggiato su tutto il materiale esaminato dalla giuria.*

NEL 1939 un regista ungherese, ma americano di adozione, Charles Vidor, inaugurava con il film *Blind Alley* («Vicolo cieco»), la moda psicanalitica nel cinema. Già O' Neill, ambientando *Il lutto si addice ad Elettra* in un clima di incesti e di odio tra familiari, aveva introdotto nella letteratura drammatica elementi derivati da formule freudiane. Ma la più evidente semplificazione della dottrina psicanalitica e della sua tecnica terapeutica non può non farsi risalire al cinema e più esattamente al film citato. Un acerbo mascalzone è afflitto da un sogno che si rinnova con ossessiva puntualità. Imperversa un acquazzone. Il giovane vuol ripararsene con l'aiuto di un parapioggia, peraltro inefficiente per uno squarcio che l'acqua valica in flutti scroscianti. Ed inutilmente egli tenta di neutralizzare il foro con il palmo della mano. L'acqua continua a colare, provocando in lui un senso d'angoscia al quale cerca di sottrarsi con la fuga. Ripiego inutile: ispide sbarre lo assediano, impedendogli ogni evasione. Questo è il sogno. Uno psicanalista, dopo intense indagini, riesce ad individuare nel paziente un lontano «complesso d'Edipo». Il gangster, infatti, attaccato nell'infanzia alla madre d'un amore morboso e represso, aveva denunciato il padre alla polizia, indotto a ciò da un incontrollato impulso di gelosia. Ne era seguito un conflitto a conclusione del quale il padre s'era accasciato su un tavolo striato di fessure. Incidentalmente sotto lo stesso tavolo il ragazzo era corso per eludere i rischi del conflitto. Con quale conseguenza? La immaginate. Il sangue aveva preso a colare, fluttuando verso il corpo del bambino; ed invano questi tentava, per ripararsene, di schiacciare la mano contro le fessure: il sangue continuava ad investirlo. Non rimaneva che una soluzione: fuggire. Ma le gambe dei poliziotti recingevano il tavolo come una grata d'acciaio. Scoperte le ragioni dell'incubo, il gangster guarisce della sua nevrosi ed in un epilogo da romanzo giallo si esaurisce il film, la cui singolarità tecnica (l'episodio che spiega l'origine dello squilibrio nervoso è interamente proiettato in "negativo") è neutralizzata dalla mediocrità della vicenda. Da allora, registi di ogni tendenza non hanno esitato ad introdurre nelle loro opere elementi psicanalitici. Neppure il genere "western" ne è rimasto immune. Ed un esempio recente lo abbiamo in *Pursued* («Notte senza fine», 1947) di Raoul Walsh. Un giovane del New Mexico è tormentato da un incubo la cui origine risale ad un episodio dell'infanzia sfuggito alla sua coscienza. Tema dominante dell'allucinazione è la danza di due speroni ingigantiti sino al primissimo piano. Attraverso codesto vago elemento il giovane riesce a ricostruire la tragedia che aveva dato origine al suo stato d'angoscia. Ora è chiaro che, in tutti gli innesti di cui film e

psicanalisi sono stati oggetto o vittima, la teoria freudiana è stata depurata del suo rigore scientifico, per essere offerta alle platee in veste romanzata con le credenziali di una «cabala contemporanea» (Barbaro) più che di una scuola o movimento positivo. Il risultato di tanta deformazione è quello che ognuno può intuire. Il termometro del successo popolare segna misure tanto più alte quanto più all'obiettività scientifica si è anteposta la suggestione spettacolare.

Dunque: Charles Vidor ha dato l'avvio. Alfred Hitchcock l'ha collaudato, realizzando un film indubbiamente "pulito", in cui peraltro il mestiere prevale sulla comprensione dei problemi artistici che un film di tal fatta suggerisce: *Spellbound* («Io ti salverò», 1945). Un giovane, che nella prima infanzia aveva procurato involontariamente la morte al fratellino, subisce una reazione nervosa inibita nello sfogo e perciò risoltasi nel «complesso di colpevolezza». Gli è sufficiente assistere alla accidentale caduta in un burrone di uno psichiatra (al quale, già adulto, s'era affidato in cura) perché il "complesso" si risvegli inducendolo a ritenere d'essere l'assassino del disgraziato sciatore e medico. Impossessatosi della personalità del defunto, giunge in un ospedale che il vero Edwards (lo scomparso) era stato chiamato a dirigere; ma una dottoressa intuisce l'anomalia mentale del giovane, e per amore lo cura, pervenendo attraverso la spiegazione di un sogno, alla soluzione dei suoi incubi. Il film è qui praticamente concluso; ma i realizzatori hanno voluto diluirlo in un arbitrario codicillo da "fogliettone" appendicistico. Il clima è vero, inizialmente, dalla presentazione nell'ospedale di una paziente che "trasferisce" su un medico i suoi affetti morbosi. (Freud definì questo fenomeno "processo di transfert"). Poi, esauriti alcuni accenni preliminari, si af-

faccia nella storia del film il giovane malato. E qui hanno inizio, prolungandosi per tutta l'opera, le alterazioni della teoria psicanalitica da un lato, e del relativo metodo di cura dall'altro. Quali e di che misura sono queste alterazioni? Per la maggiore comprensione del discorso riferiamo, seppure con elementare formulazione, su quali presupposti si fondi la teoria freudiana, e quale sia la tecnica terapeutica in uso per la soluzione delle anomalie constatate.

Il medico viennese immaginò che determinate affezioni nervose fossero causate da fatti dell'infanzia, innanzi ai quali le reazioni emotive del soggetto, inibite da un meccanismo di difesa, non avrebbero avuto modo di manifestarsi liberamente (desumo dal Servadio). Col passare degli anni tali reazioni, sottratti al ricordo ed innucate nell'«inconscio», agirebbero sull'individuo, manifestandosi in "lapsus", sogni ossessivi, atteggiamenti anormali e via dicendo. Di qui il sorgere dei "complessi", alla cui eliminazione il medico procede ricostruendo, con l'interpretazione di quei "lapsus", di quei sogni, di quegli atteggiamenti, i fatti dell'infanzia che poi porge al ricordo del paziente. In tal modo le reazioni emotive, un tempo represses (paura, tormento, disgusto), possono manifestarsi per via diretta, liberando l'individuo dagli stimoli anormali intrappolati nell'inconscio. Nel caso del nostro protagonista, ci troviamo davanti ad un "complesso di colpevolezza" la cui risoluzione dovrebbe esser legata, per quel che s'è detto, al fatto che determinò il formarsi delle reazioni represses e da liberare: l'involontaria uccisione del fratellino. Lo sceneggiatore Ben Hecht ha preferito fare diversamente; ed anziché orientare l'azione della dottoressa verso la ricerca di quel primo fatto, fa in modo che le indagini siano volte alla ricostruzione dell'episodio complementare, quello cioè che si limita a "risvegliare" il "complesso", peraltro già radicato prima dello stesso incidente: la caduta nel burrone del professor Edwards. Quale dovrebbe essere la conseguenza logica di questo arbitrio se il film non avesse preoccupazioni spettacolari? E' chiaro. Si dovrebbe giungere a questo: che il giovane, rico-



Ingrid Bergman e Gregory Peck in «*Spellbound*» («Io ti salverò», 1945): con questo film A. Hitchcock, sulle orme tracciate da Charles Vidor in «*Blind Alley*» («Vicolo cieco», 1939), ha dato l'avvio alla moda psicanalitica nel cinema: una moda che interpreta arbitrariamente Freud.

struito con l'aiuto della dottoressa l'episodio di cui a torto si ritiene responsabile, eliminerebbe solo il suo falso convincimento di reità relativa all'episodio offerto al suo ricordo (la caduta di Edwards), ma non anche il complesso di colpevolezza che ha origini più lontane e che quindi, attivo ed insoluto, sarebbe pronto a risvegliarsi alla successiva occasione. Il giovane ritornerebbe insomma, nella più benevola delle ipotesi, al punto in cui si trovava pochi istanti prima dell'incidente accaduto al dottor Edwards e perciò sarebbe ancora malato, se è vero che in quella località montana egli si trovava per ragioni di cura. Hitchcock invece che fa? Ce lo restituisce totalmente guarito, accoppiando, con tocco da giocoliere, la ricostruzione del secondo episodio a quella del primo. Ma pur concessa al funambolo la facoltà di giungere ad un risultato che la terapia psicanalitica non si illude di conseguire, una cosa resta da spiegare. Come cioè il comportamento esteriore fosse determinato dalla reazione al secondo episodio e non al primo (l'uccisione del fratellino) che in fondo è quello da cui trae origine la nevrosi. Il giovane trema quando — sotto lo stimolo di una esperienza viva (il nero solco degli sci sul candido manto della neve) — vede il segno che la dottoressa traccia con la forchetta sulla tovaglia, o le righe nere sulla sua vestaglia bianca, o ancora i tratti scuri sulla coperta del letto. E l'uccisione del fratellino allora che c'entra, se non ha determinato una reazione che, premendo dall'inconscio sull'individuo, ne incoraggi un comportamento esteriore connesso a quel fatto? Nulla, mi pare, se non come pretesto narrativo. Badate, sembra che Hitchcock dica agli spettatori, esiste una causa del complesso, e questa risiede in un incidente infantile del soggetto; ma lo scempio dei simboli onirici lo riferiamo a qualcosa che, se per la psicanalisi ha un valore di conseguenza, per la narrazione, sia giusto o no, ha valore dominante. E nasce, stimolato non dalle reazioni inibite al primo fatto ma dall'impressione del secondo episodio, il sogno progettato da quello stesso Salvador Dalí, pittore d'avanguardia, che con la collaborazione del regista spagnolo Luis Buñuel, suo connazionale, aveva realizzato, tra il 1929 ed il '30, alcune tra le più significative opere del cinema surrealista: *Un chien andalou* e *L'âge d'or*. Una cosa in sé suggestiva ma, entro il più ampio quadro del film, gratuita ed inefficace.

La conclusione? E' ovvia: un maggiore ossequio al rigore scientifico non sarebbe stato da solo sufficiente a conferire a queste opere dignità d'arte. (La grandezza di Ibsen e dello Zola non sta nell'aver essi svolto in *Gli spettri* e nel ciclo dei Rougon Macquart la tesi dell'ereditarietà). Ma tale spicciativo "garibaldinismo" nell'affrontare temi astrattamente seri è già indicativo di una mentalità. La serietà non s'addice al grosso dei registi americani, questi braccianti dell'arte.

PEPPINO FIORI

## RILANCIO

I RISULTATI del primo Premio Cinema-Pasinetti si possono senz'altro definire soddisfacenti. Non ci riferiamo, è ovvio, alla quantità di articoli, di saggi, di note pervenuti; sibbene alla qualità. La giuria del Premio ha potuto constatare, nel corso dei suoi lavori, il livello spesso alto degli scritti sottoposti al suo esame. Complessiva-

mente, tale livello è da ritenersi soddisfacente, anche se molti erano gli articoli che articoli non erano, anche se troppo spesso i giovani scrittori (in ogni caso, preferiamo pensarli giovani) o ricalcavano vecchie orme, o con un pizzico di spavalderia, e un poco di presunzione, si dilettaavano nel rovesciare principi e valori acquisiti, senza scoprire nuovi principi e nuovi valori. Le statistiche in materia di letteratura possono sembrare, a persone legate alla tradizione, assolutamente fuor di posto. Nondimeno, i dati statistici ricavati dal materiale del Premio Cinema-Pasinetti sono indicativi delle tendenze, degli orientamenti di quel gruppo di nostri lettori dal quale, probabilmente, altri critici, altri saggi usciranno, oltre a quelli premiati e segnalati per il 1949. Orbene, degli scritti partecipanti, il 32,5 % ha caratteristiche critico-saggistiche; il 18,6 % verte sul problema del realismo; l'11,6 % riguarda analisi di film,

m'è anche comprensibile, ma anche qualche professionista, e qualche operaio. Fenomeno piuttosto rattristante: una sola donna (la quale però, per fortuna, ha dimostrato molta maggior serietà di alcuni uomini).

## SUL REALISMO

IN Realismo ed evasione, Vittorio Guidi parte dal concetto che «L'arte ha sempre rappresentato il mezzo per uscire dalla realtà», per sostenere: «...vorrei ricercare nell'evasione quel senso di concretezza che la fantasia dà come segno di una forte interiorità». La sua idea-base può essere sostenuta polemicamente, ma sul piano della storia mal si concilia con la realtà: restan tagliati fuori Balzac e Tolstoj, Dickens e Verga (in cinema, von Stroheim e Griffith, i sovietici e Renoir, e tanti altri ancora). Il Guidi confonde fantasia con fantastico, probabilmente; nonché realismo e naturalismo. Ora, se l'opera più realistica richiede



Neppure il genere "western" è rimasto immune dalle influenze psicanalitiche; un esempio abbastanza recente lo abbiamo con «Pursued» («Notte senza fine», 1947): si veda la danza degli spettroni. Di questo film, diretto da R. Walsh, diamo una inquadratura con l'attrice Teresa Wright.

e ancora l'11,6 % profili di registi; solo il 6,9 % degli iscritti riguarda gli attori, e il 6,9 % tratta temi che definiremmo di «teoria applicata». Articoli puramente teorici, 4,6 %; articoli di «varietà», di «colore», 4,6 %. I temi meno trattati sono quelli scientifici, e quelli della produzione: 2,3 % l'uno e 2,3 % l'altro. Quali considerazioni si possono ricavare da queste cifre? Innanzitutto, questa: che i giovani, i «nuovi», gli esordienti preferiscono trattare temi generali, argomenti vasti, di impegno. Ciò testimonia senz'altro una cultura piuttosto larga e — nei casi positivi — una subitanea aspirazione e risultati di valore. Abbiamo classificato a sé gli scritti concernenti il realismo, per la specificità e l'organicità del tema: l'argomento spicca nel panorama complessivo del materiale. In linea generale, le opinioni "pro" son maggiori di quelle "contro". Quest'indicazione è senz'altro insufficiente, dato che non di un "referendum" trattasi, ma di articoli, di note, di saggi. Ma abbiamo riscontrato che, mentre gli assertori del punto di vista realistico presentavano spesso tesi nuove e nuovi ragionamenti a sostegno delle tesi, gli scrittori avversi al cinema realistico non cercavano di portare la polemica a fondo, con argomenti inediti, o con l'approfondimento di quelli già conosciuti. Prima di passare all'esposizione particolareggiata del materiale, una ultima considerazione, e questa circa l'origine dei partecipanti. Molti studenti, co-

dal suo autore quella facoltà di coordinamento, di comprensione e di sintesi che lo distacca dal raziocinio astratto, giustamente osserva Francesco Cirino Pomicino, in una sua smulza paginetta su Realismo e naturalismo, che «si erra nel dire che il realismo è la semplice fotografia di ciò che ci circonda, questa fotografia è naturalismo, perché il realismo, alla fotografia di ciò che ci circonda, dà un significato profondo...». Parimenti osserva Guido Gerosa (in una sua corretta ma «scolastica» interpretazione di Ladri di biciclette): «Non la fotografia, la nuda relazione della realtà — come in certi film americani che presentano ad es. la vita dei penitenziali col piglio di un articolo di giornale — ma la ricerca di una dolente umanità» caratterizza i film italiani realistici. Mentre Walter Cantatore, in una serie di riflessioni «poetiche» ma slegate e confuse, si ferma alla ovvia constatazione che il nuovo cinema italiano è un fatto «molto serio e come ogni storia seria, doloroso e poco intendibile ai suoi inizi», Francesco Dorrego, in Verga, il cinema e il realismo rivendica a Verga una parte della paternità del cinema realistico italiano, ma purtroppo le sue esemplificazioni nulla aggiungono a quanto scrissero sull'argomento dieci anni fa Alicata, Puccini, De Santis e Visconti. Assai più acutamente Pier Luigi Nelli, in Realismo e film storico sostiene che Fabiola «dimostra visivamente che è possibile fare del cinema realistico anche con

argomenti della storia più remota», e produce una convincente dimostrazione del fatto che «realismo» non corrisponde a «cronaca». Opinioni radicalmente diverse espongono Romiti il quale, in La meta e gli ondeggiamenti afferma che «Il cine italiano non ha una meta sua: imita la grandiosità americana o si getta in una china che non è che un oscuro viottolo»; pittoresco modo di esprimersi, dal quale l'autore deduce che il cinema italiano dovrebbe orientarsi verso il genere «psicologico» e il genere «comico». Resta da dimostrare che Fabiola equivale, o peggio imita i film di De Mille; e che il cinema realista italiano sia privo di psicologismo e di spunti comici. Ma il più agguerrito e preparato avversario del cinema realistico è lo studente Brunello Vigizzi, che in Della semplicità nel cinema si manifesta nettamente crociano, e conseguentemente crociano: inizia coll'ormai proverbiale «La materia della poesia è l'infinito

dard), che protesta contro la meccanizzazione industriale di Hollywood e si batte per la libertà dell'arte. «Che Vidor ritorni ad essere Vidor, e i produttori a commerciare pellicce o altre cose», esclama, senza tuttavia indicare quale possa essere la via della soluzione del nostro cinema contemporaneo. Nel complesso, il tema del realismo interessa fortemente; c'è solo da dolersi che gli scrittori d'ambo le parti rimangono troppo spesso sul piano della polemica facile, fatta senza conoscere con precisione il punto di vista dell'avversario.

#### FILM E REGISTI

I REGISTI che hanno maggiormente destato l'attenzione, la simpatia e la partecipazione dei partecipanti al Premio Cinematografico sono stati Vittorio de Sica e H. G. Clouzot. Ciò è buon segno, in quanto denota negli scrittori esordienti un interesse vivo per le opere contemporanee. Fatto inte-

D'altronde l'autore, più che sviluppare punti di vista suoi, polemizza con altri critici: il che è un metodo indiretto per stendere un saggio critico. Egli ha però alcune buone osservazioni a proposito di Dabit. Giacomo Gambetti ha inviato ben sei scritti. Di questi, due sono dedicati al regista William A. Wellman. I titoli degli articoli di Gambetti sono spesso belli, il loro contenuto, meno. In Un regista attraverso alcuni suoi film: William A. Wellman, l'uomo di attualità, egli rivaluta — giustamente seppur enfaticamente — Ox-Bow Incident e Story of G.I. Joe, ma finisce col lasciarsi trasportare dall'entusiasmo fino ad affermare che Wellman sarebbe «l'uomo nuovo del cinema hollywoodiano». Nell'articolo «Cielo giallo»: desolazione di anime, intende sostenere l'artisticità del film di Wellman, ma la sua analisi è molto modesta, e non raggiunge lo scopo.

#### DAL COLORE AGLI INDIANI

GLI scritti che, per nostra comodità, abbiamo raggruppati sotto le voci saggistica e critica, teoria applicata e teoria pura, toccano quasi tutti gli argomenti che oggi la stampa cinematografica dibatte. Per es. Silvio Clementelli tratta del Colore nel film, ma in modo piuttosto confuso: afferma che «il mondo dell'Arte regna incontrastato in una realtà fatta solo di sensazioni» (come se fosse obbligatorio lasciare il cervello al guardaroba), poi spezza una lancia contro il formalismo puro (cioè il film astratto) a favore del film a soggetto il quale «per quanto frutto di fantasia possa essere, deve aderire necessariamente a una realtà». Molto più impegnativo, e serio e documentato, il film a colori di Guido Gerosa. Siro Giannini, in Inquadratura e ritmo sostiene che solo concentrando nell'inquadratura le situazioni è possibile mantenere il ritmo del film: evidente errore, ove si pensi alle infinite possibilità espressive del mezzo filmico, variabili a seconda della specifica natura dei film e delle varie parti del film. Non firmata è un'analisi intitolata Nuovi aspetti del linguaggio cinematografico in «Breve incontro» di David Lean: senonché in quel film non vi era un nuovo linguaggio, ma un vecchio linguaggio portato a compimento. Per il film inteso come arte: affinità tra il mondo del Manzoni e di De Sica di Ferruccio Angelieri, porta argomentazioni che stupirebbero moltissimo sia Manzoni che De Sica, una volta chiarito che si tratta di Alessandro Manzoni e non di Carletto Manzoni. Tuttavia l'Angelieri ha un buon inizio, in cui sostiene che compito della critica è la scoperta del «mondo del regista» (la definizione è però vaga), e una discreta conclusione: «Se un artista è riuscito a raccontare un suo mondo immedesimato nel mondo reale», questo è prova dell'artisticità del film. Quindi «bisogna lasciare libero il regista-artista». Esatto. Ma come? L'Angelieri non lo dice. Di C. Antoni è un panorama della stagione 1948-1949, interessante per alcune considerazioni a proposito del cinema americano, e piuttosto solido nel giudizio (mette in rilievo Ladri di biciclette e In nome della legge, Amleto, Sirena, e L'educazione dei sentimenti). Sulla china dei paralleli letterari, Guido Gerosa, in Fantasia sulla poesia e il cinema francese se trova un legame Rimbaud-Vigo, assai meno felice è quando cerca impossibili equivalenze Baudelaire-Carné. Senza dubbio lo scrittore più interessante, turbolento e sconcertante è Giuseppe Turroni. Egli riprende la proposta fatta su Cinema per un film italiano su un'orchestra jazz: ma pur usando espressioni come «gli innumeri scivoli di un fondo letterario» o «una calcolata sutura narrativa», finisce col proporre un film che sia ambientato in un locale notturno, che abbia per protagonisti quattro o cinque clienti, e la cui vi-



Joan Fontaine in «The Emperor Waltz» («Il valzer dell'imperatore», 1946). Con questo film Billy Wilder prende tra l'altro in giro la moda psicanalitica nel cinema: tale presa in giro appare evidente nella storia del cane bastardo e della cagna di razza vicendevolmente innamorati.

mare dell'essere», per poi polemizzare con Sergio Frosali, autore di Motivazione intima (Cinema, 30 ott. 1949). Il difetto basilare dell'articolo di Vigizzi consiste nell'uso che egli fa del sistema crociano in quanto dogma: pertanto esamina le opere e gli argomenti con un metro rigido, con una misura inderogabile. Versa in un recipiente opere e idee, e quel che nel recipiente non s'adatta, lo scarta, con metodi alquanto spicci, in sostanza non dissimili da quelli usati a suo tempo da alcuni giovani nei riguardi del loro stesso maestro: Benedetto Croce. In definitiva il Vigizzi conosce meglio l'estetica crociana che non il cinema, cade nel vecchissimo e antiquato preconcetto «la fotografia non è arte» (confondendo Moholy Nagy con Luzzardo, Paul Strand con il fotografo ambulante della fiera di Porta Venezia); confessa di non aver «visto ancora l'opera grande con cui il cinema dica la sua "vera" parola a fianco delle altre arti». Probabilmente, se quest'opera non l'ha ancora vista, non la vedrà mai più (oppure chissà, le vie del Signore sono infinite). Assai più prosaicamente e concretamente Anna Maria Dondi scrive Dal cinema italiano d'oggi alla dissertazione di Pudovkin a Perugia. Pur dissentendo in più punti dal regista e teorico sovietico, la Dondi accetta la tesi della funzione attiva dell'arte nella contemporaneità. Un po' sullo stesso piano è una nota di Dino Cortellazzo (Cinema stan-

ressante e sintomatico: nessuna «retrospettiva». Dieci, quindici anni fa gli scrittori giovani solitamente esordivano con una «retrospettiva»; oggi non più. E' anche certo, però, che oggi v'è sugli schermi materia adatta per un'indagine contemporanea, e non retrospettiva. Nel complesso, comunque, i risultati di questa direzione di lavoro son piuttosto limitati. Luciano Vecchi ha mandato un modesto «profilo» di De Sica, e la rivalutazione di Un film da non dimenticare: «La porta del cielo». Carlo Amedeo Rivolta traccia di Clouzot un limitatissimo profilo, più bio-filmografico che altro, all'incirca una «scheda»; e un'analoga «scheda» ha per Marcel Carné. Guido Gerosa, invece, con la sua interpretazione di Ladri di biciclette, ottiene risultati migliori: e il raffronto che istituisce tra De Sica e Salvatore di Giacomo sarebbe suscettibile di ben altri sviluppi di quelli ai quali si limita. In Personalità di Clouzot, il Gerosa però tenta un parallelo Clouzot-Dostoevski; troppa grazia per il regista di Il corvo! Raffrontare poi la Suzy Delair di Quel des Orfèvres con le Veneri di Cranach è indice solo di un gusto intellettualistico astratto, che al Gerosa, giovane serio e impegnato, nuoce senz'altro. Guido G. Carrarsi ha partecipato al Premio con un Breve saggio critico su «Hotel du Nord» di Marcel Carné, che purtroppo nulla aggiunge all'ormai ampia letteratura che esiste sull'argomento.

(Segue alla terza di copertina)

## 17 - EMIL JANNINGS

*Il 2 gennaio è morto a Zinkenbach (Austria) l'attore Emil Jannings. Era nato a Brooklyn (New York) il 23 dicembre 1886.*

LA SCONOSCIUTA, o quasi, autrice del noto romanzo *The Snake Pit* da cui poi l'ancor più noto film *La fossa dei serpenti*, a un certo punto fa dire alla protagonista Virginia Cunningham, ch'era stata scrittrice: « Quando scrissi il mio libro dicevo che lo sdoppiamento della personalità era il male del mio eroe. Non credeva di essere Napoleone o cose del genere, ma si rendeva conto di aver due personalità spiccate, una molto retta e onesta, e l'altra piuttosto mascalzoncella ». Qualcosa di simile accadde a Emil Jannings, con la sola differenza ch'egli non fu mai sospetto di pazzia, anche se talvolta parve invaso da quell'insania poetica o altrimenti smania e furore di scena che non sempre distingue il sommo attore dal magnifico istrione. E in quanto poi alla consapevolezza dell'altra personalità, egli certamente l'ebbe come attore che dalla propria vita ne crea un'altra, e la controllò anche, e spesso la limitò a suo dosso, ma non sempre gli riuscì di adeguare il personaggio a se stesso, al suo carattere, a quelle manifestazioni di pacifico grassone, di un piccolo borghese. E se gli capitava di dover apparire come qualcuno veramente grande, a far l'eroe non resisteva poi tanto, e il grande uomo tirava giù dal piedistallo di gloria, lo sottraeva al rispetto della tradizione, lo metteva alla pari di lui, gli prestava il suo aspetto d'impiegato d'ordine, un suo buon senso popolare, le sue quiete abitudini familiari. Fu un Federico Guglielmo identificabile in ogni cittadino economico, giusto, meticoloso e patriottico; gli si addicevano la mula bianca e badiale, e il ciliegio primaverile sul tribunale all'aperto del re Pausole, tra schiamazzi e risa per la strada di donne formose, più che gli scheletri e le sale anatomiche di Roberto Koch (dove per altro Werner Krauss gli dava una replica, che lo umiliava al confronto); e fra tutti i ripicchi e le ritorsioni di propa-

ganda che aggiornavano Ohm Krüger, si ricordavano — e con un senso di sollievo da tutti quegli orrori che avrebbero dovuto pareggiare, e giustificare, altri orrori — specialmente quelle scene di lui con la regina Vittoria che assieme si confortavano per i reciproci malanni, con blandi consigli, confidenziali, di medicamenti.

Svalutava il personaggio storico, così facendo, Jannings, però non l'avviliva né mai lo rendeva ridicolo, e solo lo portava a più piena conoscenza del popolo che godeva nel ritrovarlo, in altri esseri creduti superiori, una risonanza dei propri sentimenti e la rivelazione di comuni debolezze, di difetti universali. Sicché, non ostante la fama o la leggenda del personaggio, quando Jannings l'azzeccava giusta dava una versione dei fatti piuttosto popolare, e talvolta pareva proprio un attore dialettale, sia detto senz'ombra di discredito, salito ai fastigi di una grande ribalta. A vederlo le prime volte, pareva semplicemente un uomo grande e grosso, ma questa sodezza, questa pienezza rigogliosa di vita egli poi la portava anche nella parte, e il più eccitante godimento del pubblico era quello di ritrovarlo sullo schermo, come se l'incontrasse per via. Smaliziava appena, le prime volte, da una placida, giocosa, goffa naturalezza: Wiene, ch'ebbe occasione di averlo fra gli attori di *Fromont jun., Rissler sen.*, e già pensava alle larve umane dei futuri drammi allucinanti, non lo prese in considerazione, né l'espressionismo lo contò fra i suoi strenui sostenitori, tanto egli godeva buona salute. Fu nel 1931 che Eugenio Giovannetti, credette di avere scoperto in Emil Jannings il più grande attore che mai fosse apparso sullo schermo, e perciò scrisse di lui « la più superba massa di carne che lo spirito abbia mai vivificata », con un'espressione che parve felice pur nella sua iperbole assoluta.

La raffigurazione dell'ultimo e primissimo Falstaff corrisponde però soltanto a un periodo dell'attività di Jannings, quando riempiva tutta quanta la scena decorativa e si univa al movimento coreografico di

Buchowetzky con impeti di barbara e primitiva violenza, specialmente in *Peter der Grosse*, con sfoggio ed esibizione e virtuosismi di truculenta, spavalda e gaglioffa possanza, particolarmente in *Othello*; quando ancora ai tempi dello spettacolo, spassoso e fantastico, di Lubitsch si mostrava in *Die Austernprinzessin*, in *Kohleinsels Töchter*, pancione ben messo, schiantasedie, vorace a crepappe, forse polisarico per vocazione e ventruto adiposo per intemperanza, ma lustro e festevole, pacioccone, ruzzante con prudenza, splendido nella burla, e un che di sereno anche nei torti, con tuoni di rapide collere e pigrizia di beati ozii autunnali, pantagruelico e non freudiano, immenso sempre, quasi colossale, eroicomico in paesi di cuccagna, e dava principio in *Anna Boleyn* all'ineducazione cinematografica dei re, contro la tradizione teatrale, oppure per *Tartüff* modificava l'apparenza gioviale in saccenteria bacchettona, illanguidiva la voglia d'ogni cosa, in una guardinga aspettazione, fuitava in ogni donna odor di peccato scandaloso, peccava egli stesso, ipocritamente, col pensiero. Era già cominciata per Jannings la quaresima della mortificazione fisica. In quegli anni, intorno al 1927, sperimentò anche il proibizionismo americano. Disse ancora Giovannetti che « al magnifico Jannings teatraleggiante di cui la cultura europea si compiaceva, l'America ha preferito uno Jannings eroe umile d'unilissimi drammi borghesi ». Il che suona anche come un rimprovero agli americani, per aver preferito al "nostro Jannings teatraleggiante", in drammi storici insinceri quali quelli di Buchowetzky e taluni di Lubitsch, un personaggio più modesto, una creatura più umana. E il rimprovero è, in gran parte, inesatto: verissimo che, di fronte alle due migliori interpretazioni americane di Jannings, *The Last Command* e *The Patriot* gli americani si accontentarono invece dell'irrefrenabile coniozione intromessa da Fleming in *The Way of All Flesh*, con artificio che pare quasi vera emozione poetica, e che si appassionarono alle pate-

### FILMOGRAFIA

1917: *Fromont jr., Rissler sen.* («Fromont ed Essler») di Wiene, con Erna Morana; *Carmen* («Sangue gitano») di Lubitsch, con Pola Negri - 1918: *Die Austernprinzessin* («La principessa delle ostriche») di Lubitsch, con Ossi Oswalda; *Madame Dubarry* («Madame Dubarry») di Lubitsch, con Pola Negri - 1919: *Rose Bernd* («Rosa Bernd») di Halm, con Henny Porten - 1920: *Kohleinsels Töchter* («La figlia dell'isola del carbone») di Lubitsch, con Henny Porten; *Anna Boleyn* («Anna Bolena») di Lubitsch, con Henny Porten - 1921: *Danton* («Danton») di Buchowetzky, con Conrad Veidt; *Othello* («Otello») di Buchowetzky con Lya de Putti; *Das Weib des Pharao* («La moglie del Faraone») di Lubitsch, con Mady Christians; *Brüder Karamazoff* («I fratelli Karamazoff») di Buchowetzky, con Ulline Milewsky - 1922: *Peter der Grosse* («Pietro il grande») di Buchowetzky, con Dagny Servaes - 1923: *Tragödie einer Liebe* di Joe May, con Mya May - 1924: *Nju* di Czinner, con Elisabeth Ber-

gnier; *Das Wachsfingernkabinett* («Figure di cera») di Leni, con Wilhelm Dieterle - 1926: *Quo Vadis?* («Quo vadis?») di Jacoby, con Rina de Liguoro; *Der letzte Mann* («L'ultima risata») di Murnau, con Georg John; *Variété* («Variété») di Dupont, con Lya de Putti; *Tartüff* («Tartufo») di Murnau, con Lil Dagover; *Faust* («Faust») di Murnau, con Camilla Horn - 1927: *The Way of All Flesh* («Nel gorgo del peccato») di Fleming, con Belle Bennett - 1928: *The Street of Sin* («La via del male») di Stiller, con Fay Wray; *The Last Command* («Crepuscolo di gloria») di von Sternberg, con Evelyn Brent; *The Patriot* («Lo zar folle») di Lubitsch, con Florence Vidor - 1929: *The Sins of Fathers* («Le colpe dei padri») di Berger, con Ruth Chatterton; *Betrayal* («Tradimento») di Milestone, con Gary Cooper - 1930: *Der blaue Engel* («L'angelo azzurro») di von Sternberg, con Marlene Dietrich - 1931: *Liebling der Götter* («L'ala della fortuna») di

Schwarz, con Renate Müller - 1932: *Stürme der Leidenschaft* («Tempeste di passione») di Siodmak, con Anna Sten; *Les aventures du Roi Pausole* («Le avventure del re Pausole») di Granowsky, con Josette Day - 1934: *Der schwarze Walfisch* di Wendhausen, con Angela Salloker - 1935: *Der alte und der junge König* («I due re») di Steinhoff, con Werner Hinz - 1936: *Traumulus* («I vinti») di Froelich, con Hilde Weissner - 1937: *Der Herrscher* («Ingratitudine») di Harlan, con Marianne Hoppe; *Der zerbrochene Krug* («L'orma del diavolo») di Ueicky, con Angela Salloker - 1939: *Robert Koch* («La vita del dottor Koch») di Steinhoff, con Werner Krauss - 1940: *Der letzte Appell* di Kimmich, con Werner Krauss - 1941: *Ohm Krüger* («Ohm Krüger, l'eroe dei Boeri») di Steinhoff con Werner Krauss - 1942: *Die Entlassung* di Liebeneiner, con Werner Krauss - 1943-44: *Altes Herz wird wieder jung* («Dono di primavera») di Engel, con Margit Symo.



1) Emil Jannings, con accanto Marlene Dietrich, nella sua più grande interpretazione: « Der blaue Engel » (« L'angelo azzurro », 1930) di Josef von Sternberg. 2) Emil Jannings in « The Street of Sin » (« La via del male », 1928) di Stiller. 3) Emil Jannings in « Les aventures du Roi Pausole » (« Le avventure del Re Pausole », 1932), film diretto da Granowsky.



Sopra: un documento raro: Jannings, Florence Vidor, Ernst Lubitsch e il caratterista Lewis Stone. Sotto: Jannings diretto da Murnau: inquadratura tratta dal film « Tartuff » (« Tartufo », 1926).



A sinistra: una delle tante fotografie dell'attore scomparso lanciate dagli agenti dell'U.F.A. A destra: Emil Jannings, nelle vesti di Nerone nel film « Quo Vadis? » (1926) diretto da Jacoby.

tiche e desolate vicende condotte da Berger in *The Sins of Fathers*, ma non è altrettanto vera quella affermazione che si potrebbe intendere, che cioè fosse stata proprio la produzione americana a rivelare, a noi europei infervorati per il teatro di Jannings, le sue vere qualità di piccolo borghese. Umile, anzi umilissimo era già stato, prima di partire per l'America, Jannings in *Der letzte Mann*; e senza *Variété* di Dupont non ci sarebbe stato, o almeno non ci sarebbe stato con eguale intensità angosciosa *The Street of Sin* di Stiller.

Le prove della sua umanità, dopo quelle della sua teatralità (ed in seguito i risultati talvolta si confusero), Jannings le aveva già compiute in Germania prima che a Hollywood, e a Hollywood non rafforzò uno stile che del resto corrispondeva meglio alla sua natura e al suo carattere, ma s'impraticò come in un mestiere nella ripetizione di quel tipo d'offeso e d'umiliato che doveva apparire come una perfetta rivelazione soltanto in *Der blaue Engel* e che gli rimase appiccicato addosso: l'uomo candido, sicuro nella sua monotona esistenza, finché s'accorge di non aver vissuto, e nella nuova prova perde ogni dignità e anche se stesso, come il cancelliere Krehler, di Georg Kaiser, il quale nell'unico giorno di vacanza vide che il mondo esisteva senza di lui, come il cassiere di *Von Morgens bis Mitternachts* dello stesso Kaiser, come l'uomo con l'ombrello in *Die Strasse* di Grune. Il tipo esisteva già, però Jannings lo fece rivivere e muovere, con precisione infallibile, quasi l'avesse studiato quanto il meccanismo d'un orologio. *Der blaue Engel* gli diede la maggior fama; *Ohm Krüger*, i massimi onori, e anche i più grossi dispiaceri. Anni dopo, H. H. Wollenberg ch'era stato dal 1920 al 1933 il direttore generale del *Lichtbildbühne*, nonché il produttore di *Nju*, ricercava nel suo libro *Fifty Years of German Film*, pubblicato a Londra, i principali colpevoli fra gli attori tedeschi durante il nazismo e li trovava nelle persone di Heinrich George, Emil Jannings, Werner Krauss. Scrisse che George era stato un fanatico, un diabolico genio d'istrione Krauss. Di Jannings, lasciò tale giudizio: « Questo grande attore veramente mancò d'ogni caratteristica che avesse potuto fare di lui un vero nazista. Bravissimo attore nell'impersonare un carattere, come uomo mancava d'un vero e proprio carattere ». Se colpa dunque vi fu, e in lui v'è stata nell'accettare senza una particolare convinzione o fede, seppure errata, le imposizioni ideologiche che doveva trasmettere ai suoi personaggi, si trattava però non di una prepotenza né di una violenza, ma di una debolezza e di una sottomissione, e ad indagare un poco salta fuori, ancora una volta, il piccolo borghese che voleva gli onori.

Venuto a Roma, nel 1935, ai giornalisti che l'interrogavano sul programma futuro della cinematografia tedesca, Jannings diceva: « Soggetti politici? Meglio dire, semplicemente, soggetti artistici ». E allora, a queste parole, vien fatto di pensare all'ingenuo di Kaiser, al personaggio che non aveva vissuto di Jannings, e infine a lui stesso, come uomo: un pavido uomo che ebbe tanta paura dei terremoti in vita sua e verso la fine della vita andò a cacciarsi proprio in mezzo alla catastrofe, e perdette la sua pace, cui tanto teneva, per una guerra che non sentiva.

GASTONE TOSCHI

## RETROSPETTIVE

**BERKELEY SQUARE** (« La strana realtà di Peter Standish »); regia di Frank Lloyd; soggetto tratto dalla commedia di John Balderston; interpreti: Leslie Howard, Heather Angel, Valerie Taylor, Irene Browne; produzione Fox, 1933.

**DEATH TAKES A HOLIDAY** (« La morte in vacanza »); regia di Mitchell Leisen; soggetto tratto dalla commedia di Alberto Casella; interpreti: Fredric March, Evelyn Venable, Sir Guy Standing, Kent Taylor; produzione Paramount, 1934.

**PETER IBBETSON** (« Sogno di prigioniero »); regia di Henry Hathaway; soggetto tratto dal romanzo di George Du Maurier; interpreti: Gary Cooper, Ann Harding, John Halliday, Ida Lupino; produzione Paramount, 1935.

**THE DEVIL DOLL** (« La bambola del Diavolo »); regia di Tod Browning; soggetto tratto da un romanzo di Abramo Merrit (riduzione di Erich Von Stroheim e Garrett Fort); interpreti: Lionel Barrymore, Maureen O' Sullivan, Frank Lawton, Rafaela Ottiano; produzione M.G.M., 1936.

NELLA STORIA del cinema americano, il primo decennio di sonoro rappresenta forse il periodo piú fecondo di tentativi e di ricerche. A specifiche esigenze di carattere strettamente tecnico, imposte dal nuovo mezzo (come quella, evidente specie nei primi film parlati, di prolungare l'inquadratura, ricorrendo magari con maggiore frequenza ai movimenti di macchina, allo scopo di interrompere il minor numero di volte possibile la « presa diretta »), esigenze a poco a poco superate e risolte nella continua ma purtroppo sempre piú abitudinaria conquista di uno standardizzato « linguaggio corrente », vennero allora ad affiancarsi esigenze di altro genere ma altrettanto determinanti: quella soprattutto di dover ricorrere, per la stesura del dialogo, a specialisti della parola, e cioè a commediografi e romanzieri. Mai piú, credo, come in quegli anni, i produttori americani, presi dal panico, chiesero disperatamente aiuto alla narrativa e al teatro, aprendo così, involontariamente, le porte dei loro « studios » all'intelligenza e alla fantasia. Poiché, se ben si osserva, è proprio in questo intervento della cultura, non piú occasionale, ma a un certo punto concepito anch'esso su un piano industriale e quindi attuato sistematicamente, che vanno forse ricercate le ragioni piú profonde dell'eccezionale « livello medio » raggiunto in quel periodo dalla cinematografia degli Stati Uniti. Insisto sul valore della espressione « livello medio », in quanto mi pare ovvio che una simile « industrializzazione » delle intelligenze, può, è vero, dare talvolta dei risultati anche importanti, ma in genere si risolve fatalmente in una spersonalizzazione del fatto artistico, anche se il tono generale della produzione viene a guadagnarne.

Un precedente letterario, per quanto valido, per diventare opera di cinematografo, abbisogna di una nuova personalità che se ne impossessi e lo riinventi di sana pianta. Si pensi alla discutibile ma estrosa riduzione di *La femme et le pantin* di Pierre Louys, fatta da Dos Passos per la regia di von Sternberg (*The Devil is a Woman*: « Capriccio spagnolo », 1935); o all'esemplare racconto cinematografico di Samuel Hoffenstein e Percy Heath, del tutto indipendente negli sviluppi, da *Lo strano caso del Dr. Jekyll e di Mr. Hyde* di Stevenson (anche se ad esso ispirato), per il film di Mamoulian (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*: « Il Dottor Jekyll », 1931); o infine alla perfetta sceneggiatura di Dudley Nichols tratta da un romanzo di Liam O'Flaherty, per *The Informer* (« Il traditore », 1935) di J. Ford. Ma naturalmente non sempre i produttori riuscirono ad ottenere risultati così felici. Assai indicativi a tale proposito, mi sembrano quattro film minori, di ispirazione dichiaratamente letteraria, prodotti fra il 1933 e il 1936: essi anzi, proprio per il fatto che il loro contenuto solo raramente si è tradotto in una adeguata forma cinematografica, rimanendo così sul piano delle intenzioni non pienamente realizzate, mi pare rappresentino con una certa eloquenza, il caso tipico di una collaborazione non riuscita fra cinema e letteratura, e che di conseguenza riescano a rendere il clima estremamente artificioso, per quanto artisticamente impegnato nel quale certi film americani di quel periodo furono concepiti.

*Berkeley Square* (« La strana realtà di Peter Standish », 1933), diretto da Frank Lloyd, era la storia di un americano, che, avendo ereditato una vecchia villa in Berkeley Square, a Londra, vi si recava per sposare un'inglese, sua cugina. Egli ritrovava, fra le anticaglie e i cimeli della casa, il diario di un suo antenato del '700 (un suo omonimo, americano come lui), il quale si era trasferito a Londra, in circostanze analoghe, sposandovi appunto una cugina. Il fascino della coincidenza, e l'atmosfera dell'ambiente, rimasto intatto da allora, creavano in lui, anzi per



Sopra: l'attrice Ann Harding come appare in « Peter Ibbetson » (« Sogno di prigioniero », 1935) di Henry Hathaway. Sotto: Lionel Barrymore e Maureen O'Sullivan durante un "si gira" di « The Devil Doll » (« La bambola del Diavolo »), film diretto da Tod Browning nel 1936 per la M.G.M.





Evelyn Venable, interprete di « *Death Takes a Holiday* » (« *La morte in vacanza* », 1934) di Leisen. Il film è tratto dalla commedia di Casella.

dir meglio, intorno a lui, una « strana realtà », nella quale egli, in determinate ore del giorno, « viveva », pur conservando la propria coscienza di uomo moderno. Ed era appunto questa peccaminosa consapevolezza che gli vietava di « rivivere » l'antico romanzo d'amore fra fantasmi incipriati e imparruccati, coi quali ormai egli non poteva più comunicare. Il pregio del film, che seguiva peraltro con palese fedeltà la commedia di John L. Balderston (che ne aveva anche curato la riduzione), consisteva soprattutto nei frequenti passaggi da un'epoca all'altra, risolti cinematograficamente senza ricorrere a trucchi volgari e quasi mai a banali dissolvenze incrociate, ma con un abile montaggio che, non interrompendo l'unità narrativa dell'azione, dava una delicata continuità a quel « tempo » senza dimensioni che costituiva appunto la trovata del soggetto. Il protagonista (interpretato con stupefatta malinconia dall'ottimo Leslie Howard, che aveva già portato sul palcoscenico la stessa commedia), usciva da una stanza in abiti moderni per entrare in un'altra in costume Settecentesco, conducendo quasi per mano lo spettatore nell'incantato mondo della favola: i personaggi si svegliavano dal sonno secolare mentre fra le antiche mura risuonava l'eco di un clavicembalo. La esperienza fantastica, insomma, non si sovrapponeva a un « divenire » quotidiano, sotto forma di sogno e di visione, ma veniva accettata come una vera e propria « realtà » dalla quale era impossibile sottrarsi. Film forse di non facile intelligenza, ma certo proprio per questa sua difficoltosa struttura, interessante e degno di ricordo.

Più commerciale, e di più immediata presa sul pubblico, era invece *Death Takes a Holiday* (« *La morte in vacanza* », 1934) diretto da Mitchell Leisen, e prodotto evidentemente sulla scia del successo del *Dottor Jekyll*. La vicenda dell'omonima commedia di Alberto Casella, è nota: ed è, a farla breve, la « favola tragica » (come l'autore stesso amò definirla), della « Morte che vince l'Amore », e dell'« Amore che vince la Morte ». Commedia

allegorica scritta con evidenti scopi polemi nei confronti del teatro borghese, e già allora un po' invecchiata, o comunque legata a un particolare momento della storia del teatro drammatico. La parte più pesante del film era del resto la verbosità filosofeggiante e affatto letteraria del dialogo, che conferiva un'impacciata staticità al racconto. Un'impostazione semi-poliziesca distraeva inoltre lo spettatore da quella che avrebbe dovuto essere l'atmosfera poetica fondamentale del film. *Death Takes a Holiday* aveva tuttavia il pregio di non cadere mai nel macabro, e la stessa presentazione del personaggio centrale, che con allusioni verbali e figurative sempre più eloquenti rivelava la propria terribile identità (si ricordi il primo piano del protagonista, e la progressiva sfocatura che ne cancellava i lineamenti « umani »), era fatta con una certa furberia. Fredric March, col monocolo e un ambiguo sorriso sulle labbra, era un Principe Sirki forse un po' troppo gesticolante e operettistico, ma in compenso sufficientemente stralunato e incredibile. Il commento musicale, che ripeteva con persistente monotonia i temi del « Valse triste » di Sibelius, e il tono lugubre della morbidissima fotografia di Charles Lang, riuscivano infine a dare un certo profumo metafisico alla situazione, e a renderla esteriormente suggestiva.

Anche *Peter Ibbetson* (« Sogno di prigioniero », 1935), diretto da Henry Hathaway, si valeva della magica fotografia di Charles Lang, la quale anzi ne costituiva (insieme al commento musicale di Ernst Toch) uno degli elementi di maggior interesse. Il film, tratto da un romanzo di George Du Maurier (sceneggiato dallo stesso J. L. Balderston di *Berkeley Square*), raccontava la patetica storia di due anime gemelle, che non avendo potuto realizzare praticamente il loro amore, si incontravano nei sogni, nell'intatto paesaggio della fanciullezza, l'unico periodo della loro vita che li aveva visti uniti. La parte più bella del film, era appunto l'infanzia di Peter Ibbetson, nella lunga rievocazione iniziale: un racconto da antologia, ispirato lontanamente alla minuzia mnemonica di un Proust, e al senso lirico di un Alain-Fournier. I due bambini, nei goffi costumi dell'epoca, giocavano sullo sfondo di un parco pieno di ombre accoglienti e di nascondigli segreti, fissando inconsciamente, fra una siepe e una cancellata, fra un tronco d'albero e un'altalena, le dimensioni di un mondo destinato a rimanere di loro assoluta proprietà. Il fascino di questo brano stava proprio in quella specie di presentimento che, attraverso il dialogo, collocava già automaticamente gli oggetti e i luoghi nella memoria; e soprattutto nell'uso funzionale del carrello, che allontanando la macchina da cose e persone, suggeriva direi « fisicamente » il rimpianto. Un altro episodio importante, era l'incontro del protagonista con la ragazza della pinacoteca (l'allora esordiente Ida Lupino): un personaggio che, in sede di sceneggiatura, doveva certo avere la sola funzione di chiarire la psicologia del protagonista, ma che, nella realizzazione, aveva invece assunto una propria autonomia (specie nel brano della visita ai luoghi dell'infanzia di Peter). Meno convincente era invece la parte più spettacolare del film, e cioè il sogno che univa platonamente i due amanti: accanto ai puntuali riferimenti all'infanzia, stonava infatti il tono lezioso ed involontariamente equivoco dei rapporti pseudo-infantili dei protagonisti, unito a una cert'aria domenicale da gita in campagna, cui non mancava l'improvviso scoppio di un temporale e, ahimé, il crollo simbolico di un castello su una collina. Quanto a Gary Cooper, non pareva sentirsi perfettamente a suo agio nei panni del sognatore; e Ann Harding, un po' sflorita, non giustificava forse appieno le struggenti fantasie del suo infelice innamorato.

Di ben altro stampo era invece la « realtà romanzesca » di *The Devil Doll* (« *La bambola del Diavolo* », 1936), diretto da Tod Browning, su scenario di Erich von Stroheim e di Garrett Fort, ricavato da un romanzo di Abramo Merrit. Il film narrava la storia di un banchiere che, evaso insieme a uno scienziato, dopo quindici anni di carcere, scontati a causa di un errore giudiziario, decideva di vendicarsi dei delinquenti che lo avevano condotto alla rovina. Strumento fondamentale della sua raffinata vendetta, diventava, alla fine del film, una bambola di carne, creata nel frattempo dallo scienziato criminale, il quale era riuscito coi suoi esperimenti diabolici, a ridurre a un sesto il volume normale degli esseri viventi. La trovata poetica iniziale doveva consistere nel fatto che la minuscola macchina, priva di intelligenza (o meglio: con l'intelligenza ridotta a un sesto), non era che una creatura succube della volontà del suo padrone, e una fanatica esecutrice dei suoi ordini. L'errore del film, invece, consisteva nell'aver attribuito alla malefica bambola, una funzione vendicatrice, compiuta per giunta a fin di bene e per il trionfo della giustizia. (Simili tradimenti sono del resto un fenomeno abba-



Sopra e sotto: Leslie Howard in « Berkeley Square » (« La strana realtà di Peter Standish », 1933). Regia di Frank Lloyd; soggetto di Balterston



stanza frequente nel cinema americano: si pensi, su un piano diverso, al tipico personaggio di « Gilda », la quale non è la donna viziosa che tutti credono, ma agisce così al solo scopo di riconquistare l'uomo amato. Nel film, in sostanza, si notava uno stridente squilibrio, fra le parti diciamo « di laboratorio », concepite in un'atmosfera allucinata e bizzarra (da attribuirsi senza dubbio a von Stroheim), e le parti « idilliche » o « poliziesche » di

normale amministrazione (opera del Browning). A Garrett Fort, uno scenarista specializzato in film terrificanti (da *Dracula's Frankenstein* del 1931, a *The Invisible Man* del 1932, e a *Dracula's Daughter* del 1936), e che divideva con von Stroheim gli onori della riduzione cinematografica del romanzo, erano imputabili, con ogni probabilità, certe emozioni gratuite, appartenenti alla ben nota tradizione del « thrill » hollywoodiano. Da segnalare in margine, fra le bislaccherie di pretta marca stroheimiana, la donna zoppa (moglie dello scienziato e sua morbosa collaboratrice), cui prestava il suo volto appuntito quella straordinaria strega che è Rafaela Ottiano, un'attrice di origine italiana.

Concludendo, mi pare che già nella scelta dei soggetti, si noti subito un'evidente spregiudicatezza, dalla quale si può facilmente arguire che gli intenti con cui tali film furono prodotti, non dovettero essere, per lo meno in partenza, esclusivamente commerciali. Comunque, a parte l'aspetto più o meno insolito di ciascuno dei quattro film, il più compiuto artisticamente mi pare fosse il primo: l'ultimo invece, che è forse, tutto sommato, il meno riuscito (ma anche il più ambizioso), è tuttavia, a mio avviso un documento di un interesse veramente raro, paragonabile (naturalmente su un piano molto diverso), all'ultimo film incompiuto di Jean Harlow, *Saratoga*, terminato da una controfigura, e, come si ricorderà, pieno di curiosità tecniche. *The Devil Doll*, a quanto rammento, mi ha dato sempre la strana e quasi fastidiosa impressione di un film già finito (o comunque a buon punto, nella lavorazione), secondo una certa impostazione, e poi (per motivi di censura, forse), rimaneggiato in sede di montaggio con l'aggiunta magari di nuove scene. Sul quale argomento sarei ben lieto di poter in seguito ritornare, se la Metro Goldwyn Mayer, che aveva l'esclusiva del film, anziché scegliere per le sue periodiche « reissues », film di scarso valore come *Sui mari della Cina* o *La lucciola*, si decidesse a tirar fuori dai suoi scaffali, qualche pezzo interessante e curioso come appunto *The Devil Doll*.

**FAUSTO MONTESANTI**

# FILM DI QUESTI GIORNI

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

## \* LA FONTE MERAVIGLIOSA (The Fountainhead)

Regia: King Vidor - Soggetto: dall'omonimo romanzo di Ayn Rand - Sceneggiatura: Ayn Rand - Fotografia: Robert Burks - Scenografia: John Holden - Musica: Max Steiner - Interpreti: Gary Cooper (Howard Roark), Patricia Neal (Dominique), Raymond Massey (Il direttore del giornale, Gail Wynand), Kent Smith (Peter Keating), Robert Douglas (Il critico Ellsworth Toohey), Henry Hull (L'architetto Henry Cameron, maestro di Roark), Ray Collins (Enright), Moroni Olsen (Il presidente), Jerome Cowan (Alvah Scarret), Paul Harvey (Un uomo d'affari), Harry Wood (Il sovrintendente), Paul Stanton - Produttore: Henry Blanke - Produzione: Warner Bros, 1949.

E' FORSE VENUTO il momento di tirare le somme su King Vidor: una voce che è andata a poco a poco smorzandosi durante l'ultimo conflitto e negli anni del dopoguerra. Notammo, su queste stesse colonne, che *The Citadel* (« La cittadella »), realizzato a Londra nel 1938, non chiudeva soltanto un periodo cronologicamente inteso nella filmografia di questo regista (il periodo tra le due guerre), ma che segnava nel medesimo tempo l'inizio, per il suo autore, di un troppo prolungato asservimento alle esigenze commerciali e talvolta addirittura "mercantilistiche": un asservimento che non rientrava più nei limiti a Vidor concessi nel passato: alternare l'opera di compromesso a quella artisticamente pregevole. Ora, con *The Fountainhead* (« La fonte meravigliosa », 1949) sembra che egli si sia definitivamente fermato ad una sua tragica Eboli: dal 1938 ad oggi, tra le mura più o meno diroccate e conformiste di un *Northwest Passage* e di un *Comrade X*, di un *A Miracle Can Happen* e di un *The Fountainhead* si può rinvenire soltanto la "civiltà" di un "molto onorevole mister Pulham", simbolo di un ultimo atto di ritengo e di pudore nei riguardi di una tradizione ormai lontana. Ci sono dunque ragioni sufficienti per concludere che anche Vidor, come tanti altri (da von Stroheim a von Sternberg), ha alzato le braccia. E questa resa è più pericolosa di quanto si possa immaginare: essa è così incondizionata, e tali sono la quantità e la natura degli errori, da giustificare ad esempio il dubbio di una passata sopravvalutazione critica nei confronti del regista: nel qual caso avrebbero avuto almeno una parte di ragione quei critici (e tra questi c'era anche un Rudolf Arnheim) i quali mai riconobbero in Vidor grande arte e grande saggezza, ma soltanto l'uomo semplice che sapeva esprimere in maniera naturale, e senza involuzioni, pensieri e sentimenti dell'individuo medio spesso legato ad una piccola borghesia radicaleggiante. Pensare ad una probabile sopravvalutazione critica non significa, sia bene inteso, voler liquidare in blocco un'opera

senza dubbio interessante nell'evoluzione del linguaggio cinematografico e talvolta ricchissima di valori umani e poetici; significa semmai avvertire la necessità di ristabilire, a distanza di tempo, entro quali effettivi limiti si muovano tali valori: la necessità, cioè, di una revisione del posto che critica e storia hanno assegnato, nel capitolo dedicato al cinema americano, e a certi film di Vidor e all'opera complessiva di questo regista. Una tale revisione comporta uno studio approfondito di diversi fattori e fenomeni; del resto già qualche storico attento, in questi ultimi tempi, ha ricondotto opere come *The Big Parade* (« La grande parata », 1925) ad un significato più commerciale che artistico; e se noi rileggiamo oggi la trilogia cui veramente è legata l'importanza di Vidor, ci accorgiamo sempre più che *The Crowd* (« La folla », 1928) denuncia chiaramente, in alcune parti, una retorica letteraria; e che non meno chiaramente una visione troppo unilaterale denuncia *Hallelujah!* (un film non sull'anima negra, come vorrebbe essere, ma piuttosto su alcuni aspetti di quest'anima) e che infine *Our Daily Bread* (« Nostro pane quotidiano », 1934) appare di una maggiore disuguaglianza narrativa e stilistica.

La progressiva decadenza di Vidor, da *The Citadel* a *The Fountainhead* (eccettuata la pausa, ripetiamo, di *H. M. Pulham, Esq.*) si identifica e coincide tra l'altro con una impostazione tematica (e si intenda per tema visione del mondo) sempre meno chiara e sempre più retorica, cioè insincera: insincerità che giunge all'estremo limite proprio in *The Fountainhead*. Ci sembra pertanto opportuno stabilire in che relazione i temi dell'accennata trilogia siano nei confronti dei temi legati alle ultime opere di questo regista, vedere come dall'idea-base di *The Crowd* egli sia arrivato all'idea-base del film in esame, e alle conseguenti risoluzioni. Si è definito, e a ragione, *The Crowd* il dramma dell'uomo "standard" il quale nasce dal sistema Taylor di direzione scientifica: dalla sostituzione, come direbbe Dos Passos, dei meccanismi scelti col semplice individuo che fa quello che gli si comanda. L'uomo, anonimo nella folla e come la folla, individuo indifferenziato nella grande città, cerca, nel film di Vidor, una vana evasione: non può uscire dalla massa, ma da questa viene schiacciato nel tentativo di imborghesire pur di diventare "qualcuno": John Sims rimane una cosa, un utensile, l'uomo-saponetta: trova comprensione e oblio soltanto nella tenerezza della moglie. Non c'è rivolta ma rassegnazione. Né del resto imborghesire era, per Vidor, una risoluzione efficiente: lo dimostra più tardi, e più esplicitamente, *H. M. Pulham, Esq.* La posizione del molto onorevole mister Pulham e della sua amica è la posizione sognata da Sims e dalla moglie; ma anche i primi, come i secondi, sono anonimi e vittime di un uf-

ficio, sia pure direttoriale; c'è semmai un superamento, non un'evasione: Pulham, alla stessa stregua di Sims, alza le braccia; e la sua è una rinuncia ancor più amara se, proprio per una convenzione borghese, egli non può ritornare alla donna che ama. Una risoluzione efficiente Vidor l'aveva invece già data prima di *H. M. Pulham, Esq.* il quale, di tale efficienza, costituisce appunto quasi una specie di riprova. Come in *The Crowd*, i protagonisti di *Our Daily Bread* sono due giovani sposi ma essi, schiacciati dalla città che rifiuta loro il lavoro, non si rassegnano: cercano il pane quotidiano di là dalla città stessa, in un ritorno ad una vita primordiale, cioè alla terra vergine: da coltivare. E qui i sentimenti sono puri, gli uomini non cercano di schiacciare altri uomini, ma si aiutano a vicenda, lavorano in comune in una organizzazione collettivistica. Morale e giustizia sono nella natura; le braccia vengono alzate, sì, ma per ringraziare Dio: e la preghiera non esclude la coscienza sociale.

*The Fountainhead* presenta, nei confronti di *Our Daily Bread*, una involuzione tematica: non tanto per l'idea-base presa in alcune delle sue accezioni, quanto per il modo in cui essa viene generalizzata e applicata a qualsiasi fenomeno di vita: per tale motivo la visione risulta confusa, retorica, e quindi insincera. "Individuale contro collettivo" (questa l'idea-base del film) è principio sacrosanto qualora si intenda per collettivo, ad esempio, il conformismo oppure quella taylorizzazione che costituisce, come abbiamo visto, il punto di partenza di *The Crowd*. E contro il conformismo è ogni vero artista (individuale pur nelle sue collaborazioni con altri o nel tempo): dal Vidor della trilogia a Frank Lloyd Wright, l'architetto cui si ispira (e vedremo entro quali termini e misura) il protagonista di *The Fountainhead*. Figlio e nipote di predicatori, divenuto egli stesso un predicatore in cianografie, escogitatore, come dice Dos Passos, di frasi maestre per il domani, Wright non conduce soltanto una crociata contro la mutilazione e la superdecorazione di un muro: vuole soprattutto una indipendenza da ogni imposizione dal di fuori, da qualunque sorgente essa provenga, che non sia a contatto con la vita: indipendenza dal classicismo nuovo e vecchio, da ogni atteggiamento di devozione dai cosiddetti classici: indipendenza da ulteriori crocifissioni della vita da parte dei cosiddetti "standards" commerciali e accademici. « Il classicismo e tutti gli "ismi" sono in effetto una imposizione sulla vita per mezzo dell'educazione... Quando un giovane comincia a comprendere l'idea dell'architettura organica, egli diventa intollerante di tutte queste restrizioni irragionevoli, di queste imposizioni empiriche, di questi insignificanti gesti da teatro dell'opera, di tutte queste messe in scena che lo pseudo classico e lo pseudo rinascimento credono siano certe architetture »: « la vera architettura è poesia... un buon edificio è il più grande dei poemi quando è architettura organica ». L'identificazione di Wright in Howard Roark è dunque evidente: ad un certo punto si può considerare il libro (e quindi il film) una specie di biografia romanizzata sul teorico dell'archi-

tettura organica. Nel 1887 Wright lavora con il piú grande architetto americano dell'epoca, cioè con Louis Sullivan, proprio come Roark lavora, all'inizio del film, con Henry Cameron: in quest'ultimo è senza dubbio adombrata la figura del primo; ed entrambi muoiono nella miseria e nella incomprensione. Ma degli abbondanti elementi romanzeschi, la Rand (che è anche la sceneggiatrice del film: una sceneggiatrice ben diversa dalla dimessa Elizabeth Hill di *Our Daily Bread* e di *H. M. Pulham, Esq.*), la Rand e Vidor si servono per false interpretazioni di avvenimenti e figure. A diciannove anni, ad esempio, quando Wright lavora nello studio di

promesso e le vie di mezzo, rifiuta di costruire case come le costruiscono gli altri: non cerca l'oblio nell'affetto familiare. Evade dalla folla e dalla massa degli architetti anonimi; non solo, ma a differenza di Pulham, ha anche la donna che ama, sia pure in un secondo momento. Generalizzando l'idea-base del film, applicandola ad ogni manifestazione e fenomeno della vita, Vidor non distingue piú il male dal bene, mette sullo stesso piatto della bilancia la volontà "eroica" di Roark e quelle dello speculatore Wynand e dell'isterica Dominique: e in verità non a torto, che il principio di individualismo diventa, nella confusione delle idee, principio di egocen-

giustificare la recitazione della pur fisicamente attraentissima Patricia Neal, non possiamo certo risalire ad una critica storica o di costume ormai tramontato: così come sorpassati appaiono, nella loro retorica, certi simbolismi: ad esempio il montacarichi che porta la donna, in una interminabile ascesa, verso l'uomo e verso il cielo. Infine, a rendere piú insincero e confuso il film, intervengono le scenografie le quali, in un'opera come questa, dovrebbero avere un particolare valore e significato: John Holden appare invece degno di un qualsiasi Gibbons. Il primo edificio che Roark costruisce ricalca un progetto Mies van Der Rohe (1921) combinato con quello per il *Chicago Tribune* (1922) di Kund Lönnberg-Holm; la villa che lo stesso Roark realizza per i coniugi Wynand ricorda molto da vicino la casa Kaufman a Pittsburgh di Wright ed un'altra ancora dallo stesso Wright costruita a Chicago nel 1906; il progetto che il protagonista del film regala all'amico riecheggia quello per il *Broadacre City*, del 1935: ma, nonostante l'evidenza di tali modelli, troppe architetture, che in *The Fountainhead* vengono presentate come nuove e originali, non sono altro che un pasticcio di stili moderni che vanno da Oud a Gropius: e per di piú è un pasticcio di cattivo gusto.

## MISCELLANEA

FRA GLI ALTRI film di questi giorni, merita una particolare segnalazione, anzitutto, *The Old Maid* (« Il grande amore », 1939) di Edmund Goulding: mediocre storia epoca guerra di secessione, che ha però il considerevole merito di fissare sul nastro di celluloidi una delle piú coraggiose e perfette interpretazioni di Bette Davis: forse la piú grande attrice dello schermo nordamericano. Barbara Stanwyck, nell'insignificante *Always Godbye* (« Amore senza domani », 1938) di Sidney Lanfield, non riesce invece a riconfermare le doti espressive dimostrate un anno prima con *Stella Dallas* (« Amore sublime ») di King Vidor: una delle prime opere cui il nome di questa attrice deve la notorietà. Sempre in sede di recitazione, va ricordata la Deborah Kerr di *Edward My Son* («Eduardo mio figlio!», 1948), diretto con mestiere da George Cukor. Un mestiere ben piú abile impiega Sam Wood in uno degli ultimi film diretti prima della sua recente morte: *Command Decision* (« Suprema decisione », 1948), opera che in parte esce dai consueti schemi hollywoodiani in virtù di un certo coraggio nel denunciare, sia pure da un punto di vista unilaterale, certi sistemi adottati dagli alti comandi militari americani e certi politicanti (il film ci riporta ai bombardamenti americani sulla Germania). Su *Le mura di Malapaga*, produzione italo-francese diretta da René Clément, abbiamo già riferito da Cannes; di *Biancaneve e i sette ladri* e di *Il lupo della Sila* parlano eloquentemente, senza che occorra aggiungere altro, gli stessi titoli e i nomi dei registi: Giacomo Gentilomo e Duilio Coletti. Infine *The Loves of Carmen* (« Gli amori di Carmen », 1948), ennesimo film ispirato a Merimée (e il piú bello rimane sempre quello di Chaplin) è un prodotto tipicamente commerciale, confezionato da Charles Vidor, con la ex "cover girl", oggi principessa, Rita Hayworth. Le omissioni, in questa notareella, sono volontarie.

GUIDO ARISTARCO



Patricia Neal e Gary Cooper in una inquadratura di « *The Fountainhead* » (« La fonte meravigliosa », 1949): film che forse segna la definitiva decadenza di un regista come King Vidor.

Adler e Sullivan, egli di Sullivan è il primo assistente, pagato piú di ogni altro a Chicago; prima di compiere venticinque anni, costruisce una mezza dozzina di edifici per suo conto e una dozzina per il maestro: è già dunque indipendente, e la fama nazionale viene soltanto sette anni dopo. Né peraltro l'uomo dell'"architettura della prateria" era in realtà quel megalomane individualista che il film vorrebbe far credere. Individualista era nel senso anticonformista accennato, nel suo spirito artisticamente e socialmente rivoluzionario: i suoi studi toccano a fondo anche il problema urbanistico: per lui la « casa è un ricovero, un luogo coperto ove l'animale umano può ritirarsi come in una cava, protetto dalla pioggia dal vento dalla luce; là egli può rannicchiarsi in completa sicurezza e riposa come un animale nel suo covo » (Giedion). Nella scuola nel Wisconsin, inoltre, gli allievi lavoravano collettivamente alle opere di Wright.

Che cosa rappresenta dunque Roark? A quale conclusione conduce l'idea-base di *The Fountainhead*? Roark, a differenza di Sims, non si rassegna a far l'uomo-saponetta: ripudia gli accomodamenti di com-

trismo. Vidor rinnega così non soltanto la risoluzione di *Our Daily Bread* ma si preclude anche una via a lui molto cara: la fede in Dio, la preghiera. Roark, nella sua estrema concezione egoisticamente inumana, diventa un oppressore di quella stessa folla da cui è riuscito ad evadere, e addirittura un dinamitaro: non si accorge che coloro i quali lo ostacolano, stando proprio alla vicenda del film, sono i magnati della stampa "gialla" prima, e altri magnati poi. Sommerso in tale confusione di idee, e nella retorica del dialogo e di certe situazioni, naturalmente *The Fountainhead* non riesce ad avere neppure una coerenza stilistica; e di stile non si può del resto parlare anche se qua e là non mancano alcuni valori formali, specie nella sorvegliata cura di certi "fondi": ben poca cosa di fronte ai risultati umoristici, non voluti e non predisposti in partenza, cui giunge la introduzione cinematografica di alcune figure: si veda, ad esempio, Dominique che getta dalla finestra di un altissimo grattacielo una statua greca perché ha paura di innamorarsene: ed ella non vuole. Quasi tutta la parte riguardante questa figura ricorda assai da vicino atteggiamenti e psicologie care ad una Theda Bara: e per

# VITA RIFLESSA DELLA TELEVISIONE

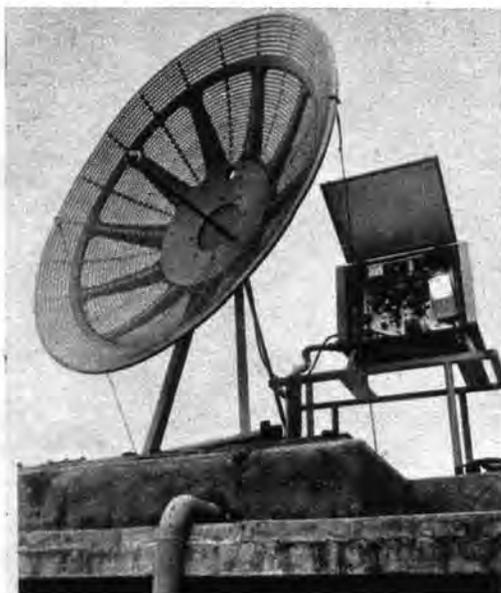
C'E' UN SOLO aspetto della televisione che merita di essere discusso, ed è l'aspetto sociale. L'unica fondamentale "novità" introdotta dallo spettacolo televisivo riguarda l'indagine sociologica: tutto il resto fa parte di una catena di arbitrarie interpretazioni e di curiosi pregiudizi che il tempo si incaricherà di smontare. Primo fra tutti il pregiudizio estetico, con i suoi corollari più o meno logici: influirà la televisione sullo spettacolo radiofonico, limiterà (o accrescerà) le possibilità del cinema, creerà insormontabili ostacoli alla espressione teatrale dell'avvenire? e così via. Dal punto di vista sociale, invece, si tratta indubbiamente di un fenomeno di grosse proporzioni. Negli Stati Uniti, dove la televisione è già considerevolmente diffusa (a tutt'oggi vi sono un milione di apparecchi riceventi che corrispondono a circa quattro milioni di spettatori), si assiste ad una serie di capillari trasformazioni nella vita e nelle abitudini dei cittadini. La televisione — secondo un'inchiesta condotta da una università americana in collaborazione con il « Columbia Broadcasting System » — ha notevolmente ridotto il numero delle ore dedicate ad altre forme di ricreazione, risparmiando soltanto il settore dello sport che non ha perduto nessuno, o pochissimi, dei suoi fedeli. Secondo l'inchiesta, il 61 per cento dei giovani americani che non posseggono apparecchi televisivi partecipano ad attività sportive; fra quelli che li posseggono la percentuale è di poco inferiore: 59 per cento. Parrebbe inoltre accertato che la televisione stia agendo positivamente in seno alla famiglia americana. Coloro che dispongono di un apparecchio amano restare a casa la sera per assistere agli spettacoli televisivi, ed il maggior tempo che i componenti della famiglia trascorrono insieme potrebbe rafforzare i vincoli reciproci e ridurre la dispersione e la indifferenza che fin qui hanno regnato incontrastate. Il 25 per cento delle persone interrogate ha inoltre affermato che il possesso del ricevitore televisivo ha consentito loro di rinsaldare le vecchie amicizie e di stringere nuovi legami di simpatia e di affetto con gente prima d'ora sconosciuta o pressoché estranea alla loro vita. Se si tiene conto della previsione (a quanto pare,

obiettivamente fondata) per cui entro il 1952 venti milioni di famiglie americane avranno l'apparecchio televisivo, non è azzardato ritenere che il fenomeno, oltre ad estendersi, si approfondirà e produrrà conseguenze di non trascurabile portata. Fenomeni analoghi (e sia pure su piani diversi, giacché diverse sono le condizioni di vita nei rispettivi paesi) sono da attendersi in Gran Bretagna e in Francia, dove la televisione si va progressivamente affermando, e nella stessa Italia, allorché il nuovo spettacolo avrà trovato — ma non sarà facile — una solida base di diffusione. (Va ricordato a questo proposito quanto ebbe a dichiararci il direttore generale della R.A.I. Savino Sernesi: « Negli Stati Uniti, dove i ricevitori sono prodotti in gran serie, il costo dei tipi più economici varia dai 200 ai 600 dollari; perciò, se anche in Italia i costi di produzione potranno essere mantenuti al livello di quelli americani, i possessori di apparecchi riceventi saranno, perlomeno all'inizio, in numero estremamente limitato »).

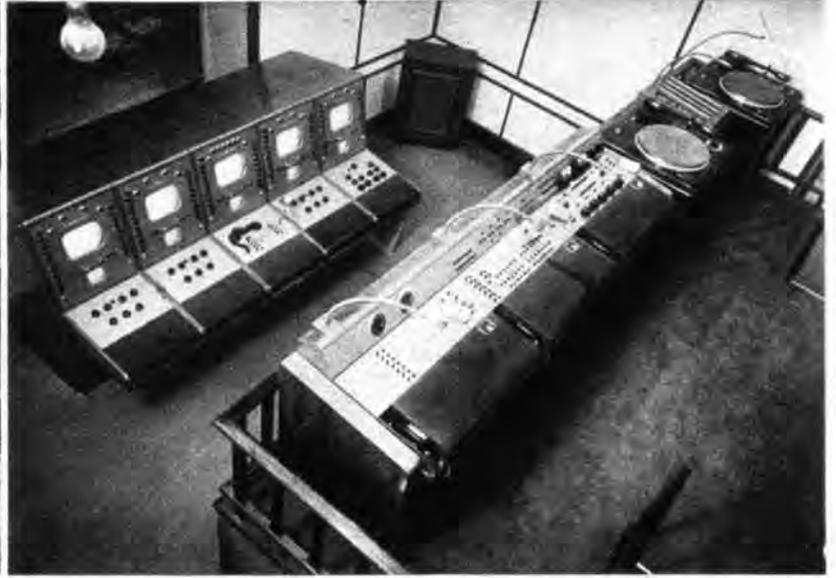
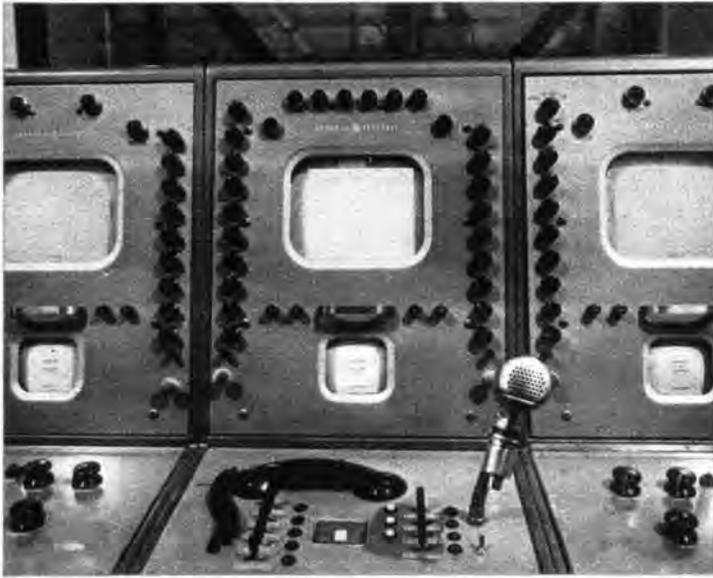
Sul piano estetico, il problema non dovrebbe neppure porsi. I cardini estetici della televisione sono gli stessi sui quali si regge l'opera d'arte cinematografica. La tecnica espressiva del film, accentrata sul montaggio visivo-sonoro, può essere assunta di peso dalla televisione senza che nel passaggio sia necessario apportarvi mutamenti sostanziali. Qualcuno ha parlato della possibilità di creare un linguaggio autonomo, esclusivo della televisione, ma costui evidentemente non ha afferrato i termini esatti del problema. Che è un problema molto semplice. Le uniche differenze che separano la televisione dal cinema sono di ordine pratico e meccanico. Sono tre essenzialmente: la prima consiste nella diversa dimensione degli schermi, la seconda nella necessità (per nulla assoluta, però, e ne vedremo le ragioni) di adottare un montaggio « istantaneo » in luogo del montaggio cinematografico « a posteriori », la terza nella limitata lunghezza degli spettacoli, causata sia dalla pratica impossibilità di costruire molte scene da usarsi contemporaneamente, sia dalla « resistenza » psicologica dello spettatore. Lo schermo televisivo comune, applicato agli apparecchi domestici, ha dimensioni ridotte



Sopra: antenna per televisione, del tipo standard americano a 625 linee. Sotto: antenna (apparecchio parabolico) di un ponte-radio.



Esperimenti di televisione della Radio italiana, a Torino. Vengono messi a confronto il sistema americano e quello francese. A sinistra: le due macchine (quella appunto americana e quella francese) riprendono il primo piano dell'annunciatrice, in apertura di trasmissione. A destra: visione totale dello "studio" torinese: l'illuminazione è simile a quella di un teatro di posa cinematografico, con alcune varianti.



A sinistra: tre schermi americani nella sala di regia. A destra: sempre in sala di regia: in primo piano il tavolo del direttore e dei tecnici. Sotto: gli schermi che registrano le inquadrature riprese dalle varie macchine e che permettono al regista di eseguire il montaggio.

e non può offrire (almeno allo stadio attuale della tecnica costruttiva) la nitidezza e la precisione fotografica che sono normali per uno schermo cinematografico. Si tratta certamente di una condizione transitoria, quanto meno nei confronti della precisione delle immagini. Degna di maggiore attenzione è, per contro, la dimensione della superficie utile per riprodurre le immagini, la quale — essendo così ridotta — impone al realizzatore di sfruttare di preferenza i campi grandi o molto grandi, dalla figura intera al primo piano. Ma affermare che questo fatto rappresenti un punto di frattura fra il linguaggio cinematografico ed il supposto linguaggio televisivo autonomo, sarebbe lo stesso che affermare che *La passion de Jeanne d'Arc* di Dreyer (impostata quasi esclusivamente su un montaggio di primi piani) differisce sostanzialmente, nella natura stessa del linguaggio espressivo, da — poniamo — *Der blaue Engel*, film che si giovava di una impostazione diversa di montaggio. Senza contare che risultati apprezzabili hanno ottenuto gli studi per la costruzione di schermi non soltanto di normali dimensioni «cinematografiche» (qualcuno, anzi, è già in esercizio), ma anche di quelli più piccoli e adatti ai ricevitori domestici che hanno le dimensioni degli schermi per il passo ridotto. Che questo scoglio tecnico e commerciale (più grande è lo schermo più complesse sono le apparecchiature, e quindi maggiore il costo) possa essere superato non c'è dubbio: scomparirà allora, automaticamente, la necessità di incorrere a campi che non vadano oltre la figura intera.

Il montaggio «istantaneo» rappresenta la principale caratteristica differenziale della televisione diretta. Poiché la trasmissione avviene nello stesso istante in cui la sequenza televisiva si svolge dinanzi alle macchine da presa, le inquadrature debbono essere montate non appena compaiono sugli schermi di cui dispone il regista nella sala di controllo. La ripresa si fa di solito con due o tre macchine, ognuna delle quali fissa dell'azione l'inquadratura che il regista ha stabilito in anticipo o verrà man mano stabilendo — attraverso opportuni spostamenti, e sostituzioni di obiettivi — nel corso della trasmissione: le due o tre inquadrature sono riprodotte contemporaneamente su altrettanti schermi, e toccherà al regista di mandarne in trasmissione una piuttosto che un'altra e decidere quando passare, per stacco o per dissolvenza, dall'una all'altra. Ciò presuppone una preparazione meticolosissima in sede di sceneggiatura e di prove, e richiede dal regista qualità di improvvisatore (ove occorra introdurre mutamenti durante la ripresa) e doti di intuito non co-

muni. Ma è chiaro che pur sussistendo tali qualità al massimo grado e pur supponendo che la trasmissione si svolga in perfetta regolarità, lo spettacolo televisivo diretto è lungi dal poter competere, nella precisione della struttura e nella efficacia del ritmo, con lo spettacolo cinematografico. Che cosa dedurne? Non certo che, per effetto di queste più limitate possibilità espressive, il linguaggio della televisione sia altra cosa (o sia in grado di divenire altra cosa) dal linguaggio cinematografico. Si può, piuttosto, constatare che siamo di fronte ad una fase rudimentale di linguaggio cinematografico, ad un improvviso ed ingiustificabile regresso, come se di colpo fossero stati dimenticati i lunghi anni di esperienze attraverso i quali è passata l'arte del film. Per questo sembrano nel giusto coloro che considerano la televisione diretta come una strada senza sbocco, destinata a morire nelle secche di una ibrida convenzione semi-teatrale (e semi-cinematografica), e che invocano il ricorso alla trasmissione registrata, e cioè al film realizzato in precedenza, sia applicando i consueti schemi di lavorazione (quando si disponga di schemi sufficientemente grandi), sia rispettando le esigenze pratiche degli schermi di piccole dimensioni, di cui abbiamo parlato più sopra.

Per la durata dei singoli spettacoli televisivi non c'è molto da dire. L'attenzione dello spettatore che segue un programma riprodotto su uno schermo di piccole dimensioni è forzosamente di breve durata, e d'altra parte la televisione diretta non può disporre simultaneamente del numero di scene necessarie ad un'azione logicamente coordinata che superi una certa lunghezza. Inoltre, gli stessi produttori americani di film per televisione, preoccupati non soltanto della «resistenza» dello spettatore ma anche delle scarse possibilità finanziarie delle stazioni trasmittenti che dovrebbero acquistare o noleggiare le loro pellicole, si limitano per ora ai corti metraggi. Che questo fatto possa differenziare il linguaggio televisivo da quello cinematografico, nessuno — ci sembra — potrebbe ragionevolmente sostenere. Più grave degli equivoci dell'«autonomia» è l'equivoco che vorremmo definire «teatrale». Ma è di una enormità così evidente che abbiamo preferito non parlarne prima, per sbrigarcelo in poche righe alla fine senza interrompere il filo del discorso. Se ne è fatto sostenitore il *Bulletin of the British Film Academy*, in questo modo: «L'uso eccessivo della tecnica cinematografica sminuirebbe la più importante qualità della televisione: la diretta comunicazione con lo spettatore, quella caratteristica

cioè che ha permesso al teatro di convenire con il cinema e che della televisione può compensare i fattori limitativi. E, come il teatro, la televisione è ben viva. Quando assistiamo alle scene che si svolgono sul vetro dell'apparecchio televisivo, noi sappiamo che i fatti accadono al momento stesso in cui li vediamo e da questo fatto nasce un elemento drammatico che è affatto assente dal film», (citato da *Bianco e Nero*, agosto 1949). Per poco che si rifletta sulla natura del teatro (dove non gioca soltanto la «contemporaneità» di azione e ascolto-visione, ma anche e soprattutto la «presenza fisica» dell'attore entro la cornice fissa del palcoscenico) e sulla «identità» dello schermo televisivo e di quello cinematografico (l'azione è divisa in inquadrature, e la divisione comporta un montaggio di «campi» diversi e quindi un peculiare ritmo visivo-sonoro), sarà facile comprendere che esteticamente non ha alcuna importanza il fatto che l'azione avvenga nello stesso istante in cui è trasmessa o sia avvenuta in un tempo precedente.

FERNALDO DI GIAMMATTEO



«Studio» R. A. I. a Torino, in via Montebello. Si sta trasmettendo una scena di balletto.



## LA DILIGENZA

### CORRISPONDENZA COI LETTORI

**SANFELICE (Napoli).** Gli schemi fissi vietano l'opera d'arte, nella maggior parte dei casi; qui son d'accordo con te. Ma il termine è elastico, applicabile tanto alla «ricetta» (fatto puramente utilitaristico) quanto alla «supervisione» (quindi imposizione di indole politica, talvolta). Il «ritmo» viene determinato dal montaggio dei vari quadri realizzati dal regista nelle riprese (anche il montaggio dovrebbe essere prerogativa del regista, in teoria); le riprese seguono gli appunti iniziali del film, vale a dire la sceneggiatura — che dovrebbe comprendere, tra le altre cose, i dialoghi — e quindi la sceneggiatura viene detta «previsione del montaggio». In questo viaggio a ritroso attraverso il sentiero del procedimento, una cosa è chiara: che il ritmo del film si ottiene soltanto in fase di montaggio. Ho visto *Yellow Sky*: m'è piaciuto, come mi piace *Wellman* quando s'impunta e vuole dirci la sua parola che talvolta è apprezzabile. Per la bibliografia, aspetta. Prima o poi apparirà l'elenco delle opere indispensabili. Quanto al circolo del cinema per i «goliardi», scrivi a Tosi.

**ANTONELLO ANTONELLI (Pescara).** Grazie del ritaglio. L'articolo, che mi era stato sotteggiato da un amico, è finalmente arrivato nella sua edizione integrale: uno schifo bello e buono;

quel signore, che alcuni si ostinano a definire «critico», ha perso, scrivendo il brano che tu sottolinei, ogni possibilità di parlar male degli articolisti che sotto il defunto regime si comportavano come «lacchè». Le preoccupazioni «moralistiche» che egli ostenta non sono che pallide trovate per giuocare, con maggior profitto, le deboli carte che tiene in mano.

**TOM (Ravenna).** Tempo fa, il rappresentante del Motion Picture Herald a Roma era il dr. Argeo Santucci. Non so se egli ancora abbia quell'incarico. Per il rinnovo dell'abbonamento alle riviste americane lo mi rivolgo all'International Book Board di Milano, in via Borgonuovo 24. L'affare *Chester Morris-Richard Dix* è ancora in sospeso. I partiti sono due; più numerosi sono coloro che ravvisano in quell'immagine il vivente *Chester Morris*. Si dice che questi sbagli (se mai sbaglio v'è, stavolta) siano di buon augurio. Per il diavolo in corpo io non ho più speranze: mi sembra che la censura l'abbia rimandato all'inferno.

**LUCIANO PRADA (Corbetta).** Non ho visto *Gli indomabili* diretto da quel vecchio e abilissimo mestierante che è Allan Dwan (decaduto qualche anno fa e condannato a far girare la ruota del film «B» e spesso anche «C»). Il fatto che *Doc Halliday* ricorra in quel film come nella *Sfida Infernale*

(«My Darling Clementine») non significa che *John Ford* (regista di quest'ultimo) abbia attinto acqua alla fontana di *Dwan*, *Doc Halliday*, come *Billy The Kid* e lo scrittore *Pat Garrett* di *Old Fort Sumner*, e come tanti altri, sono i personaggi della leggenda del Far West, gli *Orlando* e i *Rinaldo* delle saghe americane. Penso che *Sfida Infernale* sia comunque contemporaneo — in quanto alla data di realizzazione — di *Gli indomabili*.

**VIC (Bologna).** L'aiuto-regia ha diverse gradazioni, che vanno dall'aiuto puro e semplice all'assistenza, alla quasi condirezione. Vedrai che nei primi tempi ti verranno affidati incarichi non precisamente creativi: ordinerai il silenzio, aiuterai la segretaria di edizione, ti manderanno alla ricerca di oggetti bizzarri e ti dovrai sovente adoperare nella riappacificazione dei generici in lite. Ma sarà un'utile esperienza, e con piacere leggerò le tue lettere con le notizie sugli sviluppi e sulla «carriera». L'Usine aux Images di Canudo è uscita nel 1927 per le edizioni Chiron di Parigi. Di suo ho letto alcuni scritti nelle antologie che qualche eroico studioso del cinema riesce a pubblicare. Presto inizieremo su *Cinema* la pubblicazione dell'annunciata bibliografia essenziale. Quanto alla differenza che t'ha colpito cercherò di spiegarli semplicemente. La *Luz* — è il caso che tu hai citato — è un grande organismo di produzione che ha molti uomini, capaci di organizzare la lavorazione di un film, i quali son detti «produttori» (intendiamo, è un caso generale: a Hollywood, come a Parigi; ma non a Mosca). Il produttore riceve i soldi (in parte o tutti, a seconda dei casi) e il materiale (lampade, attrezzi ecc.) dal capo della produzione della *Luz*, e incomincia a girare il film. Ha avuto un incarico, gli sono stati fissati dei limiti per la consegna del film — inteso come prodotto — e dal momento in cui la «troupe» è formata, il produttore è il capo, colui che decide delle spese, che cerca (ho detto cerca) di accontentare le richieste del regista, che fa i contratti agli attori, ai tecnici, che supervisiona i «pezzi» girati e così via. Il direttore di produzione è un suo collaboratore e s'accolla l'incarico della organizzazione minuta tenendo sempre i contatti col «producer» che della «troupe» è il sovrano. Se tu vedessi (avverto che il caso *Luz* è esaurito nei periodi precedenti) il volto di certi produttori, se tu ascoltassi i loro discorsi, di certo saresti sorpreso di trovare nei registi ai loro ordini qualche pia e lodevole aspirazione artistica.

**UGO LOSACCO (Firenze).** La redazione «legittima» di *Cinema* vecchia serie ha chiuso le pubblicazioni della rivista col n. 176, ma so che altri fascicoli, con numeri superiori circolano su certe bancarelle del Meridione. E' un mistero anche per noi quella vita «indipendente».

**ELIANA CIOCI (Pavia).** Veidi mori a Hollywood nel 1943, anno in cui il mondo era occupato a seguire il conflitto, cosicché nessun necrologo salutò la scomparsa di questo attore che aveva chiuso con Casablanca la sua parabola. I dati che cerchi li troverai in una prossima «galleria».

**SERGIO FLAVIUS (Milano).** Sì. *Kirk Douglas* ha impersonato il padrone del *Regent's Club* ne *Le vie della città* di *Byron Haskin* (e l'avrai visto anche ne *Lo strano amore di Marta Ivers* e in *Catene della colpa*). Ecce i titoli originali. *T-Men* (ovvero «I T-Men contro i fuorilegge») è dei primi

del 1948; idem si può dire di *Le vie della città* (tit. originale «I Walk Alone»). *The Scarlet Pimpernel* («La primula rossa») è del 1935, *Sitting Pretty* (Governante rubacurri) è del 1948, *To the Ends of the Earth* («Oppio») è dello stesso anno.

### IL POSTIGLIONE

#### CAMBI E VENDITE

**MARIO BONFIGLIO (Via Ballila, 2 - Dalrago - prov. Milano).** - Avvisa i lettori che ha già ceduto tutte le copie di *Fotogrammi* in suo possesso; quindi è inutile scrivergli per quel giornale. Cede invece settanta fascicoli di *Il mio film* preferito in cambio dei supplementi di «Cinema-Illustrazione»; *Luciano Serra Pilota*, *I filibustieri*, *Giulietta e Romeo*, *Viva Villa*, *Maria di Scozia*, *Proprietà riservata*, *Maria Walewska*, *Saragoza*, *Palcoscenico*, *Messaggio segreto*, *Condottieri*.

**SANDRO MANZONI (Lido di Venezia).** Cede diverse collezioni di settimanali (Oggi, L'Europeo, Il Mondo) in cambio di *Cinema* — vecchia serie (qualsiasi blocco). Vende il supplemento della rivista *Sight and Sound* intitolato *Index to the Work of Alfred Hitchcock*, e inoltre *Entertainment Films for Children 1949*, *Visual Aids* («Films and Filmstrips for secondary schools»), i nn. 8, 10, 11, 12 della *Miesciznik Kinotechnik della Film Polski* e diversi numeri di *Bis*.

**RAFFAELE SULLAM (Via Vallisneri, 2 - Milano).** Cerca fascicoli di *Photoplay* precedenti al maggio 1948 e una copia del *Motion Picture Almanac* se d'occasione e recente.

**ALDO ROSSI (Via Lamarmora 6, Milano).** Cede le annate di *Cinema* vecchia serie, 1938 e 1939, rilegate in due volumi. E cede anche un'altra annata di *Cinema*.

**ALDO UGLIETTI (Via Bricherasio 7 - Torino).** Cede *Cinema*, vecchia serie in ottimo stato dal n. 12 al n. 70 compreso; La critica cinematografica, in ottimo stato, collezione completa di quattordici numeri; la collezione completa di *Cinetempo*. Acquista: *Sipario*, anno I, nn. 1, 2, 3, 6, 9 purché in buone condizioni.

**ANCHISE MORICOLI (Via San Francesco, 8 - Pano).** Offre i seguenti fascicoli di *Bianco e Nero*, vecchia serie: n. 3 del 1939; n. 3 del 1940; nn. 4, 6, 11 del 1941; nn. 1, 8, 9 del 1942; n. 1 del 1948. Cerca volumi contenenti sceneggiature, anche dattiloscritte.

**SANDRO BELUSSI (Campo Marte 966, Giudecca, Venezia).** Cede *Cinema*, vecchia serie: nn. 6, 10, 55, 56, 57, 68, 108, 114, 118, dal 119 al 123 incluso, 131, 138, 163, 164, 173, 174. Cede inoltre: *Bianco e Nero*, n. 1 dell'anno secondo, e il n. 2 dell'anno quarto (naturalmente della vecchia serie).

**ANGELICA FEDERICI (Lungotevere Vallati n. 2 - Roma).** Cede *Cinema*, vecchia serie, anni 1936 e 1937 (36 fascicoli in buono stato) al migliore offerente. Cerca il n. 97 di *Cinema* v. s. Cede in blocco i seguenti fascicoli di *Cinema* al migliore offerente: nn. 1, 3, 4, 5, 9, 12, 13, 26, 39, 44, 45, 46, 49, 58, 62, 79, 82, 86, 88, 111, 113, da 115 a 119, 121, 123, da 125 a 141, da 143 a 148, da 151 a 153, da 155 a 166, da 168 a 172, 175-78 (complessivamente 74 fascicoli).

**SERGIO FUGATTI (Via Biamasco 6 - Trento).** Acquista *Cinema*, vecchia serie dal n. 30 al n. 100 oppure cambia con i due volumi sul cinema italiano di *Luigi Fredi*, un numero di *Cinestampa*, vari numeri di *Cinestar* e di *Bis* per un totale di sessanta fascicoli, impegnandosi di coprire in denaro la differenza.

La raccolta sistematica di dati e di altro materiale riguardante l'attività cinematografica, va assumendo sempre maggiore importanza ai fini di una seria storiografia critica. Per tale ragione è sorto in Milano un «Centro autonomo di studi cinematografici». Il programma del Centro contempla:

1) Compilazione metodica di bibliografie riguardanti non soltanto i libri ma anche gli articoli cinematografici.

2) Compilazione di filmografie su determinati registi, e particolari generi o argomenti cinematografici.

3) Promuovere una associazione nazionale fra i va-

ri schedatori, di cui il C.A.S.C. potrebbe diventare il centro di collegamento. Scopo primo di tale associazione è quello di costituire uno schedario nazionale.

4) Promuovere inchieste e compilare statistiche sui vari aspetti del fenomeno cinematografico.

5) Promuovere, in varie sedi, riunioni e dibattiti su argomenti di particolare interesse critico o storico.

Il «Centro autonomo di studi cinematografici» invita critici e schedatori a dare la loro adesione all'iniziativa. La sede provvisoria del C.A.S.C. è in via Telesio, 17 (tel. 44940).

cenda si svolga « sul filo (e sul contrappunto, e sul commento) dei "pezzi" eseguiti ». In Appunti su due sequenze, il Turroni tratta di un argomento che definisce « arduo e puerile »: i funerali in Il corvo di Clouzot e in La Otrà di Cavaldon; le sue osservazioni sono, stavolta, spesso acute e interessanti. Peccato che egli scriva in modo molto contorto. Pochi lettori riuscirebbero a seguire le sue parentesi nelle parentesi e poi ancora nelle parentesi. Egli ha inoltre una « galleria » di Anne Baxter, ove ancora una volta dimostra di lasciar cadere le sue qualità di buon osservatore nel pozzo di una stilistica ermetica « vecchio stile », di moda dieci anni fa, ma oggi di « retroguardia ». Affine al pezzo di Turroni sui funerali è un articolo di Giacomo Gambetti, Idee di uno spettatore sul tema « pezzi forti » nel film. Parlando un poco di cinque diversissime opere cinematografiche; dove per pezzi forti certo intende quelli che un tempo eran chiamati « punti salienti ». Lo stesso Gambetti ha un pezzo su due attori (Indici di una mentalità e di un sistema: Tyrone Power e Burt Lancaster; parallelo tra i due attori considerando alcuni film da essi interpretati), due brevi note del tutto prive di originalità; più lungo e impegnativo La critica in materia di cinema, ove sostiene la funzione culturale-educativa della critica. Anche Luciano Vecchi è scrittore fecondo: dopo aver trattato di il soggetto cinematografico come genere letterario, « recensisce filmicamente » nove recenti romanzi italiani (di Alvaro, Pratolini, Moravia, Brancati, Palazzeschi, Quarantotti Gambini e Del Boca). Stende poi un Ricordo di Béla Balázs, e in I tre incontri del cinema con la psicanalisi critica aspramente lo sfruttamento che della psicanalisi fa il recente cinema hollywoodiano.

Nel campo della teoria pura spazia Pier Giuseppe Ricolfi, il quale ha scritto 16 pagine fitte fitte sulla Funzionalità dei movimenti della « camera »: impresa lodevole, quantitativamente, ma qualitativamente assai debole, ove si pensi che l'autore esemplifica citando film quali L'eredità dello zio buonanima, Il re d'Inghilterra non paga, Amore che redime, Colpi di timone e Sotto due bandiere. Quando poi si sostiene che Schiavo d'amore di Cromwell sta sullo stesso piano di Noi vivi, è difficile avere le idee chiare in fatto di funzionalità dei movimenti della « camera »: è in discussione l'esistenza stessa del cinema! Il rilievo nel cinema di Giovanni Carpani sostiene addirittura un nuovo metodo di cinematografia stereoscopica, sul quale preferiamo non pronunciarci prima di aver potuto verificare in via sperimentale quanto l'autore asserisce teoricamente. Con Alfio Berto Rellini balziamo invece nel campo del pezzo di « colore »: un'intervista al Cav. Rossi, impiegato al Ministero. Molto interessante il saggio di Franco de Giovanni Gli indiani nel cinema d'America, condotto un poco sulla falsariga di Peter Noble.

## UN AMICHEVOLE INVITO

Non abbiamo steso questa rassegna per solo dovere di rendiconto; non l'abbiamo stesa per far piacere ai partecipanti al Premio Cinema - Pasinetti (sarebbe un'adulazione che non meritano); l'abbiamo soprattutto stesa per poter rivolgere (e ai nostri lettori in genere, s'intende) un amichevole invito: scrivete articoli, saggi, note, sia per il Premio Cinema-Pasinetti 1950 che per la normale pubblicazione: scrivete seriamente, approfondite i temi, sviluppate le idee. La letteratura cinematografica italiana ha bisogno di nuovi critici, di nuovi studiosi, che ne elevino sempre più il tono e il livello. Cinema vuole adempiere anche a questa funzione.

\*\*\*

**ANGONA** - L'attività del neo-cineclub anconetano si è iniziata con Il Corvo di Clouzot e con Ivan il terribile di Eisenstein.

**ARREZZO** - Il Circolo del Cinema « La cittadella » ha inaugurato il quarto anno sociale con Tobacco Road di Ford (anteprima in originale). Sono stati presentati in seguito: Martina di Rabenalt (anteprima in originale), Ossessione di Visconti, Der Apfel ist ab di Käutner, Ciapaiev dei fratelli Vassiliev.

**BARSICIA** - Al Cineclub sono stati presentati: Il diavolo in corpo, Ciapaiev, Sirena, Nascita di Charlot (antologia), Monsieur Verdoux.

**CARMONA** - Il « Cineclub Cremona » ha presentato in nome della legge di Germi e il documentario Lezione di geometria; Ciapaiev e il documentario Nelle sabbie dell'Asia Centrale.

**FIRRENZE** - Il 5 dicembre scorso, Luchino Visconti ha presentato La terra trema, inaugurando il nuovo anno sociale del Cineclub « Primi Piani ». In seguito sono stati proiettati Ventesimo secolo di Hawks, Ossessione di Visconti e Spasimo di Sjöberg.

**FORLÌ** - Il cineclub forlivese ha ripreso la sua attività con Il traditore di Ford e La falena di Cap.

**MANTOVA** - Il Circolo del Cinema ha presentato Ciapaiev, Critic and Film Series (saggi di critica visiva dei film The Overlanders e Odd Man Out), i cortimetraggi Vormittagsspuck di Richter e Studio n. 10 e 11 di Fischinger.

**PARMA** - Ha ripreso la sua attività il « Cineclub di Parma » con Douce di Autant-Lara, L'amorosa menzogna di Antonioni (doc.), Charlot soldato di Chaplin, Nel paese degli Armadilli di

## CIRCOLI DEL CINEMA

Keaton, Il duello di Cretinetti, Esperienza del cubismo di Pellegrini, Monsieur Verdoux di Chaplin,

Il traditore di Ford.

**PIACENZA** - Il Circolo del Cinema ha organizzato una conferenza sul tema Cinema e psicanalisi, invitando il prof. Musatti dell'Università di Milano. Si è svolto con successo il ciclo di proiezioni dedicate al neorealismo italiano.

**PISA** - Al Cineclub sono stati proiettati Carnevale della vita di Duvivier e Spasimo di Sjöberg.

**REGGIO CALABRIA** - Il Circolo del cinema « Sequenze » ha presentato Il deputato del Baltico di Sarkis e Keiffiths, La grande illusione di Renoir, Nelle sabbie dell'Asia Centrale. Il numero dei soci è salito a 350. È stata inaugurata una sezione speciale per il cinema scientifico che ha proiettato, presenti gli odontoiatri della città e della provincia e molti medici, alcuni documentari di chirurgia dentaria a colori.

**SIENA** - Il cineclub senese ha ripreso la sua attività con Legittima difesa di Clouzot. Sono stati poi presentati: Monsieur Verdoux, La moglie del fornaio, Strada sbarrata, Il processo, I bambini ci guardano.

**SUZZARA** - Il locale circolo del cinema ha proiettato l'antologia Nascita di Charlot.

**TORINO** - Alessandro Blasetti ha presentato al « Cineclub Torino » 1860; in seguito è stato proiettato Hélène di Jean Benoit-Lévy.

**VERONA** - Il Circolo del Cinema ha iniziato il suo nuovo anno sociale con Legittima difesa, Film and Reality, Angelo del male, Sirena. In seguito ha proiettato Cinema primitivo (antologia) e un episodio dei Topi grigi.

## OSVALDO CAMPASSI:

« Dieci anni di cinema francese ». Volume secondo. Milano, Poligono, 1949.

UN ALBUM di ricordi ci piace definire la seconda parte della recente fatica di Osvaldo Campassi. In queste pagine, in prevalenza, sono i nomi di secondo piano, quelli minori o addirittura minimi, che fanno affiorare nella nostra mente il ricordo di decine di filmetti passati nelle sale italiane tra un'attenzione il più delle volte esagerata, ma che dava l'idea di un gusto assai diverso dall'attuale. Il pubblico che si appassionava alle avventure di Fernandel, alle "pochades" cinematografiche di Mirande, Berthomieu e Billon aveva un gusto provinciale, ma era assai più vivo del pubblico di oggi, che si lascia annientare dalle diuretiche preziosità dei colorati colossi di California. Nella prima parte, apparsa un anno fa, Campassi aveva ricordato, con meticolose analisi le avventure più emozionanti dei purosangue: Clair, Carné, Renoir, Duvivier. Ora si china ad esaminare il fitto mosaico composto, a dir poco, da un centinaio di registi e da qualche centinaio di titoli e di attori. Dare un ordine a questa materia non era troppo facile. Non crediamo che il criterio di Campassi sia decisamente quello ideale, ma ci teniamo a dichiarare che era oltremodo difficile trovarne un altro più convincente. Esaurita nel volume precedente la trattazione dei nomi più grossi, restavano, confusi tra i moltissimi « poco o nulla », non pochi « qualcosa ». Campassi li giudica, pertanto, nei titoli dei capitoli, definendoli « artigiani » o « mestieranti ». Artigiani sono Jacques Feyder, Abel Gance, Marcel L'Herbier, Pierre Chenal, Marc Allégret, Léonide Moguy, Jean Grémillon; mestieranti sono Maurice Tourneur, Raymond Bernard, Léon Poirier, eccetera. Non è stata cercata, però, una netta divisione — e giustamente — essendo stati talvolta mestieranti gli artigiani e artigiani i mestieranti. Senza dubbi di sorta, invece, il gruppo dei « commerciali, mercantili, minori e minimi », per i quali è abbastanza ironico questo stesso titolo dato al capitolo: si tratta, per intenderci, di R. Barbéris, A. Berthomieu, J. Boyer, Maurice de Canonge, Jean Choux, Maurice Cloche, Pierre Colombier, Henri Diamant-Berger, Alexandre Esway, René Guissart, Léon Mathot, Richard Pottier, Jean Vallée e qualche altra dozzina. L'ultimo capitolo è dedicato ai registi stranieri ed ai film da essi realizzati in Francia, ma in questo libro, logicamente, il testo non è agitato soltanto dai fantasmi grigi di pellicole « minori » e « minime ». Se al cinema francese di questi dieci anni togliamo i « quattro grandi »: Clair, Renoir, Carné e Duvivier, ne restano ancora altri di non minori proporzioni. Perciò, questa seconda par-

## RIBLIOTHECA

te, ha il suo "clou" nelle pagine dedicate a Vigo, Epstein, Kirsanoff, Pierre Prévert, Benoit-Lévy e Pagnol; ed altre ancora, non inutilmente dedicate a Guitry, Lacombe e Mirande.

A questo punto, ognuno si rende conto di quale enorme materia abbia incontrato Osvaldo Campassi redigendo questo grosso volume e di quante sfumature necessitasse il critico esercitandosi su stili ora nettamente opposti — Vigo e Pagnol, Epstein e Feyder — ora su sequele di autori appena distinti da labili variazioni non sempre esattamente individuabili. Una classificazione, una qualsiasi classificazione era inevitabile, come punto di partenza. E quella da Campassi è forse talvolta maliziosa, ma è anche sempre esatta. Le valutazioni... Beh, ma le valutazioni sono sempre criticabili. Ogni critico ha un suo punto di vista, una sua etica a cui tiene vivamente. Le analisi di Campassi — autore peraltro assai noto ai lettori di Cinema, vecchia serie compresa — appartengono alla categoria della critica « oggettiva », cioè alla metodologia cara a Pasinetti: il film e il regista vengono valutati nell'ambito delle intenzioni loro proprie, personali, astraendo il più delle volte da qualsiasi richiamo ad una situazione generale, politica ed economica, la cui influenza e il cui studio possono dare origine ad altre constatazioni se non proprio far toccare altre e diverse conclusioni. Pur non ritenendolo soddisfacente, non ci sentiamo di negare questo metodo: esso dà, in buone mani, risultati esaurienti facilmente integrabili da ogni singolo lettore. Senza contare poi, che Campassi non si rifiuta ad esigenze del genere quando la personalità dell'autore esaminato invita ad approfittarne. È il caso di Jean Vigo, il cui capitolo è veramente completo, esauriente e pieno di comprensione, nonché l'esame di Kirsanoff, autore sconosciuto in Italia.

L'ultima parte, già ricordata, che tratta degli autori « commerciali, mercantili, minori e minimi », è invece, compilata in modo analogo a Le cinéma et ses hommes di Henri Colpi: è uno schedario alfabetico che va da René Barbéris ad Henri Wuschleger, un gruppo di cento nomi valutati in più o meno breve spazio, senza tentare un legame che sarebbe risultato del tutto acrobatico. Un giudizio su questo libro non può che essere positivo, e nella misura più ampia. Libro di consultazione è dir poco, o addirittura errato: libro invece di documentazione, lo chiameremo, testo critico. La filmografia e la bibliografia sono il risultato della pazienza e dell'erudizione di Ugo Casiraghi e Glauco Viazzi.

CORRADO TERZI



*Una romantica avventura  
nei Mari del Sud,  
dove il clima  
rende il sangue più ardente del fuoco  
e dove l'amore  
è più violento della tempesta.*



# TIFONE SULLA MALESIA

Dorothy Lamour  
Robert Preston  
Lynne Overman

regia di

Louis King

distribuzione LUX FILM

*in technicolor*

