

CENTO LIRE



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO
LIRE **34**

NUOVA SERIE - 15 MARZO



A sinistra: «Dillinger» («Lo sterminatore», 1945) di Nosseck. A destra: «My Name Is Julia Ross» («Mi chiamo Giulia Ross», 1945), di Lewis.

DILLINGER E GIULIA ROSS

evadono dalla "produzione B"

NON C'E' ragazzo che non conosca il nome di Walt Disney. E tutti, senza dubbio, vi saprebbero dire i titoli dei suoi film da *Snow White and the Seven* («Biancaneve e i sette nani», 1937) a *Bambi* (1942), e i nomi dei personaggi più noti. Topolino, Pluto, Paperino hanno innumerevoli ammiratori. Chiedete a una donna il titolo di una pellicola interpretata da Robert Taylor e subito l'avrete. Così un uomo vi dirà che Greta Garbo è la protagonista di *La signora dalle camelie* o di *Anna Karenina*. La risposta, in questi casi, è pronta. Le domande si potrebbero estendere ad altri nomi celebri e quasi con certezza si avrebbero risposte soddisfacenti. E' un modo semplice per saggiare la fama di un attore o di un regista. Ma provatevi a chiedere informazioni o la notizia più superficiale su certi attori o registi come, ad esempio, l'attrice Nina Foch, l'attore George Macready od il regista H. Lewis. Difficilmente vi sarà risposto. Sono degli sconosciuti al gran pubblico e dei dimenticati per la più aggiornata e particolareggiata storia del cinema. Lavorano, quasi sempre, per le piccole case. Non appartengono al mondo dei «divi» e sono esclusi dalle conversazioni quotidiane dell'uomo comune. Coloro che godono di una discreta fama, almeno nel regno dei piccini, sono i comici Stan Laurel ed Oliver Hardy. Oppure Richard Dix o Boris Karloff che hanno interpretato, in passato, alcuni film notevoli. Ultimamente lo scomparso Richard Dix non cavalcava più, non estraeva velocemente le lunghe pistole da «cow-boy» ma indossava smoking neri ed era assai triste. Non si trovava bene in questi nuovi panni, preferiva la prateria. Boris Karloff non fa più paura: sono trascorsi i tempi di Frankenstein.

Ora, anche questo già famoso «cattivo», è assorbito dalla "produzione B", da una produzione cioè secondaria. Film di poca importanza, comunque. Da noi si proiet-

tano nei locali nel periodo estivo quando l'affluenza del pubblico è minore. Forse, in campagna, hanno ancora una certa presa. Nell'America del nord si programmano abbinati, in doppio programma. Ci sono, laggiù, per questo genere di film, appositi cinematografi. La proiezione di ciascuno oltrepassa appena i sessanta minuti. E' impossibile classificarli, stabilire confronti. Sono, nella grande maggioranza, mediocri. Molti addirittura da macero. Vietati alle persone serie. Abbondano i film d'avventura, i gialli, i drammatici. Il genere forte. Ripetono i soliti motivi e appaiono realizzati con tecnica elementare. Ricordo qualche titolo nell'edizione italiana. *Nessuno sa il proprio destino* con Richard Dix, *Prima che m'impicchino* con Boris Karloff, un drammatico da educande, *Rita la rossa* con una Lupe Velez irrisconoscibile. E l'elenco, volendo, potrebbe continuare all'infinito. Non mancherebbe la materia prima. Ma sia i titoli che gli attori e i registi non ci porterebbero niente di nuovo. Assolutamente niente. Ma ci sono, come in tutte le cose, le eccezioni. E' utile, ci sembra, soffermarci con il discorso su alcune pellicole, di questa "produzione B", a nostro parere fuori dalla normalità e quindi degne di cenni ampi e di considerazione. E precisamente si tratta di *Dillinger* (1945; apparso in Italia col titolo di «Lo sterminatore») e di *My Name Is Julia Ross* («Mi chiamo Giulia Ross», 1945). Sono entrambi buoni film, specialmente il primo, diretto con particolare intelligenza da Max Nosseck (Alexander N. Norris) d'origine polacca che, prima di finire ad Hollywood, ha lavorato intensamente come attore, assistente, montatore e poi regista in quasi tutti i paesi dell'Europa: dalla Germania al Portogallo, dalla Francia all'Olanda. Per *Dillinger* (prodotto dalla Monogram Pictures) dobbiamo rilevare la buona fattura della pellicola e paragonarlo a film maggiormente notevoli. Spunta soprattutto

nella memoria, e con ragione, il nome davvero significativo di un nobilissimo artigiano: di Howard Hawks, l'autore di *Scarface* (1932). Bisogna dire subito che queste due pellicole hanno molti punti di contatto, a cominciare dal soggetto: la vita emozionante di Al Capone in *Scarface*, e quella altrettanto viva di Dillinger nel film omonimo. Sono storie «vere» cariche di prepotenza, di rivalità, di morte. Ci rivelano entrambi un costume preciso di una epoca reale; in un lucido e penetrante documentario. A Nosseck, come ad altri registi minori, fa bene questo contatto. Trova una forza inconsueta e un vigore narrativo davvero straordinario. Non si cura dei particolari e punta decisamente sul fatto. Non concede nulla alla poesia. Definisce chiaramente i personaggi, e con un montaggio ritmico eccezionale conduce la vicenda a buon porto. C'è, in lui, la stoffa del cronista scrupolosissimo. Gli attori si muovono con vivo senso del reale. Una recitazione veramente esemplare. Bravi Edmund Lowe ed Eduardo Ciannelli (l'indimenticabile gangster di *Winterset*) e Karen Morley. La figura complessa e difficile di Dillinger è impersonata, con rara misura, e particolare efficacia da un giovane attore, nato a Brooklyn nel 1919, Lawrence Tierney, non nuovo alle fatiche del cinema, e per la verità niente affatto «gigione».

Il regista di *My Name Is Julia Ross* mi ricorda invece particolarmente Alfred Hitchcock e la tensione di certi suoi film. Il regista Lewis conosce assai bene il mestiere e lo si vede da come dosa sapientemente la materia che ha fra le mani. E' il solito soggetto pieno d'orrore e di mistero, a carattere psicologico. Il regista si preoccupa di tenere avvinto lo spettatore e congegnava con felice intuizione la carica emotiva delle varie sequenze. Né manca di gusto. E' chiaro che rimane solo come indicazione di buon mestiere, ma non è privo di valori cinematografici. La bionda Nina Foch e l'attore George Macready sono i discreti interpreti. Possono, Hollywood volendo, migliorare ancora: meritano pellicole di maggiore impegno. Questa coppia, che sa indubbiamente recitare, è condannata invece a ruoli stereotipati: che si addicono alla "produzione B".

FRANCESCO BIAGI

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume III

FASCICOLO 34

Anno III - 15
Marzo 1950

Questo fascicolo contiene:

FRANCESCO BIAGI	
<i>Dillinger e Giulia Ross evadono dalla "produzione B"</i>	Seconda di copertina
<i>Cinema-gira</i>	130
b.	
<i>Motivi di attualità</i>	133
FAUSTO MONTESANTI	
<i>Il tallone d'Achille</i>	134
CALLISTO COSULICH	
<i>La vita in fiore nel "Michurin" di Dovzhenko</i>	136
ARTHUR KNIGHT	
<i>Splendore e decadenza della commedia "two-reel"</i>	139
MARIO VERDONE	
<i>Prospettive e avvenire del cinema ibero-americano</i>	142
RENATO GIANI	
<i>Attrici le mani</i>	144
G. N. FENIN	
<i>L'edizione americana di "Stromboli" non riconosciuta da Rossellini</i>	146
GIUSEPPE DI BRIZIO	
<i>Tre appunti</i>	148
FERNALDO DI GIAMMATTEO	
<i>Orgoglio e umiltà di Gustav Ucicky</i>	149
OSVALDO CAMPASSI	
<i>Retrospective: "La vecchia signora" di Amleto Palermi</i>	151
MICHELE GANDIN	
<i>Significati nuovi nelle cose comuni</i>	153
SERGIO FROSALI	
<i>Galleria: Jean Gabin</i>	154
GUIDO ARISTARCO	
<i>Film di questi giorni</i>	156
VIRGILIO TOSI	
<i>Circoli del cinema</i>	158
G. CARANCINI e C. TERZI	
<i>Biblioteca</i>	159
IL POSTIGLIONE	
<i>La diligenza</i>	160
<i>Un referendum su "Enrico V"</i>	Terza di copertina

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

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITÀ: Milano, via Serio, 1
Tel. 573-850 - 50063 - REDAZIONE DI ROMA: via Ruggero Fauro, 84 - Tel. 873159
PARIGI: 5, Avenue Vion-Whitcomb Paris XVI - Tel. 79-38 - NEW YORK: G. N. Fenin
2007, 23 Str. Astoria S. - Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'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: Michel Simon e Gérard Philippe in "Il diavolo" di René Clair.



Drammaticità alla matelica: Maureen O'Hara e Gloria Grahame in una inquadratura di « A Woman's Secret » (« Hai sempre mentito ») di Ray



Cinema inglese: Peggy Evans e Dirk Bogarde in «The Blue Lamp», film recentemente diretto da B. Dearden.

CINEMA GIRA

ITALIA

Sono in lavorazione...

...i seguenti film: Francesco, giullare di Dio (Amato), regista Roberto Rossellini, interpreti autentici frati e Aldo Fabrizi; Il cammino della speranza (Rovere-Lux), regista Pietro Germi, interpreti Raf Vallone, Elena Varzi, Saro Urzi, Saro Arcidiacono, Franco Navarra, Francesco Tomolillo; Totò il buono (P.D.S.), regista Vittorio De Sica, interpreti Emma Gramatica e Francesco Golisano (Geppa); Il fuorilegge (Roma Film), regista Aldo Vergano, interpreti Vittorio Gassman, Umberto

Spadaro, Maria Grazia Francia, Virginia Balesrieri, Ermanno Randi, Leonardo De Mitri; Varietà (A.T.A.), registi Steno e Monicelli, interpreti Aldo Fabrizi, Gina Lollobrigida, Tamara Lees.

Secondo i dati statistici...

...elaborati da L'Araldo dello Spettacolo sui dati di rendimento delle prime visioni nelle dieci città capozona, il film italiano sta guadagnando terreno. Difatti, dal 1946 in poi, la percentuale d'incidenza dei film italiani sul gettito globale delle prime visioni, non ha mai superato il

15 per cento (percentuale massima verificatasi soltanto nei periodi stagionali più stanchi, evitati dal film americano), mentre la percentuale d'incidenza dei film americani si è mantenuta costantemente al di sopra dell'80 per cento. Ora, nel trimestre settembre-novembre 1949, la percentuale d'incidenza è stata dello 87,97 per cento per il film americano, e del 7,37 per cento per il film italiano. Ma nel dicembre, uno dei mesi considerati più redditizi e quindi in passato tabù per la produzione nazionale, si è avuto un notevole spostamento, essendo il film ameri-

cano sceso al 73 per cento e il film italiano salito, al 24,50 per cento. Per la sola città di Roma, la ripartizione è ancora migliore: 65,78 per cento per il film americano; 33,39 per cento per il film italiano.

A condizione di reciprocità...

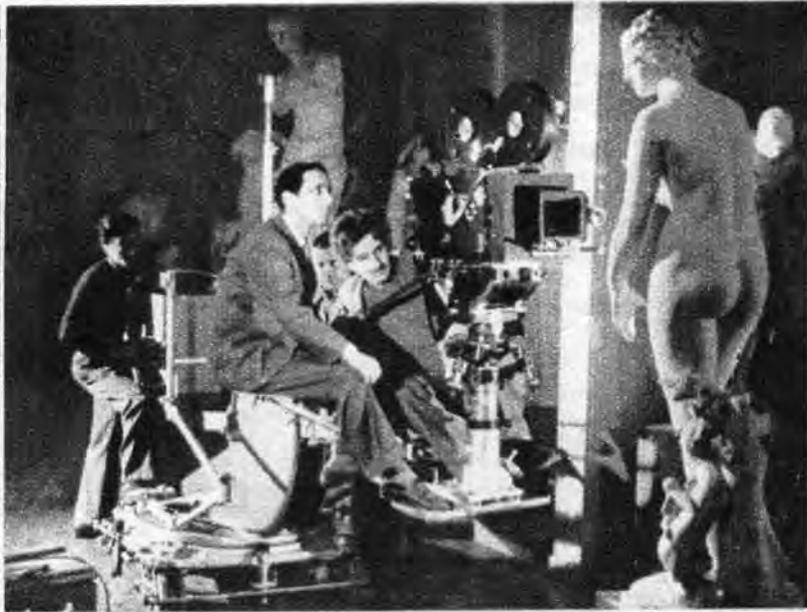
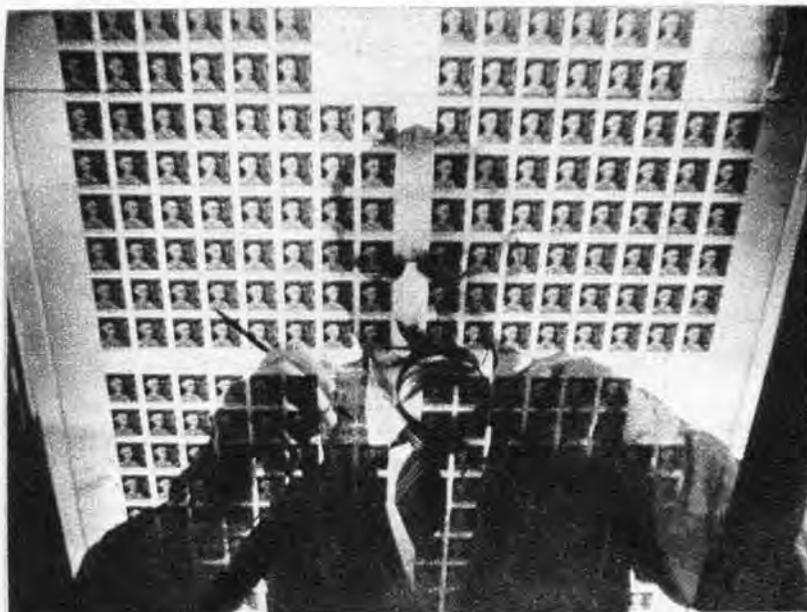
...il Ministero delle Finanze ha consentito l'importazione e l'esportazione, in franchigia doganale, dei film di propaganda turistica, distribuiti gratuitamente a cura delle organizzazioni turistiche ufficiali.

A rappresentare...

...la categoria dei giornalisti cinematografici in seno alle Commissioni previste dalla legge sul cinema, sono stati chiamati: Gino Visentini (Commissione consultiva), Gaetano Carancini (Comitato tecnico), Ermanno Contini (Comitato tecnico di appello). Membri supplenti, rispettivamente: Vinicio Marinucci, Gian Luigi Rondi e Carlo Trabucco.

Nel suo prossimo film...

...Isa Miranda interpreterà e racconterà la propria vita ed è Zavattini che, sulla base delle « confessioni » dell'attrice, preparerà il soggetto e la sceneggiatura. « Racconterò la mia storia con assoluta franchezza », ha dichiarato la Miranda, « rievocando tutta la mia carriera artistica dal mio debutto, nel 1934, ad oggi. Arrivata ormai alla meta, provo il bisogno di un esame di coscienza; e questo esame mi obbliga a riconoscere che, lungi dall'aver conquistato con il successo la felicità, come generalmente si crede, la mia esistenza si è risolta in uno scacco, conseguenza sì dei miei errori, ma anche degli errori di una società che al successo sacrifica i sentimenti più rispettabili. Ho coscienza di aver lottato con tutte le mie forze, di aver gustato i piaceri della vita, di aver sopportato molte sofferenze, di essermi trovata molto prossima al suicidio, ma sono soprattutto cosciente di aver dimenticato la missione fondamentale della donna, che è quella di perpetuare la sua famiglia. Sono sposata, ma non ho figli, sebbene me li sia spesso augurati, senza tuttavia volerli decisamente. Perché un figlio poteva essere un ostacolo sulla mia strada, distrarmi dalla mia arte. Questo è il dramma del-



A sinistra: dal cortometraggio «Questi pezzetti di carta» di Ubaldo Magnaghi. A destra: un "si gira" di «Scultura greca» di G. L. Polidoro.

l'attrice in una società che sembra incoraggiare di preferenza le ambizioni meno naturali. Il mito « stellare » genera quest'errore, e molti altri ancora. Essendomi servita finora dello schermo per il mio interesse, voglio ora servirmene per mettere in guardia le altre donne propense a cedere all'illusione di una vita più bella e più facile ».

Sono in corso trattative...

...per la produzione di un gruppo di sei film in compartecipazione con l'Argentina, diretti da Flavio Calzavara, Camillo Mastrocinque ed Eduardo De Filippo. Quest'ultimo dovrebbe dirigere la riduzione cinematografica della sua commedia Questi fantasmi.

È prossimo l'inizio...

...dei primi sei dei 24 documentari in technicolor della serie Phoenix Questo nostro mondo. A tale proposito, Vittorio Gallo, regista e direttore tecnico della Phoenix, accompagnato da Giuliano Tomei, altro regista della stessa Casa, si è recato in Inghilterra dove, visitando i locali stabilimenti, ha potuto rendersi conto delle ultime innovazioni della technicolor. Intanto si annuncia che sei cortometraggi Phoenix sono entrati a far parte della Film Library del British Institute, e cioè: Incontri di un giorno, Antichi approdi del Tirreno, Sicilia ellenica, Paese senz'acqua e Cavacalza.

Ecco un nuovo elenco...

...di titoli denunciati all'ANICA per il diritto di priorità: La figlia del reggimento (Industrial Film); L'uomo che ride (Forum Film); Amore e sacrificio, storia dell'industria lamiera biellese (Taurus Film); Le memorie del diavolo (Flora Film); Vent'anni dopo (Colamonic e Franco-London Film); Il goal della vittoria (Serra Mordini, per la regia di Gianni Puccini); Il mondo cambia (Roma Film); Tripoli bel suol d'amore (Oro Film); La Parisina (Secolo Film); Processo a Gesù (Scalera-Secolo Film).

La censura ha respinto...

...il film I peggiori anni della nostra vita e il documentario Accadrà ancora? Il primo perché ritenuto tale da poter turbare l'ordine pubblico per la presentazione tendenziosa di aspetti della vita russa; il secondo,

perché riporta sullo schermo fatti ed avvenimenti dei passati regimi nazista e fascista, nonché aspetti della vita russa tendenziosamente interpretati, ritenuti atti a determinare reazioni fra gli spettatori e pertanto turbamento dell'ordine pubblico.

La tecnica cinematografica...

...avrà la sua seconda Mostra a Torino dal 30 settembre al 20 ottobre in occasione della Mostra dell'Occidente.

Una curiosa argomentazione...

...è quella portata dall'Unione Nazionale Stabilimenti per giustificare gli aumenti delle tariffe dei teatri di posa e dei mezzi tecnici, aumenti avvenuti (guarda caso!), dopo che la nuova legge sul cinema ha reso obbligatoria la ripresa nei teatri di posa di una determinata percentuale di interni. Dice il Comunicato della sopracitata Unione: « Mentre qualsiasi altra voce ha subito dall'anteguerra i coefficienti di maggiorazione relativi alla svalutazione monetaria, tale fenomeno non si è verificato per gli stabilimenti il cui rapporto d'incidenza è andato costantemente diminuendo. Infatti, mentre nell'anteguerra (anni 1938-40), sul costo medio di un film spettacolare che oscillava da due milioni e mezzo a tre milioni, le fatturazioni di stabilimento passavano da un minimo di 600 mila ad un massimo di 900 mila lire (incidenza media: 24,30%), nel 1946 su un costo medio di 20 milioni per film, le fatturazioni hanno oscillato fra due milioni e tre milioni (incidenza media: 15%), e nel 1949, su un costo medio di 60 milioni si è registrata una media di sette milioni di fatturazioni, con la incidenza media del 12 per cento ». Verissimo. Ma c'è da notare che negli anni (1938-40), i film venivano girati prevalentemente nei teatri di posa, mentre negli anni 1946 e 1949 i film sono stati girati prevalentemente fuori dei teatri di posa. Cosicché le medie non sono confrontabili. E' chiaro che l'incidenza si abbassa se la fatturazione di stabilimento per un film girato nei teatri di posa entra in media con molti film che non hanno fatturazioni di stabilimento.



Cinema messicano. Sopra: l'attrice Elsa Aguirre. Sotto: due inquadrature tratte da « La gran calavera » di Louis Buñuel: l'ex-regista di avanguardia di « Le chien andalou », « L'âge d'or » e « Terre sans pain ».



Montgomery Clift, una delle ultime rivelazioni del cinema americano.





Jacques Sernas e Nadia Gray durante la lavorazione del film «The Spider and the Fly» diretto da Humer.

STATI UNITI

I generi cinematografici...

...preferiti dagli americani, secondo una statistica compilata da Variety sulla base degli incassi, sono, nell'ordine, i seguenti: drammatico; musicale; in costume; commedia; brillante con canzoni; western; disegni animati.

Secondo...

...l'Associazione degli scrittori cinematografici («Screen Writers Guild»), i quattro migliori soggetti americani del 1949 sono quelli dei film: All the King's Men, A Letter to Three Wives, On the Town e Yellow Sky.

Charles Chaplin...

...fermo dall'epoca di Monsieur Verdoux, sta per iniziare un nuovo film che sarà interpretato da suo figlio, Sidney Chaplin. Questo film vuol essere la storia tragicomica del «clown» che non fa più ridere, ambientata nel teatro di varietà inglese, principalmente sulle scene del «Vaudeville», in Drury Lane, che Chaplin conosce bene avendovi trascorso la sua prima giovinezza.

Dopo Pearl White...

...Betty Hutton impersonerà sullo schermo un'altra celebre attrice del muto; Mabel Normand, la bellezza preferita di Mack Sennett. Il film sarà diretto da George Marshall.

Un notevole impulso...

...all'attività dei produttori indipendenti americani verrà dato da un recente accordo secondo il quale due banche, una di Filadelfia e l'altra di Detroit, finanzieranno, fino alla concorrenza del 60 per cento, quei film che, previamente approvati, saranno distribuiti dalla Eagle-Lion.

800 chilometri...

...è la maggiore distanza finora raggiunta nelle trasmissioni televisive, ottenuta mediante uno speciale trasmettitore che collega fra loro Boston, New York e Washington.

GRAN BRETAGNA

Mai Zetterling...

...interpreterà La donna del mare, dal dramma di Ibsen. Il film, diretto da Edward Dmytryk, sarà realizzato parte in Norvegia e parte in Inghilterra.

I laburisti...

...non nazionalizzeranno l'industria cinematografica. Secondo Morgan Philips, segretario generale del partito, lo sforzo dell'industria britannica è stato molto inferiore alle speranze del Governo. Dopo aver chiesto una quota del 60 per cento, i produttori non sono in grado neanche di riempire quella del 45 per cento loro accordata. La grande debolezza dell'industria sta nei suoi alti costi e nella mancanza di un'adeguata pianificazione. «Il partito laburista», ha dichiarato Philips, «si propone di lasciare l'industria alla proprietà privata. Il governo laburista farà di tutto per aiutarla a mettere in ordine la sua casa ma è sulla industria stessa che grava la responsabilità di eliminare le sue manchevolezze, lungo le linee suggerite dai rapporti delle Commissioni d'inchiesta». Intanto il «Film Council» ha raccomandato al Governo di ridurre al 30 per cento la quota di proiezione obbligatoria dei film britannici.

Progetti...

...di cui si parla: Buongiorno elefante, soggetto di Zavattini e Suso Cecchi d'Amico, regia di Gianni Franciolini, interpretazione di Buster Keaton; Il paese dei campanelli, a colori, diretto da Renato Castellani; Toselli, diretto da Duilio Coletti e interpretato da Danielle Darrieux, Rossano Brazzi e Delia Scala; Mimi Bluette, fiore del mio giardino, dal romanzo di Guido Da Verona, prodotto dall'Atlantis Film; Il terzo segreto, diretto da Lewis Milestone e prodotto da Amato.

FRANCIA

Allo scopo di migliorare...

...nel formato ridotto, la robustezza delle copie, la qualità della colonna sonora e la sicurezza di trazione del film nei proiettori, è stato recentemente proposto un formato di 21

millimetri di larghezza che presenta due fori su ciascun lato del fotogramma e una colonna sonora eguale a quella del 35 mm. (2,54 mm.).

Con la partecipazione...

...dei rappresentanti dei produttori di 13 nazioni (Italia, Francia, Belgio, Gran Bretagna, Spagna, Germania, Austria, Svizzera, Danimarca, Svezia, Norvegia, Grecia, Egitto), si è svolto a Cannes il Congresso internazionale dei produttori che ha approvato la ricostituzione della Federazione internazionale dei produttori. Presidente è stato eletto Frogerais (Francia); vice presidenti, Monaco (Italia) e Duff Cooper (Gran Bretagna). A far parte del Consiglio sono stati chiamati i delegati della Spagna, dell'Austria e del Belgio. E' stato inoltre deciso di tenere a Venezia, dal 5 al 10 settembre,

la prima Assemblea Generale. Nella stessa occasione si riunirà a Venezia lo speciale Comitato incaricato di studiare i problemi del diritto d'autore nel settore cinematografico.

L'operatore...

...Philippe Agostini debutterà presto come regista con un film che sarà interpretato da Odette Joyeux e Serge Reggiani.

Mentre in Italia...

...il regista ungherese Géza Radványi si prepara a realizzare un film sulla vera storia di Lamberto Maggiorani, l'operaio protagonista di Ladri di biciclette, in Francia è nato un analogo progetto ad opera del soggettoista Alex Joffé e del regista Henri Decoin; i quali hanno inviato ai giornali la seguente precisazione: «Quando Ladri di biciclette fu proiettato a Parigi, Alex Joffé ebbe l'idea di trasportare in Francia l'avventura dell'operaio attore e ne ricavò il soggetto intitolato Mestiere d'uomo. Henri Decoin, mentre preparava Tre telegrammi, avuto l'annuncio della idea di tale soggetto, accettò di realizzarlo alla fine del 1950 e, con lo autore, si mise a lavorare all'adattamento. Henri Decoin, Alex Joffé e i loro produttori tengono a far sapere che il progetto di Géza Radványi non modifica in nulla il proprio progetto».

Costatata la diminuzione...

...dei film girati sulla Costa Azzurra (solo 4 nel 1949), il Commissariato Nazionale del Turismo e il Centro nazionale per la cinematografia stanno studiando alcune iniziative atte a porre rimedio a tale declino. Fra l'altro, si cercheranno di ottenere sconti ferroviari e alberghieri, e si faranno passi per cercar di trattenere a Nizza i registi italiani che vengono a girarvi film in base agli accordi di coproduzione franco-italiana.

MENTRE a Hollywood si spargeva la voce di un probabile film americano di De Sica, la M.P.A.A., e per essa il suo presidente, Eric Johnston, vietava la programmazione di «Ladri di biciclette» a causa di due scene (quella del piccolo Bruno che urina contro il muro e quella della casa di tolleranza) contrarie ai dettami del famoso «Codice Hays». Da Milano, dove sta girando il suo nuovo film, De Sica ha così telegrafato al suo distributore americano: «Stupito per richieste amputazioni. Il film circola con successo in tutto il mondo, compresa l'Inghilterra, senza mai avere incontrato richieste del genere. Tutto considerato, preferisco proteggere integrità del film ed attendere le decisioni del tribunale della pubblica opinione».

L'aver poi classificato come miglior film del 1949 l'italiano «Ladri di biciclette» ha fatto andare in bestia il «Motion Picture Herald» che, fra l'altro, scrive: «Il "National Board of Review", sostenuto finanziariamente dai produttori americani i quali pagano doll. 6,25 per bobina per essere autorizzati a porre sui loro film l'etichetta "Approvato dal National Board of Review", non ha segnalato quale "migliore" un film americano dal 1945, anno in cui la palma non fu data ad una produzione di Hollywood, bensì ad un documentario di guerra dell'esercito. "Ladri di biciclette" è un film che proviene — come la maggior parte delle produzioni estere esaltate dal "Board" — da quel settore della cinematografia europea che ha nette tendenze di sinistra».

MOTIVI DI ATTUALITÀ

HA INIZIATO il suo giro per le sale italiane un brutto film che venne diretto a Roma da un regista straniero in declino; e la cosa sarebbe del tutto priva d'interesse, se tale polpettone portasse onestamente la firma del suo autore: ma no, risulta diretto da un tizio che non ebbe neppure la ventura d'assistere alle riprese, e che si presta, a pagamento, ad avallare come sua un'opera altrui.

Questo, naturalmente, accade per ragioni finanziarie: i nostri film godono di agevolazioni fiscali negate a quelli stranieri. E poiché i principali interpreti di quella tale pellicola sono stranieri, occorre almeno che il regista appaia italiano perché i produttori potessero ottenere il rimborso della tassa erariale.

Tutto ciò è poco bello, e ha un certo aspetto d'imbroglio desolante, per noi che vorremmo un'industria tutta e sempre seria. Ma lasciamo da parte un momento le nostre preferenze; non prendiamo neppure in considerazione quel poveraccio di pseudo-regista, di cui non si sa se compatisce maggiormente il bisogno di denaro o la mancanza di dignità. E arriviamo dall'altra parte della barricata: se c'è un imbroglio, c'è anche un imbrogliato, e qui si tratta dell'erario, ente astratto che non suscita la commiserazione d'alcuno, e subisce quotidianamente ben altri raggiri. Ma in questo caso, l'erario si dimostra singolarmente bonario, dà prova d'una buona volontà commovente nel farsi imbrogliare. Ma come, quello del cinema è un piccolo mondo, un paesetto di mille abitanti, e ognuno d'essi, a suo tempo, fu informato esattamente sulle peripezie di quel film, seppa tutta la storia del regista straniero, del primo prestante italiano, che a metà del lavoro decise di non prestare più niente, e dell'ultimo, attualmente in vigore. Possibile che proprio il principale interessato ignori ciò che tutti sanno? E se non l'ignora, perché si presta a un gioco così meschino?

Se il film di cui discorriamo verrà considerato un lavoro italiano e otterrà il rimborso della tassa erariale, apparirà estremamente chiaro a ciascuno che mentendo si possono combinare ottimi affari. Deduzione pericolosa in ogni campo, ma specialmente in quello cinematografico più esposto d'ogni altro, per la sua particolare natura, all'influenza di personaggi equivoci, che traggono incoraggiamento e sicurezza appunto da episodi come questo; a tutto detrimento dei molti industriali seri, dei molti produttori corretti, che hanno a propria disposizione meno armi degli altri.

SUBITO dopo la liberazione di Roma, nel 1944, si fece gran discorrere nell'ambiente cinematografico, allora senza lavoro e senza speranze, di cooperative. Ogni giorno ne na-

sceva una, che quindi moriva senza dolore e senza scosse. Poi gl'ingranaggi della nostra cinematografia ripresero a funzionare, il benessere tornò nell'ambiente, e di cooperative non si parlò più, fino a oggi. Ora, proprio quando il cinema italiano è in un periodo di notevole fortuna, viene annunciata la formazione di due cooperative; gruppi di scrittori, sceneggiatori, registi, tecnici e attori che riuniscono, danno la loro opera gratuitamente, e saranno poi compensati in proporzione all'apporto, sugli incassi del film.

L'iniziativa è interessante e merita ogni incoraggiamento. Siamo lieti che essa possa affermarsi in un periodo di benessere, quindi raggruppi persone non spinte dalla necessità, ma da un intimo desiderio di lavorar bene e dare il meglio di se stessi. Siamo lieti anche per i nomi di questi « cooperativizzati », tutte persone d'ingegno e di buona volontà. Forse per la prima volta in vita loro saranno davvero legati al successo o all'insuccesso del film, rischieranno quanto rischia il produttore, e anche di più, se si fanno le proporzioni: quindi dovrebbero lavorare con tutto l'impegno, ed è possibile che ci diano qualche opera veramente buona. Perché i buoni film, ed è triste doverlo dire, nascono quasi tutti all'insaputa dei produttori, spesso anzi nascono malgrado i produttori. Parlavo recentemente con un nostro regista fra i migliori che appariva particolarmente melanconico. « Sono stanco di discutere — mi disse. — Quando comincio un film e sono finalmente dietro la macchina da presa, tiro un sospiro di sollievo, e mi sembra d'essere in vacanza. Ma prima e dopo, che tormento. Ogni giorno si va a discutere del nuovo lavoro, e ogni giorno, dopo tre parole, il produttore comincia a tessere il panegirico di *I pompieri di Viggiù* o *Totò cerca casa*. Tu cerchi di spiegare che il film in preparazione è su un altro piano, che può avere notevoli possibilità commerciali, ma non sacrifica tutto ad esse. Il produttore annuisce, accende una sigaretta, quindi ricomincia a parlare nostalgicamente di *I pompieri di Viggiù* ».

Dopo esperienze del genere, è ovvio che la cooperativa appaia a molta gente come una difesa, un rifugio che permette di lavorare tranquillamente, e secondo coscienza. Peccato però che anche per le cooperative, seppure ridotto, l'apporto del produttore sia sempre necessario. Bisognerebbe che l'organismo il quale amministra il nostro credito cinematografico, visti i nomi dei componenti le cooperative, e constatato che offrono ogni garanzia dal lato professionale, acconsentisse a finanziarli in quella parte della produzione per cui il denaro è indispensabile; sarebbe una soluzione ideale, e ci auguriamo che sia una soluzione possibile.

IL TALLONE D'ACHILLE

E' ORMAI risaputo, e minaccia anzi di diventare un luogo comune, che in nessuna forma d'arte, come nel cinema, l'antinomia "arte-industria" ha un valore tanto preciso da giocare spesso, nella fattura stessa del film, un ruolo quanto mai determinante. Si sa pure che entrambe le "persone" del fatale dissidio (che non sempre sa mutarsi in "dialogo", in senso positivo), il regista e il produttore, cercano rispettivamente di giustificare i piú evidenti compromessi da una parte, o le piú esose imposizioni dall'altra, adducendo a pretesto le cosiddette "necessità" di indole commerciale, quasi mai definite con esattezza, ma piuttosto basate su considerazioni generiche che partono per lo piú da una assoluta sfiducia nel "gusto del pubblico", troppo affezionato — si dice — a certi clichés: né mancano, a questo proposito, presso di noi, le allusioni piú o meno aperte e sprezzanti, all'inguaribile lebbra dei giornali a fumetti. Giustificazioni, direi, un tantino semplicistiche e frettolose: quasi che il pubblico sapesse già quando va al cinema, che in determinati film (e non in altri), troverà pane e fumetti degni dei propri denti, oppure come se questo ipotetico pubblico dopo due ore di orgia fra cose e persone di cattivo gusto, avesse l'abitudine di precipitarsi per le strade, raccomandando ai passanti ancora ignari, il titolo del film testé goduto, magari citandone i passi fumettosamente piú attraenti. La realtà, per fortuna, è un'altra, io credo: il pubblico ha sí, certe preferenze, piú o meno confessabili, ma non così belluine e incontrollate. Tanto è vero che film del tut-

to immuni da certe blandizie spettacolari (e, Dio volendo, ce ne sono ancora: basti ricordare *Ladri di biciclette*) hanno riscosso e continuano a riscuotere ottimi successi, presso pubblici di ogni categoria.

A parte dunque la assai discutibile validità di certe puerili giustificazioni sia sul piano artistico che su quello puramente industriale, non mi pare onesta una simile scappatoia, soprattutto quando ad essa ricorrono, magari implicitamente, cineasti, di un certo nome, e con, alle spalle, una carriera artistica degna di stima. Mi pare insomma pacifico che il "buon" film (nel senso commerciale ed artistico a un tempo), debba nascere non già da un contrasto fra produzione e regia, a base (nel piú fortunato dei casi) di imposizioni evitate o di concessioni ottenute, ma piuttosto da un'attiva e veramente fertile collaborazione fra l'artista e il finanziatore. E' un fatto, comunque, che a tutt'oggi, si deve presumibilmente attribuire a dissidi e ad accordi di tale tipo, la genesi di tutte le ciambelle (con o senza buco), che l'industria del cinema sforna continuamente. Accordi e dissidi quasi mai resi noti nella loro vera essenza, ma il piú delle volte rivelati da notizie parziali, la cui attendibilità è quindi quasi nulla. Molto opportunamente, a tale proposito, il compianto Francesco Pasinetti, in una delle sue ultime apparizioni in pubblico, "accennava al coraggioso progetto di una storia del cinema" fatta con il preciso intento di ricostruire i retroscena, a volte fortunosissimi (come quello di *Que Viva Mexico!*, riferito da Marie

Seton e pubblicato nel n. 4 di *Cinema*), attraverso i quali i film devono quasi sempre passare, prima della loro stesura definitiva. Rientrerebbero naturalmente, in una storia del genere, soltanto quei film nei quali è per lo meno intuibile uno sforzo creativo, un qualche tentativo, (sia pure mal riuscito), di svincolarsi dalla mediocrità e non la serie anonima di prodotti in scatola, per i quali un accenno collettivo sarebbe sufficiente (per indicare, magari, certe correnti di gusto, certa influenza di determinati "generi", e via dicendo). Il cinema americano; che è indubbiamente quello piú orientato in senso industriale, offre, in proposito, una casistica quanto mai ricca e interessante. A volte, persino nel filmetto di seconda o di terza categoria, si avvertono cataclismi nascosti, i cui sotterranei rimbombi riescono ad incrinare la lucida etichetta del prodotto di tipo corrente. Basti pensare a un "genere" davvero inesauribile, quello del "western", dove perdura ancora, come l'eco di una tradizione ormai quasi dimenticata, un certo tono vergine e primitivo, che si riallaccia inequivocabilmente alle prime scorribande cinematografiche nelle praterie. Allora, fra un ramo secco, che ha la banale funzione di delimitare l'inquadratura in esterno (quella che in gergo si suole definire la "frasca"), e una breve collina che scende verso una sterminata pianura, ci può accadere, ad esempio, di ritrovare un "cow-boy" solitario che si allontana canticchiando a mezza voce un vecchio ritornello verso nuove avventure (1). La malinconia di un simile personaggio, (al quale la tradizione continua a negare ogni debolezza sentimentale, per scaricarla piuttosto sul suo piú giovane compagno, che in un certo senso finisce sempre per "tradire" il protagonista, abbandonando l'"avventura" per i begli occhi di un'insipida biondina), è una malinconia di tipo romantico, alla quale neppure gli ottusi fabbricanti dei mediocri "westerns" attuali sanno rinunciare.



La levigata avvenenza di Linda Darnell in « My Darling Clementine » (« Sfida infernale », '46) è in fondo la tipica debolezza di un film da annoverarsi peraltro fra le cose piú ispirate di J. Ford.

Qui siamo ancora nel campo del film nato con esigenze del tutto commerciali, e senza nessuna pretesa di carattere artistico. Piú indicative sono, al contrario, certe incomprensibili "concessioni" ad un ipotetico "gusto corrente", che in film dall'impostazione senza dubbio piú seria del solito, fanno un curiosissimo spicco. La levigata avvenenza di Linda Darnell in *My Darling Clementine* (« Sfida infernale », 1946), ad esempio, è in fondo la tipica debolezza di un film, da annoverarsi peraltro fra le cose piú ispirate di John Ford: ed è strano come pecche consimili siano piú frequenti, ed ancor piú evidenti in film di categoria superiore, prodotti con assoluta larghezza di mezzi che non nei dozzinali prodotti cui ho già accennato. "Maliarde" del genere, con la permanente a posto, e il "make-up" sempre impeccabile, "pin-up girls" patentate come è la bellissima Linda di *My Darling Clementine*, non oserebbero forse mai apparire con tanta sfacciata ostentazione, in un "western" di seconda categoria. Forse perché il film di Ford è destinato a palati piú esigenti, o ad un pubblico piú smaliziato? Non so: capirei piuttosto il contrario. Ma la condiscendenza di

Ford nei confronti di Darryl F. Zanuck (produttore del film), è in fondo una colpa veniale, se messa a confronto con quella a mio avviso ben più grave del *Fort Apache* (1948) prodotto al contrario dallo stesso Ford insieme a Merian C. Cooper (la così detta "Argosy Picture"), dunque una produzione indipendente. Ma è evidente, come avverte Aristarco a proposito dello stesso film (2), che « la libertà, specialmente nel cinema, così legato a fattori contingenti, è certo necessaria, ma non sufficiente, per la creazione di un'opera d'arte ». Come si spiegherebbe altrimenti in un film così pieno di intuizioni poetiche, quale il *Fort Apache*, l'imperdonabile presenza di una Shirley Temple, la cui recitazione rivela ad ogni momento tragici punti di contatto con quella di "Biancaneve"? Su un altro piano (e frutto scusabile di un errore di prospettiva), benché ugualmente deprecabile, è l'approssimativa "italiana" nel buon film di Wellman, *The Story of G. I. Joe* (« I forzati della gloria » 1945), il cui nome è, se non sbaglio, Jolanda Lacca. Il film, come si ricorderà, è stato inoltre sciupato da una mediocre riduzione italiana, che ha fatto parlare gli americani in italiano e gli indigeni in napoletano. Soluzione piuttosto strana, che ci ha indotto a riflettere ancora una volta su certe "necessità spettacolari" di casa nostra, grazie appunto alle quali, ad esempio, un film d'eccezione come *La terra trema*, parlato originalmente in dialetto siciliano (e in tale veste presentato e premiato a Venezia nel 1948) viene invece distribuito in sala pubblica debitamente doppiato.

Esiste evidentemente una profonda frattura tra la realtà quotidiana alla cui intoccabile vitalità gli artisti dovrebbero sempre sinceramente ispirarsi (come nel caso di *La terra trema*, uno dei pochissimi film italiani che abbiano, io credo, una autentica coerenza stilistica), e una certa convenzione spettacolare alla quale sembra impossibile sottrarsi. E' questa — mi pare — la ragione per cui anche nei nostri film più impegnativi c'è sempre quel "quid" di gratuito e di improbabile che denuncia le finzioni: si pensi, tanto per fare un esempio, e per citare un caso che è forse fra i meno individuabili (ma quanto mai sintomatico proprio perché inserito in un film di un certo livello), alla agghindata "Lorenzina" (Nanda De Santis) di *In nome della legge*, di Germi; la quale parla col "birignao" sfoggiando camicette provocanti. La si prenda così com'è, truccata, vestita e doppiata secondo i vigenti canoni spettacolari, e la si confronti con una qualunque delle commoventi figure femminili di *La terra trema*: sarà forse più facile comprendere come, nel film, la manomissione della "verità", a qualunque titolo essa venga attuata, si compie sempre, in fondo, a scapito della credibilità, e, in ultima analisi, della Poesia.

FAUSTO MONTESANTI

(1) Mi riferisco, in particolare, a un esemplare della serie « Hopalong Cassidy »: *Trail Dust*. (« L'agguato »), regia di Lesley Selander; interpreti: William Boyd, James Ellison, George « Gabby » Hayes, Russell Hayden - Produzione Paramount.

(2) *Cinema*, nuova serie, anno I, numero 1, 25 ottobre 1948.



Sopra: l'approssimativa "italiana" del buon film di Wellman « *The Story of G. I. Joe* » (« I forzati della gloria », 1945). Sotto: il compromesso (Shirley Temple) è avvertibile anche nella produzione indipendente « *Fort Apache* » (« Il massacro di Fort Apache », 1948), opera di John Ford.



LA VITA IN FIORE

nel "Michurin" di Dovzhenko

CONSIDERIAMO *Michurin* uno dei film piú importanti del dopoguerra: e diciamo questo obbiettivamente, pur tenendo conto delle riserve d'ordine ideologico e scientifico soprattutto, che la nostra cultura ad un certo punto è obbligata ad esigere. Fra i film sovietici di questi ultimi anni esso è forse il primo che autorizzi a parlare della "terza fase" di quella cinematografia, come di un nuovo indirizzo, artisticamente e ideologicamente compiuto e distinto dal cinema sovietico muto e da quello sonoro della prima decade. Non ci autorizza invece a parlare di "terza età dell'oro" in quanto, per il momento, non sappiamo se si tratta di un'opera che ridà il tono di tutta una produzione, oppure di un film di punta, senza possibilità di confronti. Il nome di Aleksandr Dovzhenko, sceneggiatore e regista di *Michurin*, ci fa credere alla seconda eventualità, anche se il film ha destato nel complesso una eco inferiore a certi altri film sovietici di quest'ultimo periodo. *Michurin* è il primo film a lungo metraggio che Dovzhenko dirige dopo il suo capolavoro, *Shchors* (1939), e giunge alla conclusione di una polemica interna dell'Unione Sovietica, durata vent'anni, fra seguaci delle teorie genetiche del Mendel e discepoli della dottrina agrobiologica, detta del «darwinismo creativo», propugnata dall'agronomo di Koslov, Ivan Vladimirovich Michurin. In sostanza l'appunto, che i sovietici fanno alla teoria mendeliana, è quello di affermare l'immutabilità delle leggi ereditarie, impedendo all'uomo ogni qualsiasi perfezionamento e di non tener conto del fattore ambientale. Al contrario Julian Huxley

dice che la scoperta sperimentale ebbe successivi sviluppi, dei quali oggi sarebbe folle non tenere conto, che si poté inquadrala rigorosamente come branca di una scienza, che è stato riconosciuto all'ambiente la sua funzione mediatrice e che in questi ultimi tempi è stato possibile rinvenire in tutti gli esseri vitali l'organo dell'eredità, specifico e distinto completamente dagli altri organi. Il «michurinismo» invece prevede la possibilità da parte dell'uomo di frangere l'eredità. Michurin stesso è riuscito a produrre nuove varietà pregiate dai semi di specie coltivata, a estendere in grande stile il metodo dell'ibridazione, a ottenere persino degli incroci fra le specie. Parallelamente a Michurin lavorò in America l'agricoltore Luther Burbank, le cui scoperte però furono confutate dagli scienziati americani; Michurin ebbe inoltre dei discepoli, decisi a continuare la sua opera, fra cui l'attuale presidente dell'Accademia Lenin delle Scienze Agricole, l'energico e focoso Lysenko. Quest'ultimo è noto per aver distinto nelle piante la crescita dallo sviluppo, per aver soprasseduto all'importanza della successione dei giorni e delle notti, come pure delle stagioni, ottenendo fioriture invernali dalle piante estive e viceversa, con grande giovamento per certe colture, rese così intensive. Il suo processo si chiama della «jarovizzazione».

Huxley si oppone fermamente ai metodi scientifici sovietici che egli reputa nemmeno scientifici: dice che, mentre il «mendelismo» è la branca di una determinata attività scientifica, il «michurinismo» è «dottrina» la quale pretende di divenire scienza.

Confuta inoltre il «michurinismo» per due ragioni: la prima, perché parte delle cosiddette scoperte del Michurin sono arguibili anche attraverso le teorie mendeliane — vedi la frattura dell'eredità — la seconda, perché certa pratica di Michurin attende conferma e comunque non è stata possibile altrove che in Russia. La seconda argomentazione dello Huxley ci sembra piú debole della prima, in quanto egli, piuttosto che confutare, si limita a non credere. Huxley inoltre, prendendo tra l'altro lo spunto dal fatto che molti suoi colleghi mendelisti dell'Unione Sovietica sono stati direttamente o indirettamente liquidati, deplora l'intrusione della politica in un campo, nel quale, almeno finora, essa non si era verificata. La scienza, secondo Huxley, deve essere supranazionale e in nessun modo può permettere l'interferenza di esterni fattori politici. Partendo da questo concetto, egli riesce ad inquadrare l'attacco contro la libertà biologica nella serie di attacchi contro la libertà letteraria, musicale, artistica, cinematografica, portati in questo dopoguerra dal Comitato Centrale del Partito Comunista (bolscevico). Sarebbe interessante vedere come concetti teorici e dottrinari possano conciliarsi con la pratica della coltivazione e come vadano intesi aggettivi quali «utile» e «disutile», che così spesso ricorrono nei comunicati ufficiali del Praesidium. Utile e disutile in che senso? in senso filosofico o in senso pratico? Possibile mai che il Governo Sovietico per piacere ai filosofi marxisti preferisca fare a meno dei benefici pratici di una teoria scientifica, sia pure idealistica e borghese, sia pure tale d'aver dato non pochi motivi ai postulati razziali dei nazisti? Julian Huxley risolve il problema ammettendo che le teorie approssimative di un Lysenko, accoppiate alla sua innegabile energia ed alla sua domestichezza coll'ambiente ignorante dei kolkhoz, possano in effetti portare un sollecito beneficio alla agricoltura russa, piú vistoso di quello possibile a ottenersi dietro le cautele di una scienza rigorosa; ma sono benefici che non reggeranno al tempo, egli aggiunge, perché il tempo dà sempre ragione all'esattezza scientifica. Dal che si vede, come la risposta a codesta polemica sia ancora aperta e non possa eliminare tutti gli interrogativi, che nel corso di essa sono sorti.

Queste conclusioni comunque non riguardano il film, lo riguarda piuttosto l'acuta distinzione che Huxley fa fra «mendelismo» e «michurinismo»: il primo essendo una branca di una determinata attività scientifica, il secondo una dottrina rivestitasi del manto scientifico. La dottrina è infatti il ponte che lega il discorso agrobiologico a quello propriamente cinematografico.

La dottrina e l'attualità di codesta dottrina. La realizzazione del film *Michurin* — non la sua validità — è strettamente legata al suo tempo; non sarebbe concepibile in altro momento. Per giudicare *Michurin* dunque, non si può fare a meno della storia, o di una determinata storia; si può fare invece benissimo a meno delle categorie. «Il problema della risoluzione del dato estetico, se storicamente e dialetticamente inquadrato, non presenta nep-





pure la difficoltà di ricorrere a proprie particolari categorie, in quanto il processo di risoluzione nel divenire del reale si manifesta identico per ogni specie di dati, di modo che, tanto per dire, si vengono a trovare su un medesimo piano avvenimenti bellici, come la battaglia di Waterloo, e capolavori artistici, come la Cappella Sistina... L'opera d'arte non è eterna se non nel suo aspetto di cosa, di esistenza materiale; i valori che essa può assumere via via nel corso del processo storico, sono relativi ad una cultura e ad una mentalità». Queste parole di Luciano Amodio, si possono rigorosamente applicare a *Michurin*, fino alle estreme conclusioni. *Michurin* pertanto diviene un « dato storico artistico » come il « michurinismo » è un « dato storico dottrinario-scientifico »; come l'estetica marxista non rivede, ma archivia l'estetica tradizionale, così il « michurinismo » non rivede, ma archivia il « mendelismo » e il film *Michurin* archivia tutti e due quei dogmi « idealistico-borghesi ». Gli esteti tradizionali che per avventura fossero chiamati a giudicare il film, « sentirebbero » confusamente che il film è importante, ma non lo comprenderebbero nè, una volta compreso, lo potrebbero accettare. A questo punto la facile obiezione che non occorre giungere a *Michurin* per riscontrare casi di film sovietici accettati da critici comunisti e rifiutati dagli altri, non regge: certe volte i critici comunisti sono spinti da ragioni contingenti di opportunità ad accettare alcuni film. Qui si può effettivamente fare a meno delle ragioni di opportunità: Dovzhenko non ha bisogno di essere puntellato e il confronto, poniamo, del suo film con i film autobiografici occidentali va tutto a suo favore, accettandolo o meno. La dottrina insita nel « michurinismo » ha agito da suggestiva sirena nei confronti di Dovzhenko, agitandone la fantasia. E la sua fantasia è corsa oltre in certe conclusioni, pur titubando di fronte ad altre. Ciò del resto rientra nella logica: Dovzhenko resta un poeta, anche se alla Università ha frequentato per un anno e mezzo il corso di biologia. Egli ha quindi preferito spostare i termini della lotta dall'antinomia, Michurin e Mendel, all'antinomia uomo e divinità: l'uomo nuovo nella società comunista e Dio. Questa potrebbe essere la nuova antinomia del cinema so-

vietico, che avrà abbandonato le altre, più vistose, ma meno violente: rossi e bianchi, poveri e ricchi, proletari e proprietari, russi e tedeschi. È un segno abbastanza interessante di maturazione, di « terza fase », quindi. Ad un certo punto l'obiettivo coglie Michurin nell'atto di dirigere « la sinfonia della natura »: Michurin diviene così il Demiurgo, gerarchicamente inferio-

re alle « divinità del partito » che restano fuori quadro — Lenin e Stalin — e anche a quella che interviene nel quadro, Kalinin. Si può così concludere che l'archiviare un Ente, prevede comunque la sua sostituzione; l'anarchismo è bandito dal film. In altro punto Michurin ottantenne, felice per avere ricevuto un telegramma da Stalin e per il fatto che Koslov, la sua città-labo-



ratorio, riceve il nome di Michurinsk, dinanzi allo specchio dice: « Darei tutto, per avere vent'anni di meno ». E aggiunge: « Quante cose ci restano ancora da fare! ». Queste frasi danno luogo a una doppia interpretazione: in chiave autobiografica, la prima, di ambizione patriottica e avveniristica, la seconda.

Per varie ragioni crediamo che il film, seppure verrà pubblicamente presentato, avrà corta vita nei paesi occidentali. Qui ognuno potrebbe pensare alla recente esclusione del film dai benefici di una « exploitation commerciale » in Francia. E' quella invece una decisione di censura, meno significativa di quanto in un primo momento si potrebbe pensare. Probabilmente il film è stato proibito da una commissione ristretta perché film sovietico e basta; la proibizione ha dato luogo ad una campagna di stampa capeggiata da Georges Sadoul sulle colonne di *Les Lettres Françaises*. Ma se da un lato siamo certi, per diretta e locale esperienza, dell'ignoranza dei « funzionari

zione, ideologia e nazionalità: dagli anarchici ai tradizionalisti di destra, una volta ammessa la sua « serietà », tutti hanno confessato i molti rospi che hanno dovuto ingoiare durante la visione del film; ottimo materiale codesto per uno studio di natura psicologica. Ci vuole un'estrema vigilanza per contenere in tremila metri di pellicola, l'immenso materiale fornito dal soggetto: la biografia dell'agronomo, familiare e sociale, la volontà di volgarizzare la sua dottrina, la definizione sicura e la mutevolezza dell'ambiente che lo ha circondato in trent'anni e più di storia russa, il significato epico delle sue scientifiche e pratiche ricerche, tanto più che il film non si risolve mai in racconto puro, non lascia trarre libere conclusioni allo spettatore, né si accontenta del suggerimento, ma gli gravita di continuo addosso col preciso scopo di erudirlo. Dovzhenko ha lavorato per due anni di seguito attorno a questo materiale ed è riuscito ad esprimerlo con sufficiente chiarezza, grazie ad un linguaggio perfettamente assorbito ed elastico nel passare

importanza tutti i suoi elementi costitutivi, in particolare il colore (operatori Kosmatov e Kun) e la musica (Dmitri Shostakovich). *Michurin* in questo senso è una cospicua applicazione pratica, forse l'unica sinora interamente valida della teoria di Eisenstein esposta in *The Film Sense*: « Noi non obbediamo ad una "legge esclusiva" di significati e di corrispondenze assoluti tra i colori e i suoni e di relazioni assolute fra questo e specifiche emozioni, ma significa che noi stessi decidiamo quali colori e suoni potranno servire meglio il dato o l'emozione di cui abbiamo bisogno... La legge qui esposta non legalizzerà alcuna corrispondenza "in generale", e richiederà invece che a un definito tono di colore, che si svolge attraverso tutta l'opera, sia data consistenza per mezzo di una struttura figurativa in stretta armonia con il tema e l'idea dell'opera ». Dovzhenko ha applicato liberamente il pensiero di Eisenstein, con quel buon senso che lo ha sempre distinto e che, a differenza dell'autore del *Potemkin*, non gli ha mai fatto perdere di vista il problema dell'uomo e delle sue lotte. « Due cose », egli dice, « devono essere considerate nei colori del mio film. Negli episodi di passaggio, che hanno una importanza secondaria, il colore deve essere usato con estremo tatto, e non offendere la vista dello spettatore. Negli episodi culminanti invece il colore dev'essere uno dei principali componenti dell'opera artistica, e il pittore in quei momenti deve essere un prezioso rivelatore della natura. Tali episodi relativamente rari illuminano il film ». Ricordiamo questi culmini: il capodanno 1900, ove in casa di uno scienziato, si brinda all'« intelligenza » russa del secolo decimonono, una intensa sequela di primi piani accompagnata dal rintocco delle campane e avvolta in un tono coloristico rosso-cupo; la morte della moglie, ove memoria e realtà, colori chiari e cupi si fondono per dare con un pudore estremo il significato dei rapporti fra l'agronomo e la compagna della sua vita e la tragicità del forzato distacco; lo scoppio della Rivoluzione d'Ottobre, col prevalere di un rosso gioioso; la morte di Lenin solenne nella religiosa tristezza con cui viene accolta; la visita di Kalinin; il telegramma di Stalin con l'annuncio della attribuzione del nome di Michurinsk alla cittadina-laboratorio di Koslov. Questi episodi sono altrettanti finali dei vari tempi di cui è composto il film, come una sinfonia: una struttura insolita, che allo spettatore disattento può sembrare anche un difetto, un susseguirsi dei finali anticipati e di riprese di fiato. Particolare nobiltà acquista nel film la perfetta recitazione degli attori, specie del protagonista, Bielov, straordinario, se si pensa che questa è stata la sua prima, difficilissima esperienza. Bielov viene pertanto aiutato dalla superiore scienza del trucco dei sovietici. I loro truccatori mettono agli attori di « portare » tutte le età senza abbandonarsi a quei goffi tentennamenti, tipici di certi pur valenti attori occidentali, interpreti occasionali di ruoli analoghi.



censori », i quali non avranno nemmeno compreso il fermento ideologico del film, dall'altro non possiamo fare a meno di sorridere alla innocenza di Sadoul e compagni, che non comprendono come si possa proibire un film che è un « inno alla vita ed al lavoro dell'uomo e che in fondo non parla altro che di pomi ». Bisogna intendersi sul succo di questi pomi, ammettere che mangiare di quel pomo, assume un significato quasi biblico, significa in sostanza compiere quel « gran salto », che non sappiamo quanti siano disposti a fare. Il film, lo abbiamo già detto prima, è rigoroso, esclude la revisione, ammette solo l'archivio di certi presupposti: di fronte ad esso quindi non ci sono censure pur benevole che tengano; gran parte della civiltà occidentale sarà incapace di accoglierlo serenamente; per legittima difesa gli chiuderà la porta in faccia. A questo proposito abbiamo già provveduto ad intervistare alcuni campioni di umanità occidentale, ciascuno diverso per formazione, educa-

dall'oggettivo al soggettivo, dal racconto vero e proprio alla memoria del protagonista, senza ricorrere ad espedienti straordinari, ma mediante tagli netti o, al massimo, delle dissolvenze, efficacemente aiutato dal tema cromatico, scelto per ogni sequenza.

Quel che importa è, che al contrario di tanti altri film sovietici dell'ultimo periodo, *Michurin* non è mai accademico; v'è sempre un tocco particolare che lo rende suggestivo, anche nelle parentesi neutre e nelle sequenze più ostiche, come quando l'agronomo insegna all'aperto e per una decina di minuti esamina l'evoluzione genetica dei pomi. Non abbiamo mezzi per suffragare una impressione di sapore nettamente personale, ma questi discorsi volgarizzatori ci hanno costantemente ricordato i capitoli del « *Mo-by Dick* », dedicati alla nomenclatura delle balene, agli oli che se ne ricavano. Dovzhenko ha steso il film in una serie di tempi sinfonici. Così acquistano un'enorme

Dovzhenko, realizzando *Michurin*, ha fissato una nuova data del cinema sovietico. Gli anni futuri e una più matura riflessione ci diranno se le difficoltà di accettazione costituiscono per il suo film un titolo di estrema avanguardia.

CALLISTO COSULICH

UNO DEI RARI vantaggi del doppio programma è costituito dalla virtuale eliminazione della comica "two-reel", nella sua forma attuale, dalla gran maggioranza dei programmi cinematografici. In conseguenza di ciò, i vecchi appassionati del cinema, i quali sono ancora in grado di serbar memoria dei primi film di Chaplin o di Keaton o di Sennett, sono inclini a credere che l'autore di comiche sia puramente e semplicemente scomparso. Pochi relativamente sono al corrente del livello tristemente basso cui è precipitato questo genere familiare e una volta popolare. Poiché la comica è tuttora coltivata attivamente da almeno due delle otto maggiori case di Hollywood, mentre altre compagnie producono di quando in quando serie sporadiche. Ma Mack Sennett, il vecchio maestro, sconfesserebbe di tutto cuore, secondo ogni verosimiglianza, questi suoi discendenti. La commedia, come tutte le altre forme di spettacolo cinematografico, trovò le proprie origini nei brevi film, della lunghezza di un minuto, girati dai pionieri del cinema. *L'arroseur arrosé* di Lumière, *Fun in a Chinese Laundry* di Edison, *Washday Troubles* di Kuhn contenevano tutti i germi che, variati e sviluppati, sarebbero diventati la comica "two-reel" e in seguito la commedia di metraggio normale. Si trattava di brevi, frenetici inseguimenti, di scherzi in cui le assi si impennavano improvvisamente, di scoppi di violenza pro-



Buster Keaton, che è stato il più grande attore comico dello schermo dopo Charles S. Chaplin.

SPLENDORE E DECADENZA DELLA COMMEDIA "TWO-REEL"

vocatrice di riso. Erano la delizia dei primi pubblici cinematografici. La commedia cinematografica ha da allora preso due direzioni. C'è ora — grazie in gran parte al sonoro — la commedia spiritosa di costume, derivata essenzialmente dal teatro e dalla narrativa. E' la commedia modellata su *It Happened One Night* (« Accadde una notte », 1934) di Capra e che si vede correntemente in film come *Mr Blandings Builds His Dream House* (« La casa dei nostri sogni », 1948) di Potter. L'altra è la commedia di pura buffoneria, la commedia del grottesco e dell'impossibile — una commedia che trovò il suo sviluppo più pieno negli autori di comiche.

Lungo i primi anni del nostro secolo, dal 1900 al 1910, i francesi diedero il loro apporto. Zecca, Cohl e una miriade di altri anonimi condussero la tecnica dall'inseguimento ad uno stadio di nuova perfezione, introducendo nelle loro commedie accorgimenti specificamente filmici come l'accelerazione, il rallentato e l'arresto. Dopo il 1905, l'agile e intelligente Max Linder, uno dei maggiori maestri di Chaplin, introdusse nei film le sorprese e gli incidenti visivi che sono per la commedia cinematografica quello che le trovate verbali sono per l'autore comico radiofonico. Ampia-



A sinistra: Jack Oakie. A destra: Charles S. Chaplin in « Shoulder Arms » (« Charlot soldato »).

mente presentate in America, queste commedie francesi esercitarono la piú considerevole influenza su Mack Sennett. La commedia cinematografica americana si era sviluppata dal 1912 in un tipo di umorismo "vaudevillistico" che era una pura estensione della precedente buffoneria dei primitivi, e veniva recitata secondo i moduli teatrali da elementi francamente spassosi come John Bunny e Flora Finch. Sennett, che lavorava per la Biograph, aveva altre idee per la commedia cinematografica. Ma il grande direttore della Biograph era allora D. W. Griffith, e la casa stessa si dedicava ad un genere piú serio di film. Proprio nel periodo che Sennett lasciò la Biograph per la Keystone, Griffith riuscì a convincere i suoi superiori che non c'era bisogno di limitare i film a una sola bobina: Griffith introdusse il film "two-reel" (circa venti minuti di spettacolo). E Mack Sennett, padrone di se stesso alla Keystone, apparve come il genio della commedia. Studiando da vicino l'opera di Zecca e di Linder, condusse lo "slapstick" alla sua forma definitiva. E' quasi impossibile valutare interamente il suo contributo. Egli addestrò e diresse un'intera generazione di artefici di comicità — attori, scrittori, montatori e registi — molti dei quali tuttora attivi oggi a Hollywood. Il suo corpo Keystone di "grotteschi" cinematografici, comprendente Fatty Arbuckle, Mabel Normand, Ben Turpin, Louise Fazenda, Ford Sterling, Marie Dressler, Wallace Beery, Gloria Swanson, Harry Langdon, Harold Lloyd, Bebe Daniels, Buster Keaton, Charlie Murray e, naturalmente, Charlie Chaplin, fornì praticamente tutti i talenti comici eminenti di Hollywood fino all'avvento del sonoro. Egli sviluppò e perfezionò una tecnica del "gag" senza confronto. Il suo concetto era che la commedia dovesse muoversi rapidamente e incessantemente, con le sole pause indispensabili per la comprensione da parte del pubblico. La sua massima favorita era che una situazione dovesse essere introdotta, sviluppata e compiuta tutta entro venti piedi di film. Sennett, immancabilmente collegato con le torte alla crema e coi "Keystone Kops", merita pure riconoscimento come grande satirista. Spesso le sue satire avevano un diretto riferimento contemporaneo; ma la satira c'era sempre, e si faceva giuoco della società raffinata, dei costumi convenzionali, e del mondo meccanizzato in cui l'America si andava trasformando. Ma il maggior contributo individuale di Sennett alla commedia "two-reel" — e al cinema — sarà sempre Charlie Chaplin. Fu alla Keystone che Chaplin iniziò la sua fantastica carriera; da Sennett egli imparò i rudimenti della sua arte. La sua prima dozzina di film furono tutti diretti o da Sennett stesso o da Henry Lehrman, a quell'epoca capo assistente di Sennett. Chaplin, però, scoprì presto che il tipo di umorismo di Sennett non faceva per lui. Cominciò a sviluppare di piú le sue idee per i "gags", lentamente elaborando una situazione, o anche un ambiente, nel quadro del racconto comico. A poco a poco il famoso personaggio del vagabondo cominciò ad emergere. Lasciando Sennett, Chaplin fu in grado di esplorare e sviluppare liberamente la sua potenzialità comica nelle notevoli serie di "two-reelers" che girò allora per la Essanay e per la Mutual. Gli emolumenti di Chaplin durante questo periodo

di tre anni forniscono un buon indice della popolarità della comica "two-reel" in tale epoca. Egli cominciò a lavorare per la Keystone a 125 dollari la settimana. Un anno dopo, nel 1915, entrò alla Essanay a 1250 dollari la settimana. Nel 1916 passò alla Mutual a 10.000 dollari la settimana, piú un premio di 150.000 dollari. Lo stipendio di Chaplin era eccezionale; è eccezionale, anche per le stelle di oggi. Ma dal 1916 la comica "two-reel" era diventata una parte fissa di ogni programma, e una casa produttrice poteva permettersi di pagare i suoi talenti per i cortometraggi tanto — e a volte anche piú — di quanto pagava gli interpreti dei film di metraggio normale. Tra il 1916 e il 1920 personalità come Harold Lloyd, Buster Keaton, Raymond Griffith, Gloria Swanson e Wallace Beery cominciarono a lavorare nelle serie di comiche "two-reel". Con la sola eccezione di Douglas Fairbanks (che apparve fin dall'esordio in film di metraggio nor-

di Hal Roach, Lloyd Hamilton, Charley Chase — mantennero la tradizione del "two-reel". Piú tardi, nel periodo 1920-30, anche alcuni di essi dovevano venir promossi ai film a lungo metraggio. Ma a quell'epoca interi complessi industriali (Educational, Hal Roach, Mack Sennett) esistevano unicamente per la produzione di "two-reelers", mentre in pratica ogni complesso importante aveva del pari il suo reparto per le comiche. La comica "two-reel" aveva raggiunto il suo apice. La situazione di allora era del tutto analoga all'organizzazione odierna di Hollywood per la produzione di disegni animati, i disegni avendo in larga misura soppiantato la comica "two-reel" nei bilanci delle case. A differenza degli stabilimenti per i disegni, però, la scuola di "two-reel" era in grado di fornire importanti contributi diretti all'intera industria cinematografica. Per l'industria era ad un tempo una scuola ed un banco di prova. Lungo gli ultimi anni



A sinistra: caratteristica impassibilità di Keaton. A destra: W. C. Fields con Catharine Doucet.

male), tutti i maggiori attori comici del periodo intorno al 1920 ebbero la loro formazione in questo campo. E' significativo che, anche dopo il 1918, Chaplin, che lavorava sotto un contratto di un milione di dollari per otto film di qualsiasi metraggio, abbia inserito tra i suoi film a lungo metraggio dei "two-reelers" fino al 1922.

Senza dubbio, quando l'industria cinematografica cominciò a consolidarsi lungo gli anni successivi al 1920 e le stelle cominciarono a guadagnare salari favolosi, fu il fattore economico che condusse i maggiori interpreti del "two-reel" ai film a lungo metraggio. Ma un gran numero di clowns minori — Laurel e Hardy, Harry Langdon, Larry Semon (immensamente popolare in Europa), la famosa "Our Gang"

del secondo e i primi del terzo decennio del secolo, i "two-reelers" continuarono a costituire una importante fonte di talenti, sia davanti che dietro alla macchina da presa. L'elenco degli attori e delle attrici che si sono laureati alla scuola del "two-reel" è, secondo l'elenco che precede, impressionante. Non meno importante è l'elenco degli scrittori, dei registi, degli operatori e dei montatori, che include, tra molti altri, Frank Capra, Eddie Cline, Leo McCarey, Charles Reisner, Hal Roach, Mal St. Clair, Alfred Santell, Lewis Milestone, George Stevens, Eddie Sutherland e via dicendo. Le condizioni della produzione delle comiche "two-reel" lungo il terzo decennio del secolo favorirono i loro artefici. Avendo un posto regolare nei programmi delle sale, le comiche potevano venir prodotte secondo preventivi ampia-



A sinistra: Chico, Groucho e Harpo in « A Night in Casablanca » di Archie Mayo. A destra: Harold Lloyd in « The Freshman », realizzato nel '25.

mente elaborati (1). Si poteva impiegare del tempo per sviluppare e perfezionare le situazioni. E i salari erano abbastanza larghi da attrarre e trattenere talenti di prim'ordine. La rivoluzione cominciò nel 1928, con l'arrivo del sonoro. Una folla di nuovi attori comparve immediatamente per soppiantare i favoriti già affermati. Clark e McCollough, Robert Benchley, W. C. Fields, importati dalla scena di New York, fecero tutti serie di comiche; mentre attori cinematografici, affermati ma di nessunissimo merito, erano prontamente promossi ai lunghi metraggi, purché solo sapessero parlare. Presto anche i divi importati interpretarono film a lungo metraggio. Quasi da un giorno all'altro la comica "two-reel" divenne un parente povero del film a lungo metraggio, essendo in grado di offrire solo il magro compenso di un unico divo in cartellone agli attori di scarto che vi recitavano. Il sonoro apportò una rivoluzione che scosse anche gli attori di film a lungo metraggio da tempo affermati. Raymond Griffith, Harry Langdon, Douglas McLean e Johnny Hines, tutti popolari tra il venti e il trenta, non riuscirono ad effettuare il mutamento. Buster Keaton fu il protagonista di sé e no mezza dozzina di film, poi cadde nell'oscurità. I primi film parlati di Harold Lloyd non furono mai all'altezza di quelli muti. La lunga resistenza di Chaplin a venire a patti col nuovo mezzo è famosa; la trasformazione per il sonoro fece rimandare *City Lights* (muto, con effetti sonori) per quasi due anni. Al loro posto comparvero nuovi maestri di un umorismo puramente verbale, i fratelli Marx, Will Rogers (le cui comparse occasionali in film muti non gli avevano procurato che scarso seguito), Bob Hope e Jimmy Durante.

Insieme con questo esaurimento di intelligenze a mettere fuori combattimento la comica "two-reel" fu la grande depressione del 1929. Lungo gli anni che seguirono, i bilanci delle società furono ridotti, specialmente nei reparti dei cortometraggi. Poi, quando l'afflusso del pubblico si contrasse, comparve il doppio programma, con l'allettamento dei due spettacoli per il prezzo di uno solo. Ma, naturalmente, non

si trattava di due spettacoli "completi". I programmi si composero in genere di due lunghi metraggi, un film d'attualità, e un disegno o un film narrativo di una sola bobina. Intermezzi orchestrali, numeri di varietà e scene esotiche divennero i complementi abituali del programma; mentre le serie "The March of Time" e, più tardi, "This Is America", fecero ulteriore cammino dovunque potesse ancora esserci il tempo per la proiezione di un "two-reel". Di fronte a questa combinazione di circo-

stanze avverse, la morte della comica "two-reel" come forma creativa era inevitabile. Ma le comiche "two-reel" sono ancora in circolazione. Le si vedono ogni tanto tra i "cortometraggi scelti" nelle sale dedicate all'attualità, o in quei teatri di "burlesque" trasformati che promettono quattro ore di risate con disegni e comiche. Sono anche presentate su larghissima scala in America per tutto il Sud e il Middle West, in sale che esibiscono "horse operas" e melodrammi Monogram quali attrazioni



Sopra: Harry Langdon. Sotto: il corpo della Keystone di Sennett: Fatty Arbuckle, Bobby Vernon, Ford Sterling, Chester Conklin, Clyde Cook, Mack Swain, James Finlayson e (sdraiato) H. Mann.



principali. E qualche volta — ma molto di rado — vengono fuori come complementi del programma in sale importanti di città importanti, in sale che in genere sono dipendenti dalla casa produttrice. Perché è questo che le comiche "two-reel" sono diventate oggi. Esse non pretendono di guadagnarsi il tempo di proiezione in forza del loro merito. Praticamente regalate, rappresentano per i loro produttori meno una fonte di incassi che un mezzo per integrare il tempo di proiezione dei loro lungometraggi. Non c'è da meravigliarsi che per la loro preparazione siano spesi poco tempo e nessuna fatica. Il piano di lavorazione prevede pochi giorni, le scenografie sono o costruzioni frettolose o materiale di lungometraggi ridipinto, le sceneggiature sono stereotipate, e il dialogo è peggio che improvvisato. La maggior parte delle serie di comiche degli ultimi anni sono state costruite su un nome una volta grande, Buster Keaton, Harry Langdon, o, per scendere qualche gradino, Leon Errol, Edgar Kennedy, o i Tre Stooges. Ma sarebbe senza senso paragonare una delle comiche Columbia di Keaton con, poniamo, la sua vecchia *Electric House*. Non si tratta di film fatti nello stesso modo. La comica ha bisogno di tempo per svilupparsi; il suo sviluppo non può essere costretto e forzato. Chaplin, la cui lotta costante ai suoi esordi fu rivolta ad ottenere un maggior tempo di produzione, lo capì bene. Gli altri, che lo avessero capito

o no, approfittarono tutti dei piani di lavorazione relativamente comodi. E la commedia dialogata, si direbbe, richiede anche maggiori studi e prove che la pantomima per conseguire il suo pieno successo.

Fin che le cose non riescono a trovare maggior tempo nei loro piani e preventivi di produzione per le comiche "two-reel", queste sembrano condannate alla loro attuale posizione di inferiorità. E con la parola d'ordine hollywoodiana di ulteriore economia è certo che le attuali previsioni non sono rosee. C'è qualche possibilità all'orizzonte, tuttavia, cui si può rivolgere lo sguardo. Il doppio programma, a lungo soggetto a vani attacchi da parte di gruppi di spettatori, è stato leggermente indebolito negli ultimi anni dall'apparizione di numerose "superproduzioni". Avendo una durata di due ore e più, esse hanno costretto molti esercenti a usare cortometraggi piuttosto che un secondo film per integrare i loro programmi. Molto più eloquente, e causa di maggiore preoccupazione pratica per Hollywood stessa oggi, è l'effettiva penuria di nuovi talenti comici. L'attuale generazione di attori cinematografici sta invecchiando, e pochi nuovi se ne sono sviluppati. Dove devono svilupparsi? Un Danny Kaye è sporadicamente preso da Broadway e trapiantato, ma anche Broadway poggia radicamente su una generazione anteriore: Beatrice Lillie e Jack Haley sono i protagonisti della ri-

vista musicale di maggior successo nella annata. Il "vaudeville" e il "burlesque", una volta fonti essenziali di talenti, sono ora morti da un pezzo. Gli attori prediletti della radio hanno costituito alcuni dei più spaventosi insuccessi di Hollywood. (Bob Hope, potrebbe esser opportuno ricordarlo, invertì l'ordine consueto: egli giunse ai film dal "vaudeville" e dalla commedia musicale, e soltanto in seguito vi aggiunse la radio). Da dove devono giungere i nuovi attori comici? Beh, perché non da Hollywood stessa? Le comiche "two-reel" del secondo decennio del secolo fornirono tutti i maggiori attori del decennio successivo, molti dei maggiori talenti. Quegli stessi "two-reelers" esistono ancora, ignorata, ma potenziale fonte di talenti — in realtà, la logica sede per lo sviluppo di talenti — negli stabilimenti di oggi. Ci vorrebbero per la produzione più tempo, più denaro, più cura di quante gliene concedano adesso le case, perché essi possano dare qualche utile. Ma se gli utili fossero un altro Chaplin, un altro Keaton, un altro Capra, un altro McCarey, non ne varrebbe la pena? E quanto al tempo di ripresa di queste nuove produzioni, quale produttore non sognerebbe di girare una serie di "two-reelers" popolare come i "Mutuals" di Chaplin?

ARTHUR KNIGHT

Per uno degli ultimi film muti di Laurel e Hardy, per esempio (*Two Tars*, 1928), la M.G.M. pare abbia comperato l'intero mercato di Los Angeles delle automobili usate, per evocare l'ambiente del film.

PROSPETTIVE E AVVENIRE DEL CINEMA IBERO-AMERICANO

IN VISTA del congresso cinematografico ibero-americano, che doveva tenersi a novembre ma è stato rinviato, è interessante dare uno sguardo alle organizzazioni cinematografiche americane di lingua spagnola, anche perché da esse è da prevedere che parta un nuovo e non meno fiero colpo alla produzione statunitense, non si sa con quali conseguenze sulla sua attuale situazione di supremazia, minacciata — sia pure — da una crisi interna, e dal progresso di tutte indistintamente le cinematografie nazionali minori. Gli argentini vorrebbero stringere le forze produttive dei popoli di lingua spagnola, per assicurare loro la maggior parte del fabbisogno: e sono ben 150 milioni gli individui che parlano questa lingua. I messicani, che tanto hanno attinto anche dagli altri paesi affini, acquistando alla propria organizzazione registi, tecnici e attori di origine spagnola, argentina, cubana, oltre a un grande numero di rientrati da Hollywood (tra i quali dobbiamo annoverare Dolores del Rio, e gli stessi Fernandez e Figueroa che negli Stati Uniti mossero i primi passi), costituiscono forse l'entità maggiore (per numero di studi, per valore di tecnici, per concreti risultati ormai noti e riconosciuti in tutti gli schermi del mondo) atta a dare carattere e stile a una possibile intesa latina. Certi film di Fernandez e Figueroa sono considerati a Madrid i migliori del mondo; lo stile di questi cineasti è imitato, dal Brasile all'Argentina, un po' dovunque si tenda a raggiungere risultati artistici più ambiziosi.

Il fermento cinematografico che anima

questi paesi, e a cui si associano anche Portogallo e Brasile, dove le caratteristiche etnico-linguistiche sono diverse ma le più affini tuttavia al blocco di lingua iberica, non è soltanto economico-industriale, ma anche di origini "cineclubistiche", critico-storografiche, e quindi culturali. Questi paesi latini, se ancora non possiedono uomini che sanno fare film, o che sanno fare film esportabili, hanno tuttavia alacri cineteche, come a Montevideo, attivi circoli del cinema, come a Buenos Aires, a Rio de Janeiro e a Porto, e persino ambiziose riviste, come *Filme* diretta da Alex Viany e Vinicius de Moraes, i quali hanno raccolto attorno a un organo concepito alla stregua di *La Revue de Cinéma* o di *Hollywood Quarterly*, (benché meno rilevanti siano i contributi critici), tutta la più vivace cultura brasiliana, poeti e pittori inclusi. Non da meno è il portoghese *Cine-Clube do Porto*, da cui è nata un'altra pubblicazione periodica: *Proieccao*, che ha dedicato il suo primo fascicolo, al modo del nostro *Sequenze*, ad alcune tendenze del cinema europeo, e che ha impostato il suo secondo quaderno, in corso di stampa, sull'arte e la figura di Chaplin, col criterio antologico che ha diretto, ad esempio, il volume sovietico pubblicato nell'edizione italiana da Einaudi. A proposito di Eisenstein, e per indicare il fenomeno culturale cinematografico più interessante dei paesi latini indicati, non dimenticheremo i cineclubs messicani, altrettanto ricchi di fermento e di propositi quanto quelli spagnoli, argentini, brasiliani, uruguayani, portoghesi. Il primo d'essi sorse nel 1931, e il

documento istitutivo si legge nella rivista *Contemporaneos*, fra un saggio sui principi della forma filmica di Eisenstein, una intervista al maestro, e una interessante documentazione fotografica. Il programma del circolo di Città del Messico, basato su tutte le ricerche compiute personalmente da Eisenstein, contempla anche lo studio delle produzioni asiatiche, cinese e giapponese incluse, che al regista russo stavano particolarmente a cuore, per una non superficiale conoscenza di quelle civiltà orientali, quale si desume del resto anche dal suo *The Film Sense*.

Questa rapida corsa fra le prospettive culturali ed economiche che condizionano l'avvenire delle produzioni cinematografiche di lingua spagnola, non ci sembra inutile: essa cerca di porre in rilievo quali forze, ancora latenti, ancora non esplose, racchiude il mondo ispano-americano, il quale può apparire ancora chiuso al messaggio del cinema (Messico escluso) perché ancora non ha trovato il suo tono, la sua espressione, forse anche la sua sofferenza. Ma chi può negare che un paese pittoresco non scopra infine il suo Rivera? una cinematografia il suo Fernandez? Gli italiani erano pressoché assenti, fino a qualche anno fa, dalle storie del cinema. Oggi è il film italiano il vero protagonista della storia del cinema contemporaneo. Al cinema italiano tutti questi paesi sono pronti a porgere la mano; non soltanto come mercati da rifornire, che anzi la loro ambizione sarebbe di bastare a se stessi, e comunque svincolarsi dal monopolio ameri-



A sinistra: da «Guarany» di Freda. A destra: da «Camões», del portoghese De Barros.

cano (a questo proposito sarebbe interessante leggere un editoriale del periodico *Pro Cine* di Buenos Aires, che attacca l'antipatriottismo degli esercenti locali) quanto e soprattutto come assorbimento di tecnici, attori, uomini di fantasia creativa. Del cinema messicano, spagnolo, portoghese, è già stato detto in questa e altre riviste, ma ben poco si conosce del cinema brasiliano, che è produttivamente ai primi passi, dopo un lungo periodo di adattamento commerciale. Ce ne dà notizia la citata *Filme*, che è anche una delle fonti delle note che andiamo tracciando. A parte la fase primitiva (che dette come risultato uno strano fiore cinematografico, il film *Limite*) si è giunti oggi a fondare un'industria che non ha completamente, invero, le caratteristiche dell'indipendenza, ma è comunque stabile. Rio possiede già cinque teatri di posa; uno ne ha San Paulo. *Le Film Français* informava, nel settembre scorso, che un altro era in costruzione con capitali italiani. Francesi, argentini, italiani, portoghesi, americani, seguono attentamente lo sviluppo della produzione e vi intervengono. Le Società principali sono: Atlantida (con 4 film prodotti nel 1948); Jaguar (con 3 film); Pro-Arte (con 3 film); Brasil Vita Filme (con 2 film); Cinedia e Moacyr Fenelon (con 2 film ciascuna). In totale, dunque, 18 film prodotti nel 1948. I maggiori successi sono stati *Este mundo é un Pandeiro* e *O Ebrio*. Un pericolo immediato della produzione brasiliana, secondo *Filme*, è il monopolio della produzione ed esercizio. Si deve evitare che i grandi produttori (poiché il cinema locale offre lucri tentatori) invadano il mercato coi propri film, proiettati in propri locali. Questo è anche il difetto dell'industria holly-

woodiana, la quale, avendo garantito, attraverso i suoi cinque principali produttori, possessori di circuiti, un determinato lucro, non ha interesse o stimolo a creare film di migliore qualità.

Il Brasile cinematografico si sta dunque edificando, con l'apporto di varie fonti, che si uniscono alle per ora modeste iniziative locali. V'è Howard Randall, che ha costruito i migliori studi messicani, e che ha già intrapreso nello Stato di Rio de Janeiro la costruzione di alcuni nuovi teatri. Vi sono combinazioni italo-brasiliane (come quella che con *Guarany* rievoca la figura del musicista Carlos Gomes), e lusitano-brasiliane (come quella che con *Vendaval Maravilhoso* è dedicata alla vita romanzata di Castro Alves). V'è l'americano Eddie Benoudy, che dirige attualmente *Terra violenta*, basato sul romanzo *Terras de sem fim* di Jorge Amado. E insieme sorgono anche iniziative più spontaneamente locali, come quella che fa capo al film *Jangada* diretto dal Raoul Roulien. Lo stesso regista e attore brasiliano conta di realizzare al più presto, con la collaborazione delle polizie locale e argentina, il film *Maconha* sul traffico degli stupefacenti. Altri terminati di recente, o in fase di produzione: *Estrela da manha* e *Caminhos do sul* di Osvaldo Marques de Oliveira; *A flor e o sapato* di Rui Santos, *Elza e Elena* di Watson Macedo, con Anselmo Duarte; tutti dati, questi, al lettore italiano un po' indecifrabili, data la mancata conoscenza di film e registi brasiliani, ma che intanto segnano il lento comporsi di una organiz-

zazione cinematografica locale, in cui si possono notare anche altri nomi: Carmen Santos, proprietaria della Brasil Vita Filme, regista, produttrice e spesso anche interprete dei suoi film; Luiz de Barros, regista; i comici Oscarito e Grande Otelo, in vista a Rio come Cantinflas e Luis Sandrini a Città del Messico. Nei ruoli romantici si notano più spesso Rodolfo Mayer, Mario Brasini, Celso Guimaraes, Vanda Lacerda, oltre i nomi già ricordati, e i giovanissimi Paulo Gracindo, Silveira Lima, Dulce Bressame, Olivia de Carvalho.

La Francia è forse il paese che in Brasile si è meglio installato, coi suoi tecnici e i suoi capitali, per avere un ruolo importante nell'avvenire del cinema brasiliano, che mira, intanto, ad arrivare al rango di quello argentino, almeno come quantità di lavoro. Le attualità francesi giungono non soltanto in Brasile, ma anche in Argentina, Colombia, Cile. Il prossimo Congresso ispano-americano, cui Francia e Italia saranno presenti con propri osservatori, dirà quali sono le possibilità e le vie aperte alle cinematografie di lingua iberica; e siccome esse vedono con simpatia una collaborazione italiana, non sarà male che i nostri produttori ed uomini di cinema studino meglio, in questa occasione, la possibilità di collaborare più strettamente (per esempio con la formula escogitata in occasione di *Guarany*) con i centri cinematografici iberici e dell'America del Sud, in gran parte ancora da sbocciare nella vasta serra del cinema.

MARIO VERDONE

ATTRICI LE MANI

DICONO che Calvino (Vittorio, non gli altri, abusivi — si assicura a Roma) tentato dal successo del libro *Electa* di Masciotta *Le mani nell'arte*, e dal libro di Marcel Brion *Mani nella pittura* fatto sempre dall'*Electa* di Firenze, prepari un documentario documentario letterario e giornalistico sulle mani nel cinema. Questo nostro amico è del resto capace di tutto, e come ha vinto premi teatrali e battaglie artistiche, certamente ora riuscirà a vincere anche le difficoltà che si parano a chi voglia tentare una pubblicazione come questa delle mani nel cinema. A prima vista, sfugge l'importanza delle mani nel cinema: ma se poco si guarda, subito troviamo lo schermo della memoria invaso dai suggerimenti di Montaigne: con le mani chiediamo, con le stesse imploriamo e discacciamo, diciamo di sì e diciamo di no, offriamo e togliamo il pane il lavoro, sposiamo la fanciulla dei nostri migliori sogni e uccidiamo la vedova e il fanciullo orfano e derelitto, promettiamo con le mani e chiamiamo, licenziamo, minacciamo, condanniamo, supplichiamo, e non è finita. Sempre con le mani interroghiamo, rifiutiamo, ammiriamo, numeriamo almeno da uno a dieci, e poi con un gesto a migliaia; infine ci pentiamo ed esprimiamo vergogna, timore, obbrobrio, dubbio, sofferenza, amore; e il giorno successivo variando i gesti, l'atteggiamento, l'esperienza e l'espressione sempre con le medesime mani d'ieri, incitiamo, insegniamo, comandiamo, giuriamo oppure diffidiamo eccetera, in una variazione e moltiplicazione da far invidia a qualunque altro linguaggio. Il film muto, del resto, con che cosa si aiutava più che con le didascalie? Già, con la mimica, con l'accentuazione del gesto, con la rappresentazione esasperata dei sentimenti attraverso i gesti, attraverso le mani soprattutto. Eleonora Duse in una scena della *Donna del mare* di Ibsen, fa tragedia solo con le mani, stilandosele, interrogandosi in tal modo sulle decisioni da pigliare: e dico questo al « presente » proprio per il valore che s'è convenuto di dare a quella famosa attesa, che sempre poi a teatro si rinnova ogni sera in altri aspetti e decisioni.

La ricchezza di possibilità del gesto, la intensità di linguaggio delle mani — strumento perfetto dell'uomo e primo fra i primi libri sui quali e coi quali l'uomo, specialmente l'attore, il mimo, il danzatore, il comico, il drammatico, ha potuto istruirsi e dare di sé le diverse versioni dello spirito, i « testi » sacri e profani dell'intelligenza, — la ricchezza di variazioni e di eccetera che offre la mano torna specialmente nel cinema, così pronto oggi più di ieri a capire il significato d'un clima disposto organicamente, dal taglio d'un particolare alla inquadratura dirò classica della mano che fruga pescando in un cassetto la pistola: si tratti di difesa, si tratti di aggressione o improvvisa maturata decisione di offesa, conta poco. La mano serve nel cinema più della maschera, certe volte è più utile d'una controfigura. Laurence Olivier e gli attori che con lui irrevocabilmente fanno « spettacolo » dei pretesti shakespeariani teatrali, sanno utilizzare la mano, le mani perfettamente, ora ispirandosi davvero al gesto d'una tradizione teatrale controllatissima e continua, ora alla pittura e agli atteggiamenti d'immobilità che si convengono ai personaggi di un quadro, immobili per attraversare i secoli. La Wyman di *Johnny Belinda* che ha d'altro oltre alle mani? Tutta la sua tragedia e il suo racconto al passato e al presente sono nelle mani. (Mi viene in mente una storia infernale che raccontava Cardazzo: un sordomuto che per un colpo apoplettico che l'aveva paralizzato alle braccia, era diventato all'improvviso balzubente). Il cinema si giova benissimo di questi straordinari giochi di passioni e di significati; ha le mani drammatiche e disperate di Barbara Stanwyck del *Sorry, Wrong Number* (« Il terrore corre sul filo »), e le avidi rapaci mani della Bette Davis di *Of Human Bondage* (« Schiavo d'amore »), le mani fragili e abili di Miriam Hopkins. Vi sono le mani fe-

lici, le mani « vuote », le mani necessarie, le mani inutili, le mani preziose, oppure aride. La Garbo ha mani sempre significative, non si spreca; l'attrice sa utilizzare il gesto, conosce bene il valore e il peso d'un atteggiamento, le sfumature d'un dito che si muove. In un filmetto americano, il grasso banchiere Pallette, mi pare, dà il via alle diverse situazioni attraverso il suo modo ridicolo di tenere la tazzina del caffè. Anna Magnani anche lei conosce bene come con le mani si possa caricare e scaricare di emotività una scena, una azione già intensa. Vi sono mani sicure, mani ambulanti — che non sanno mai dov'è il loro posto —; vi sono mani sincere e altre menzognere, altre che invischiavano in menzognieri giochi di rifiuti e di promesse, di dinieghi e contraddizioni. Contro la loro psicologia misteriosa, contro i poteri magici delle mani facili e delle mani difficili, ecco gli scienziati coi loro metodi rigori gruppi eccetera.

La più diffusa classificazione delle mani è del tedesco Carus, vissuto a cavallo pieno del '700 e dell'800. Ha fatto per le mani quello che Lavater aveva fatto per i volti, le ha classificate tra mani elementari, mani motorie, mani sensibili, mani psichiche. Dura e tozza la prima (come pressappoco è la mano di Clark Gable, la mano di Vallone e di Van Heflin), e insieme mano robusta, dura, da persona generosa. La seconda mano è più forte della prima, più educata; è la mano dell'affarista, del magnate, dell'uomo pronto e di rapida intuizione: ecco qua entrano le mani di Robinson, di Camillo Pilotto, di Mitchell. La terza mano è detta anche « mano femminile », piccola e fine, e denota estrema sensibilità; questi personaggi che la posseggono hanno un estremo amore per la forma, per l'esteriore. La mano psichica è di media grandezza, ha dita sottili e palmo stretto, lungo. È la mano di Vittorio de Sica, ricca di vicende chiuse fantastiche. Si può dire che la mano ha una sua storia come il viso, ha un suo viso come una sua problematica, una sua enigmistica, e si presta dunque a un buon libro come fin'oggi nessuno ha fatto. Era mi pare necessario un cronista delle mani cinematografiche, queste mani che come fantasmi labili svaniscono. Olivia de Havilland in *The Snake Pit* (« La fossa dei serpenti ») ha gesti assurdi, gesti di difesa, gesti d'orrore, di inquietudine, di trattenuta generosità infine, che sono il progressivo svolgersi delle situazioni « sentite », risolte cinematograficamente dal regista ma da lei rafforzate con straordinaria capacità, con intelligenza. I messicani, come gli europei, hanno tendenza a dare risalto ai particolari della persona; la loro cinematografia è del resto pregna di grandi immobilità; e la mano, il braccio, il collo, il piede, tutto presto acquista significati nuovi, un dito diventa la rivelazione, un gesto si carica di sentimenti, non diversamente da come avviene nelle danze e musiche indocinesi, nelle danze mimiche ossessive dell'isola di Bali che a noi qua arrivano certe volte come prezioso documento etnografico. Nella danza spagnola, e l'anno passato Carmen Amaya lo dimostrò, e nella danza dell'America « di colore », dell'America isolana ed equatoriale, e ce lo insegna la Catherine Dunham da qualche tempo, le mani hanno un potere ritmico e mimico assoluto. Carmen Miranda balla con tutto il corpo, è vero, ma le mani pare che le abbia sempre in primo piano, e se ne approfitti per rivestirsene il corpo. Totò si conclude solo nella oscenità consapevole, nel suggerimento di complicità di certi suoi gesti, anzi di un suo gesto tutto napoletano.

Una antologia della mano che raccolga tanto materiale domani utile, e documenti bene la simpatia, la simbologia del gesto tagliato, della mano come parte staccata e individuale, a sé stante, come preciso personaggio, avrei voluto farla io; sono arrivato tardi.

RENATO GIANI



La intensità del linguaggio delle mani è uno degli elementi espressivi sui quali il cinema può maggiormente contare: le mani a certi attori servono più della maschera: isolate o non nel quadro, ma comunque in primo piano, esse diventano veri specchi di situazioni interne, di stati d'animo. Ecco alcuni esempi illustri: le mani di Luise Rainer (1), Bette Davis e Leslie Howard (2), Laurence Olivier (3), Louis Jouvet (4), Micheline Presle (5), Greta Garbo (6), Katherine Hepburn (7), Constance Dowling (8).



L'edizione americana di "Stromboli" non riconosciuta da Roberto Rossellini

Chaplin annuncia un film sulla vita artistica dei "clowns" londinesi / John Ford lascia il "western" per il genere comico - L'attività dei produttori indipendenti. / Proteste contro le pellicole americane realizzate all'estero.



Olivia de Havilland e Montgomery Clift in una inquadratura tratta da «The Heiress» (lett. «L'ereditiera»); film candidato all'Oscar prodotto e diretto dal significativo William Wyler.

DOPO UNA intensissima campagna di « saturazione », per dirla nel gergo tecnico usato dai commercianti della pellicola, campagna che ha inondato quotidiani e « magazines », rintronato nelle orecchie temprate dei radioascoltatori, abbagliato le pupille di forestieri ed indigeni di Broadway, *Stromboli* è finalmente apparso sugli schermi di oltre cento cinema cittadini nella notte del 15 febbraio. La formidabile imbonitura pubblicitaria del « caso » Rossellini-Bergman, culminato in questa gigantesca presentazione dell'ultimo lavoro del regista italiano, aveva provocato grande curiosità e attesa. Le polemiche religiose avevano raggiunto l'acme della virulenza: la « Legione cattolica romana della decenza » aveva annunciato che il film sarebbe stato « accettabile », mentre la Chiesa metodista della Trinità di Los Angeles aveva rispettosamente pregato Eric Johnston, « zar del cinema », di proibire la visione di qualsiasi film della Bergman, condannando fra l'altro *Joan of Arc* (« Giovanna d'Arco »), recentemente esaltata dai pulpiti della Chiesa cattolica. Un legisla-

to, R. E. Blount, aveva introdotto una mozione per bandire il film dallo stato del Texas, ed il comitato di censura di Memphis, nel Tennessee, aveva ufficialmente decretato l'ostracismo ai lavori della svedese. Molto rumore per nulla.

Stromboli lascia comunque perplessi: la critica cittadina lo considera sommamente banale, debole, inarticolato e privo di convinzione. Tranne un paio di sequenze eccellenti, non si riscontra il polso del regista di *Roma, città aperta* e *Paisà*. Si dice che il film sia stato letteralmente tagliato e montato negli studi hollywoodiani della R.K.O., in un'atmosfera di grande mistero. Nella giornata precedente alla rappresentazione, giunse un telegramma di Rossellini, nel quale egli annunciava che il film sarebbe stato presentato in contrasto assoluto alla versione originale da lui realizzata. A dire il vero, basta ricordare le disavventure di Eisenstein o di Erich von Stroheim, per sostenere che l'odierna disavventura, sulla base di precedenti famosi, può offrire campo alquanto facile per supposizioni più o meno fondate. In-

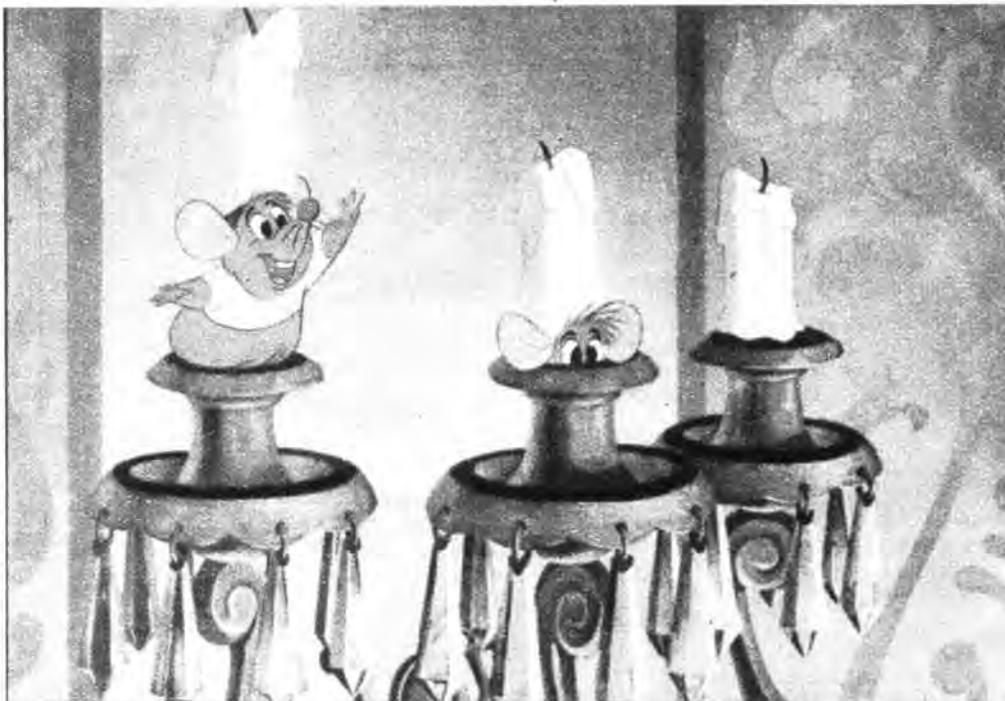
dubbiamente, anche questa volta Hollywood ha cercato di mantenere desta la tensione e la curiosità delle masse sulla coppia Rossellini-Bergman, ricalcando i sistemi usati nell'esaltare la pudica relegazione della Garbo e Stokowsky fra le delizie di Villa Cimbrone nella stupenda quiete. Le esigenze del Box Office, dopo aver sfruttato recentemente gli amori di Rita Hayworth e Ali Khan, in un binomio di cerone hollywoodiano e feudalismo asiatico, hanno trovato in tale nuovo affare italo-svedese una nuova linfa di idee pubblicitarie. Concludendo, il film è caduto dal punto di vista artistico, ma questo conta poco per i commercianti; le prossime settimane infatti ci diranno se il successo commerciale ha corrisposto alle ambiziose aspettative ed agli sforzi prodigati.

Un film, attualmente alla ribalta di Broadway, appare piuttosto interessante. Trattasi di *Twelve O'Clock High*; diretto da Henry King e prodotto dalla Fox, narra la storia di un generale d'aviazione (Gregory Peck), il quale viene destinato al comando dell'VIII forza aerea per dirigere le operazioni militari contro la Germania. Egli ristabilisce la disciplina, rendendosi subito impopolare. In omaggio alle spietate esigenze della guerra, è costretto a inviare quotidianamente alla morte i suoi migliori amici. E la sua tempra non regge alla fine alla terribile prova, creando così un altro problema psicologico provocato dalla guerra. Candidato all'Oscar, questo film sta anche ottenendo un successo commerciale straordinario: il solo cinema Roxy, di New York, incassa 18 mila dollari al giorno. La Warner Bros., presenta attualmente due film *Young Man With a Horn*, diretto da Michael Curtiz ed interpretato da Kirk Douglas. E' la vicenda di un giovane musicista che cerca di arrampicarsi sulla scala del successo con l'ausilio della propria tromba; alquanto disuguale, l'opera ha tuttavia riflessi interessanti. Il secondo film è *Montana*, solita storia di lotte fra pastori e bovari nei primordi della costituzione dello stato omonimo: Errol Flynn



Ingrid Bergman, contro la quale si sono schierate diverse chiese e "Legioni della decenza".

riveste il ruolo principale. La Paramount lancia *Captain China* con John Payne, film marinaro di avventure in cui cazzotti e pedate in viso non difettano. Alexander Korda annunzia *The Third Man* (« Il terzo uomo »), film già noto ai nostri lettori, e da qualche settimana presentato in Italia. La Metro ha rispolverato Bob Taylor nel ruolo di Scout dell'esercito americano all'epoca delle guerre di frontiera. L'idolo delle fanciullette fa del suo meglio per spedire al cielo il maggior numero possibile di pellirosse. Interessantissima è l'ultima opera di John Ford, cimentatosi questa volta nel genere comico, con il film *When Willie Comes Marching Home* interpretato da due ottimi attori e realizzato con grande gusto. Intanto Chaplin intende lavorare ad un film avente per sfondo la sua vita artistica a Londra. Walt Disney dal canto suo, lancerà in questi giorni *Cinderella*; costata sei anni di laboriosa preparazione, sembra trattarsi di un'opera superiore a *Biancaneve*. E dopo diversi anni di ritardo (causato dai vari enti di censura, comitati di vecchie zitelle e di associazioni di gentiluomini molto seri e casti) verrà proiettato *The Outlaw* (« Il mio corpo ti scaldierà »): il film di Howard Hughes già noto in Italia.



Da « Cinderella » (lett. « Cenerentola »): produzione a disegni animati di Walt Disney; costata sei anni di laboriosa preparazione, quest'opera sembra a qualcuno superiore a « Biancaneve ».

Françoise Rosay ha intanto terminato *September* di Hal Wallis. La vedova di Jacques Feyder è ripartita per la Francia dopo essere stata definita una specie di Ethel Barrymore e di Marie Dressler messe insieme. Moltissimi film sono in cantiere. La Warner Bros. prepara *The West Point Story*, *A Lion is in The Streets* e *Kiss Tomorrow Goodbye* con James Cagney. Dopo il successo riportato in *White Heat*, film di cui mi son occupato a suo tempo nelle mie precedenti corrispondenze, Cagney è stato riconfermato nel ruolo di « gangster » in queste tre pellicole. Randolph Scott interpreterà *Sugarfoot*, Zachary Scott *Lightning Strikes Twice* e John Wayne *Whiteface*. L'eco della formidabile rapina commessa circa un mese fa a Boston (sette uomini mascherati riuscirono a passare at-

traverso sette porte, irrompere in un locale guardato da cinque guardiani armati, prelevare la bellezza di un milione e mezzo di dollari in biglietti di piccolo taglio e filare indisturbati senza essere acciuffati) non s'è ancor spenta, che già la Warner annunzia un melodramma basato su tale celebre avventura moderna, ed intitolato *The Two Million Dollars Bank Robbery*. Sono ormai trascorsi quarantasette anni dal giorno in cui Edwin S. Porter creava con *The Great Train Robbery* un film a soggetto avventuroso e drammatico. Tale soggetto ritorna oggi, sia pure con le dovute variazioni. La Fox annunzia la lavorazione di *All About Eve* con Claudette Colbert, *American Guerrilla in the Philippines* diretto da Fritz Lang per l'interpretazione di Tyrone Power, *Quiet Zone* con lo stesso

attore, *Pearl Harbor* e *Interpol*, dedicato alla polizia internazionale, con la probabile partecipazione di Charles Boyer. La Metro Goldwyn Mayer prepara: *The Carnival Story*, usuale filmetto a base di costumi da bagno con l'immane Esther Williams, *A Time of Her Own* con Lana Turner, *The Running of the Tide* con Etnel Barrymore, *Montes the Matador*, *Go for Broke* dedicato al 442 Combat Regimental Team, unità di nippo-americani che combatterono in Italia contro i tedeschi. Clarence Brown pare sia stato incaricato dalla Metro di girare *Roman Holiday* in Italia. Altri film: *Father of the Bride*, con Spencer Tracy e Joan Bennett, nonché una riedizione di *Quo Vadis?*. La Paramount prepara *Tripoli* (John Payne), *Montana Rides* interpretato dall'attore Alan Ladd; la



A sinistra: Ingrid Bergman in « Strömboli » di Roberto Rossellini. A destra: ancora la Bergman durante un "si gira" dello stesso film. Gli americani, dopo aver sfruttato gli amori di Rita Hayworth e di Ali Khan, trovano oggi nel nuovo "caso" abbondante materia pubblicitaria.



A sinistra e a destra: l'attore Gregory Peck in «Twelve O'Clock High» («Cielo di fuoco»); diretto da Henry King e candidato all'Oscar, questo film narra la storia di un generale di aviazione che diresse operazioni militari contro la Germania durante l'ultimo conflitto.

Radio allestisce *Story of A Divorce* con Bette Davis, *Bunco Squad*, *Target*, *The wall Outside*; la Universal ha in cantiere *The Desert Hawk*, *Fiddle-Foot*, *Bonaventure*, *The White Sheep*.

Da tenere in particolare considerazione l'opera dei produttori indipendenti, i quali cercano di evitare gli ortodossi canoni e

« patterns » dettati da Hollywood. Questi sforzi individuali contrapposti alla strapotenza dei grandi hanno per lo meno il merito di caratterizzarsi per la ricerca di motivi originali. Fra questi tipici esempi, prendiamo Arthur Loew che si cimenta nella produzione di *Teresa*, storia della vita d'una sposa di guerra italiana. Robert Stillman realizzerà *Queen of a Day*, che promette di riuscire oltremodo interessante. John Garfield, l'attore della Warner Bros., ha deciso di girare per conto proprio *An American in Paris*. Prossimamente vi parlerò a lungo di queste ed altre realizzazioni, con la speranza di poter individuare nell'opera degli indipendenti qualcosa che possa indicare come il cinema hollywoodiano cerchi di risollevarsi dall'attuale crisi. Alle note difficoltà, se n'è aggiunta un'altra. Infatti i rappresentanti delle Unioni di Lavoro protestano di agire con tutti i mezzi a propria disposizione se si continueranno a girare film all'estero, togliendo lavoro alla manodopera nordamericana. Il problema è serio, giacché se Hollywood smetterà di utilizzare i crediti congelati in dollari in Europa, le nazioni europee, prime fra tutte la Gran Bretagna, saranno costrette a limitare la importazione di film nordamericani, con conseguente perdita di profitto per il Box Office nordamericano. Attualmente sono allo studio trattative tra il capitale ed il lavoro per la risoluzione della controversia, che minaccia di inasprire una situazione alquanto insostenibile.

G. N. FENIN

TRE APPUNTI

ABBIAMO visto alla « Galleria del Secolo » una mostra di Capogrossi, che si è messo a fare l'astrattista dietro incoraggiamento e consiglio di Cagli, dicono. Capogrossi era un pittore equilibrato, sapiente, coscienzioso e moderno. I suoi quadri di questa mostra sono assurdi, naturalmente falsi fino all'inverosimile. Una serie di caratteri cinesi con titoli strani. E' ciò che è accaduto nella pittura dagli impressionisti in poi: si comincia con i "fauves" autentici e si finisce alla salsa di pomodoro dei "fauves" per rispetto umano, si comincia con Picasso e si finisce alle costruzioni per ragazzini, si comincia con Klee e si finisce con Capogrossi. E' la peste delle scuole o, se vogliamo essere più semplici, la tirannia delle mode. E in questo caso sono anche mde in ritardo. Essi si vestono con panni altrui, parlano con voce alterata, fanno pensare a quei nostri ragazzi che all'arrivo degli alleati si vestirono come i Joe e se ne andavano ciondolando alla loro maniera e masticando gomma. Non c'è nessuno come l'italiano che sappia modellarsi sugli altri. Del resto fa parte del suo genio di attore. Che ha fatto De Santi con *Riso amaro*? Non si è forse rimesso nelle mani del Dio Pudovkinrenoirviscontilangmornaueccec? Maledette antologie! Toglietele dalle mani dei giovani.

IN POCHI film come in *E' primavera...* di Castellani, ho trovato l'intelligenza adoperata con tanta grazia, con tanta discrezione. "Neorealismo" è una parola astratta. Bisognerebbe essere realisti rispetto a se stessi, al proprio temperamento, alla propria realtà, non rispetto ad una realtà esterna, concordata, quindi convenzionale, quindi retorica. Se si ha l'animo buono, è sciocco

sforzarsi di fare un film crudele secondo una certa moda. *E' primavera...* è un film pieno di bontà e d'indulgenza e risulta vero, cioè reale, perché è fatto senza pregiudizi, con sincerità. Ecco quello che dobbiamo imparare: parlare con la nostra voce e non in falsetto o in basso profondo, se siamo tenori. Ora il cinema, fra tutte le possibilità offerteci di esser sinceri è la migliore. Guardiamoci attorno; una pittura che ha rifiutato ogni rapporto con la realtà e si vanta di essere astratta, una architettura "funzionale" quindi inumana, una musica indecifrabile, un teatro agonizzante e senza più prestigio, una letteratura sintetica, giornalistica e comunque impopolare. Forse siamo agli albori di una nuova primavera dell'arte, ma il quadro è questo; e come comunicheremo fra noi se anche nel cinema ci serviamo di idee fatte, di schemi convenzionali che finiscono fatalmente per essere incomprensibili?

LEGGO in un saggio di Miller su *L'âge d'or*, film surrealista di Dalí e Buñuel: « Avete mai osservato l'espressione di questi divoratori di film quando escono dalla sala? Quella sognante aria di vacuità, quell'espressione scancellata del pervertito che si masturba al buio? E' difficile distinguerli da chi è dedito agli stupefacenti. Escono dal cinematografo come sonnambuli ». L'abbiamo osservata sí, ma quando escono da *Bellesse al bagno* non quando escono da *Monsieur Verdoux* o da *M*. Quando il film è vivo lo spettatore è vivo. In questo senso non ha torto chi dice che il pubblico ha sempre ragione.

GIUSEPPE DI BRIZIO

IL NOME di Gustav Ucicky era scomparso dalle cronache del cinema. Negli ultimi anni, e soprattutto dopo la guerra, nessuno fuori dell'Austria ne aveva più udito parlare. Che cosa facesse non si sapeva, e vi fu chi mise addirittura in dubbio che egli ancora lavorasse. Fu soltanto nel 1948 — a tre anni dalla fine del conflitto ed a sette da quell'infelice *Heimkehr* che gli aveva alienato le simpatie di molti — che si ebbero le prime notizie su di lui, frammentarie ed imprecise. Aveva girato un film sulla scuola dei cantori viennesi, *Der singende Engel*, ottenendo — pareva — un buon successo. Ed era tutto. Ciò non bastò, tuttavia, a riportare il nome di Ucicky alla ribalta. Era difficile sapere a distanza che cosa fosse accaduto. Al massimo si poteva escludere che si trattasse di motivi politici (giacché egli era tornato al lavoro senza trovare opposizione). *Heimkehr*, evidentemente, era stato dimenticato. Con maggiore ragione si poteva pensare che egli stesse attraversando un periodo di stanchezza creativa. E così era, infatti. Nel 1948, andò in Svizzera per girarvi un film drammatico tratto da una novella di Carl Zuckmayer, *Nach dem Sturm*, e fu questo



Gustav Ucicky a colloquio con l'attore Paul Hörbiger mentre si preparava un'inquadratura di «Der Seelenbräu», tratto da una novella di Carl Zuckmayer e attualmente in fase di montaggio.

ORGOGGIO E UMILTÀ DI GUSTAV UCICKY

il primo tentativo d'una certa consistenza in una direzione relativamente nuova. Il primo sforzo per vincere la sfiducia che l'aveva a poco a poco invaso e che minacciava di ridurlo al silenzio. A differenza di un Pabst, che seppe riprendersi quasi immediatamente e che oggi è tornato ad occupare una posizione di primo piano nel coro del cinema internazionale, Ucicky dovette innanzitutto lottare contro se stesso,

contro il proprio smarrimento. Egli non poté far leva, come Pabst, sulle risorse di una preparazione culturale tanto profondamente radicata da supplire al vuoto che si era creato nel suo spirito. Non poté e neppure volle tentare, fedele al suo temperamento più istintivo e, in fondo, allo sviluppo della sua carriera iniziata realmente "dalla gavetta" e condotta innanzi senza la più piccola ombra di preoccupazioni ra-

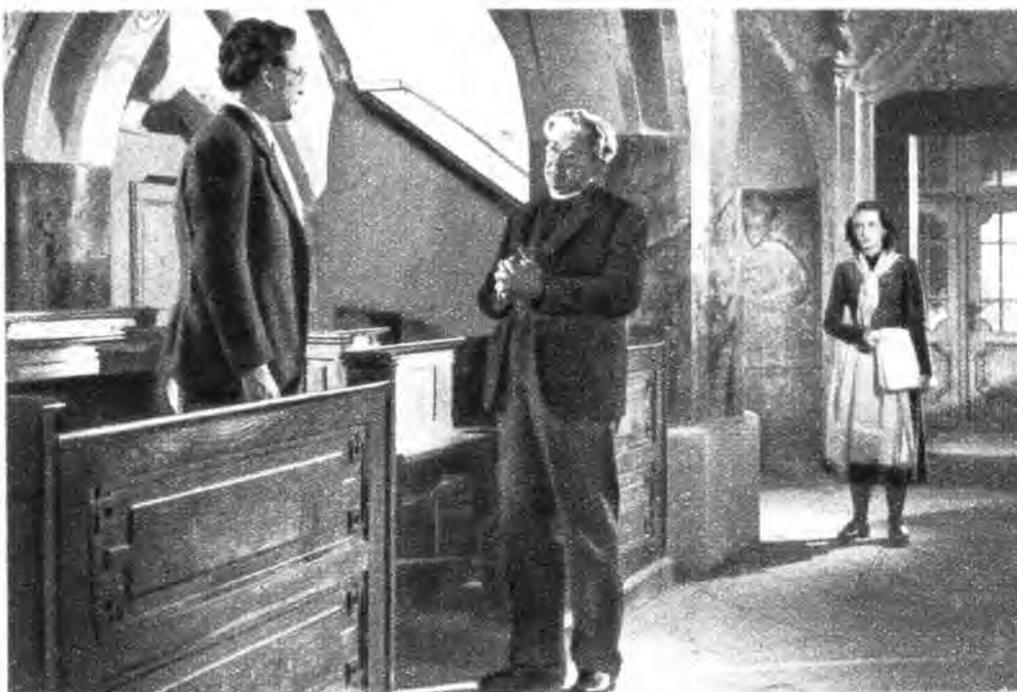
zionali. Quello che un tempo fu un merito ed una forza (e che gli permise di esprimersi, per esempio, con la compiutezza dei *Flüchtlinge* o del *Postmeister*) si rivelò, nei momenti difficili, una terribile debolezza. Con questo non si vuol dire che si sia rifugiato in una melanconica contemplazione dei suoi successi, anche se continua ad esserne, giustamente, orgoglioso. Nella sua bella casa della Strudelhofgasse non resta più un ricordo dell'attività passata. «Vede», mi dice con appena una lieve inflessione di rimpianto nella voce, «in quello scaffale c'erano i volumi in cui avevo raccolto la documentazione di tutti i miei film. La guerra me li ha portati via. Forse è meglio così». Un solo volume, ora, sta su quello scaffale, un volume uscito di fre-



A sinistra: Aglaja Schmid, l'interprete femminile di «Der Seelenbräu». A destra: una inquadratura tratta dallo stesso film, e precisamente dalla parte riguardante la festa nell'osteria del birraio: festa che ha dato lo spunto ad Ucicky per comporre una sequenza di grande effetto.

sco dal legatore. Egli lo estrae con un gesto guardingo, quasi avesse timore di scuiparlo, e se lo tiene un poco tra le mani prima di porgermelo. « Ricominciamo da questo, dall'ultimo film ».

L'ha terminato di girare da alcuni giorni, adesso lo sta montando e spera di poterlo presentare il mese prossimo. Si intitola *Der Seelenbräu*, narra una piccola storia paesana che si svolge sui monti del salisburghese, fra un birraio ed un parroco perennemente in lite. E se il parroco è il "Seelenbräu" (e cioè la birra dell'anima), l'antagonista è, naturalmente il "Leibesbräu" (la birra del corpo): bastano questi soprannomi popolari per dare il tono del film e per mostrare le intenzioni di Ucicky. Fra i due si intromette la nipote del birraio, fuggita dal collegio, e il film dipanerà anche la sua avventurata con un maestro che è stato assegnato come supplente alla scuola del villaggio. Tutte le precedenti ambizioni sembrano cadute. Ucicky ricomincia da capo, in semplicità, cercando di accostarsi all'anima ingenua della sua Austria e di dar l'avvio ad un cinema popolare nel senso autentico della parola, con una propria dignità d'arte. « Abbiamo fatto troppi film intellettualistici, e se oggi il cinema è in crisi, lo è per questo. La qualità del cinema internazionale è molto bassa, eppure ci si accorge che qualcosa di nuovo sta già fermentando. Non è facile comprendere dal mosto il sapore del vino che ne uscirà, ma si può essere certi che l'intellettualismo sarà finalmente messo da parte. Domani, i film si faranno con il cuore ». Su questo punto, il regista ha trovato una nuova intransigenza. « Non tornerò mai più indietro. Ciò che ho fatto era necessario allora, oggi darebbe fastidio a me prima che al pubblico. Adesso contano soltanto i sentimenti umani, ed io non girerò più un film che non sia — o non tenti di essere — l'espressione di un vero *Gefühl*. Perché anche questo problema occorrerà



Gli attori Robert Lindner, Paul Hörbiger e Aglaja Schmid nella chiesetta del villaggio salisburghese dove è ambientato « Der Seelenbräu ». L'operatore di questo film è Hans Schneeberger.

chiarire, una volta per tutte: ci siamo troppo gingillati con i sentimenti a buon mercato per non avvertire il bisogno di allontanare da noi l'insincerità e l'ipocrisia, e di ritrovare il segno dell'umanità ». Forse, non si tratta neppure di un programma, poiché anche per Ucicky tutto è ancora buio dinanzi agli occhi. E forse non è una convinzione così profonda come il regista vorrebbe far credere a se stesso. Ma è pur sempre un desiderio sincero, che lo spinge a negare, oggi, la necessità dei compromessi per potere domani riedificare su fondamenta meno instabili. In nessun paese come in Austria si sente la precarietà della situazione attuale, qui assai più che altrove ci si tormenta per riacquistare la certezza perduta o, almeno, un poco di calma per

poter fare il bilancio di quanto ci circonda. Non mi era mai accaduto di udire parole tanto sconsolate e, nello stesso tempo, tante fervide speranze. Che cosa significhi ed a che cosa prelude questa contraddizione, non saprei dire né sarebbe obiettivamente possibile scoprirlo dagli scarsi e contraddittori elementi che la realtà ci fornisce. E poi, sarebbe chiedere troppo. Quando ho pregato Ucicky di chiarire meglio ciò che aveva detto, ho sentito immediatamente, nell'istante stesso in cui pronunciavo quelle parole, di aver toccato una nota stonata. « Che altro le potrei dire? », mi ha risposto: « Più di questo non so neppure io, e non credo che sia giusto cercare altro. In fondo, occorre trovare la possibilità di lavorare (il che, qui in Austria, non è facile per ragioni varie che tutti conoscono) ».



Heinrich Gretler, il "Leibesbräu" ("la birra nel corpo") della vicenda paesana che Gustav Ucicky racconta nel suo ultimo film, con il quale il cinquantenne regista austriaco torna allo schermo.

A contatto con la materia nuova della propria arte, quest'uomo orgoglioso acquista una straordinaria umiltà. Poco prima ricordava, con un compiacimento particolare, di avere aperto la via del cinema ad una Marlene Dietrich, ad un Willi Forst, ad un Laurence Olivier. Quest'ultimo, gli sarebbe addirittura debitore dell'idea del teatro filmato giunto alla piena espressione con l'*Hamlet*. Che altro sono infatti le sue riduzioni della *Zerbrochene Krug* di Kleist e di *Hokuspokus* di Kurt Goetz (per non parlare del *Postmeister*, dove il dialogo aveva un'importanza fondamentale) se non anticipazioni di quella « terza via » che sarebbe più tardi venuta alla luce? Non gli mancano, del resto, le ragioni per sostenerlo. Ed ecco che, nel momento in cui volge lo sguardo agli impegni di domani, tutto ciò scompare, quasi non fosse mai esistito. La sua voce si fa più bassa, esita e non trova le parole adatte. Vorrebbe aggiungere ancora qualcosa, ma sente di non potere, poiché quelle parole, in lui, non sono ancora nate.

FERNALDO DI GIAMMATTEO

LA VECCHIA SIGNORA

AMLETO Palmeri morì a 51 anni nell'aprile del 1941 a Roma, dopo una vasta attività cinematografica che si concretizza in oltre una quarantina di film di una certa notorietà, senza contare i film minori e quelli ai quali ha soltanto collaborato. L'attività di Palmeri risale al 1914, e i suoi film sono di natura eterogenea, vanno dallo storico al sentimentale, dal drammatico al comico. Dopo il sonoro, rientrato in Italia dalla Germania dove era emigrato nel 1925, egli si dedica attivamente alla rinascita del cinema italiano, creando una serie di opere positive e sovente addirittura ispirate, che hanno caratterizzato tutto un periodo. *La vecchia signora* (1931) apre la serie ed è seguita, per citare i più importanti, da *I due misantropi* (1937), *Napoli d'altri tempi* (1937), *Cavalleria rusticana* (1940), *Follie del secolo* (1940), *La peccatrice* (1940). Gli anni 1930 e 1931 rappresentano in Italia, per l'industria cinematografica, l'applicazione del nuovo mezzo tecnico, il sonoro, e la ripresa sul piano organizzativo. Sorgono le due case « Cines » e « Caesar ». Quest'ultima esordisce appunto con *La vecchia signora*. Nei film prodotti in quei primi anni della applicazione del sonoro, si rileva soltanto uno sfruttamento materiale della novità, con l'appoggio di soggetti tratti da commedie e con l'impiego di attori teatrali. Ogni sforzo è unicamente rivolto alla necessità di far « sentire » ad ogni costo e quindi di far parlare gli attori a proposito ed a sproposito. Una particolare attenzione è anche rivolta ai rumori: nel film *Corte d'assise* (1930) di Guido Brignone, oltre naturalmente alla valanga delle suggestive parole nelle arringhe, si sente persino lo scricchiolio della ghiaia calpestata in un giardino. La meraviglia del nuovo ritrovato e le sue prerogative tecniche non permettono ancora, al pubblico da una parte e ai registi dall'altra, di sospettare che il mezzo tecnico possa diventare anche mezzo artistico, indipen-

Regia: Amleto Palmeri - Soggetto: Amleto Palmeri - Musica: Umberto Mancini - Interpreti: Emma Gramatica, Arturo Falconi, Memo Benassi, Maurizio D'Amico, Camillo Pilotto, Vittorio De Sica, Anna Maria Dossena, Vasco Creti, Umberto Sacripanti - Produzione: Caesar Film, 1931.

dentemente dalla coincidenza del suono con la realtà della rappresentazione. C'è soprattutto una enorme confusione, su cui si stende, quale velo protettore, la necessità commerciale del parlato al cento per cento. Le possibilità del sonoro, sul piano estetico, sono ancora da studiare e i primi esempi di un certo rilievo ancora lontani. Tuttavia, un interesse nuovo verso il sonoro, al di fuori della riproduzione della pura realtà, si nota nei film *Terra madre* (1930) e *1860* (1932) di Alessandro Blasetti, *Figaro e la sua gran giornata* (1931) di Mario Camerini e *La vecchia signora* (1931) di Amleto Palmeri.

La vecchia signora è un film modesto, basato su un soggetto umano e commovente, con i suoi bravi luoghi comuni e le sue macchiette, le situazioni critiche e le immancabili benevoli soluzioni, ivi compreso il prescritto lieto fine. Personaggio centrale una vecchia signora, piena di bontà e dotata di un formidabile coraggio (in relazione alla sua età e al suo fisico) e di un non comune buon senso. Attorno a lei girano fatti e personaggi, tutti ingranati ed adattati sulla sua figura. Nel complesso, come soggetto, la normalità più assoluta, dunque. L'interesse del film è tutto spostato sulla realizzazione di questo soggetto; realizzazione che, naturalmente, ha i suoi vari aspetti; ma che poggia la sua maggiore consistenza sull'impiego del sonoro. Diciamo subito che la possibilità di disporre della parola non prende assolutamente la mano al regista Palmeri; anzi, ogni azione sonora è rigorosamente controllata. Tanto è vero che gli stacchi, le sequenze e persino le inquadrature hanno quell'andamento sicuro dell'espressione visiva, che non consente soluzioni sommarie e sempliciste. Il sonoro, sul piano pedestremente spettacolare, ha permesso a molti registi di uscire fuori da alcune situazioni critiche, dicendo le cose anziché farle vedere e determinando così un ibridismo dannoso e confusionario. E' certamente per questo motivo che molti





autori hanno condannato l'avvento del sonoro come un travisamento delle immense possibilità del cinema, come mezzo visivo di espressione. Palermi, con *La vecchia signora*, sembra intuire la portata del nuovo mezzo espressivo, il quale, pur avendo le radici nella visione come assoluta sostanza, si espande con altre risorse altrettanto rigorose ed assolute, su un livello nuovo che è lontano dal cinema muto, quanto lo è, per esempio, dal teatro. Ed ecco le voci « fuori campo » che annullano alcune inquadrature corrispondenti; ecco i rumori che creano un nuovo ritmo, perché la visione non ha più necessità di soffermarsi sull'immagine di ciò che ha generato il rumore stesso; e via dicendo. E' un vero e proprio capovolgimento della struttura narrativa e descrittiva dei concetti. La ormai classica passeggiata in carrozza della vecchia signora, in un momento di particolare interesse della vicenda, trae il suo profondo valore artistico, sul piano dell'impiego del sonoro, appunto dalla rigorosa accezione del nuovo mezzo espressivo. Soluzioni di tale portata si trovano numerosissime in tutto il film, anche se meno estese nel tempo e nello spazio; e il loro metodico accostamento dà alla narrazione un timbro particolarmente nuovo e valido. Lo stesso montaggio delle inquadrature e l'impostazione di queste ultime obbediscono ad un criterio di scelta che soltanto in questo caso e con tali intendimenti, può avere valore positivo. L'accenno fatto poco fa, a titolo di esempio, alla soppressione di alcune inquadrature, sostituite con elementi sonori, va a questo punto ribadito e concretizzato nel criterio base per la valutazione di tutti gli elementi costitutivi della linea narrativa del film, con la necessaria espansione a tutte le circostanze idonee ad un simile trattamento e con le comprensibili variazioni per ogni spunto narrativo.

Questi concetti, che in fondo, su un piano elementare, investono il complesso problema estetico del fonofilm, si prestano veramente ad essere considerati sulla scorta del film *La vecchia signora*; ed è forse stata una delle circostanze più opportune per averne parlato, sia per insistere sui concetti stessi, sia per chiarire, indirettamente, il valore del film in esame. L'avvento del sonoro, come abbiamo detto, sia per una precauzione di carattere commerciale o per una male interpretata esigenza del nuovo mezzo, determinò l'impiego di attori teatrali nel cinematografo. Questo fatto, storicamente, creò una ancora maggiore confusione di idee, nello smarrimento generale portato dalle ombre che parlavano. Gli attori, abituati al palcoscenico, trascinarono nella accettazione di lunghe e verbose inquadrature, tutti quei registi che erano ancora incerti su ciò che il fonofilm comportava. Ma un simile inconveniente non accadde a Palermi per *La vecchia signora*; e chi ben conosce le qualità teatrali di Emma Gramatica, resta addirittura stupito come l'attrice abbia potuto creare il personaggio centrale del film, con mezzi che non hanno niente in comune con la recitazione teatrale. Sicuramente Palermi aveva le idee ben chiare sul fonofilm e sulla relativa funzione dell'attore. La recitazione teatrale è completamente abbattuta e da essa nasce una nuova recitazione, a base di inquadrature e di montaggio, che ha perduto ogni contatto, anche soltanto allusivo, con le caratteristiche dell'attore di teatro. Il personaggio della vecchia signora è una creazione di Palermi, a cui Emma Gramatica ha dato la figura ed alcuni dettagli: la composizione ideale nasce al di fuori dell'attore. Con le dovute proporzioni, considerazioni analoghe possono essere fatte per gli altri due attori teatrali del film, De Sica e Falconi. Un accenno meritano le scenografie, soprattutto perché si mantengono piuttosto in sottordine, quasi a non disturbare la sottile vicenda; soltanto in alcuni esterni, l'ambiente prende rilievo allo scopo di determinare una particolare emozione. Dal punto di vista spettacolare, il film è più che soddisfacente. Alle qualità storiche ed artistiche, per la quali soprattutto merita di essere ricordato, il film unisce un interesse elementare al racconto, su un livello che va certamente oltre la materialità del soggetto. Evidentemente la rigorosità espressiva può anche conciliarsi con l'esigenza spettacolare; diciamo di più: il destino del cinema, fenomeno complesso di industria e di arte, al di sopra di tutte le considerazioni e proposte che si attardano con soluzioni troppo ideali e qualche volta irraggiungibili, sta forse in questa conciliazione. E di tale parere era anche Amleto Palermi. In seguito darà infatti ancora una prova tangibile della validità di questo concetto, dirigendo *La peccatrice*.

OSVALDO CAMPASSI

SIGNIFICATI NUOVI NELLE COSE COMUNI

DI SOLITO la realtà ci passa accanto come un paesaggio visto a 200 km. l'ora. La velocità e l'incapacità ad osservare (o anche la semplice pigrizia) producono le stesse conseguenze: il mondo si disintegra, diventa una fuga di ombre senza forma e senza significato. Proviamo a non aver fretta e a servirsi degli occhi visto che li abbiamo. La realtà acquisterà subito altre dimensioni e un altro tempo. Potremo allora impiegare anche un'intera giornata a percorrere una strada di pochi chilometri. Facciamo un piccolo esercizio. Andiamo in giro insieme per le strade di una città qualunque. Roma ad esempio, e guardiamoci intorno.

Avete visto lo sguardo di quel mendicante quando la signora col cane gli ha rifiutato l'elemosina? E l'espressione dei poliziotti mentre — in piedi sulla « gyp » — colpiscono i dimostranti con lo sfollagente? E l'atteggiamento dell' « onorevole » mentre dall'alto del palco teneva il comizio? E le scarpe di quel distinto signore in feltro grigio, decorosamente rattoppate? E il volto della « bella » in pelliccia seduta in Via Veneto? E la smorfia di quell'operaio mentre leggeva un manifesto « capitalista »? E la mano del vecchio che raccoglieva il mozzicone di sigaretta? Tutto questo ha un senso, significa qualche cosa. Perché non documentarlo? Allora ricominciamo l'esperimento, ma portiamo con noi, questa volta, una macchina fotografica.

Ecco che abbiamo davanti a noi un centinaio di fotografie, tutte fatte con una precisa intenzione. Proviamo a guardarle attentamente e a ingrandire alcuni particolari. Nuove scoperte ci aspettano. Fra le persone che circondano « l'onorevole » — ad esempio — ce n'è una che, in contrasto con la « faccia di circostanza » delle altre, mostra — per distrazione, certamente — la sua, la vera. Guardatela bene. Cosa c'è scritto, cosa dice? Ironia, invidia, disprezzo, rancore? E i poliziotti che sembrava avessero un'unica espressione (uguale per tutti come uguale per tutti era l'uniforme) ecco che mostrano — sotto l'ingrandimento — volti diversissimi: occhi dilatati, incoscienti, si alternano a smorfie d'odio, a labbra sfiorate dalla paura, a pupille piene di disgusto. Uno mentre abbassa lo sfollagente ha gli occhi chiusi. E la mano del vecchio — vedete — sembra, — isolata dal resto, — una foglia secca: e ha una linea fine, nobilissima. Il rapporto con la « cicca » diventa incomprensibile, assurdo o — per lo meno — misterioso. Come è andata a finire, quella mano, al livello del marciapiede, tra la spazzatura?

Lentamente — dietro la spinta di questo esame, dei ragionamenti che suggerisce, delle intuizioni che suscita, — le fotografie cominciano ad esigere di essere disposte in un certo ordine. Ognuna di esse richiama accanto a sé — per contrasto, similitudine etc. — quella che « necessariamente » la deve seguire. Per quest'ordine e questi avvicinamenti esse acquistano significati nuovi, più larghi complessi. E il senso di scoperta si fa più vivo. Ora potremo scrivere un articolo — ampiamente docu-

mentato — per comunicare agli altri le nostre riflessioni. Ma poiché siamo uomini di cinematografo, prendiamo una macchina da presa e scriviamo il nostro articolo sulla celluloida. Sarà molto più convincente. Il nostro compito sarà quello di guidare l'occhio dello spettatore a fare le nostre stesse scoperte: i movimenti della macchina, il ritmo, la musica, ci verranno largamente incontro: il lavoro non sarà difficile. E il pubblico — una volta tanto — sarà costretto a pensare. E chissà che non ci si appassioni.

Si tratta — come è facile capire — di un invito a produrre un tipo di documentario che non sia semplicemente descrittivo ma che cerchi di penetrare dentro la realtà e che contenga — come ogni prodotto intellettuale degno di questo nome — un minimo di profondità nelle sue immagini, un minimo di intenzione critica. Le formule naturalmente potranno essere diversissime. Come diversi potranno essere i punti di vista dai quali la realtà verrà osservata. Quanto agli argomenti non mancano. Pensate ai comizi, alle stazioni, alle sale da ballo, ai caffè, ai soldati, alle serve, alle processioni, alla « domenica »... o, se volete, alla Noia. Ma perché — domanderà qualcuno — non girare direttamente dal vero, invece che dalle fotografie? Una risposta esauriente esigerebbe un articolo a parte. Sarà sufficiente per ora fissare alcuni punti:

1) La macchina fotografica ha — in confronto a quella cinematografica — il grande vantaggio di essere enormemente più maneggevole, più rapida nell'uso, meno visibile; oltre quello importantissimo di poter agire in qualsiasi condizione di spazio e di luce. Il « tipo mingherlino » di Vigo — insomma — sarà più facilmente un fotografo che un operatore.

2) Le macchine fotografiche permettono diversi formati e il negativo fotografico a sua volta consente fortissimi ingrandimenti.

3) L'uso delle fotografie inoltre:

a) sostituendo a una realtà in movimento una realtà immobile, permette alla macchina da presa un lavoro di analisi — nell'interno dell'inquadratura — altrimenti impossibile.

b) liberando l'inquadratura da qualsiasi limite di durata, consente un montaggio estremamente più libero e quindi più adeguato alle esigenze « critiche » caratteristiche del tipo di documentario proposto.

c) offrendo alla macchina da presa un materiale selezionato e di enorme capacità sintetica, permetterà di racchiudere un qualsiasi « racconto » in un tempo molto più breve di quello che occorrerebbe se le riprese fossero fatte dal vero.

Senza contare che un'immagine — se « fermata » intelligentemente a un momento X — ha quasi sempre una capacità rivelatrice molto maggiore della stessa immagine in movimento (v. certi ritratti, certi fotogrammi di film) e permette quindi impensati approfondimenti psicologici e sociali.

MICHELE GANDIN



Cinema messicano: da « La posesion » di Julio Bracho

19 - JEAN GABIN

JEAN GABIN è stato spesso diretto da Julien Duvivier, da Marcel Carné, da Jean Renoir, e questo gli ha giovato senza dubbio, ma il merito di tutte le sue interpretazioni è in gran parte suo, di quella sua personalità che nasce da un vero istinto e che egli affina con lo studio e l'osservazione. Gabin non può interpretare che parti di operaio, di bandito, di uomo del popolo; tutt'al più di equivoco "parvenu". I suoi gesti così precisi, rivelano l'appartenenza ad un mondo popolare. gli impediscono di fare il "divo" o il "bel tipo". Egli è semmai il "bel tipo" di un ambiente preciso, di una periferia povera ed equivoca, nella quale domina col suo carattere virile. Poiché c'è in lui qualcosa di superiore, di violento e di disperato. Sia Duvivier che Carné hanno fatto del suo viso quello di un uomo in rapporto col Fato e lo hanno messo al centro di vicende destinate a finire tragicamente. Sentimenti lieti non possono apparire su quel volto troppo carico di esperienze, e semmai solo per essere subito dopo delusi. Anche la felicità non ha mai un carattere borghese, ma sempre un valore tragico. A lui si addicono parti di perseguitato: solo così il suo viso può mostrare quelle espressioni di rabbia, di disprezzo, di energia ferina che tanto gli si addicono. E' l'uomo che l'amore aggancia sempre ad un ingranaggio che prima o poi gli riuscirà fatale. In *Pépé-le-Moko* (1936) si fa catturare perché esce dalla Casbah per seguire la sua amante (Mireille Balin). In *Le jour se lève* (1939) diventa preda della giustizia per aver ucciso l'uomo che insidiava la purezza della giovane da lui amata (Jules Berry e Jacqueline Laurent). Lo stesso in tanti altri film che contribuiscono a creare tutta una mitologia dell'uomo infelice legato al destino. Raramente un attore è riuscito come lui a reggere sulle spalle tutto il peso di un mito, e di un mito vero ed umano, ben superiore a quelli meccanici dell'uomo invincibile tipo Tom Mix.

Certo gli ha giovato molto lavorare in un clima unico con uomini come Duvivier, Carné, Prévert. Tutti costoro volevano creare un cinema veristico non privo di poesia, ricercare un mito dell'uomo moderno, ritrovare il tragico nella società attuale, davanti ad uno sfondo di ciminiere fumanti nel mattino o in una cameretta d'affitto con fotografie infilate nello specchio. Da questa unità d'intenti, da questo sincero ed efficace spirito di scuola, nasceva Jean Gabin quale lo possiamo ritrovare nei suoi film maggiori, cioè l'incarnazione più completa e perfetta dell'uomo eroico e tragico della società moderna, quale lo concepirono dei francesi dal 1930 in poi, dopo tutta un'esperienza letteraria e culturale delle più importanti. Non per niente qualcuno lo ha paragonato ad Edipo e ad altri eroi del mito antico. In realtà egli è veramente il nuovo Sisifo, il nuovo Edipo, e una quantità di altri antichi eroi; senza contare che possiamo ritrovare in lui molte caratteristiche di quell'"uomo assurdo" di cui parla Camus. Ma questo — si potrebbe dire — appartiene al contenuto, al soggetto dei film, e non alla sola arte interpretativa. Non è così: nella personalità di un attore non si può

trascurare quello che v'è di acquisito e di dovuto all'ambiente, specialmente in un'arte che come quella cinematografica è eminentemente di collaborazione, nella quale cioè le varie individualità artistiche si influenzano a vicenda in vista di un risultato unico e comune. Del resto Gabin possiede anche qualità tutte sue, quelle appunto che l'hanno fatto diventare, non a torto, il prediletto dei maggiori registi francesi. Anzitutto il tipo fisico e l'espressione del volto. Non siamo certo davanti a un "divo": tutt'altro. Non è più nella prima gioventù e la sua maschera ha già qualcosa di duro, di volitivo e di esperto. Le labbra sottilissime, gli occhi fermi e freddi, fanno pensare ad una forte volontà. Non veste bene, ha un modo di fare plebeo. Ha un senso pessimistico dell'esistenza e tutta la forza selvag-

gia e rivoltosa dei disperati. Fare a pugni, trovarsi in una rissa sono cose che compie naturalmente, però solo quando v'è tirato per i capelli, per qualche scherzo o qualche malvagità che l'offende.

Si dirà che questi tratti che gli stiamo attribuendo sono troppo generici, e in realtà riesce difficile definire un personaggio che sia pure entro certi limiti varia da film a film. Ad esempio Gabin di *Pépé-le-Moko* è dispotico e violento, anche se pieno di protezione per i suoi dipendenti, ha l'istinto e la mania del comando, non vuole essere contraddetto. Il protagonista de *La bandiera* (1935) e di *La belle équipe* (1935) è invece più umano e semplice. In generale si può dire che Duvivier abbia accentuato in Gabin il lato selvaggio, eroico e violento, mentre registi più misurati e riflessivi come Renoir e Carné l'hanno avviato ad un'arte più sottile e sensibile. Carné ha portato al culmine la figura-mito di Gabin, romanticizzandola e raffinandola in *Le jour se lève* in un'atmosfera malefica e decadente dominata dai gesti diabolici e suggestivi di Jules Berry. Mentre Duvivier tendeva alle vicende più drammatiche e violente, e il suo protagonista era disperato e sempre chiuso nella sua forza come in un rifugio, pronto a rompere ogni barriera con l'energia e lo scatto della belva, Carné tende invece ai sentimenti in penombra, ad un mondo più triste e desolato, nel quale i protagonisti si avanzano come in una rete, e noi assistiamo ai loro sforzi per liberarsi, sapendo fin da principio che saranno inutili. Così in *Le jour se lève* Gabin uccide fin da principio, e noi sappiamo che non vi sarà scampo per lui. E le nuvolette bianche delle bombe asfissianti lanciate nella sua camera dai poliziotti, nuvolette che risplendono nel vano della finestra illuminate dalla prima limpida luce dell'aurora, sono quasi il simbolo e il segno evidente di una fine irrimediabile, fatale, prevista in partenza. Renoir invece è riuscito a far di Gabin un tipo tutto diverso ne *La grande illusion* (1937). Gli ha tolto ogni alone romantico, facendone una figura di ufficiale plebeo, che si contrappone a quella di Pierre Fresnay, ufficiale e « dandy » dell'alta nobiltà. Qui Gabin ha qualcosa di più naturale, di più umano, specialmente nella parte finale, quella dell'amore con la contadina tedesca a cui sono morti in guerra tutti i parenti, personaggio incarnato in maniera indimenticabile da Dita Parlo. Il tipo che questa volta Gabin interpreta non è affatto idealizzato, contrariamente ai precedenti, anzi è normalmente egoista e possiede un'apertura mentale piuttosto limitata. E' un tipo umano reale, dei tanti che possono trovarsi in una guerra, il rappresentante appunto di quelli che provengono dalle classi inferiori. Ma questa interpretazione è la sola del genere nella carriera del nostro attore: egli è tornato al solito tipo romantico, cadendo a poco a poco nella ripetizione. Abbiamo potuto vedere recentemente un mediocre film, *Le mura di Malapaga*, con un mediocre Gabin, stanco e vecchio, monotonicamente uguale a se stesso. E' forse la fine di un vecchio attore, ormai troppo legato ai successi passati, incapace di rinnovarsi.

FILMOGRAFIA

1930: *Chacun sa Chance*, di Pierre Geofrey; *Paris-Béguin*, di Augusto Genina, con Michel Simon e Fernandel. - 1931: *Gloria* (*Fascino dello spazio*), di Hans Beahnt, con Brigitte Helm e André Luguet; *Coeur de Lilas*, di Anatole Litvak, con Fernandel. - 1932: *Les gaités de l'escadron*, (*Lo squadrone si diverte*), di Maurice Tourneur, con Raimu. - 1933: *L'étoile de Valence* (*La stella di Valencia*), di Serge de Poligny e Alfred Zeisler, con Brigitte Helm e Simone Simon; *Adieu les beaux jours* (*Addio giorni felici*), di Johannes Meyer, con Toni Bourdelle (versione francese). - 1934: *Le tunnel* (*Il tunnel*), di Kurt Bernhardt, con Madeleine Renaud; *Du haut en bas*, di G. W. Pabst, con Jeanine Crispin e Peter Lorre. - 1935: *Maria Chapdelaine* (*Giglio insanguinato*), di Julien Duvivier, con Madeleine Renaud e Jean-Pierre Aumont; *Zou-Zou* (*La venere nera*), di Marc Allégret, con Joséphine Baker; *Golgotha* (*Golgota*), di Julien Duvivier, con Robert Le Vigan e Harry Baur; *Variétés* (*I tre diavoli*), di Nicolas Farkas, con Annabella e Fernand Gravey; *La Bandera* (*La bandiera*), di Julien Duvivier, con Annabella; *La belle équipe* (*La bella brigata*), di Julien Duvivier, con Charles Vanel e Viviane Romance. - 1936: *Les bas-fonds* (*Verso la vita*), di Jean Renoir, con Junie Astor e Louis Jouvet; *Pépé-le-Moko* (*Il bandito della Casbah*), di Julien Duvivier, con Mireille Balin e Lucas Gridoux; *Le messager* (*Il messaggero*), di Raymond Rouleau, con Gaby Morlay e Jean-Pierre Aumont. - 1937: *La grande illusion* (*La grande illusione*), di Jean Renoir, con Erich von Stroheim e Dita Parlo. - 1938: *Cueule d'amour*, di Jean Grémillon, con Mireille Balin. - *Le Quai des Brumes* (*Il porto nelle nebbie*) di Marcel Carné, con Michèle Morgan e Aimos; *La bête humaine* (*L'angelo del male*) di Jean Renoir, con Simone Simon. - 1939: *Le jour se lève* (*Alba tragica*), di Marcel Carné, con Jacqueline Laurent, Arletty, Jules Berry; *Le récif de corail* (*L'isola dei coralli*), di Maurice Gleize, con Michèle Morgan. - 1940: *Remorques* (*Tempesta*), di Jean Grémillon, con Michèle Morgan e Madeleine Renaud. - 1942: *Moon-tide* (*Ondata d'amore*), di Archie Mayo, con Ida Lupino e Claude Rains. - 1943: *The impostor* (*L'impostore*), di Julien Duvivier, con Alyn Joslyn e Ellen Drew. - 1946: *Martin Roumagnac* (*Turbine d'amore*), di George Lacombe, con Marlene Dietrich. - 1947: *Miroir* (*Maschera di sangue*), di Raymond Lamy, con Gisèle Préville e Colette Mars. - 1949: *Au delà des grilles* (*Le mura di Malapaga*), di René Clément, con Isa Miranda e Vera Talchi. - 1949-50: *La Marie du port*, di Marcel Carné.

SERGIO FROSALI



FILM DI QUESTI GIORNI

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

** BOTTA E RISPOSTA

Regia: Mario Soldati - Soggetto e sceneggiatura: Garinei, Giovannini, Majuri - Fotografia: Aldo Tonti - Interpreti: Nino Taranto (Pasquale), Fernandel (Filippo, il pellegrino), Suzy Delair (idem), Isa Barzizza (Cleo), Ernesto Almirante (Il «colonnello»), Enrico Viariso (Il prestigiatore), Dante Maggio (Il portiere del teatro), Louis Armstrong, Katherine Dunham, I Nicola's Brothers, I Borrah Minnevitich, Renato Rascel, Wanda Osiris, Carlo Dapporto, Silvio Gigli, Andreina Paul, Achille d'Angelo (Il mago di Napoli), Nyla Dover - Produttore e produzione: Dino De Laurentiis, 1950.

UNA VOLTA erano i letterati falliti, gli pseudo intellettuali, che di solito si davano al cinema, specialmente in Francia: si vedano, ad esempio, i casi di un Gance o di un L'Herbier: registi ancor oggi sopravvalutati da molti storici. Da qualche tempo, invece, accade il fenomeno opposto: a poco a poco autentici uomini delle lettere, vinta più o meno la tradizionale e preconcetta diffidenza o addirittura disprezzo per la nuova forma di espressione, ad essa hanno cominciato ad avvicinarsi recando talvolta un considerevole contributo di idee e di interessi spirituali. Per rimanere in Italia, citiamo il caso illustre di Zavattini, al cui nome sono legate in parte le fortune del nostro cinema del dopoguerra. Un altro letterato, che come Zavattini ha quasi del tutto abbandonato l'attività d'origine per il film, è Mario Soldati. Nel primo, le due esperienze, quella letteraria e quella cinematografica, raggiungono analoghi risultati espressivi: a *Parliamo tanto di me*, *I poveri sono matti*, *Io sono il diavolo* e *Totò il buono*, fanno tra l'altro riscontro i soggetti e le sceneggiature di Sciuscià, *Ladri di biciclette*, *Miracolo a Milano*; e tra Zavattini e De Sica si è verificata e si verifica una ideale collaborazione creativa. Invece film come *Piccolo mondo antico* (che pur rimane il capolavoro di Soldati), *Malombra* e *Fuga in Francia* (per non citare gli altri: da *Due milioni per un sorriso a Tutto per la donna*, da *Tragica notte a Daniele Cortis*), film come questi non reggono a confronto dei libri scritti dallo stesso autore: *Salmace*, *America, primo amore*, *L'amico gesuita* e *La verità sul caso Motta*: opere ricche di forza e di fantasia inventiva, da narratore esperto e accorto stilista, le quali annunciavano « un romanziere di grande avvenire ». La nostra letteratura ha perso senza dubbio, con l'assorbimento di Soldati nel cinema, uno degli elementi più vivi sui quali poteva contare; e da questa perdita non si può dire che il film italiano se ne sia avvantaggiato, almeno nel dopoguerra. Con *Piccolo mondo antico* (1940), e se vogliamo anche con *Malombra* (1942), Soldati si innestava in quell'esiguo gruppo di registi, quasi tutti alle prime esperienze con la macchina da presa, che durante il conflitto realizzò al-

cuni film dignitosi e intelligenti i quali, per ragioni spesso di natura soprattutto contingente, dovevano rifugiarsi nel formalismo fine a se stesso quando non addirittura nel decorativismo arido e freddo: e si vedano, oltre alle due opere del Soldati (nelle quali lo stesso paesaggio era legato ad un vistoso gusto edonistico), *Un colpo di pistola* di Castellani, *Giacomo l'idealista* di Lattuada, *Gelosia* dello scomparso Poggioli, *Via delle Cinque Lune* e *La bella addormentata* di Chiarini. Ma da *Piccolo mondo antico* e *Malombra* ad oggi la filmografia di Soldati non si è arricchita in qualità. Molto probabilmente opere come *Le miserie del signor Travet* (1945) e *Daniele Cortis* (1947), traduzioni con "variazioni" che non arrivano all'arte, sono destinate a rimanere nella cronaca e non nella storia: a non lasciare tracce. Abbiamo visto, su queste stesse colonne, gli equivoci in cui Soldati è caduto con *Fuga in Francia* (1948), dove un soggetto che in partenza voleva essere attuale, manca di problemi vivi: situazioni e figure servono per la consueta retorica letteraria cara al regista: sono pretesti per il "colore", la macchietta, il "dialetto": l'elzeviro cinematografico, insomma; al vero attivo del film va messa, semmai, la sequenza dell'identificazione del criminale, così come ottima era, in *Piccolo mondo antico*, la scena della pioggia.

Questa sommaria premessa non sembri peregrina o quantomeno una divagazione: dopo *Botte e risposta* (1950) si imponeva nei riguardi di Soldati una specie di resa dei conti: e, sia bene inteso, non per il fatto in sé di aver egli realizzato un film rivista: il primo esperimento su un piano internazionale tentato in Italia. Per principio almeno, il film rivista non è, come ogni altro, un genere minore (se proprio vogliamo parlare di generi, cioè di suddivisioni di comodo): esso non esclude che, nei suoi confronti, il regista debba essere preoccupato da vari problemi: di lingua, culturali e artistici. Senza ricorrere a certi esempi, i quali potrebbero indurre i soliti in mala fede ad accusarci di mala fede, ricordiamo che un Lloyd Bacon, nel suo *42nd Street* (« Quarantaduesima strada », 1933), cercò, riuscendoci, di risolvere varie questioni di indole cinematografica di fronte alle troppe pellicole che fotografavano passivamente riviste più o meno di successo. Peraltro un regista creatore come Paul Fejos, e non soltanto indotto dal compromesso commerciale, diresse *Broadway* (1929). E certo alcuni problemi si deve essere posto il Soldati nell'accingersi a realizzare *Botte e risposta*: se non altro per giustificare la sua firma. Ma in che limiti tali problemi si muovono e in quale misura essi vengono risolti? La formula del film non è nuova: moltissime pellicole, come questa, si basano su quadri di riviste legati tra loro da un esile filo conduttore, di pretesto: nel caso in esame si tratta di

un vestito il quale, da una sartoria parigina giunge, dopo varie vicende, alla destinataria: una canzonettista francese che si esibisce in un teatro romano. Data l'impostazione del film, sarebbe assurdo ricercare in esso un profondo significato umano: " confessioni autobiografiche ", esami di coscienza, aneliti di ribellione, tentativi di liberazioni riscontrabili, ad esempio, in *Salamance*. *Botte e risposta* costituisce l'estremo limite al quale poteva giungere un regista letterato del genere di Soldati, che vede il cinema come divertimento da intellettuale; come una stravaganza da "scapigliatura" di nuova specie. Muovendosi nell'ambito di tali principi portati all'esasperazione e legati peraltro ad evidenti compromessi commerciali, poche erano le vie di uscita concesse al Soldati; e tra queste compilare appunto un "digest" di riviste, tale da poter costituire una specie di documentazione del costume ed anche, almeno in qualche punto, di cultura. Occorreva dunque uno spiccato senso della misura, del buon gusto e della satira. Se la satira viene a mancare, raramente il film cade nella volgarità da avanspettacolo: a tale scopo, ad esempio, la scabrosa figura del sarto parigino (Fath, in altre parole), viene presentata con significativi quanto controllati particolari che escludono sempre il viso, o campi totali. E nel "condensato" Soldati non include soltanto Rascel e Wanda Osiris, Suzy Delair e i Borrah Minnevitich, ma anche Louis Armstrong e Katherine Dunham: la quale appare nei due quadri della "Batucada" e del locale notturno a Chicago: in questo caso siamo pertanto di là dalla rivista comunemente intesa, fuori dello spettacolo cosiddetto di varietà; ma, appunto, su un piano di cultura, di linguaggio primitivo che serve per il rinvenimento dell'anima di un popolo fermo nel tempo e da noi troppo misconosciuto: « Questo rivivere in forme artistiche le memorie della propria gente », scrive Alvaro, « ha fatto di Katherine Dunham una vedetta intellettuale del mondo negro. Ed ella sul palcoscenico è un gran personaggio, domina con un sapere e una tecnica questo mondo che vuole parlare, che bussava alla porta della vita moderna; e la cui rivale maggiore nell'ineguaglianza razziale è stata quella di avere improntato di sé in tutto il mondo manifestazioni come il ballo, di avere introdotto nuovi strumenti nell'orchestra e portata una rivoluzione nella tecnica musicale » (1).

Soprattutto nei quadri di Armstrong (non privi di particolari eloquenti: il bicchiere di latte, i fazzoletti bianchissimi) e in quelli della Dunham, *Botte e risposta* trova dunque gli elementi di maggiore interesse, di dignitosa divulgazione, anche se troppo ristretta in rapporto a quella materia così vasta che potrebbe dare l'avvio ad un film dunhamiano, proprio per ragioni in un certo senso analoghe a quelle che hanno indotto Olivier a realizzare i film shakespeariani. Forse lo stesso Soldati sarebbe adatto ad una tale opera: il Soldati al quale tra il 1929 e il '31 piaceva pensare agli Stati Uniti come suo "destino definitivo" (2), l'autore di *America, primo amore* e quindi preoccupato da problemi essenziali, di scoprire aspetti intimi di una vita e di un popolo e fermarli in "pezzi" staccati ma in modo da raggiungere un tut-

to omogeneo. Non dunque il Soldati di *Botta e risposta*, dove invece la frammentarietà narrativa e di ispirazione (se di ispirazione si può parlare) dà sfogo libero alla rettorica letteraria, a quei pretesti per il colore, la macchietta, l'elzeviro, il "divertimento" che portano il regista a diventare attore: si veda la pur gustosa figura dell'addetto agli oggetti smarriti. « Il mito del cinema, come qualunque altro mito, si dissolve per chiunque lo accosti sul serio. Se trovate un regista filmopatico, e cioè un regista entusiasta, "imballato" del proprio lavoro e del cinematografo in generale, dite pure che egli è negato a quest'arte, e non sbagliate »: così scriveva nel 1935 Franco Pallavera (3): pseudonimo scelto da Mario Soldati per fermare "un'impressione vivace" della lavorazione in uno studio cinematografico; e nome che troveremo più tardi in calce al manoscritto del professore di *La verità sul caso Motta*. Non crediamo ai miti, e neppure ai registi "imballati"; ma per la "filmopatia" e il film-pretesto c'è una sola cura, quella stessa indicata ad un certo punto da Pallavera: « fare sul serio il cinematografo »; e per farlo sul serio, bisogna anzitutto crederci. E' quanto dovrebbe meditare appunto Soldati, e in specie il regista di *Botta e risposta*. Nel manoscritto del professore del "caso Motta" c'è scritto: « Chi senza saper nuotare cade in un'acqua profonda, muore annegato ».

MISCELLANEA

LO SPAZIO che esigevano opere eccezionali come *La terra trema* di Luchino Visconti e *Henry V* di Laurence Olivier ci hanno indotto non soltanto ad abolire negli ultimi due numeri la "miscellanea", ma ad ignorare anche, in questa rubrica, *E' primavera...*; d'altra parte di tale film si occupava, nel fascicolo scorso, Luigi Chiarini nei suoi *Cattivi pensieri* e, nei confronti di Renato Castellani, il nostro giudizio rimane più o meno uguale a quello formulato a proposito di *Sotto il sole di Roma*: ci preme sottolineare comunque che *E' primavera...*, opera bozzettistica di apprezzabile e intelligente gusto, può, con altri film di diverso genere e risultati come *In nome della legge* di Pietro Germi, costituire le premesse per una necessaria cinematografia cosiddetta media, cioè di alto artigianato: cinematografia che, su vasta scala, non esiste ancora da noi. Le altre e numerose pellicole, di cui non abbiamo parlato, non escono invece dalla mediocrità più o meno anonima, né peraltro presentano generalmente elementi tali da poter dare l'avvio, come nel caso di *Botta e risposta* di Mario Soldati, ad un discorso a parte; oppure, se tale discorso è possibile, esso è già stato fatto in altre occasioni: ci riferiamo, ad esempio, a *Now Voyager* (« Perdutoamente tua... », 1942) di Irving Rapper: film dove la intelligente e superiore recitazione di Bette Davis ancora una volta si affoga in un soggetto dalle situazioni psicologiche pretenziose quanto assurde e ridicole. All'assurdo arriva anche *Chicago Deadline* (« Ultimatum a Chicago », 1949): la regia di Lewis Allen è troppo epidermica e non tiene conto dei particolari essenziali, anche se scabrosi, che esigevo lo spunto di partenza, di origine letteraria e invero interessante oltretutto piuttosto nuovo per lo schermo: una specie



Katherine Dunham in « Botta e risposta ». Nei quadri di questa « vedetta » intellettuale del mondo negro e in quelli di Armstrong, il film di Soldati trova gli elementi di maggiore interesse.

di giornalista necrofilo, che cioè si innamora di una ragazza misteriosamente uccisa; dalla mancanza accennata di certi particolari deriva appunto la incomprendibilità del soggetto. Nella letterale invasione di film comici o presunti tali, tra *Caught in the Draft* (« Un pazzo va alla guerra », 1941) di Butler con Bob Hope e *If You Knew Susie* (« Tutti conoscono Susanna », 1948) di G. M. Douglas con Eddie Cantor e *A Southern Yankee* (« Un sudista del Nord », 1948) di Sedgwick con Red Skelton: tra tutti questi film, un posto a parte merita *Go West* (« I cow-boys del deserto », 1940) di Edward Buzzell e con i fratelli Marx: ma sul valore o meno di Groucho, Chico e Harpo riferiremo in uno dei prossimi numeri, in occasione della presentazione in Italia di un'altra delle loro opere: poche

delle quali sono giunte sui nostri schermi; e quella annunciata, recando alla nostra esigua documentazione diretta nuovi elementi di studio, ci permetterà un giudizio più obiettivo. Va infine ricordato *I Was a Male War Bride* (« Io ero uno sposo di guerra... », 1949), una commediolina brillante diretta con un certo spirito e una certa intelligenza, nel mettere in caricatura personaggi e ambienti, dal regista di *Twentieth Century* (« Ventesimo secolo », 1934): Howard Hawks.

GUIDO ARISTARCO

(1) Corrado Alvaro: *I negri bussano*, in *Il Mondo*, Roma, anno II, numero 9, 4 marzo 1950.

(2) Cfr. *Week-end*, in *America*, primo amore. Firenze, Bemporad, 1935.

(3) Franco Pallavera: *24 ore in uno studio cinematografico*, Milano, Corticelli, 1935.

CIRCOLI DEL CINEMA

DALLA TEORIA ALLA PRATICA

DALL'ANALISI teorica che ci ha portato a identificare il « problema numero uno » della cultura cinematografica e i relativi « diritti da far valere », bisogna passare a considerazioni di carattere pratico, senza di che — si potrebbe giustamente osservare — le nostre conclusioni, pur condivise da tutti, diverrebbero a loro volta astratte, quindi prive di sostanziale valore. Sia però ben chiaro che quando parliamo di azione pratica non vogliamo intendere un operare empirico, fatto di continui adattamenti o, peggio, di asservimenti alle cosiddette « esigenze del momento ». Noi propugniamo una linea di azione che, pur tenendo conto di tutte le necessità della tattica (se è necessario usarne), sia perfettamente coerente con i principi culturali che più volte abbiamo enunciato e che comunque si trovano riassunti — in linee molto generali — nei due ultimi articoli apparsi su queste pagine e ai quali rinviamo chi volesse controllare andando in avanti la coerenza e la stretta correlazione che esistono e che debbono esistere tra teoria e pratica, anche in questo campo. Ed è necessario far notare ciò perché, come dice un motto « c'è chi predica bene e razzola male ». Abbiamo scritto: esaminare gli aspetti giuridici, culturali, sociali dei problemi che abbiamo posto, discutere dell'attività svolta o non svolta in questo senso dagli organismi che dovrebbero essere maggiormente interessati alla questione, porre le basi di un'azione comune di tutti quelli che (personalità, enti, associazioni culturali, professionali e sindacali) possano riunire i loro sforzi su quegli obiettivi concreti che ci siamo posti.

Per esempio: di là dalle proteste isolate che si sono sempre avute quando un singolo regista è stato colpito nel vivo dei suoi interessi o della sua dignità artistica, di là da questo, perché le associazioni professionali o i sindacati dei registi cinematografici non pongono sul tappeto le molte questioni di cui stiamo trattando e che li interessano da vicino? Perché dovrebbero essere soltanto i circoli del cinema, i raccoglitori di film, le cineteche private e di Stato (quando ci sono e quando funzionano) a combattere per ottenere il diritto legale di conservare i film di valore dopo il loro sfruttamento commerciale e la possibilità di una circolazione culturale, sia sul piano internazionale degli scambi, sia su quello nazio-

na'e dei circuiti dei cineclub? I registi sono tra le persone più interessate a queste sacrosante rivendicazioni e, ci sembra, anche dotate di una sufficiente coscienza sociale per rendersi conto che non solo hanno il diritto di proporre queste esigenze culturali come loro richieste, ma che devono sentire il dovere che essi hanno di intervenire nella faccenda perché il peso della loro influenza può sensibilmente modificare l'attuale situazione a prima vista insolubile per lo strapotere del mondo industriale e commerciale cinematografico che non si commuove certo, se toccato nei suoi interessi, ai lamenti di sparuti gruppi di cinetecari. Vediamo di contare e di misurare le nostre forze, quelle della cultura. L'unione concorde dei registi e di tutti i realizzatori artistici e tecnici di un film (sceneggiatori, scrittori, attori, compositori, operatori) con le organizzazioni sempre più larghe dei circoli del cinema che stanno cessando di essere piccoli cenacoli tagliati fuori dal mondo per assolvere la loro autentica funzione di associazioni della parte migliore del pubblico cinematografico e di guida degli spettatori indifferenziati. Aggiungiamo le cineteche, con il prestigio che esse hanno già acquistato per la meritoria opera di salvataggio di molti film e per le manifestazioni culturali che già hanno saputo realizzare. Infine, quali saranno i giornalisti e i critici cinematografici che non vorranno contribuire con tutti i mezzi a loro disposizione al raggiungimento dei nostri obiettivi? Non sottovalutiamo il peso che un'azione unitaria di tutte queste categorie ed associazioni potrebbe avere.

In fondo, almeno una piccola parte di quel che chiediamo oggi, nell'interesse della cultura cinematografica, dovrebbe potersi ottenere senza un grande spargimento di parole e di fatti, se da parte degli industriali del cinema non ci si vorrà trincerare dietro il più grezzo spirito speculativo. Messi di fronte ad argomentazioni chiare ed a richieste presentate dai registi, dai critici, dai circoli del cinema e dalle cineteche, i produttori e i noleggiatori (almeno quelli europei; sulla comprensione che dovremmo trovare nella « fabbrica dei sogni » di Hollywood nutriamo qualche dubbio) dovrebbero accondiscendere a concedere una copia di ciascun film ai rispettivi realizzatori, riconoscendo in loro gli « autori » dell'opera cinematografica. Del resto, perfino l'attuale legge italiana sul cinema, pur con tutti i suoi difetti, sancisce in modo piuttosto generico e teorico che i produttori italiani sarebbero tenuti (per ora solo sulla carta) a inviare una copia dei loro film, su richiesta della Presidenza del Consiglio dei Ministri, alla costituenda cineteca nazionale. Comunque, questa prima rivendicazione proposta dovrebbe poter essere concretamente soddisfatta; sarebbe il primo passo verso una migliore struttura del mondo cinematografico. Ne resterebbero ancora molti da compiere. **VIRGILIO TOSI**



A Reggio Calabria: «Le diable au corps» di Lara.

AREZZO - Il Circolo del cinema ha proiettato Spasimo, La coda del diavolo, La terra trema (in anteprima), Ulica graniczna, The Quiet One. Il 30 marzo: Nascita di Charlot.

CASALE MONFERRATO - 9 marzo: Cinema primitivo e Topi grigi.

CARRARA - 30 marzo: Charlot soldato.

FERRARA - 22 marzo: Nascita di Charlot.

FIRENZE - Il Cine Club «Primi Piani» ha proiettato The Quiet One, Un palmo di terra, Aleksandr Nevskij, Charlot soldato, Assunta Spina.

FIRENZE - Ha ripreso la sua attività il vecchio «Circolo Fiorentino di Cultura Cinematografica», con una serie di proiezioni in 16 mm.

FURLI - 5 marzo: programma di pupazzi a colori cecoslovacchi; 26 marzo: Cinema primitivo.

GENOVA - Il «Film Club Genovese» ha presentato: L'infanzia di Massimo Gorki, Ventesimo Secolo, Un palmo di terra, Quattro passi tra le nuvole.

GORIXIA - 5 marzo: Assunta Spina.

IMOLA - Ha proiettato: Gli indomiti, Assunta Spina, Aleksandr Nevskij. 26 marzo: Charlot soldato.

MASSA MARITTIMA - 20 marzo: Charlot soldato.

MESSINA - Fin dal dicembre scorso ha iniziato la sua attività il Circolo del Cinema «Lumière» al quale facciamo vivi auguri. Ha proiettato una serie di film francesi tra cui L'amore e il diavolo, La Marsigliese, La grande illusione.

MILANO - Il «Cineclub popolare milanese» ha presentato Scarface di Hawks e I bambini ci

guardano di Vittorio De Sica.

NAPOLI - Il «Circolo Napoletano del Cinema» ha proiettato Paisà, Michurin di Dovzhenko, La terra trema di Visconti.

PALERMO - 5 marzo: Himmelskibet di Madsen (1918).

PIACENZA - Al cineclub di Piacenza Guido Aristarco ha tenuto una conversazione sul cinema italiano del dopoguerra.

PISA - 5 marzo: Nascita di Charlot.

RUGGIO CALABRIA - Il Circolo del Cinema «Sequenze» ha proiettato: Aleksandr Nevskij, Le diable au corps, Nascita di Charlot.

ROMA - Il «Circolo Romano del Cinema» ha presentato: Michurin di Dovzhenko, Naissance du cinéma, Assunta Spina, Il cappello a tre punte di Camerini, Les anges du peché di Bresson.

SIENA - 15 marzo: Charlot soldato.

TRENTO - 18 marzo: Nascita di Charlot.

TREVISO - 12 marzo: Himmelskibet.

TRIESTE - La sezione spettacolo del «Circolo della Cultura e delle Arti» ha proiettato: Dreams that Money Can Buy di Richter, Le corbeau, The Quiet One, Waverly Steps di Eldridge (doc.), Sul sentiero degli animali di Dolin, Himmelskibet di Madsen. Il prof. Musatti, dell'Università di Milano, ha tenuto una conferenza su «Cinema e psicanalisi».

VENEZIA - 19 marzo: Cinema primitivo e Topi grigi.

VERONA - 19 marzo: Himmelskibet.

MILANO - «Amici della Cineteca Italiana»: ha dedicato una serata di proiezioni al documentario italiano, un al film sperimentale e di avanguardia, ha presentato The Salvation Hunters (1925) di von Sternberg.

MILANO - «Museo del Cinema»: contrariamente a quanto annunciato, il 13 febbraio non è stato presentato L'uomo di Aran, ma Il milione. Lo stesso Museo ha proiettato: Scarface di Hawks, La mort du cygne di Benoit-Lévy e Marie Epstein, Duel mit dem Tod di Paul May. Nella seconda quindicina di marzo è tra l'altro in programma I bambini ci guardano di De Sica.

I LIBRI

Sadoul e il cinema italiano

GEORGES SADOUL, uno dei più prolifici saggi cinematografici di terra di Francia (in meno di due anni egli ha pubblicato, oltre le settimanali critiche su *Les Lettres Françaises*, due grossi volumi della *Histoire Générale du Cinéma*, ed un agile libretto divulgativo *Le Cinéma*, recentemente tradotto da Paolo Gobetti e pubblicato da Einaudi), il 16 settembre 1949, ha licenziato, nei tipi di Flammarion, un quarto volume dal promettente titolo *Histoire d'un Art - Le cinéma, des origines à nos jours*. Abbiamo salutato con gioia la pubblicazione del nuovo libro del Sadoul, perché certi che l'illustre storico, gradito ed immane ospite dei vari congressi cinematografici svoltisi nel nostro paese e legato da amicizia, oltre che dalla identità delle convinzioni politiche, a studiosi italiani, avrebbe, nella sua nuova opera, fatto giustizia di tutti gli errori inesattezze false attribuzioni e via dicendo, di cui pullulano, per quanto riguarda il nostro cinema, le varie storie pubblicate in Francia e altrove. E con fiducia abbiamo iniziato la consultazione delle undici pagine e mezzo (un po' pochine, in verità, sulle 494 che compongono l'opera che il Sadoul dedica al film italiano; ma, appena il nostro occhio s'è posato sulla prima delle undici pagine e mezzo, s'è dovuto ritrarre notevolmente deluso: Giuseppe de Liguoro s'era mutato in De Liguoro. Ma non ci siamo persi di coraggio: un refuso, un volgare errore di stampa può sfuggire anche al più serio ed avveduto storico. Ed abbiamo continuato la lettura: una lettura che, dopo poco (l'errore di stampa «De Liguoro» non era un imprevedibile e trascurabile incidente, ma il segno premonitore d'un vero e proprio "sistema") s'è mutata in una poco divertente caccia agli errori. Ed eccoli, uno dopo l'altro, come li ha "inflati" il Sadoul: ve li trascrivo, nella speranza che l'annunciato terzo volume della grande *Histoire Générale du Cinéma* (che comprenderà il periodo che va dal 1909 al 1920) ne sia purgato.

Pagina 88: «A la même époque (1912), à la Cines, l'ingénieur Pastrone, qui sous le pseudonyme de Piero Fosco avait déjà tourné de nombreuses bandes tragiques ou comiques pour l'Itala, aborda les très grandes mises en scène avec la *Chute de Troie*, pour laquelle... ecc.». È esatto che Pastrone girò una *Caduta di Troia* (nel 1911 anziché nel 1912 come afferma il Sadoul), ma non per la Cines, che era a Roma. Piero Fosco, infatti, realizzò i suoi film per la Itala di Torino, di cui fu uno dei fondatori ed uno dei consiglieri d'amministrazione. («Un giovane astigiano, Giovanni Pastrone», si legge in *Ascesa del cinema subalpino* di Mario Gromo, pubblicato su *Scenario* n. 6 dell'anno III, giugno 1933, pag. 300), «era il contabile d'una delle prime case editrici, la "Carlo Rossi & C.", sorta nel 1905 accaparrandosi la collaborazione di tecnici francesi. Dopo qualche tempo questi accampano pretese di compartecipazione; il Pastrone interviene, convince il piccolo stato maggiore della "ditta" a respingere quelle pretese; e il "Faremo noi", doveva da quel giorno essere la sua insegna. Temperamento estroso e versatile, già s'era interessato alla "lavorazione" del "prodotto"; ora si propone problemi d'ottica e di fotografia, li risolve, apporta varianti agli apparecchi di ripresa e di proiezione, scrive qualche soggetto, incomincia a disegnare qualche bozzetto di scenografia, suggerisce, per i film, i commenti musicali più adatti. Con un socio, lo Sciamengo, succede ai primi titolari; la "ditta" si trasforma; nasce l'*Itala Film*». Ora stando così le cose, doveva sembrare per lo meno strano al Sadoul che Pastrone dirigesse un film la cui importanza è riconosciuta dallo stesso Sadoul, per la Cines, cioè per una casa concorrente.

Pagine 89 e 90: parlando di *Cabiria*, Sadoul scrive: «Gabriele d'Annunzio avait spécialement écrit pour ce film un scénario d'une complication extrême»; e appresso: «Le scénario de d'Annunzio fut, dit-on, un canevas sommaire qu'utilisa fort librement Fosco-Pastrone. Mais le grandissime poète tint à rédiger les sous-titres, dans une langue...». Appare chiara la contraddizione tra le affermazioni: inoltre il Sadoul, contraddicendosi in siffatta maniera, dimo-



Attualmente assai di rado i film francesi giungono in Italia. Vedremo presto sui nostri schermi, comunque, «*Jour de fête*»: la gustosissima opera diretta e interpretata da Jacques Tati.

stra di non essere a conoscenza della polemica, in merito al reale ed effettivo apporto dannunziano al film di Pastrone, suscitata dalle affermazioni di Tom Antongini (cfr. *Vita segreta di Gabriele d'Annunzio*, Mondadori).

Pagina 90: i nomi di Ildebrando Pizzetti, Italia Almirante Manzini e Umberto Mozzato, diventano per Sadoul «Ildebrando Pizetti», Italia Almirante Mazzini e Umberto Mazzato.

Pagina 91: a parte il fatto che Virginia Balistièri è ribattezzata Balestrièri, Baldassarre Negroni è diventato Baldazzare, e che Nino Oxilia viene pervicacemente chiamato Oxilio, piuttosto grave appare il seguente periodo: «Le réalisme, ou pour mieux dire le vérisme, est aussi la marque d'autres oeuvres de Nino Martoglio: *Assunta Spina* et surtout *Thérèse Raquin*». Infatti il Sadoul attribuisce a Nino Martoglio l'*Assunta Spina* interpretato da Francesca Bertini, che è invece di Gustavo Serena.

Pagina 92: in tale pagina abbondano gli errori riguardanti i nomi dei nostri attori e registi: oltre l'ormai consueto Nino Oxilio, troviamo Diana Karene (invece che Karenne), Fabio Mari (invece di Febo Mari), il solito Italia Almirante Mazzini, Lidia Borelli (invece che Lyda), Lina Cavallieri (invece che Cavallieri), Umberto Mazzato (invece che Mozzato). Inoltre tra le «belles femmes aux traits réguliers qui agitaient haut leurs bras de statue» il Sadoul pone anche Kally Sambucini, attrice dal volto espressivo ma piuttosto irregolare e conclude gli errori della pagina, mutando in "orologio" il miniaturista Emilio Ghione.

Pagina 93: la pagina si apre così: «(Emilio Ghione) commença par s'inspirer directement de modèles français avec des films d'apaches (Nelly la Gigolette, Za la Mort), avant de réaliser en 1916 les *Souris Grises*, parents des *Vampires de Feuillade*, mais fort personnelles, avec une admirable photographie de la banlieue turinoise. Ghione poursuivit sa carrière avec *Don Pietro Caruso*, la série des *Za la Mort*, *La Comtesse Bleue*, *Le cadran d'or*». Orbene, Emilio Ghione inventò il personaggio di Za la Mort non ispirandosi ai film francesi di apaches, ma per metterlo in contrasto con Arsenio Lupin, che non era certo un apache («Fu nel 1912. In Francia — sono parole di Ghione riportate da Francesco Soro, nel suo *Splendore e decadenza di Za la Mort*, in *Cinema*, del 10 gennaio 1938 — trionfava Arsenio Lupin. Bisognava per l'onore della nostra produzione, contrapporre un personaggio equivalente. Mi venne l'idea di crearne uno col nome di Za la Mort, che nel gergo degli "apaches" vuol dire: viva la morte. Se Lupin fu un ladro gentiluomo, io fui un "apache" sentimentale, di nobili sensi. Vivevo nella violenza ma odiavo la bruttura: amavo le viole e i poveri. Sapevo intenerirmi a tempo e luogo. L'"apache" romantico, in una parola». In quanto a *Souris Grises* («Topi grigi»), esso fu diretto e interpretato da Ghione nel 1918 e non nel 1916, dopo che il singolare cineasta aveva già realizzato *Le cadran d'or* («Il triangolo giallo») che è del 1916. In quanto a *Don Pietro*

Caruso (che il Sadoul, oltre che annotarlo dopo *I topi grigi*, dà come diretto da Ghione) è del 1914 e conta Ghione solo tra gli interpreti, accanto a Francesca Bertini e ad Alberto Collo. (Cfr. *Pasinetti Filmlexikon*, in cui, sotto la voce Ghione lo stesso Pasinetti rivede gli errori in cui era incorso nella precedente *Storia del Cinema* a proposito del film in questione, e *Don Pietro Caruso*, programma edito dalla Caesar Film e stampato in Roma da A. Liebman & C. Succ. Fratelli Palombi). Sadoul così chiude la pagina: «Tandis que Mussolini, la mâchoire en avant, s'efforçait de ressembler à Maciste, les écrans du pays qu'il gouvernait furent livrés aux productions américaines et allemandes». Evidentemente il Sadoul, anche su questo argomento, manca — il che è grave per uno storico della sua rinomanza — di informazioni e supplisce a queste con la fantasia. Allorché in Italia fu instaurata la dittatura, il cinema nazionale, dopo la débacle clamorosa della U.C.I. era agonizzante. Mussolini, consapevole non meno di Lenin che «il cinema è l'arma più forte», non solo impegnò il suo governo nella cosiddetta "rinascita", ma istituì a poco a poco, limitazioni tali all'afflusso dei prodotti americani, che le grandi firme hollywoodiane, come rappresaglia alla creazione del Monopolio, decretarono nel 1939 la "serrata". Il che ci sembra un'azione diametralmente opposta a quella di "liver" gli schermi nazionali alla produzione straniera.

Pagina 295: questa pagina fa parte del capitolo riservato al documentario ed al disegno animato. Ivi il Sadoul testualmente scrive: «En Italie, le *Pinocchio* de Attalo (1935) ou le *Christophe Colomb* de Minda Indelli furent médiocres, mais en Tchécoslovaquie le long effort...». Come fa il Sadoul a definire "mediocres" due film uno dei quali non fu mai realizzato? Non abbiamo mai visto il *Cristoforo Colombo* della Indelli (Mimma e non Minda), ma sappiamo che del famoso *Pinocchio*, alla cui confezione erano stati chiamati Attalo, Verdini ed altri noti disegnatori del *Marc Aurelio*, furono eseguiti solamente dei saggi, qualche sequenza rimasta incompleta e nient'altro. Invece il Sadoul dimentica (egli, frequentatore delle Mostre Venetiane dovrebbe conoscerli) i film di Pagot (*Lalla, povera Lalla*, *I fratelli Dinamite*), di Domeneghini (*La rosa di Bagdad*), di Antonio Rubino (*Il paese dei ranocchi*), di Faggioni (*Barudda è fuggito*), di Cossio (*Pulcinella*) ecc.

Pagina 317: «En Italie, la Marche sur Rome avait sommé, nous l'avons dit, le glas d'une production agonisante». Per convincere il Sadoul sulle vere origini della "débacle" italiana del primo dopoguerra, e sui tentativi — sia pure indirizzati male — operati da quel regime, per resuscitare il cinema italiano, rinviamo lo storico transalpino alle insospettabili testimonianze del Margadonna, che da pag. 115 a pag. 117 del suo *Cinema, ieri e oggi*, traccia un esauriente e documentato quadro di quel periodo.

Pagina 317: Georges Sadoul prosegue affer-
(Segue in terza di copertina).



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

S. RICCI (Forlì). Mi ha incuriosito la tua proposta di una «sequenza» basata su un passo di Guerra e pace. Penso che potrebbe piacere a Pabst. Ma non devi dimenticare che nulla è più nocivo al buon cinema della preoccupazione per la bella sequenza, per la felice parentesi. Sai che cosa diceva Frank Capra? «Quando di un film si dice che vi sono delle belle sequenze qua e là, il film è certamente mancato».

R. G. (Genova). In This Our Life è stato realizzato nel 1942 da John Huston per la Warner Bros. (Con Key Largo — ovvero "L'isola di corallo" — egli ha terminato la sua attività in quella casa, adducendo come motivo gli enormi tagli inflitti al film in sede di montaggio per ordine del capo della produzione). A In This Our Life — prodotto da Hal Wallis e David Lewis — partecipano Bette Davis, George Brent, Olivia De Havilland, Dennis Morgan, Frank Craven, Charles Coburn, Billie Burke.

ANNA MARIA N. (Modena). Non ho ancora visto le tue foto e credo che non avrò modo di vederle. Mi auguro però di dover essere un giorno spettatore di un film da te interpretato.

LEDA E MARY (Burano). Avete chiesto a molti librai la Storia del cinema di Pasinetti e tutti ne erano sprovvisti. Lo credo. Ne sono sprovvisti dal 1943, anno in cui si esaurirono le ultime copie dell'opera pubblicata nel 1939. Di Pasinetti è quasi esaurito anche Mezzo secolo di cinema, ma la Poligono ne sta preparando una nuova edizione.

LETTORE DI CINEMA (Torino). Un film basato su un dato romanzo annulla tutti i precedenti film che si sono giovati di quel libro, secondo il punto di vista dei noleggiatori. Così il Dottor Jekyll di Fleming ha privato il precedente Dottor Jekyll di Mamoulian di ogni diritto alla riprotezione nelle comuni sale di spettacolo. E' una specie di tacita legge, non scritta, del mondo cinematografico commerciale. Tanto Dr. Jekyll and Mr. Hyde di Mamoulian che Death Takes a Holiday di Leisen sono stati prodotti dalla casa Paramount.

UMBERTO CODAZZI (Milano). Quello che tu chiami "foglio centrale" vien detto — in termine pseudo-tecnico — "pagnone". Al pagnone viene riservato di solito un servizio fotografico, un particolare sistema di impaginazione (immagini più grandi del solito, fotomontaggi, effetti vari, ecc.) che nel-

le altre pagine risulterebbe impossibile applicare. Ecco la ragione del "difetto" che tu accusi. Ma non si può far nulla, il pagnone resterà. Raccomanda una cura migliore al rilegatore.

MINETTO TANZI (Piacenza). L'amministrazione mi assicura che è stato dato corso al tuo abbonamento.

M. V. (Milano). Il cinema francese verrà fatto conoscere agli spettatori italiani nel 1950 grazie ad una nuova organizzazione di distribuzione, l'Unifrance Film, che promette molto. Ti siamo grati dei consigli: alla storia a puntate ci avevamo già pensato sei mesi fa. E' un'idea buona ma richiede un lavoro enorme. Se per data di un film intendi la "première" mondiale, Doppio gioco ("Criss-Cross") è del febbraio 1949, Cielo giallo ("Yellow Sky") è del dicembre 1948, Il grande campione ("Champion") è del marzo 1949 e L'isola di corallo ("Key Largo") è del luglio 1948. All the King's Men è diretto da Robert Rossen (quello di Anima e corpo).

S. C. (Senza indirizzo). Non sono chi tu credi. Per il caso Storia del cinema di Pasinetti, leggi la risposta a Leda e Mary di Burano.

UN APPASSIONATO LETTORE (Senza indirizzo). Il regista de Il bandito è Alberto Lattuada. Scrivigli presso la Lux Film, via Po 36, Roma.

G. MANDELLI (Senza indirizzo). Per darti una risposta esauriente in merito alla domanda: «V'è una differenza sostanziale tra "cinecolor" e "technicolor"?» ricorro alle esaurienti voci di un dizionario della tecnica cinematografica e della fotografia che Paolo Uccello (una autorità in materia) si prepara a pubblicare in volume. Dice: «Il "Cinecolor" è un sistema americano di cinematografia a colori del tipo "sottrattivo bicromico o tricromico" preso su "bipack" con apparecchio technicolor». Prima di proseguire, approfitto dell'ing. Uccello per un'altra spiegazione: «"Bipack". Materiale cinematografico negativo per film a colori costituito da due pellicole combacianti dalla parte dell'emulsione e che vengono fatte scorrere assieme dinanzi alla finestra della macchina da presa». E torniamo alla voce "Cinecolor": «Nel "processo tricromico" il positivo è dapprima a doppio strato e nelle due emulsioni, stese sulle due facce del supporto, vengono stampati i "monocromi" del verde e del rosso; le immagini svilup-

pate vengono colorate rispettivamente in porpora e blu-verde. Alorché il film è asciutto viene emulsionato dalla parte dell'immagine porpora e impressionato con l'immagine blu; dopo lo sviluppo questa immagine è colorata in giallo». C'è anche un "cinecolor" di sistema inglese ma esula dalla questione. Il "technicolor" (citiamo dal Filmlexikon) è: «un sistema americano di film a colori. La ripresa avviene a mezzo di partitore ottico e di "bipack". La selezione blu (monocromo) viene realizzata sull'emulsione anteriore, quella rossa sull'emulsione posteriore, mentre la verde viene ottenuta su di un campo diverso dai precedenti, ad esempio perpendicolare a quelli. Fra le emulsioni per la copia blu e quella rossa viene posto un filtro rosso, mentre avanti ambedue viene posto un leggero filtro verde. In tal modo non occorrono emulsioni diverse da quelle ordinarie, pur ottenendo selezioni cromatiche parziali senza necessità di sensibilizzatori speciali. Le selezioni monocromatiche vengono poi trasformate in film positivo a colori a mezzo di matrici...». Esaurita la parte didascalica, vorrei fare le mie riserve sulla bontà del sistema "cinecolor". Non offre il rendimento che talvolta si ottiene dal "technicolor" (ho detto "talvolta"), ma pare che costi molto meno, poiché la ditta che cede i diritti per l'uso non pratica le alte tariffe dell'organizzazione Kalmus-Technicolor.

ALDO D'ANNIBALE (Roma). Spunto intelligente e partecipazione totale, rivela il soggetto che hai inviato. C'è argomento per un racconto però e non per una sceneggiatura che richiede una particolare condotta, un modo strettamente filmico di suggerire gli avvenimenti al regista.

BRUNO COLOMBANO (Iglesias). Per i due film italiani del periodo muto, aspetta l'uscita (che si annuncia imminente) del libro di M. A. Prolo per le edizioni Poligono e la nuova edizione di Vecchio cinema italiano di E. F. Palmieri. Troverai una infinità di dati estremamente preziosi. Per il Premio Pasinetti 1950 hai ancora molti mesi a disposizione.

LILIANO LAZZARI (Bologna). È un amaro destino di questa rubrica: quando un lettore vuole commentarsi nella critica e desidera il mio giudizio mi manda sempre, da sola o in compagnia, la recensione di Story of G. I. Joe ("I forzati della gloria"). Ma la tua lettera mi è gradita a dispetto dell'invariato ritornello. Non posso dire, sinceramente, che il tuo scritto mi abbia soddisfatto perché un difetto minaccia la bontà di tante osservazioni: lo stile è sciatto. Da un ordine alla materia, e vedrai che le eccellenti considerazioni («il capitano non è posto in rilievo, ecc.») del tuo pezzo avranno un valore diverso dall'attuale. La bella forma è rigore critico, incisività e partecipazione alla cultura. Mandami altri tuoi scritti.

ROMAN NEW ORLEANS JAZZ BAND (Roma). Ancora non so chi distribuirà in Italia Rendez-vous de Juliet de Becker. È prodotto da U.G.C. e dalla S.N.E.G. Potete chiedere informazioni a Jean Laurance, 56, rue de Bassano, Paris. Egli ha l'esclusività delle informazioni di quel film. Suonano Rex Stewart, Bernard Pfeiffer e Claude Luter, ma assolutamente non appare nel film Milton «Mezz» Mezzrow. Poiché siete a Roma, perché non telefonate alla Unifrance Film? Provate al Consolato francese.

IL POSTIGLIONE

CAMBI E ACQUISTI

NINO CASDIA (Via Roma 211 - Barcellona, prov. Messina). Vende Cinque capitoli sul film di Chiari o cede in cambio di cinque tra i seguenti numeri di Cinema, vecchia serie: 10, dal 13 al 16, dal 18 al 24, 27, 28, 36, 46, 62, 64, 68, 70, 71, 74, 98, 99, 110. E' disposto anche ad acquistarli al prezzo di 100 lire cadauno.

ENRICO CASTRACANE (casella postale 129 - Torino). Acquista Bianco e Nero, vecchia serie: anno 1937, nn. 2 e 7-8; anno 1939, nn. 4 e 10; anno 1940, nn. 3 e 6.

ITALO MINOZZI (Via Picchini 2 - Padova). Acquista i numeri 19 e 72 di Cinema, vecchia serie e cede in cambio altre pubblicazioni cinematografiche.

ROSA GIORDANI (Via M. Malfettani 1-16, Genova - Sampierdarena). Vende a L. 3.500 (carico assegno; spese postali a carico del destinatario) il Filmlexikon.

ANNA MARIA MONTANARI (Via Lima 23 - Roma). Cede Cinema, vecchia serie: nn. 2, 4, 6, 7, 8, 11, 12, 26, 31, 32, 39, 40, 41, 42, 65, 67, 70, 85, 87, 88, 89, 91, 93, 96, 97, 101, 109, 110, dal 113 al 119, dal 122 al 132, 134, 137, 138, 139, 141, 143, 145, 147, 148, 149, 151, 152, 156, 157, 159, 160, 164, 169. Cerca Bianco e Nero, vecchia serie: nn. 2, 3, 4 dell'anno I; nn. 4, 6, 7, 8 dell'anno II; il n. 12 dell'anno III; i nn. 7, 8, 9 dell'anno VII.

ING. P. DI LEMBO (Piazza Trento 9 - Roma). Cede Cinema, vecchia serie: nn. 38, 40, 44, 53, 54, 55, 56, 58, 78, 158, 159, 160, 161, 162. Cerca Cinema, vecchia serie: dal 170 compreso in poi.

RAG. EUGENIO CARPARELLI (Via Fratta 8 - Lucca). Cede, al miglior offerente, Cinema, vecchia serie: nn. 108, 132, 149, 157, 161, dal 165 al 169 inclusa, Cine-Illustrato: moltissimi numeri del 1939, '40, '41, '42, '43; e moltissimi numeri di Film del 1941, '42, '43, '44, '46. Nonché l'Almanacco del cinema italiano 1943.

SALVATORE CHIOLO (Via Magenta 19 - Udine). Cerca: Film e fonofilm di Pudovkin, la collezione completa di La Critica Cinematografica nonché Cinema, vecchia serie, dal 101 al n. 175. Acquista i suddetti libri o offre in cambio alcuni dei seguenti volumi: Campassi 10 anni di cinema francese, Castragli Umanità di Stroheim, Bandini e Viaggi Ragionamenti sulla scenografia, Luigi Fredi il Cinema, i sette volumetti della Cineteca Domus, e tre sceneggiature ovvero Entr'acte, Zuidevzev, Il vampiro; opere di Luciani, Barbaro, Chiari.

SERGIO BORDI (Via Scipioni 181 - Roma). Cerca Cinema, vecchia serie: dal n. 166 al n. 172 incluso. Da in cambio Bianco e Nero n. 1 dell'anno I, e n. 10 dell'anno III. (Nota del Postiglione: Bordi non ha specificato se Bianco e Nero è della vecchia serie o della nuova).

ITALO D'IGNAZIO (Via De Benedictis, 23 - Teramo). Cerca Cinema, vecchia serie: dal n. 99 al 122 incluso, 130, 131, dal 133 al 142 incluso, 144, 146, 147, 148, 162, 169, 171, 172. Cederebbe, in cambio, o a condizioni vantaggiose: molti numeri di Film del 1942 e del 1943, annate incomplete '42 e '43 di Cine-Illustrato, i nn. 10, 15, 16 di Cine-tempo, 3 numeri di La critica cinematografica, 2 di Star, 1 di Schermi, 1 di Primi Piani e il n. 11 del 1942 di Scenario. Avrebbe altresì pronti, per cederli, i nn. 157, 158, 159, 163 di Cinema, vecchia serie.

mando: « Certains hommes de valeur, comme Ghione, s'exilèrent à l'étranger et y moururent », mentre è risaputo che il povero Ghione, rimpatriato per generosità di Lina Cavalieri, finì i suoi giorni in un sanatorio romano (il « Cesare Battisti »), dopo una sosta nel « San Luigi » di Torino (reparto « miserabili », letto n. 428; l'8 gennaio 1930 (Cfr. Francesco Soro *Splendore e decadenza di Zà la Mort*, in *Cinema*, vecchia serie, n. 37 del 10 gennaio 1938, pagg. 22-24). Subito dopo aggiunge: « Carmine Gallone et Genina poursuivirent leur carrière internationale en France, en Allemagne, en Angleterre », assegnando, implicitamente, ai due registi italiani dei film che essi non hanno mai realizzato in Gran Bretagna. Ma proseguiamo: apprenderemo così che Blasetti « s'essaya à tous les genres: la reconstitution historique (*Palio*, 1932)... ». A parte il fatto che *Palio* fu realizzato nel 1931 e non nel 1932, stupisce la sua inclusione nel genere "ricostruzione storica", dato che il soggetto racconta una trama moderna, ambientata nella Siena del 1931, e imperniata su personaggi attuali: un fantino concorrente al *Palio*, una canzonettista, ecc. Più sotto, sempre nella pagina 317, si legge testualmente: « Les réussites isolées de Camerini ou de Blasetti ne sont pas négligeables ». Bontà di Sadoul, che accondiscende a considerare non "négligeables" i film di Blasetti e Camerini (di quest'ultimo, poi, ignora totalmente *Rotaie*, girato nel 1929, opera molto importante al fine della dimostrazione dell'esistenza in Italia, di una vena realistica che, rivelatasi con *Sperduti nel buio* di Martoglio, continuò a dare opere notevolissime). Accanto ai film dei due registi sunnominati, ne esistono molti altri per nulla disprezzabili che nomineremo alla rinfusa, come ci tornano alla mente: e cioè *Figaro e la sua gran giornata* di Camerini (1931), *La peccatrice* di Amleto Palmieri (1931), *Sissignora* (1941) e *Gelosia* (1942) di Poggioli, *Giacomo l'idealista* (1942) di Lattuada, *Fari nella nebbia* (1941) di Franciolini, *Piccolo mondo antico* (1940) e *Malombra* (1942) di Soldati, *Seconda B* (1934), citato anche dal Rotha in *Movie Parade*, e *Cavalleria* (1936) di Alessandrini, *Montevergine* (1939) di Campogalliani, *Un colpo di pistola* (1941) di Castellani. Sadoul non sa inoltre, che Vittorio Mussolini non fu mai direttore di Cinecittà (« la construction de Cine-Città, gigantesques studios romains, où Mussolini délègue son fils Vittorio, sacré metteur en scène après Luciano Serra, pilote (1938), réalisé en fait par Gioffredo Alessandrini » cfr. Sadoul pagg. 317 e 318) e che tantomeno diresse film. Esaurita la pagina 317, passiamo alla successiva che, dopo l'errore iniziale (Alessandrini si chiama Gioffredo e non "Gioffredo"), altri ne mette in fila. Le cifre non debbono essere molto familiari a Sadoul se citando il numero dei film prodotti in Italia nel 1930 scrive sette invece di dodici.

Pag. 351: ancora una cifra (nel 1940 i film girati in Italia furono 85 e non 70) ed un nome — un nome che oltretutto dovrebbe essere molto familiare al Sadoul — sbagliati (Visconti si chiama Luchino, e non Lucchino).

Pag. 352: « Les meilleurs espoirs italiens étaient alors Alberto Lattuada, Luigi Zampa, Mario Soldati, l'ancien acteur De Sica ». L'« allora » si riferisce agli anni 1942-43: ebbero in quegli anni l'« espoir » Luigi Zampa (di cui non disconosciamo le qualità rivelate nel dopoguerra) dirigeva *Fra Diavolo* (1941), *Signorinette* e c'è sempre un ma... Nella stessa pagina infine, De Robertis perde improvvisamente il "De" del suo cognome.

E così, tralasciando una interpretazione personalissima del « realismo » italiano, siamo giunti alla fine: come s'è visto gli errori, taluni quasi insignificanti, altri decisamente gravi, non mancano nella "storia" di Sadoul. Li abbiamo voluti esaminare e correggere perché ci sembra ingiusto che un uomo di tanto nome scriva del nostro cinema in modo così distratto.

GAETANO CARANCINI

Purtroppo il nostro cinema, per varie ragioni, era e continua ad essere misconosciuto dagli storici stranieri. Nella nuova edizione di *The Film Till Now* di Rotha, ad esempio, aggiornata da R. Griffith, La terra trema viene soltanto citato (peraltro con un grosso refuso) ed è del tutto dimenticato De Sica. Discutibili e incomplete, l'opera di Sadoul, sulla quale ritorneremo per analizzarla nel suo insieme, e quella di Rotha e Griffith sono comunque di grande impegno e tra le migliori che conti la bibliografia del cinema. (N. d. R.)

LE RIVISTE

SEQUENZE - I registi parlano del film è l'argomento a cui si è dedicato Luigi Malerba, direttore della rivista, nel curare personalmente questo secondo fascicolo (ottobre 1949). E' una raccolta di scritti in parte già pubblicati in Italia ed opportunamente riuniti. Sul valore di essi, Malerba si pronuncia nella prefazione, sottolineandone il carattere eterogeneo, il valore di "curiosità", di documento. Premesso che, a nostro parere, l'utilità di raccolte del genere di questa è notevole, dobbiamo anche aggiungere che la scelta operata da Malerba ha dato al fascicolo e allo stesso titolo, un valore ben preciso. Questi registi che « parlano del film » nulla hanno a che fare, nella massima parte, con quegli artisti — di cinema o d'altro — dei quali ci è dato spesso di leggere confessioni e programmi, critiche e autocritiche, brani autobiografici o brucianti polemiche strettamente legate al temperamento, all'istinto, al sistema nervoso più che alle possibilità analitiche ed obbiettive degli stessi. Su questo piano la scelta sarebbe risultata piena di occasioni umoristiche ma priva di qualsiasi interesse documentario. Malerba ha forse temuto di aver toccato questo tasto e nella prefazione pone le mani avanti per avvisare il lettore che « il piacere di sentire ragionare di cinema da un punto di vista che non è quello solito dello spettatore o del critico, ma quello di persone che il cinema "lo fanno", dovrebbe essere sufficiente giustificazione di questo quaderno ». Invece il suo fascicolo pecca, semmai, dell'eccesso opposto: qui Dreyer, Visconti, Clair, Carné, Pudovkin ed altri sfoggiano le loro migliori qualità critiche e la sostanza del fascicolo, più che dai vari gruppi di « cartigli », ci viene proprio dalle formidabili disquisizioni teoriche di Visconti, di Dreyer, di Pudovkin, di Eisenstein. Che i migliori poeti del cinema si rivelino anche — e, per alcuni di essi, in modo insospettato — dei teorizzatori equilibrati e lungimiranti, non deve, in fondo, meravigliare. Il cinema antropomorfo di Visconti è una breve nota in cui l'autore di *La terra trema* offre a questo suo film la migliore delle prefazioni e, se volete, anche la più convincente delle conclusioni (« Il più umile gesto dell'uomo, il suo passo, le sue esitazioni e i suoi impulsi da soli danno poesia e vibrazioni alle cose che li circondano e nelle quali s'inquadrano. Ogni diversa soluzione del problema mi sembrerà sempre un attentato alla realtà, così come essa si svolge davanti ai nostri occhi: fatta dagli uomini e da essi modificata continuamente »). Pudovkin, in *Universalità* del film, pone l'accento sulle capacità del cinema ad esprimere le idee e i pensieri di uno scopo universale; Clair scrive diffusamente sul cinema contro lo spirito, articolo in cui questo regista, che quando non è dietro la macchina da presa si trasforma in un caustico e scettico demolitore del suo mestiere, sfoga il suo pessimismo nei riguardi di una situazione produttiva che, purtroppo, giustifica un tale atteggiamento. Dreyer analizza lo stile del film, o meglio del « suo » film e più esattamente di « *Vredens Dag* ». John Grierson scrive di Documento e realtà (piccolo manifesto per il documentario), notevole esempio delle capacità dell'autore di alcuni dei più importanti documentari della scuola inglese. Simile, nei risultati, a quello di Dreyer, è lo scritto di Olivier sulla *Nascita dell'« Enrico V »*: ragioni ed esperienze di un film a colori. Colore e significato è il pezzo forte di Sequenze. Questo lungo capitolo, dovuto ad Eisenstein e tolto da *The Film Sense* è qui, per la prima volta tradotto in italiano. Esso, oltre a darci un'idea delle straordinarie capacità di analisi di Eisenstein, ci offre l'occasione di meditare, per la prima volta, in profondità, sulle possibilità vastissime del colore. Vien fatto di pensare con sommo rincrescimento all'enormità della perdita venuta al cinema dalla scomparsa di Eisenstein, di quest'uomo che avrebbe potuto essere il primo poeta di un cinema a colori finalmente tale e finalmente libero da ogni contaminazione letteraria, pittorica, musicale, intellettuale, ecc. Completano questo numero di Sequenze un articolo di Francesco Pasinetti inedito solo in italiano: I film che non si potranno rifare, discutibile, e non troppo chiaro nella conclusione; una nota del Carné pre-regista: La camera-personaggio; Verità creativa di Luigi Chiarini; l'interessante itinerario Da Vienna a Hollywood di von Stroheim; due testi di Chaplin e uno di Disney; più alcune tavole fotografiche e il notiziario.

CORRADO TERZI

UN REFERENDUM SU

« Enrico V »

IL 12 FEBBRAIO 1950 ha avuto luogo, al cinema Odeon di Milano, organizzata dal Gruppo lombardo giornalisti cinematografici, una proiezione speciale con referendum del film *Henry V* di Laurence Olivier. Sono intervenuti 1300 spettatori. Hanno risposto al referendum venti spettatori, vale a dire l'1,5%. Due schede sono state consegnate al termine della proiezione, le altre inviate a mezzo posta al G.L.G.C.

Opinioni favorevoli (13 schede):

« Un grande capolavoro », « Spettacolo molto riuscito », « E' un film che onora la cinematografia » (Adriana Nazari, Largo Settimio Severo 1, Milano), « Interpretazione e regia magnifiche. Attori tutti a posto, bravissimi. Anche il tecnicolor è indovinatissimo » (Anna Vaghi, impiegata); « E' un omaggio d'un artista a un genio dell'arte » (Gerardo Marchitelli), « E' un film che deve piacere a tutti. Rende con efficacia il pensiero del dramma, i costumi del tempo, i caratteri dei personaggi » (rag. Costantini, « uno che va di rado al cinema »), « Interpretazione perfetta di Laurence Olivier e di Leslie Banks. Elemento interessantissimo la ricostruzione della rappresentazione teatrale del Seicento inglese. Il tecnicolor rappresenta l'elemento perfezionatore della ricostruzione ambientale » (Tullio Zanaboni, pubblicista, Via Sasseti 14, Milano); « La riduzione cinematografica dell'opera shakespeariana è stata fatta in modo originale... tutta l'opera è pervasa da un lirismo che tocca la sensibilità dello spettatore » (Gian Carlo Guglielmino, studente Politecnico); « Culturalmente, uno spettacolo di estremo interesse, soprattutto riguardo alla squisita raffinatezza dei riferimenti alla pittura medioevale (riferimenti dovuti, più che al colore, allo stile della scenografia, ai costumi, agli atteggiamenti e alla composizione delle figure nell'inquadratura) (Eugenio Buzzoni, studente); « Come restare apatici di fronte a quelle meravigliose composizioni, sia nella prima parte al Globo, che nella seconda, sul campo di battaglia? » (Gioia Calori); « Mentre nell'Amleto Laurence Olivier si era valso del cinema per fare del teatro, nell'Enrico V Laurence Olivier si è valso del teatro per fare del cinema. Inoltre Olivier ha usato il colore non quale funzione cromatica, ma quale mezzo espressivo » (Roberto Gatto, studente).

Opinioni favorevoli con riserva (4 schede):

« Tecnicamente: meraviglioso. Storicamente: troppo alterato » (Un amatore d'arte); « Potrebbe essere un bel film, se non avesse il difetto di essere troppo snervante, specialmente nel primo tempo » (Mafaldo Villa, operaio della Ferrotubi); « E' una mirabile fusione di teatro, musica, cinema e arti figurative. Eppure qualche volta l'attenzione dello spettatore minaccia di cadere e di far luogo ad uno sbadiglio » (Elva Aldi, studentessa); « Il film è molto bello, ben diretto, ben recitato, magnifici i costumi e la battaglia in grande parata, al galoppo! Per la tecnica di combattimento preferiamo quella di *Jeanne d'Arc* con cannoni e scalate ».

Opinioni contrarie (2 schede):

« Il dialogo troppo prolisso disturba la visione. I personaggi sono senza spiccato carattere e nel complesso insignificanti. Film pesante e assolutamente privo di merito artistico » (Ing. Filippo Frisa); « Io sono solito giudicare la trasmissione di un film dall'emozione che mi produce. Posso sinceramente dichiarare che il film *Enrico V* non mi ha prodotto nessunissima impressione e solo un senso di una certa curiosità per i costumi dei personaggi rappresentati e dei sistemi di guerra in uso nel 1600; non mi scomoderei una seconda volta per assistere ad una simile trasmissione anche nel caso della grande convenienza del prezzo d'entrata. Posso solo aggiungere che ieri sabato ho assistito per ben tre volte alla trasmissione del film *Margie* e non esiterei ad assistervi una quarta volta dato il godimento e la piacevole sensazione che ne ho avuta ».

Uno spettatore radicale:

« Ci troviamo di fronte ad un'opera tanto pregevole, sotto tutti gli aspetti, interpretativi, scenici, fotografici, che ogni "referendum" a mio modesto avviso sono inutili » (G. Agrillo, corso Monforte 25, Milano).

Un film pieno di eleganza, di fantasia, di ritmo, di musica, in cui il colore serve a dar vita al piú affascinante sogno che mai sia apparso sullo schermo.

★

GINGER ROGERS

RAY MILLAND

WARNER BAXTER

JOHN HALL

MISCHA AUER

BARRY SULLIVAN

Regia di MITCHELL LEISEN



Le
SCHIAVE
della
CITTÀ
in Technicolor