

# CENTO



...DY IS THE  
...THE PEOPLE'  
*Willie Stark*  
...ith WILLIE!

WE WANT WILLIE!

SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO  
LIRE 38

NUOVA SERIE - 15 MAGGIO 1950



# L'OPERATORE DI TABÙ NEL MESSICO



## [ Fotreportage di P. R. Persichini ]

Gli americani, in seguito al successo ottenuto da *Currito de la Cruz*, un modesto film che, contrariamente a *Blood and Sand* («San-gue e arena»), aveva il pregio di essere sincero e mostrare con veridicità la vita dei toreri, hanno pensato che era meglio riprendere le corride direttamente sul posto, piuttosto che ricostruirle nei teatri di Hollywood. Così la Columbia ha inviato una «troupe» al Messico per girare *The Brave Bulls*. La pellicola racconta la vita di un torero che, da umili origini arrivato alla notorietà, incomincia ad avere paura dei tori; caduto in disgrazia, ritorna alla fama quando uccide un terribile toro che gli aveva ammazzato il fratello.

Il regista del film è Robert Rossen, l'autore di *All the King's Men* e il cui stile si ispira alla scuola neorealistica italiana; direttore della fotografia è Floyd Crosby, lo stesso di *Tabù* di Murnau; operatore alla macchina Kit Carson, che per lungo tempo fu assistente di Gregg Toland. Interpreti principali: Mel Farrar, Eugene Iglesias, Anthony Quinn, Miroslava.

*The Brave Bulls* è la prima pellicola sui toreri che gli americani hanno intenzione di girare al Messico. La prossima sarà probabilmente interpretata da John Wayne.

1) Si prepara una scena nell'aeroporto di Città del Messico. - 2) Robert Rossen (con il mirino della cinecamera "Mitchell" in mano) discute con Floyd Crosby. - 3-4) Rossen spiega una inquadratura ad Anthony Quinn e a Mel Farrar. - 5) « Si gira ».

# CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie  
Volume III

FASCICOLO 38

Anno III - 15  
Maggio 1950

## Questo fascicolo contiene:

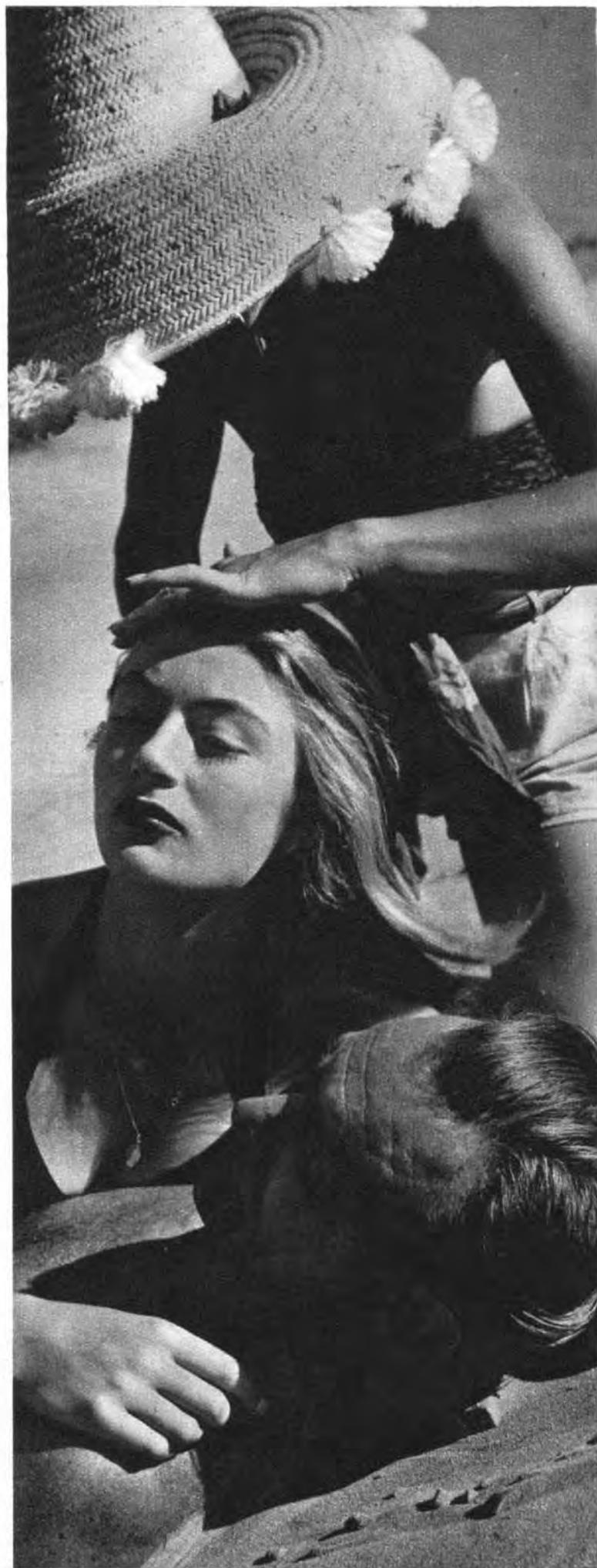
- P. R. PERSICHINI  
*L'operatore di "Tabù" nel Messico*  
(Fotoreportage) . . . . . Seconda di copertina  
*Cinema-gira* . . . . . 258
- I. D.  
*Ricordo di un uomo libero* . . . . . 260
- VINCENZO BASSOLI  
*L'educazione cinematografica* . . . . . 261
- ROBERTO PAOLELLA  
*I registi nel giorno del giudizio* . . . . . 262
- CARLO DOGLIO  
*L'uccisione del padre* (Idee per un soggetto) . . . . . 265
- GLAUCO VIAZZI  
*Ancora su Griffith* . . . . . 268
- LUIGI CHIARINI  
*Fine dei "cattivi pensieri"* . . . . . 269
- MARIO VERDONE  
*Il terzo programma* . . . . . 270
- RENZO RENZI  
*America muscolare* . . . . . 271
- G. N. FENIN  
*Champagne for Caesar e cultura in pillole* . . . . . 274
- RENATO GIANI  
*Camicie all'italiana* . . . . . 276
- PIETRO BIANCHI  
*Eros a Hollywood dalla cintola in sù* . . . . . 277
- GASTONE TOSCHI  
*Galleria: Walter Huston* . . . . . 280
- GLAUCO VIAZZI  
*Retrospective: "Aelita"* . . . . . 282
- GUIDO ARISTARCO  
*Film di questi giorni* . . . . . 284
- VIRGILIO TOSI  
*Circoli del cinema* . . . . . 286
- GUIDO BEZZOLA  
*Biblioteca* . . . . . 286
- IL POSTIGLIONE  
*La diligenza* . . . . . 288
- O.D.F.  
*Rider's indigest.* . . . . . Terza di copertina

\* Redazione: GUIDO ARISTARCO - Impaginazione: F. F. FRISONI \*

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITÀ: Milano, via Serio, 1  
Tel. 573-850 - 50063 - REDAZIONE DI ROMA: via Ruggero Feuro, 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'amministratore 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: Mercedes McCambridge in "All the King's Men" di R. Rossen.



Trevor Howard e Anouk in « Golden Salamander » (« La salamandra d'oro »). Questo film è prodotto da Galperson per la regia di Neame.



A sinistra: Carla Calò e Charles Vanel in « Gli inesorabili », attualmente in lavorazione per la regia di Camillo Mastrocinque. A destra: Isa Miranda, Umberto Spadaro e Isa Pola durante una prima visione romana. La Miranda si appresta a girare un film sulla sua vita di attrice.

## ITALIA

**Sono terminate le riprese...**

...del film: *I fuorilegge* (Roma Film), regista Aldo Vergano, interpreti Vittorio Gassman, Umberto Spadaro, Ermanno Randi, Maria Grazia Francia, Rocco d'Assunta, Virginia Balistreri, Leonardo De Mitri, Attilio Dottesio, Giovanna Galletti.

**Sono in lavorazione...**

...i seguenti film: *Francesco*, giuliano di Dio (Amato), regista Roberto Rossellini, interpreti autentici frati e Aldo Fabrizi; *Il cammino della speranza* (Rovere-Lux), regista Pietro Germi, interpreti Raf Valone, Elena Varzi, Sara Urzi, Sara Arcidiacono, Franco Navarra, Francesco Tomolillo; *Miracolo a Milano* (P.D.S.-ENIC), regista Vittorio De Sica, interpreti Emma Gramatica, Paolo Stoppa, Arturo Bragaglia, Guglielmo Barnabò, Francesco Golisa-

no, Brunella Bovo, Flora Cambi, Alba Arnova, Anna Maria Carena, Ermilio Spalla; *Cronaca di un amore* (Villani-Fincine), regista Michelangelo Antonioni, interpreti Massimo Girotti, Lucia Bosè, Ferdinando Sarmi; *La sposa non vestiva di bianco* (ex Portovenere, Humanitas Film), regista Mario Baffico, interpreti Floria Marsetic, Antonio Cifariello; *Alina* (Acta Film), regista Giorgio Pastina, interpreti Amedeo Nazzari, Constance Dowling, Doris Dowling, Otello Toso, Juan De Landa, Carlo Ninchi, Oscar Andriani; *La luce che non si spegne* (Scat), regista Gennaro Balistreri, interpre-

ti Silvana Jachino, Checco Durante, Giovanni Grasso, Gabriele Ferzetti; *E' più facile che un cammello...* (Cines-Pathé), regista Luigi Zampa, interpreti Jean Gabin, Elli Parvo, Mariella Lotti, Paola Borboni, Carrette, Antonella Lualdi, Marga Cella, Dante Maggio, Elena Altieri, Pietro Verna, Aristide Baghetti; *Il segreto delle Madonie* (Fono Roma), regista Camillo Mastrocinque, interpreti Rossano Brazzi, Claudine Dupuis, Charles Vanel, Carla Calò, Giovanni Grasso, Turi Pandolfini; *Eroi e briganti* (Brosio - Lux), regista Mario Soldati, interpreti Amedeo Nazzari, Maria Mauban, Jacqueline Pierreux, Paolo Stoppa, Giuseppe Porelli, Enrico Viarisio, Virgilio Riento, Ada Dondani, Guido Celano; *Romanzo d'amore* (Forges Davanzati - Lux), regista Duilio Coletti, interpreti Danielle Darrieux, Rossano Brazzi; *Sambo* (P.R.O. - Pontina Film), regista Paolo W. Tamburella, interpreti Nando Bruno, Lauro Gazzolo, Paolo Stoppa, Ave Ninchi, Arturo Bragaglia, Dina Galli; *Dodici* (Teodoli), regista Mario Mattoli, interpreti Walter Chiari, Silvana Pampanini; *Prima comunione*, regista Alessandro Blasetti, interpreti Aldo Fabrizi, Andreina Mazzetto, Ludmilla Dudarova, Enrico Viarisio, Ernesto Almirante, Lauro Gazzolo, Gaby Morlay, Lucien Baroux, Jean Tissier.

### Il produttore...

...Domenico Forges Davanzati ha lamentato che in seno all'Associazione Produttori vi siano « poco affiatamento » e « scarsa sincerità ». « All'inizio di ogni anno », egli ha detto, « i produttori dovrebbero in comune armonia concordare un piano di lavoro da portare a termine una parte singolarmente ed una

parte in cooperazione tra due o più di essi. Bisogna inoltre tendere alla naturale eliminazione delle Commissioni ministeriali per la programmazione obbligatoria. Ma per tendere a tale eliminazione bisogna prima dimostrare con dei buoni film di aver migliorato il livello medio della qualità della nostra produzione. Tutti i film dovrebbero essere così ammessi alla programmazione obbligatoria per assicurare il rientro delle spese, e solo dopo le prime visioni trarre gli elementi di giudizio per stabilire o non l'assegnazione dei premi ed in quale misura ». Secondo Forges Davanzati, e come riferisce L'Atal-do dello Spettacolo, nella produzione del 1949 vi sarebbe una percentuale di appena il 7 per cento di film di una certa qualità.

### Filippo del Giudice...

...continua a battere sulla sua idea di creare un Centro di produzione cinematografica nel Golfo Tigullio. Secondo il produttore di Amleto, il Golfo Tigullio si trova in condizioni ideali, situato com'è in un'invivibile posizione geografica con un paesaggio superiore a quello di Hollywood, con la vicinanza del porto di Genova e della frontiera, vicinanza che consente quegli scambi internazionali « indispensabili per l'attuazione dei veri film d'arte ».

### All'ultima Fiera di Milano...

...sono stati effettuati esperimenti di trasmissione televisiva a colori, impiegando lo standard inglese di 405 linee e il sistema di tricromia, pure inglese, della ditta Pay.

### Fino al numero massimo...

...annuo di 30 film a lungometraggio per parte, l'importazione dei film austriaci in Italia e, reciprocamente, l'importazione dei film ita-



L'attrice Gina Lollobrigida in « Alina », diretto da Giorgio Pastina.

liani in Austria, sia in temporanea che in definitiva, come pure la loro distribuzione sia in edizione originale che in quella doppiata o con sottotitoli, non sarà sottoposta ad alcuna limitazione, così stabilisce il recente accordo cinematografico italo-austriaco. Dopo il raggiungimento di 30 film all'anno, le due parti esamineranno la possibilità di elevare tale limite. Nessuna limitazione, invece, è stabilita per le attualità, i documentari e i film culturali in genere, il cui intercambio è numericamente libero, salvo il regolamento dei pagamenti, secondo le modalità fissate dall'accordo. L'ANICA si impegna ad intervenire presso le autorità competenti (Commissione Consultiva) affinché non sollevino obiezioni all'eventuale rilascio, per i film austriaci importati in conformità dell'accordo, dei buoni di esenzione dal pagamento della somma richiesta per la circolazione dei film doppiati in italiano. Eguale azione si impegna di svolgere la F.F.O.. L'accordo ha la validità di un anno e si prorogherà automaticamente per un ulteriore anno qualora nessuna delle due parti lo denunci prima di tre mesi dalla scadenza.



Sopra: Blasetti mentre sta dirigendo « Prima comunione ». Sotto: Fabrizi e la Dudarova, interpreti del film.

#### Silvana Mangano..

...riprenderà probabilmente la sua attività artistica interpretando quest'estate un film di ambiente sardo per il quale il produttore Dino De Laurentiis ha già scritturato Amedeo Nazzari e Massimo Girotti.

### FRANCIA

#### L'attività del « Cinéma d'Essai »...

...fondato a Parigi dall'Associazione dei critici cinematografici, è stata oggetto di aspre critiche da parte dell'organo comunista francese L'Humanité. Secondo questo giornale, i prezzi praticati dal « Cinéma d'Essai » sono troppo alti, la qual cosa limita il suo pubblico ad una « élite », l'« élite » del danaro, sì che la scelta dei film risente inevitabilmente dell'« ideologia delle classi dirigenti ». « Se il « Cinéma d'Essai » », scrive Francis Cohen, critico de L'Humanité, su L'Ecran Français, « non si consacra ai film che sono realmente buoni film, vale a dire quelli che aiutano il popolo nella sua marcia verso l'avvenire; se esso si rassegna a subire la buona e la cattiva volontà di coloro che sono i fabbricanti e i mercanti dei cattivi film; se esso non fa appello, in favore dei buoni film, al loro sostegno naturale, a quello che solo può difenderlo, aiutarlo ed imporlo; il pubblico popolare, allora esso si è trasformato in una semplice impresa di pubblicità di un genere un po' speciale ». Queste ed altre argomentazioni sono state ribattute da Jean Thévenot, membro della Commissione del « Cinéma d'Essai ». Egli dice che il prezzo alto è una necessità per non entrare in concorrenza con i normali cinematografi. All'accusa di « eclettismo dei programmi », egli risponde che « le presenze e le assenze constatate sullo schermo del cinema Reflets sono esattamente proporzionali alla buona e alla cattiva volontà, o almeno alle facilitazioni e agli ostacoli incontrati nelle trattative ». C'è poi la questione del film sovietico Miciurin, proibito dalla censura francese. Thévenot



dice che tutti i tentativi per ottenere un visto temporaneo di programmazione sono stati inutili. Cohen replica che, rinunciando a battersi per questo film e confessando lo scacco davanti alla censura, il « Cinéma d'Essai » confessa il suo fallimento.

#### E' giunto a Parigi...

...Stan Laurel il quale sarà presto raggiunto da Oliver Hardy. Essi, in unione con due altri attori comici (uno francese ed uno italiano) non ancora specificati, interpreteranno il film Atollo 4, diretto da Leo Joannon e prodotto in compartecipazione franco-italiana.

#### René Clément...

...e Pierre Bost stanno lavorando alla sceneggiatura di un film tratto

da un romanzo di Vicky Baum. Anche questo film sarà realizzato in co-produzione franco-italiana. Regista René Clément; interpreti, Michèle Morgan, Jean Marais, Pierre Fresnay ed un gruppo di attori italiani.

### GERMANIA ORIENT.

#### Un fondo di garanzia...

...statale di 20 milioni di marchi sarà messo a disposizione della produzione cinematografica: così ha stabilito il Parlamento Federale, approvando le proposte della sua Commissione stampa-radio-cinema. Si è inoltre stabilito di insistere nuovamente presso gli alti commissari delle Potenze Occidentali perché al più presto sia consegnato allo Stato federale tedesco il patrimonio dell'U. F.A.; di adattare l'importazione dei

film stranieri alla situazione valutaria tedesca e di promuovere in ogni modo l'esportazione dei film nazionali; di preparare un progetto di legge che, allo scopo di promuovere la produzione nazionale, stabilisca un sistema di valutazione ufficiale del film e di premiazione annuale dei film migliori.

#### Anatole Litvak...

...si è recato in Germania per cercare gli interpreti tedeschi del film Chiamatelo tradimento che egli realizzerà in autunno.

### GRAN BRETAGNA

#### E' già partita...

...alla volta di Venezia l'adesione dell'« Association of Specialized Film Producers » tanto alla Mostra del film scientifico e del documentario



Jole Fierro e Renato Baldini in « Il mulatto » di Francesco De Robertis.

d'arte, quanto al II Festival internazionale del film per ragazzi. Per i lungometraggi a soggetto la scelta sembra orientarsi verso *Gone With the Wind*, con Jennifer Jones, e *State Secret*, con Douglas Fairbanks jr.

### GIAPPONE

**L'imposta sugli spettacoli.**  
...è stata ridotta dal 150 al 100 per cento in seguito all'interessamento di una missione di studio della Columbia University la quale, dopo un'inchiesta sul sistema di tassazione giapponese, ha ritenuto giuste le lamentele e le richieste dei produttori locali, intervenendo presso l'amministrazione americana. L'imposta sugli spettacoli era stata levata dal 50 al 200 per cento poco prima della fine della guerra, poi, nel marzo 1947,

ridotta al 100 per cento e nel dicembre dello stesso anno aumentata al 150 per cento.

### PORTOGALLO

Diciassette...

...sono in totale i film italiani presentati nei cinema di prima visione nel corso del 1949, contro 27 film francesi e 14 spagnoli.

### SPAGNA

La rivista...

...cinematografica Primer Plano, sulla base di un referendum indetto fra i suoi lettori, ha assegnato le « Stelle d'oro 1949 ». Sono risultati premiati: per il miglior film spagnolo: *Las mies es mucha*; per il miglior film straniero: *Amleto*; per la migliore attrice spagnola: *Amparito*

Rivelles; per la migliore attrice straniera: *Ingrid Bergman*; per il miglior attore spagnolo: *Jorge Mistral*; per il migliore attore straniero: *Lawrence Olivier*.

### U. S. A.

**John Huston...**

...dirigerà il film *Reminiscences of a Cow-boy* (« Ricordi di un cowboy ») che avrà protagonista *Montgomery Clift*.

**Un'inchiesta sui costumi.**

...di Hollywood dovrebbe essere svolta dall'ex giudice *Stephen S. Jackson*, nominato consulente speciale della Commissione senatoriale per il commercio. E' questa una conseguenza delle note sfuriate moralistiche del senatore *Johnson*. Altra conseguenza è che il Consiglio direttivo della M.P.A.A. ha approvato alcune modifiche al cosiddetto « Codice di etica pubblicitaria ». Infatti vi è stata aggiunta una clausola che vieta di sfruttare, nelle campagne pubblicitarie, la notorietà extra professionale di coloro che hanno partecipato alla realizzazione dei film. Inoltre, l'« Amministrazione del codice » avrà d'ora innanzi il diritto di revocare l'approvazione già data al materiale pubblicitario predisposto dalle Case produttrici qualora si presentino fatti nuovi o mutamenti della situazione nazionale o internazionale che riguardano il film o le persone che hanno partecipato alla produzione. L'uso di tale diritto si avrà solo « per motivi molto gravi » che interessino la tutela del buon nome dell'industria. Questi furori moralistici hanno provocato la reazione di *Paulette Goddard* la quale, in Francia, alla vigilia del

suo ritorno negli Stati Uniti, ha tenuto a dichiarare che « le persone celebri hanno il diritto di regolare da sé la loro vita privata. In democrazia, la vita privata di ogni individuo appartiene a lui solo. La mania di mettere il naso nella vita privata degli attori e delle attrici più in vista è diventata veramente morbosa ».

**I « westerns »...**

...tornano in grande onore nella cinematografia americana. Quest'anno, la *20th. Century-Fox* ne ha già realizzati quattro e ne prepara altri quattro; la *Paramount* ne ha in programma 13; la *Warner Bros.*, 7; la *Universal International*, 8; la *Columbia*, 3; l'*Eagle Lion*, 3; la *Republic*, 5. Anche la *M.G.M.*, che da molti anni non produceva film del genere, ne ha realizzati tre.

**« Sconveniente e pericoloso... »**

...per l'ordine attualmente in vigore: così ha definito *Le diable au corps* la M.P.A.A. rifiutandone la distribuzione negli Stati Uniti. Il produttore del film, *Paul Graetz*, ha telegrafato ad *Eric Johnston* chiedendo che « i film in lingua straniera prodotti da nazioni amiche in conformità delle loro leggi e riconosciuti come opere d'arte possano essere liberamente proiettati nei cinema appartenenti alla M.P.A.A. ad esclusivo giudizio degli esercenti ». « Così facendo, — egli aggiunge, — voi distruggereste l'impressione che i film stranieri, e specialmente quelli altamente apprezzati dai critici e dal pubblico del nostro paese, siano di proposito esclusi da una distribuzione generalizzata sul mercato americano ».

## RICORDO DI UN UOMO LIBERO



Garrone in « I bambini ci guardano » (1943).

UN RICORDO di sei anni fa. Roma era stata da poco liberata ed io ero tornato al lavoro in compagnia di *Adriano Baracco*, *Giuseppe Marotta* ed *Ercole Patti*. Facevamo il primo giornale cinematografico della Liberazione e si andava la mattina di buon'ora in redazione, perché dopo le undici cominciavano le visite e non si lavorava più. Un giorno, tra i tanti visitatori, arrivò il vecchio *Garrone*, sempre rosso come una triglia, allegro come sanno essere allegri tutti coloro che sono abituati a non aver mai una lira in tasca. *Baracco*, *Marotta* e *Patti* si alzarono di scatto dal tavolo come se avessero visto un fantasma. E, infatti, *Garrone* doveva essere un fantasma: lo avevano compianto qualche mese prima, insieme ad altri amici scomparsi, sapendo che era stato fucilato dai tedeschi. Il vecchio L.A.G. ci si fece una gran risata sopra, disse che l'aveva scampata bella e si fece esaminare ben bene, per dimostrare che non era morto, che aveva vissuto a stento, magari, ma che voleva finalmente godersi la libertà. Adesso, invece, la « Triglia » — come lui stesso amava definirsi — è morto veramente, e con lui è scomparso un amico, « un uomo libero ». Queste tre parole, dettate da lui stesso, accompagnavano il necrologio di *Luigi A. Garrone*, attore, giornalista, poeta, apparso una settimana fa su un giornale romano.

I giovani forse non sanno granché di *Garrone* e forse appena ricordano le sue brevi, fugaci apparizioni in alcuni recenti film: il vecchio ubriaccone di *I bambini ci guardano*, il fedele servitore della *Sepolta viva* e la parte mancata nel film che *De Sica* sta girando a Milano e che potrebbe essere un omaggio postumo a *Garrone*, giacché il nostro amico aveva tutti i numeri per essere, oltre che attore, giornalista, poeta, uomo di mondo, viaggiatore, turista, vagabondo, anarchico, anche « barbone ». Venti anni fa, quando cominciavo a imbrattare fogli su fogli, sognando chissà quali grandi fortune letterarie, invidiavo quel signore pelato che appa-

riva sovente sulle copertine di *Cinema Illustrazione* a fianco di illustri ospiti hollywoodiani in visita in Italia; *Douglas Fairbanks*, *Mary Pickford*, *Charles S. Chaplin*. Quel vecchio signore era *Garrone*, forse l'unico cronista cinematografico che in quell'epoca sapeva parlare inglese e sapeva anche intrattenere un ospite straniero. Ma *Garrone* non era soltanto un cronista cinematografico, era tutto: aveva girato in lungo e in largo il mondo, e aveva anche fatto naufragio salvando la pellaccia e rinfrancandosi soltanto con un goccetto di whisky. Era stato nel Centro America da dove era sfuggito miracolosamente alla febbre gialla e alle fucilate dei soldati; era stato in Oriente, aveva girato l'intera Europa; aveva fatto la vita mondana e quella del cospiratore, era stato chiuso a *Regina Coeli* e aveva scampato la fucilazione; ricco e miserabile, donnaiolo e vitivatore, non era riuscito mai a mettere da parte dei soldi per l'indomani: gli piaceva vivere d'avventura e d'imprevisto.

*Garrone* aveva molti amici, ma era rimasto fedele alla sigaretta e al bicchiere: uomini e donne passavano vicini a lui, ogni tanto; per non stare solo, gradiva la compagnia di qualcuno. Poi si allontanava, dagli amici, dalle donne, dai giornali dove era riuscito a conquistare un posto, e tornava a vivere alla ventura. Lo avevo incontrato l'ultima volta tre mesi fa, in un'osteria di Via della Croce, a cento metri dalla *Barcaccia* di Piazza di Spagna dove spesso si sedeva la sera a prendere il fresco. Chiacchierammo un po', bevemmo insieme e ci scambiammo la solita dose di contumelie. Gli chiesi quanti anni avesse: sorrise e disse che era abbastanza vecchio per morire. Poi mi raccontò in confidenza che aveva pagato tutti i suoi debiti e che sarebbe presto tornato a lavorare in un film per pagare i debiti che avrebbe fatto in seguito. Prima di lasciarlo, tentai di pagare il conto, ma *Garrone* si oppose: pagò lui per me e mi ricordò che, in fondo, era sempre un signore.

**L. D.**

## L'EDUCAZIONE CINEMATOGRAFICA

E' ORMAI opinione comune che il cinema, lungi dall'essere soltanto il frutto di una civiltà esclusivamente meccanica, è un potente mezzo di espressione atto a rappresentare, con linguaggio proprio, le più recondite sfumature del sentimento, come i misteri della natura e della scienza. Premesso questo, riconosciuto cioè al cinema il valore sia di arte che di strumento d'informazione, è legittimo chiedersi come mai la scuola, che pur deve preparare adeguatamente l'uomo a vivere e ad agire nella cultura del suo tempo, non abbia ancora assunto, nei confronti di questa nuova creazione dell'ingegno, un atteggiamento concreto e perciò stesso attivo. E il fatto appare assai più sconcertante quando si pensi all'importanza che psicologi e moralisti attribuiscono al cinematografo nella formazione del carattere. E' ormai da tutti riconosciuta valida la funzione del cinema come mezzo didattico, né può sollevare dubbi lo scetticismo di qualche retrogrado. Ciò invece che ancora non è stato compreso da molti, sebbene da qualche parte ventilato, è che la scuola deve proporsi di educare i giovani al giusto intendimento dell'arte cinematografica. Se è vero, che è compito della scuola orientare il giovane nel gran mondo della cultura, se è vero che deve guidare il discente a conoscere e apprezzare rettamente le grandi conquiste dello spirito, non si comprende perché la scuola debba disinteressarsi di educare le nuove generazioni a bene intendere il cinematografo, così come pretende di educarle a bene intendere la poesia, la scienza, le arti figurative e, in un certo senso, perfino lo sport. Ci si lamenta da ogni parte dello scarso valore artistico della corrente produzione cinematografica, ma non si pensa quasi mai di porvi rimedio educando lentamente, ma decisamente, il pubblico onde sia in grado un giorno di richiedere a produttori ed esercenti ben altri film di quelli che oggi gli vengono per lo più ammanniti. I cineclub, pur nel loro sforzo ammirevole, si rivolgono in genere a coscienze già formate, già orientate — e il più delle volte in modo giusto — e comunque influiscono su poche migliaia di persone, mentre gli spettatori normali sono milioni; la stampa cinematografica seria è anch'essa patrimonio di pochi e in linea di massima di persone già preparate a capire cose che il pubblico grosso ancora non intende. Come elevare la coscienza degli spettatori? E' un problema grave, che solo la scuola potrà risolvere. Dobbiamo, in sostanza, fondare le nostre speranze e indirizzare i nostri sforzi sull'educazione delle nuove generazioni, cominciando a lavorare su terreno vergine. Per entrare in un simile ordine di idee occorre che la scuola cominci a tener conto di una incontrovertibile realtà, che cioè i ragazzi vedono oggi assai più film di quanti libri non leggano. Convintasi di questo, la scuola comprenderà anche che, se è necessario educare i ragazzi alla retta comprensione del libro col libro, è altresì necessario educarli alla

retta comprensione del cinema col cinema. E con questo cadranno pure molte delle preoccupazioni morali che il cinema suscita. Ma come attuare un piano del genere? Bisognerebbe dunque istituire cattedre di cinematografia nei vari ordini di scuola? E non sono già troppe le materie di studio per aggiungerne altre? E gli insegnanti idonei dove si troverebbero? E gli scolari come reagirebbero a tale novità?

Più o meno queste sono le domande che sempre ci hanno posto gli scettici ed i conservatori. Rispondere a tutti sarebbe troppo lungo. D'altronde, quello dell'educazione cinematografica, è un problema complesso e che non si presta a soluzioni improvvisate, per cui potremo semmai ammettere che un problema simile, appunto perché difficile, non lo si deve affrontare lasciandolo dormire. E' necessario anzitutto che esso venga agitato, che si faccia strada nell'opinione pubblica e nella coscienza degli insegnanti. Per ottenere questo bisognerà creare in tutti una certa consapevolezza del problema, mettendolo nella sua giusta luce, facendolo vivere nella stampa, nei congressi, magari nei salotti. Si tratta di fomentare inchieste, di far svolgere temi, di organizzare proiezioni speciali (e qui sarebbe proficuo che i cineclub, vincendo ogni difficoltà, si mettessero in contatto con la scuola, visto che, a quanto pare, anche il Ministro si è reso conto che il cinema è ormai parte integrante della nostra cultura viva), di introdurre insomma il cinema nella scuola con i mezzi più acconci ed efficaci. Noi, ad esempio, che siamo cineamatori ed educatori allo stesso tempo, abbiamo già fatto tentativi del genere e qualche cosa forse abbiamo ottenuto; ci siamo resi conto per lo meno del grado di maturità cinematografica e dei gusti cinematografici dei nostri discepoli. Il che non è poco. Ad ogni modo soltanto così è possibile cominciare, soltanto così si potrà avere una visione realistica del problema. Inchieste nelle scuole già ne sono state fatte, ma a quanto sappiamo, quasi esclusivamente a scopo morale (vedi ad es. Don Antonio Rodighiero: *Il fanciullo di fronte al cinema* - Ed. Libreria catt. del Duomo - Vicenza). Noi invece vorremmo indirne guardando il problema del cinema e dei ragazzi da un altro punto di vista, coll'intento cioè di scoprire come e fino a che grado il cinema susciti nel fanciullo e nel giovinetto buon gusto e interesse artistico.

Intanto, mentre gli studiosi del problema approfondiranno le indagini e gli esperimenti più o meno nel senso da noi indicato, coloro che hanno la responsabilità diretta della scuola cerchino, per quanto è possibile, di dotarla del maggior numero di sale di proiezioni, onde essa possa servirsi sempre meglio dello schermo come mezzo didattico. Sarà questo un primo e importante passo giacché, ad un certo momento, l'educare intelligentemente per mezzo del cinema si identificherà con l'educare al cinema.

VINCENZO BASSOLI

# I REGISTI NEL GIORNO DEL GIUDIZIO



« Tutti coloro che sono disposti a facilmente ironizzare su Francesca Bertini, dovrebbero vedere almeno due volte "Assunta Spina" (1915) ».

CONFESSO di avere in orrore le polemiche. A confermarmi in questo sentimento sono valsi i non pochi dibattiti, dopo le proiezioni retrospettive, ai quali ho avuto, da principio, la cattiva idea di assistere. Io penso che l'opinabile non può essere materia di transazione e che Proudhon aveva ragione quando diceva: « quella è la mia opinione e io la condivido ». Ma questa è pure una posizione di umiltà più che di orgoglio e che tiene alla fondamentale incomunicabilità di tutti noi, tra noi. Perché noi siamo proprio senza porte e senza finestre come diceva Leibnitz. La qual cosa non toglie che io non possa giungere sino al punto di condividere le opinioni altrui, ma ciò sempre perché, magari a mia insaputa, esse coincidono con le mie. E' quello che precisamente mi è avvenuto con due giudizi di Guido Aristarco, a proposito della storia del cinema, e che ritengo fondamentali per l'orientamento dei nostri studi.

*Primo.* La storia del cinema è fino a oggi più un fatto di costume e di cultura che di arte, e il numero dei suoi capolavori è alquanto inferiore, non solo a quello che proclama il manifesto stradale, ma anche a quello che lo zelo dei neofiti, ogni giorno, fraternamente esalta. Mi ricordo sempre del giudizio esposto, all'epoca della presentazione di *Metropolis* (1926) a Parigi, da un critico francese il quale definiva il massiccio film di Lang « come la nona sinfonia del cinema, che oltrepassa la nostra epoca come quella di Beethoven oltrepassò la sua ». Io non credo che oggi vi siano molti che possano avere il coraggio di condividere l'allucinante opinione del critico francese, ricordato da Jeanne e Ford, e di cui taccio il nome appunto per il mio orrore delle polemiche. E' però un fatto che se, come profetizza Chaplin, nel giorno del giudizio i registi si presenteranno al Signore con tutti i rotoli delle loro bobine, anche in questo campo pochi saranno gli eletti. *Secondo.* Necessità di preconstituire ad una futura convincente storia del cinema il sicuro materiale documentale che le deve essere di base. Ciò per evitare la perenne confusione di dati e di date che troppo frequentemente vizia non solo la storia delle origini, ma anche quella dei suoi sviluppi posteriori e persino più recenti. E' bene dire queste cose in quanto serve a mettere in stato di emergenza tutti noi scrittori di cinema. I due punti di Aristarco sboccano infine nella enunciazione di una seconda necessità da lui e da altri non meno fervidamente segnalata: quella cioè di una revisione necessaria dell'intera storia del cinema, volta a ristabilire, a distanza di tempo, quali siano le opere valide: questa volta non solo come fatto di cultura, ma anche come esperienze di arte. Queste opere sono, come è ovvio, assai poche. In merito esiste inoltre una difficoltà, ma che solo in apparenza può sembrare tale. E cioè che per quanto sopraddetto, il punto di vista di questa revisione non può essere se non quello di colui che la compie. Per cui qualunque resa dei conti non servirà a darci se non il frutto di una esperienza individuale, alla quale è giuocofor-

za togliere ogni carattere perentorio e definitivo. E ciò non solo per il carattere personale di questi giudizi, ma anche per la loro inevitabile ambientazione storica, per cui non è possibile che essi prescindano dai gusti e dalle tendenze dell'epoca in cui vengono emessi. Ma questa difficoltà è solo apparente: perché la verità del giudizio storico o estetico risiede nel suo perpetuo e dialettico rinnovarsi, e la sua suprema validità consiste appunto in questo suo continuo adeguarsi al flusso delle sensibilità e dei tempi.

Comunque quello della revisione è il problema di gran lunga il più importante, perché anche il giorno in cui, per esempio, non vi sarà alcun dubbio sulle date e sulla paternità di tutte le decine di migliaia di film che Hollywood ha da vari decenni scaraventato sul mercato, noi saremo assai lontani dall'essere in grado di formulare un giudizio valido sul cinema americano, se i concetti base di questa revisione non saranno chiariti sia pure dal punto di vista individuale di colui che li enuncia. Che se poi la filmografia non dovesse avere altro scopo che quello di compilare siffatti inutili cataloghi, noi potremmo definirli agevolmente, come fece Nietzsche, a proposito delle analoghe investigazioni della « Kultur » tedesca, come la perfetta scienza degli imbecilli. Ora, secondo noi, nell'operare siffatta revisione nel campo del cinema, è necessario guardarsi da alcuni pregiudizi, i quali viciano alle basi le nostre analisi. Il primo di questi pregiudizi nasce, secondo noi, dalla difficoltà di cogliere, sotto l'aspetto effimero di una maniera di recitare sorpassata, il superstito valore dell'opera d'arte cinematografica. « Un de ces jours, peut être », scrive Baudelaire, « un drame paraîtra sur un théâtre quelconque, où nous verrons la résurrection de ces costumes sous lesquels nos pères se trouvaient tout aussi enchanteurs, et s'ils sont portés et animés par des comédiens intelligents, nous nous étonnerons d'en avoir pu rire si étourdiment ». Ora io ritengo che noi oggi troppo « storditamente » ridiamo, durante le visioni dei film retrospettivi, della maniera di recitare nelle epoche passate della storia del cinema, senza cercare di cogliere intelligentemente, sotto l'aspetto caduco di una moda, non meno labile di quella dei costumi, l'eventuale valore, superstito ma essenziale, che questa o quell'opera può eventualmente possedere. Valga l'esempio di Francesca Bertini. Tutti coloro che nel suo nome sono disposti a facilmente ironizzare sulla maniera estrosa delle nostre « dive », la loro sommaria gesticolazione, dovrebbero vedere almeno due volte *Assunta Spina* (1915). In perfetta coerenza con la massima di Baudelaire, Delluc osservava, in una delle sue folgoranti intuizioni critiche: « on ne saurait que plus tard, ce qu'il faudrait retenir des danses mimiques de Francesca Bertini ». Saremo perciò costretti, forse, a vedere quel film anche una terza volta per apprezzare, sotto l'efimero della sua recitazione, il prodigioso istinto dell'attrice, capace di gettare nella mischia della vicenda tutto il suo



Occorre, sotto l'aspetto effimero di una maniera di recitazione sorpassata, ricercare i probabili valori superstiti dell'opera cinematografica. Sopra: Gina Manès in «Thérèse Raquin» (1927) di Jacques Feyder. A sinistra: Lya De Putti e Emil Jannings in «Variété» (1925) di Ewald Andreas Dupont. A destra: Emil Jannings e Henny Porten in «Die Ehe der Luise Rohrbach», vecchio film tedesco diretto da Rudolf Biebrach.

corpo, in uno stato di danza che sembra richiamare naturalmente la musica, e ancora, quella sua facoltà suprema di mimare una passione o uno stato d'animo, in modo da rendersi del tutto simile a questa passione o a questo stato d'animo, come enuncia Spinoza nel suo magnifico *Trattato delle passioni*. Che se poi, malgrado la presenza di una tale presenza, noi ci sentiamo autorizzati ancora a ridere così «storditamente», per lo meno c'è da augurarsi che qualcuno abbia la precisa nozione di non essere nel punto giusto. Ma questa è una questione di sensibilità, di cui non è detto debbano essere sempre provvisti quei tali frequentatori delle retrospettive, ai quali io non intendo certo precludere il gusto di sorridere, riservandomi però di fare altrettanto, a proposito della loro ignorante presunzione e della loro maniera snobistica e facinorosa di star seduti davanti ad uno schermo.

Lo stile rappresentativo del cinema muto è uno stile di gesti dapprima rudi e convenzionali e poi sempre più liberi e attivi. Intanto sappiamo che lo stile di una lingua (parlata) si modifica integralmente nel corso di due generazioni. Ma sappiamo pure che queste modificazioni non potranno impedirci di sentire, per esempio, l'angusta bellezza di una prosa di Leopardi. Ora lo stesso deve dirsi del cinema e dei cambiamenti del suo stile, nel corso della sua evoluzione, anche se il presente esame deve portarci a concludere che, in questa storia, i capolavori sono fino ad oggi pochi e che quella del cinema può essere, per ora, defi-

nita come una grande arte senza artisti. Ma se, anche la stessa recitazione va ritenuta come il fattore più effimero dell'opera d'arte cinematografica, essa non ci deve precludere la via a coglierne il suo segreto significato o la sua profonda bellezza, che altri elementi possono essere in grado di sorreggere o mantenere. Certamente in *La femme de nulle part* (1922) di Louis Delluc, la recitazione di Ève Francis deve apparirci sorpassata, per quella specie di «pathos», insofferente e al tempo stesso concentrato, che può esser fatto risalire ai romanzi di Bourget o ai drammi di Bataille. Ma se poi accade che il carattere di questa recitazione riesca ad inibirci di cogliere quel senso della desuetudine ambientale dell'animo della protagonista, che Delluc così sottilmente pone nel suo cuore e che la bella scena della passeggiata nel parco così suggestivamente espone, è il caso di riconoscere che una simile ottusità di giudizio può essere talvolta più l'effetto della nostra propria caducità, legata alla nostra attuale forma di sensibilità, che dei valori del film, che noi non siamo più in grado di cogliere. Che se poi questa ottusità non può essere eliminata, perché, come dice Croce, si è spenta la tradizione che costituisce il vivente fiume che alimenta anche le opere d'arte, noi dovremmo piuttosto dolerci di questa sopraggiunta impotenza e non esaltarla, per il solo gusto di un facile gioco di massacro. Così abbiamo letto che nei «tabarins» alla moda di Hollywood i «divi» e le «dive» si divertono a vedere proiettati sul muro, spezzoni di film muti, con la

piena soddisfazione dei proprietari i quali osservano che il riso favorisce la digestione e quindi le più abbondanti libazioni mentre «una Mary Pickford di 16 anni si abbandona nelle braccia di un giovane e pingue Barrymore». Ora se il livello morale delle retrospettive dev'essere proprio quello di quattro «divi» ubriachi, io penso che sarebbe assai meglio smettere, o per lo meno limitare le ammissioni alle sole persone spiritualmente civili.

Così potrebbe anche darsi che tra 50 anni il cosiddetto naturalismo degli attori non professionali ci potrà far sorridere (come a noi già capita) per la sua puerile balbuzie ed imbelles banalità. Molti allora potranno essere d'accordo con ciò che diceva Antonino Artaud, quando egli sentiva ogni giorno vantare dai registi gli attori improvvisati a detrimento di quelli professionali. E cioè che l'attore occasionale agisce sullo schermo come nella vita, solamente con un po' di pazienza; ma che l'attore di cinema quello buono, quello autentico, quello cioè posto in un dominio artificiale come quello dell'arte o della poesia, sente e pensa direttamente e spontaneamente senza recitare, per cui egli riesce a fare quello che nessuno può fare, quello che egli stesso normalmente non fa, e cioè dell'arte. A quest'epoca *La bella addormentata* (1942) di Chiarini, potrà esser preferita per la sua acuta interpretazione di vita di provincia, sorretta esclusivamente da attori professionali, a uno dei tanti film attuali, in cui gli attori non

professionali stanno solo a dimostrarci che l'arte è un problema di verosimiglianza piuttosto che di verità. Ora io non penso che, se per esempio tra 50 anni una siffatta maniera di recitazione potrà esser sorpassata, noi avremo il diritto di condannare tutte le opere del cosiddetto neorealismo italiano. Se non si avrà allora il coraggio di giungere fino a tanto, a proposito di un qualunque periodo della storia del cinema, noi potremo avere anche la sorpresa che molti dei nostri giudizi di 15 anni fa, di Massimo Alberini o miei, risulteranno validi, e molti di quelli attuali, dei ragazzi delle retrospettive, del tutto irricevibili. In fondo la moda che ci fa ridere è solo quella delle generazioni immediatamente precedenti. Così noi oggi ridiamo delle gonne con l'«entrave» del 1912, quando Sarah Bernhardt si vestiva «chez Worth» e non più dei «corsets» del 1900. Lo stesso è forse da ritenere per la recitazione cinematografica. Ma se si tien presente questo punto di vista, noi potremo pure accorgerci, in un tempo neanche molto lontano, che i film di von Stroheim, mantengono la suggestione delle loro drastiche e potenti immagini, malgrado l'eccesso del «pathos» recitativo. E che *The Crowd* («La folla», 1928) di Vidor è una opera di grave e composta bellezza per il pudore con cui è espressa la tragedia dell'individuo di fronte alla società; che molte opere dei sovietici tengono validamente per l'epica forza con cui la tragedia è posta al cuore stesso della moderna società (tutto ciò malgrado l'attualità o meno dello stile della recitazione); e che, infine, anche un'opera del periodo primitivo, come *Pour un collier!* della Pathé Frères, riesce a concentrare in sé un valore di simbolo grottesco, folle e quasi disperato, al momento in cui la protagonista di questo dramma, che dura solo un minuto e mezzo, cinge felicemente intorno al suo collo la collana rubata, avanti il cadavere di colui che, per procurargliela, aveva un istante prima strangolato un'altra donna, tenendone ben fermi i seni tra le cosce. Forse tutto questo potrà esser definito surrealismo involontario. Ma il surrealismo, osserva è un movimento spirituale importante come il romanticismo di ieri, quasi come un simbo-

lo dell'epoca 1905-1925. Spregeremo un tale messaggio, che lo schermo ancora ci reca perché la tracotanza pantomimica degli attori di Pathé, ci spinge, e forse anche giustamente, al riso? Quando presentando film retrospettivi, io ho fatto l'una o l'altra di queste energiche premesse, il pubblico mi ha seguito e non ha limitato il suo interesse allo spettacolo, alle solite superficiali manifestazioni di ironico dissenso. Resa dei conti, ma se operata da un contabile che sa il fatto suo, non è detto che essa debba chiudersi del tutto in deficit.

Un altro pregiudizio, che Aristarco pure recentemente segnala, è quello dello specifico filmico, per cui l'arte del cinema non potrebbe esistere al di fuori dell'impiego dei cosiddetti mezzi cinematografici. Questo errore ha una curiosa storia. Quelli che ieri erano i suoi affezionati, lo formulavano sotto il profilo che il cinema deve essere azione e movimento, pretendendo che una tragedia di Eschilo fosse esumata a tempo di «western»; quelli che invece ancor'oggi lo propongono sono piuttosto proclivi a censurare, come teatrale, qualunque composizione che non contenga quel determinato numero di gru, di carrellate, di panoramiche che mandano in visibilo i competenti, gli iniziati e gli altri onanisti del puro piacere cinematografico. Se sarà con questo criterio che vorremo giudicare i film in sede di revisione, dovremo cominciare col gettare a mare le bobine di Chaplin, che sono piene di movimento ma quanto a tecnica si pongono al di sotto della media meno soddisfacente. Zero in condotta dunque a Charlot. Ma poi dove è scritto che le arti non possano invece giovare delle reciproche corrispondenze che ne costituiscono invece il profondo comune sottosuolo e che per avventura quella del cinema abbia proprio il privilegio di questa vocazione? Io vorrei vedere se domani arrivasse a Cinecittà, fresco fresco dai Campi Elisi uno Shakespeare reincarnato, il quale fosse capace di darci in teatro, sia pure fotografato, un altro paio di capolavori come *Macbeth* o *Re Lear*; vorrei vedere dico, se avremo il coraggio di rifiutare queste bobine, perché mancano di «specifico filmico» e sostituirle col *Cavaliere*

*re di Castiglia!* Il guaio piuttosto è sempre quello e cioè che pur potendo il miglior cinema essere anche del «teatro fotografato», ci manca sempre lo Shakespeare capace di realizzare un tale magnifico «scandalo». Tutto questo può anche portarci a concludere che il cinema è per ora una grande arte senza artisti. Ma questa constatazione non deve naturalmente condurci, per rendere inattaccabile il nostro giudizio, all'altro estremo iconoclasta, di rinnegare ciò che di valido, sia pure parzialmente e frammentariamente, il cinema fino ad oggi ha saputo darci. Se si entra in quest'ordine di idee, quella di una storia del cinema con tali criteri compilati lungi dall'essere prematura, ci appare quanto mai in ritardo. In ritardo sulla usura della gelatina, la quale scrosta da sé le labili immagini che una volta vi furono impresse e su quella della nostra sensibilità: in ritardo sulla misera caducità di noi superstiti, che abbiamo la età del cinema e su quella non meno fatiscente delle nuove generazioni, che a loro volta invecchiano, incalzate dalla cavalcata di quelle che seguono. Potrebbe anche darsi che in una tale storia del cinema, alla quale in questo anno conto mettere la parola fine, sarà ommesso il secondo nome di Carné, o che in essa non tutti i film di Lubitsch saranno riportati e che infine, sulla scorta delle fonti attuali, sarà attribuito alla Casa Pathé il dramma *Cuori di bimbi* prodotto nell'estate 1901, che invece tra 100 anni risulterà girato negli stabilimenti di Gaumont nella primavera del 1902! Tutto questo sarà ancora poco male perché, come dice Aristarco, la storia del cinema non si fa con gli schedari o per lo meno non si fa con i soli schedari o tanto meno, come pure osserva Viazzi, con gli inventari di tutte le mutandine impresse su pellicola. Ma potrebbe anche darsi che tali errori non vi saranno, perché in questa storia i film citati saranno assai pochi, perché in essa si parlerà assai più di poesia che di panoramiche, perché infine i nomi di Ovidio e di Baudelaire, questo autentico precursore della sensibilità cinematografica, figureranno nell'indice dei nomi assai più frequentemente di quelli di Cecil B. De Mille o di William Dieterle.

ROBERTO PAOLELLA



Documenti che appartengono alla storia del costume. A sinistra: «Uragano» (1910) della Pasquali. A destra: «Fille de Prince» di Feuillade.

**PRIMO TEMPO** — Due uomini soltanto, dove c'è la caldaia grande, nella fabbrica. Il più anziano scivola, casca nella caldaia: uno sfrigolio, e di lui non resta più nulla. L'altro "vede". Immobile: però, mentre il fatto si compiva era come se "lui" vi avesse partecipato, come fosse stato colpevole.

Nessuno ha veduto. « Crederanno che sia stato io ». In questo stato d'animo, come se fosse stato lui, fugge. Si sente colpevole.

La fuga. Questa compone la trama del film, ed è un fatto presente al quale si innestano altri fatti, passati, e quali motivi che affiorano, si concretano, la completano. La trama deve mostrare come, più "lui" fugge e più quel senso di colpevolezza diventa la convinzione d'essere colpevole. Come colpevole lo inseguono, come tale si difende. Alla fine muore su una tomba a Lorzanzé — tutto il Canavese si allunga ai piedi di quel colle — ucciso da coloro che gli danno la caccia e con i quali si scontra. Sulla tomba un nome rivela, finalmente compiuto, il "fatto drammatico individuale". Il "dramma sociale" si manifesterà durante tutto lo svolgimento della trama, col mostrare come gli aggregati amministrativi e di lavoro odierni — privi, come sono, di qualsiasi spirito collettivo, di qualsiasi tono comunitario — fomentano odio e rendono impossibile l'esistenza sociale.

I due, nel locale della caldaia grande, erano Matteo, l'anziano, e Giulio. Matteo era andato, venticinque anni prima, nel 1925, con una donna e da quella aveva avuto un figlio, Giulio. Nessuno seppe che il padre fosse stato Matteo, nemmeno Matteo lo credette, e tanto meno poi Giulio. La donna andava con tutti, era una venere di paese (da rappresentarla senza quel folclore che vorrebbe significare neorealismo). A iniziarla a quella vita era stato Matteo.

Tutte queste storie si chiarificano, nella trama, lentamente. Quando Giulio muore, la tomba su cui giace è quella della madre: ritratto e nomi confermano, soltanto allora, quanto Giulio era andato avvertendo a poco a poco, nella sua fuga nel paesaggio, che era anche un viaggio nel tempo, e un ritorno a motivi psicologici e sociali, ossia una peregrinazione psicologica-



# L'UCCISIONE DEL PADRE

(idee per un soggetto)

sociale-paesaggistica, che costituisce appunto il film. La conclusione, la morte sulla tomba, rivela che Anna è la madre di Giulio e la donna di cui Matteo abusò, nel 1925.

Non è facile mettere insieme una trama che serva allo scopo, alla intenzione: vi sono fatti esterni e motivi intimi che si compenetrano. Si tratta di far percorrere a Giulio, durante la sua vera fuga, un itinerario a ritroso dentro se stesso finché scopre il padre. La rivelazione avviene alla fine, quando aveva già capito che anche lui, come tutti gli uomini, "poteva" essere colpevole. Ma non solo nella sua

memoria Giulio s'inoltra, ma procede anche nel tempo e nei costumi di tutto il paese (moralità, socialità che emerge), e, nel tempo stesso, materialmente cammina attraverso quelle caratteristiche naturali che aiutano la memoria "interna" con i loro "esterni" richiami.

Il titolo non è definitivo. Ma in sede di "progetto", di "proposte", il suo richiamo a un momento fondamentale della vita umana secondo la simbologia psicanalitica, mi pare che aiuti la comprensione di quanto è scritto, nonché l'eventuale collaborazione di coloro che dovrebbero "sviluppare" le tracce indicate.

Sia ben chiaro, comunque, che nel film non dovrebbe esserci alcun equivoco di "dialettismo", e neanche quei segni della decadenza: commerciabilità, insufficienza, materiale standardizzato, e tutto a buon mercato, ossia una ineffabile gratuità che, derivata da certa psicanalisi in rotocalco, è chiaro che ormai non solo a Hollywood è molto cara, ma anche ad assai celebrati pittori contemporanei.

*Linea, episodi che si propongono*

Dapprima, in Giulio, c'è solo la preoccupazione naturale di fuggire. Incerto esce, con una scusa lascia la fabbrica. Corre corre disperatamente. (In lui, la "rottura" con la legge è già avvenuta).



senza lavoro... Intanto Giulio era entrato, come apprendista, alla Olivetti. (Ma che ci fosse stato tutto questo pasticcio con Matteo, lo ignorava).

Nella notte, si affrettano le ricerche. Se ne parla nei paesi, nelle osterie. Qualcuno ha paura: quante malefatte, derivanti dalla erronea organizzazione dei rapporti sociali, ribollono nella notte, come fuochi fatui. Giulio corre per la campagna. Per ingannare gli inseguitori, si dirige verso la Serra (che si trova dalla parte opposta al luogo dove abita).

Nel paesaggio, nelle cose, è la storia della vita e del destino di Giulio. A metà della Serra, in una osteria dove non lo conoscono e può riposare un momento, sente ricordare un fatto del padre di sua madre: era un bracciante. Si costruiva la strada della Serra ma era la provincia a farla. Venivano gli operai da Biella e da Ivrea, e gli affamati di quel luogo dovevano stare a guardare. Una volta, però, si azzuffarono e si bastonarono (goffamente, duramente, a sangue): i braccianti contro gli operai, per un poco di salario, di *fatica*. Il nonno di Giulio andò via, in un altro paese. « Non c'è da meravigliarsi, se adesso suo nipote... ».

Via via via. A Caluso (i laghi di Caluso), seguendo la vita nomade che faceva sua madre, scoprì le donne. Fu durante una recita di filodrammatici (si faccia attenzione al lavoro da recitare: tutto l'episodio vive di ciò), una di quelle recite che era poi una scusa bell'e buona per i ragazzi e le ragazze, che potevano abbracciarsi alle spalle dei preti.

L'amore. Vorrebbe correre a Pramonico, dove sta Luigina, la sua ragazza (e dove si sono appostati alcuni degli inseguitori. Luigina non sa niente, però "sente",

Nulla è stato ancora scoperto. Fasci di luce lungo la strada, e Giulio sta accovacciato sotto un ponte (precisamente, la Chiusella, tra Ivrea e Castellamonte), nella boscaglia. Quelle luci richiamano il ricordo di altre luci, al carnevale di Ivrea, quand'era bambino. Scene del carnevale. Giulio, con la madre, ride, gioca. Gli regalano giocattoli e un costume. La mamma ha sempre qualcuno vicino; e la notte non dorme con lui. (Si intenda: Giulio è un bambino e non capisce che cosa sia "andare a letto con un uomo", ma porterà il ricordo del vuoto attorno a lui, nel letto, quando la mamma era andata con un uomo).

Primi sospetti, Chi è Giulio? La mamma non l'ha più, gli è morta. Vive solo, perché non ha il padre. Senza padre: mal visto, e incominciano a pensare che sia stato lui. Lo cercano... A dodici anni, nel 1937, quando andava a scuola e con i balilla, era mal visto perché figlio di una donna diversa dalle altre madri. Il paese l'aveva già giudicato: uno di quei paesi con le solite autorità fasciste, la piccola borghesia, i grossi industriali di città che facevano i podestà al paese natale.

Matteo era andato volontario in Spagna. Una volta che aveva incontrato la madre di Giulio, volle andarci insieme. (Non l'aveva più rivista, poiché erano andati ad abitare in paesi diversi). La donna acconsentì, ma poi nel letto gli misero invece una capra. Una storia raccontata fino a farne uno scandalo. Conseguenza, una reprimenda politica. Matteo rimase



dalle domande, dalle facce, che qualcosa non va). Una volta Giulio era con la madre, e Luigina non si volle fermare con lui: perché era una ragazza di buona famiglia. I genitori sapevano chi fosse la madre di Giulio (che ormai viveva tranquilla per la casa del figlio). Era gelosa, la madre, della ragazza di Giulio, e fingeva di fare la donnaccia per tener lontana la ragazza. Finse anche di andare con Matteo, spaventato, nel 1945. Ma a letto non ci andarono, solo pensarono al passato.

(Giulio, tutte queste cose, non le sa. E' una storia che si crea dal paesaggio, e dai ricordi di Matteo — la tragedia attuale — e della mamma — l'antico dolore quando morì, due anni prima. A questi personaggi fissi si uniscono gli altri, richiamati dai luoghi dove si trova a vagare Giulio: il quale inesorabilmente cammina, per una larghissima zona, verso il cimitero di Lorenzè, dov'è sua madre).

**SECONDO TEMPO** — Viene giorno. Giulio si è nascosto in una capanna piena di fieno. Dorme (e sogna). Nel frattempo le ricerche continuano e si fanno più precise. Si cerca nelle case e nel passato dei due uomini. Durante le indagini vari tipi compaiono: Clement (testa matta, giovane coraggioso ma confusionario, buon meccanico artigiano); Rabajoli (un vecchio perseguitato dai fascisti, prima, e dagli antifascisti, dopo); un possidente di Parella (legato alla grande politica internazionale).

Il passato di Matteo e di Giulio sempre più prende forme di persone e aspetto di cose, ma le due storie non sembrano avere ancora quel punto di contatto che avrebbe potuto provocare la tragedia. (Infatti non fu Giulio a uccidere. Eppure è come se avesse ucciso).



Di nuovo è sera. Qualcuno ricorda che Matteo era andato con molte donne. Da giovane le portava sull'erba, a più non posso. Una volta, nel 1925, prese una ragazza... (Non si vede il volto della ragazza e non si dice il suo nome, che non sarà mai detto per la mamma di Giulio che invece vediamo bene in volto).

Sono vecchie storie, comunque i due mondi di Giulio e di Matteo adesso, e per la prima volta, sembrano fondersi nello stesso paese. In quel paese, a notte alta, Giulio si avvicina alla casa della famiglia di Matteo che non si dà pace. Nel loro mondo sono entrati anche gli uomini incaricati delle indagini. Uno di questi — Giulio lo vede spiando dietro le finestre — getta all'aria ogni cosa di Matteo.

A Quagliuzzo c'è una riunione del Circolo Operaio Agricolo, il C.O.A.: si discutono le difficoltà di lavoro, i ritmi delle industrie che non s'accordano con quelli dei campi a causa delle piccole faide comunali, delle intransigenze religiose, statali, politiche gravanti sulle possibilità intrinseche d'armonia naturale insite in una libera organizzazione. (La riunione deve far risaltare la puntualizzazione "detta" di cose già evidenti per se stesse). Si parla anche di Giulio. Uno dice che lo aiuterebbe, se lo vedesse. E in quel momento Giulio appare. Gli danno da bere. Lo lasciano stare. Lo fanno scappare, ma avvertono i carabinieri.

(Giulio ormai si crede colpevole. Tanti fatti duri, sanguinosi; tante lotte e botte nella sua vita... Forse, senza volere, diede



una spinta a Matteo che cadde nella caldaia. In realtà, non la diede. Ma Giulio non sa più ricostruire esattamente la scena). Anche al C.O.A. credono che sia andata proprio così. Giulio poi ha lasciato dire: « L'altro era un fascista... ».

Nel suo viaggio di notte, Giulio ripensa a quella frase — un fascista. Un uomo, comunque. Un uomo? (Episodi di Spagna, in A.O.I.) Ebbene, sì, un uomo come quasi tutti gli altri. Ma lui, Giulio, odiava quel genere d'uomini, o era come loro?

Risalendo, all'alba, verso Loranzé gli pare d'essere come loro. Ha fatto tante cose come loro. Fanciullesche, come loro. Anzi, dopo il 1945, eguale a loro. E, dopo tutto, non era la libertà vera... Non ha ucciso, ma dentro di sé era uno che può uccidere; tutta la sua vita lo portava a uccidere. A uccidere Matteo.

Salte verso il cimitero e scopre meglio la sua verità: rintracciava Matteo. Intanto i carabinieri lo stanno cercando. Il loro capo agita un vecchio foglio di lettera. Giulio ritrova Matteo in un sentimento d'odio. Una volta sua madre glielo indicò con disprezzo.

Vari episodi, anche futili, che tuttavia si intrecciano, hanno adesso una loro evidenza. S'intrecciano, adesso, con il paesaggio: qui, Matteo faceva certe cose cattive e semplici. Giulio era fanciullo ma lo vide con ragazze minacciate di non aver lavoro. Se lo avesse fatto con sua madre...

Via, via di corsa al cimitero. I carabinieri si sono appostati. Gli sparano. Giulio, colpito, cade sulla tomba e c'è il nome della madre. Lo stesso nome che si legge sulla vecchia lettera in mano al capo dei carabinieri: una lettera di Anna a Matteo per dirgli, nel 1925, che è rimasta incinta quasi certamente, da quella volta con lui, e lo maledice.

Nella gran luce del sole, il volto di Giulio accanto al nome sulla tomba, e poi contro il paesaggio canavesano il carabiniere che dice: « un parricida, capite? », e quindi le città e le fabbriche che costituiscono, così come sono, un continuo delitto: una serie monotona di infanticidi, di parricidi.

**CARLO DOGLIO**

(Disegni di F. F. Frisone).

## ANCORA SU GRIFFITH

« PRIMA di Griffith, nulla esisteva. Tant'è vero che la memoria degli uomini che lo precedettero è andata, quasi in ogni caso, perduta ». Così ha scritto Seymour Stern, nella sua orazione funebre dedicata al regista di *The Birth of a Nation* e *Intolerance*. Il minimo che si possa dire, è che Seymour Stern soffre di amnesia. Perché i precetti evangelici non dovrebbero aver corso in campo cinematografico? Desiderosi come siamo di aiutare Seymour Stern, di essere utili alla sua cultura, ricordiamogli l'esistenza di Cabiria, dal quale film Griffith prese molto. Noi non siamo formalisti, e il fatto che un regista adotti metodi tecnici già usati da altri, ci lascia perfettamente indifferenti. Quel che conta, è la sostanza. Seymour Stern lasci in pace il « Griffith-inventore-della-tecnica-del-cinema », e so-

prattutto il « Griffith-inventore-dell'arte-cinematografica »; per quanto riguarda il Griffith esaltatore del razzismo, glielo lasciamo volentieri. Per quanto riguarda il debito tecnico e formale di Griffith verso il cinema italiano, speriamo che Seymour Stern legga con profitto la Storia del cinema italiano muto di M. A. Prolo. Vi può trovare che fin da Judith of Bethulia Griffith era sotto l'influenza del cinema italiano. Inoltre, Griffith è debitore anche verso un film italiano del 1913: *Marcantonio e Cleopatra*. Mi scriveva recentemente James Card, direttore della Cineteca della "George Eastman House", ch'egli riteneva *Marcantonio e Cleopatra* « estremamente (tremendously) importante e che, sebbene Griffith avesse dichiarato di non aver mai visto i primi film italiani », non

poteva credere « che Griffith non avesse almeno sentito parlare degli spettacolosi campi lunghi dell'esercito di Ottavio avanzante ». James Card, dopo aver notato l'identità di questi campi lunghi con quelli di *The Birth of a Nation*, concludeva: « Il fatto che Marcantonio e Cleopatra sia stato largamente proiettato negli Stati Uniti prima della realizzazione di *The Birth of a Nation*, è, ne sono sicuro, di grande significato ». Se poi Seymour Stern desidera informarsi circa altre fonti di Griffith, rilegga, o legga, le pagine che nel 1920 Louis Delluc scrisse in proposito, osservando come il regista di *Intolerance* rappresentasse « la somma di più cinematografie nazionali, e in particolare del cinema russo pre-1914 ».

**GLAUCO VIAZZI**

## LETTERE AD UN AMICO

Caro Aristarco,

ogni volta che per ragioni della nostra collaborazione nel campo degli studi cinematografici hai occasione di scrivermi, insisti con la tua ben nota cordialità perché ti mandi un po' di "cattivi pensieri". Ogni volta, nel risponderti, io mi schermisco adducendo come scusa la mancanza di tempo e di argomenti. Una bugia che non meriti e della quale pubblicamente mi confesso. La verità, caro Aristarco, è un'altra: non voglio farmi dei nemici più di quanti non ne abbia per aver detto sempre e in ogni occasione come la pensavo, magari con un pizzico di arguzia. A cinquant'anni mi sto accorgendo che questa è una monelleria imperdonabile e che uno insistendo finisce per diventare come quegli "enfants terribles", che i genitori sono costretti a far tacere a furia di scappellotti perché non si sanno adeguare alle buone regole del vivere civile, fra le quali, primissima, l'ipocrisia. Così taccio, caro Aristarco, mordendomi le mani perché la bocca stia chiusa, ma sentendomi scoppiare dentro tanto è prepotente e incorreggibile questo mio difetto. Ci sono, poi, delle altre ragioni che, a mio avviso, fanno oggi apparire ancora più scandalosa e sconveniente questa mania di voler dire sempre e chiaro "sì, sì oppur no, no", credendo davvero che il prossimo stimi il più venire dal male. Innanzi tutto l'abitudine contratta durante i vent'anni di fascismo a criticar lodando, e, quindi, facendo ricorso a perifrasi e giri di parole che permettessero di legger fra le righe cauti accenni polemici senza pur anco uscire dall'ortodossia. E chi scriveva strizzava furbescamente l'occhio a chi leggeva, e questi, a sua volta, con un'altra strizzatina faceva intendere d'aver capito. Una tale furberia si sa cos'abbia fruttato, ma tant'è: l'abitudine rimane ancora inveterata in molti e le parole chiare paiono mascalzionate.

C'è, poi, una seconda ragione che mi preoccupa e mi spinge a tacere: la vita italiana non è mai stata tanto avvelenata dalla politica, che minaccia sempre più di trasformarsi in una caccia all'uomo sul piano ideologico. C'è in giro una sorta di razzismo di partito che, con tanti partiti, finisce per diventare pericoloso anche per chi non si occupa "ex professo" di politica e sui problemi che tratta interroga solo il proprio cervello. Insomma, a voler essere uno spirito libero veramente libero e,



## FINE DEI "CATTIVI PENSIERI"

quindi, non iscritto neppure in una delle tante associazioni di spiriti liberi che pululano come i funghi, c'è il rischio di avere sempre e concordemente tutti addosso. E non per discutere la tua opinione, ma per denunciarti come uno da combattere e con l'aria di dirti: bada a te perché al momento buono ce ne ricorderemo. Le minacce di vendetta sono nell'aria, oscure e impalpabili, ma effettive. Ogni persona che tocchi brandisce a difesa e a offesa l'ideologia del suo partito e te la scaraventa sulla testa. Prima almeno, qualche anno fa, poteva capitarti al massimo di sentirti dare del fascista perché avevi scritto che il film

del tal dei tali non ti piaceva o avevi colto a volo qualche sproposito critico; ma adesso le cose sono cambiate e riesci a mettere insieme l'accusa di fascista e antifascista, di comunista e reazionario, di baciapile e mangiapreti, di borghese e progressista e chi più ne ha più ne metta. Accetti di partecipare a un'iniziativa culturale o artistica che reputi giusta, ma che non piace a uno dei

gruppi in lizza, e trovi subito un giornale che ti attacca perché dice che devi smetterla di mangiare con tutti i regimi: gente, naturalmente, che per "mangiare" intende "sbafare" e che non ha mai dovuto lavorare per guadagnarsi il pane: è chiaro. Ti coglie un fotografo assieme al deputato o al senatore X e subito gli avversari politici di quello ti accusano di fornicazione.

Scrivi che un film religioso non ti piace ed eccoti additato come un pericoloso materialista. Al contrario sei un idealista reazionario e borghese alla minima critica che muovi a un film progressista. (Di uno di questi avevo formulata una scherzosa definizione per i "cattivi pensieri"; un abile compromesso tra il capitale di Carlo Marx e quello del produttore. Figurati!). Sei un traditore se critichi gli errori del fascismo, anche solo sul settore cinematografico.

Caro Aristarco, in queste condizioni, come tu ben comprendi, a voler insistere nei "cattivi pensieri" c'è da farsi tanti di quei nemici, così, gratuitamente, (non ti offendi che io dica dato il modesto compenso di Cinema), da non riuscire, poi, più a battere, come solo dirsi, un chiodo. Ti faccio un esempio: qualche giorno fa ho letto su Tempo che Rossellini mentre si recava al lavoro ha avuto un incidente automobilistico dal quale, fortunatamente, è uscito salvo per miracolo. Il cronista aggiungeva che tutta la troupe era convinta che il miracolo stesso si doveva a San Francesco, sulla cui vita, appunto, il celebre regista sta girando un film. Sotto questa notizia lo stesso giornale ne riportava un'altra relativa a un povero disoccupato schiacciato dal tram proprio lo stesso giorno che aveva trovato un lavoro. Prova a fare un commento senza incappare nelle ire di qualcuno e poi vedrai! Anche se il tuo discorso volesse dire a un dipresso «scherza coi fanti e lascia stare i Santi». Qualche altro esempio: io non so che relazione ci possa essere tra la sacrosanta volontà di riscattare dalle loro terribili condizioni i braccianti calabresi e tutti gli sfruttati da un ordinamento medioevale e il valore artistico di un qualsiasi film o le discussioni di critica e tecnica cinematografica. Mi ritorna alla mente il titolo a quattro colonne di un giornale sportivo del ventennio: Fascistizziamo

le corse al trotto. Apro il giornale e leggo la pubblicità a sei film che vengono dati in prima visione, oggi, a Roma: sei film americani di cui una riedizione, La prima moglie ("Rebecca"); qualcuno dei suddetti film è proiettato contemporaneamente in ben cinque cinematografi. Mi viene fatto di chiedermi: come mai in un periodo, diciamo così, di abbondanza come le feste pasquali, non un film italiano è in programmazione? Che ne è successo di La terra trema, premiato a Venezia due anni fa? Ora, caro Aristarco, se la domanda io me la pongo pubblicamente e pubblicamente cerco di dare una risposta sono costretto fatalmente a parlare di tante cose che investono la difesa del cinema italiano, dei film che hanno un impegno e una qualità, il funzionamento degli enti statali e parastatali cui tale compito sarebbe affidato e se non si vuole restare nel generico, che non serve a nulla e non urta nessuno («verba generalia non sunt appiccicatoria», diceva Musco), bisogna fare dei nomi e citare dei casi specifici, istruttivi e dimostrativi. Nel qual caso, però, verrei subito accusato di fare attacchi personali e in questo benedetto paese chi vuol difendere degli interessi generali, concreti e obiettivi, assume immediatamente la veste del "sovrano" che disturba l'ordine pubblico: e si chiama la Celere. Ti dirò di più: chi ama la verità, quando questa non fa comodo a qualche partito, diventa un nemico vuoi della patria, vuoi della religione, vuoi del popolo secondo la tinta del partito stesso. Un ultimo esempio: si parla tanto della censura, oggi. Ebbene, in una conferenza fatta al Magistero di Roma, in contrasto con certe inesatte affermazioni, io ho osservato che la censura preventiva fu istituita nel 1919 e che durante il fascismo funzionavano Commissioni composte di sette

membri, mentre oggi sono di soli tre. Ci credi se ti dico che questa constatazione di fatto ha servito per farmi tacciare sia pure garbatamente di reazionario dagli uni e di scamicciato dagli altri? E il bello è che, poi, ora tutti paiono d'accordo con la tesi da me sostenuta: allarghiamo queste benedette Commissioni immettendovi, come una volta, critici, giornalisti, educatori.

Come vedi, caro Aristarco, materia per "cattivi pensieri" ne avrei e fin troppa, ma non credo che a insistervi gioverebbe a nessuno. Vuoi scommettere che dopo questo sfogo ci sarà chi mi accuserà di qualunquismo? Senti, io sto provando ogni sera prima di addormentarmi a rileggermi la ninna nanna di "Gingillino":

In corpo e in anima  
Servi al reale  
E non ti perdere  
Nell'ideale

Sempre la favola  
della ragione  
Ceda alla storia  
Del francescone;

Sempre lo scrupolo  
Muoia fallito  
Se pur desideri  
Morir vestito.

Non far lo sveglio  
Non far l'ardito  
Se pur desideri  
Morir vestito.

Chissà che non impari anch'io a vivere secondo le buone e antiche regole del nostro ineffabile paese e non possa un bel giorno farmi una camicia.

Credi che mi farebbe proprio tanto comodo.

Ti saluto caramente.

LUIGI CHIARINI

## IL TERZO PROGRAMMA

E' UN FATTO evidente che anche per il cinema si può parlare di cultura: è evidente perfino a coloro i quali guardano allo spettacolo cinematografico come fenomeno di trattenimento e non d'arte: per convincersene basta leggere talvolta i lunghi e noiosi titoli di testa dei film, dove si identificano nomi di illustri scrittori musicisti specialisti di vario genere; basta sfogliare le poche riviste specializzate, i libri, e anche i programmi e le note critiche dei circoli del cinema, dove si avvertono padronanza dei problemi estetici, metodo filologico, coscienza storica. Stabilito nel cinema un fatto di cultura (e sono i film come Hamlet, Aleksandr Nevskij, Les enfants du paradis, gli stessi documentari italiani basati su opere d'arte a dimostrarlo), è ovvio che un programma radiofonico dedicato ai problemi, e ai fenomeni di cultura, non può ignorare il cinema. Anzi, siccome è più forte che non si immagini il numero di coloro che, nell'ambito della cultura, scelgono come «specializzazione», come proprio particolare e diretto campo d'indagine, il dominio del cinema, tanto che non si può staticamente stabilire se è maggiore il numero delle persone interessate a Chaplin o quelle interessate a Garcia Lorca (e cito a proposito uno dei nomi più amati e popolari sia fra i cultori di poesia che dello spettacolo teatrale), ne consegue che il «terzo programma» culturale non potrà, dando il suo giusto posto all'arte di Garcia Lorca, ignorare, sempre a mo' d'esempio, l'arte di Charlot.

Sospendiamo un discorso che potrebbe apparire una supervalutazione del cinema in confronto ad altre espressioni (cioè che in effetti non è, in quanto a noi serviva soltanto dimostrare che l'un fenomeno culturale era e poteva stare alla pari dell'altro), e vediamo in che modo la rubrica cinematografica potrebbe trovarsi accanto alle altre del «terzo programma». Anzitutto, la critica non dovrebbe essere simile a quella dei programmi radiofonici normali, dove si passano in rassegna, in genere, tutti i film, o quelli di maggior richiamo commerciale, spettacolare e via dicendo. Nelle critiche del «terzo programma» la scelta stessa dei film, su cui intrattarsi, diverrebbe un dato critico. Si parlerebbe, poniamo, di Ladri di biciclette, di Henry V, di Le silence est d'or; non di scialbe storie d'amore, di ennesimi rifacimenti di «westerns», di riecheggiamenti di fortunati film neorealisti. La rubrica consueta della radio, come quelle dei quotidiani, cerca di informare, in poche frasi, il soggetto e di mettere in evidenza certi aspetti spettacolari del film, lasciando al pubblico di aggiungere quanto non è stato detto, pur offrendogli un giudizio complessivo. La critica del

«terzo programma» dovrebbe essere esauriente come lo è quella di una rivista di cultura, riuscendo a delineare lo stile della regia.

Inoltre il «terzo programma» non dovrebbe pensare soltanto a recensire i film nuovi, ma ad impostare anche altri: ci sarebbero altri problemi, altri argomenti: profili di registi come Lubitsch, Wood, Guazzoni, o di attori come Jannings, Leslie Howard, Louis Salou, tutti di recente scomparsi; e profili, naturalmente, immaginati per la radio, coi mezzi a disposizione che la radio offre. Ancora: rievocazioni retrospettive di film, come ne ha fatte talvolta Vinicio Beretta per la radio svizzera; inchieste sul pubblico cinematografico, sui rapporti fra psicologia e cinema, fra società e cinema; e, ove possibile, avendo a disposizione un nucleo di collaboratori specializzati adatti, anche rubriche di teoria, di economia, di storia, di diritto. E programmi periodici dedicati alla musica nel cinema; ai rapporti fra i romanzieri e il cinema, i commediografi e il cinema; fra la cultura tutta e il cinema insomma. Una rubrica potrebbe essere dedicata alla letteratura cinematografica, con recensioni di molti degli innumerevoli libri che escono in tutto il mondo, dedicati alla storia, all'estetica, alla sociologia, alla psicologia, alla filologia del film; e un'altra dedicata alla stampa cinematografica internazionale, sempre tenendo presenti le pubblicazioni (due o tre per paese) impostate su piano culturale, e che nascono continuamente: una oggi in Portogallo, un'altra ieri in Brasile, un'altra a Vienna. E quale spazio, anzi tempo, non dare al documentario, al film scientifico, al film sull'arte, con rendiconti, rassegne, notizie (utili al mondo accademico, ai critici d'arte, ai laboratori universitari), indicando, come un bollettino internazionale informato, i nuovi cortometraggi, poniamo, sulla «atomizzazione», su certe operazioni chirurgiche, su nuovi sistemi agricoli, chimici, tecnici, e su opere d'arte, sul folclore, sulle mille attività e interessi dell'uomo? Oggi, notizie utili a tutti per la informazione e la ricerca; domani un materiale prezioso per i programmi di televisione dove non mancherà, supponiamo, una rubrica fissa indispensabile: quella delle «retrospective cinematografiche»; o meglio ancora: quella di un corso di «Storia del cinema», con gli esempi a portata di tutti i telespettatori.

Tra cinema e radio non v'è interferenza, anzi la televisione sta per creare il loro vero punto d'unione. Esso può essere preparato attraverso una opportuna collaborazione, fra cultura cinematografica — tecnica e artistica — e «terzo programma».

MARIO VERDONE

# AMERICA MUSCOLARE

MOLTA civiltà americana è nata sotto il segno della violenza, riconosciuta come un elemento necessario e glorioso del mondo dei pionieri. La testimonianza piú autentica di una simile origine è data — come del resto, per altri fatti civili americani — dal sapore e dal carattere del film "western": da un certo sapore e da un certo carattere, per cui i momenti piú travolgenti di quella epopea trovano la loro specificazione spettacolare nelle cazzotterie dei "saloons" e negli inseguimenti a cavallo, giostrati a colpi di pistola. Non v'è "saloon", nel West, senza cazzotteria. L'ambiente stesso è preparato per accoglierla: le sedie, i tavoli facilmente sfasciabili, le specchiere, le bottiglie del banco, i lampadari. Armi per i forti, rifugi per i pavid. Quando interviene la Legge, cessa lo scompiglio, che ha il sapore di una simpatica battaglia sportiva: nonostante i morti ed i feriti. Ci capitò altra volta di pensare al senso di quelle cazzottature. I protagonisti della vicenda sono in primo piano: i buoni contro i reprob. I loro pugni sono solidi, la loro resistenza incredibile. La vittoria o la sconfitta degli antagonisti in gara sono un motore per l'azione, nella dialettica tra buoni e cattivi: un elemento meccanico mediante il quale se soccombe il cattivo, giustizia è fatta; se perde momentaneamente l'eroe, necessaria è la reazione che condurrà alla vittoria. Fatto spettacolare, sportivo nel momento della sua realizzazione (induce infatti a parteggiare calorosamente per uno degli avversari, richiedendo soltanto la finale conoscenza del vincitore) esso è l'espressione di un attivismo puro, senza problemi, poiché l'azione che segue non provoca interrogativi che non siano soltanto meccanici, di vicenda, tra due parti già giudicate: due parti di cui interessa conoscere, per un attimo, soltanto il destino, allo scopo di orientare la propria attività verso l'atteggiamento che conduce al successo piú praticamente definitivo. Questi scontri — davvero simpatici perché fanciulleschi — fanno ormai parte del folklore americano, così come ne fanno parte i duelli rustici di quello siciliano, o le sfide condite di motti spiritosi (condite d'intelligenza) dei romanzi di cappa e spada. Ma pensate, per un momento, al diverso sapore di un duello rustico rispetto al suo equivalente americano: v'accorgete subito del divario di concezione civile. Il duello rustico è, per noi, un fatto tragico. Gli scontri degli americani — anche con le pistole — sono un fatto sportivo. Una diversa concezione della violenza. Ma anche senza ricorrere ai coltelli dei siciliani, cercate di ricordare le emozioni che provoca in voi la scena di due uomini che si percuotono per la strada: cercate di ricordare quel vostro disagio di fronte allo spettacolo della "personalità umana" offesa, perché degradata all'impiego della violenza. Voi vedete la pena dello sconfitto, con gli occhi iniettati d'odio, trattenuto dagli altri che gli vogliono dare l'illusione di averlo fermato quando avrebbe fatto vedere chi era, vigliacco in cerca di maschera, com'è vi-

gliacco il vincitore fortunato, che ansima, non impreca piú e non vedeva l'ora di firla.

Il corrente cinema americano ignora la compassione, la degradazione, l'umiliazione, lo schifo delle risse: ne ignora la vigliaccheria perché non s'è mai impegnato in esse oltre il fatto meccanico del rapporto di forza, in base ad un valore morale prestabilito che deve necessariamente vincere. Esso è, per un verso, simpatico ed ammirevole. Esso ci narra, gagliardamente, delle gioiose favole di eroi. Sullo stesso filone e con la stessa mentalità sono del resto costruiti i recenti "diari di guerra" americani: la guerra nel Pacifico che, a giudicare dai risultati della rappresentazione, è stata la piú intimamente sentita dal popolo americano. Film senza donne, senza storie d'amore, senza intrigo e, a volte, persino senza "divi", essi mantengono la cadenza delle cronache giornalistiche. Ma in realtà, piú che cronache, sono anch'essi favole di eroi. Perché sono eroi quei soldati, presentati dimessamente come borghesi insopportabili di divise, quei soldati che non dicono grandi frasi, parlano di cose semplici e combattono? Sono eroi perché di fronte a fatti eccezionali in cui si tratta di elementi come la morte, l'orrore della carneficina, la paura, la vigliaccheria, l'egoismo, il sangue, essi rimangono intatti, quasi indifferenti: non hanno grandi sentimenti, né sentimenti decisamente negativi. La loro grandezza (o illusione di grandezza) nasce proprio dal fatto che essi non reagiscono come gli uomini normali di fronte agli avvenimenti paurosi: essi fanno la mossa di quei sentimenti, per rendersi credibili, poi ci ridono sopra con una battuta umoristica: e compiono gesta mirabolanti, assolutamente indifferenti. Un'abitudine, un cuor leggero di fronte alla violenza ed alla strage, senza il peso di troppo complicate responsabilità. Sicuri di avere ragione, essi offrono la materia per le favole degli eroi: concepiti da una mentalità sportiva, essi sono le favole dei vincitori.

Ma sono davvero completamente ammirevoli quegli eroi? Perché non dovremmo pensare che l'eccesso di senso sportivo di fronte alla strage può diventare cinismo e delinquenza? Perché non dovremmo, di fronte alla simpatica spensieratezza dell'uccisore, pensare che vi è anche un ucciso? L'esperienza di guerra americana ignora questo dramma: lo ignora perché le azioni dei suoi soldati non portano mai, nemmeno come eco, il peso di un simile tormento. Effettivamente, il cinema americano ha la tendenza ad essere un'epopea di vincitori senza problemi, soddisfatti di sé e della indiscutibile giustizia della propria vittoria. *The Set-Up* (« Stasera ho vinto anch'io », 1949) di Robert Wise, in un ambiente sportivo: quello del pugilato. Anche *Champion* (« Il grande campione », 1949) di Mark Robson, affrontava con coraggio l'ambiente falsamente sportivo del pugilato, svelandoci la disastrosa storia privata di



un idolo delle folle. Capitava però a Mark Robson, per l'equivoco "divistico" già denunciato altra volta, di far sí che il suo protagonista diventasse conclusivamente un eroe sottilmente simpatico proprio a quelle folle che, messe di fronte al suo negativo retroscena, avrebbero dovuto cambiare umore nei suoi riguardi. E il dramma non usciva dai limiti di un caso individuale, sia pure abilmente rappresentato. *The Set-Up*, anche sotto questo punto di vista, va piú lontano. Perché il film di Robert Wise diventa il dramma di una comunità che se la cava solo a patto di una rinuncia: la rinuncia alla propria brutale condizione di vita, accettata sino ad allora sotto la spinta di una illusione di successo. *The Set-Up*



non è la storia del vincitore, tra dieci che lottano per il successo; ma dei nove che, col loro inumano sacrificio, permettono quella vittoria. Esso è una insolita esperienza di sconfitta da parte di un americano: il quale, sotto il peso di quella scoperta, arriva a condannare un fatto sportivo in un ambiente civile alimentato dal senso sportivo; a condannare una folla, in un ambiente civile che ha il mito dell'opinione pubblica; a conoscere la compassione per le vittime di violenza; e il disagio fisico, lo schifo per la brutalità materiale, per la vigliaccheria del pubblico incosciente; ad essere, insomma, sconvolto dalle stesse reazioni della nostra educazione europea di fronte allo spettacolo dell'uomo involgarito ed abbassato ai termini della rissa, cioè della disputa affidata alla sola forza muscolare. È la sconfitta, che nel cinema americano ha la tendenza ad essere un attributo del male, qui diventa l'attributo di una comunità senz'altra colpa che l'illusione e il bisogno. Certi fatti inumani dell'ambiente pugilistico (19 pugili morti, per effetto di combattimenti, nel solo 1949: ventesimo, quest'anno, il peso medio Laverne Roach) hanno forse suggerito il film di Robert Wise: che non può ancora interpretarsi — per essere un fatto non unico, ma singolare — come un cambiamento d'umore nella concezione civile di quell'ambiente. Esso serve però ad illuminare, per contrasto, l'altra faccia di un'epica travolgente: e la miseria sotto la gloria.

**RENZO RENZI**

«The Set-Up» («Stasera ho vinto anch'io», 1949), di Robert Wise, è opera viva sul piano del costume: condanna un mondo sportivo da parte di americani (1 e 2) - Molta civiltà "yankee" è nata sotto il segno della violenza, riconosciuta come un elemento necessario e glorioso del mondo dei pionieri: dal film «Red River» («Il fiume rosso», 1948) di Howard Hawks (3) - Il corrente film hollywoodiano ignora la compassione, la degradazione, l'umiliazione, lo schifo delle risse: Richard Widmark e Cornel Wilde (4) - La violenza non risparmia la donna: Marilyn Maxwell e Kirk Douglas in «The Champion» («Il grande campione», 1949) di Mark Robson (5) - Alan Ladd e Gail Russell in «Calcutta» (1946) di John Farrow (6) - Non c'è "saloon" nel West, senza cazzottatura: Lou Nova e Joan Taylor in «Man of the Plains» di E. L. Marin (7).



# CHAMPAGNE FOR CAESAR E CULTURA IN PILLOLE

*Mentre "Ladri di biciclette" entra nella diciannovesima settimana di programmazione, Chaplin riappare in "Le luci della città". - L'ultimo film di Frank Capra: "Riding High". - Josef von Sternberg si appresta a girare "Macao" con Jane Russell*



QUESTO MESE è caratterizzato dal successo di alcune importazioni estere, e da una certa vitalità dimostrata dal film comico, o dalla commedia. Mentre *Ladri di biciclette* entra ormai nella sua diciannovesima settimana di programmazione al "World", dove resterà ancora a lungo, il film di Pietro Francisci *Natale al campo 119* (*Escape into Dreams* nella versione americana) viene accolto molto favorevolmente dalla critica newyorkese: soprattutto per la recitazione di Vittorio De Sica. Anche il film francese *Gigi*, tratto dal racconto di Colette, suscita grande interesse. Piace la deliziosa vicenda d'una fanciulla sedicenne che viene accuratamente e rigidamente scaltrita nelle arti di "cocotte" dalla nonna e dalla prozia, entrambe cortigiane a riposo, le quali hanno a cuore le tradizioni d'immoralità della famiglia. Il film, basato su di una vena polemica, e realizzato con molto gusto, con un dialogo di caustica mordacità tipicamente gallica, passa sotto le ali di quella gracchante cornacchia della censura "yankee" soltanto in grazia del fatto che nel finale "la virtù trionfa".

In campo nazionale, ed occupandoci particolarmente del film comico, dobbiamo dare il benvenuto al nuovissimo film dei fratelli Marx *Love Happy*. La stupefacente padronanza di Groucho, le stramberie indiosolate di Chico, le funambolerie di Harpo non mancano di attrarre l'interesse di quanti hanno seguito il cammino di questi attori. Contemporaneamente, Jimmy Durante appare in *The Great Rupert*, e la coppia Marjorie Main-Percy Kilbride diverte con *Ma and Pa Kettle Go To Town*. Il repertorio attuale di Broadway è integrato da *Cheaper by the Dozen*, con Clifton Webb. Il più recente film di Frank Capra è una produzione Paramount: *Riding High*, di prossima programmazione e realizzato con la consueta maniera del regista italo-americano. Tra gli interpreti figurano Bing Crosby e, in una partecina di fianco, Oliver Hardy (senza Stan Laurel). La Metro sta per presentare *The Yellow Cab Man*, diretto da Jack Donahue con il comico Red Skelton e Gloria De Haven. Interessante per taluni aspetti è *Champagne for Caesar*, di Richard B. Whorf, con Ronald Colman (sempre sulla breccia) e Celeste Holm. La vicenda, talvolta indovinata e spesso banale, narra le avventure di un "vocabolario vivente" (Colman), il quale partecipa ad una gara di botta e risposta la cui posta finale è di venti milioni di dollari. A coloro che cercano di crearsi una cultura "enciclopedica" (Montesquieu mi perdoni) rifacendosi alla cultura in pillole propinata dalla celluloido hollywoodiana, consiglio, in perfetta coscienza, questa pellicola.

Ronald Colman in «Champagne for Caesar» di R. B. Whorf. In questo film Colman è una specie di Gigli americano, un "vocabolario vivente" che partecipa a una gara di botta e risposta.

la. Essi potranno apprendere così il primo nome menzionato nella Enciclopedia Britannica, chi fu il quarto Faraone della ventesima Dinastia, la teoria einsteiniana del "momentum". E buon divertimento. La Metro annunzia anche la proiezione di Annie Get Your Gun, un "musical" realizzato col sistema "technicolor", e diretto da George Sidney. Trattasi della riduzione cinematografica della celebre rivista omonima che ebbe un grande successo quattro anni or sono a Broadway. Interprete principale Betty Hutton.

Tra tutte queste commedie e farse, le quali cercano di rifarsi ai canoni tradizionali, non dimenticando le attuali esigenze, splende nel suo accecante bagliore "il sole di mezzanotte" di Charles Spencer Chaplin. City Lights (« Le luci della città », 1931), una delle memorabili realizzazioni del maestro, è stato rimesso in circolazione. I primi due giorni di programmazione, in un solo locale, hanno fruttato tredicimila dollari. La giovane generazione ha seguito lo spettacolo, spalla a spalla, con quelle anziane. Dopo tanti anni, s'è riudito il sommo bisbiglio dei nonni e dei padri che leggevano e commentavano le didascalie del film ad uso e consumo dei rispettivi nipoti e figli. Interessantissimo il recente documentario della serie "March of Time", riprodotto gli episodi più salienti e le personalità più note di quel decennio, ricordato oggi col nome di "Golden Twenties", in cui il proibizionismo, i gangsters, il denaro facile, le prodezze pugilistiche di Dempsey e quelle aviatorie di Lindbergh, trascinarono le masse avidi di piaceri verso gli sguardi fatali di Rodolfo Valentino e al charleston, fin quando venne il tremendo risveglio col crollo di Wall Street. Josef von Sternberg intanto, terminata la lavorazione di Jet Pilot, ha iniziato Macao con Jane Russell e Robert Mitchum; Henry Hathaway ha annunziato le riprese di Fourteen Hours con Paul Douglas; Irving Pichel ha finito Quicksand, con un ruolo altamente drammatico per Mickey Rooney, e Hugo Frengese One Way Street, con James Mason e Dan Duryea. Robert Rossen, l'autore di All the King's Men recentemente premiato dall'Academy, si trova a Città del Messico ove ha terminato la prima parte del nuovo film The Brave Bulls.

La Columbia distribuirà fra giorni No Sad Songs for Me di Rudolph Maté, interpretato da Margaret Sullavan: narra di una donna alla quale restano soltanto dieci mesi di vita. Tema non nuovo, a dir la verità. Dal celebre racconto di Damon Runyon, uno dei più profondi illustratori della vita americana, è stato tratto l'omonimo Johnny One Eye, diretto da Robert Florey ed interpretato da Wayne Morris, Dolores Moran e Gayle Reed. L'ultima novità del franco-americano Jules Dassin è Night and the City, film violento, tagliato su misura per Richard Widmark e la sua grinta feroce. Un film a sfondo italiano è Captain Carey, U.S.A., diretto da Mitchell Leisen; il ruolo principale è affidato ad Alan Ladd. E, per terminare, accenneremo a Caged, regia di John Cromwell; Under the Skin di Jean Negulesco; No Way Out di Joseph Mankiewicz; Storm Warning di Stuart Heisler; The Next Voice You Hear di William Wellman; A Place in the Sun di George Stevens; Johnny Holiday di Willis Goldbeck.

G. N. FENIN



Sopra: da « Gigi », la pellicola francese tratta da Colette e attualmente in programmazione a Broadway. Sotto: una inquadratura dell'ultimo film diretto da Frank Capra: « Riding High ».



## CAMICIE ALL'ITALIANA

Caro Direttore,

ho visto Marcello Pagliero al "Montana", St. Germain des Prés: ho visto alcune ore dopo anche Un homme marche dans la ville che lo stesso Pagliero ha diretto, e proiettavano al Rex, un grosso cinema dove lo spettatore nel buio ha l'impressione perfino gradevole di trovarsi al Marocco, all'aperto, sotto un cielo stellato, e nei dintorni immediati ha minareti, terrazze, voli di colombe. Quando i documentari della Incom francese raccontano storie di esquimesi o illustrano paesaggi antartici, pensi alle sorprese di coloro che si risvegliano all'improvviso. Ma le voglio dire piuttosto che se il film di Pagliero è un buon film, pensato ancora in italiano, con scioltezza e senza "bellezze" (le bellezze limitate e fotografiche, le bellezze formalistiche di Carné di La Marie du port, che a me ha fatto dormire finché non mi son deciso a reagire uscendo), voglio dire dunque che se il film di Pagliero è buona cosa, seppure parlato tutto in "argot", con un linguaggio anche veemente e rozzo, popolare, io poco ho potuto gustarlo nel dialogo che dicono ottimo; non ho apprezzato assolutamente le camicie di Marcello Pagliero, camicie francesi e non più camicie italiane con quel bel collo disegnato pare non da un artigiano ma da un architetto, camicie di Battistoni come un tempo ne portava: e quando arriverà Flaiano, scortato da una valigia di abiti ordinati a Roma e di camicie fatte su misura, potrà daccapo portare.

Stando all'estero ho appunto osservato che vale moltissimo fare il regista, l'attore, il pittore, parlare alla radio come molta di questa gente fa: ma conta, è importantissimo avere camicie "all'italiana": camicie come se ne vedono in alcuni negozi di lusso, con tanto di cartellino che avvisa come camicie all'italiana si facciano esclusivamente su misura, e tuttavia pare non così bene come tutti i camiciai italiani sanno fare ormai a memoria, se George Raft tem-

po addietro incontrando a Parigi (o a Nizza, al Negresco si capisce) un suo amico produttore reduce dall'Italia, con addosso una camicia bellissima, senza perdere tempo spediva il suo segretario a Roma via aerea, per ordinarne quindici, aspettarle, riportarle a stretto giro di aereo. Una camicia ormai piuttosto che un buon film, una buona musica, un bel quadro fa l'italiano all'estero, specie a Parigi. Roman Vlad, che ha scritto la musica di La beauté du diable per Clair, s'è ammalato ed è stato circa due mesi degente in una clinica di lusso a Neuilly, combattendo vittoriosamente contro ogni sorta di grosse malattie alla moda: ebbene, era solamente dispiaciuto di non poter portare qua e là dove era stato invitato da molta gente, le sue bellissime camicie italiane. Fanno molta propaganda alle camicie italiane i film di Macario, anche se non son granché, i film di Totò pure sciocchini che siano; ma gli stessi film fanno cattiva propaganda al cinema italiano. Peccato che dopo aver spedito tre o quattro ottimi film per stagione, il resto debba essere produzione inferiore assolutamente alla media, anzi bassa roba di scarto. I francesi vorrebbero solamente Anna Magnani, De Sica, e i film di Visconti, De Sica, Castellani, o i Blasetti "buoni" non i blasettoni che finiscono nei cinema di barriera, nella suburra parigina e dintorni. Il grosso successo di film nostri, come Riso amaro, come E' primavera... o più recentemente come In nome della legge (e stanno aspettando Domenica d'agosto di Emmer e un film di Zampa fatto con Gabin), in realtà non è sfruttato come dovrebbe, come si potrebbe a beneficio di una propaganda non politica ma morale. I francesi per la loro pittura (che resta sempre una enorme arma sociale politica valutaria morale) fanno moltissimo: in proposito, non solo le mostre vanno considerate, ma anche quel materiale vario che nel clima a mezzavia fra cultura e turismo serve a indirizzare il pubblico verso un prodotto



Il contrassegno del « Ciné-Club Canudo », sorto a Parigi per far conoscere « le visages authentiques » del nostro cinema. Animatore: Lo Duca.

direi, verso un gusto, e cosa necessaria, società. Ci vorrebbe dunque maggiore ocularità di scelta, non larghezza di manica. I filmetti, è vero, rendono sempre soldini che possono essere spesi dal produttore in Francia o in Spagna, o altrove per comprare o pagare un altro filmetto da importare, o una attricetta da lanciare eccetera, ma non giovano assolutamente quanto Ladri di biciclette o, restando in bicicletta, la vittoria di Coppi nella Paris-Roubaix o la vittoria di Magni nel giro delle Fiandre.

Per sua notizia, Direttore, le comunico che le nostre pubblicazioni tecniche non si trovano sul mercato francese, ma che i nomi di Aristarco, Zavattini, Verdone, Lo Duca, Viazzi, Fulchignoni ricorrono sulla bocca degli amatori "letterari", i quali si lamentano che non sia ancora uscita qua una buona edizione d'una storia del cinema italiano, nella stessa maniera che si lamentano che nel recente "schizzo" d'una storia del cinema fatta per lo schermo da alcuni registi francesi fra cui Duviolier, non si faccia cenno assolutamente dell'Italia "epoca d'oro". Il Centro sperimentale, fra i molti soldi che spende e che guadagna coll'affitto dei suoi teatri di posa (dove ora gira un film Zampa per la Cines), non potrebbe mettere in programma la voce "propaganda" e curare una edizione di — proprio così — propaganda a cura di qualche buon saggista? A che serve allora seminare zucche se si raccolgono solo i palloni? La prego di dare un sguardo intanto ai giornali che unisco, il primo è un numero speciale di Les Beaux-Arts dedicato ai film sull'arte in occasione del recente Congresso internazionale del film sull'arte, tenutosi a Bruxelles; il secondo è il numero gennaio-febbraio di Ciné-Club, ed è dedicato tutto all'Italia. Le mando anche un po' di ritagli di giornali, scelti proprio a caso, tagliati dalla pagina degli spettacoli dei vari quotidiani. In fondo, questa pubblicità a pagamento, salvo quella d'obbligo dei "tamburini", è tutta propaganda alle nostre camicie, perché volendo o no, troppa gente resta fedele all'idea che a Roma o Milano si facciano esclusivamente non belle camicie ma purtroppo monumenti storici, opere d'arte, ponti romani, tombe etrusche, eccetera. Suo

RENATO GIANI

P.S.: Le unisco anche un volantino del Ciné-Club "Canudo", sul quale in margine ho preso qualche appunto su Pagliero: verrà presto a Roma, mi ha detto, per fare un film sulla Coca-Cola, per comprare camicie (e qualche cravatta: ha detto di averne estremo bisogno), e per mettersi d'accordo sui soggetti italiani di cui ha bisogno.



TRA LE POCHE cose essenziali che muovono il mondo degli uomini (paura della morte e ansia di Dio, orrore del nulla e cupo fuoco ambizioso, attrazione dell'arte, della verità, della potenza, del denaro), l'amore è forse la più importante. Se vi divertite per cinque minuti a riflettere sulle vostre letture, per poche di numero che siano e limitate nel tempo, vi accadrà senza dubbio di accorgervi che liriche, romanzi e commedie hanno nell'ottanta per cento dei casi la loro base, per esprimerci con una locuzione messa di moda dai partiti marxistici, nella passione, nell'appagamento o nella delusione d'amore. Riflettendo un momento sul contenuto dei film, che in estensione se non forse in qualità sono il fenomeno artistico più importante del secolo, viene spontaneo da chiedersi: come si comportano gli uomini che producono, o interpretano pellicole nei confronti dell'amore? La prima risposta, la più spontanea e più ingenua, ci dice subito che l'amore regna incontrastato e sovrano non sull'ottanta ma su un buon novantanove per cento delle cinematografie. Il guaio è che ciò che vien chiamato amore nei film, non è propriamente l'amore come generalmente lo si pratica; o almeno non è altro che l'amore da versione conformistica, da biblioteca «rosa», o da romanzo per rotocalco, o da commedia per radio. L'amore vero è un'altra cosa: nella quale l'espressione fisica dei rapporti tra due esseri che si sentono attratti l'uno dall'altro entrano con una quantità di peso preponderante. Se noi riflettiamo che Hollywood realizza, per gli spettatori di tutto il mondo, gran parte della produzione cinematografica sino a identificarsi ad-



In « *The Big Sleep* » (« Il grande sonno », 1946) di H. W. Hawks, Humphrey Bogart subisce l'assalto di parecchie donne, e poi finisce nelle braccia di Lauren Bacall: secondo la consuetudine.

## EROS A HOLLYWOOD DALLA CINTOLA IN SÙ

dirittura con essa, non si farà più nessuna fatica ad accettare il concetto da noi affermato più sopra, che cioè l'amore di cui si parla nei film è soltanto una versione annacquata e approssimativa di ciò che Eros è nella vita vera. Nessuna pellicola, e tanto meno quelle che si sono a essi ispirate, possiede il peso di verità amorosa di certi romanzi; peso di cui sono dotati ad esempio la *Madame Bovary* di Flaubert o il *Tom Jones* dell'inglese Fielding, scrittore di così gagliarda fantasia amorosa da scambiare agevolmente le serve d'osteria, che gli volevano bene, per altrettante regine. E questi, si badi bene, sono romanzi non molto arrischiati; ma se noi ricordiamo qualche capolavoro più audace, per esempio *Les liaisons dangereuses*, di Laclos, e lo immaginiamo espresso in una pellicola fedele, ci vengono i capelli dritti sul capo.

Recentemente negli Stati Uniti d'America due psicologi di professione, Martha Wolfenstein e Nathan Leites, che hanno esaminato accuratamente 67 film americani prodotti tra il '45 e il '46, hanno fatto alcune constatazioni interessanti. I fabbri-



In « *Laura* » (« *Vertigine* », 1944) di Preminger, Dana Andrews e Clifton Webb provano, per l'ambigua Gene Tierney, « un'attrazione simile a quella che è all'origine del ratto delle Sabine ».

canti di film sanno che gli spettatori conoscono da vicino le attrattive della « libido »; ma sanno pure che è una strada assai pericolosa da imboccare. Nasce allora, caso limite, un film come *Gilda* (1946) di Charles Vidor, il più celebre tra quelli interpretati da Rita Hayworth, nel quale la protagonista fa un sapiente gioco, un gioco terribilmente allusivo, coi lunghi guanti neri sfilati e infilati, ma soltanto per rendere geloso l'uomo che essa ama. Sempre poi, o quasi sempre, la « vamp » cinematografica, se è veramente una donna sensuale, farà una brutta fine. Se si tratta invece di una ragazza che sembra cattiva, ma che in verità non sogna altro che un marito, una vita regolare e alcuni bambini legittimi, allora si scoprirà negli ultimi metri che essa, malgrado le spettacolose scollature, è buona, onesta, e che non ha mai peccato. Un'osservazione ancora più caratteristica dei due psicologi americani è poi questa: che mentre gli amanti dei film si incontrano da principio senza alcun impaccio (in una via solitaria, in una casa abbandonata, in una camera senza testimoni ecc.), quando poi si ritrovano, ormai confessato il reciproco amore, essi sono sempre costretti a un comportamento ineccepibile dai numerosi testimoni che fanno da coro al loro ritrovamento. Queste osservazioni risultano più interessanti quando si tenga presente che Hollywood, la grande fabbrica degli amori fotografati, è una città degli Stati Uniti, appartiene cioè alla nazione la quale, secondo buoni testimoni e secondo dati ineccepibili, è la più amorosa e nello stesso tempo la più libera del mondo nei rapporti sessuali. E' un paese, gli Stati Uniti, in cui comandano le donne: le quali, anche quando sono direttrici di biblioteche o ministri di qualche cosa, hanno sempre per una logica insita nella loro fisiologia un occhio rivolto alle



«Mente puritana in corpo pagano». La mente puritana è quella del codice Hays; il corpo pagano è rappresentato, ad esempio, da Lizabeth Scott (sotto), Lauren Bacall (a sinistra), Lana Turner (a destra). Nonostante tutto, la verità pagana ha quasi sempre la meglio su quella puritana.



cose di Afrodite. Dicono quei buoni testimoni che in America i ragazzi e le ragazze cominciano a occuparsi di alcune faccenduciole naturali molto prima che da noi; ed è sempre quel paese, gli Stati Uniti, in cui la percentuale delle donne che godono di stipendi e di salari, e che quindi sono libere di fare ciò che vogliono, è la più alta del mondo. « Girls », « flappers », « bobbysoxers » e altrettali hanno nella borsetta la chiave di casa alla stessa età in cui l'hanno i giovanotti europei; e a dar ascolto a certe documentazioni, conservano nelle stesse borsette di che salvaguardarsi da quelli che i francesi chiamano, non senza spirito, « i calci di Venere ». Come non meravigliarsi quindi del fatto che i produttori di Hollywood ci vengano a raccontare nei loro film quelle storie affatto inverosimili che tutti rammentiamo? Tuttavia, malgrado l'ipocrisia le « leghe della decenza » e il codice Hays, qualcosa sfugge sempre: per le stesse buone ragioni per cui, malgrado gli alti muri, le inferriate, la stretta sorveglianza, i detenuti più audaci riescono a evadere.

Dei due modi che Hollywood possiede per rompere la crosta di ipocrisia amorosa, che è una delle principali ragioni della crisi che oggi ne mette in pericolo il dominio, uno è spontaneo e l'altro no. Il modo spontaneo deriva dalla stessa civiltà a-

mericana, dall'ambiente quale si è formato attraverso le note vicende storiche. Incroci di stirpi, di religioni, di sanguini e di culture e la reciproca tolleranza e libertà che ne sono derivate; ricchezza materiale e salute fisica mescolate a quelli che sono i residui puritani dei pionieri, di coloro cioè che varcarono per primi la grande distesa d'acqua salza e si fissarono nelle nuove terre, concludono alla definizione esatta di un nostro scrittore, « mente puritana in corpo pagano ». Il corpo pagano è quello, se stiamo attenti soltanto agli ultimi frutti, di Lauren Bacall o di Lizabeth Scott o di Lana Turner; l'anima puritana sono il codice Hays e ogni sorta di repressione. Nella lotta fra questi due elementi, che sono per noi i più caratteristici della civiltà U.S.A., è sempre la verità pagana che vince sulla verità protestante. L'altro modo è quello dell'intelligenza che sottilmente si crea i suoi esiti attraverso i chiavistelli e le porte serrate a doppia mandata. Se in *For Whom the Bell Tolls* (« Per chi suona la campana », 1943) di Sam Wood, lo sceneggiatore Nichols è riuscito a neutralizzare il testo scottante, in film meno stentorei ma più spontanei, più artistici, quella verità amorosa di cui si diceva s'è creato spontaneamente un varco alla luce. E' specialmente nei film « neri » che lo spettatore curioso può cogliere accenti che potranno essere per alcuni spiacevoli ma che non per questo risultano meno esemplari.

In *The Lost Weekend* («Giorni perduti», 1945) di Wilder, Ray Milland trova nell'alcool uno sfogo a desideri difficili da confessare (vedi testo di Jackson); in *Laura* («Vertigine», 1944) di Preminger, Dana Andrews e Clifton Webb provano per l'ambigua Gene Tierney un'attrazione simile a quella che è all'origine del ratto delle Sabine; in *Double Indemnity* («La fiamma del peccato», 1944) di Wilder, l'indomita Barbara Stanwyck fa perdere le traveggole con mezzi troppo efficaci al bambolone Fred Mac Murray; nel bellissimo *The Big Sleep* («Il grande sonno», 1946) di Hawks, non solo le situazioni ma, cosa più rara, il dialogo, rompono le difese di un rassegnato omaggio a una tradizione ormai svaporata in modo da farci sobbalzare sulla poltrona, tanto l'accento è sincero e le parole libere e nude. In codesto film Humphrey Bogart subisce l'assalto di molte donne: la sciocchina e un po' folle che si fa fotografare ignuda da cinici ricattatori, la bella ragazza miope della libreria che immediatamente, appena Bogart le ha parlato, si leva gli occhiali, cambia foggia alla pettinatura e tira giù, tranquilla, gli stuoini delle vetrine; la conduttrice di taxi che lo invita a chiamarla di notte quando essa «non è occupata»; infine la protagonista che si dà un'aria più contenuta, ma di cui si lascia indovinare il passato. Che poi Bogart caschi soltanto nelle braccia di costei (Lauren Bacall) che sin da principio, come un idoletto selvaggio, gli ha fatto brillare davanti agli occhi i grossi anelli rituali, non ha alcuna importanza per ciò che abbiamo voluto suggerire. Le occasioni ci sono state, la storia poteva essere diversa.

**PIETRO BIANCHI**



Sotto a sinistra: Ray Milland in «*The Lost Weekend*» («*Giorni perduti*», 1945) di Wilder: il protagonista di questo film «trova nell'alcool uno sfogo a desideri difficili da spiegare». Sopra: in «*Gilda*», i guanti di Rita Hayworth diventano elementi di un gioco sapiente ed allusivo. Sotto a destra: Fred MacMurray e Barbara Stanwyck in «*Double Indemnity*» («*La fiamma del peccato*», 1944) di Wilder: in questo film non mancano scene efficaci di seduzione femminile.



## 21 - WALTER HUSTON

*E' morto recentemente, ad Hollywood, l'attore Walter Huston, padre del regista John Huston. Era nato a Toronto (Ontario) il 6 aprile 1884.*

JOHN FORD quando ammetteva di non avere mai messo piede da Ciro e neppure al Mocambo aggiungeva, per non fare risaltare troppo la sua bizzarria di gusti, che nemmeno Walter Huston c'era mai stato. Il piacere del quieto vivere non era la sola abitudine che avessero in comune, ma Walter Huston a somiglianza di John Ford non più di quattro o cinque volte aveva parlato con i giornalisti, andati ad intervistarli sino alla casa in cima alla collina dove per tanti anni era stato assieme alla moglie, Ninetta Sutherland, e al figlio John. Sembra però che le affinità fra i due caratteri, giunte al punto d'un medesimo isolamento voluto da pacifiche intenzioni e non per scontrosità maligna, cessi. Né d'altra parte vi furono occasioni di incontrarsi in un qualche lavoro insieme, poiché in vent'anni che corrispondevano ad oltre cinquanta film, Walter Huston non ebbe mai il piacere o il dispiacere di trovarsi di fronte a John Ford, che fosse il suo regista. Probabilmente sarebbe stato un dispiacere, per entrambi, dal momento che Huston non era l'attore che andasse bene per Ford: era un attore già formato, già maturo, al quale l'altro non avrebbe potuto insegnare, suggerire alcunché della sua esperienza sul modo della migliore espressione o quella convinta efficacia che, almeno finché restarono sotto la direzione di Ford, rivelarono Henry Fonda, Victor McLaglen, Ward Bond e persino Robert Montgomery. Se poi qualcuno gli chiedeva chi fosse stato il suo maestro, e in tal caso un ottimo maestro che gli aveva permesso appena al quarto film — *The Virginian* di Fleming — di fare un grande sfoggio di

bravura senza abuso di vecchio mestiere, Huston rispondeva che si era sentito sicuro di sé solo quando, avendoli osservati, aveva saputo evitare tutti i difetti di Lionel Barrymore. Il che, nonostante la serietà di Huston, era uno scherzo, ma come tutti gli scherzi conteneva qualcosa di vero, e non per il fatto che, entrambi attori teatrali, si fossero studiati a vicenda e il più giovane avesse corretto qualche eccesso, magari grottesco, dell'altro, ma per la semplice ragione che, dal 1928 al 1932, tanto l'uno che l'altro furono i protagonisti delle due versioni di *Rain* (« Pioggia ») da Somerset Maugham. Nella prima edizione di quel film, diretta da Walsh, il quale non poté opporsi ai tagli deturpanti di Will Hays, che volle sin anche modificarne il titolo in *Miss Thompson* e infine in *Sadie Thompson*, mentre in Italia apparve come *Tristana e la maschera*, Lionel Barrymore recitò tutta quanta la scena di furente gelosia, davanti a Gloria Swanson, con gesti scomposti e atteggiamenti disperati. Nella stessa scena, davanti a Joan Crawford, Walter Huston, pur lasciando intendere una violenza di passione contenuta, non si agitò per niente ma rimase contegnoso, restò — come si disse — con le mani in tasca. Molti film, da allora, furono da lui interpretati veramente con le mani in tasca, a scanso d'esagerazione.

Huston non ebbe pertanto mai preferenze per i « westerns », appunto perché non era di suo gusto quella magnificenza dello sforzo fisico, né gli garbava quell'euforia della cavalcata sconvolgente, e neppure gli andava a genio quella violenza del tratto nella quale consisteva tutta l'espressione del personaggio. La mimica imposta dalle pistole in pugno era così semplice che presto gli sarebbe venuta a noia. C'era da scegliere tra il « gentleman » e il « cow-boy »,

Huston non esitò e tra i due tipi mise tanta differenza che se qualche volta si trovò alla mercé di un regista spericolato — come poteva essere E. L. Cahn di *Law and Order* e di *Cavalier of the West* (« I Moschettieri del West ») — non diede mai troppa importanza all'azione della forza bruta; e se qualche altra volta, in *The Outlaw* (« Il mio corpo ti scaldierà ») e in *Treasure of Sierra Madre* (« Il tesoro della Sierra Madre »), dimostrò di trovarsi a suo agio, ne aveva anche tutte le più valide ragioni, quando si ricordi a quale Doc Holliday, a quale Howard abbia dato aspetti inconfondibili. Non era, in tali casi, l'ambiente tipico dei « westerns » che suggeriva il tipo comune del « cow-boy »: l'ispirazione del personaggio, anziché dall'esterno, veniva dal profondo di un'osservazione, già esercitata da parecchio tempo. E ciò vale tanto per Howard Hughes e per John Huston, quanto e in special modo per Walter Huston. Per lui, l'indagine sociale era cominciata tanti anni prima, solo che nessuno aveva saputo dare un nome a quel suo studio dal vero, anche se non erano ancora quelle « scene vere » che dovevano poi diventare quasi una moda, e certo una maniera, una scuola, *American Madness* (« Follie della metropoli »), che apparve nel 1932, diretto da Capra, era la storia di un banchiere rovinato che però riesce a vincere lo scoraggiamento e riprendere la lotta. Il film si rifaceva a fatti realmente avvenuti e da poco trascorsi, alla luttuosa crisi di Wall Street, e Walter Huston nella parte del banchiere dava un esempio di vita che aveva avuto sott'occhio, reso con molta autorità, con particolare e grande autorità. Se non che il film veniva dopo *A House Divided* (« La sposa della tempesta ») e press'a poco al tempo stesso di *Rain*, perciò la maggior parte del pubblico, già abituata a vedere Huston in parti antipatiche e a considerarlo quindi un per-

### FILMOGRAFIA

1929: *Gentlemen of the Press* (I signori della stampa) di H. Webb, con Kay Francis; *The Lady Lies* di H. Henley, con Patricia Dearing; *The Bishop's Candlesticks*, *The Carnival Man*, *Two Americans* (cortometraggi); *The Virginian* di V. Fleming, con Gary Cooper e Mary Brian. - 1930: *The Bad One* (Femmina) di G. Fitzmaurice, con Dolores Del Rio e Edmund Lowe; *Abraham Lincoln* (Il cavaliere della libertà) di D.W. Griffith, con Una Merkel e Jan Keith; *The Bad Man* di C. Badger, con Dorothy Revier e Marion Byron; *Wirtuous Sin* di G. Cukor, con Kay Francis e Paul Cavanagh. - 1931: *The Criminal Code* (Codice Penale) di H. Hawks, con Constance Cummings e Mary Doran; *The Star Witness* di W. Wellman; *Cavalier of the West* (I moschettieri del West) di Edward Cahn con Harry Carey; *The Ruling Voice* di R. V. Lee, con Loretta Young. - 1931-32: *Woman from Montecarlo* (L'avventuriera di Montecarlo) di M. Curtiz, con Lil Dagover e Warren William; *A House Divided* (La sposa nella tempesta) di W. Wyler, con Helen Chandler e Douglas Montgomery. - 1932: *Law and Order* di E. Cahn; *The Beast of the City* (Il pericolo pubblico n. 1) di Ch. Brabin' con Jean Harlow; *The West Parade* di V. Fleming, con Dorothy Jordan e Neil Hamilton; *Night Court* di W. S. Van Dyke II, con Phillips Holmes e Anita Page; *American Madness* (Follie della metro-

poli) di F. Capra, con Constance Cummings e Pat O'Brien; *Rain* (Pioggia) di L. Milestone, con Joan Crawford e William Gargan; *Kongo* di W. Cowen, con Lupe Velez e Conrad Nagel. - 1933: *Hell Below* (Arditi del mare) di J. Conway, con Madge Evans e Robert Montgomery; *Gabriel over the White House* di G. La Cava, con Karen Morley e Franchot Tone; *Storm at Daybreak* (Temporale all'alba) di R. Boleslawski con Kay Francis e Phillips Holmes; *Ann Vickers* di J. Cromwell, con Irene Dunne e Conrad Nagel; *The Prizefighter and the Lady* (Lidolo delle donne) di Van Dyke, con Myrna Loy e Primo Carnera. - 1934: *Keep 'em Rolling* di G. Archambaud, con Frances Dee. - 1935: *Transatlantic Tunnel* di M. Elvey, con Richard Dix (a Londra). - 1935-36: *Rhodes of Africa* di B. Viertel, con Oscar Homolka e Peggy Ashcroft (a Londra). - 1936: *Dodsworth* (Infedeltà) di W. Wyler, con Ruth Chatterton e Mary Astor. - 1938: *Of Human Hearts* di C. Brown, con James Stewart e Leatrice Joy. - 1939: *The Light that Failed* (La luce che si spense) di W. Wellman, con Ronald Colman e Ida Lupino. - 1941: *All that Money Can Buy* (L'oro del demonio) di W. Dieterle, con Simone Simon e Edward Arnold; *Swamp Water* (La palude della morte) di J. Renoir, con Anne Baxter e Dana Andrews; *The Shanghai Gesture* (I misteri di

*Shanghai*) di J. von Sternberg, con Gene Tierney e Victor Mature. - 1942: *Always in my Heart* (Sempre nel mio cuore) di J. Graham, con Kay Francis e Gloria Warren; *Yankee Doodle Dandy* (Ribalta di gloria) di M. Curtiz, con James Cagney e Joan Leslie; *Report from Russia* (« speaker » del documentario). - 1943: *The Outlaw* (Il mio corpo ti scaldierà) di H. Hughes, con Jane Russell e Jack Buetel; *Edge of Darkness* di L. Milestone, con Errol Flynn e Ann Sheridan; *Mission to Moscow* di M. Curtiz, con Ann Harding; *North Star* (Fuoco a Oriente) di L. Milestone, con Anne Baxter e Dana Andrews. - 1944: *Dragon Seed* (La stirpe del drago) di J. Conway e H. Bucquet, con Katharine Hepburn e Turan Bey. - 1945: *And Then There Were None* (Dieci piccoli indiani) di R. Clair, con Louis Hayward e Barry Fitzgerald. - 1946: *Dragonwyck* (Il castello di Dragonwyck) di J. Mankiewicz, con Gene Tierney e Vincent Price. - 1947: *Duel in the Sun* (Duello al sole) di K. Vidor, con Jennifer Jones e Gregory Peck. - 1947-48: *Treasure of Sierra Madre* (Il tesoro della Sierra Madre) di J. Huston, con Humphrey Bogart e Tim Holt (Oscar dell'Academy). - 1948: *Summer Holiday* di R. Mamoulian, con Mickey Rooney e Gloria De Haven. - 1949: *The Great Sinner* (Il grande peccatore) di R. Siodmak, con Gregory Peck e Ava Gardner.



sonaggio antipatico, rimase disorientata e non volle o non poté capire tutta quanta la verità di vita ch'egli aveva invece rivelato, in quella interpretazione.

L'equivoco del romanzo, che cioè Huston fosse bravo attore in quanto appoggiato da un'ottima vicenda fittizia che gli dava il tono dell'interpretazione — e con ciò gli si negava il grande merito della vera creazione artistica — fu intensificato da *Dodsworth* (« Infedeltà »). Si credette di capire che Sam Dodsworth era stato con-

vincente, perché dietro l'attore Huston c'era sempre l'autore, Sinclair Lewis, a suggerirgli la bella parte, e non si intese l'umanità di Huston, in quel suo far vivere lo sbigottimento di un uomo che vede sciupata per sempre la sua piccola felicità borghese. Però, fra tutti quelli che si meravigliarono, perché per una storia d'amore fossero stati prescelti due attori così poco attraenti fisicamente, quali Walter Huston e Ruth Chatterton, non mancò in America chi vide giusto e ripeté, quanto aveva già scritto dopo *American Madness*, che il protagonista era « self made Man », e la

frase piacque a Huston. Né poteva essere diversamente: era il significato di tutta la sua vita e della sua arte. « Self made Man »: un uomo che si era fatto da sé; un artista che aveva creato un tipo. E proprio per quel tipo, anche se la morte l'ha colto, Huston allontana invece nell'ombra quei personaggi di Hollywood che non hanno saputo mai vivere, anche se avevano le cravatte di Parigi, i cappotti di Regent Street, le scarpe a cinquanta dollari della Quinta Strada, eppure non avevano l'importanza di quei veri uomini, che Huston rappresentò così bene. **GASTONE TOSCHI**

# AELITA

NELLA CARRIERA di Jacov Protozanov, regista attivo e coscientioso quant'altri mai, *Aelita* costituisce un'eccezione. Dei molti film diretti da Protozanov in epoca zarista, difatti, nessuno aveva inclinazioni per il fantastico e l'utopistico, tutt'altro. Protozanov si era, in quel periodo, distinto come uno dei migliori registi non solo del cinema russo, ma dell'intero cinema mondiale, con film realistici, tratti da opere della letteratura classica; film innovatori sia rispetto alla tecnica e alla forma che, soprattutto, rispetto alla trattazione dei soggetti. Quest'ultimi venivano avvicinati da Protozanov con estremo scrupolo culturale e grande fedeltà tematica. Prima dell'Ottobre Protozanov fu, assieme a Ciardinin, Bauer, Gardin e Ciaikovski, il creatore di quella scuola realistica russa che si sviluppava parallelamente alle migliori esperienze del Teatro d'Arte di Mosca: parallelamente, il che non significa che ne seguisse meccanicamente le orme. I migliori film di Protozanov di questo periodo (egli fu, come tutti i suoi colleghi del resto, costretto a filmare anche roba, così come volevano i produttori, e come non intendeva lui), dimostrano la possibilità dell'adattamento « fedele » delle grandi opere della letteratura. In essi, la sostanza del soggetto non veniva stravolta (così come propugnavano gli assertori del « cinema cinematografico », i quali, in nome della libertà dell'arte, rivendicavano semplicemente la libertà dell'arbitrio, e la negazione del soggetto), né la personalità del regista si sforzava di sparire dietro alla grande ombra del romanziere sulla cui opera lavorava. In quei film, c'erano e l'autore del testo di partenza e il regista. Soluzione apparentemente semplice, ove si pensi al cimitero d'elefanti costituito, nella storia del cinema, dagli innumeri film tratti da opere letterarie, che i registi più svariati hanno diretto proclamando allegramente che il soggetto non contava nulla, che loro dovevano creare e non imitare, e simili frivolezze. Tra i numerosissimi film diretti da Protozanov prima dell'Ottobre, occupano un posto di rilievo nella storia del cinema *Nikolai Stavroghin* (da Dostoevski), *Pikavoi dama* (« La donna di picche », da Puskin) e soprattutto *Atiez Serghiei* (« Padre Sergio », da Tolstoj). Si tratta di film fortemente drammatici, assai ben recitati, di una sostanza psicologica e storicistica densa e pregnante, i quali diffondevano degnamente, a un pubblico attento e partecipe, la esatta sostanza delle opere letterarie da cui avevano preso le mosse. Nel 1919 Protozanov aveva lasciato la Russia, assieme al produttore Jermoliev, ai registi Stricevski, Volkov e Turjanski, agli attori Mosgiukin, Lissens, Rimski e Kolin, e ad alcuni tecnici della « Jermoliev » e della « Khangionkov » (gli operatori Toporkov e Rudakov, lo scenografo Lociakov). Ma dopo alcuni anni di lavoro in Francia, a differenza dei suoi colleghi, preferì ritornare nell'Unione Sovietica, dove tra l'altro il suo vecchio produttore, Khangionkov, aveva riconosciuto « de jure » la nazionalizzazione delle sue industrie, e vi lavorava in qualità di tecnico. (Gli altri cineasti russi emigrati, dopo un vivace effimero periodo di attività in Francia, si dispersero nel mondo, e — salvo quelli tecnici — scomparvero dalla storia del cinema). L'esperienza « europea » di Protozanov faceva di lui il regista più indicato per la realizzazione di un film industrialmente impostato con larghezza, e quasi specificamente destinato all'esportazione. La casa di produzione *Mesrabpom-*

*Rus* (che in certo senso faceva da "trait d'union" tra la parte migliore della vecchia cinematografia russa e la nuova cinematografia russa sovietica che aveva sempre continuato a produrre, mutandosi da *Rus* in *Collettivo Artistico Rus* prima, e in *Mesrabpom-Rus* poi; e dato che prolungava la tradizione realistica della tendenza del Teatro d'Arte di Mosca), gli affidò la regia di *Aelita*, il cui soggetto era stato desunto da un romanzo di Alexei Nikolaievic Tolstoj.

*Aelita* di Tolstoj era un romanzo utopistico-rivoluzionario, in cui si cercava ingenuamente di storicizzare il fantastico e l'assurdo. Analogo carattere aveva un altro romanzo di Tolstoj di quegli anni, *L'iperbolide dell'ingegner Garin*, parzialmente accostabile al film di Lev Kulesciov *Luc smerti* (« Il raggio della morte »); sullo stesso piano era, nella narrativa sovietica di allora, *Miss Mend* di Marietta Sciaghinian, dal quale Boris Barnet trasse l'omonimo film. E ancora sullo stesso piano, sebbene con una impostazione interna migliore, erano i lavori teatrali di Vladimir Maiakovski del periodo LEF, *Mistero buffo* e *La cimice*. *Aelita*, quindi, si inquadrava nell'ambito di un certo ben determinato settore della cultura sovietica dell'epoca; il settore quant'altri mai lontano da quello centrale, rappresentato da Serafimovic, Ostrovski, Furmanov, Fadieiev. *Aelita* si apriva come dramma psicologico di gelosia, sullo sfondo delle difficoltà della vita durante la guerra civile. Era questa, nettamente, la parte migliore del film; quella in cui Protozanov poteva applicare il suo talento realistico, intessuto di considerazione per i fatti concreti della vita, e realizzato con mezzi varianti dal drammatico al grottesco al satirico. Ma non era questo il tema centrale del film, il quale si sviluppava su tutt'altra strada. Per risolvere i problemi più pressanti posti dalla situazione, per diffondere ed estendere la rivoluzione,

Regia: Jacov Protozanov - Soggetto: dal romanzo omonimo di A. N. Tolstoj - Sceneggiatura: A. N. Tolstoj e A. Fajko - Fotografia: Iu. Jeliabujski - Bozzetti delle scenografie: B. Simov e A. Rabinovic - Scenografia: S. Koslovski - Interpreti: Iu. Solnzeva, N. Zeretelli, I. Ilinski, N. Batalov, V. Orlova, V. Kuindgi, P. Paul, K. Eggert, Iu. Zavandshi, I. Tolcjanov, N. Rogogin, V. Massalitinova, M. Giarov, T. Adegheim - Produzione: Mesrabpom-Rus, 1924.

un ingegnere, Los (attore N. Zeretelli), progettava, organizzava e realizzava un volo su Marte. Sul lontano pianeta, conduceva anche un soldato rosso, Gusev (attore N. Batalov), un tipo matacchione e spigliato. Su Marte, mentre Los veniva sedotto dalla bella imperatrice dei marziani, Aelita, (attrice Iu. Solnzeva), Gusev cominciava a sommuovere il proletariato marziano e lo conduceva alla rivolta e alla rivoluzione. Nel finale del film, però, Gusev si svegliava nel vivo della dura realtà dei primi anni del potere sovietico. La sua avventura interplanetaria era soltanto un sogno. Il tema centrale del film risultava quindi l'evasione, il sogno che conduceva lontano dalla realtà, dalla lotta per la vita e per i problemi concreti che la realtà quotidiana poneva. La impostazione escapistica era poco gradita al nuovo pubblico sovietico, e anche in radicale contraddizione all'interno del film, le cui idee erano del tutto divergenti dal soggetto, che avrebbe dovuto esprimerle. Difatti, il centro del film era, parzialmente, una satira di certe concezioni politiche dell'epoca e, contemporaneamente, la contrapposizione tra due diversi tipi umani: Los da un lato, e Gusev dall'altro. Senonché il soggetto sviluppava assai fiaccamente il proprio nucleo centrale. Voleva svilupparlo come sogno. L'impo-



stazione tematica di *Aelita* non aveva compreso che la fantasia era sì legittima artisticamente ma solo se proiettava nel futuro cose realizzabili, cose che già stavano nascendo: che il sogno era giusto ed esatto solo in quanto fosse risultato fantasia come corpo e realtà dei sentimenti umani, della immaginazione creatrice positiva dell'uomo. Il sogno e la fantasia di *Aelita* erano intellettualistici e irreali, « inventati ».

Il valore artistico di *Aelita*, davvero non eccessivo, risulta chiaramente dal raffronto con un altro celebre film sovietico: il film « combinato » *Nuovo Gulliver* di Ptuschko. Anche nel *Nuovo Gulliver* vi era un sogno, il sogno del giovane pioniere che, addormentatosi mentre legge Swift, sogna Lilliput. Senonché la satira di Swift non perdeva mai contatto con la realtà, e così Ptuschko. In *Aelita* invece i contatti con la realtà erano rotti, e la satira non suppliva ad essi. Non si capiva bene, in altri termini, che cosa *Aelita* volesse dire. Tecnicamente e stilisticamente, Protozanov lavorò al film da par suo. Costruì tutto robustamente, e si ebbe una buona collaborazione degli attori, tutti scelti tra i maggiori del Teatro d'Arte: Ilinski, Giarov, Eggert, la Massalitinova. Attore giovane e alle prime armi era invece Batalov, che da Protozanov imparò non poco (difatti a breve distanza darà le sue migliori interpretazioni, nella *Madre* di Pudovkin e in *Tre borghesucci* — ovvero *Letto e sofà* — di Room). Senonché la solida recitazione realistica degli attori non poteva esprimere giustamente il carattere assurdo e astratto del soggetto e dei personaggi; e in parte anche contrastava con la scenografia, ch'era stata realizzata da Koslovski su bozzetti di Rabinovic e Simov, vale a dire in stile costruttivista, tecnicistico e astratto (Aleksandra Exter, che molte storie del cinema danno come scenografa del film, viceversa nelle filmografie sovietiche non figura). Ora, questo carattere della scenografia era implicito nel soggetto stesso, il quale, portando l'azione su Marte, richiedeva giustappunto scenografie di invenzione completa, prive di qualsiasi riferimento logico e razionale. Non era quindi un difetto in sé, ma faceva parte della generale impostazione del film il quale era, come s'è detto, lacerato intimamente tra tema e concretizzazione del tema. Un parallelo artistico di *Aelita*, e della sua scenografia, era possibile trovarlo, oltre che nella tendenza letteraria già accennata, nelle opere a concezione utopistico-avvenirista alla Welles, alla Jules Verne, o perfino alla Robinet (*Le avventure di Saturnino Farandola*). Da queste opere il film di Protozanov si distaccava, per le particolarità insite nel soggetto, ma non ne divergeva radicalmente nella sostanza definitiva. *Aelita* uscì il 25 settembre 1924. Ebbe vasta diffusione nell'Unione Sovietica ma scarsa all'estero. Scrive Thorold Dickinson, nel suo capitolo dell'inglese *Soviet Cinema* che il film « penetrated as far as Central Europe », ma che risultò « too politically conscious for the British Board of (voluntary) Film Censors »: per cui in Inghilterra, come il *Potemkin*, *La madre* e gli altri « classici » del cinema sovietico, non fu proiettato. Se però *Aelita* fu proiettato in Germania, è fuor di dubbio che esercitò una considerevole influenza sul *Metropolis* di Lang. Nell'Unione Sovietica, *Aelita* fu al centro di discussioni, dibattiti e controversie. Uno dei primi disegni animati sovietici, *Mezhplanetnaia revoliuzia* (« La rivoluzione interplanetaria »; sottotitolo: *Come il borghese volò sulla luna con le galoscie*), realizzato dal Collettivo del « Multiplikazia Masterskaia GTK », era giustappunto una parodia del film di Protozanov, al quale numerose altre critiche vennero rivolte, sostanzialmente le stesse che venivano fatte ai romanzi utopistico-



avveniristici che, in quegli anni, Tolstoj ed Ehrenburg scrivevano. Scrisse di *Aelita* un critico sovietico: « La montagna ha finalmente partorito il topolino. Molto rumore e nulla di sostanziale. Un anno di lavoro, congrue spese, la migliore organizzazione tecnica, un grande regista, attori interessanti, un noto romanzo, un viaggio in altri mondi, la rivoluzione su Marte, la Russia sovietica nel 1921... e in definitiva un assurdo sogno piccolo-borghese. Il fiero volo è sfociato in un evidente equivoco. Pare che la *Rus* si sia adagiata tra due guanciali. Seduta con delicatezza sull'estremità dello sgabello sovietico, ha fatto di tutto per adagiarsi anche nella poltrona dell'estero. Ma così facendo, non le è riuscito di sedere stabilmente né sullo sgabello né sulla poltrona. Si è trovata tra noi e gli altri come uno smarrito tra due bufere ».

*Aelita* rimane un esempio isolato nella storia del cinema sovietico. Sostanzialmente conclude, portandola alle estreme conseguenze, tutta una tendenza, quella tecnicistica-avventurosa di cui Kulesciov è, in questi anni, il maggior rappresentante. Per Protozanov il film è un'esercitazione; ed egli comprende assai bene che si tratta di un esperimento sbagliato. Torna quindi al suo genere preferito, oscillante tra il drammatico e il satirico, alla sua forte impostazione evolventesi verso un realismo sempre più ricco e maturo. Realizza in seguito *Il suo appello*, *Il sarto di Torgiok*. *Il cameriere del ristorante* e quello che è forse il suo capolavoro: *Senza dote*, sonoro, da Ostrovski.

GLAUCO VIAZZI



# FILM DI QUESTI GIORNI

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

## LA BELLEZZA DEL DIAVOLO

Regia: René Clair - Soggetto: R. Clair e Armand Salacrou - Sceneggiatura: R. Clair e A. Salacrou - Fotografia: Michel Kelber - Scenografia: Léon Barsacq e Aldo Tomassini - Musica: Roman Vlad - Interpreti: Michel Simon (Il professor Faust e Mefistofele), Gérard Philipe (Enrico, Faust giovane), Nicole Besnard (Margherita), Simone Valère (La principessa), Carlo Ninchi (Il principe), Paolo Stoppa (Il capo della polizia), Gaston Modot, Raymond Cordy, Tullio Carminati, Gino Salamander, Franco Coop, Mario Gallina, Guglielmo Barnabò, Nerio Bernardi, Claudio Ermelli, Ermilio Spalla, O. V. Gentilli, Arturo Bragaglia - Produttore: Salvo d'Angelo - Produzione: Universalia - Produzione - ENIC - Franco London Film, 1950.

« LA MIA vita ulteriore può ora essere considerata come un puro regalo: se io faccio o no ancora qualcosa e qualsiasi cosa io faccio, è ora, in fondo, indifferente »: così Goethe all'amico Eckermann nell'estate del 1831, allorché lo scrittore tedesco giudicò sostanzialmente compiuto il *Faust*. Dopo *La bellezza del diavolo* (1950), cioè il suo *Faust*, René Clair non può certo dire altrettanto: una simile affermazione Clair poteva farla, semmai, in occasione di *Le million* (1931), o *Quatorze juillet* (« Per le vie di Parigi », 1933) o *Le silence est d'or* (1947): il quale ultimo è particolarmente indicativo nella carriera del regista francese, non soltanto per la compiutezza artistica, umana e interiore in esso raggiunta. E' bene ancora una volta sottolineare come, in un senso del tutto ideale, *Le silence est d'or* non costituisca il "ritorno" in patria di René Clair: i suoi film americani ed anche inglesi, di fronte a quest'opera, rimanevano al di fuori del tempo e dello spazio: come se la parentesi anglo-americana non fosse esistita, e il corso degli anni si fosse fermato, per il regista, al 1933-34, egli continuò la sua attività non portando a termine *L'air pur* (iniziato dopo il soggiorno in Gran Bretagna) ma realizzando un nuovo film che trovava una prefazione immediata, e per tempo e per concezioni ideali, in *Quatorze juillet*. In tale senso, Clair era rimasto nella sua Francia del 1933: tanto è vero che si poteva parlare, per *Le silence est d'or*, di opera anacronistica: essa indicava, appunto, un non passaggio di tempo, di anni, che si poteva identificare in una visione del mondo per certi aspetti unilaterale, ferma. E del resto lo stesso regista non definiva il film una nuova « *Ecole des femmes* dans le décor de *Sous les toits de Paris* »? e nuova nel senso che l'impostazione era diversa, e completamente capovolta la risoluzione finale e quindi la filosofia molieriana; ma vecchia, questa "novità", nella concezione umana del regista: erano ancora il tema dell'amicizia e la Parigi periferica che interessavano Clair: la Parigi « dans le décor de *Sous les toits de Paris* », appunto. Comunque i singoli elementi del suo mondo, inventati

durante le passate esperienze francesi, si ricomponono e si rifondevano sotto la guida di una ispirazione del tutto unitaria; privo di ogni preoccupazione di linguaggio, ormai profondamente assimilato, Clair rielaborava la materia (temi e personaggi) facendo tra l'altro opera di rifinitura minuziosa. E se *Quatorze juillet* era un capitolo introduttivo a *Le silence est d'or* (anche per il fatto che il primo è, tra i film di questo regista, quello che più si avvicina al secondo dal punto di vista della partecipazione umana e sentimentale), a quale film poteva far da prefazione *Le silence est d'or*? Certo tale opera costituiva una esperienza definitiva (esperienza d'arte, senza le limitazioni che comportano i cosiddetti tentativi), nella quale Clair non poteva rimanere se non ripetendosi, ricopiandosi; tutt'al più aggiungendo qualche variazione non sostanziale e altro lavoro di rifinitura. Era evidente che *Le silence est d'or* chiudeva nell'attività di Clair, e come abbiamo visto con ritardo, cioè "anacronisticamente", un determinato periodo, una determinata posizione umana: questo film doveva necessariamente aprire all'autore una nuova strada, un nuovo sbocco poetico e umano: se è vero, come crediamo, che l'artista è legato al suo tempo, quando la "contemporaneità" non è addirittura anelito verso il futuro, un precorrere i tempi. Un film come *Le chapeau de paille d'Italie* (1928), realizzato oggi, non avrebbe significato (se pur sarebbe possibile realizzarlo), alla stessa stregua che questo indica un avanzamento, e non soltanto stilistico, a confronto di *Entr'acte* (1924): esperienza ormai superata: di partenza, non di arrivo (è anche per tale fatto che qualsiasi revisione esige una critica storica). È lo stesso procedere tematico va di pari passo con quello stilistico: e l'un e l'altro elemento avanzano, nell'artista, e si evolvono contemporaneamente: proprio come la teoria deriva dalla pratica, e la pratica dalla teoria. Ecco allora che Clair si trovava, dopo *Le silence est d'or*, nella stessa situazione di un altro poeta dello schermo: Charles Spencer Chaplin. Poteva Chaplin rimanere fedele alla dichiarazione fatta all'avvento del sonoro? « Se io dovessi fare un fonofilm, interpreterei la parte di un sordomuto ». Certamente no. E inoltre: doveva Charlot rimanere Charlot? La risposta è anche questa volta negativa. E Charlot diventa infatti Verdoux: il tradizionale omino scompare, e con lui scompaiono gli stracci, la bombetta, il bastoncino flessibile. La trasformazione non è soltanto esteriore, ma anche, e soprattutto, interiore. La psicologia e la filosofia del personaggio cambiano: il pellegrino da sfruttato diventa sfruttatore, un piccolo borghese vittima della società, che lo trasforma in un moderno Barbablù. Si può semmai discutere la natura di questa trasformazione, ma non la trasformazione in se stessa: la quale segue di pari passo l'evolversi della filosofia di Chaplin, delle sue

"ribellioni" e concezioni della vita. E il passaggio da Charlot a Verdoux, si badi bene, non è brusco, improvviso: era già latente in *The Great Dictator* (« Il dittatore », 1940), in quello sdoppiamento dei due personaggi: il barbiere ebreo vilipeso e l'antagonista "Furor Hinkel". E, nonostante gli inevitabili attacchi all'opera (« Chaplin non è più artista perché Charlot è scomparso, non ha la bombetta, il bastoncino » e altre simili assurdità), nonostante le riserve che si possono fare sulla natura della trasformazione, *Monsieur Verdoux* (1946) a mano a mano sta prendendo il suo giusto posto nella filmografia dell'autore: come uno dei suoi film più importanti, se non forse il più importante.

E Clair? *La bellezza del diavolo* costituisce un avanzamento rispetto alle opere precedenti dello stesso regista? E' evidente che un progresso deriva da intime esigenze, legate strettamente alla vita, a situazioni ambientali, sociali, filosofiche, storiche. Il film, avverte una didascalia iniziale, « è ispirato alla leggenda di Faust, l'uomo che vendette la propria anima al diavolo ». A quale delle tante, innumerevoli trascrizioni letterarie e teatrali (per non contare quelle musicali) di questa leggenda? O meglio, il film (che non è il primo e non sarà certo l'ultimo su Faust) a quale precedente si ispira, o da quale prende l'avvio? Si son fatti i nomi di Marlowe e di Goethe. E, in verità, punti di contatto si possono stabilire tra il *Faust* di Goethe, la *Tragic History of Doctor Faustus* di Christopher Marlowe e *La bellezza del diavolo*. Nel dramma in versi e in prosa senza divisioni di atti del secondo, Faust appare, prima del patto, come il maggior teologo della città: ma è uomo insoddisfatto, che vuole acquistare poteri magici: e tali poteri acquisterà avendo Mefistofele ai suoi servizi durante i ventiquattro anni di vita sicura che gli vengono concessi in dono. Nel poema drammatico in due parti con prologhi del primo, Mefisto appare a Faust e, come nel film, lo fa tornare giovane e bello, gli dà tutti i mezzi per raggiungere il potere e l'amore. E se in Marlowe Faust, pur pentendosi, muore e il suo cadavere viene lacerato dai diavoli, in Goethe il corpo di Faust non cade in possesso di Lucifero: i "diavoli grassi" e i "diavoli magri" nulla possono di fronte agli "angeli in camicia"; e Faust assurge in Cielo, accanto a Margherita: perché « colui che sempre si è nella ricerca affaticato, noi lo possiamo redimere ». Il fatto che Faust non si perda dannato, e che ritrovi Margherita, potrebbe far avvicinare la leggenda di Clair (e di Salacrou) più a quella di Goethe che non a quella di Marlowe: anche se nel film la unione avviene in terra, con lo sguardo dei due innamorati rivolti al cielo, dove le nuvole nere diradano per far ritornare la luce. E molti altri punti di contatto si potrebbero rinvenire nell'opera dello scrittore tedesco e nel film: ad esempio il rovesciamento dello stato d'animo del protagonista, che nel dramma avviene quando nella mattina primaverile Faust ode lo scampagnare festoso e i cori liturgici della Pasqua; e nella pellicola quando Enrico vede nello specchio magico se stesso indurre Mefisto ad avvelenare il principe, passare annoiato da un facile amore ad un altro, diventare despota e tiranno, cavalcare solennemente tra le distruzioni, le rovine e le macerie

causate da quelle formule che egli ha creato « per la felicità degli uomini ». E si veda anche la presentazione di Mefisto: un diavolo in atteggiamenti spassosi, burleschi (anche se poi in Goethe la stipulazione del patto è più seria e greve); e si veda la parte del "gran mondo": e cioè tutto il fondo satirico di quelle scene dove Mefisto ed Enrico conquistano d'un balzo il loro prestigio di uomini di stato; e quel tramutare la sabbia in oro (che in Goethe corrisponde alla creazione, da parte di Mefisto, della carta-moneta). E si vedano infine certi elementi decorativi, fastosi, e certi contrappunti simbolici, e la rappresentazione stessa simbolica di personaggi e situazioni: Margherita, ad esempio, è intesa — sia pure su piani diversi — come "infinita adorabilità" della vita e "infinita pietà" per la vita stessa: « Ella è salva »: nel film come nel dramma, anche se nel primo non uccide la madre, ma è integra nella sua natura zingaresca. Se è possibile rinvenire tutti questi contatti, ed altri (non però tra la Elena del dramma e la principessa del film), essi in verità non esistono, o sono del tutto apparenti, ingannevoli: comunque non sostanziali. Peraltro in Clair e in Salacrou la trasformazione del mito non costituisce una evoluzione, ma piuttosto una involuzione, e vedremo in che senso. Nel *Faust* di Goethe sono posti molteplici problemi: quello della conoscenza, anzitutto; e il problema dell'uomo in sé, della sua funzione nella natura, dell'individuo nei suoi rapporti con la società, dei limiti di ogni umana potenza, del bene e del male: problemi risolti « per mezzo di una concreta attività, che si esplica in se stessa e nella coscienza dell'ordine generale di cui è partecipe ». Faust assurge così veramente a simbolo dell'anima moderna, e a tal punto da incarnare in sé lo spirito di un tempo e di tutta una epoca: quella appunto di Goethe. Il *Faust* nasce con la vita e le esperienze stesse dello scrittore, tra i più grandi problemi a lui contemporanei e che lo tormentavano: dalla sua filosofia che tendeva ad allargare il pensiero illuminista nella dialettica, in questo conservando l'eredità dell'Illuminismo stesso, legittimo successore del Rinascimento. « Egli (Goethe) è dunque », scrive Lukács, « un ponte vivo, l'organo di un trapasso personale dell'ideologia del secolo XVIII in quella del secolo XIX... La coscienza di questo rivolgimento filosofico costituisce la base filosofica per il compimento della prima parte dell'opera » (1).

In *La bellezza del diavolo* Clair e Salacrou, più che a Goethe, sembrano rifarsi invece — sia pure in un certo senso — alla tendenza opposta combattuta dallo scrittore tedesco e, con lui, dallo stesso Marlowe e anche da Lessing: a quella corrente, cioè, che si allontanò dallo spirito originario della leggenda togliendo in essa ogni spirito rinascimentale per immettervi quello della Riforma. E abbiamo detto in un certo senso, perché sarebbe impossibile riscontrare nel film una impostazione o un punto di vista ortodosso-luterano come ad esempio in *Das Faustbuch*, cioè in *Il libro di Faust* stampato nel 1587 da Spiesz, dove il tragico eroe del Rinascimento veniva trattato in modo che la sua condanna servisse per incutere "esemplari terrori"; oppure in altre trascrizioni protestanti, e come tali antipapiste (e antipapista è anche il

Faust di Marlowe, che non si beffa soltanto del Papa, ma anche dei cardinali e libera l'antipapa Bruno). Naturalmente l'ortodossia religiosa di *La bellezza del diavolo* è di altra natura; ma si avvicina a quella luterana e protestante per il fatto che nel film riappare — appunto su un altro piano — il "concetto diabolico" dell'onniscienza, dell'attività senza limiti, dello spirito costante di ricerca che porta l'uomo sempre più ad una conoscenza diretta della natura e di fenomeni e di forze in essa racchiusi e ancora sconosciuti: in altre parole di ogni progresso, o, se vogliamo, di certi progressi e scoperte; come potrebbe essere, ed è chiaro nel film, quella della energia atomica. Con il ripristino del "concetto diabolico" ecco pertanto ritornare le "tendenze peccaminose": lo Spirito della Terra non è più elemento naturale ma, davvero, e irrimediabilmente, Mefisto: quel Mefisto al quale Goethe aveva tolto con coscienza ogni elemento ultraterreno. Aumentano le concezioni chiesastico-religiose. E la redenzione non può più avvenire sulla base del principio che « colui che sempre si è nella ricerca affaticato, noi lo possiamo redimere ». Enrico, infatti, si salva perché si pente, cristianamente potremmo dire, e al tempo giusto: si ravvede inorridito alle visioni del futuro che lo attende, e che vede nello specchio. E la sua rinuncia, è rinuncia alla gioia di agire e di creare, al progresso senza discriminazione alcuna, senza distinzione del bene o del male che esso può portare. E' negazione della scienza, essendo intesa come elemento demoniaco, passivo e non come probabile, almeno, elemento attivo. Condanna che, logicamente, non può essere condivisa. Il problema consisteva semmai nel dimostrare come debba essere indirizzata, ad esempio, la scoperta dell'energia nucleare: come essa possa portare, nella lotta del bene e del male, al bene: alla vita e non alla distruzione, alla morte. La risoluzione di un problema non potrà mai essere quella di rinunciare al problema stesso, cioè al progredire della nostra conoscenza materiale, che è nella nostra stessa natura. Il tema del *Faust* goethiano è appunto: « come queste forze della specie sorgono nel singolo uomo, si sviluppano, quali ostacoli superano, a quali destini soggiacciono, quale effetto hanno sul singolo uomo il mondo della natura e quello storico e sociale, quale realtà indipendente da lui e come il mondo è nello stesso tempo il prodotto o (nel caso della natura) l'oggetto dell'attività che egli si crea, dove è il punto di partenza di cotesto cammino e quello di arrivo ». Pertanto l'"ironica variazione" del mito di Faust — in questo film che pur vuole essere pieno di sottintesi, di analogie, di riferimenti al presente, al dopoguerra, — raggiunge risultati puramente astratti: il suo contenuto è fuori dal nostro tempo e dai nostri tormentosi problemi, nei quali si dibatte l'eroe contemporaneo. Clair si ricollega in un certo senso e sulla linea accennata, a quel "Christlich Meynender" che ridusse la narrazione di Pfizter eliminando il fondo tragico della leggenda e accentuando le situazioni comiche e maliziose con "cristiane intenzioni": le quali portano il regista a massime semplicistiche, che si rifanno al Clair americano: al tema racchiuso in *I Married a Witch* (1942): essere cioè l'amore più forte della stregoneria. E che il regista francese sia

questa volta più vicino all'esperienza hollywoodiana che non a quella parigina, è dimostrato del resto dalla costruzione formale di *La bellezza del diavolo*. Ci troviamo quasi di fronte ad un fenomeno inverso a quello accennato di *Le silence est d'or*: tutt'al più si può trovare nel film qualcosa di *Le dernier milliardaire* (specie nelle scene della corte); per il resto quella che abbiamo chiamato costruzione formale non è altro che perfezione tecnica: una rigorosissima "lingua correttiva" e non linguaggio: quella perfezione tipica ai prodotti hollywoodiani e quel linguaggio inventivo peculiare al miglior Clair. E appartengono più alla prima che al secondo la magistrale interpretazione di Michel Simon e l'abile concertazione degli altri attori. (Un discorso a parte meriterebbe la musica di Roman Vlad; di una efficacia particolare, anche se in essa avvertiamo motivi non del tutto originali). Quanto all'ambientazione volutamente barocca, vorremmo chiedere a Clair quale esigenza (oltre a quella industriale) lo abbia condotto a Roma: e tale domanda ci sembra ancor più giustificata dopo le seguenti dichiarazioni del regista stesso: « Pensate forse che avrei potuto realizzare a Roma *Le silence est d'or*? Nemmeno per sogno. Il cinema, fra tutte le arti, è quella più legata e sottomessa a un fatto ambientale. E non soltanto per alcune circostanze di fatto, tutt'altro che trascurabili... » (2). La risposta è senza dubbio insita nella stessa scelta del soggetto e nella sua trattazione: la Roma di *La bellezza del diavolo* è anonima tanto quanto il paese slavo di *Break the News* (« Vogliamo la celebrità », 1938).

GUIDO ARISTARCO

(1) Georg Lukács: *Goethe e il suo tempo*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1949.

(2) Vittorio Bonicelli: *Clair e il diavolo*, in *Cinema*, anno II, numero 25, 30 ottobre 1949.



Simone Valère in « La bellezza del diavolo ».

# CIRCOLI DEL CINEMA

## NEW YORK - PARIGI

DUE NOTIZIE, una da Parigi ed una da New York, sono arrivate in questi giorni a confortare i nostri propositi, per ora forse un po' donchisciotteschi, di far fermentare e di smuovere l'attuale stagnante situazione nel campo dell'affermazione dei diritti d'autore, della tutela e conservazione e divulgazione delle opere d'arte cinematografiche, della difesa attiva e della valorizzazione dei buoni film sulla massa grigia della produzione scadente. A Parigi, nel corso di un'assemblea dell'Associazione francese della critica cinematografica, René Clair è intervenuto autorevolmente in merito al famoso problema, di cui abbiamo già più volte parlato su questa pagina, del cosiddetto « deposito legale ». Egli ha denunciato il fatto che, cinquant'anni dopo Méliès, nulla ancora sia stato fatto sostanzialmente per assicurare la conservazione delle opere cinematografiche. Si è richiamato all'esistente obbligo, in Francia, di depositare un negativo di ogni film in virtù dei contratti di assicurazione sugli stessi. Ha quindi chiesto di non gravare eccessivamente sui produttori chiedendo loro varie copie, vari negativi, per l'uno o l'altro scopo, ma di semplificare al massimo la procedura, rendendola però effettivamente obbligatoria. Qualcuno ha infatti ricordato che, sulla carta, esisteva già una legge del 1943 che affidava alla Biblioteca nazionale l'incarico di conservare i film. Ma nessuno mai, nei vari ministeri, aveva pensato di renderla operante emanando i relativi regolamenti, facendola effettivamente applicare nella pratica. René Clair ha allora concluso che basterebbe soltanto un po' di buona volontà e l'utilizzazione di qualche

«fortino» abbandonato come ve ne sono tanti nella «ceinture» di Parigi, per garantire la conservazione di tutta la produzione nazionale.

Per l'Italia, il discorso potrebbe essere press'a poco uguale, con qualche variante unicamente per i «fortini». Non bisogna indugiare oltre; ogni anno che passa senza una effettiva messa in atto di una regolamentazione che concretamente realizzi la conservazione almeno dei film più importanti, non soltanto può significare la perdita definitiva di opere d'arte, ma anche un'abdicazione sempre più grave da parte del mondo della cultura cinematografica verso i diritti e gli abusi commerciali dei produttori e dei distributori. Ora, dalla Francia ci sono giunte le parole di René Clair; a lui si sono uniti tutti i critici francesi e certo l'azione si farà sempre più larga e pressante finché qualcosa di concreto sarà ottenuto e il problema potrà considerarsi parzialmente o definitivamente risolto, almeno per quel che riguarda i film contemporanei e futuri. E da noi, in Italia? Qualche mese fa, quando al congresso internazionale della Federazione delle cineteche si discusse di questo problema, lo si fece in sordina, in sede di seduta ristretta, senza dare la minima eco o pubblicità alla cosa. Ciò dipende forse dall'abitudine dei «cinetecari», comune del resto anche ai conservatori di qualunque museo, di considerarsi un po' fuori dalla normale umanità, di quell'umanità che distrattamente permetterebbe, se non ci fossero loro, la distruzione dei monumenti, degli antichi manoscritti, dei quadri preziosi, oggi anche dei film. Ma è comunque un errore: per il

cinema, un atteggiamento che non manca di avere molti rapporti con quello claustrale dei monaci medievali, non ha ragione di essere: perché si tradurrebbe in impotenza di fronte alla grandiosità degli interessi di ordine non culturale che il cinema stesso comporta. E le «celle» blindate dove gli attuali fraticelli cinetecari nascondono tutti i film di cui vengono in possesso, rischieranno di restar semivuote o comunque di restar chiuse per molto e molto tempo al legittimo interesse di quanti sono desiderosi di conoscere la storia del cinema, proprio perché non si sarà saputo porre questo problema della «legittimità» della conservazione dei vecchi film e di tutti i film di valore, e quello della loro divulgazione culturale, in modo da imporlo all'attenzione di quanti (autorità, enti, mondo cinematografico, amici del buon cinema riuniti nei cineclub, ecc.) sono interessati ad un fatto di così grande importanza sociale come è il cinema. Per questo, ringraziando ancora una volta quei pochi che con la loro disinteressata ed appassionata opera hanno contribuito a salvare dalla distruzione tante opere significative della storia del cinema, auspichiamo che — sull'esempio francese — anche da noi in Italia, i critici cinematografici, i registi, i circoli del cinema, alimentino tutti insieme l'allargamento di questo problema fino a portarlo alla sua migliore soluzione.

Da New York, ci è giunta invece la notizia che la casa «United Artists» ha rieditato il famoso film di Chaplin, *City Lights* («Luci della città») del 1931 (che dovrebbe riavere una prima visione in questo mese in un importante cinema di Broadway), e si appresta a ripresentare, allo stesso modo, altri film sonori del grande Charlot. Come mai l'«United Artists» si è decisa a un simile passo, quando non più tardi di un paio d'anni fa, in Italia e — a quel che ci risulta — anche in altri

**ROBERT FLOREY: «Hollywood d'hier et d'aujourd'hui», Paris, Prima Editions, 1948.**

ROBERT FLOREY è un regista nato a Parigi il 14 settembre del 1900: emigrato negli Stati Uniti nel 1921 egli, più fortunato — o meno, a seconda del punto di vista — di tanti altri suoi confratelli europei, non ha conosciuto il grandissimo successo immediato, seguito ben presto dall'oblio completo e irreparabile. La sua carriera si è svolta in sordina, su di una linea di mediocrità e di mestiere, che non permette certo di assegnargli una personalità ben definita od un posto particolare nella storia del cinema (basti dire che proprio lui è il responsabile di *Tarzan and the Mermaids*). In Florey, però, esistono anche delle qualità che non è possibile negare: ricordiamoci di *Vie et mort de 913*, figurant d'*Hollywood* (1927) e di *The Loves of Zero* (1928); due rarissimi esempi di un tentativo europeo-hollywoodiano d'avanguardia, il primo dei quali suscitò l'interesse di tutta l'«élite» cinematografica americana del tempo. Rammentiamoci poi che proprio a Florey si è rivolto Chaplin per la realizzazione di *Monsieur Verdoux* (1946).

Pur nella sua completa commercialità, resta viva comunque in Robert Florey una qualità ben civile, il senso della storia, l'interesse per il documento del passato, per i precedenti di ciò che sta attorno a noi, per tutto quel che insomma si può chiamare tradizione; una prova evidente ne viene offerta dal suo recente volume (*Hollywood d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Prima Editions, 1948), in cui sono raccolti non solo i ricordi personali dello stesso Florey ma anche numerosissimi dati, aneddoti, spunti sul vecchio e nuovo cinema americano (partico-

## BRONCHIA

larmente interessante quella sul vecchio cinema), raccolti pazientemente da chi, col suo profondo intuito europeo, ne comprendeva l'immensa importanza ai fini di una storia futura. Notizie sui vecchi pionieri, che Florey poté conoscere personalmente, e da cui attinse più volte: ricordi di attori, di registi, di tecnici, da lui incontrati; attenti studi sullo sviluppo della topografia di Hollywood, con una preziosa serie di dati sulla costruzione, lo sviluppo, la fine dei vari gruppi di teatri di posa, l'origine e le vicende delle case maggiori: almeno nelle storie del cinema più note, credo che, dopo il libro di Florey, ai capitoli sul cinema americano fino al sonoro, siano da fare parecchie aggiunte. Piace poi a Florey la sua caratteristica tutta francese di orgoglio nazionale, di attaccamento al paese lontano: dei francesi di Hollywood egli ci narra vita morte e miracoli, sempre tendendo a sottolinearne le qualità, in ciò ben diverso dagli italiani, ognuno dei quali cerca sempre di far parte per se stesso, e si cura molto poco di mantenere o difendere il buon nome del suo paese di origine tra i nuovi connazionali. Spigolare nel libro di Florey è interessante e divertente: ad ogni passo si incontra qualcosa che meriterebbe di essere ricordato. Così la vicenda della ripresa del primo piano nella storia del cinema dovuta ad un casuale passaggio davanti alla macchina da presa da parte di Fred Ott, aiutante di Edison, nel 1894. Poi, il primo impiego della luce artificiale per la ripresa cinematografica, avvenuto nel 1899, in occasione dell'incontro di

pugilato tra Tom Sharkey e Jim Jeffries. Florey ricorda che il celebre «cow boy» dei primissimi «westerns», Broncho Billy, si chiamava in realtà Max Aaronson o, in arte, Max Anderson. E l'origine del nome Hollywood? L'autore ci fa sapere che, nel 1883, una certa signora Wilcox dalla nuova Inghilterra si stabilì in California: d'accordo col pittore francese Paul de Longpré, che abitava vicino a lei, ella diede al suo nuovo luogo di residenza il nome di una fattoria di sua proprietà, posta nella nuova Inghilterra e che si chiamava appunto Hollywood. (In merito esistono altre versioni). Altre curiosità non mancano certo, per chi volesse riportarle. Perfetto nel suo genere il profilo di Griffith, vanitoso, freddo, spietato, talvolta crudele (e Florey ci fa sapere che il primo «close-up» volontario che Griffith girò si trova in un film del 1912: *Musketeers of Pig Alley*).

A dire il vero, anche se non sempre nel libro è osservato l'ordine storico o quello logico, e le notizie si susseguono un po' alla rinfusa, a Florey non mancano capacità di scrittore. Valentino, ad esempio, è presentato bene (lo sapevate voi che una sorella di Valentino lavorava in un'officina dei dintorni di Milano, e che Valentino stesso, già celebre, assistette una volta alle corse automobilistiche di Monza?). Florey ha il senso dell'aneddoto ed è capace di caratterizzare benissimo i suoi personaggi: intuisce subito quello che per il pubblico, per il lettore può essere interessante, e non se lo lascia sfuggire. Non si limita a descrizioni generiche: più che esercitazioni stilistiche, i suoi sono veri e propri contributi, materiali di fatti. Così, accanto alla notizia dello svenimento di Boris Karloff al suo primo film, *Parisian Night*,

paesi, le sue agenzie ritiravano e distruggevano tutte le copie di quei film, da *The Gold Rush* (« La febbre dell'oro », 1925) a *The Great Dictator* (« Il dittatore », 1940)? Quando un senatore americano, evidentemente con uno strano concetto della libertà e della democrazia, si permette di chiedere al Congresso di varare una legge apposta per poter espellere dagli Stati Uniti l'« indesiderabile » Charles Chaplin? Forse, proprio per questi motivi. Proprio perché la calunniosa campagna scatenata contro di lui ha suscitato in una parte del popolo americano un grande movimento di simpatia verso quest'uomo, che è senza dubbio una delle più grandi figure della storia del cinema mondiale. In un recente referendum indetto da un giornale cinematografico, Chaplin è stato proclamato il miglior attore. Nello stesso tempo, alcuni suoi articoli, pubblicati su riviste a grande tiratura, ottenevano molto successo. Ci ralleghiamo evidentemente di questa buona prova di sensibilità. Vorremmo però che anche in Italia si potessero rivedere i suoi film più belli (e quali forse dei suoi capolavori non meriterebbe di essere « rieditato? »). Vorremmo che non soltanto le richieste numerosissime ed insistenti che da tempo ci sono pervenute e continuano a pervenirci da parte di quasi tutti i cineclub italiani potessero essere soddisfatte, ma che tutto il pubblico italiano, potesse rivedere *City Lights*, *Modern Times* (« Tempi moderni », 1936), e via dicendo. Siamo certi che i circoli del cinema italiani sarebbero pronti a mobilitare tutte le loro energie, tutti i loro soci, in una serie di iniziative che potrebbero trasformare la presentazione pubblica di questi grandi film non soltanto in un ottimo successo commerciale (il che è sicuro) per la « Artisti Associati », ma in una vera e propria manifestazione culturale in onore di Charles Chaplin. Chiedano dunque i cineclub, nelle forme più varie e che più riterranno opportune, attraverso la loro fede-



Da « *The Little Foxes* » (« Piccole volpi », 1941) di Wyler, presentato al Cineclub di Salerno.

razione nazionale, con referendum estesi a tutto il pubblico cinematografico, chiedano la riedizione in Italia di questi film. Sarà un buon punto segnato in favore dell'affermazione del buon cinema. Sarà una grande dimostrazione dell'importanza culturale dell'opera quotidiana dei circoli del cinema.

**VIRGILIO TOSI**

★

**ANCONA.** - Il Cineclub ha proiettato *Les enfants du paradis*, *Siréna* e *Tabù*.

**ASCOLI PICENO.** - È stato presentato il film *Vogliamo vivere* e il documentario *L'istinto degli animali*.

quando, in un combattimento di « apaches », gli venne fatto passare un coltello sotto il naso, troviamo un fatto che può essere importante nella storia dell'interpretazione, il riconoscimento a Jimmy Finlayson, attore scozzese, dell'invenzione dello sguardo « double take », cioè dell'ormai famosissima mossa per cui un attore, vedendo qualcosa di straordinario, dapprima l'esamina senza darle importanza e volge il capo, per rivoltarsi subito dopo esterrefatto, avendo finalmente compreso di che cosa in realtà si tratti. E mentre i critici saputelli, quando vogliono fare gli eruditi, ci annunciano gravemente che oltre a Chico, Harpo, Groucho, Marx in origine vi era anche un quarto fratello, Zeppo, Florey ci rende nota l'esistenza di un quinto fratello Marx, Gummo, di cui finora nessuno aveva parlato.

Particolarmente importante è la parte dedicata a Chaplin, per quel che riguarda *Monsieur Verdoux*. Florey si è trovato nell'invidiabile situazione di chi, avendo per Chaplin un'ammirazione altissima, viene improvvisamente invitato a lavorare con lui. Attento, intelligente, colto, Florey non si è lasciato sfuggire l'occasione, e ha studiato a fondo il suo eccezionale collaboratore, dandocene un ritratto eccellente per vivezza, spontaneità, e contemporaneamente, delicatezza di indagine critica. Conoscevamo già certi aspetti del carattere di Chaplin, l'egotismo, la vanità, l'estrema mutevolezza di umore; non ci sorprende troppo vederli quindi confermati qui. Florey ribadisce il disinteresse di Chaplin per i perfezionamenti tecnici avvenuti nel cinematografo: il grande regista vorrebbe che i suoi interpreti si disponessero ancora uno di fianco all'altro dinanzi alla macchina da presa; non si cura dei movimenti, poco della varietà dei quadri, né vuol sottomettersi

alle esigenze dell'ottica della macchina da presa: si comprende benissimo che i suoi interessi vertano su ben altro, vadano di là dalla semplice meccanica cinematografica, da lui considerata soltanto come mezzo di secondaria importanza, per minare invece all'approfondimento di un personaggio stilizzato e reso essenziale fino all'estremo. Come certi famosi protagonisti di pantomime e di balletti, Chaplin crea l'ambiente intorno a sé, lo costruisce e lo evoca con i propri gesti: logica quindi la sua avversione così tenace per il sonoro, logico il suo affidarsi quasi esclusivamente a se stesso, lasciando generalmente in ombra i collaboratori. Svariati poi sono gli spunti di « colore » che Florey sa trarre dalla sua esperienza chapliniana: le irresistibili rappresentazioni mimiche improvvisate da Charlot tra una scena e l'altra, le sue urla repentine ed il suo repentino placarsi, nonché la sua infaticabile resistenza e tenacia nel provare e riprovare ogni scena. Florey annota subisce le sfuriate, ne sorride, comprende, dà qualche suggerimento (sua è l'eccellente idea del manichino riprodotto le forme di una delle mogli uccise, che Verdoux si trova dinanzi proprio mentre tenta una nuova seduzione). E ci sembrano notevoli, da parte di questo europeo americanizzato (ma la Francia recentemente gli ha concesso la « Legion d'onore »), la serenità ed il profondo rispetto con cui egli si accostò a Chaplin, pur sapendolo uno degli uomini più odiati degli Stati Uniti e pur conoscendo che la sua collaborazione a *Monsieur Verdoux* avrebbe potuto metterlo in luce non troppo buona in certi ambienti hollywoodiani. Una volta tanto, in Florey, l'artista è riuscito ad avere il predominio sull'onesto mestierante.

**GUIDO BEZZOLA**

**CATANZARO.** - Il « Circolo catanzarese del cinema » ha proiettato Aleksandr Nevskij e un programma di cortometraggi composto da due film di pupazzi cecoslovacchi e dai documentari francesi *Rodin* e *Van Gogh*.

**FIRENZE.** - Il Cineclub « Primi Piani » ha presentato *Nascita di Charlot*, *Rubens di Haesaerts* e *Storck* e altri documentari belgi, *Himmelskibet*, *Monsieur Verdoux*, Breve incontro.

**GROSSETO.** - Il locale Circolo del cinema, dopo aver proiettato Breve incontro e Il silenzio è d'oro, ha realizzato un breve ciclo di proiezioni dedicate all'opera di Vittorio De Sica, presentando *I bambini ci guardano*, *Sciucchià* e *Ladri di biciclette*. A conclusione del ciclo, è stato indetto un referendum su tutti i film proiettati dall'inizio dell'attività e Virgilio Tosi ha tenuto una conferenza sul tema: De Sica e il pubblico.

**MESTRE.** - Il Cineclub mestrino ha proiettato dall'inizio della sua attività: *Ladri di biciclette*, *Siréna*, *La via del tabacco*, *Film and Reality*, *L'eterna illusione*, *Il corvo*, Breve incontro, *Uomini sul fondo*, *Il traditore*.

**MILANO.** - Il « Cineclub popolare milanese » ha proiettato recentemente il membro del governo di Sarki e Keifits, Il sole sorge ancora, Un palmo di terra, cortometraggi di pupazzi cecoslovacchi, *Caccia tragica*, *Tutte le spose sono belle*, un programma di documentari americani.

**PARMA.** - Al Cineclub sono stati presentati *Les anges du péché*, *I cavalieri del Texas* e *Giorni perduti*.

**PESCARA.** - Il « Circolo abruzzese del cinema » ha recentemente programmato: *Film and Reality*, *The River*, *The City*, *Il fuggiasco*, *I topi grigi*.

**REGGIO CALABRIA.** - Ha in programma per la prima metà di maggio, *Film and Reality* e *Paisà*. Nell'ultimo referendum tra i film presentati, i soci hanno indicato come miglior film *La grande illusione*, seguito da *Legittima difesa*, *Il deputato del Baltico* e *Quattro passi fra le nuvole*.

**SALERNO.** - Con più di duecento soci, dalla metà dello scorso dicembre, ha iniziato la sua attività, sinora coronata da successo, il circolo del cinema che ha presentato sinora, tra l'altro: *Breve incontro*, *Quattro passi fra le nuvole*, *Il deputato del Baltico*, *Piccole volpi*, *C'era una volta una bimba*, *La grande illusione*, *L'ultimo miliardario*, *Film and Reality*, *Sul sentiero degli animali* e *Nelle sabbie dell'Asia centrale*.

**TORINO.** - Il « Cineclub Torino » ha recentemente presentato: *I sogni che si possono comprare di Richter*, con presentazione e commento di *Italo Cremona*, *Les anges du péché*, *The River*, *Cadet Rousselle*.

**TRENTO.** - Ha presentato *Ossessione*, *Rubens di Haesaerts* e *Stock* e altri documentari belgi.



## LA DILIGENZA

### CORRISPONDENZA COI LETTORI

A TUTTI La famosa coda del diavolo è andata ad infilarsi nelle bozze del numero 36 di Cinema, cosicché al proto (s'incolpa sempre un non meglio precisato proto, in questi frangenti) è sfuggito un refuso in questa rubrica, e precisamente nella comunicazione « a tutti ». Alla ventiquattresima riga, della prima colonna della pagina 224, si deve leggere la frase così corretta: « questo ci induce a trascurare appunto quei dati che non sono di utilità generale a favore delle proposte intelligenti dei lettori ». E tornando sull'argomento della coda del diavolo c'è, nella stessa puntata di La diligenza un guaio minore, direi un'omissione. Nella lunghissima risposta a Giorgio Tamburini di Roma parlando di Il Barone di Münchhausen, ho scritto: scenario di von Baky e Käutner. Correggete in: scenario di Berthold Bürger. Il contributo (in sede di supervisione) di Käutner e dello stesso regista von Baky è infatti minimo al confronto con il lavoro di Bürger.

SILLA ZAMBONI (Macerata). Per ottenere quei numeri di Cinema puoi servirti del nostro conto corrente precisando all'Amministrazione i tuoi desideri. Quella cifra che ti han chiesta per la Storia del cinema di Pasinetti mi sembra un poco esagerata. Ma un anno fa, ho conosciuto dei cultori che avrebbero speso quasi il doppio!

GIORGIO CAVALLINI (Genova). Molte volte ho scritto della collaborazione dei lettori nella ricerca dei dati? Credo che un accenno si possa trovare in ogni puntata: del resto è un lavoro che appassiona, questo degli « Sherlock Holmes » del cinema. Finora non avevo ancora avuto l'occasione vera, grande, per dimostrare l'attaccamento dei lettori a questa rubrica e al lavoro di indagine « botanica ». Oggi, grazie alla tua richiesta dei dati del film Locomotiva 2423, posso — rubando un po' di spazio alle altre risposte — pubblicare alcune lettere arrivate da varie parti dell'Italia, con le opinioni in merito. Ricordi che l'amico Kotkowski assicurava che quel film era interpretato da Lon Chaney (opinione confermata anche dal lettore Ivano Cipriani)? Da Bologna scrive ora Luciano Cusini che gira: « il titolo italiano del film interpretato da Lon Chaney non è Locomotiva 2423, bensì Il ferroviere ». Ma allora? Allora intervengono: da Trieste, Tino Ranieri; da Genova, il più attivo tra gli schedaristi, alias Roberto Chiti, e Vincenzo Rossi; e da Bergamo, Giulio Montanelli. Forse la prossima posta mi porterà i responsi della Si-

cula: lo dico senza ironia. Che cosa riferiscono le lettere di questi amici? Essi sono concordi nell'assicurare Cavalini che: 1) Lon Chaney ha interpretato il ferroviere, col titolo originale Thunder, prodotto nel 1929, al fianco di James Murray e Phyllis Haver (avverto che Phyllis è la « diva » del momento), sotto la direzione di William Night; 2) Esiste un Locomotiva 2423, diretto da David Howard nel 1934, — ma presentato nel '35 — col titolo originale Whispering Smith Speaks; i protagonisti sono George O'Brien e Irene Ware, per la produzione di Sol Lesser; 3) Il film racconta la storia di un guardialinee e di un macchinista di una « vecchia caffettiera », i quali si impadroniscono di una potentissima locomotiva e compiono un avventuroso viaggio sulle linee di una ferrovia privata (avverto che di questo brandello di trama è responsabile la memoria del lettore Montanelli).

Grazie a tutti quanti. Personalmente sono ancora nell'imbarazzo. Ma mi consola un fatto: che nell'era dei viaggi in aereo, la ferrovia trova, almeno su queste pagine, la sua estrema ondata di interesse. Infatti, oltre che per la questione della Locomotiva 2423, ho ricevuto mucchi di missive dei lettori in merito alla famosa rassegna del Turconi, Il treno nel film.

CHIRONE (Cagliari). Abbiamo fatto proseguire il plico a Genina. Quanto alla lettera che mi hai inviato, di ben 2090 parole, o la pubblico per intero (il che è quasi impossibile) oppure la leggo, la rileggo e ti dico: hai torto nel voler richiedere ad un regista una specifica competenza etnica, allorché egli manifesta il desiderio di girare un film in Sardegna, Sequi ha detto che il gallurese, secondo lui è chiuso duro, conservatore? Tu dici che il gallurese è l'opposto del tipo che s'è immaginato Sequi? Vuol dire che il regista, arrivato nella Gallura, studierà meglio l'uomo del posto e muterà idea. Germi — è un esempio — quando s'è recato in Sicilia per in nome della legge, conosceva appena appena la regione, e quanto al romanzo di Lo Schiavo (lo dico perché tu, per la Sardegna, ti ostini a voler offrire occasioni letterarie), il regista non l'aveva ancor letto, e credo che mai l'abbia mai avuto tra le mani. Sequi tu dici, è sardo ma conosce solo superficialmente la sua regione. Ha poca importanza. Al momento di « girare », egli avrà condotto il suo lavoro di ricerca e di « aggiornamento » a tal punto da lasciare soddisfatti gli spettatori sardi, sempre nel caso però

che Sequi sia un regista coscienzioso. E se non lo fosse? Tanto meglio. Dopotutto si propone di raccontare una storia, e non di realizzare un documentario per l'Eni.

SALVATORE MARTORANA (Casteldaccia). E' un peccato, caro Salvatore, che un lettore e corrispondente fedele come te non possa essere accontentato neppure questa volta. Peccato soprattutto perché la tua voce di siciliano avrebbe avuto molta importanza nella discussione a proposito di In nome della legge. L'articolo che mi hai mandato è interessante, è documentato, è « nuovo ». Ma la questione è ormai chiusa.

PIERO N. (Genova). Hai ragione. Il terrore dell'Ovest non è il titolo italiano di Angels with Dirty Faces. Ma, in confidenza, in quell'elenco che tu citi ho trovato un altro errore. Quanto a Hets, l'ho visto un anno fa, in traduzione italiana, col titolo Spasimo, e Iris è stato proiettato in Italia, già doppiato, verso i primi del 1950.

VITTORIO NASTRI (Salerno). Vedo che da Belluno sei emigrato verso climi più caldi. So, come tu dici, che sei « un terribile appassionato » e che tieni alla precisione. Allora devo precisare a mia volta che il droghiere Paquet di Johnny Belinda non è Lee J. Cobb, come tu hai creduto (quei baffi ti han tratto in inganno), bensì Dan Seymour, il grosso attore specializzato in parti di « carogna ». Lo ricordi in quella caratterizzazione, abbastanza efficace, del commissario di polizia della Martinica in To Have and to Have Not (« Acque del Sud »)?

A. CANTONI (Salerno). Non ti firmavi C. Antoni, nelle lettere precedenti? Ho letto le tue opinioni su Fernandez, ho letto la tua critica a Vulcano; ma in nessun caso ho potuto ospitare i tuoi brani, un po' per la mancanza di spazio, un po' perché (nel caso che ci fosse stato lo spazio) gli argomenti sono già stati « agitati » (che bella parola!) su queste colonne. Vorrei pregarli: 1) di non dimenticare di scrivermi, anche se ancora non ti ho potuto accontentare; 2) di usare la macchina per gli articoli; 3) di sceglierti uno pseudonimo definitivo.

DELIO VITALE (Casa Paradiso-Tortona). Appena incontrerò Antonino gli parlerò del caso Lotte Reiniger. Molti miei amici romani (tra questi il regista De Santis e il critico Massimo Mida) hanno conosciuto la animatrice delle ombre, che ha accompagnato il marito Carl Koch a Roma al tempo della Tosca. Ricordo di averli sentiti parlare con molto affetto di Lotte e Carl. Purtroppo su Koch ho avuto l'ultima informazione nel 1945, ed è stata terribile. Tu sai che egli era anti-nazista; ebbene, la notizia arrivata a Milano, nel dicembre 1945, ma che si riferiva alla primavera dello stesso anno, diceva che Koch, inseguito dalle S.S., s'era suicidato in un appartamento berlinese dov'era riparato. La notizia è stata pubblicata su Film d'Oggi del 5 gennaio 1946. La fonte? Una lettera di Jean Renoir agli amici italiani.

### IL POSTIGLIONE

#### CAMBI E ACQUISTI

LUIGI NARDO (Vicolo Santa Maria Iconia 9, Padova). Cede le annate 1947 e 1948 di Fotogrammi e l'annata 1948 della rivista Musica Jazz nonché i nn. 1, 2, 3, 4 di Musica Jazz del 1949 in cambio di numeri di Cinema, vecchia serie dal n. 40 in poi. Le riviste sono offerte come nuove.

NICOLÒ MENDOLIA (Via Conte A. Pepoli, 132 - Trapani). Cede i supplementi mensili di Cinema Illustrazione contenenti la vita di Rodolfo Valentino e il racconto

del film Nagana (il postiglione avverte che ha ospitato questa segnalazione in via eccezionale, tenendo conto che sia Valentino che Nagana possono, in un certo senso, interessare i cultori). Cede (oltre Motion Picture del febbraio e del maggio 1945; Screen Romances dell'agosto 1946 e del luglio 1947; Movie Story del luglio 1947 e Screen Album dell'agosto-settembre 1946).

R. P. B. DE LEMOS (Corso Carbonara 10 A - Genova). Cambierebbe Schermi anno II, numeri dall'1 al 6, rilegati in tela blu con gli stessi fascicoli sciolti, purché in buono stato.

EDOARDO SCAMERONI (Piazza della Libertà, 4-29 R - Genova). Cede Primi Piani, annate 1941, '42, '43; le prime due sono rilegate.

AMEDEO RIVOLTA (Via Griffini, 6 - Milano). Cede L'Ecran Français: annata 1948, dal n. 132 al 154, dal 160 al 181, e il numero 183; annata 1949, dal n. 184 al 191, il 193-194, dal 196 al 199, dal 201 al 203, poi il 205, 206, 207, 209, 211, 215. Cede inoltre di Bianco e Nero (nuova serie) i nn. 1, 2, 3, 4, 5, 8, 9 del 1948 e i nn. 1, 2, 4, 5, 6 del 1949. Le printemps de la liberté di Jean Gremillon, L'attore nel film di Pudovkin.

ALBERTO ZUCHELLI (Via Ovidio 10 - Roma). Cede Cinema - vecchia serie, Anno 1936, dal n. 1 al n. 12 compreso. Anno 1937: n. 13, n. 14 e dal n. 17 al n. 27 incluso, dal 29 al 36 incluso. Anno 1938: dal n. 37 al 48 incluso, i nn. 50, 51, 52 e dal 54 al 58 incluso, nonché il n. 60. Anno 1939: dal 61 al 67 incluso, indi i nn. 69, 70, 71, 72, 80, 81, 82, 84. Anno 1940: il n. 85. Anno 1941: 117, 118, 123, 128, 132. Anno 1942: 142, 143, 151, 152, 153, 155, 156. Anno 1943: 159, 160, 161, 164, 165, 166. Inoltre Scenario nn. 10 e 11 del 1942, e il n. 2 del 1943. Primi Piani: i nn. 10 e 11-12 del 1942 e il n. 2 del 1943.

CARLO G. CHIAPPERO (Via Palestro 18-13 - Genova). Vorrebbe cambiare il Motion Picture Almanac 1947-48, dietro compenso integrativo da parte sua, con una delle seguenti opere: Almanacco del Cinema Italiano edito da Cinema nel 1943; il Filmexikon di Pasinetti; Storia del cinema di Pasinetti.

GIANNI CERRUTI (Via Costigliole, 6 - Torino). Cede Bianco e Nero (vecchia serie), fascicoli anni I, II, III, IV, V, VI. E il volume di Jean Benoit-Lévy Les grandes missions du cinéma edito a Montreal nel 1945. Nonché il Film, soggetto e sceneggiatura nel numero speciale di Bianco e Nero.

GIUSEPPE TONUCCI (Via Flaminia, 54 - Serrungarina, provincia di Pesaro). In cambio di diversi numeri di Cinema è disposto a cedere Gulda al cinema di Vittorio Calvino. Cerca Cinema, vecchia serie nn. 157, 163.

SERGIO ALBINI (Via Brighenti, 13 - Rimini). Cede Cinema, vecchia serie: nn. 48, 50, 53, 55, 59, 61, 62, 64, 66, 67, 83, 89, 90, 93, 94, 127 e dal n. 148 al 170-compreso. Cede inoltre la raccolta completa di La critica cinematografica.

CESARINA CASAROLI (Via Bologna, 117 - Ferrara). Cede Cinema, vecchia serie: nn. 92, 129, 131, 133, 135, 137, dal 139 al 143 incluso, 145, dal 147 al 152 incluso, il 118, 123, 125, 154, 155.

NICOLA CIGLIESE (Via Bombacci, 2 - Forlì). Cerca una copia recente in buono stato del Motion Picture Almanac.

PIER LUIGI BRUNORI (Via Fiesolana, 14 - Firenze). Cerca Cinema, vecchia serie: i numeri dal 101 al 110 incluso, 112, 114, 120, 122, 124 e il 175-176. Verde o cede in cambio alcune collezioni di un quotidiano cinematografico e fotografie.

**Dialogo tra Abruc Mobango, giovane critico modestissimo, e due delegazioni giunte ai suoi piedi dai confini del reame di Brongavanga.**

#### ANTEFATTO

La fama di Abruc Mobango, giovane e valentissimo critico cinematografico, si è ormai estesa con la rapidità del fulmine in tutto il reame di Brongavanga, raggiungendone fin gli estremi confini. Per ogni dove si tessono le sue lodi, i cantastorie sulle piazze improvvisano poemi in suo onore e le belle fanciulle sospirano e si struggono leggendo le sue briose e scintillanti recensioni. Nell'ombra gl'invidiosi tramano, ma Abruc, bello e forte come un leggendario cavaliere, indulge e sorride. Anche i saggi, che a Brongavanga abbondano, sorridono. Essi sanno che Abruc gode della fiducia e della stima dell'Emiro, quindi fan di tutto per renderselo amico. E ininterrottamente le pianure, le colline, i valichi di Brongavanga sono solcati da carovane di delegazioni che si recano alla capitale, portando a Abruc Mobango spezie, gioielli, tappeti pregiati, tenere fanciulle, pavoni rarissimi e vin dolce di Cipro.

#### DIALOGO

E' l'alba, ed essa non può proprio fare a meno di illuminare la stanza dorata dove giace, sposato, Abruc. La sera prima egli ha vegliato fino a tarda notte, faticando oltre modo, per riuscire a parlar bene di un film assolutamente repellente. V'è riuscito, ed ora dorme il sonno dell'ingiusto. Attorno a lui si muovono con leggerezza i cortigiani, critici di giornali di provincia, esercenti, sceneggiatori, noleggiatori, registi, editori, produttori, i quali, trattenendo il fiato, attendono « le lever du critique ».

ABRUC (sbadigliando) — Che giorno è, oggi?  
CORO DEI CORTIGIANI — Dipende da te, grande Abruc. Se le tue critiche ci saranno propizie, sarà una bellissima giornata. Altrimenti il numero delle vedove e degli orfani crescerà impetuosamente. Ma tu, Abruc, che hai un nobile cuore...

ABRUC (cogitabondo) — Ho fatto un sogno. Uno strano sogno. Ho sognato che una mia critica giungeva ai giornali non firmata, e che essi la pubblicavano, per il suo intrinseco valore. Bisogna ch'io sappia che cosa vuol dire questo sogno bizzarro. Chiamatemi il decano dei giornalisti, oppure no, meglio, chiamatemi Critico-Acuto. Risolverà il quesito in un battibaleno.

UN CORTIGIANO — Grande e magnanimo Abruc, oggi è giorno di delegazioni.

ABRUC — E sia. Però sguinzagliate nella città bassa le vostre migliori spie, e che non si verifichi più l'oscuro scandalo dei falsi poeti che cantano stornelli in cui delegazioni fa rima con doni. Intesi? Ne va della vostra testa. L'Emiro...

IL CORTIGIANO DIALETTICO — Abruc, lascia che la plebe si pasca di falsi profeti. Il volgo è incapace di distinguere tra delegazioni inanimate e delegazioni animate. Confonde tutto. Non turbare l'Emiro con simili quesiti filosofici. I film di Bob Hope gli dàn già troppo da pensare.

ABRUC — Oggi, evidentemente, sono di buon umore. Gente, fate entrare la prima delegazione!

Entra la prima delegazione. Consta di dervisci smunti e macri, dalle guance scavate, gli occhi fuori dalle orbite e le mani frenetiche.

ABRUC — Chi siete, amici? E che volete?  
IL CAPO DEI DERSVSCI — Noi, grande Abruc, siamo una delegazione di Adpveps. Noi Adpveps viviamo sui monti, ma la tua fama ci ha raggiunti sin lì. Vogliamo l'onore di averti membro del nostro consiglio direttivo.

ABRUC — E che cosa fate, amici, sulle montagne? Forse ci state per essere più vicini ad Allah?

IL CAPO DEI DERSVSCI — Anche, o Abruc, in un certo senso. Anzi, senz'altro. Ma principalmente noi siamo adepti della setta degli « adoratori delle pellicole vecchie e preferibilmente scassate ». Raccogliamo, insomma, frammenti di vecchi film, e talvolta anche film interi. Poi baciamo quei sacri nastri di celluloido, li appendiamo al collo degli dei, e vegliamo affinché sacrileghi profani non entrino nel tempio della pellicola.

ABRUC — Che cos'è la pellicola?  
IL CAPO DEI DERSVSCI — E' il film, o grande Abruc. Quella cosa che passa nella macchina da proiezione.

ABRUC — E perché mai raccogliete i vecchi film, o dervisci? Mi sembra un'operazione bizzarra e vanesia. Perché non bevete buon vino, o non inseguite fanciulle nei prati in primavera?

## RIDER'S INDIGEST

IL CAPO DEI DERSVSCI — Lo facciamo per la cultura, o Abruc. Noi salviamo la cultura. Conserviamo i tesori. I classici.

ABRUC — Conservate anche Lana Turner?  
IL CAPO DEI DERSVSCI (emette fuoco dagli occhi).

ABRUC (con noncuranza) — Beh, insomma. (Incuriosito) E questi tesori, li fate mai vedere a nessuno?

IL CAPO DEI DERSVSCI (ghigna).

ABRUC — Mi piace l'idea. E' sublime! E' bella e sublime. Voi eternate la vita. Ne parlerò all'Emiro. Voi siete le vestali dei nostri tempi corrotti. Siete i sacerdoti dell'arte. Siete dei poeti! Dunque, dicevate?

IL CAPO DEI DERSVSCI — O grande, ti abbiamo eletto membro del nostro consiglio direttivo. All'unanimità.

ABRUC (deluso) — E' evidente che in queste condizioni non posso accettare. Che direbbe l'Emiro?

IL CAPO DEI DERSVSCI (pallidissimo) — Perdonate misericordia, grande Abruc. Non all'unanimità. Scordavo. All'unanimità più uno.

ABRUC — Quand'è così, amici, va bene. Ora potete andare. Vi farò avere un salvacondotto affinché nessuno vi molesti nel viaggio di ritorno.

(La delegazione dei dervisci esce).

ABRUC (ai cortigiani) — Lo vedete, amici?, non è colpa mia. Ormai, con questa, son tremilaottocentoquarantasette le associazioni, organizzazioni, imprese e iniziative di cui m'hanno, per le mie preclari virtù, chiamato a far parte. L'Emiro me lo dice sempre: Abruc, finirai con lo stancarti! Io mi stancherei, ma sono gli altri che non si stancano mai. O cos'è questa?

(Entra un'altra delegazione. Consta di grossi mercanti, vestiti d'oro e assolutamente sferici. Essi rotolano su un tappeto di schiave ignude e fumano grossi sigari che alcuni segretari sorreggono. Uno solo dei mercanti, esile e gracile, fuma sigarette, ma lo fa con uno speciale bocchino che di sigarette ne regge, contemporaneamente, quattro).

ABRUC (ai cortigiani) — Lo vedete, amici? cosa volete?

IL CAPO DEI MERCANTI — O grande Abruc, noi siamo una delegazione di DDPVOCES. L'attività di noi ddpvoeces ha ormai raggiunto una tale importanza che non possiamo fare a meno di chiederti l'onore di essere dei nostri.

ABRUC — E che mai fate, amici, di tanto importante?

IL CAPO DEI MERCANTI — Noi siamo, o lume sommo, adepti della setta dei « distruttori di pellicole vecchie o comunque esse siano ». Tu, che hai scritto preziosi trattati sull'arte cinematografica, certo sai che cosa sia la pellicola...

ABRUC — Lo so. La pellicola è il film.  
(Subito un cortigiano annota l'aureo epigramma e corre a divulgarlo a corte prima, nella capitale poi, quindi nell'intero reame di Brongavanga).

IL CAPO DEI MERCANTI — Ebbene, o divino Abruc, per quanto la cosa sia ripugnante a dirsi, la pellicola costa. Oh, a noi ddpvoeces questo non interessa. Ma interessa, purtroppo, le nostre schiave, che dobbiamo nutrire, e i nostri segretari, che non possiamo lasciar digiuni troppo a lungo, se vogliamo che abbiano la forza di continuare a sorreggerci i sigari. E allora, quando un film non può più essere proiettato, lo distruggiamo, per recuperare l'argento e le altre droghe di cui è composta la pellicola.

ABRUC — Sublime! Amici, quel che voi fate è bello, ed è sublime. Ne parlerò all'Emiro. Voi trasformate la materia. Cangiare la morte in vita. Da una pellicola vecchia, fate una pellicola nuova. Siete le vestali dei nostri tempi corrotti. Siete i sacerdoti dell'arte. Siete dei poeti! Dunque, dicevate?

IL CAPO DEI MERCANTI — O Abruc, noi siamo gente schietta e sincera. Ti abbiamo eletto consigliere delegato della nostra setta non a maggioranza come sogliono i pezzenti, o alla unanimità, come fanno i miserabili, o all'unanimità più uno, come tentano di fare i borghesucci. Noi ti abbiamo eletto all'unanimità più sei.

ABRUC — Vi ringrazio, cari amici, fedeli amici. Ci vediamo stasera al Copacabana, vero? (La delegazione esce).

UN CORTIGIANO — Magnanimo Abruc, vi sono altre delegazioni. Vi è quella degli apicoltori, quella dei palombari, quella dei passoridottisti, quella delle indossatrici, quella dei teorici puri, quella delle guardie notturne, quella degli addetti-stampa, quella dei pensionati... insomma, circa una trentina. Tutte ti hanno eletto membro del loro consiglio direttivo.

ABRUC (sospirando) — Di' loro che accetto, amico mio. Che vuoi? L'ingegno pesa, e sempre i geni han pagato di persona. (Colto da un dubbio) Però, gli apicoltori, che c'entrano? Io sono critico cinematografico!

IL CORTIGIANO — Abruc, da quando hai accettato la carica di segretario dell'associazione nazionale dei revisori dei pesi e misure, credo che non sia più possibile sollevare obiezioni. Lascia perdere, o Abruc. Gli apicoltori trattano api, e le api fanno il miele. Dolce è il miele, Abruc, e poetico.

O. D. F.



Da « il libro di bronzo », documentario di Rasia sul portale della Basilica di S. Zenone in Verona.



Jean Simmons, Oscar inglese per la migliore interpretazione del 1949: l'attrice ha infatti ottenuto il maggior numero di voti nel referendum indetto dal «Daily Mail», «Picturegoer» e «Picture Show». L'anno scorso il premio toccò a Anna Neagle: la Simmons seguiva al terzo posto.