

CINEMA



SPED. IN-ABB. POSTALE - Gruppo 2*

CENTO
LIRE **42**

NUOVA SERIE - 15 LUGLIO 1950

REFERENDUM SU "DOMENICA D'AGOSTO"

NEL MESE di giugno, al cinema «Astra» di Milano, organizzata dal Gruppo lombardo giornalisti cinematografici, ha avuto luogo una proiezione con referendum del film *Domenica d'agosto* di Luciano Emmer. Dei 1500 spettatori presenti, 165 (11%) hanno riempito la cartolina-referendum, coi seguenti risultati: favorevoli 81, 32%, favorevoli con riserva 12,04%, contrari con riserva 4,21%, contrari 2,40%. 121 risposte sono state consegnate al termine della proiezione, 45 inviate a mezzo posta al G. L. G. C. La proiezione di *Domenica d'agosto* è stata preceduta da una allocuzione del regista, e dalla proiezione del suo documentario goyesco *La festa di Sant'Isidoro*.

RISPOSTE CONSEGNATE AL TERMINE DELLA PROIEZIONE.

FAVOREVOLI (103 schede, pari all'85,12%): «Bello per la sua veridicità» (Carlo Pagliano, impiegato); «Molto piacevole, semplice, tutti così dovrebbero essere i nostri film e non fastosi e in ambienti di lusso che a noi non interessa», (Olga Tamburini); «Ha tutti i pregi del film episodico, soprattutto la naturalezza, il naturale umorismo romanesco e il suo innato buon senso» (Luisa Brunelli, sarta); «Migliore del già famoso *Quattro passi fra le nubi* perché più reale, sincero, semplice e soprattutto perché più cinematografico» (E.); «Penso che sotto tutti i punti di vista... non abbia nulla da invidiare ai film americani» (Mario Vicendora, geometra); «Umano sociale; educa in un certo senso la gioventù di oggi ad essere onesta» (Gambini); «Profondamente umano e, oltre tutto, anche educativo: la semplicità e onestà della povera gente di fronte all'ignoranza e alla amoralità della classe ricca» (Nino Maffezzoni); «Signor Emmer, la ringrazio per il suo bel film. Lei può aiutare

la povera gente con la sua arte» (Luigi Formenti); «Bravo, non far film di banditi» (Pradella).

FAVOREVOLI CON RISERVA (11 schede, pari al 9,99%): «Ottima sotto ogni punto di vista la regia, sebbene il soggetto non sia stato approfondito» (Emilio Settani), «Buono in complesso, Schietto, onesto e spesso divertente. Se mai, ci sono troppe cose, e alcuni personaggi sono troppo "macchiettati". Molto bello il documentario su Goya» (Giuliana Baracco, traduttrice); «Bravo Emmer, un po' più di naturalezza e ci siamo» (Adriano Levato, impiegato); «Il film è senz'altro buono, divertente e brioso. L'unico appunto che si può fargli, sono i troppi personaggi che in esso lavorano e che a volte distolgono l'attenzione dal tema principale» (Antonio Ornati, studente in architettura); «Bello ma un po' caricato» (Mario Spiga); «Film molto bello; peccato che è in romanesco».

CONTRARI CON RISERVA (4 schede, pari al 3,30%): «Buona sceneggiatura e dialogo. Manca di soggetto: episodi troppo frammentati» (Lamberto Contini); «Ritrae la parte meno bella, la reale, della vita romana»; «Film ben realizzato con maestria, peccato che se andrà all'estero diranno "gli italiani sono ladri e depravati". Questo mi fa dispiacere» (A. Giussani).

CONTRARI (3 schede, pari al 2,47%): «Non basta fotografare per fare dell'arte» (P. G. Agnini); «Deploro che i nostri registi trattino, quasi sempre, di miseria e di disonestà. Bella propaganda!» (Cesare Minoletti).

RISPOSTE INViate AL G.L.G.C.

FAVOREVOLI (32 schede, pari al 72%): «Pur nella sua frammentarietà il film è interessante

e riuscito. Emmer, che lo ha diretto con mano felice (basterebbe l'idillio dei due adolescenti, così ricco di spunti e al tempo stesso così essenziale...) mi ha fatto ricordare in alcune sequenze, forse per la coincidenza delle situazioni (il lungo corridoio della colonia, il ritrovamento dell'annegato, i comici capitomboli del bimbo) il De Sica de *I bambini ci guardano* e di *Ladri di biciclette*» (Alfredo Barberis, studente); «Lo svolgimento e la tecnica, il soggetto, un certo umorismo opportunamente sottinteso, una naturalezza lirica, un certo sentimentalismo che non pesa troppo sull'andamento generale, certi particolari, costituiscono secondo me gli elementi che danno pieno godimento allo spettatore. Mi piace che ogni personaggio sia cosciente di sé e sappia quale è la sua realtà anche quando questa è stupida... La nostra stessa vita è documentario, e quando gli episodi sono sapientemente legati ed esposti con sapiente lirismo siamo nell'opera d'arte» (Andrea Sconduto, impiegato di banca); «Come avete "dato vita" ai quadri di Goya, così avete realizzato *Domenica d'agosto*. Voi "vedete" con occhio di pittore. Ne sono rimasta entusiasta e divertita» (pittrice Leonard); «E' un film che preferisco a qualsiasi altro straniero che ormai non hanno più niente di buono e di concreto» (Mario Cortina, libraio); «Plaudo e ammiro» (Comm. Mattia Madini); «Tutto il film ha un legame sorprendente nell'illustrare i vari fatti... pervasi di un realismo sorprendente. E' la critica alla situazione attuale nella quale ci dibattiamo noi lavoratori pressati dai bisogni della vita» (Placido De Luca, operaio); «Il suo film è un fedelissimo documentario. Ma per chi conosca la vita delle spiagge e la psicologia propria dei mediterranei, c'è, in una sintesi meravigliosa, una verità che balza evidente dagli episodi staccati. Questa verità, per me, sta nel fatto che, qualunque sarà la soluzione dei nostri problemi sociali, essa non potrà imporsi, ma anzi resterà improntata alla nostra maniera di voler vivere, che è, essenzialmente, crisi di libertà; l'ordine, per noi italiani, nasce dal disordine. E questa è la nostra forza» (Giuseppe Rinaldo, laureando in ingegneria); «Qualche tempo fa io amavo assai i film americani anti-reali, pieni di fantasticherie invitanti al sogno e di avventure impossibili; film che, su chi li ammira, esercitano lo stesso effetto degli stupefacenti. Ora, invece, li disprezzo. Ho finalmente imparato a capire i film veramente artistici. Perciò ho apprezzato assai *Domenica d'agosto*. Questo film mi è piaciuto perché sullo schermo mi sembrava di vedere me stesso, i miei genitori, i miei amici ed amiche... mi è piaciuto infine perché ha un'espressione inconsueta...» (Giancarlo Cobianni, studente).

FAVOREVOLI CON RISERVA (9 schede, pari al 20%): «Perfettamente vero, tanto da produrre in certi momenti un lieve senso di pena e di fatica. Perciò l'unica cosa discutibile, secondo me, è la scelta del soggetto» (P. Conti Casati); «Emmer ha voluto che alla fine della giornata si risolvesse tutti gli episodi impostati, e questa evidente costrizione genera un notevole senso di artificiosità. Si ricordi invece la stupendamente poetica e "vera" incompiutezza del finale di *Ladri di biciclette*» (Arturo Buzzoni); «*Domenica d'agosto* risente, come già *Sotto il sole di Roma*, dell'inutilità di certi episodi che spezzano l'unità del film» (Alberto Scovallo, studente in architettura); «Avrei desiderato che la "stupidità" della così detta classe aristocratica fosse messa in maggior rilievo in contrapposto alla semplicità della classe onesta e lavoratrice» (Arturo Negro, assicuratore); «Mi sembra inutile l'auto-commento della signora del bel mondo romano, "non siamo cattivi, siamo stupidi". Il suo pigro cinismo era già espresso dalla intelligente mimica dell'attrice» (A. Piano).

CONTRARI CON RISERVA (schede 3, pari al 6%): «Attenuati i difetti degli altri film veristi italiani, nei quali i bianchi erano troppo bianchi, abbaglianti addirittura, e gli scuri troppo scuri... Il film m'è parso più sguaiato che spassoso... nel film vi sono indubbiamente dei toni di volgarità...» (Vincenzo Werni, legatore di libri); «L'unica cosa che manca è la poesia. C'è solo della letteratura. Della migliore. Ma sempre letteratura. E il film ne soffre» (Lino Cajani).

CONTRARI (1 scheda, pari al 2%): «Ma per l'estero? Quale il costrutto? Uno dei soliti film in cui l'Italia e gli italiani non ci fanno mai bella figura» (D. Paris).



Il nostro redattore newyorkese Giorgio N. Fenin a colloquio con Alida Valli. La Valli ha recentemente terminato *The White Tower* di Tetzlaff e *Walk Softly, Stranger* di R. Stevenson.

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume III

FASCICOLO 42

Anno III - 15
Luglio 1950

Questo fascicolo contiene:

<i>Referendum su "Domenica d'agosto"</i>	
	Seconda di copertina
<i>Cinema-gira</i>	2
GLAUCO VIAZZI	
<i>Filologia pura o cinema vivo?</i>	5
TULLIO KEZICH	
<i>Il western è maggiorenne</i>	7
LUIGI MALERBA	
<i>Le scimmie e lo specchio</i>	10
RENATO GIANI	
<i>Film e sogno (Inchiesta)</i>	12
P. R. PERSICHINI	
<i>"Los olvidados" di Buñuel</i>	16
G. N. FENIN	
<i>Ritorna la Swanson accanto a von Stroheim</i>	18
O. D. F.	
<i>Rider's indigest</i>	20
VITTORIO BONICELLI	
<i>Attori professionisti per i "poveri amanti"</i>	21
GIULIO CESARE CASTELLO	
<i>Nessuno inventa nulla</i>	22
PAOLO MONDELLO	
<i>Galleria: Ginger Rogers</i>	23
M. A. PROLO	
<i>Suzy Prim 1919: "Appassionatamente"</i>	26
VICE	
<i>Film di questi giorni</i>	29
VIRGILIO TOSI	
<i>Circoli del cinema</i>	30
TOM GRANICH e DAVIDE TURCONI	
<i>Biblioteca</i>	30
IL POSTIGLIONE	
<i>La diligenza</i>	32

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

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITÀ: Milano, via Serio, 1
Tel. 573-850 - 50063 - REDAZIONE DI ROMA: via San Giovanni in Laterano, 210 -
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: Lucille Ball in "Ziegfeld Follies" (1946) di Vincente Minnelli.



Lucia Bosè in «Cronaca di un amore» di Michelangelo Antonioni. La Bosè sarà forse l'interprete di «Cronache di poveri amanti», che Visconti si appresta a realizzare su soggetto tratto dal romanzo di Pratolini.



Cinema argentino: « Yo no elegí mi vida », diretto da Antonio Momplet.

CINEMA GIRA

ITALIA

Son terminate le riprese...

...dei seguenti film: E' più facile che un cammello... (Cines-Pathé), regista Luigi Zampa, interpreti Jean Gabin, Elli Parvo, Mariella Lotti, Paola Porboni, Caretti; Antonia Lualdi, Margherita Cella, Dante Maggio, Elena Altieri, Pietro Verna, Aristide Baghetti; La luce che non si spegne (Scat), regista Gennaro Balistreri, interpreti Silvana Jachino, Checco Duvante, Giovanni Grasso, Gabriele Ferzetti; Gli inesorabili (Fono Roma-Mander Film), regista Camillo Mastrocinque, interpreti Claudine Dupuis, Rossano Brazzi, Charles Vanel, Eduardo

Ciannelli, Giovanni Grasso, Carla Calò, Milly Vitale, Turi Pandolfini; Eroi e briganti (Brosio-Lux), regista Mario Soldati, interpreti Amedeo Nazzari, Maria Mauban, Jean Chevrier, Jacqueline Pierreux, Paolo Stoppa, Giuseppe Porelli, Enrico Viariso, Virgilio Riento, Ada Dondini, Guido Celano.

Sono in lavorazione...

...i seguenti film: Quo vadis? (M. G. M.), regista Mervyn LeRoy, interpreti Robert Taylor, Deborah Kerr, Buddy Baer, Peter Ustinov, Leo Genn, Marina Berti, Patricia Laffan, William C. Tubbs. Carlo Ninchi, Valentino Bruchi; La sco-

gliera del peccato (International-Urania Film), regista Roberto Montero, interpreti Gino Cervi, Margaret Genske, Otello Toso, Ermanno Randi, Delia Scala, Amedeo Novelli, Augusto Ciabatti; Teresa (M.G.M.), regista Fred Zinnemann, interpreti Anna Maria Pierangeli, John Ericson, Patricia Collins, Franco Interlenghi, Ave Ninchi, Aldo Silvani; L'edera (Cines), regista Augusto Genina, interpreti Columba Dominguez, Roldano Lupi, Juan De Landa, Gualtiero Tumiati, Francesco Tomolillo, Franca Marzi, Nino Pavese, Giuseppe Spadaro; Romanzo d'amore (Forges Davanzati-Lux), regista Duilio Coletti, interpreti Daniele Darrieux, Rossano Brazzi, Harry Hardt, Charles Rutherford, Vira Silenti; Prima Comunione (Universalia-Franco London Film), regista Alessandro Blasetti, interpreti Aldo Fabrizi, Gaby Morlay, Enrico Viariso, Lucien Baroux, Andreina Mazzetto, Ludmilla Dudarova, Ernesto Almirante, Lau-

ro Gazzolo. Jean Tissier; Atto di accusa (Athena Cinematografica), regista Giacomo Gentilomo, interpreti Lea Padovani, Marcello Mastroianni, Karl Ludwig Dielh, Andrea Checchi; Il leone di Amalfi (Oro Film), regista Pietro Francisci, interpreti Vittorio Gassman, Milly Vitale, Elvy Lissiak, Sergio Dal Monte, Carlo Ninchi, Mario Ferrari, Umberto Silvestri; Figaro qua.. Figaro là (Golden Film) regista Carlo Ludovico Bragaglia, interpreti Totò, Isa Barzizza, Aroldo Tieri, Renato Rascel. Guglielmo Barnabò, Franca Marzi, Jole Fierro, Arturo Bragaglia, Luigi Pavese; Il voto (Ara Film), regista Mario Bonnard, interpreti Doris Duranti, Giorgio De Lullo, Maria Grazia Francia, Roberto Murolo, Enrico Glori; Luci del varietà (Film Capitolium), registi Alberto Lattuada e Federico Fellini, interpreti Peppino De Filippo, Carla Del Poggio, Giulietta Masina, Folco Lulli, John Kitzmiller, Dante Maggio, Franca Valeri; Gli amanti dell'infinito (Eros Film); regista Oreste Palella; interpreti Silvana Pampanini, Renato Baldini, Gabriella Sanro, Carlo Tamberlani, Amedeo Novelli; Sangue sul sagrato (Umbria Film), regista Goffredo Alessandrini, interpreti Luisa Rossi, Carlo Ninchi, Carlo Giustini; Cinque camere e... accessori (Fontana), regista Flavio Calzavara, interpreti Gino Cervi, Carla Del Poggio, Linda Pini; Il nido di Falasco (Romana Film), regista Guido Brignone, interpreti Umberto Spadaro, Liliana Tellini, Ermanno Randi, Savina Sandri, Gaetano Verna; L'angelo tra la folla (Incine), regista Leonardo De Mitri, interpreti « Angelo », Umberto Spadaro, Isa Pola, Luisella Beghi, Dante Maggio, Lia Murano; I cadetti di Guascona (Excelsa Film), regista Mario Mattóli, interpreti Walter Chiari, Ugo Tognazzi, Mario Riva, Riccardo Billi, Enzo Garrea, Alda Mangini, Carlo Campanini; Tre passi a Nord (Union-Wilke), regista Ottavio Poggi, interpreti Lloyd Bridges, Lea Padovani, Aldo Fabrizi, Gianni Rizzo.

Una mostra-mercato...

...si terrà quest'anno a Venezia, parallela alla XI Mostra Internazionale d'arte cinematografica. Hanno già aderito alla Mostra-mercato numerose nazioni: Italia, Francia, Gran Bretagna, Spagna, Germania, Austria, Svizzera e Stati Uniti d'America. La necessità di una simile manifestazione era particolarmente avvertita dai produttori e noleggiatori non solo d'Italia, i quali, in tale occasione avranno la possibilità di presentare, senza alcuna limitazione per quanto riguarda la qualità dei film, i prodotti dell'industria cinematografica secondo i loro personali criteri di scelta. La partecipazione alla Mostra-mercato non escluderà, naturalmente quella alla Mostra d'arte, la quale avrà soltanto la precedenza nella presentazione ufficiale del film. L'istituzione, come è facilmente intuibile, dato il suo preciso carattere e i suoi palesi intendimenti, separando le ragioni dell'arte da quella della cassetta, dovrebbe avere un'influenza quanto mai benefica sull'andamento della Mostra Internazionale d'arte cinematografica, i cui criteri selettivi potranno in tal modo prescindere da qualsiasi altra preoccupazione che non sia di ordine strettamente artistico.

Novantotto...

...cortometraggi, su 131 esaminati a tutt'oggi dal Comitato tecnico, hanno ottenuto l'ambito premio: di essi, due a colori hanno avuto il 5 per cento, mentre gli altri 96 sono stati premiati col 3 per cento.

Una vertenza giudiziaria...

...è stata recentemente provocata dal film di Totò. Com'è noto, il popolare comico ha interpretato in questi ultimi tempi numerosi film, secondo una certa formula spettacolare che pare ottenga favolosi successi soprattutto in provincia. Due di tali film, aventi un titolo analogo, hanno causato appunto la vertenza: Totò cerca casa (prodotto dall'A.T.A.) e Totò cerca moglie (prodotto dalla Forum Film). Pare che la Società produttrice del primo dei due, non ritenesse opportuno che Totò, dopo aver cercato casa, si provvedesse anche di una moglie: di qui la contesa, svoltasi al Tribunale di Roma, nella quale però, la produttrice del secondo film ha avuto partita vinta. L'affare tuttavia non può ancora



Un allievo dell'operatore messicano Gabriel Figueroa: Alex Phillips.



Una "diva"-attrice: Gene Tierney.

dirsi archiviato, in quanto il Giudice Istruttore respingendo l'istanza di sequestro avanzata dall'A. T. A. nei confronti della Forum Film, si è però riservato di prendere ulteriori provvedimenti. La causa è stata discussa dall'avv. De Tiberis, per la Forum, e Bentivoglio per l'A.T.A.

René Clément...

...dopo Le mura di Malapaga, dirigerà presto un altro film in Italia, prodotto dalla Universal-Franco-London Film (il gruppo italo-francese che sta per terminare il film di Blasetti Prima Comunione): il film la cui sceneggiatura è stata tratta da un romanzo di Vicky Baum, Sait-on jamais, si intitolerà Il castello di vetro, e verrà interpretato da Michèle Morgan, Jean Marais ed Elisa Cegani.

Gli accordi col Messico...

...sono entrati nella fase realizzativa: così ha dichiarato il rappresentante della cinematografia messicana in Europa, William Carol: un gruppo di personalità di quella cinematografia si trova infatti attualmente a Roma, per concretare le trattative già iniziate, qualche mese fa, dal delegato governativo messicano, signor Spota, insieme ai dirigenti della cinematografia italiana. L'intesa italo-messicana riguarda particolarmente l'esportazione e l'importazione dei film, la produzione scambio e la co-produzione: fra i suoi primi frutti sarà un film da prodursi in Italia sotto la direzione di un noto regista messicano, con attori italiani, e con ogni probabilità un film da girarsi al Messico, diretto da un italiano, con attori messicani. Fra i film italiani acquistati per il mercato messicano vi è Cielo sulla palude; inoltre, mentre si annunciano parecchi nuovi film messicani, da distribuirsi in Italia, la partecipazione del Messico alla Mostra Internazionale d'arte cinematografica sarà quest'anno particolarmente notevole sia per il numero dei film che per la qualità.

Una settimana del cinema...

...si svolgerà a Firenze dal prossimo anno durante le manifestazioni del Maggio Fiorentino: essa verrà curata dai due comitati permanenti, quello per la Musica e il Film e quello per il Film e le Belle Arti, entrambi di recente istituzione e facenti parte del C.I.D.A.L.C.: nel frattempo è stato pure costituito l'organo esecuti-

tivo permanente di quest'ultimo, e cioè il Centro internazionale del cinema educativo e culturale, il quale si propone fra l'altro di incrementare la produzione dei film culturali ed educativi, e di studiarne i problemi, sia nei convegni di filmologia che periodicamente verranno indetti, sia coi servizi di informazione e di biblioteca, i quali rimarranno a disposizione degli studiosi. Di tali nuovi enti culturali cinematografici internazionali, i primi due risiedono a Firenze, e il terzo a Roma.

L'accordo italo-tedesco...

...per l'interscambio dei film fra l'Italia e la Germania, è stato recentemente prorogato di un anno, in seguito ai colloqui avvenuti fra il signor Klagemann e l'avv. Eitel Monaco e alcuni esponenti del cinema italiano. Occorre ricordare che qualche complicazione di carattere valutario ha in pratica reso sterile finora tale accordo, e che d'altra parte, mentre i film italiani in Germania possono ottenere con una certa facilità notevoli successi, i film tedeschi in Italia non riuscirebbero forse a trovare altrettanta fortuna, sia per il livello qualitativo dell'attuale produzione tedesca, sia per la concorrenza americana, la quale soprattutto preoccupa i produttori germanici.

FRANCIA

Il film-club francese...

...si è recentemente costituito a Parigi, ispirandosi, come quello italiano, alla formula del P.E.N.-Club, di cui naturalmente vuole attuare i postulati essenziali sul piano del cinema: difesa della libertà di espressione artistica e scambi cinematografici fra le Nazioni allo scopo di agevolare ogni forma di collaborazione fra i popoli. Ecco intanto i nomi dei componenti il primo Consiglio di Presidenza: Alexandre Arnoux, Marcel Carné, André Cayatte, René Clair, Jean Cocteau e i critici cinematografici Georges Charensol, Claude Mauriac e Louis Chauvet che presiede l'« Association française de la critique du cinéma ». Un telegramma di saluto ai colleghi francesi è stato inviato dal Consiglio di Presidenza del Film-Club Italiano, di cui fanno parte, fra gli altri, Blasetti, De Sica, Genina, Rossellini e Zavattini.



Dirk Bogarde in « The Blue Lamp » (« I giovani uccidono ») di Dearden.

La produzione a colori...

...assume in Francia proporzioni sempre maggiori: dopo La maison du printemps, realizzato l'anno scorso sulla Costa Azzurra, e di prossima programmazione, si annunciano altri due film girati sempre col sistema « Gévacolor », che pare abbia dato ottimi risultati: il primo, già iniziato, è un Barbe Bleue, sceneg-

giato da André-Paul Antoine per la regia di Christian-Jaque e l'interpretazione di Michel Simon e Cécile Aubry; l'altro, tratto dal romanzo di La Varende e sceneggiato da Yves Allégret e Jacques Sigurd, sarà interpretato da Jean Marais e Brigitte Auber, e si intitolerà Nez de cuir, gentilhomme d'amour. E' inoltre in programma una co-produzione fran-



Due inquadrature tratte da « Matyi, guardiano d'ocche », primo lungometraggio a colori e a soggetto realizzato dalla cinematografia ungherese.



Bozzetto per « Orlando Furioso », film attualmente in preparazione.

co-spagnola, Andalousie, dall'opera di Francis Lopez, col popolarissimo Luis Mariano e Carmen Sevilla, da girarsi probabilmente con lo stesso sistema.

Come « film neo-realista »...

...viene annunciato dalla stampa specializzata un film, girato interamente « dal vero » e quasi tutto in esterni: Le cas du docteur Galloy, diretto da Maurice Téoul, che è al suo primo film sia come soggetto sia che come regista. Tema del film è la lotta contro il cancro da parte della medicina ufficiale, la quale si trova a dover combattere prima di tutto contro ogni sorta di ciarlatanerie: esso viene svolto attraverso una specie di inchiesta romanzata, che conduce i protagonisti negli ambienti più diversi. Fra i numerosi interpreti (che fanno anche una breve apparizione) sono da ricordare: Juliette Faber, Suzy Prim, Henri Rollan, Lucas Gridoux, Jacqueline Pierreux e Jean-Pierre Kérien (l'attore del film di Marcello Pagliero, Un homme marche dans la ville).

« Goupi Mains Rouges »...

...avrà un seguito. Il personaggio del film di Jacques Becker, tratto dal romanzo di Pierre Véry, sarà coinvolto in nuove avventure in un film intitolato Goupi Mains Rouges à Paris, che verrà realizzato da un giovane regista, Yves Ciampi, con la collaborazione dell'autore. Fernand Ledoux vestirà nuovamente i panni di Goupi, e accanto a lui saranno: Gabrielle Dorziat, P. Larquey e Frank Villard.



Da « Three Came Home » (« ...e la vita continua ») di Jean Negulesco.

U. R. S. S.

Un'edizione sonorizzata...

...di La corazzata Potemkin di S. M. Eisenstein è recentemente comparsa sugli schermi sovietici. È stata curata dal regista della «Mosfilm» S. Kazakov. Il commento musicale è stato composto da Nikolai Krin'kov.

La cinematografia georgiana...

...ha dedicato un film a Scit Giurgaia, leggendario eroe delle saghe popolari georgiane. Registi: S. Dolidzé e D. Rondeli. Scit Giurgaia, che è un film musicale, si è valso della collaborazione di ben nove compositori. Ai realizzatori del film è stato conferito un premio Stalin di 100.000 rubli, pari a 40 milioni di lire.

J. Sokolov...

...in un suo articolo dal titolo Gli inventori russi del cinematografo, nuovi documenti e materiali d'archivio, pubblicato dal bisettimanale L'arte sovietica (28, 1220, XX, 20 maggio 1950), scrive testualmente: « Il 9 gennaio 1894, data della dimostrazione pubblica dell'apparecchio del prof. N. A. Linbimov e I. A. Timcenko, è il giorno della prima proiezione pubblica mondiale del cinematografo. Tale proiezione ha quindi avuto luogo un anno e un mese prima che i fratelli Lumière brevettassero il loro apparecchio ». La proiezione di Linbimov e Timcenko, scrive il Sokolov, ha avuto luogo in occasione della sesta seduta della sezione di fisica del IX congresso dei medici e dei naturalisti a Mosca.

U. S. A.

Stanley Kramer...

...definito recentemente da Liza Wilson di Photoplay « il più eccitante giovane produttore di Hollywood », al quale il cinema americano deve alcuni recenti film impostati con insolita serietà, come Il grande campione (« Champion ») e Odio (« Home of the Brave »), diretti entrambi da Mark Robson, ha prodotto poco tempo fa un film che viene in questi giorni presentato in America: The Men, per la regia di Fred Zinnemann, (l'autore di Atto di violenza, che si trova ora in Italia per dirigere Teresa), un film che è la storia di un reduce della seconda guerra mondiale, dagli arti inferiori paralizzati. Interpreti sono: Teresa Wright, le cui capacità terapeutiche nei confronti di reduci e affini sono ormai provate (basti pensare a I migliori anni della nostra vita), e una scoperta di Kramer, un giovane attore che recitava a Broadway e che si era particolarmente fatto notare nella commedia di Williams Un tram chiamato desiderio. Il suo nome è Marlon Brando.

« Ladri di biciclette »...

...continua a far parlare di sé la stampa americana. In particolare il New York Times fa notare l'atteggiamento contraddittorio della M. P. A. A. (la « Motion Picture Association of America ») nei confronti del film di De Sica: mentre da un lato condanna il film, Codice di Produzione alla mano, a causa delle due famose scene giudicate « immorali » dai suoi uffici competenti, dall'altro nella pubbli-

cazione propagandistica Estimates of Current Pictures, che ha lo scopo di indirizzare l'opinione pubblica in un certo senso, raccomandando o meno determinati film, dà del film italiano il seguente giudizio, che riportiamo integralmente: « È un film per tutti: con l'universalità della grande arte esso trascende la barriera del linguaggio e parla direttamente al cervello ed al cuore ». Da notare in margine che il film viene inoltre raccomandato non solo alle persone adulte, ma persino ai dodicenni. Il fatto è che, nonostante tutto, Ladri di biciclette sta ottenendo negli Stati Uniti un successo che supera persino quelli di Paisà e Roma, città aperte: così almeno ha dichiarato il distributore del film Mayer-Burstein, il quale ha aggiunto, a titolo di cronaca, che dal 12 dicembre '49 (data della presentazione al World Theatre) alla fine di aprile, il film è stato visto da 260388 persone, le quali hanno speso, per vederlo, complessivamente 221330 dollari; e che attualmente viene proiettato in 46 cinema degli Stati Uniti.

Gli incassi...

...dei cinema americani, nonostante una certa ripresa verificatasi nella seconda metà di maggio, continuano progressivamente a diminuire. Assai eloquente, in proposito, è sempre la statistica settimanale di Variety, che confrontando gli incassi netti complessivi di 195 cinematografhi (delle 22 principali città d'America) con quelli dell'anno scorso, perviene a conclusioni non molto incoraggianti. Ecco un esempio: nella settimana dal 10 al 16 maggio l'ammontare degli incassi è stato di dollari 1.980.000 (in 195 locali); nella stessa settimana del 1949 risultarono incassati dollari 2.472.000 (in 207 locali). Ecco in ogni modo i film che stanno ottenendo i maggiori introiti: Annie Get Your Gun, una parodia musicale del « western », in technicolor, con Betty Hutton, diretta da George Sidney (M. G. M.); The Damned Don't Cry! un dramma moderno con Joan Crawford nella parte dell'amante di un « gangster », diretto da Vincent Sherman (Warner); No Sad Songs for Me, la lacrimevole storia di una donna malata di cancro, con la « rentrée » di Margaret Sullivan, diretta da Rudolph Maté (Columbia); The Daughter of Rosie O'Grady, una rivista in technicolor, con June Haver, diretta da David Butler (Warner); The Big Lift, un film sull'aviazione, con Montgomery Clift, diretto da George Seaton (20th Cent.-Fox).

La riduzione della tassa...

...sui prezzi dei biglietti d'ingresso nei cinematografi americani, recentemente proposta dalla Commissione di finanza della Camera dei Rappresentanti, è stata finalmente decisa: tale riduzione, tuttavia, (dal 20 al 10 per cento), corre il pericolo di poter essere silurata da un « veto » presidenziale, e in ogni caso, dato che la sua approvazione da parte di entrambe le camere non potrà verificarsi prima della fine di agosto, entrerà in vigore solo in settembre o in ottobre.

FILOLOGIA PURA O CINEMA VIVO?

« E' difficile immaginare Emanuele Kant che riflette sulla "cosa in sé" scalzo e coperto solo di una pelle di tigre ».

MAKSIM GORKI

INDUBBIAMENTE uno dei fenomeni più tipici della nostra cultura cinematografica del dopoguerra è la nascita e lo sviluppo del movimento degli "schedatori". In che cosa consiste, precisamente, questo movimento? Gli schedatori sono per lo più giovani appassionati, i quali raccolgono i dati tecnici dei film, vale a dire i "casts" e i "credits" di tutti i film di cui siano o vengano a conoscenza. Annotano cioè, scrupolosamente, i nomi di tutti i collaboratori alla realizzazione: dal regista agli attori, dallo scenografo al musicista, dall'operatore al costumista, e via dicendo. E' ovvio che un lavoro di tal genere costituisce un passo in avanti della nostra cultura cinematografica. Esso (nato una decina d'anni fa, ma solo recentemente sviluppatosi fino ad assumere la consistenza di un movimento culturale) permette di uscire dalle nebbie vaghe che avvolgevano, non molto tempo fa, il mondo del cinema. Esso permette di stabilire con una certa (o con una massima) precisione la produzione di un regista, di darne lo scheletro della biografia cinematografica; permette una valutazione più esatta dell'apporto dei vari collaboratori ad un film; permette insomma di avere in mano tutti gli elementi necessari per l'elaborazione di storie del cinema complete, per la stesura di saggi critici e di analisi ben documentate. Ove si pensi che nel periodo fascista, di certi grandi registi si conoscevano soltanto poche opere, e delle altre non si sospettava neppure l'esistenza, risulterà evidente il passo avanti compiuto oggi con l'ausilio degli schedatori, i quali stabiliscono l'elenco completo dei film realizzati da questo o da quel regista, la lista dei progetti o dei lavori non terminati e neppure iniziati, la scheda esauriente delle opere girate. Talché risulta più facile allo storico, al saggista, al critico, il trattare del tal regista o del tal attore, conoscendone per intero i dati dell'attività. Tutto ciò costituisce il lato positivo del lavoro degli schedatori; ch'è tra l'altro un lavoro paziente ed ingrato, difficile e scarsamente valorizzato. Ma se è innegabile che il lavoro degli schedatori costituisce una vittoria della nostra cultura cinematografica, è altrettanto innegabile che questo movimento, così com'esso è nato e si sviluppa da noi, reca in sé una grave contraddizione, ed è destinato alla sterilità e al fallimento. Difatti, la

raccolta dei dati tecnici di un film, la stesura completa della lista dei film realizzati da un regista, vengono impostate dai nostri schedatori in modo profondamente erroneo; in un modo cioè che ne annulla i lati positivi e utili. I nostri schedatori in genere considerano la loro attività come una attività a sé stante. Essi si limitano a raccogliere i dati tecnici. Nel momento in cui, per esempio, hanno stabilito la lista completa dei film diretti da G. W. Pabst, corredata dai "casts" e "credits" completi, ritengono terminata la propria opera, e passano a compiere analogo lavoro su un altro regista.

Questa impostazione di lavoro conduce alla sterilità e al fallimento perché è in contraddizione con la natura dell'arte cinematografica e con la realtà concreta attuale della produzione cinematografica. Dal lavoro degli schedatori esula qualsiasi intenzione critica e storicistica. Essi si limitano ad allineare nomi e date, cioè a raccogliere del materiale di documentazione. Ora, una siffatta raccolta di materiale è un atto puramente meccanico, che richiede pazienza e precisione, ma che non coinvolge affatto la personalità dello schedatore. E in questo senso, l'attività dello schedatore non può non nuocere alla personalità dello schedatore stesso, in quanto non ne stimola le facoltà critiche, non ne sviluppa le facoltà di osservazione, di analisi e di sintesi, non ne favorisce la comprensione dell'arte cinematografica. Lo schedatore che si limita a raccogliere dati compie un lavoro taylorizzato, simile a quello di un operaio costretto a una catena di montaggio e impossibilitato a intervenire nel processo creativo del lavoro che compie. Lo schedatore che si limita a raccogliere dati, è simile ad un entomologo che si limiti a raccogliere insetti avendo per unico scopo il raccogliere più insetti che sia possibile; è simile al geologo il quale si proponga soltanto di raccogliere tutte le pietre, tutti i minerali che gli capitino sottano; è simile all'esploratore il quale altro non voglia che percorrere tutte le strade, e scalare tutte le montagne, e seguire il corso di tutti i fiumi. E' evidente che l'entomologo, il geologo, l'esploratore che così si comportano non sono degli scienziati, ma dei semplici strumenti meccanici di raccolta. E infatti entomologi, geologi ed esploratori di questo genere non esistono. L'entomologia, la geologia, la geografia non sono la pura e semplice raccolta di tutti gli insetti esistenti messi in fila, di tutti i minerali esistenti incasellati l'uno dietro l'altro, di tutti i fiumi, le montagne

e i mari elencati in ordine alfabetico. Queste branche della scienza sono scienza perché stabiliscono le leggi concrete di esistenza e di sviluppo dei materiali che le concernono. Ma lo schedatore che si limita a raccogliere i dati dei film non studia le leggi di esistenza e di sviluppo del cinema, e non ponendo su una base scientifica il suo lavoro, lo condanna alla sterilità e al fallimento. Difatti il cinema è una cosa che vive nella realtà, che consta di rapporti umani e sociali, economici, spirituali, ideologici e artistici. Il cinema non consiste in nomi e date. Quand'anche gli schedatori riuscissero a compilare un elenco completo di tutti i film realizzati nel mondo dagli inizi del cinema ad oggi, con tutti i dati completi ed esatti, essi non avrebbero contribuito fattivamente alla cultura cinematografica e al suo sviluppo, perché avrebbero soltanto radunato del materiale indifferenziato e astratto. Avrebbero fatto una storia del cinema come cosa in sé. Ma il cinema come cosa in sé non esiste. Diceva René Clair che « il cinema esiste solo sullo schermo ». La definizione è sostanzialmente esatta, ancorché incompleta. Essa va completata dicendo che, il cinema esiste solo sullo schermo e a contatto con gli spettatori, in rapporto agli spettatori. E questo per due ragioni. Innanzitutto, perché i film per loro natura vengono proiettati al pubblico; poi perché ove manchi l'elemento umano che vede e giudica, non esiste assolutamente nulla. Supponiamo che un grande regista diriga un film, e che a montaggio ultimato, il film venga proiettato in una sala deserta ed ermeticamente chiusa. In queste condizioni, il film non è né mediocre né sublime, non è né un capolavoro né una ignobile accozzaglia di immagini. In queste condizioni, il film non è niente: perché manca lo spettatore. Se è indubitabile l'esistenza oggettiva di questo film, nulla si può dire della sua natura, del suo valore, cioè di quello che esso realmente è nella storia della società e della cultura. Gli elenchi degli schedatori in sostanza corrispondono al film proiettato in una sala deserta ed ermeticamente chiusa. Essi costituiscono l'astrazione, cioè l'inesistenza, del cinema onde son composti.

E' ovvio che l'utilità delle schede, degli elenchi, consiste nella possibilità che essi offrono agli studiosi di elaborarli, di interpretarli. Il valore delle schede raccolte dal Campassi in appendice al suo bel libro *Dieci anni di cinema francese*, consiste nel fatto che il lettore, lo studioso, scorrendo i dati dei 325 film raccolti in quella filmografia, può fare numerose riflessioni sul

cinema francese, riflessioni che completano e allargano la trattazione dell'autore. Può per esempio notare la mancanza, nel cinema francese del periodo considerato, di una linea organica di sviluppo: salvo poche eccezioni, i registi saltano letteralmente di palo in frasca, lavorando su soggetti il più delle volte lontanissimi l'uno dall'altro; gli attori compaiono nei film più disparati, recitano in opere degne e, più spesso, in opere indegne; i tecnici collaborano a film buoni e a film pessimi, in condizioni di esemplare e completa anarchia produttiva. Vi sono i registi specializzati in « pochades » e « vaudevilles », con il loro fedele gregge di attori allenati a quel genere di lavoro. Spesso, in « pochades » e « vaudevilles » compaiono anche nomi di attori celebri: ed ecco un fatto che illumina preziosamente la biografia d'artista di quegli attori, e la condizione produttiva dell'epoca. E così via. In sé, quindi, lo schedario di film non serve assolutamente a nulla. Lo schedario di film serve unicamente in quanto materiale offerto allo studioso, il quale vi riflette criticamente. Ma questa è una palese menomazione della personalità intellettuale e umana dello schedatore! Lo schedatore non è, non deve essere uno strumento meccanico che, meccanicamente, allinea nomi e date. Quando lo schedatore fa questo, egli annulla il proprio lavoro, rispetto a se stesso e rispetto agli altri. Anziché compiere un lavoro intellettuale, compie un lavoro astratto e inesistente. Egli annulla la propria personalità di cineasta. Noi conosciamo alcuni schedatori. Sono ragazzi onesti e sinceri, tenaci ed appassionati, realmente convinti di servire la cultura cinematografica. Non dubitiamo che tali siano anche gli innumerevoli schedatori che non conosciamo. Ma non vorremmo che essi si limitassero al lavoro schiavistico che si impongono. Essi credono di fare della filologia pura, e in realtà altro

non fanno che imbalsamare il cinema, che invece è una cosa viva. Noi sosteniamo che il lavoro degli schedatori è utile e prezioso, ma vorremmo che fosse utile e prezioso non solo allo studioso, al saggista e al critico; vorremmo che fosse utile soprattutto a loro, agli schedatori. Vorremmo che essi non disgiungessero mai la raccolta dei dati dall'analisi del film; che non separassero mai l'elenco dei film girati da un regista dalla linea di sviluppo e di involuzione dell'arte del regista stesso; vorremmo che unissero sempre all'elenco dei film prodotti, in questo o quell'anno, da questa o quella nazione, la storia del cinema che concretamente quell'elenco rappresenta, in correlazione alla vita di quella certa nazione in quel dato anno, in correlazione alla storia dell'arte cinematografica. Insomma vorremmo che gli schedatori fossero nel contempo dei critici e degli storici. In tal modo, sviluppando la loro personalità di cineasti, contribuirebbero davvero allo sviluppo e al progresso della cultura cinematografica e dell'arte cinematografica. Allargando il proprio campo di lavoro, allargherebbero anche quello degli storici, dei saggisti e dei critici, affiancandosi a quest'ultimi; allargherebbero il campo della cultura.

Gli schedatori vivono nel mondo d'oggi: non vivono nella preistoria, e se vivessero scalzi e coperti d'una pelle di tigre in una foresta vergine, non potrebbero fare alcun lavoro di filologia cinematografica pura. Ma la filologia cinematografica pura non solo non esiste nelle foreste vergini; non esiste neppure nelle nostre città d'oggi, perché è semplicemente un susseguirsi di astrazioni. E invece i materiali che gli schedatori raccolgono sono dati reali, esistenti o esistiti nella realtà. Quello che negli elenchi è un

susseguirsi meccanico di nomi e di date, era oppure è il lavoro concreto di uomini di carne e d'ossa. E' questo che deve interessare lo schedatore; il lavoro del regista, il lavoro dell'operatore e dello scenografo, il lavoro degli attori. Da questo egli potrà risalire alla natura e al valore del film in questione. Cioè potrà dire qualche cosa del film. Se egli non fa ciò, del film non dice nulla, e non dice nulla di niente. In tal modo esce dalla cultura cinematografica. Qualche schedatore potrà obiettare: ma io non sono capace di fare lo storico! Io non ho alcuna attitudine a fare il critico! Rispondiamo: non è vero. Nessun lavoro è impossibile. Si tratta, per l'appunto, di lavorare. Di studiare, di tentare, di fare, di realizzare. I bambini cominciano col fare le aste, ma poi imparano a scrivere. Che cosa succederebbe se i bambini continuassero per tutta la vita a tracciare aste? Qualche altro schedatore obietterà: va bene, il nostro lavoro è un lavoro meccanico, noi raccogliamo materiali ma poi altri con questi materiali costruiscono palazzi e monumenti. Siamo paghi di questo, noi siamo le oscure formiche che portano il loro fuscello alla costruzione comune; in questo sta, se vogliamo, il nostro eroismo. Noi siamo il Cineasta Ignoto. Anche un ragionamento di tal fatta non ci convincerebbe. Tutt'altro. L'uomo è fatto per pensare, non per allineare nomi. L'uomo non è formica, egli non può e non deve limitarsi a portare fuscelli affinché altri costruiscano. L'uomo deve portare i suoi materiali al lavoro comune ma creativamente, non passivamente. E lo può fare. Infinite sono le possibilità che vivono nell'uomo! Si tratta di portare alla luce questi tesori, con un lavoro creativo, cioè con la sola forma di lavoro che permetta di innalzarsi e di dar vita a valori elevati. Noi siamo convinti che se gli schedatori adopereranno la loro tenacia, la loro passione, la loro bravura, la loro pazienza non solo a raccogliere dati, ma anche a elaborare questi dati; non solo a elencare nomi ma anche a studiare la concreta storia del lavoro fatto dagli uomini che questi nomi recano; noi siamo convinti allora che il movimento degli schedatori diverrà davvero un fatto importante nella nostra cultura cinematografica, perché ci porterà nuovi storici, nuovi saggisti, nuovi critici. Se invece gli schedatori si limiteranno a raccogliere nomi e date, se persisteranno a rimanere in impossibili foreste vergini, senza accorgersi che il cinema vive con gli uomini e per gli uomini, essi altro non faranno che costituire un sotterraneo di Atlantide, con mummie messe in fila, e un'irreale e inesistente Antinea postavi ad aleggiare. In questo sotterraneo, qualche Saint'Avit potrebbe anche impazzire. E avrebbe torto, perché il cinema è un magnifico essere vivo, non una mummia sepolta. Vi è un cinema che nasce e un cinema che muore. Gli schedatori, se vogliono essere dei veri cineasti devono lavorare per il cinema che nasce, non devono imbalsamare, senza distinzione, il cinema vivo e il cinema morto. E' lecito supporre che gli schedatori che sono dei veri cineasti non lasceranno inaridire più a lungo il frutto delle loro fatiche, e che tali fatiche renderanno davvero feconde e utili alla causa del vero cinema.



Elena Varzi e Raf Vallone nel film « Il cammino della speranza », diretto da Pietro Germi.

GLAUCO VIAZZI

GLI STUDIOSI che si sono occupati del libro di Antonio Chiattoni, *Il film western*, recentemente pubblicato da Poligono, hanno tutti avvertito, sebbene in diversa misura, l'insufficienza ed i limiti di quella trattazione. La stessa Giulia Veronesi, nel redigere la prefazione al testo, non sembra essersi sottratta a questo generale senso di disagio: tanto che ha creduto di dover negare allo studio del Chiattoni ogni pretesa scientifica, invitando senz'altro a considerarlo "opera di fantasia". Tale formula è certo elusiva, ed inadeguata a mascherare — con l'evasione verso un lirismo inopportuno — le reali manchevolezze di quello che non possiamo considerare diversamente da un testo critico. Male indirizzata ci ap-

IL WESTERN E MAGGIORENNE

pare, inoltre, la preoccupazione essenziale della Veronesi, quella cioè di risparmiare *Il film western* da una facile critica di tipo idealistico-crociano, in quanto l'« opera pare compiacersi (vecchia piaga della critica cinematografica) di un "genere" come di un contenuto ». L'errore del Chiattoni non sta, in effetti, nell'aver elevato ad oggetto della propria indagine un "genere" (l'apunto, che può esser mosso in base ad una particolare teoria estetica, sarebbe comunque discutibile), ma piuttosto nell'aver inteso in modo ristretto e non sempre giustificabile i limiti del genere trattato. Forse le difficoltà derivano da quella definizione del "western" « un poco precipitata e puerile » cui accennò, nella sua recensione, Oreste del Buono (1). Ma è certo esatto quanto osserva Giulio Cesare Castello: « Nella posizione di Chiattoni rispetto al genere prediletto deve entrare qualche equivoco: non si spiegherebbe, in caso contrario, il silenzio presso che assoluto sui capolavori del "western": *Stagecoach*, *My Darling Clementine* » (2). L'equivoco c'è, ed il lettore di *Il film western* non tarda a scoprirlo palese. Definito sommariamente il "western" (pag. 23), il Chiattoni riconosce, sulle orme di Pasinetti (3), le due direttrici lungo le quali il genere si svolge, quella « a sfondo storico e dotata di accento epico » e quella del "western" che l'autore chiama « solito, popolare ». A questo secondo tipo di "western" (cui proporremmo di mantenere, in considerazione ai caratteri originari sostanzialmente immutati, il nome primitivo di "horse opera"), il Chiattoni sembra portare un affetto che travalica di molto la misura di una normale attenzione critica: in breve, la sua predilezione per il "western" popolare lo conduce a disinteressarsi del filone "storico", per abbandonarsi tutto, con gli eroi prediletti, al piacere delle cavalcate solitarie. Il Chiattoni riduce, in sostanza, il concetto di "western" a quello — ben più ristretto — di "horse opera", e limita di conseguenza in maniera incredibile il campo del proprio lavoro. Nella sua faziosità sentimentale, il Nostro arriva a chiedersi se *The Iron Horse* « sia o non sia un western » (pag. 85): interrogativo curioso, specie se proposto dal medesimo critico che (pag. 23) ha già riconosciuto la



Da « *The Iron Horse* » (« Il cavallo d'acciaio », 1925), il film che rivelò in Italia John Ford.



Sopra: da « *Union Pacific* » (1939) di De Mille. Sotto: da « *Fort Apache* » (1948) di Ford.





Parodia del "western". A sinistra: Beutel in «The Outlaw (1943-46)» di Hughes. A destra: Jane Russel in «The Paleface» di McLeod.



qualifica di "western" al film di Ford, e lo ha citato come tipica esemplificazione della tendenza storico-epica.

Lungi dal considerare il "western" cinematografico nelle sue origini storiche, nei suoi fondamenti letterari e tradizionali, nel suo sviluppo e nei rapporti col folklore, nei suoi tipici procedimenti e nella sua influenza sul cinema (americano e no) dei primi cinquant'anni, il Chiattono passa in rassegna un certo numero d'interpreti, di cavalli, di registi, di costumisti e d'imitatori della "horse opera": e nel fare questo, svolge un lavoro che non esce dal campo della reminiscenza per attingere a quello della filologia, e palesa errori che non sempre sono semplici sviste (4). Indici caratteristici di questo atteggiamento antiscientifico dell'autore sono le stesse filmografie che, lodate quasi unanimemente dai critici e citate come esempio d'informazione ampia ed accurata, rivelano ad un più attento esame un buon numero d'imprecisioni e di lacune: si tratta beninteso d'inezie, ma in una trattazione che si fonda, appunto, sull'inezia, sulla notiziola per l'erudito e lo schedatore, diventano lacune gravi (5). Stendendo i lineamenti per quella che è ap-

pena una "storia della horse opera", Chiattono ha perso di vista la parte più viva e sostanziosa del film "western" e s'è trovato a tracciare la parabola di un'irrimediabile decadenza. Il suo gusto « anche troppo nostalgico » (6) non gli ha permesso di riconoscere, accanto ai motivi scontati del semplice film con l'eroe a cavallo e la fanciulla da salvare, il sopraggiungere di motivi nuovi che sono intervenuti, negli anni, a rinvigorire e rinnovare il corpo stanco del vecchio "western". E' così che, approdando a *Fort Apache* dopo aver dedi-

Da « *My Darling Clementine* » (1946) di J. Ford.

cato pochi inadeguati cenni a *Stagecoach* ed a *My Darling Clementine*, Chiattono « a rigor di logica » è costretto a negare che questo film sia un « western », perché sorpreso nel trovarvi alla fine « lo sterminio degli uomini » (pag. 87). Questa logica del Chiattono è un po' la stessa che impedì agli attoniti critici classicisti di spiegarsi l'improvvisa apparizione dei *Sepolcri*. Nella sua visione statica del "western", Chiattono — che pur riconosce, col gusto dell'analisi critica che gli è proprio, l'originalità e la novità di un film come *The Iron Horse* — si lascia sfuggire la posterità del tipo "storico-epico" rispetto alla "horse opera" delle origini. Il "western" nasce come cavalcata solitaria, come semplice (e rigida) contrapposizione di buono e cattivo: si attiene rigorosamente a queste due misure dell'uomo (il "cow-boy" ed il "bad man") e risulta, a lungo andare, del tutto schematico ed inconsistente. Il primitivismo psicologico della "horse opera" è probabilmente l'origine d'una fra le più ripugnanti ipocrisie del cinema americano, quella che nega al colpevole pentito, se non l'assoluzione verbale, ogni effettiva possibilità di riscatto. Il moralismo del primo "western" ha insegnato che il "bad man" fa bene a non pentirsi: altrimenti l'ingombrante individuo, non più monocoloro, diventa un problema di catalogazione morale che le "Leghe di decenza" non saprebbero sbrigare senza la complicità dei soggettisti i quali, pentito o no, fan comunque morire il reprobato alla fine d'ogni film. Non tutto è "idilliaco" alle origini del "western". Con gli anni, poi, il mondo primitivo della



"horse opera" s'è venuto sempre più schematizzando, perdendo progressivamente il contatto con la realtà storica ed umana. Nessuna innovazione sostanziale: col sonoro, il "cow-boy" si armò di chitarra e divenne canterino; la "horse opera" mutò al genere "gangster" il fascino dell'intrigo poliziesco, ma non si salvò dalla decadenza. Resiste ancor oggi, beninteso, ma limitata ormai ai film da quattro soldi ed alle programmazioni di periferia: i nuovi eroi — e qui bisogna rendere omaggio al gusto "nostalgico" del Chiattonne — convincono meno dei vecchi. Recentemente il veterano William "Hoppy" Boyd ha dovuto tornare sullo schermo e conta oggi, a cinquant'anni suonati, un numero di "fans" non inferiore a quello d'ogni altro "cow-boy" giovanotto.

Nel mondo esaurito della « horse opera » si innesta dapprima, come abbiamo visto, l'interesse storico. Meccanica la vicenda ed inconsistenti i personaggi, l'attenzione si rivolge allo sfondo: il film all'aria aperta evoca, con tono epico, il



In questa pagina: inquadrature tratte dal film « Stagecoach » (« Ombre rosse », 1939) di Ford.



sorgere della nazione americana, la marcia all'Ovest dei pionieri, l'epopea del carro coperto di « Wells & Fargo », delle prime ferrovie. *The Covered Wagon* (1923) di James Cruze (ignorato dal Chiattonne) e *The Iron Horse* (1924) sono fra i primi rappresentanti della nuova tendenza. Dalla cavalcata solitaria, siamo giunti alla costruzione della ferrovia: dall'avventura del singolo, alla canzone di gesta. Il « western » epico gode ancor oggi di una certa popolarità, legato soprattutto alla grandiosità delle ricostruzioni ed alla larghezza nell'impiego delle masse, oppure risolto nei puri canoni del film d'avventure (come nei « western » di Errol Flynn: *Virginia City*, *Dodge City*, *S. Antonio* ecc.). Il rappresentante più autorevole della tendenza epica è Cecil Blount de Mille, che ispira le sue oleografie cinematografiche alle stampe « storiche » dell'800 ed ai quadri di Frederic Remington: le sue rievocazioni



migliori — che si fermano ai film in bianco e nero: *The Plainsman* (1936) e *Union Pacific* (1939) — sono redatte con un gusto popolare che può non dispiacere, e che certo si conviene più ai fatti della colonizzazione americana che ai fasti di Roma imperiale. *The Plainsman* (« La conquista del West », 1936), sulle avventure e gli amori leggendari di Wild Bill Hichock e Calamity Jane, era girato nello spirito in cui annualmente a Deadwood (South Dakota) il popolo, celebrando la ricorrenza delle « giornate del '76 », rinnova in una rappresentazione che viene allestita nei luoghi stessi dove si sarebbero svolti i fatti, la scena dell'uccisione di Hichock (colpito alle spalle, come tutti gli eroi del West), facendovi seguire l'arresto, il processo e l'impiccagione del vile assassino (7). Il « western » di de Mille, suggellato da un finale non lieto, si distingueva per questo suo tono popolare, da canzone di gesta. Accanto all'interesse storico-epico, nuovi motivi vengono affacciandosi nel « western ». In *The Texas Rangers* (1936), Vidor ci presenta un'innovazione notevole: l'« hero » è amico del « bad man », ed in un finale sorprendente (che lo stesso regista rinnoverà in chiave sessuale nel *Duel in the Sun*), l'uomo della legge ed il bandito si inseguono fra le rocce, sparando e reciprocamente avvertendosi di stare al co-

perto. Ma l'innesto determinante, il più importante e valido nel genere «western», data tuttavia da *Stagecoach* (1939): operato da Ford con sensibilità più che artigianale, è un innesto di natura psicologica. L'importanza rivoluzionaria di *Stagecoach* nel « western » cinematografico è forse paragonabile, nella narrativa « western », a quella del romanzo di Walter Van Tilburg Clark *The Ox-Bow Incident* (dal quale Wellman trasse nel '43 il film omonimo). *The Ox-Bow Incident*, pubblicato nel 1940, poneva la « western story » su un piano d'impegno letterario e polemico, distinguendosi dalle novelle dozzinali che inzeppavano, allora come oggi, i « big-circulation magazines » (8). Così con *Stagecoach* il « western » cinematografico rompe definitivamente gli schemi della « horse opera » e si conquista, attraverso un'indagine psicologica ispirata e sorvegliata, una nuova dimensione realistica. Il talento di Ford riesce a portare la mediocre ispirazione di un narratore come Ernest Haycox, autore della novella *Stage to Lordsburg*, al livello del Maupassant di *Boule de suif*. Ma tutto lo sforzo del regista in *Stagecoach* sembra inteso a trascrivere e fissare su di un piano superiore certi elementi del « western » tradizionale, quasi per una definitiva consacrazione artistica: questi elementi sono adoperati con spirito ed intendimento nuovi, basti pensare all'uso che fa Ford di alcuni significativi eroi della « horse opera », da John Wayne a Tom Tyler. Anche il paesaggio, che per *Stagecoach* ed i « westerns » successivi di Ford è quello stupendo del Monument Valley (Utah), sarà adoperato d'ora in poi in maniera più cosciente e funzionale.

L'importanza di *Stagecoach* rispetto ai nuovi orientamenti del « western » è senza dubbio quella di un testo fondamentale, che segna per il genere quasi la conquista della maggiore età. Col suo film, Ford — spogliato il « western » d'ogni anacronistico schematico — dimostra che attraverso le forme antiche di un genere giunto al declino, si possono affrontare con nuova forza problemi reali. *Stagecoach* determina un nuovo orientamento di contenuti, cui corrisponde — come sempre accade — una ricerca formale sempre più attenta e scaltrita, un progressivo rinnovamento, accanto ai temi, delle formule stilistiche del « western ». Ford esemplifica questa tendenza col famoso « finale alla Griffith » di *Stagecoach*: il procedimento — che non è originario del « western » ma, pur derivando da esperienze collaterali, è diventato una topica del film della prateria, lo « arrivano i nostri! » — è rinnovato da Ford con la famosa soluzione in asincronismo (gli squilli di tromba — i rinforzi che arrivano alla carica — sul primo piano di Louise Platt che muove le labbra in atto di muta preghiera). *Stagecoach* ha portato ad un interesse più sorvegliato verso la realtà storica e sociale della colonizzazione, ad una ricerca d'atmosfera più disinteressata in senso spettacolare. D'altra parte, la stanchezza della « horse opera » ha prodotto — per quel che riguarda l'allegria « pars destruens » — una serie di satire spesso gustose che sono intervenute, negli ultimi dieci o dodici anni, a liquidare con l'ironia ogni sopravvivenza delle antiche formule. Questa satira, che meriterebbe un discorso a parte, va dal *Go West* (1939)

dei fratelli Marx a *The Beautiful Blonde of Bashful Bend* (1949) di Preston Sturges, ed impronta di sé — tutti o in parte — film come *Texas* (1941) di Marshall (che porta traccia del gusto caricaturale delle vecchie comiche), *The Outlaw* (1943-46) di Hughes (il cui evidente valore satirico non ha trovato risalto, da noi, in buona parte della critica) e, di Norman Z. McLeod, *The Paleface* (1947) e la sequenza-«western» da *The Secret Life of Walter Mitty*. Anche *The Westerner*, realizzato da Wyler nel 1941, s'imparenta vagamente a questa tendenza, imperniato com'è su di un personaggio quasi umoristico del « western » tradizionale: Roy Bean (attore Walter Brennan), giudice leggendario di Lagtry (Texas), celebre nelle cronache del West per il suo Bar intitolato alla « Jersey Lilly », una cantante di varietà della quale il vecchio si dichiarava ammiratore. Sulla linea costruttiva di *Stagecoach*, viceversa, il « western » ha approfondito e rinnovato i suoi temi. Nella versione filmica di *The Ox-Bow Incident* (1943), Wellman non esita ad affrontare il problema del linciaggio, ed a pronunciare una chiara condanna, dandoci — fra l'altro — un film di notevole valore. In *Red River* (1947) di Hawks si affaccia — nel personaggio di Donson che Gobetti avrebbe chiamato « un solitario eroe del capitalismo moderno » — una rispettosa ed obbiettiva critica del « self-made-man » e del sistema americano della libera iniziativa. Dieci anni or sono, il « western » non avrebbe tollerato questi temi, come non avrebbe ammesso le frenesie sessuali dei protagonisti di *Duel in the Sun* (1946) o dei banditi allegri e terribili di *Yellow Sky* (1948). Con *Duel in the Sun* appunto, e con *Pursued* (1947) di Walsh — ambedue basati su romanzi di Niven Busch — l'ampio cappellone dei bovani comincia a coprire i segreti dell'inconscio: anche il dottor Freud è arrivato nel West. Con *Stagecoach* il « western » — che oggi accoglie perfino la psicanalisi — ha definitivamente abbandonato le maschere logore del giustiziere e del reprobato, scoprendo una gamma larghissima di umanità fra l'uno e l'altro polo: Ford ne ha dato un convincente saggio con il campionario d'umanità scelto fra i viaggiatori della diligenza per Lordsburg. L'eroe, inteso nel senso tradizionale, è morto: Ringo, il vendicatore di *Stagecoach*, non è più il « superman » delle favolose cavalcate, l'invincibile « cow-boy » ammazzacattivi. Questa stanchezza del mito dell'invincibile è propria di tutto l'ultimo « western », ed impronta di sé anche i film che parrebbero fatti per suffragarne l'esistenza. *They Died with Their Boots On* (« La storia del Generale Custer », 1941) di Raoul Walsh, costituisce, per esempio, un falso storico lampante: il generale Custer, che condusse con autentica leggerezza i propri uomini e se stesso al massacro ignominioso del Little Big Horn (1876), risulta idealizzato nel film per una sua pretesa adesione agli ideali democratici. Nel personaggio si nota, tuttavia, una profonda trasformazione rispetto al Custer dei fumetti e dei film come *The Plainsman*: ucciso materialmente dagli indiani (dei quali comprende e sottoscrive le ragioni), il generale è vittima, in realtà, dei loschi maneggi d'una cricca di politici. Di più ha fatto Ford col suo colon-

TULLIO KEZICH

(Continua in terza di copertina)

LE SCIMMIE

CI DOMANDIAMO, sedendo al buio della sala cinematografica o volgendo nell'intervallo a osservare le meste facce degli spettatori, come succeda che « il pubblico » sia tanto stupido da accorrere per una scemenza come quella che si sta proiettando. Poi ci ricordiamo che fra questo pubblico ci siamo anche noi, che tutte le ottime ragioni che sapremmo trovare per giustificare la nostra presenza in sala, con tutta probabilità saprebbero trovarle a modo loro anche le altre mille persone che ora stanno godendosi il film in quegli atteggiamenti animaleschi, ebeti, spaventosi, che ci fanno riportare velocemente lo sguardo allo schermo per evitare il peggiore spettacolo. Ma è veramente stupido il pubblico cinematografico, come ci suggerisce la facile associazione, oppure ha le sue giustificazioni per andare a vedere spettacoli idioti? Anzitutto c'è da domandarsi se esista un « pubblico cinematografico » come esiste certamente per altri spettacoli, o se non sia piuttosto il caso di parlare soltanto di spettatori singoli, riuniti occasionalmente per assistere alla proiezione, ma che « non legano ». Conferma di questo dubbio è il fatto che al cinema non si applaude (o si applaude assai raramente, quasi sempre per motivi occasionali ed estranei al film, e mai a « schermo acceso »). Similmente ci accorgiamo anche che vedere un film in compagnia di un'altra persona è soltanto un modo di dire perché mai siamo soli come quando stiamo nella sala buia di un cinema, anche se in realtà siamo in mezzo a una folla di altri spettatori.

Il cinema possiede altri mezzi, oltre a quelli di suggestione della folla, per muovere la nostra fantasia; anzi possiamo dire che nessuno spettacolo come quello cinematografico (compreso anche il filmaccio truculento, il corrispettivo cinematografico dei romanzi a dispense o della letteratura salgariana) riesce a commuoverci, nostro malgrado, tanto sproporzionatamente al suo valore, a sollecitare così attivamente la nostra attenzione; questo in virtù di attrattive che si sbaglierebbe a ritenere superficiali e momentanee. A differenza del teatro, dove il pubblico prende parte attiva allo spettacolo (è noto come ci siano lavori teatrali adatti per i grandi teatri, e altri invece per piccole sale; basti citare i due estremi del teatro greco recitato all'aperto in anfiteatri immensi davanti a diverse migliaia di spettatori e, per contro, quello elisabettiano, psicologico e raffinato, adatto per i teatri inglesi dell'epoca, quasi sempre di modeste proporzioni), il film, fissato immutabilmente sulla pellicola, non ammette alcun rapporto di partecipazione attiva e non esige nessuno sforzo di fantasia da parte dello spettatore. Si spiega quindi facilmente, anche per questo, la sua immensa popolarità. Il professionista che non si sognerebbe di perdere le ore necessarie alla lettura di un romanzo che classifica « al di sotto del suo livello culturale », vede invece volentieri un film che neppure equivale, come valore, a questo romanzo, ma che in compenso non richie-

E LO SCHERMO

de da lui, come si è detto, nessuno sforzo di immaginazione, senza contare il risparmio di tempo notevolissimo sulla lettura del romanzo. Con lo spettacolo sportivo, che è forse la manifestazione più aperta, genuina, della folla, il cinema condivide la grande facilità di attrazione; ma mentre dopo aver assistito a una partita di calcio l'effetto che si risente è un senso di leggerezza e distensione di nervi (il che significa che il "tifo" agisce come valvola di scarico della tensione nervosa), il cinema al contrario "incide" sullo spettatore, influisce e condiziona la sua mente suscitando reazioni tanto più complesse e durevoli quanto meno questo è fornito di senso critico. Il fanciullo è il caso-limite di mancanza di critica, e perciò il bersaglio più facile a deviazioni dannose, fatto aggravato dalla grandissima attrazione che il cinema esercita sulla sua fantasia e dalla mancanza o insufficienza di spettacoli adeguati alla sua età. Similmente l'operaio e la sartina, la serva e il caporal maggiore, che vanno al cinema alla domenica e il resto della settimana non esercitano attività mentali capaci di cancellare l'impressione che ne hanno ricevuto, offrono terreno assai facile a impressioni durevoli, più di quanto non possa offrirlo l'intellettuale fornito di maggiori possibilità critiche e distratto più facilmente da altre occupazioni mentali.

L'antica convinzione dell'utilità morale di presentare nelle tragedie l'orrido umano a scopo educativo, come esempio da evitare, il principio spartano dell'ubriaco offerto al ludibrio popolare, ci trova in una posizione inversa, nel caso del cinema, in quanto il "male" cinematografico è così spesso presentato in forma allettante che lo spettatore è talora portato a ritenere si tratti di esempi da imitare. Il cinema è pieno di "gangsters" eroici, di assassini simpatici, di ubriaconi divertenti. Lo spettatore cinematografico, che molto spesso è lo stesso che frequenta gli stadi e che a vedere un film, si reca con la medesima disposizione mentale con cui va ad assistere alla partita di calcio domenicale, è portato involontariamente a "fare il tifo" per il vizio presentato in modo così suggestivo. Dalla mancanza di critica si arriva facilmente alla identificazione inconscia, alla imitazione scimmiesca. Il cinema che, nella sua qualità tutt'altro che trascurabile, di prodotto industriale, deve "andare incontro al cliente" se vuole prosperare, molto spesso non fa che cullare e coltivare queste tendenze dello spettatore. Ma l'ammirazione, e quindi l'imitazione, per i protagonisti delle vicende cinematografiche hanno anche una ragione più sottile, che si spiega facilmente pensando all'enorme successo di un certo genere di film, il "film rosa", fumettistico, americano. Questi spettacoli prendono il posto del cosiddetto "sogno-ad-occhi-aperti" in cui cadiamo, o che cerchiamo espressamente, e che è una sorta di soddisfazione dei nostri desideri più lontani e irrealizzabili, una forma di onanismo spirituale. Colui che nella sua vita



desidera più di ogni altra cosa una grossa automobile o, mettiamo, una magnifica casa o donne bellissime, potrà mettersi, la testa fra i gomiti, a fantasticare e immaginare tutto quello che vuole e trarne una certa soddisfazione, maggiore quanto più monotona e infelice è la vita quotidiana. Il cinema "rosa" sostituisce questa abitudine moltiplicandone la verosimiglianza e quindi il piacere. Naturalmente assistendo a un film in cui si muove questo personaggio dei suoi sogni, con grossa automobile, ricca casa e donne bellissime, lo spettatore automaticamente (con la stessa spontaneità con cui quando vede il protagonista accendere la sigaretta comincia a cercare nelle tasche sigarette e cerini) si impersona, si identifica in lui. Dopo il film si sorprenderà a imitare nella vita reale questo personaggio fantastico.

Lo schermo diventa così lo specchio in cui ognuno è portato a riconoscere se stesso. Ci si potrà ritrovare a volta a volta e con la stessa facilità, nei panni del diciottenne seduttore di *Le diable au corps* o

in quelli di Fantômas, a seconda dei gusti, della educazione, del momento. Le sartine e le commesse patite e sognatrici potranno riconoscersi dentro le splendide immagini delle "dive", delle quali narcisisticamente si innamorano, come l'operaio, o l'impiegato che "sgobba" tutta la settimana dietro uno sportello, potrà avere i suoi quattro soldi di sogno ritrovandosi regolarmente ogni domenica pomeriggio nei panni dell'eroe preferito, che conquista ragazze meravigliose o sa accendere la sigaretta all'avversario con una pistolettata da venti metri di distanza. Soprattutto per questo il lieto fine, il risolversi negli ultimi cinque minuti di tutte le complicazioni sorte durante lo svolgersi della pellicola, dà sempre una grande soddisfazione a questi spettatori che naturalmente preferiscono vedersi alla fine abbracciare la "donna del cuore" sullo sfondo del sole al tramonto, piuttosto che finire sulla sedia elettrica, o affogati, o suicidi, oppure sconfitti e rassegnati come troppo spesso accade nella realtà.

LUIGI MALERBA

FILME SOGNO

INCHIESTA DI RENATO GIANI

IN QUALE misura il cinema possa intervenire nel nostro sogno, non è dato sapere ancora. Occorrerebbe una più ampia analisi sociale; si dovrebbero controllare e vagliare migliaia di sogni, in un controllo o esame che di necessità andrebbe oltre le barriere doganali (come i sogni del resto), e prenderebbe anni di lavoro. Si può tuttavia dire che l'uomo, come eredita dal padre (o dalla nonna) gli occhi, il colore della pelle, il tono della voce, le inflessioni della parlata, i tic e i reumi, eredita anche coi vizi i sogni. Oggi 1950 il signor Ennio Flaiano scrittore e il signor De Libero poeta, non diversamente dall'on. Bianca Bianchi per esempio, o dal conte Rodolfo Fierli, Firenze Via Leopardi 8, o dal signor André Hurtrez, Parigi (XVII), 92 Avenue Niel, sognano i sogni che furono lasciati in eredità dai padri, dai genitori più antichi.

Qualche processo tecnico tuttavia si osserva nel sogno contemporaneo: non muta tuttavia il sogno; sibbene dirò il modo, l'intervento esterno e più propriamente la tecnica del sogno. Golfiero Colonna, produttore e direttore di produzione Cines, sogna inquadrate, campi lunghi, eccetera, non come ritorno di attività esterne, ma per una nuova educazione dell'attività onirica. Giancarlo Vigorelli (si veda la sua risposta in termini più esatti), sogna in modo totalmente cinematografico, con un ritmo cui infine può mancare solo una firma di regia. Liana Ferri sogna a puntate, ha abituato i sogni al ritorno, a uno svolgimento totalmente cinematografico, un po' vecchiotto come procedimento, che si potrebbe numerare « prima serie » e « seconda » eccetera. Steno per deformazione professionale vorrebbe perfino « correggere » il testo del sogno. Personalmente ho promosso questa inchiesta sul sogno sia perché incuriosito dai miei sogni (alcuni dei quali a colori, in pessimo technicolor), sia dalla tecnica impiegata per enuclearli dal vuoto dove attingono fino allo schermo sul quale si presentano durante il sonno. Io sogno a colori dunque, e cinematograficamente. Come « regia », i miei sogni sentono d'avvicino di Ford. Fossi del resto regista, lo imiterei. Mi accorgo di pensare lo svolgimento « à la manière » di Ford, e in certi momenti - frazioni di coscienza in cui « osservo » il sogno astraendome (capita, i sognatori possono intervenire e giudicare) e tuttavia continuandolo nella sua intensità, nello

svolgimento, compiacendomi perfino di quel sogno che sogno, « sento » benissimo la presenza di un regista che non sono io; (o forse è la « conoscenza » di vedere secondo un certo giudizio fatto). Nell'inchiesta svolta mi sono limitato a due o al massimo a tre domande; la prima interessa il colore: « lei sogna a colori o in bianco e nero? »: è una domanda mondana, tentativo per attaccare discorso; tuttavia Leonardo Sinisgalli, che anni addietro con Nicola Chiarletta pareva intenzionato a sviluppare più addentro il tema del colore nel sogno, sa bene che di là dal « salotto », nella domanda, c'è una ragione di curiosità non espressa bene. La seconda domanda interessava i « ritorni » (del colore) nel sogno dei pittori. La terza infine è quella più importante: « Trovi riferimenti cinematografici nel tuo sogno? ». Molta gente sogna davvero a colori. La signora Elena Colonna sogna i paesaggi colorati; il suo sogno in generale è grigio, nebuloso, ma i paesaggi con alberi e fiori son sempre chiari. Il riferimento « cinematografico » viene dall'esterno; è più un termine per facilitare la spiegazione del sogno, che una realtà schietta. R. M. de Angelis tiene a sogni in primissima visione, dice, e premettendo che i suoi sogni sono indipendenti assolutamente da legami con la vita giornaliera nei suoi vari climi, crede che il cinema possa se non altro realizzare il sogno meglio di quanto il sogno si realizzi o si sviluppi in temi onirocinematografici.

L'inchiesta l'ho sviluppata fra gente di diversa condizione spirituale, non fermandomi ai soliti amici, che, tra l'altro, non sempre son molto intelligenti. Debbo osservare a questo proposito che, a Roma, la gente sogna quasi sempre le stesse cose. Prima di chiudere il mio lavoro (che voglio svolgere anche altrove che in Italia e a Roma) spero di convincere o il prof. Servadio, oppure Enrico Fulchignoni, a dare una risposta alle mie domande, ma in termini più ampi da interessare tutta l'inchiesta. Difatti queste risposte, seppure non trattino del sogno che da un punto di vista formalistico ed esteriore, possono essere considerate nel loro aspetto meglio da un buon psicanalista che da me. Se coloro che sono stati interrogati hanno davvero risposto onestamente, si deduce per prima cosa che il « colore » torna con frequenza; sia pure il « colore dei sogni », e che un riferimento col technicolor cinematografico c'è veramente. Se ne deduce anche che, a mano a mano che l'uomo ha possibilità di esplicitare al di fuori di sé la materia « sogno » (come realizzazione di ambizioni attese eccetera), i sogni diminuiscono, si normalizzano, diventano un affare dipendente dai cibi, dal sonno, dalle inquietudini esterne.

RENATO GIANI

GOLFIERO COLONNA (Direttore di produzione)

I MIEI sogni sono tutti al velluto, color notte illuminata, cioè un blu scuro bene in luce. Sogno sempre in primi piani: ignoro il campo lungo: dunque, primi piani e montaggio scattante, l'incubo praticamente. Sono spettatore del mio sogno, non regista. Potessi esserne regista io, ne muterei la sostanza, lo vorrei "diurno" e non "notturno" rispetto al colore che ha, con campi lunghi, paesaggi tipo quello che si vede in *My Darling Clementine* verso la fine, con piccoli personaggi spersi nel paesaggio. Viceversa son costretto a sognare alla maniera dell'*Uomo di Aran* o alla maniera di Orson Welles, obiettivo 75. Questo perché sono vagotonico, ansioso, — fossi invece simpaticotonico, lento o pacioso, sognerei coll'obiettivo 25.

MINO MACCARI (Pittore)

A QUESTE domande non so mai rispondere seriamente. Io sogno disegnando, quindi molte volte a colori. (Raccolta a voce).

BASILIO FRANCHINA (Regista di documentari)

DA QUANDO mi hanno detto che non si può sognare a colori, io sogno in bianco e nero. I colori penso siano "posteriori", cioè un suggerimento della memoria da sveglio. Può essere deformazione professionale, ma le cose che sogno, specie i personaggi, "li vedo" secondo atteggiamenti che son propri al cinema: nel sogno sento di esserci, e di giudicarlo; tanto che sono

assillato sempre dal desiderio di ricordarmene bene per farne una storia, un soggetto; ma sempre mi risveglio convinto di averlo presente anche "domani", l'indomani il sogno è svanito: proprio come un sogno vero.

ALDO PAGLIACCI (Pittore)

SOGNO a colori, o forse sogno solamente colori. Predominano quelli caldi, ocre, gialli, verdi. La visione sognata è spesso fotografica, con scorcî che poi ricorrono nella mia pittura. Sì, credo ci sia molto cinema nel mio sogno.

SIGNORA MUSIC (Pittrice)

SOGNO poco, ma a colori luminosi che riflettono la luce. Ricordo pochi sogni. Credo che il cinema, coi suoi mezzi ormai noti di montaggio e di ritmo, ricorra nel mio sogno: può darsi anche che questa asserzione (per quanto dubitativa) sia solamente suggerita da una riflessione posteriore.

GASPERO DEL CORSO (Mercante d'arte)

SOGNO in technicolor. Il cinema influenza il mio sogno quando mi addormento al Bernini o al Fiamma. Sogno sempre in dormiveglia, e cioè "dirigo" i miei sogni, purtroppo con regie gradevoli, sempre a lieto fine.

SEBASTIANO CARTA (Poeta)

Naturalmente sogno a colori: giallo aran-

cio, azzurro, rosso, viola, verde, nero. Sogno per panoramiche larghe, in cui i colori si incastrano e dissolvono formando macchie con buchi d'occhi. Mi è possibile di essere "regista" quando è il colore che fa muovere il mio corpo nel sogno.

LUIGI BARTOLINI (Scrittore e pittore)

IO SOGNO in bianco e nero (essendo acquafortista). Non ho alcuna esperienza cinematografica eccettuata la fregatura relativa a *Ladri di biciclette* (perciò sogno stelle verdi in cielo nero).

LINA TICCONI (Domestica)

SOGNO in bianco e nero. Il mio sogno è sempre autobiografico; il cinema non vi entra perché sono io che recito, che mi muovo nel sogno. (Raccolta a voce).

JULIEN CARETTE (Attore)

SOGNA in technicolor, come molta gente che ama il piacere della tavola specialmente gli aperitivi e i liquori. I suoi sogni hanno spesso il colore dell'etichetta del cognac bevuto. Da quand'è in Italia a lavorare con Zampa nel film *E' più facile che un cammello...*, sogna colori diluiti nel Chianti. Il suo sogno è sgombro di qualunque intenzione cinematografica. (Raccolta a voce).

LOUIS GALEY (Agente della Pathé)

SOGNA spesso e molto, in grigio. Non

ricorda però la logica del sogno e tantomeno la tecnica, cioè la maniera di "presentarsi" del sogno alla mente. (*Raccolta a voce*).

JEAN GABIN

(Attore)

NON SOGNA in generale. Se sogna, quando sogna, procede per inquadrature episodiche non congiunte fra di loro da nessuna tecnica cinematografica. Se accadesse ne sarebbe costernato. (*Raccolta a voce*).

VINCENZO CARDARELLI

SOFFRO di insonnia come tutti sanno. I miei sonni sono artificiali, nascono dalle compresse che debbo pigliare, dai sonniferi. Non ho sogni, oppure non ne ricordo. In tutta la mia esistenza penso di aver fatto sei sogni, non di più, ma è difficile trovarvi analogie col cinema per quanto possano essere invece realizzati tutti in modo cinematografico. Il primo sogno che ricordo è questo: ero ragazzo e giocavo col mio cadavere; un altro è il seguente: sono dentro un circo equestre deserto e squalido: nell'arena una bambina che canta una canzonetta che ho composto io. Vado al cinema tutti i giorni; ma sono un cliente qualunque, e non rimando al sogno nulla del cinema, nemmeno il film visto. (*Raccolta a voce*).

ROMEO LUCCHESI

(Poeta e redattore di La Fiera Letteraria)

QUANDO dormo, sogno tanto poco che non ricordo se i pochi sogni da me fatti siano a colori o in bianco e nero. Mi pare però che i miei sogni siano quasi tutti in bianco e nero, anzi esclusivamente in nero. Il cinema di cui sono appassionatissimo spettatore ogni sera, non si ritrasmette al sogno in alcun modo. Non lo subisco, voglio dire.

LUIGI MONTANARINI

(Pittore)

IO SOGNO a colori, quei colori che io vedo da sveglio davanti alla tela. Le esperienze di pittore non le posso mai identificare nel sogno essendo quelle diventate per me un fatto naturale che nemmeno

nel sogno perde la sua costante. Che i risultati del meccanismo cinematografico siano un fatto utile a me pittore non ne ho dubbio, ma nel mio sogno non li ho mai potuti disgiungere da tutti quegli elementi, apporti, conoscenze, che si fondono misteriosamente in me e formano la "visione".

STANISLAO LEPRI

(Pittore)

CARO Giani, ecco le mie risposte: 1) Sogno in colori, o meglio vi sono sempre nei miei sogni delle macchie di colore: un drappo rosso, un cielo turchino ecc. in un insieme di bianco e nero. 2) Le esperienze di pittore non mi sembra influiscano sui miei sogni. Se mai è il contrario che accade. 3) E la tecnica cinematografica? Probabilmente sì. Certi sfondi di *Il terzo uomo* mi sono apparsi varie volte in sogno, semoventi come sotto il fuoco della macchina sul carrello mobile. I personaggi naturalmente eran tutt'altri.

parare da una simile tecnica, così abile nel rendere coerente il contenuto con la forma.

STENO

(Soggettista e sceneggiatore)

IL DISCORSO sul colore dei sogni non è nuovo; non si sa mai come rispondere. Nel mio sogno ricorre una deformazione professionale nata dall'abitudine di correggere le sceneggiature: infatti vorrei forzare il sogno a prendere una piega che non è quella sua. Non è altro che un ritorno del mio mestiere nelle ore che potrei riposarmene.

LEONE PICCIONI

(Critico letterario)

SOGNO in bianco e nero: o almeno penso di non sognare altrimenti. I sogni più movimentati, più ricchi di "avventure", li ebbi da ragazzo quando non conoscevo il cinema. Oggi nel sogno quella che



Fabrizio Clerici: Scena per «Didone e Enea».

RENZO RENZI

(Critico cinematografico)

GENERALMENTE sogno in bianco e nero. Tuttavia mi accade, ogni tanto, di sognare a colori. Allora mi sento autore del mio sogno: lo vedo come fosse un quadro che io stesso (con enorme soddisfazione) ho dipinto oppure ho fotografato, proiettandolo poi con la lanterna magica. I colori, generalmente bruni ma splendidi (carichi di luce), mi sembrano meravigliosi: la loro bellezza mi provoca uno stato d'animo di struggimento. Quando mi sveglio e ripenso a quei quadri, m'accorgo che il loro colore assomigliava moltissimo al «technicolor», che il gusto era pessimo e che il soggetto abusava di quegli effetti di tramonto che ormai non si trovano che nei calendari e nei film americani. Per quanto ricordi, i miei sogni avvengono tutti in campo medio ed il loro montaggio è velocissimo, sintetico, adeguato alla logica particolare del contenuto: uno stile perfetto. Temo che un regista avrebbe molto da im-

potrebbe essere la parte invenzione, la parte fantastica, è andata diminuendo in un ritorno autobiografico. Nel mio sogno tuttavia c'è sempre un ritmo diverso dalla realtà, ma non direi che questo ritmo abbia qualcosa di cinematografico; piuttosto di teatrale. I gesti infatti sui quali secondo mi aiuta la memoria, mi soffermo, hanno tutti qualcosa di sospeso e di ampolloso che risente il teatro. Ma anche se nel sogno qualcosa resta sospeso al gesto e al particolare, non c'è cinema.

ROBERTA VOLPE

(Segretaria di redazione)

SOGNO a colori più spesso che in bianco e nero. Il film visto la sera prima molte volte ricorre nel mio sogno: mi lascio influenzare con facilità dal "fatto", il quale nel suo ritorno si deforma. I sogni miei personali dirò, hanno molte volte un andamento cinematografico, si spezzano, riprendono, hanno parentesi narrative vere.



Stanislas Lepri: «Maternità».

CARLO HOLLESCH
(Pittore)

LE TUE tre domande, caro Giani, mi sorprendono privo di sogni freschi. Ne sono avvilito. Da qualche notte soltanto sto riacquistando la capacità di sognare anche dormendo e di notte in notte faccio sensibili progressi: le figure del sogno prendono consistenza lentamente, ma il colore... credo sia ancora lontano: è roba da giorni felici... Per ora mi limito a creare nebulose, in grigio, a sfumato; le figure somigliano a certi studi leonardeschi; avviene che si sovrappongano e si compenetrino e si fondino in piacevoli ritmi. Di sogni vecchi tre soli ne ho di colorati, o meglio di semi-colorati.

VITTORIO SALA
(Critico cinematografico)

SOGNO a colori da quando il technicolor ha raggiunto gli schermi. In tale occasione mi sono posto la stessa domanda di oggi: se si sogna in bianco e nero o a colori. Ma da allora ho sognato a colori. Colori esasperati più dello stesso technicolor. Da ragazzo (per intenderci in termini cinematografici) sognavo in campo lungo, e il taglio di inquadratura o il ritmo degli avvenimenti non era ispirato dalla logica del cinema. Invece alle mie prime esperienze cinematografiche ho legato i sogni cinematografici. Da allora normalmente sogno con i tagli, le inquadrature, la tecnica di realizzazione e di montaggio di un film normale. Gli stessi soggetti sognati non hanno nulla di surreale ma anche negli effetti luminosi appaiono presentati alla maniera cinematografica. Considero tutto ciò una naturale deformazione professionale.

RUDY CRESPI
(Industriale)

SOGNO rarissime volte. Ricordo solamente tre sogni, nei quali tutt'e tre le volte avevo a che fare con la morte di persone molto care. Sono incerto sul "colore"



Antanas Melnikas: Acquaforte.

dei miei sogni, e sul loro ritmo. Credo però che a lungo andare il cinema possa influenzare la tecnica del sogno più di quanto si creda.

NERI POZZA
(Editore)

IO SOGNO sempre in bianco e nero; è rarissimo il caso in cui, tra le immagini del sogno che si distendono abbastanza semplicemente e senza complicazioni, io vedo colore; ma qualche particolare colorato mi sembra di ricordarlo: un prato, una giubba (specialmente se addosso a una donna). Ma io attribuisco ai sogni specifici significati e, forse per questo, alcuni particolari, di per sé insignificanti, mi risultano colorati. Cito: sangue (al quale attribuisco valori di premonizione e fortuna); o sterco (come sopra). Dovrei qui spiegare tutta una teoria, che risale alla nonna materna, grande interprete di sogni. Ma questo non ha nulla a che vedere col cinema. E infatti i miei sogni, spezzati e frammentari, sono quanto di meno cinematografico esista. Sono apparizioni, che durano probabilmente qualche secondo; sono simboli, forse per la tendenza del subconsciente a riceverli come tali.

CARLO EMILIO GADDA
(Scrittore)

E' UN discorso intorno al quale si potrebbe inventare benissimo: del resto i sogni migliori sono proprio quelli inventati. Personalmente sogno in colori grigi con alcune volte un tenero soffio di colore che sottolinea qualche emozione da recuperare "più tardi". Di cinematografico c'è forse solo l'ambizione di realizzare qualche "storia" come nel sogno appare e scompare.

MICHELANGIOLO MASCIOTTA
(Critico d'arte)

SOGNO con sceneggiature brevi, episodi centrati e chiusi, sempre con tutti primi piani e nuovi campi lunghi. (Raccolta a voce).

LUIGI ZAMPA
(Regista)

SOGNO pochissimo, e al risveglio mi è difficile ricordarmi che cosa ho sognato. Probabilmente tornano nel sogno le cose giornaliere, la produzione, il film, eccetera. Ma il cinema come espressione tecnica non entra nei miei sogni. Penso che ne abbia abbastanza di quello giornaliero.

MASSIMO RENDINA
(Giornalista)

SOGNO in bianco e nero, ed i miei sogni sono privi di colonna sonora; le figure si muovono lentamente come se il movimento della macchina fosse stato accelerato. Sogno di preferenza i miei amici e gente alla quale voglio bene. Li vedo impegnati in avventure cui io sono estraneo; spettatore comodissimo.

LIUGI BARZINI Jr.
(Giornalista)

SOGNO in bianco e nero. Per quanto il cinema possa influenzare il sogno, suggerire qualcosa, nel mio sogno ho già superato il cinema, sono al di là. Le variazioni che si incontrano o che incontro nel sogno: la vecchia signora che si trasforma in leone e poi in vasca da bagno, e daccapo in cantante dell'opera, non mettono a disagio né sorprendono. Il cinema sareb-

be imbarazzato a trasformare piuttosto cinematograficamente il sogno, mentre il sogno trasforma benissimo il cinema. Tuttavia il cinema "meraviglia" di più. Non ricordo particolari sogni, o perlomeno ne ho sempre di nuovi così da non potermi soffermare su un preciso oggetto. Mio padre invece mi raccontava che faceva sempre lo stesso sogno; per anni e anni dopo la battaglia di Mukden il sogno — forse una specie di revisione della battaglia — è tornato. Sentiva nell'aria il rumore dei carriaggi, vedeva distese vaste tornare sotto aspetti noti; in aria c'era il cannoneg-



Carlo Hollesch: « Suzy-ritratto ».

giamento. Vedeva lente avanzate, personaggi che gli pareva di riconoscere andavano e venivano. Per anni e anni questo sogno si è ripetuto nel suo più o meno ossessivo svolgimento e senza mai finire. Credo che mio padre avesse qualche idea particolare sulla famosa battaglia, sul suo svolgimento e che nel sogno tentasse di realizzarla contro lo stesso andamento dei fatti, forse senza riuscirvi appieno. (Raccolta a voce).

ANTANAS MELNIKAS
(Pittore lituano)

IO SOGNO in bianco e nero. L'esperienza cinematografica non mi serve nel sogno, forse la mia esperienza delle composizioni pittoriche mi serve per comporre nel sogno le varie vedute.

GIANFRANCO VIGORELLI
(Giornalista)

SOGNO in bianco e nero, e secondo un ritmo totalmente cinematografico, con veri primi piani, e con pause narrative fino alla minuzia d'una panoramica. Anzi è in base a qualche particolare osservato du-

rante questo sviluppo di azioni e di svolgimenti, che riesco a ricordarmi il sogno: dal particolare risalgo al sogno completo. Sogni "à la manière de Vigorelli", ma il sogno nel suo "racconto" ubbidisce alla materia di cui è fatto: una fuga, una peripezia hanno un ritmo diverso (direi una sceneggiatura) dalla gita in barca ai Faraglioni. I miei sogni si aprono sempre con luoghi aperti, paesaggi o prati, dove all'improvviso entrano persone col loro fatto.

R. M. DE ANGELIS
(Scrittore)

NON SOGNO mai i colori. I miei sogni sono grigiastri, nemmeno in bianco e nero preciso. Da ragazzo sognavo spesso il diavolo, un sogno che ricorreva spessissimo, non so da quali sentimenti d'apprensione chiamato. Non trovo riferimenti cinematografici di sorta nei miei sogni.

MARIA ZANNONI
(Insegnante)

NEL PRIMO dormiveglia le immagini si susseguono senza alcun nesso logico. Svegliandomi all'improvviso, anche dopo pochi minuti, ho la percezione esatta di quello che mi è apparso in sogno. Riaddormentandomi subito il sogno prosegue come se non fosse stato affatto interrotto. L'azione si svolge con un susseguirsi di situazioni e di fatti romanzati, da far pensare al cinema per molti aspetti formali dell'immagine secondo si presenta; i quali seguono un loro svolgimento che sfugge all'indirizzo che vorrebbe dar loro il subconsciente.

MONSIGNOR BARBIERI
(Direttore dell'Ida)

VADO al cinema poche volte; mi resta difficile quindi riferire al ricordo che si ha d'un sogno le formule eventuali della visione cinematografica. Sono molto sano, ho sogni semplici senza peso. Trasporto i fatti in idee, non mi attardo nella rappresentazione nemmeno nel sogno. Tuttavia

nel dormiveglia mi capita di sognare anche a colori, colori che sono piuttosto enunciazioni della tinta che veri colori.

GIANNA BEGHE'
(Sarta)

I MIEI sogni sono sempre nebulosi. Io sogno di me stessa, ma è come se mi vedessi dentro uno schermo, e insieme fossi attrice, col sentimento confuso di osservarmi e di agire, insieme.

LEONARDO BORGESE
(Del Corriere della Sera)

CARO GIANI, sogno in bianco e nero, appena appena — talvolta — colorato; ma di colori assai tenui e sempre — credo — gli stessi: un lieve color carne luminoso e una tinta fredda come l'alba. Sarebbe difficile ricomporli sulla tavolozza. E' un bianco e nero luminoso, però; e senza mai nessun tratto: una specie di chiaroscuro sfocato. Il colore, dunque, nel mio sognare non credo sia "funzionale". E non mi pare che le esperienze cinematografiche mi siano utili quando sogno. D'altronde, sono un cattivo sognatore. Sogno poco e per lo più sogno dei discorsi e dei ragionamenti. (Due anni fa sognai dei numeri, luminosi, come al neon. Mi svegliai e li scrissi sul marmo del comodino. Li giocai e vinsi circa ventimila lire. Ne avevo giocati quattro, l'ultimo era un 27; e invece uscì il 72. Evidentemente avevo letto male il mio sogno). Anche il mestiere di pittore non entra gran che nei miei sogni. Non mi rammento di aver mai dipinto in sogno. Sul sogno e su come sogno scrissi una novella, circa dieci anni fa, che è raccolta nel volume *Il cigno* edito da Garzanti.

GIOVANNI CALENDOLI
(Scrittore e critico teatrale)

SOGNO in technicolor come mi piacerebbe che fosse, cioè a colori perfettamente naturali. Nel mio sogno, di cinematografico c'è solo il ritmo rapido.

LUCIANO LUISI
(Poeta e giornalista)

CREDO di sognare in bianco e nero: non ho una memoria precisa in merito. Nel mio sogno ricorrono riferimenti assoluti di montaggio cinematografico. In qualche momento l'azione si esaurisce in dissolvenza, in uno sfumato dal quale rientra in campo il personaggio perduto e trasformato, l'azione ripiglia. Certe volte nei miei sogni regna l'angoscia, vedo tutti primi piani ossessivi e inquietanti: è un sogno sotto la regia di Hitchcock. Frequentemente sogno anche spazi larghi, campi lunghi, ariosissimi, nel sogno è una splendida euforia, distensione: è il sogno che dico regia di Franck Capra.

MICHAEL AYRTON
(Pittore, Londra)

SOGNO anche a colori, e il mio sogno spesso ha un suo svolgimento logico e serrato come un film, con in più la sensazione di poter dirigere la maniera di "vedere" il sogno. Nei miei sogni la pittura non torna in alcun modo. (Raccolta a voce).

UMBRO APOLLONIO
(Critico d'arte)

NON ho sogni cinematografici.

GIANI STUPARICH
(Scrittore)

SOGNARE non è soltanto né principalmente vedere. Sognare è vivere in speciali atmosfere, dove contano più i sentimenti che non le immagini. Ombre, chiaroscuri, colori si mescolano indistintamente nei miei sogni. L'evanescenza delle forme è accompagnata dall'indeterminatezza dei colori. Solo rari sogni mi si imprinono netti e dominanti nella coscienza. E di questi posso riflessivamente, volendo, ricavare anche dei quadri con cieli e mari celesti e figure vestite di giallo o di rosso in nitidi contorni; ma la verità sognata è un'altra. Sono i sogni irreflessi che arricchiscono la mia esperienza di scrittore e mi servono a sceverare le profonde dalle superficiali suggestioni del cinema.



Michael Ayrton: « Sonno infelice ».

LUIS Buñuel è ritornato, recentemente, all'attività registica, con un film girato a Città del Messico, *Los olvidados* («I dimenticati»), il quale non mancherà di sorprendere chi ricordi la ricca attività surrealista dell'autore, uno dei più cospicui rappresentanti di quel movimento d'avanguardia che fiorì a Parigi negli anni immediatamente precedenti il 1930.

Con *Los olvidados*, infatti, Buñuel ha abbandonato quasi completamente le ricerche simbolistiche ed estetizzanti, facendo proprio il credo realistico oggi diffuso in tutto il mondo e orientandosi verso un'impostazione psicologica di personaggi, in funzione di un messaggio sociale.

Buñuel stesso, del resto, non aveva fatto mistero circa i modelli cui egli intendeva riferirsi liberamente nel girare il film: il suo nuovo stile ha le proprie radici nel più recente cinema italiano. E dei film italiani di questo dopoguerra il più affine all'opera di Buñuel, quanto al tema, è *Sciuscià*. Qualcosa di simile a *Sciuscià*, appunto, Buñuel dichiarò di voler fare, affrontando il problema della gioventù abbandonata. Non ignoto neppure, tra l'altro, alla cinematografia ungherese (*In qualche parte d'Europa* di Géza Radványi).

Ed ecco l'argomento del film: un giovane travolto e fuggito da un riformatorio, Jaibo, guida una banda di ragazzi, la quale tenta di derubare un vecchio suonatore cieco, Jaibo attira quindi in un luogo solitario ed uccide a tradimento Julián, un altro ragazzo, onesto lavoratore, accusandolo ingiustamente di averlo denunciato e di aver causato il suo internamento nella casa di correzione. Al delitto è presente un terzo giovane, Pedro, al quale l'assassino ingiunge il silenzio. Pedro, cacciato di casa dalla madre che non lo ama e lo considera una bocca inutile, trova lavoro presso un arrotino, al quale Jaibo va a rubare un coltello prezioso. Del furto viene accusato Pedro, il quale, per volontà della madre, è rinchiuso poi in una casa di correzione. Qui egli riesce a farsi benvolere dal direttore, che capisce il suo dramma, sebbene egli, in un accesso d'ira, abbia ammazzato due galline di proprietà del collegio. Un giorno il direttore gli affida, per guadagnare la sua fiducia, un biglietto da 50 pesos e lo incarica di comprargli un pacchetto di sigarette. Ma per strada Jaibo ferma Pedro, gli ruba il biglietto e fugge. Pedro, deciso a restituire il denaro e a continuare a vivere nel collegio, dove ha trovato comprensione, accusa, di fronte alla banda, Jaibo dell'uccisione di Julián. Ha inizio una lotta tra i due, interrotta dal sopraggiungere della polizia. Tra i presenti era anche il cieco, il quale va a denunciare l'assassino, indicando il nascon-



"LOS OLVIDADOS" DI BUÑUEL

diglio dove questi è solito rifugiarsi.

La sera Pedro va a cercare Jaibo nei fienili dove questi passa la notte, ma, sorpreso nel buio, viene assassinato. Jaibo cerca di fuggire, ma viene ucciso dalla polizia che gli faceva la posta. I padroni del fienile, frattanto, messi in sospetto dal rumore, si alzano e scoprono il cadavere di Pedro. Temendo di poter avere noie, lo caricano su di un asino e lo vanno a gettare in un lontano immondezzaio. Ma sull'ultima scena del film si leva, trasparente simbolo, l'alba serena di un nuovo giorno.

Malgrado l'evidente volontà di svincolarsi dai « clichés » dell'avanguardia, nei due sogni che fanno parte dell'opera Buñuel risente ancora l'influenza di Salvador Dalí, che egli aveva avuto a collaboratore durante la fase surrealista della propria attività. Ma mentre Dalí si è ultimamente orientato verso un surrealismo astratto, dove la realtà appare deformata secondo la proiezione freudiana del subcosciente, Buñuel tende a mantenersi vicino alla realtà, usando ambienti naturali, dove i personaggi risultano solo deformati dalle angolazioni insolite e ripresi al rallentatore (sogno di Pedro). Nel sogno di Jaibo, al giovane disteso sull'erba, colpito a morte, una voce fuori campo dice: « Sei solo; sei completamente solo... ». Nell'inquadratura successiva un grosso cane ripreso dall'alto corre verso la macchina, ma questa indietreggiando è più veloce di lui. Il cane non riesce a raggiungerla e finisce con lo sparire. La carrellata prosegue su una strada bagnata dove l'acqua emana un riflesso violento, poi rallenta fino ad inquadrare di nuovo Jaibo morente. Anche qui il simbolismo è evidente.

La morale del film è personificata dal direttore del collegio, figura ottocentesca idealistica di educatore, il cui principio è racchiuso in questa battuta (che si riferisce a Pedro): « Pensavo che invece di chiudere questo ragazzo si potrebbe chiudere per sempre la miseria... ».

Operatore è Gabriel Figueroa, i cui risultati non paiono del tutto soddisfacenti, sebbene egli abbia cercato di abbandonare il proprio manierismo estetizzante per adeguarsi allo stile realistico del film.

Egredi gli interpreti, tra cui Miguel Inclan (il cieco), Stella Inda (la madre di Pedro), e un gruppo di ragazzi che per la prima volta affrontavano la macchina da presa: Roberto Cobo, Efraim Arauz, Alfonso Mejía.

Questo film, oltre ad aprire una nuova fase dell'attività di Buñuel, sembra aprire anche una nuova strada al cinema messicano, avviato così verso impegni socialmente più vasti.

F. R. PERSICHINI



RITORNA LA SWANSON ACCANTO A VON STROHEIM

"Caged" di Cromwell, film sulle condizioni di vita nelle prigioni femminili americane - Parodia del vecchio "western" e locomotive-personaggio-482 sale cinematografiche chiuse negli ultimi sei mesi.



Eleanor Parker in «Caged», film sulle prigioni femminili in America, diretto da J. Cromwell.

RITORNATO recentemente a New York da una visita in Hollywood, Bosley Crowther del *New York Times* ha constatato come la "città del cinema", dopo aver eliminato taluni elementi e snellito le file del personale e della produzione, sia tutta presa da una febbrile attività. I progetti, egli scrive, sono vari ed ambiziosi, la messa in cantiere dei film è continua, e lo stato di panico che esisteva sino a qualche tempo fa completamente svanito. Comunque sia, il ribasso degli incassi continua, suscitando preoccupazioni sempre più assillanti, nonché accese polemiche. S'invoca una stretta economia nelle spese, si reclama una maggiore libertà ed un più vasto campo di scelta dei soggetti, si pretende il lancio di cinque "stars" come Lana Turner. V'è da appagare tutte le opinioni, a quanto pare. Ed intanto le cifre parlano chiaro: negli ultimi sei mesi, infatti, 482 sale cinematografiche hanno chiuso i battenti nella Confederazione: la zona di Filadelfia è in testa, segue New York. Non possiamo ancora prevedere se gli attuali sforzi dei tecnici riusciranno a migliorare la situazione. Tra le novità che si proiettano attualmente sugli schermi di Broadway c'è ad ogni modo qualche cosa di abbastanza interessante. Voglio anzitutto parlarvi di *Caged*, un degno tentativo di svelare finalmente le condizioni di vita nelle prigioni femminili in America. Virginia Kellogg, autrice del soggetto in collaborazione con Bernard C. Schoenfeld, ottenne a suo tempo il permesso di risiedere in un penitenziario e di visitarne altri allo scopo di osservare le recluse. La vicenda della povera ragazza che entra in un penitenziario per scontare una condanna riportata per pretesa complicità in un assassinio; la torbida atmosfera del carcere, in cui tyranneggia una sadica figura di guardiana, protetta da losche influenze di politicanti; la tenace, nobile, e pur sfortunata lotta sostenuta dalla direttrice per migliorare gli insulsi sistemi carcerari; tutte queste cose sono alla base del film, diretto da John Cromwell, il quale rinuncia, una volta tanto, al lieto fine. La ragazza (che dà alla luce un figlio ed è costretta ad abbandonarlo e che assiste al vergognoso spettacolo di una guardiana sovvenzionata da una ricca tenitrice di case di prostituzione) alla fine, lasciando il carcere, sale in una automobile di persone equivoche: non v'è più alcuna speranza per lei: il fascicolo della ex reclusa verrà tenuto in evidenza; è certo che ella ritornerà. L'interpretazione è affidata a Eleanor Parker (la reclusa), Agnes Moorehead (la direttrice), Hope Emerson (la guardiana). Altro film interessante è *The Jackie Robinson Story* diretto da Alfred E. Green (il regista di *The Jolson Story*) che narra la vita di uno dei più celebri giocatori di "baseball": la semplice e difficile esistenza di un giovane ragazzo negro il quale si vede offerta la



possibilità di entrare a far parte di una famosa squadra e che la fermezza ed il coraggio contro l'intolleranza, le ingiurie e le minacce dei bianchi gli valgono un pieno e meritato successo. Il film può essere considerato come uno dei più seri del genere.

In *A Lonely Place*, produzione Paramount diretta da Nicholas Ray, ricompare Humphrey Bogart nelle vesti di un soggetto cinematografico. La fase iniziale del film, con la sua descrizione del mondo cinematografico, della sua meschinità e della sua grandezza, avrebbe potuto fornire abbastanza materiale per l'intera vicenda. Sfortunatamente l'opera scivola in una storia a carattere poliziesco, che tende

Una inquadratura tratta dal film «Sierra», che porta la firma del regista Alfred E. Green.

a risollevarsi solo nel finale. In altre parole il soggetto viene sospettato di assassinio, date le sue notorie tendenze di uomo violento accoppiate a diverse circostanze. Perfino la donna che si è innamorata di lui comincia a temerlo. Solo allora la verità viene a galla, ma il soggetto deluso rinuncia all'amore. Nel campo della commedia, vi è da notare un delizioso film Fox *A Ticket to Tomahawk*, una satira del vecchio west diretta da Sale. Motivo informatore del film è la vicenda avventurosa di Emma Sweeny, una locomotiva di 38 tonnellate che ha compiuto bravamente il

proprio dovere di ottantenne "mostro di acciaio" sulla ferrovia a scartamento ridotto allacciante le città minerarie del Colorado. Le lotte sostenute da questa pioniera contro l'ostilità dei bianchi e degli indiani, e la sua finale apoteosi, costituiscono altrettanti elementi per una pellicola non priva di intelligenza e di gusto. Questa storia può essere considerata come una piccola saga del periodo epico del West, e costituirà indubbiamente un precedente per prossimi film del genere. Fra i grandi ritorni è da segnalare l'enorme successo che sta attualmente riportando *The Birth of a*

A sinistra: «A Ticket to Tomahawk» di Sale. A destra: «Comanche Territory» di G. Sherman.



Nation di D. W. Griffith. La cinquantunenne Gloria Swanson riapparirà presto in *Sunset Boulevard*, dove interpreta la parte di una ex attrice cinematografica, vivente in un mondo di sogno e cullata dalle reminiscenze del proprio glorioso passato cinematografico, la quale uccide il suo amante e impazzisce. Nel film appaiono passate celebrità dello schermo, come Anna Q. Nilsson e l'impassibile Buster Keaton. Altro interessante particolare: nel 1928 la Swanson investì 800 mila dollari per *Queen Kelly*, da lei interpretato per la regia di von Stroheim. Il regista viennese aveva già girato decine di migliaia di metri di pellicola quando i produttori s'accorsero con terrore che la vicenda, imperniata sull'odissea di una ragazza irlandese, sedotta da un ufficiale di cavalleria tedesco e relegata infine in un bordello dell'Africa Orientale, non sarebbe mai stata approvata dalla censura americana. La pellicola fu rabberciata alla men peggio e proiettata nel Sud America. Ora in *Sunset Boulevard* appare un primo piano della Swanson tratto da quel vecchio film. E non è tutto: a 22 anni di distanza, Erich von Stroheim ricompare accanto a lei nelle vesti di servitore.

Tra poco saranno presentati *Asphalt Jungle*, della Metro Goldwyn Mayer e diretto da John Huston; *Night and the City*, realizzato a Londra da Jules Dassin. La Republic, che ha serie intenzioni di aprire finalmente una sua degna rappresentanza a Roma, secondo quanto ho appreso recentemente da uno dei direttori, presenterà sullo schermo di Broadway *Rock Island Trail*, diretto da Kane.

G. N. FENIN



Giovani comici della Monogram: i « Beverly Boys ». Il primo a destra (seduto) è Leo Gorcey.

ABBIAMO la critica formalistica (quella che, di tutti i film, dice: « la purezza della curva narrativa di questo film compone un terzo grafico di scansioni... »); abbiamo la critica contenutistica (quella che, di tutti i film, dice: « la spiritualità della vicenda di questo film eleva l'animo dello spettatore a nobili pensieri ed elevati sentimenti... »); abbiamo la critica intellettuale (quella che, di tutti i film, dice: « la pregnanza "drolatique" di questo film porta ad un "climax" che svela la "weltanschauung" del regista... »); abbiamo la critica audio-visiva (quella che, di tutti i film, dice: « quest'opera è fondamentale per la funzionalità dei suoi contrappunti visivo-sonori i quali, differenziando radicalmente il cinema dal teatro e dalla letteratura... »); e via dicendo. Trombe suonino, e inni s'alzino: abbiamo finalmente un altro tipo di critica: la critica erotica. Abbiamo letto, or non è molto, una recensione di *Domenica d'agosto* di Emmer; vi si sottolineava con compiacimento la presenza di formose fanciulle in « due pezzi », di vistose signore in « prendisole ». Chi si contenta...

LA CRITICA erotica aprirà vasti orizzonti alla cultura cinematografica. Avremo innanzi tutto una prodigiosa moltiplicazione di critici. Chi, difatti, sarebbe incapace di capire se una ragazza in « due pezzi », in un film, c'è o non c'è? Se c'è, il film è buono. La critica erotica è piuttosto semplice a farsi. Provare per credere.

RIDER'S INDIGEST

A PARTE lo stupefatto orgoglio di milioni di spettatori i quali, di punto in bianco, s'accorgono che il mestiere di critico, loro, erano anni che lo esercitavano. Proprio come il borghese di Molière, il quale aveva sempre fatto della prosa senz'accorgersene.

RECENSENDO l'ultimo film di Carné *La Marie du port*, Alberto Moravia scrive: « Blanchette Brunoy, nuova stella, ha un viso molto puro di madonna gotica e qualche momento di genuina sensualità, ma il suo giuoco per ora è semplice, attento più che altro alla voce del regista ». E' impressionante il numero di Blanchette Brunoy di cui il cinema francese dispone. Ovviamente non possiamo mettere in dubbio quanto Moravia dice, cioè essere la protagonista di *La Marie du port* una « nuova stella ». Il fatto è che conosciamo un'altra Blanchette Brunoy, attrice francese, la quale recita da quasi vent'anni: la ricordiamo particolarmente in *La bête humaine* di Renoir, in *L'imprégnation de Dieu* di Moguy e in *Goupi Mains Rouges* di Becker.

QUEL CHE ci stupisce, è che Blanchette Brunoy è nipote di Georges Duhamel. Eravamo sin qui convinti che la letteratura francese e i suoi dintorni, Moravia li conoscesse alla perfezione.

PIU' semplicemente penseremo che Moravia non ha mai avuto per le mani il *Filmlexikon*. Che differenza da Stendhal, il quale traeva ispirazione dalla lettura del Codice!

LA SCIENZA moderna fa, quotidianamente, giganteschi passi in avanti. E non soltanto gli scienziati s'adoprono a questo compito, ma anche le persone più disparate; anche quelle che, apparentemente, con la scienza nulla hanno a che fare. Per esempio, una formidabile innovazione nella scienza zoologica l'ha introdotta recentemente un critico romano. La sua scoperta è, a prima vista, elementare; in realtà, acutissima, e di certo derivata da anni di tenaci studi. I muli hanno una nazionalità! I muli si dividono in americani, francesi, greci, spagnoli, eccetera. Scrive infatti l'illustre critico romano che *Francis, il mulo parlante* è interpretato da « un mulo americano che... », eccetera.

VOCI non confermate annunciano la prossima uscita, per i tipi dell'editore Laterza, di un trattato dal titolo *I muli nazionali e il loro problema estetico-morale*. Si assicura che tra non molto sorgerà una nuova banca della critica cinematografica: la critica zoologica.

O. D. F.

ATTORI PROFESSIONISTI

per i "poveri amanti"

ANDAI a trovare Luchino Visconti nel tardo pomeriggio di qualche settimana fa. A Roma, in quei giorni, si parlava molto di cinema: gli americani avevano appena cominciato a girare *Quo Vadis?*; a palazzo Venezia i cineasti cattolici chiudevano il loro congresso, dove si era parlato molto di produzione; qualcuno, nei caffè, parlava di crisi. Ma io sapevo delle dozzine di film italiani in lavorazione (epicentro: Lollobrigida e Totò), la crisi dunque, stringi stringi, si riduceva a questo: che Visconti non avrebbe trovato i soldi per fare il suo *Cronache di poveri amanti*, e alcuni altri fra i nostri migliori registi avrebbero incontrato serie difficoltà finanziarie per i loro prossimi lavori. Andai da Visconti e molte cose mi sorpresero, anche se in definitiva non me ne ripartii con la certezza che quei soldi si sarebbero trovati. Mi ricevette nella sua casa in fondo a via Salaria. Tre ispidi cani neri (bellissimi, probabilmente) mi ringhiarono contro prima e dopo che un cameriere in livrea bianca mi aprisse il cancelletto di ferro, introducendomi in una grande stanza in penombra, aperta su un giardino. Questa stanza era ingombra di nobili e preziose cianfrusaglie, sulle quali incombevano tre o quattro enormi pannelli piscatori di Guttuso, che mi fecero l'effetto piuttosto buffo di una declamazione rivoluzionaria conservata in disco. Visconti giaceva in un vasto e molle divano a strisce nere e argento; essendo contro luce non gli vedevo gli occhi, ma soltanto quelle sue curiose orbite asimmetriche e trapezoidali, fortemente contornate di nero; c'era molto di faraonico in tutta la composizione. Il giardino lo scorgevo in parte attraverso una vetrinetta dalle quattro pareti di cristallo, sul cui ripiano si pigiava una folla di omini di porcellana (dissi, col calcolo di conquistare il padrone di casa ricordandogli un suo famoso spettacolo: "lo zoo di vetro"; e lui mi servì subito con un "non mi piace", asciutto asciutto). Forse per effetto dell'inclinazione della luce, che disfaceva i contorni degli alberi e ne scoloriva il fogliame fino a tonalità albine da insalata, il giardino mi parve d'un esotismo letterario alla francese, qualcosa fra Verlaine e Proust. Ma questo, ormai ammaestrato, non glielo dissi; mi fece ridere d'altrove il pensiero di certa gente che si figura Visconti come un ometto disegnato da Salvador Dalí e vivente in una specie di serraglio popolato da pescatori siciliani con anelli agli orecchi e zanne da cannibali.

Parlammo naturalmente del suo film. Ho già detto che purtroppo l'incontro è avvenuto qualche settimana fa, sicché ora le notizie possono essere forse superate dagli avvenimenti. Ecco comunque ciò che mi disse. Sì, era vero che il finanziamento si era presentato difficile. La "Colonna

Film", che aveva prodotto in precedenza *Domenica d'agosto*, pensava forse di cavarsela con la stessa cifra; Visconti, abituato a pagare di persona, aveva subito dissuaso quei bravi milanesi. S'era dovuto perciò provvedere a una immissione di capitali francesi e americani (per tale motivo probabilmente il film sarà girato in due versioni: una franco-italiana ed una americana. Visconti non mi disse, ma me lo lasciò pensare, che la diffidenza dimostrata dagli esercenti verso *La terra trema* avesse giocato la sua parte in quelle difficoltà. Mi raccontò invece, a titolo esemplificativo, che a Bologna il proprietario di due sale cinematografiche aveva

ricevuto dalla casa distributrice l'offerta di un minimo garantito di trecentomila lire giornaliere (ossia centomila in più della più lusinghiera media giornaliera), aveva naturalmente accettato, ma non sapeva ancora che si trattasse di *La terra trema*; e quando lo seppe rifiutò. A Napoli il film era stato presentato da questo cartello: "Per due sere soltanto" (un lunedì e un martedì). Mi disse queste cose con la sua impassibile voce profonda; e il risentimento, se mai c'era, si palesava piuttosto come una vibrazione di pelle, in superficie di quella sua aspra faccia da pugilatore. Stette un istante soprapensiero. Poi mormorò: « Non importa. Anzi, forse, *La terra trema* non può essere visto adesso. Forse è bene che sia così. Ma fra dieci anni lo cercheranno... Sì, dieci anni, può bastare. Allora la gente lo vorrà vedere e lo potrà capire ». Restò ancora soprapensiero. Era stata evidente la sua allusione a una società diversa dall'attuale, ma non avevo purtroppo il diritto di cercare il fondo di quella dichiarazione stendhaliana. Ritornammo agli attori. « Phi-



Luchino Visconti, il regista di « Ossessione » e di « La terra trema ». Visconti sta lavorando alla sceneggiatura di « Cronache di poveri amanti », basata sull'omonimo romanzo di Pratolini.

lipe, Auclair, la Signoret, per parte francese », disse. « Girotti e la Bosè, per parte italiana », « Ah, la Bosè », esclamai. Gli raccontai che l'avevo veduta girare un'altra Cronaca, quella di un amore, di Michelangelo Antonioni; che Antonioni mi aveva molto colpito, e la Bosè anche. Visconti non replicò, prese un'aria di compiacimento vigile e sornione. Soltanto qualche minuto più tardi disse: « Ho grande stima e fiducia in Antonioni, e anche nella Bosè ».

Aprimmo, nel discorso sugli attori, una curiosa parentesi. Dissi: « Attori, dunque. Attori e non gente trovata per la strada ». « Ma io credo nell'attore! », egli replicò, con tranquilla sicurezza. « E il neorealismo? ». Si avviò così il solito bisticcio verbale: neorealismo, cosa significa? perché poi 'neo'? e via dicendo. Tagliò corto Visconti ad un tratto: « Sciocchezze! Lei crede che quei pescatori siciliani, nel preciso momento in cui, sgelata la loro diffidenza, cominciarono a muoversi davanti alla macchina come volevo io, lei crede che allora non fossero attori? Anzi, le dirò che poi dovetti stare in guardia, altrimenti mi diventavano gigioni... D'altra parte », concluse, « il soggetto di Pratolini è un dramma di caratteri. Come potrei fare a meno degli attori? ». Gli domandai se avesse mai recitato, o dove avesse appreso comunque le regole della recitazione, lui che fa vedere agli attori, specialmente in teatro, anche ad attori illustri, come va

fatta ogni scena. Mi rispose (ecco la parentesi): « I cavalli ». Si mise a ridere, la sua faccia aveva ripreso la stessa piega sorniona e divertita. « Già, i cavalli. Non sa lei che sono stato da ragazzo allenatore, e per anni, di cavalli da corsa? Avevo imparato a farli recitare splendidamente. Bene, cerchi di figurarsi che gli attori non siano molto diversi dai cavalli... ». Poi ritornò serio serio, disse: « Sono stato aiuto di Renoir ». Parlammo poi di tante altre cose. Del romanzo di Pratolini, naturalmente, e Visconti mi spiegò che lo straordinario interesse suscitato in lui dal romanzo si era subito concretizzato (fin dal '47) nell'acquisto del diritto di riproduzione cinematografica. Aggiunse che il film non avrebbe potuto essere girato altro che a Firenze, anzi addirittura nella stessa straduzza del Corno (come mi sembrò onesta questa salvaguardia della fiorentinità del romanzo). Avrebbe molto desiderato girarlo a colori, ma lo stato attuale degli impianti in Italia non glielo avrebbe permesso. Dal colore passammo alla musica, mi parlò dei suoi studi di violoncello (otto anni, se ben ricordo), ammise inaspettatamente che la musica era il suo vero amore segreto, la cosa che più lo interessava. Era inevitabile dunque che si arrivasse al melodramma; e difatti mi disse che il suo grande rimpianto era di non averne mai potuto mettere in scena uno: « Come intendo io, si capisce ». Pensai in silenzio al Troilo di Boboli. Volli chiudere la conversazione ritornando al cinema,

gli domandai quale film del dopoguerra lo avesse colpito di più. Mi rispose senza esitazione alcuna: « Monsieur Verdoux ».

Ormai il colloquio era finito. Lui se ne doveva andare, da un avvocato mi sembra, e immagino per continuare la sua accanita e disperata battaglia in difesa di *La terra trema*. Ci alzammo dal divano a strisce nere e argento, ci avvicinammo alla porta. Fu qui che mi prese la tentazione di fargli un'ultima domanda. Capivo che non dovevo, che era indiscreta e anche sciocca. E tuttavia (chi sa perché, per la suggestione di quegli omini di porcellana, forse, che ora rilucevano frivoli e giulivi nella luce del tramonto) non seppi o non volli resistere. Insomma gli domandai bruscamente se egli fosse iscritto a un certo partito politico. Dapprima non rispose e mi sembrò seccato. Ma poi, cedendo a un moto di cortesia o a un capriccio, non so bene, disse piano: « No. Per il momento no... Mi devo liberare ancora di molte cose... ». Parlava con una certa difficoltà, ma il suo accento era straordinariamente semplice e sincero. Dunque è questa, mi dissi, la ragione di quell'acre, sgradevole, tragica assolutezza che egli manifesta ogni volta che vuol dar fondo a se stesso; e quanto gli deve essere stata lunga la strada per Acitrezza! Quel film ha l'afrore (e l'intolleranza) dell'uomo sudato, dell'uomo stremato. Ecco perché non piace alla gente.

VITTORIO BONICELLI

NESSUNO INVENTA NULLA

NON HO ancora letto il recente volume di memorie di Roberto Florey, Hollywood d'hier et d'aujourd'hui, ma apprendo dalla recensione di Guido Bezzola che ne ha pubblicato Cinema, ch'egli in esso, tra l'altro, attribuisce a Jimmy Finlayson, il divertente attore scozzese legato ai fasti di Mack Sennett e di Hal Roach, la paternità di uno dei "gags" più celebri, direi fondamentali, dello schermo americano: quello dello sguardo "double take", cioè, per dirla con Bezzola « dell'ormai famosissima mossa per cui un attore, vedendo qualcosa di straordinario, dapprima l'esamina senza darle importanza e volge il capo, per poi rivoltarsi subito dopo esterrefatto, avendo finalmente compreso di che cosa in realtà si tratti ». Non soltanto "vedendo" — soggiungo io — ma anche "udendo" qualche cosa di straordinario. Del resto, il lettore di Cinema, in estrema familiarità con la "sophisticated" o "drawing-room comedy" e con la tecnica dei vari Edward Everett Horton, i quali hanno sfruttato e sfruttano ancora col massimo entusiasmo e la massima puntualità la "scoperta" di Finlayson, è in grado di afferrare benissimo a cosa si voglia alludere. Dal canto mio, non ho niente da obiettare alla messa a punto storica di Florey. Sono senz'altro disposto ad ammettere che Finlayson sia stato il primo ad impiegare quell'accorgimento inteso a strappare una risata. Ma "al cinema". Voglio dire che non si tratta di una trovata esclusivamente cinematografica (e il discorso non è, naturalmente, applicabile soltanto ad essa); si tratta di una trovata genericamente comica, che i mezzi del cinema hanno dato modo di sfruttare più razionalmente, consentendo un ravvicinamento allo spettatore del giuoco mimico dell'attore. Ma a teatro quella trovata era già stata applicata, e con estrema precisione. Ne ho avuto l'altro giorno la prova, rileggendomi quel delizioso atto unico che è Les deux timides, "comédie-vaudeville" di Eugène Labiche e Marc-Michel, rappresentata per la prima volta a Parigi, sulla scena del "Gymnase", il 16 marzo 1860, e dalla quale René Clair trasse ispirazione per un suo notevolissimo film. Si tratta — è noto — di una fanciulla promessa dal padre ad un vedovo di carattere un po' strano e bisbetico, la quale ama invece un giovane avvocato e si

adopera per portare a felice compimento il suo "sogno d'amore". Il guaio è che il padre, timidissimo, non si azzarda a rimangiarsi la parola data, e lo spasimante, a sua volta timidissimo, non si azzarda ad avanzare decisamente la propria richiesta. Un primo colloquio tra i due finisce nel nulla, essendo essi paralizzati da un reciproco timore reverenziale. E allora il giovane cerca di aggirare l'ostacolo scrivendo all'altro una lettera per rivelargli l'animo proprio. Ora, nella scena XIII, uscito l'avvocato, il padre trova la lettera che questi gli ha lasciato e si mette a leggerla, in presenza della figlia, ad alta voce. Ma, avendo trovato in essa espressioni d'amore un po' calde, come "L'adoro!", si rivolge alla fanciulla, dicendole: « Su, va' di là, non devi sentire queste cose! ». E la fanciulla tranquillamente replica: « Oh! papà, lo sapevo! ». Al che il vecchio, evidentemente con la mente altrove, fa: « Ah! allora è un altro discorso ». E riprende la lettura dove l'aveva lasciata: « L'adoro! ». Poi, facendo tutto a un tratto mente locale si interrompe e domanda: « Lo sapevi, ma come hai fatto a saperlo? ». E la serafica ragazza: « Me l'ha detto lui! ». Al che il padre commenta, di nuovo stordito: « Ah! volevo dire! ». E ancora una volta riprendendosi: « Ma è una bella impertinenza da parte sua! ». Come si vede, il caso e l'uso sono tipici, e ripetuti due volte di seguito, con efficace rinnovamento d'effetto. Mi pare non vi sia discussione sull'analogia della trovata e del suo impiego. Ancora una volta quindi è dimostrato che Labiche è un grande "padre" della comicità nello spettacolo e che un secolo fa egli impiegava correntemente metodi tutt'oggi in gran fortuna e di cui altri mena il vanto. Se una cosa c'è da notare è piuttosto questa: che Labiche ha a sua volta le radici ben affondate nella tradizione. Ed io non mi meraviglierei quindi affatto se, risfogliando con un po' di pazienza l'opera omnia del buon vecchio Molière, mi capitasse di trovarvi i precedenti diretti di questa trovata di Labiche. Senza peraltro escludere che egli a sua volta li avesse attinti chi sa dove. Perché è più che dimostrato che a teatro, al cinema o dovunque, a dispetto del gran parlare di invenzioni che vien fatto, in realtà non si inventa mai un bel niente.

GIULIO CESARE CASTELLO

21 - GINGER ROGERS

DA VARI ANNI Ginger Rogers non gode più molta fortuna in America: il pubblico, forse rifacendosi del disappunto a suo tempo provato, trova apertamente ch'essa fece male ad abbandonare i film di danza (impareggiabili e così divertenti) per concepire diverse ambizioni; i critici, dal canto loro, mettono l'accento sulle virtù comiche (siamo d'accordo, autentiche e anche queste senza paragone) di lei, con ciò intendendo porre un limite preciso al valore e alle possibilità dell'attrice: non più fieri, quasi quasi, di una che da ballerina, da cantante d'opere e di jazz, e da parti iniziali, in cinema, di "flapper" più o meno sfacciata e pepata, non si era contentata di essere riuscita a formare, componente davvero "necessaria" accanto a un grande ballerino, una coppia unica, una coppia-limite; ma aveva, con le sue sole forze, sempre voluto progredire anche in campo drammatico fino a guadagnarsi l'«Award» dell'Accademia per la migliore interpretazione nel 1940 (*Kitty Foyle*). E i produttori, si regolano in conseguenza: e Ginger l'ambiziosa, Ginger la ribelle, è costretta ad accettare una scrittura da Louis Mayer, per una produzione alla maniera dei bei tempi andati, che soddisfi le risvegliate nostalgie di pubblico e critici e, impinguando la cassetta, la faccia scordare del suo più vero talento, deviare dalla sua più vera strada (*The Barkleys of Broadway*, 1949). Ma noi sappiamo bene quale cerchio di malcelate invidie o di benigne maldicenze si faccia attorno a chi è riuscito, salendo al vertice in un certo campo nel quale, per di più, ha l'indelicatezza di rimanere; di che natura possano essere le ostilità di fronte ad un carattere indipendente, per poterci meravigliare: abbiamo, per converso, troppo viva dinanzi agli occhi l'immagine di un'attrice, Ginger Rogers non esclusivamente comica o drammatica ma — "tout court" — attrice completa di cinematografo, per lasciarci influenzare, attenuando un giudizio che la pone di diritto (oh ignara America!) accanto alle massime, alla Davis, alla Crawford, alla Stanwyck, oltre che alla Hepburn e Sidney d'un tempo. Per chiarire questo giudizio, diremo che un equivoco, e non soltanto nel Paese stesso dell'attrice, ci sembra all'origine della sottovalutazione: quello che fa scambiare l'eccezionalità di un'interpretazione o di un interprete con il carattere di eccezione del personaggio interpretato o dei mezzi istrionici in esso impiegati. Banalissimo equivoco, ammissibile soltanto in un ingenuo pubblico, eppur radicato più di quanto non si creda se ancora molti, anche intellettuali, si mostrano entusiasti delle "parti comiche" della Rogers, parti in cui essa si abbandona tutte dispiegandovi le risorse dei suoi estri, e assai meno delle "parti serie" in cui sempre appare più asciutta e concentrata. Questi molti dimostrano in tal modo di non sospettare nemmeno la posizione e il significato assunti da Ginger Rogers in seno ad una cinematografia che ha per canone principale quello di colpire e che sforna a getto continuo prodotti e "divi chimicamente" elaborati. Il significato, semplice e relevantissimo, di

chi ha saputo rendersi l'interprete oggi più limpida e precisa, più matura e profonda delle classi medie e popolari del suo Paese. Cosicché troviamo allineata, questa vivissima Ginger Rogers, con le colleghe maggiori che nella stessa funzione la precedettero, e con un'originalità di caratteri sia stilistici sia psicologici da non consentire dubbi sul valore dell'accostamento. Nessuna linea, infatti, di eccezionalità, d'anormalità nei suoi personaggi: non egocentrismo, non romanticismo di maniera, non cerebralismo. Figlia della media borghesia, bella ma non "divina", americanissima e nel tipo fisico e nelle più varie manifestazioni, Ginger è una polemica vivente contro ogni montatura e ogni infingimento: e tale sua aderenza alla vita non può che beneficamente rispecchiarsi nelle sue varie incarnazioni. Nelle quali se cerebralismo talvolta c'è, deriva da un'estrosa vacanza dell'attrice e non è comunque quasi mai sofisticata fine a se stessa. Di qui il continuo riscontro, di costume e di mentalità di umanità, che i suoi personaggi hanno nella realtà americana, di qui la larga "base", l'importanza rappresentativa di Ginger.

Come si formò tale personalità? In principio fu la provincia: nata il 16 luglio 1911 a Independence (Missouri o Montana, poco importa), Virginia McMath cominciò ad essere Rogers quando, trasferitasi con la madre divorziata nel Texas, questa si risposò. Il soprannome di Ginger ("zenzero") ha una spiegazione curiosa, le venne da un cuginetto che non sapeva pronunciare "Virginia", ma rivelata lei diciassettenne la sua natura in un campionato di Charleston tenutosi a Fort Worth, esso fu suo per sempre. Poi qualcuno che l'aveva notata la portò, vigilante mamma Rogers, via: e fu — da Memphis a St. Louis a Broadway — la vita multicolore dei teatri, e un po' quella delle commedie musicali (*Top Speed*, *Girl Crazy*). Verso il 1930, scrittura della Paramount: ma, come prima Zeigfeld che pare l'avesse vista, neppure i suoi primi produttori capirono la qualità della stoffa. Il periodo preparatorio e iniziale non fu, insomma, dissimile da quello di molte altre "stelle" americane (singolare l'analogia con Joan Crawford e, in parte, con Barbara Stanwyck): e Ginger partecipò a vari filmetti, un'idea dei quali ancor oggi si può avere da qualche superstita foto, in cui appare in abiti lussuosi e falsi. (Cfr. *Young Man of Manhattan*) e dall'orripilante *The Thirteenth Guest*, ("Il tredicesimo invitato", 1932) importato da noi con molto ritardo, *42nd Street* ("Quarantaduesima strada", 1933) che le diede modo in una partecina di rinfrescare il ruolo di "vamp", doveva rappresentare il suo primo buon incontro: Fred Astaire, quello fondamentale. La storia che ne seguì, dalla prima apparizione della coppia in *Flying Down to Rio* ("Carioca", 1933) alla catena di eleganti e prestigiosi pretesti che si sarebbe chiusa nel 1939 con *The Story of Vernon and Irene Castle* ("Vernon e Irene Castle") d'intenzioni fra ironiche e intimiste ma invero più stanco, è troppo nota per essere ricordata. Importa, invece, osservare quanto proficuo sia stato per l'attrice

Ginger Rogers il lungo tirocinio con Astaire: e non soltanto perché Fred era sapiente anche nella commedia. Nello studio di danze rigorosissimo, le qualità native (di vivacità e di osservazione) di lei si disciplinarono e si potenziarono; nell'assidua e bilaterale ricerca di nuovi "passi" e "figure" insieme misurati e fantasiosi, i tratti distintivi della sua recitazione non tardarono a prendere consistenza e rilievo. E venne, così, *Stage Door* ("Palcoscenico", 1937); e tutti, non poco, stupirono. Colei che sin'allora aveva teso muscoli e nervi alla vittoria, come si scrisse, sulla legge di gravità (magia d'una danza insieme matematica e fantastica!), mutava d'un tratto direzione, puntando sul concreto e su tutto ciò che ha un peso umano, ad esso quasi ancorandosi. Quella che il mondo si era abituato a conoscere e ammirare come uno dei termini d'un inseparabile e insostituibile binomio, adesso reclamava — benedetto, fecondo puntiglio! — la sua autonomia: e alle aeree, impeccabili, ma fragili forse, figurazioni di danza succedevano altre raffigurazioni, appunto più concrete e umane. Nel film di La Cava, nell'ambiente di una pensione per aspiranti attrici e ballerine, ragazze in maggioranza piovute dalla provincia con un bagaglio di propositi (di patetici sogni lungamente covati) e destinate, le più, a rientrarci o a disperdersi, per la prima volta si era imbattuta in un vero personaggio: e l'insospettata ricchezza del suo temperamento si era palesata.

Occorreva ora, con buoni soggetti, un regista sensibile, e doveva essere ancora La Cava: non tanto per *Fifth Avenue Girl* ("La ragazza della Quinta Strada", 1939), salvo nella saporosa scena del parco pubblico una satira priva di mordente, in cui restavano senza eco certi toni acri di Ginger (quegli stessi preannuncia-



Ginger Rogers in « Stage Door » (« Palcoscenico »), film diretto da Gregory La Cava nel 1937.

ti l'anno prima in film leggeri come *Vivacious Lady* dov'era un'ex-canzonettista sposa a un timido professorino provinciale, o *Having Wonderful Time* dov'era una stenografa che si prendeva una vacanza per sfuggire le noie familiari), quanto per *Primrose Path* ("Piccolo porto", 1940). Qui, non un voluto piccolo imbroglio tipo *Bachelor Mother* ("Situazione imbarazzante", 1939) di Garson Kanin, non le situazioni e le spiritosaggini passatelle di *Lucky Partners* ("Il ponte dell'amore", 1940), inaspettato connubio Guitry-Milestone: ma un ambiente insolitamente crudo, un tono realistico e schietto. Sul volto dell'attrice traspaiono, tra un'espressione di abbandono sentimentale e una di sconforto, lacrime ritenute: si precisano i contorni di un nuovo "tipo" di ragazza, scettica eppur capace di sognare, indurita eppur generosa, e sempre con qualcosa che preferirebbe nascondere (un'incresciosa situazio-

ne familiare o una svolta sfortunata della sua vita: confronta la detenuta in licenza di *I'll Be Seeing You*, 1944-45). Ma, per difetto di registi, viene a mancarle il grande film: *Kitty Foyle* di Wood, dello stesso anno fortunato, pur con una eccellente protagonista e con qualche tratto non privo d'efficacia, è infatti troppo letterario e lontano da una resa incisiva degli aspetti sociali offerti dal soggetto. Così, i film seguenti, fra il 1941 e il 1942, son tutti di tono brillante: dall'agilissimo e in certi punti ispirato *Tom, Dick and Harry*, rivincita di Kanin, in cui essa impersona un tipo ingenuo e calcolatore di telefonista che, di tre socialmente diversi spasimanti, finisce per scegliere un meccanico, all'esperto sketch duviveriano di *Tales of Manhattan* ("Destino"), al virtuosismo gustoso ma spinto di *The Major and the Minor* ("Frutto proibito"), debutto di Wilder, per non dire di *Roxie Hart* ("Condannatemi, se vi riesce"), in

cui balla, e *Once Upon a Honeymoon* ("Fuggiamo insieme"), incontro di Ginger con Leo McCarey e con Cary Grant, quest'ultimo il solo maschio hollywoodiano che nel genere possa starle a paro. Dopo un anno di pausa, quello del terzo matrimonio, nel 1944 ritorno alla carica col drammatico, cominciando da un'opera di compromesso: in *Lady in the Dark* ("Le chiavi della città", 1943-44), certe ossessioni e certi sogni d'una direttrice d'un periodico di mode offrono il destro allo sciolto e anodino mestiere di Mitchell Leisen di sposare psicoanalisi e coreografia, il tutto a morbido technicolor: ma Ginger Rogers, d'un controllo pieno, vi risplende. Il successivo *Tender Comrade* ("Eravamo tanto felici", 1943-44), è un partito preso propagandistico di Dmytryk, ma certe scene intime in un piccolo ambiente fra due sposini carichi di elettricità, certi scatti violentissimi e ancora certi accenti contenuti della nostra attrice non li dimenticheremo.

FILMOGRAFIA

1930: Young Man of Manhattan (*Giovanotti di Manhattan*), di Monta Bell, con Claudette Colbert e Norman Foster; **Queen High**, di Fred Newmeyer, con Charles Ruggles e Frank Morgan; **Follow the Leader** o **Manhattan Mary**, di Norman Taurog, con Ed Wynn e Stanley Smith; **Sap From Syracuse**, di Edward A. Sutherland, con Jack Oakie e Granville Bates. - **1931: Honor Among Lovers**, di Dorothy Arzner, con Claudette Colbert e Fredric March; **Suicide Fleet** (*Agguato dei sottomarini*), di Albert S. Rogell, con William Boyd e Robert Armstrong; **Tip-Off** (*La diga della morte*), di Albert S. Rogell, con Eddie Quillan e Robert Armstrong. - **1932: Carnival Boat**, di Albert S. Rogell, con Bill Boyd; **The Thirteenth Guest** (*Il tredicesimo invitato*), di Albert Ray, con Lyle Talbot; **The Tenderfoot**, di Ray Enright, con Joe E. Brown; **Hat Check Girl**, di Sidney Lanfield, con Sally Eiler e Ben Lyon; **You Said a Mouthful**, di Lloyd Bacon, con Preston Foster e Joe E. Brown. - **1933: Broadway Bad**, di Sidney Lanfield, con Joan Blondell e Riccardo Cortez; **Gold Diggers of 1933** (*La danza delle luci*), di Mervyn Leroy, con Joan Blondell e Warren William; **42nd Street** (*Quarantaduesima Strada*), di Lloyd Bacon, con Warner Baxter e Bebe Daniels; **Professional Sweethearts** di William A. Seiter, con Norman Foster e Zasu Pitts; **A Shriek in the Night**, di Albert Ray, con Lyle Talbot e Arthur Hoyt; **Chance at Heaven**, di William A. Seiter, con Joel McCrea e Marian Nixon; **Flying Down to Rio** (*Carioca*), di Thornton Freeland, con Fred Astaire e Dolores Del Rio; **Don't Bet on Lowe**, di Murray Roth, con Lew Ayres e Charles Grapewin; **Sitting Pretty**, di Harry Joe Brown, con Jack Oakie e Jack Haley. - **1934: Rafter Romance**, di William A. Seiter, con Norman Foster e George Sidney; **Twenty Million Sweethearts** (*Universo innamorato*), di Ray Enright, con Dick Powell e Pat O'Brien; **Upperworld** (*Il mercante di illusioni*), di Roy Del Ruth, con Warren William e Mary Astor; **The Gay Divorcee** (*Cerco il mio amore*), di Mark Sandrich, con Fred Astaire e Alice Brady; **Romance in Manhattan**, di Stephen Roberts, con Francis Lederer e Arthur Hol; **Finishing School** (*Educazione d'America*), di George Nicholls Jr. e Wanda Tuchock, con Frances Dee e Bruce Cabot; **Change of Heart** (*Primo amore*), di John Blystone, con Janet Gaynor e Charles Farrell. - **1935: Roberta** (*Roberta*), di William A. Seiter, con Irene Dunne e Fred Astaire; **Star of Midnight** (*La maschera di mezzanotte*), di Stephen Roberts, con William Powell e Paul Kelly; **Top Hat** (*Cappello a cilindro*), di Mark Sandrich, con Fred Astaire e Everett Horton; **In Person** (*La regina di Broadway*), di William A. Seiter, con George Brent e Alan Mowbray. - **1936: Follow the Fleet** (*Seguendo la flotta*), di

Mark Sandrich, con Fred Astaire e Randolph Scott; **Swing Time** (*Follie d'inverno*), di George Stevens, con Fred Astaire e Victor Moore. - **1937: Shall We Dance** (*Voglio danzare con te*), di Mark Sandrich, con Fred Astaire; **Stage Door** (*Palcoscenico*), di Gregory La Cava, con Katharine Hepburn e Adolphe Menjou. - **1938: Vivacious Lady** (*Una donna vivace*), di George Stevens, con James Stewart e Charles Coburn; **Having Wonderful Time** (*Vacanze d'amore*), di Alfred Santell, con Douglas Fairbanks e Lee Bowman; **Carefree** (*Girandola*), di Mark Sandrich, con Fred Astaire e Ralph Bellamy. - **1939: The Story of Vernon and Irene Castle** (*Vernon e Irene Castle*), di Henry C. Potter, con Fred Astaire e Walter Brennan; **Bachelor Mother** (*Situazione imbarazzante*), di Garson Kanin, con David Niven e Charles Coburn; **Fifth Avenue Girl** (*La ragazza della Quinta Strada*), di Gregory La Cava, con Walter Conolly e Tim Holt. - **1940: Lucky Partners** (*Il ponte dell'amore*), di Lewis Milestone, con Ronald Colman e Jack Carson; **Primrose Path** (*Piccolo porto*), di Gregory La Cava, con Joel McCrea e Henry Travers; **Kitty Foyle** (*Kitty Foyle, ragazza innamorata*; premio dell'Accademia) di Sam Wood, con Dennis Morgan e James Craig. - **1941: Tom, Dick and Harry** (*Tom, Dick e Harry*), di Garson Kanin, con Burgess Meredith, George Murphy e Alan Marshall. - **1942: Roxie Hart** (*Condannatemi, se vi riesce*), di William A. Wellman, con George Montgomery e Adolphe Menjou; **Tales of Manhattan** (*Destino* oppure *Destino su Manhattan*), di Julien Duvivier, con Henry Fonda e Charles Laughton; **The Major and the Minor** (*Frutto proibito*), di Billy Wilder, con Ray Milland e Rita Johnson; **Once Upon a Honeymoon** (*Fuggiamo insieme*), di Leo McCarey, con Cary Grant e Walter Slezak. - **1943-44: Lady in the Dark** (*La schiava della città*), di Mitchell Leisen, con Ray Milland e Warner Baxter; **Tender Comrade** (*Eravamo tanto felici*), di Edward Dmytryk, con Robert Ryan e Ruth Hussey. - **1944-45: I'll Be Seeing You** (*Al tuo ritorno*), di William Dieterle, con Joseph Cotten e Shirley Temple. - **1945: Weekend at the Waldorf** (*Grand Hotel Astoria*), di Robert Z. Leonard, con Walter Pidgeon e Lana Turner. - **1946: The Magnificent Doll** (*Magnifica bambola*), di Frank Borzage, con David Niven e Burgess Meredith; **Heartbeat**, di Sam Wood, con Jean-Pierre Aumont e Adolphe Menjou. - **1947: It Had to Be You** (*L'uomo dei miei sogni*), di Don Hartman e Rudolph Maté, con Cornel Wilde e Percy Waram. - **1949: The Barkleys of Broadway**, di Charles Walters, con Fred Astaire e Oscar Levant. - **1949-50: Perfect Strangers**, di Bretna Windust, con Dennis Morgan e Thelma Ritter. - **1950: Storm Warning** (in lavorazione).

A questo punto, venute a mancare i consensi che aveva desiderato e meritato, si fa evidente lo sbandamento dell'attrice fra una produzione e l'altra delle varie Case: famosa «star» e falsa cinica in *Weekend at the Waldorf* («Grand Hotel Astoria», 1945), piccola ladra in *Heartbeat* (1946), terza edizione dopo quella francese del cameriniano *Batlicuore*, moglie del futuro Presidente Madison nel verboso *The Magnificent Doll* («Magnifica bambola», 1946), dove è un vero anacronismo e un controsenso vederla in ermellino. E ancora una volta è l'intelligenza di lei che più si ammira. Uno dei suoi film recentemente proiettati in Italia, *It Had To Be You* («L'uomo dei miei sogni», 1947), non proprio brillante nella regia, ci ha dato però una delle sue più dense e memorabili interpretazioni comiche, contenente tutti i bizzarri umori e le cerebrali manie di una certa categoria femminile americana (il motivo dell'indedizione amorosa e della volubilità è ricorso, del resto, in più personaggi precedenti). Particolarmente significanti da un punto di vista simbolico, due momenti: quello in cui la protagonista deve convincere se stessa dell'autenticità del suo caso straordinario e quello in cui deve convincerla (e vi riesce) il padre, corrispondenti alle due fasi in cui un'attrice dapprima si scontra coll'assurdità e l'inconsistenza d'un soggetto e indi vi supplica davanti agli spettatori coi propri mezzi. Non è, appunto, quello cui Ginger Rogers è riuscita in molti dei suoi film? Da qualche tempo, più che notizie sui suoi film, ci giungono notizie su di lei e la sua vita privata: la sua scontentezza e il grande desiderio di conoscere, il ritiro elevato e solitario in Oregon e le più diverse abilità, in agricoltura e in arti plastiche, come sportiva e come donna elegante. (Ha tentato pure la produzione: se fosse riuscita, forse l'avremmo veduta regista). In fondo, ci crediamo, perché le troviamo manifestazioni tutte, anche se multiformi, di uno stesso spirito: realistico e vigile, vivissimo. Quello che, una volta superato il punto critico e dalla donna e dall'attrice, ci auguriamo di ritrovare in vari film.

PAOLO MONDELLO





Torino 1919: il regista George Lacroix e Suzy Prim in un ufficio dell'«Itala Film».

SUZY PRIM 1919: "APPASSIONATAMENTE,"

SUZY PRIM arrivò in Italia alla fine del 1918, scritturata dal marchese Alfredo Capece Minutolo di Bugnano per la "Medusa Film" di Roma e, dopo essere stata la protagonista del film *Le due rose* (soggettista Camillo Innocenti, regista Camillo De Rossi, operatore Montuori), passò all'"Itala Film" di Torino, forse invitata, forse attirata dal nome che la grande casa conservava intatto, nonostante fosse passata alla Unione Cinematografica costituitasi il 30 gennaio del 1919. Alla fine del marzo di tale anno la *Vita Cinematografica* di Torino annunciava la assunzione dell'attrice all'"Itala Film": «Mademoiselle Suzie Prim, la notissima attrice parigina che recitò a fianco di Gemier al Teatro Antoine e poi al teatro des Variétés, al teatro Marigny, dopo essere stata per circa sette anni con la casa "Gaumont" ed aver lavorato inoltre alla Pathé, alla Film d'Art, alla Société des Gens de Lettres et des Auteurs, distinguendosi per le molteplici sue interpretazioni, per la bellezza, l'eleganza e la grazia della sua persona e della sua arte, è stata assunta all'"Itala Film" per interpretare la parte della protagonista dei film che per la grande casa torinese sta inscenando monsieur George Lacroix». Infatti già la rivista aveva annunciato che «il notissimo direttore di scena francese era stato scritturato all'"Itala Film" per una serie di soggetti interessanti sul tipo di quelli di Abel Gance, a serie». Purtroppo sul *Filmlexikon* non appare il nome del regista francese, e non è possibile avere sottomano periodici cinematografici francesi di quegli anni, per stabilire quale fu la sua attività. Morì a Torino il 22 luglio 1920, lasciando incompiuto il film *Il suo destino* ed appena abbozzato *Notte di sangue*. Il primo film di Lacroix fu *Appassionatamente*, annunciato già alla fine d'aprile: «Itala-film, *Appassionatamente*. Lavoro in quattro parti. Su un tema originale ideato ed inscenato

da monsieur George Lacroix. Interpretato da M.lle Suzie Prim e Alberto Pasquali. Effetti di luce meravigliosi. - Originale. Nuovo». Il soggetto non si scostava molto da quelli sentimentali delle migliori case italiane. Lo riportiamo da un giornale di allora:

«Elena di Rameil e Susanna Farges, alunne del convitto dalla signora Hermance, amiche intime, hanno intessuto il loro romanzetto d'amore sull'eguale oggetto; Enrico Rochard, nipote della signora Hermance, valente musicista che ha saputo commuoverle, nel raccoglimento mistico della loro chiesetta claustrale, con le note ispirate di una melodia soavissima. Amano ambedue in segreto, Susanna con la generosità delle nature generose, gaie, aperte alla vita; Elena con l'amore dei temperamenti chiusi e mistici, proclivi alla melanconia. La morte disonorevole del padre richiama Elena al castello, e le due amiche si separano senza sapere se s'incontreranno ancora nella vita. Passato qualche anno, Elena, costretta a vivere del suo lavoro, s'imbatte in Susanna che la invita a casa dove la presenta a suo marito. Elena riceve un colpo al cuore, riconoscendo Enrico ch'ella non ha mai cessato di amare e di cui ha conservato un ritratto che aveva sottratto in collegio alla signora Hermance. Susanna, ignara di tutto, l'invita alla sua villa, e l'amica accetta; ma lo spettacolo continuo della loro felicità, la musica che rievoca i momenti migliori della sua vita e il principio del suo amore, l'aspettano al punto che ella, dopo aver scritto una lettera ad Enrico, rivelandogli il suo amore, tenta di annegarsi nel lago vicino. Salvata, trova la versione in un accidente occorso. Ma nella notte Susanna, attraversando il salone per dare il solito bacio ad Enrico, che s'attarda presso il pianoforte nella ricerca vana dell'ispirazione, sorprende attraverso una tenda il

marito e l'amica stretti in un abbraccio appassionato. L'infelice sviene. Quanto tempo rimane così? Delle noti febbrili ardenti, la richiamano alla realtà: Enrico ha trovato finalmente l'ispirazione, ma il cuore di Susanna è spezzato per sempre. Elena abbandona la casa, seguita quasi subito da Enrico che non può più vivere senza di lei. Vivono quindi insieme sotto il nome di "Moret" e dalla loro unione nasce una bimba: Elyette, ma dopo pochi istanti Elena muore. Enrico non vuol più vedere la bimba e la mette in un orfanotrofio. Susanna, che trova conforto nelle opere di beneficenza, incontra questa piccola sconosciuta e l'ama come una figliuola. Intanto, Enrico assalito dal rimorso, dopo quattro anni riprende la bimba con sé e Susanna, dopo averla cercata invano, l'incontra in una festa di beneficenza dove Enrico, misero, invecchiato, va a suonare. Scoperto che la bimba è la figlia di Enrico, con uno stratagemma Susanna li attira in casa di una sua amica. Elyette si getta nelle braccia di colei che ha sempre chiamata «la sua mamma» ed Enrico rimane perplesso. Ma Susanna gli parla dolcemente, e lo prega di lasciarle

la piccina, la quale non deve sopportare il peso della sventura che li ha colpiti. Egli la potrà vedere quando vorrà... Quanto alla sua felicità... ormai è spezzata per sempre... E non reggendo più, allontana con un gesto Enrico e non appena egli è uscito, s'accascia singhiozzando, mentre la piccina guardandola, amorosamente, le domanda: "Perché piangi?"».

George Lacroix scrisse per «*Appassionatamente*», una specie di «scenario» diverso come metodo da quelli italiani. Dallo «scenario» si ricavano poi le didascalie, o meglio, come si diceva allora i «titoli». Era infatti un nome assai appropriato, perché essi, più che un collegamento delle immagini fra loro, erano titoli veri e propri che si applicavano ad una serie di fotogrammi, qualcosa di simile al titolo che si dà a un quadro. Erano stati fatti già vari tentativi per eliminare le didascalie dai film; il più notevole fu quello di Giovanni Pastrone per *Hedda Gabler*, la prima riduzione italiana del dramma di Ibsen e l'ultima opera di Piero Fosco. Le didascalie indispensabili apparivano e scomparivano nella parte superiore del fotogramma, con un procedimento tecnico assolutamente nuovo di chiaroscuri e di dissolvenze, che non fu più usato in seguito, e che aboliva completamente la soluzione di continuità fra i fotogrammi. Manca, fra le carte che si riferiscono ad *Appassionatamente*, la stesura originale, in francese, delle didascalie e quindi riporto quella in lingua italiana. Esse furono tradotte anche in inglese, spagnolo, portoghese, per le edizioni straniere del film.

— *Visione drammatica in quattro parti di George Lacroix.*

— *Messa in scena dell'autore.*

— *Interprete principale: Sig.na Suzie Prim.*

Parte Prima - L'Unica amica

— La signorina Vioque, assistente delle « Grandi » era venuta al mondo assai carina, ma con gli anni s'era un po' trasformata...

— Papà Rondin, coetaneo della signorina Vioque, è l'incubo delle alunne...

— ... e dei derelitti...

— La signora Hermance, direttrice del convitto. Un po' burbera, ma buona come le tartine che inghiotte ogni mattina.

— « Ebbene?... a quando, signorina Farge?... ».

— I « Piccini » e le « Piccine ».

— Alla stessa ora, a Parigi, Enrico Rochard, grande speranza dell'arte musicale, nonché nipote ammirato della signora Hermance.

— Potine, l'amico intimo d'Enrico. Musicista deplorabile, pieno d'illusioni, che Dick, il suo cane, chiama alla realtà.

— « Susanna, voi sarete felice quanto siete buona... ».

— A una ventina di chilometri dal convitto. Il castello di Rameil.

— La contessa di Rameil, che la morte sfiorava con la sua gelida ala.

— Elena, sua figlia, anima strana e mistica.

— Il conte...

— « La mia parte d'infermiere sta per finire... ».

— Emilio Farge, ricco industriale, padre di Susanna.

— Al castello. « Ho deciso di metterti in collegio, fino alla tua maggiore età ».

— « Per un riguardo speciale avrai una camera a parte, adatta al tuo carattere solitario e chiuso... ».

— La « Novizia ».

— Primi approcci.

— « Susanna... come migliore esecutrice del convitto, verrete qui stasera dopo cena, con le vostre compagne, ad eseguire sull'armonium l'ultimo spartito di Enrico Rochard, mio nipote ».

— Isolamento...



Suzy Prim, oggi. Da « Au royaume des cieux » (« Nel regno dei cieli », 1949) di Julien Duvivier.

— Un grande turbamento in due anime...

— « Sì, signorine... è l'opera di Enrico Rochard... Ricordate questo nome, che sarà un giorno quello di un genio... ».

— « Del resto, avrete occasione di sentirlo... fra quindici giorni... Egli mi annunzia che verrà ad accompagnare con l'organo la messa in cappella... ».

— Nella quiete di quella notte...

— L'anima impulsiva ed ardente di Elena la trascina irresistibilmente...

— Qualche giorno dopo... La signora Hermance, che non aveva proprio nulla di Sherlock Holmes...

— E la domenica seguente, Susanna offrì ad Elena la sua amicizia, senza supporre che nei loro cuori ardeva la stessa fiamma.

— Poco tempo dopo...

— « Elena... vostro padre... gravemente ammalato... vi desidera presso di sé... dovete dunque lasciare il convitto... ».

— « Ci rivedremo ancora?... ».

— « Egli si è ucciso!... Si è rovinato... rovinandovi... e fra tre giorni qui, tutto sarà venduto... ».

— Fine della prima parte.

Parte Seconda - Fiamme segrete

— Susanna Rochard.

— « Susanna... rimani ancora... lascia ch'io m'ispiri ai tuoi grandi occhi sereni... ».

— Potine, amico fedele... e innamorato discreto...

— Incontro.

— « Non è la musica ardente che io sognavo... è dolce come il volto di Susanna, come la sua voce... La sento così fortemente, che vi ritorno sempre... irresistibilmente... ».

— Confidenze.

— « Mamma, l'istitutrice si diverte a far delle macchie d'inchiostro sul tappeto della tavola ».

— « Ma benissimo, sicuro!... faccia pure, signorina! ».

— « E tu, Susanna? ».

— « Io sono felice ed amo appassionatamente ».

— « Vieni fino a casa mia... ti presenterò mio marito e starai con noi a desinare ».

— « Egli suona una melodia che ha composta per me... ascolta... ».

— Apprensione.

— Colui al quale Elena non aveva mai cessato di pensare...

— « Mio marito, Enrico Rochard, di cui la signora Hermance ci diceva — ricordi? ».



Suzy Prim in « Appassionatamente » di Lacroix.

— che sarà un giorno il nome di un genio!... ».

— « Elena di Rameil, un'antica compagna di collegio. E il signor Potine, un nostro buon amico ».

— Dolore muto.

— Ricordi...

— « Lo chauffeur ricondurrà la signorina ».

— « Grazie... preferisco tornarmene a piedi... Un po' d'aria fresca mi farà bene... ».

— « Rue des Carmes... un rione assai tetto... ».

— « Posdomani partiremo per la campagna. Il signor Potine è l'invitato di mio marito... tu sarai la mia invitata... ».

— Ritorno.

— « Fa bel tempo stasera! ».

— « Purché duri! ».

— « Pare che si amino molto!... ».

— L'irresistibile desiderio di assistere alla "loro felicità" aveva spinto Elena ad accettare l'invito di Susanna.

— Ella ne spiava ogni minimo gesto...

— Un giorno...

— « Il "motivo" del collegio... e poi basta! ».

— « Siete sola?... ».

— « Continuate... ve ne supplico... ».

— « Grazia!... Non ne posso più! ».

— « Perdonate... ma questo motivo... è l'origine del mio amore e della mia tortura... ».

— « Allora, stasera faremo la nostra passeggiata... ».

— Libellula.

— « Guardate... s'è aggrappata ai rovi... si dibatte e lotta per non morire... un gesto soltanto... e l'avremo salvata! ».

— Tra il Dover e l'Amore.

— (Fac simile di lettera carattere femminile).

— « Addio, Enrico... Sono sconvolta per quanto m'è accaduto... e per quello che potrebbe accadere se non scomparissi per sempre... ».

— Fine della seconda parte.

Parte Terza - L'ispiratrice

— ... e la Morte mi fa paura per la sua oscurità...

— Spiegazione.

— « ... di buon mattino... cedendo al desiderio d'una passeggiata in barca... ».

— « ... e questo capriccio d'un istante, per poco non mi costò la vita... ».

— Susanna non dubitava che si trattasse d'un accidente... Ma Enrico fu assalito da un grande turbamento...

— Cielo burrascoso... e cuori in tumulto.

— Gli occhi si chiudono...

— Ossessione...

— In preda al Dubbio.

— « Perché piangi? ».

— « Susanna, va a riposare, te ne prego! ».

— « Dormi bene! ».

— « Com'è bello! ».

— Luci, ombre e singhiozzi.

— Tra il Dolore e lo Sgomento.

— Note febbrili, ardenti... richiamano Susanna alla realtà.

— Amore... Mistero ispiratore del genio...

— Due giorni dopo, Elena era partita.

— « E' inutile... non sono affatto in grado di lavorare oggi... ».

— « Non vorrai certo interrompere una cosa tanto bella... ».

— « Null'altro mai mi ha tanto commossa... ».

— « Ascolta, Enrico... posso rinunciare al tuo amore... ma quest'opera di cui l'Altra è l'ispiratrice continuata, te ne prego! ».

— « Allora... anche tu! ».

— « Ora tutto è finito! ».

— « Rue des Carmes... un rione assai tetto! ».

— « I "Moret" ».

— « Per il momento... c'è una vera epidemia di maschiotti... ma con la luna nuova... ».

— (Fac simile di busta con soprascritta a caratteri femminili differenti dal numero 76):

Signora Vedova Lorsay

31 Avenue Charles Floquet

PARIS

— (Fac simile di lettera con scrittura femminile come busta sopra):

« Nulla riesce a distrarmi. Perciò, cara amica, ritornerò a Parigi... Vi chiederò l'ospitalità... e mi consacrerò ad opere pie... »

— Il mistero della Vita e della Morte.

— « La mia amica vorrebbe dedicare una parte del suo tempo e delle sue sostanze ad opere di assistenza per la maternità... ».

— « Dottore... la prendo sotto la mia protezione... ».

— Disperazione.

— Fine della parte terza.

Parte Quarta - L'irreparabile

— Son passati quattro anni.

— Helyette Moret, il cui padre è a tutti ignoto, aspetta ogni giovedì la sua mamma adottiva.

— « Non invidiare il tuo prossimo » (dal settimo comandamento).

— Dolore... miseria... rimorsi...

— « Fate che la mia mamma sia sempre felice... ».

— L'indomani.

— Sua figlia!

— L'amico d'un tempo.

— « E' morta dando alla luce questa piccina... ».

— « E... Lei?... ».

— Evidentemente, in casa d'Enrico mancava una buona massaia...

— Un grande dolore per Susanna.

— A quattr'occhi.

— Una fiera di beneficenza.

— L'ultimo "pezzo" d'orchestra.

— Un "motivo" ch'Ella riconosce.

— « Helyette? ».

— Helyette era stata accompagnata là da uno dei musicisti... ma nulla provava che si trattasse d'Enrico.

— « Attenderete l'uscita dei musicisti ».

— « Sono già usciti, signora! ».

— Di buon mattino.

— (Scrittura su di un registro): Helyette Moret - N. 7 Rue Ganneron.

— « E' un'altra mamma che è morta... ».

— « Sei stanca?... Vuoi sedere?... ».

— ... qui... domani alle 3... dei bei balocchi per te... ».

— « Gli è che... non ho più male... ».

— « Tutte così... ».

— L'indomani alle tre.

— « Mamma... mamma mia! ».

— « Susanna!... Tu?!... ».

— « Il destino che ci ha separati, ha messo questa bimba sul mio cammino... ».

— « Enrico... ti chiedo di lasciarmi questa piccina ch'io amo e che non è responsabile della nostra sventura... ».

— Fine.

Verso la metà del 1919, *Appassionatamente* cominciò ad apparire in tutta Italia, e fu giudicato di egregia fattura, nonostante alcune incongruenze e qualche lentezza. Suzy Prim ne era stata buona interprete, piena di grazia e di dolcezza. Fu evidentemente il suo successo a causare, dopo un anno, la seguente lettera che il direttore amministrativo dell'«Itala Film», comm. Dall'Oppio, ricevette il 9 luglio 1920 dal noto romanziere d'avventure Luigi Motta:

L. Motta & C.

Via Gustavo Modena, 26 - Milano

Milano, 7 luglio 1920

Egregio Signore,

Mi consta ch'Ella ha edita una film dal titolo: *Appassionatamente*.

Il titolo di questa produzione regolarmente depositato, è quello della commedia in tre atti di Alessandro Varaldo da me tutelata, e rappresentata già da qualche anno nei nostri teatri.

Si tratta dunque di una abusiva appropriazione di titolo di produzione teatrale, da parte del soggettoista del lavoro cinematografico.

Il diritto d'autore si riflette all'opera non solo, ma anche al titolo. E le dirò di più: Nostre trattative per lo sfruttamento cinematografico del lavoro del Varaldo, sono naufragate per colpa appunto di questa, arbitraria, appropriazione di titolo!

Noi per abitudine preferiamo un accordo a questioni legali, ma di fronte a questa lesione del nostro diritto con danno conseguente siamo costretti a passare nelle mani del nostro legale avv. comm. Ferruccio Foà, che abbiamo già interpellato, questa faccenda.

Attendiamo da Loro prima di procedere, non foss'altro per spirito di cortesia, di sapere come intenderebbero eventualmente risolvere l'incresciosa faccenda.

Tanto per loro norma e passiamo a salutarvi.

Cav. LUIGI MOTTA

Lettere di tale specie non erano molto rare, dato che si cercava il minimo appiglio per sfruttare quei favolosi guadagni che si credevano propri alle case cinematografiche, e quindi il comm. Dall'Oppio rispose immediatamente, con una raccomandata.

Non vi fu alcun seguito giudiziario. Il sig. Lacroix e Suzy Prim se ne andarono alla Photo Drama di Grugliasco, che passò poi anch'essa all'U.C.I., quando si era già iniziato il film *Il suo destino*, ultima fatica del regista francese, che morì prima di averlo ultimato.

M. A. PROLO

FILM DI QUESTI GIORNI

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

** IL CIELO È ROSSO

Regia: Claudio Gora - Soggetto, dal romanzo Il cielo è rosso di Giuseppe Berto - Sceneggiatura: Claudio Gora, Giuseppe Santilli, Leopoldo Trieste, Cesare Zavattini - Fotografia: Vaclav Vich - Musiche di Valentino Bucchi, dirette da Willy Ferrero - Scenografia: Arrigo Equini - Interpreti: Marina Berti (Carla), Jacques Sernas (Tullio), Mischa Auer jr. (Daniele), Anna Maria Ferrero (Giulia), Lauro Gazzolo (Il calzolaio), Liliana Tellini (Nora) - Produzione: Acta Film 1949.

SI SA COME ebbe origine il romanzo di Giuseppe Berto che, prigioniero nel campo di concentramento di Hereford, nel Texas, ne costruì la trama attraverso i racconti dei compagni di prigionia. Più che di una esperienza propriamente vissuta, si tratta di una rielaborazione di fatti, giudicati lontano dalla loro realtà, sofferti in ispirito ma con una tale partecipazione di coscienza, e apporto e interpretazione di una inquieta personalità, che se anche non si giunge, né si voleva giungere, alla proustiana « evocazione attraverso la memoria involontaria », i risultati sono però quelli di una dolorosa verità, cui nulla toglie la mancata partecipazione vera, se per essa si è rivelata esatta l'interpretazione, e come la consapevolezza, e quindi la coscienza dei fatti. Da cui poi la condanna, che è il significato di questa prima opera del Berto, nata sotto il segno di un vero dolore — che non è solo nostalgia di patria — e di una grande sincerità: « Di sera voi dite: "Tempo bello, perché il cielo è rosso; al mattino, poi: Oggi, tempesta perché il cielo è rosso cupo. Ipocriti! Voi sapete distinguere gli aspetti del cielo e non sapete conoscere i segni dei tempi! Una generazione malvagia e adultera domanda un segno, ma non le sarà dato altro segno che quello di Giona". I versetti del vangelo di san Matteo (XVI, 2, 4) che appaiono all'inizio del romanzo sono ripetuti anche al principio del film, ma quel significato dell'indifferenza degli ipocriti o della pena della generazione malvagia e adultera ha ben altro risalto, nel romanzo, che non nel film.

Forse, la diversità sta proprio in una differenza di sincerità, o addirittura in una mancanza di sincerità da parte di Claudio Gora, regista. Entrambi, alla loro prima opera, lo scrittore e il regista si sono trovati in situazioni opposte, e mentre l'autore non pensava di scrivere un romanzo per tutti ma soltanto una specie di diario di prigionia, che lo legava a una terra dolorosamente lontana, e con tutta la sincerità dei solitari che non immaginano mai di venir letti un giorno — e se lo immaginassero, il pudore vieterebbe loro l'abbandono e la confidenza — invece il regista sapeva di dover agire allo scoperto e di fare un'opera non per sé,

senza incertezze o timide preferenze personali, così chiara ed evidente nei suoi meriti da apparire subito, a prima vista, al primo esame, come una prova autorevole e indiscutibile. Volendo essere bravo, e dovendo essere bravissimo, Claudio Gora ci si è messo con un impegno tale, da sbalordire per la sua bravura, se non che questo impegno era piuttosto uno sforzo che falsava i risultati discreti, un eccesso nell'esteriorità che andava oltre quello spirito d'osservazione che rimane pur sempre una delle qualità migliori del Gora, ma che in questo film è andato volutamente disperso e sprecato, per tante altre apparenze che nulla hanno aggiunto alla consistenza, al dramma umano dei protagonisti.

Claudio Gora è attore, e tale è rimasto anche dopo questo suo primo saggio di regista. Come attore era portato quindi a curare maggiormente l'interpretazione, ma a tal punto gli veniva certamente il dubbio della teatralità a scapito dell'azione, della staticità della scena a detrimento dell'atmosfera che doveva contribuire a una violenta espressione del dramma. In tutto il film si nota quindi questa ricerca dell'effetto cinematografico che salvasse dal pericolo dell'imitazione o soltanto della parvenza teatrale, ma per quanti sforzi abbia fatto — e si sente che Gora ne ha fatti per dare un'evidenza cinematografica — tuttavia non è riuscito a sentire l'ambiente, a far racconto anche di quelle macerie, a dare la sensazione an-



Dal film « Il cielo è rosso » di Claudio Gora.

che di una tragedia che venisse dall'esterno. Da parte sua, Vaclav Vich con un'abile descrittiva fotografia raccoglieva tutto un materiale che doveva essere inserito come una forza del racconto, e che invece il regista lasciava scendere d'importanza, piuttosto come uno sfondo, e quasi un fondale, non essenziale, al racconto; o quando invece voleva usarne come un diversivo all'azione chiusa, come un'illustrazione non richiesta, quei movimenti di macchina all'aperto e quelle corse, o semplicemente quelle passeggiate dei personaggi sembravano parti staccate, o aggiunte, per quanto riguardava l'interesse e l'importanza della trama.

Anche dove poteva riuscir meglio, nella recitazione, Claudio Gora ha trovato ostacoli non preveduti, e non tanto da parte di Marina Berti che si sentiva sicura e talvolta quel lieve indugio e impaccio nel dimostrarsi disinvolta non era colpa sua, ma in quel bravo ragazzo di Mischa Auer jr. si notava la gran voglia di fare, e far bene, e tuttavia, e più spesso di quanto fosse necessario, denotava una timidità che era poi incapacità a fare diversamente e, tutto sommato, e tenuto conto anche di un Lauro Gazzolo in istato di acquiescenza, la vera vita di questa storia disperata che poteva riuscire un film interessante, si rivela e muove da quella piccola creatura che è Anna Maria Ferrero. Dallo stantio romanticismo della tiscuzza, riesce ad esprimere persino un qualcosa di spirituale che è bontà in tanta tristezza.

MISCELLANEA

PRESENTATO lo scorso anno al Festival di Locarno, *He Walked By Night* (« Egli camminava nella notte », 1948) di Alfred Werker ottenne un premio speciale per « il miglior film poliziesco e le sue qualità cinematografiche eccezionali ». In realtà, come fu già osservato e la proiezione nei nostri cinema lo ha confermato, si tratta di un film niente affatto eccezionale, se per eccezionale si debba intendere qualcosa di superiore a una onesta mediocrità; però condotto sulla traccia di quei verosimili documenti sociali che prendono da una squallida realtà più che da un romanzesco ammanierato o sbalorditivo, procede con chiara vigoria e accorto impiego di mezzi tecnici per merito di Werker che, nell'inevitabile confronto con il Reed di *Odd Man Out* (« Il fuggiasco ») e di *The Third Man* (« Il terzo uomo »), prevale tutte le volte in cui quello volle invece ricorrere a grandiosi, non richiesti e non necessari effetti. Ottimamente interpretato da Richard Basehart, in una parte che un tempo sarebbe stata di Edward G. Robinson, questi invece conscio ormai del declino come "gangster" ancora credibile comincia a prendere in giro se stesso e la sua maniera che lo rese famoso. In *Larceny Inc.* (« I tre furfanti », 1942) la parte più divertente è quella riguardante lo straordinario piacere dell'onestà cui E. G. Robinson sembra dedicarsi, per invogliare ad essa anche Broderick Crawford e Jack Carson, e poiché il film non deve riuscire convincente come codice morale c'è modo, per Lloyd Bacon, di divagare con piacevole invenzione sino al paradossale e di mostrare anche in ciò un valido mestiere.

VICE

CIRCOLI DEL CINEMA

Un concorso di critica

RECENTEMENTE abbiamo annunciato, in un notiziario, la interessante iniziativa di un circolo del cinema che svolge la sua attività in una piccola cittadina toscana, di appena qualche migliaio di abitanti: un concorso di critica cinematografica tra i soci del circolo di età non superiore ai 25 anni. Tema libero, scegliendo un film o un regista tra quelli presentati nell'anno sociale del circolo. Il concorso ha avuto un esito felicissimo, non soltanto per il numero dei partecipanti, ma soprattutto per la qualità delle critiche presentate, di cui vogliamo dare qualche saggio. Si tenga presente — come premessa — la giovane età dei partecipanti (quasi tutti studenti di scuola media) che giustifica il tono qua e là avvertibile di «componimento in classe» e certa tendenza ad impostare un argomento particolare con dichiarazioni di carattere quasi cosmico e con ormai trascurabili affermazioni sul «cinema come arte». Nel gruppo di critiche che abbiamo esaminato, si può trovare una certa polarizzazione nella scelta delle opere o dei registi; il che rappresenta già un motivo (non troppo rilevante, però) di riflessione se si tiene conto del buon numero di film e dall'estrema varietà dell'intenso programma svolto dal circolo. Tre giovani hanno presentato una critica al cortometraggio *Night Mail* di Wright e Watt sulla posta notturna, breve saggio della migliore documentaristica britannica, molto interessante per i suoi effetti sonori e di montaggio, racchiusi in una unità formale quasi fin troppo perfetta, che fa pensare ad un gioco d'abilità e fa dimenticare l'umile origine del documentario commissionato — se non andiamo errati — dal Ministero delle Poste per scopi molto utilitaristici. Altri tre si sono soffermati invece, facendo sfoggio un po' compiaciuto di titoli in originale, trascritti in caratteri latini, di Mark Donskoi e del suo film *L'infanzia di Gorki*. Due giovani hanno subito l'eterno fascino di Chaplin «da Charlot a Verdoux». L'unica ragazza che ha partecipato al concorso (almeno l'unica ufficialmente accettabile, perché essendo stata premiata il suo nome è stato reso noto dall'apertura delle buste sigillate) ha dedicato la sua attenzione al delicato film di David Lean: *Breve incontro*. Insieme a questo, le «impressioni» di un giovane su *Night Mail* e alcune considerazioni critiche di *Tabù*, sono stati i lavori che la giuria ha premiato rammaricandosi — e giustamente — di non poterne segnalare altri.

Dei tre prescelti, e non soltanto per cavalleresco omaggio, vogliamo innanzitutto riprodurre alcune parti della critica a *Breve incontro* di Rossella Sonetti, il cui «pezzo» ci ha dato il maggior senso di compiutezza per l'armonia delle sue parti, la precisione delle argomentazioni, degli esempi, il calore di partecipazione al soggetto: «... *Breve incontro*, film intimista, di notevoli valori umani, è una semplice storia d'amore rievocata con pudicizia di accenti e delicata commozone. Non vi è narrato un «grande amore» ma un incontro fra due persone comuni: un dottore squattrinato ed una donna bruttina, e non più giovane, maritata e con figli. Si viene a creare uno squilibrio nell'animo dei due, breve, come dice il titolo, ma analizzato con commossa partecipazione». Ed ecco la descrizione della separazione dei due amanti: «La pressione della mano dell'uomo in primo piano sulla spalla della donna, con l'inquadratura dell'uscio che oscilla, per un poco al suo passaggio, e con la visione del volto della Johnson che fissa ostinatamente la porta con la speranza di vederlo tornare finché il fischio del treno in partenza le toglie ogni speranza. Quanto più è misurato e sobrio tanto più riesce ad esprimere potentemente il dolore dell'addio, la disperazione che prende la donna e che la spinge a volersi suicidare. Stupendamente riesce a dare l'idea del proposito della Johnson con la corsa improvvisa di questa verso il treno e con l'ondeggiare e il ripiegarsi su se stessa dato dalla

panoramica. Cosa notevole è lo sfondo di questo tragico, impetuoso amore: una stazione con il rumore assordante dei treni e un bar con tanta volgarità attorno. La bellezza del sonoro è fatta tutta di silenzi, di rumori di treni, di passi, di nuovo di silenzi, di fischi durante gli incontri». Non rimproveriamo a questi giovani un abuso di superlativi. Nella critica cinematografica odierna è un'abitudine purtroppo molto diffusa e spesso con secondi fini. Almeno questi ragazzi li usano in buona fede, convinti, pieni di entusiasmo. «La conclusione di *Breve incontro* è forse la cosa più bella del film. Infatti i sogni sono sempre brevi e destinati a spezzarsi; la donna comprende che il suo posto è là presso i figli ed il marito e la sua evasione in un mondo irreali si conclude nel pianto della magnifica scena finale. I valori psicologici di quest'ultima sono tutti nell'uso che Lean fa della recitazione stupenda della Johnson e di una atmosfera creata tutta con un montaggio alternante ai primi piani angosciosi della donna che rivive gli ultimi momenti dell'incontro con labbra tremanti, le inquadrature del marito che placido risolve parole incrociate accanto al fuoco. Il film è arte».

Anche nelle brevi impressioni di Lino Daddi su *Night Mail*, forse un po' generiche nelle affermazioni sul cinema muto e sonoro, troviamo conferma di un vivo interesse critico per il cinema, interesse che dovrebbe spingersi più in profondità, argomentandosi con più ripensato metodo di analisi e di sintesi, liberandosi di un certo compiacimento per l'espressione artistica concepita come «pura forma intuita». Marcello Lenzi, scrivendo su *Tabù*, trova qualche buona immagine: «... all'inizio del dramma la figura dell'uomo che, in piedi su di uno scoglio, vibrante di un movimento contenuto, protende il suo corpo muscoloso per lanciare la fiocina, richiama alla mente il Discobolo di Mirone, mentre la figura accasciata del pescatore disperato per la partenza della donna amata ricorda l'Hermes in riposo di Lisippo. E' arduo forse voler fare dei paragoni tra artisti, ma tanta è la somiglianza delle figure del mondo espresso da Murnau con le statue del passato mondo greco che è quasi necessario un confronto. Murnau ha cercato quei luoghi esotici per realizzare *Tabù*, anche perché quell'ambiente primitivo maggiormente si prestava a fargli ingigantire i suoi personaggi fino a farli diventare non protagonisti di una vicenda personale, ma di una vicenda universale. La fanciulla innamorata del pescatore di perle, non è più una donna, ma la donna come il pescatore diviene l'uomo che nulla può contro il Fato inesorabile». Anche il resoconto del montaggio finale del film merita di essere riportato: «E' un succedersi di immagini di un ritmo mirabile, l'uomo che nuota, il mare agitato, la bianca imbarcazione. Dapprima la figura del pescatore, posta in primo piano, sembra dominare le onde che gli si accavallano alle spalle, ma dopo che il sacerdote ha tagliato col coltello la fune a cui si era attaccato come ad un'ultima ancora di salvezza, egli viene inghiottito da quel mare che aveva osato sfidare».

Se questi di cui abbiamo parlato o citato brani sono i primi tre lavori segnalati dalla giuria (costituita dallo stesso Comitato direttivo del circolo), non è da credersi che l'interesse venga a mancare nel rimanente gruppo di lavori. Anzi, possiamo ancora trovarvi idee ed espressioni di una particolare vivezza ed interesse. Ecco come viene descritta l'inquadratura finale di *Night Mail*: «E la macchina da presa lo lascia (il treno) con una inquadratura dall'alto che sembra una lunga carezza...». E ancora, dalle note critiche su «Donskoi il narratore» di un giovane che si nasconde sotto il motto «La macchina ammazzacattivi», possiamo stralciare questo succoso inizio: «Non ci stancheremo mai di ripetere che al cinema russo è stato salutare e non nocivo, come il critico superficiale potrebbe cre-

dere, il dover soggiacere alle direttive intransigenti degli organi dello Stato. E' stato un bene, ripetiamo, perché di fronte alla fallace mecca hollywoodiana del cinema (leggi industrialismo cinematografico), possiamo contrapporre, oltre alla scuola neo-realistica italiana, il cinema sovietico, libero dalle impurità del divismo e privo assolutamente delle deleterie risorse dei temi polizieschi d'avventura. I registi sovietici hanno saputo trovare nella pura immagine e nel montaggio i mezzi per esprimere il loro mondo interiore: questo è un puritanesimo salutare». Sullo stesso regista (film: *L'infanzia di Gorki*), un altro giovane che presenta il suo lavoro scritto a penna su metà colonna di un foglio di carta protocollo, come se nell'altra metà qualcuno dovesse segnare gli errori e le correzioni, scrive: «Non possiamo (infatti) restare indifferenti dinanzi all'atmosfera di grazia che spirava dal film e vi godiamo il trionfo delle sensazioni sprigionanti da una fanciullezza protesa verso la bontà e la dolcezza. Rivivono nel film i motivi di tante belle pagine della migliore letteratura russa: il fascino del viaggio, il dispotismo bizzoso, il fatalismo, la gentilezza dei motivi religiosi, l'esaltazione dell'atarica saggezza. Chiudono il film due sequenze che risuonano come l'inno di una umanità fanciulla dallo sguardo scintillante di gioia, vittorioso sulle umane sventure».

Ci sembrerebbe fuori posto, di fronte alla sicura genuinità di quasi tutti i brani che abbiamo voluto riportare, la pretesa di chi volesse ora mettersi in cattedra (il che noi ci guardiamo bene dal fare) con la presunzione di giudicare parola per parola o della profondità dei concetti, o, peggio ancora, di insegnare a questi giovani la ricetta per scrivere critiche perfette. Nostro scopo era ed è quello di dar rilievo ad una iniziativa nuova nel campo delle attività dei circoli del cinema e, certo, suscettibile di sviluppi. Se domani, da questo gruppo di studenti, uscirà qualche nuovo critico, benvenuto sia.

VIRGILIO TOSI

BIBLIOTECA

I LIBRI

ROGER MANVELL: «*Experiment in the Film*», London, The Grey Walls Press Ltd., 1949.

CHE COSA significa «experiment in the film»? quali sono i limiti entro cui si estende il film sperimentale, quali le varie branche e i vari aspetti che esso abbraccia? Fino a che punto il film d'avanguardia, che tanta parte occupa nella trattazione del libro, si deve considerare «sperimentale», cioè attuale, cioè nuovo, cioè vitale, nello stato odierno dell'attività cinematografica? A queste domande, e ad altre ancora, avrebbe dovuto rispondere un libro come *Experiment in the Film*, i cui fini culturali, a nostro avviso, non dovevano limitarsi a «raccolgere semplicemente le opinioni di un certo numero di persone, competenti sia nella realizzazione che nella critica di film, sul contributo delle varie cinematografie nazionali allo sviluppo sperimentale del film». In un trattato impostato con la serietà culturale e analitica che è dato riscontrare nel presente volume, si doveva a un certo punto andare oltre la semplice rassegna panoramica di alcune branche del film sperimentale (si noti, soltanto alcune: non fosse altro che per questo, il libro non è da ritenersi del tutto soddisfacente), alla gretta enumerazione dei film sperimentali o di ricerca appartenenti a talune tendenze; si dovevano inquadrare i fatti e le notizie esposte nell'ambito di un più approfondito esame del progresso tecnico e artistico del cinematografo; trarre delle conclusioni pratiche e teoriche, alla luce delle esperienze effettuate nei vari paesi; impostare con maggiore senso delle proporzioni e con spirito di attualità il problema del film «d'avanguardia», tenendo in questo presente che il libro è stato scritto nel 1948 e non nel 1928, e che quello che un tempo era un fenomeno culturale d'avanguardia, oggi appartiene alla più evidente retroguardia culturale ed artistica. Questo difetto strutturale del libro, del resto,

viene implicitamente ammesso da Manvell (editore del volume e autore di un vasto saggio introduttivo), quando egli afferma, in una breve prefazione, che «ciascun autore era libero di scegliere tra un saggio generale sulla cinematografia del suo paese in rapporto alle possibilità e le ricerche sperimentali del film, e uno studio specifico di quella particolare forma di produzione cinematografica che può essere definita di avanguardia e che abbraccia un periodo di tempo che si stende dal 1925 al 1932». Quindi anche da un punto di vista di enumerazione, di elencazione, si riscontrano in questo *Experiment in the Film* lacune notevoli, cui solo in parte pone rimedio il saggio iniziale del Manvell, intitolato pure esso *Experiment in the Film* e impostato, salvo alcuni difetti d'indagine, per il cinema in generale, come avrebbero dovuto esserlo i saggi inquadranti l'attività degli altri paesi (e soltanto quelli sul film sperimentale dell'Unione Sovietica e della Germania rispondono abbastanza soddisfacentemente a questi requisiti). In esso, l'Autore, dopo aver esposto alcuni interessanti, per quanto non necessariamente nuovi concetti sull'artisticità del film, sulle sue possibilità espressive ed umane, sulla sua potenza educativa e spirituale, traccia una breve e sintetica storia del cinema in rapporto alle tendenze sperimentali che di volta in volta si andarono sviluppando. Tale analisi viene inquadrata in una serie di filoni distinti lungo i quali, secondo l'autore, si sono svolte le ricerche più valide ed interessanti, applicate al contenuto del film e alla sua struttura artistica ed emotiva. In tale senso, il Manvell compie una suddivisione per generi che si può in parte accettare: dal film «epico», in seno al quale gli esempi più significativi di ricerche formali intese a portare ad una maggiore chiarezza del tema, sono individuati nella realizzazione (e più che altro nel montaggio) di film come *Intolerance* e *Ottobre*, il Manvell passa al genere realistico (*La tragedia della miniera* e *Paisà*), toccando tutta una gamma di stili, di generi, di tendenze: il film «umano» (*L'amore di Jeanne Ney*, *La madre*, *La passione di Giovanna d'Arco*), il film «poetico» (?) (*L'âge d'or*, *Song of Ceylon*), il film «formalista» (*Ivan il Terribile*, *Enrico V*). Di questi film, citati come esempi validi di ricerca e di tentativo d'introduzione di stilistiche nuove, sono riportati alcuni pezzi di montaggio.

Seguono, al saggio di Manvell, lunghi articoli sul film sperimentale (o, come si diceva prima, su branche localizzate del film sperimentale) dei principali paesi produttori. Jacques B. Brunius, regista d'avanguardia del cinema francese, collaboratore di Luis Buñuel, traccia un accurato e documentato panorama della produzione avanguardistica del suo paese dal primo dopoguerra ad oggi (*Experimental Film in France*), soffermandosi, come era naturale, sul periodo d'oro del film astratto, surrealista, puro ecc. francese. Il sorgere del d'avanguardia come reazione alle correnti commerciali e teatrali del cinema francese dell'immediato dopoguerra, il suo progressivo sviluppo anche attraverso i «clubs» e i raggruppamenti di critici e di intellettuali, le tendenze e gli stili dei vari generi di film d'avanguardia sono seguiti con rigoroso senso cronologico e storico dall'Autore. Ma di quanto in Francia si sia fatto su un piano di ricerca e di indagine stilistico-formale nel campo dello sviluppo del film in generale, non mi riesce ad avere notizia. Analoga impostazione — e quindi analoghe critiche — nel saggio di Lewis Jacobs sul film sperimentale americano (*Avant-garde Production in America*). In questo saggio, l'autore di *The Rise of the American Film* espone con ricchezza di dati e di particolari, fatti e notizie assai interessanti, conosciuti da un numero relativamente esiguo di persone, meno noti comunque di quelli connessi col film sperimentale in Francia. Tra i film d'avanguardia del cinema americano, che a differenza di quanto spesso accade in Francia, sono frutto di iniziative individuali, «indipendenti», e, non ottengono quasi mai il crisma della produzione corrente hollywoodiana e l'appoggio concreto dei circuiti di noleggi e di distribuzione, l'Autore pone in notevole risalto alcune pellicole di varia ispirazione ma di costante interesse: *Manhattan* (1921) di Charles Sheeler, pittore, e Paul Strand, celebre fotografo (allora; poi diventerà anche celebre regista di documentari); e *24 Dollar Island* (1925) di Robert Flaherty, entrambi esercitazioni formali sugli aspetti cubisti e astratti della geometria architettonica di New York; poi *The*

Life and Death of 9413-A Hollywood Extra, realizzato nel 1928 da Robert Florey, e basato su una satira astratta e surrealisteggiante del costume hollywoodiano; *The Fall of the House of Usher* di James S. Watson e Melville Webber; *H.O.* di Ralph Steiner, uno studio sui riflessi visivi e sui trucchi ottici ottenibili mediante l'acqua; *Lot in Sodom*, ancora di Watson e Webber; e così via, fino a giungere ai recenti *Meshes of the Afternoon* e *Dreams that Money can Buy* (rispettivamente di Maya Deren e di un gruppo di cineasti «puri» guidati da Hans Richter).

«Che cos'è l'esperimento nel film? E' una nuova soluzione di problemi, un uso nuovo e diverso di taluni elementi inerenti all'arte del film, la scoperta di nuovi mezzi espressivi... La ricerca tecnica fine a se stessa ha sempre impoverito l'arte, conducendola a un inutile formalismo. Solo se si tenta di ottenere la più grande generalizzazione artistica, di penetrare nell'intima profondità della vita, solo allora la tecnica sarà utile all'artista». Con queste parole Grigori Rosjalkin inizia il suo saggio sul cinema sovietico (*The Soviet Film*) che sviluppa, approfondendoli, i temi generali di ricerca cui accennava il Manvell nel suo saggio. L'articolo successivo, sul documentario sovietico (*Soviet Documentary*), ad opera di Roman Karmen, apprezzato documentarista russo, traccia la storia del film documentario sovietico, inquadrando nei suoi aspetti di ricerca e d'indagine. Analoga impostazione è data ai due articoli sul cinema tedesco (*Expansion of the German and Austrian Film* di Ernst Iros, e *Avant-garde Film in Germany* di Hans Richter), nel secondo dei quali il noto regista d'avanguardia espone, in termini più brillanti che rigorosi, la storia del film sperimentale tedesco. Chiudono il volume un saggio sul film britannico (*Development of Film Technique in Britain*, di Edgar Anstey) e un breve articolo di John Maddison (*Experiment in the Scientific Film*), che riassume in cinque pagine una delle branche più vaste del film sperimentale.

TOM GRANICH

LE RIVISTE

BIOGRAFLADET (Vol. 30, n. 4, vintern 1949-50, 76 pag. con 130 ill. Stockholm, Inedalsgatan 23).

HOLLYWOOD QUARTERLY (Vol. IV, n. 3, spring 1950, 106 pag., University of California Press, Berkeley and Los Angeles).

FILMS IN REVIEW (Anno I, n. 1, febbraio 1950, n. 2 marzo 1950, 48 pag.). Published by The National Board of Motion Pictures, Inc., New York, 31 Union Square West).

FRA i non molti periodici che si occupano di cinema su di un piano di studio veramente storico-critico, va annoverato *Biografbladet* il quale aveva però due difetti: quello d'esser redatto in una lingua difficilmente accessibile e quello d'essere trimestrale. Con il numero dell'inverno 1949-50 l'editore della rivista ha trovato un rimedio al primo difetto con la pubblicazione di un'edizione internazionale, comprendente alcuni articoli in inglese ed un ampio riassunto in inglese di tutti gli altri articoli in lingua svedese. Questo numero si apre con due interessanti panorami del cinema svedese, il primo (*Impressioni sul cinema svedese*) affidato a Forsyth Hardy e l'altro (*Un decennio di cinema svedese*) redatto da Hugo Wortzelius: due articoli ricchi di dati informativi, di note critiche e documentati da abbondante materiale fotografico ottimamente scelto. Uno dei più interessanti registi svedesi, Alf Sjöberg, parla invece dello «shake-up in imagery», esaminando le possibilità dell'uso del mutamento simultaneo d'ambiente — come avviene nei sogni — per la creazione di quello che egli chiama «realismo dell'allucinazione» di Baudelaire, con riferimento all'uso appunto fattone dallo stesso Sjöberg nel suo film *Bara en mor*. L'articolo conclude rilevando che nessun'altra arte, come il cinema, è pronta a soddisfare i bisogni espressivi dell'uomo, ma che nessun moderno mezzo tecnico è stato tanto poco sperimentato quanto il film e che occorre quindi tentare continuamente nuovi metodi. Bengt Rösio traccia un panorama del cinema austriaco odierno, il quale cinema, dopo aver tentato la realizzazione di apprezzabili film su temi contemporanei, è tornato alle sue vecchie tradizioni: l'autore esamina particolarmente *Matthäuspension* di Ernst Marischka, *Vagabunden*

di Rolf Hansen, *Geheimnisvolle Tiefe* di G. W. Pabst e *Duel mit dem Tod* di Paul May. Il fascicolo comprende anche un'inchiesta sulla musica nel film; un'estesa ed interessante analisi di *Citizen Kane* dovuta a Nils-Peter Eckerbom, ed un'ampia analisi di *Lot in Sodom* dovuta a Paul Patera; uno scritto di Anders H. Angström nel quale viene rivendicata l'importanza e la priorità degli sceneggiatori nell'apporto creativo alla realizzazione dei film; un articolo «dai cortometraggi ai film normali» nel quale Arne Sucksdorff esamina le rispettive esigenze di tali generi di film; un panorama informativo di Bengt Rösio sui problemi cinematografici nei piccoli paesi: Olanda, Irlanda, Bulgaria e Grecia; e, infine, un breve articolo di «critica della critica». Tutto il fascicolo è abbondantemente illustrato. Il precedente n. 3, autunno 1949, contenente solo articoli in svedese, ha pubblicato un articolo di Bengt Idestam-Almqvist sui film russi recenti; un articolo di Alf Sjöberg sul suo film *Bara en mor*; uno di G. W. Pabst sul film dell'avvenire; uno studio di Edward W. Pleman su *Sang d'un poète*; uno di Jean Cocteau su poesia e film; uno studio di Gunnar Tannefors sull'opera di Hasse Ekman; uno di Hugo Wortzelius sul Festival del film sperimentale e poetico ed uno di Henning Osterberg sul Festival di Knokke-Le Zoute.

UN'ALTRA seria ed apprezzabile rivista, essa pure a periodicità trimestrale, è *Hollywood Quarterly*, il cui numero della primavera 1950 comprende una serie di interessanti ed importanti studi. Ebbe Neergard vi tratta l'ascesa, la decadenza e la nuova ascesa del cinema danese. Prendendo le mosse dagli inizi e dalle prime affermazioni della Nordisk Films — la quale sarebbe stata la prima casa cinematografica che abbia introdotto sul mercato americano i film in più bobine («the multiple-reel subjects») — il Neergard traccia un'esauriente, se pur necessariamente sommaria, storia del cinema danese, che ebbe negli anni 1911-1914 il suo grande periodo. A questo periodo ne seguì, tra le due guerre, uno di decadenza, mentre negli ultimi anni si sono manifestati evidenti sintomi di rinascita che l'autore elenca ed esamina. Georges Sadoul espone invece la situazione del cinema francese nel dopoguerra, sia sotto l'aspetto realizzativo che economico, e Faid El-Mazzoui pubblica un panorama informativo del cinema in Egitto, dove solo nel 1927 si ebbe una vera e propria attività produttiva. Mark Abrams discorre del pubblico inglese e della sua frequenza agli spettacoli cinematografici. James Card esamina le difficoltà che si oppongono, alla redazione di una rigorosa storia del cinema (irreperibilità o difficile accessibilità del materiale non di seconda mano) e cita qualcuno degli errori in cui sono caduti anche storici seri e scrupolosi come il Sadoul, lo Jacobs ed altri. Lawrence Mort esamina la musica dei film, soffermandosi in un'estesa analisi della partitura musicale di *Germania anno zero*; Henri Agel, prendendo lo spunto dal Festival di Biarritz, analizza la materia dei film «maledetti». Il fascicolo comprende anche due articoli sulla televisione — uno di Dallas W. Smythe sulla televisione in relazione alle altre attività ricreative nella vita americana, ed uno di John McCoy e Harry P. Warner sugli odierni teatri di trasmissione televisiva — oltre ad una rassegna bibliografica nella quale è tra l'altro recensito il volume di Chiarini *Il film nei problemi dell'arte*.

FILMS IN REVIEW è un nuovo periodico, in fascioletti di 48 pagine impostato su di un indovinato tono critico-divulgativo. Il primo numero comprende un articolo di Richard Griffith su Wyler, Wellman e Huston; uno di William D. Allen sull'industria cinematografica in India; uno di Kracauer sull'opera di Preston Sturges; uno di Arthur Knight sui negri nei film odierni; uno di Jean Debrix sul posto del cinema nella Francia d'oggi ed uno di Terry Ramsaye sui quarant'anni del «National Board». Segue una serie di analisi di film, mantenute su di un livello critico piuttosto raro a riscontrarsi nelle riviste americane. Il fascicolo si chiude con l'elenco e l'analisi dei dieci film classificati dal «National Board» come i migliori del 1949, fra i quali troviamo al primo posto *Ladri di biciclette* ed al settimo *Germania anno zero*. Il secondo numero comprende un'inchiesta su «cosa guardo in un film», con risposte di Pearl Buck, Molnar, Saroyan, Tennessee Williams; un articolo di Richard Leacock (*In posti lontani con la camera e l'apparecchiatura sonora*); uno di Martha Wolfenstein e Nathan Leites (*Motivi criminali del cinema odierno*).

DAVIDE TURCONI



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

TOMMASO PICCININO (Bologna). L'argomento della "terza via" è già superato: nato sulle colonne di Film d'Oggi, da un articolo di Gianni Puccini, esso ha dato molto da pensare nell'immediato dopoguerra alla critica cinematografica italiana. Poi è venuto il "neo-realismo", e della "terza via" non se n'è più ricordato nessuno. Il tuo articolo quindi non interessa. Vorrei però consigliarti di mandare altri tuoi scritti a Cinema. Il film *Ragazza sola*, realizzato da Jacques Deval col titolo originale di *Club de femmes*, non era interpretato da Fernand Gravet. L'unica parte maschile di una certa importanza era antmata da R. Galle.

F.M.D.S. (Roma). Sono dolente, dolente davvero che l'argomento Michurin abbia già trovato una sua conclusione polemica su queste pagine. Sono dolente perché ho letto con attenzione il tuo saggio che oltre a contenere preziose e aderenti citazioni (passi da Schiller, a Goethe fino al Superman delle "comics" americane) è deciso, nervoso, interessante. Lo voglio conservare nell'eventualità di poter un giorno preparare l'antologia (sia pur modesta) dei saggi migliori dei miei corrispondenti.

MARCO SERRA (Venezia). Poche volte ho pubblicato volentieri lettere dei miei corrispondenti; questa puntata è per me una piccola festa perché la tua lettera, pur con le sue imperfezioni sintattiche, mi sembra decisamente catalogabile nella sezione « Parole chiare ». E passo senz'altro alla trascrizione dei brani più interessanti: « Mi riferisco a due produzioni che mesi fa hanno girato qui a Venezia. In uno v'erano i nomi di due signori (regista e operatore) italiani che capitavano sul luogo di lavorazione ogni tanto, ma si guardavano bene dall'interferire sul lavoro del regista e dell'operatore inglesi. Nell'altro v'era un primo aiuto italiano che lavorava nel film ma non faceva che obbedire agli ordini di un pacifico regista americano. E, dimenticavo, firmava il film col suo nome. Ora io desidererei sapere se vi è una convenienza in questa forma di collaborazione italo-straniera, o se piuttosto noi paghiamo lo sforzo di ogni cretino che viene qui in Italia a girare obbrochi che fanno spavento?... Poi vi era un altro film a Venezia fino a qualche mese fa, una produzione italiana integrale; la balordaggine di chi organizzava era senza precedenti, faceva ridere anche i ragazzini: ogni due giorni i lavori si fermavano perché le maestranze non ricevevano lo stipendio e la prima attrice se n'era andata, o i generici e

le comparse bloccavano l'albergo dov'era la direzione perché volevano essere pagati o addirittura il povero regista rischiava di finire in laguna per mano di nerboruti pescatori assoldati come comparse che si vedevano mettere in mano 200 lire dopo 8-9 ore che erano rimasti a disposizione ».

LUCIANO PRADA (Corbetta). Condannatemi di Decoin è Non coupable; il signor Alibi di Dreville è Copia conforme. Eroi senz'armi di René Clément — interpretato dall'attore Noël Noël — ha il titolo originale *Le père tranquille*. Hets, che è venuto in Italia col titolo *Spasimo*, è basato su un soggetto di Ingmar Bergman, che è anche co-regista e sceneggiatore. D'accordo; da queste colonne ringrazio per te Franco Castelnovi di Genova.

OSVALDO PERELLI (Milano). Dudley Nichols ha firmato un contratto come sceneggiatore per la Fox nel 1929. Ma solo nel 1930 vediamo i suoi primi risultati col film *On the Level*. Ha lavorato molto con John Ford (con *The Informer*, ovvero *Il traditore*, ha vinto un premio Oscar). Lo abbiamo anche apprezzato come sceneggiatore per René Clair nei film *Il Happened Tomorrow* (« Accadde domani »), e *And Then They Were None* (« Dieci piccoli indiani »). Ha esordito alla regia col film *Government Girl*. Di recente s'è unito al Theater Guild e in compartecipazione con la Frederick Brisson Production ha realizzato *Mourning Becomes Electra* (« Il lutto s'addice ad Elettra »). Die Dreigroschenoper di Pabst non è mai stato presentato al pubblico italiano a causa di sottili questioni di censura (fascista). Ora viene regolarmente proiettato nei cineclub.

LUCIANO PARRONI (Senza indirizzo). Mi scrivi: « Vorrei sapere se si può divenire attori, registi, sceneggiatori, operatori, ecc. svolgendo il corso per corrispondenza. Per corrispondenza si può anche trovar moglie ».

CHERUBINO TREFANTI (Faenza). La polemica implicita nell'espressione « i soci di un circolo del cinema di provincia » non ti deve preoccupare. Con il termine « provincia » si vuol sovente indicare un particolare entusiasmo, una ben definita forma di disordinato fervore; ma è un termine ingiusto: 1) perché la provincia ha sempre dato alle arti, e alla cultura in genere, i migliori rappresentanti; 2) perché le iniziative più fortunate, le imprese più intelligenti trovano, nella maggior parte dei casi, il loro « campo di sviluppo » pro-

prio in provincia. Ma il Montesanti, nel suo articolo, ne sono certo, non ha voluto offendere nessuno. S'è servito del termine « provincia » come altri si servono della parole « ragioniere » — è un esempio — per indicare un certo tipo che va scomparendo (mentre i ragioniere sono ben altre persone, lontane dal rond ce cuir, dal trave, che il termine ironico inevitabilmente indica).

ELVO RICCIONI (Lucca). Non ho visto *La moglie del traditore*, e quindi non sono in grado di dirti se il tuo entusiasmo mi sembra sensato. Del film sappiamo poco: l'ha girato in Francia il produttore Jerry Wald per usufruire dei 36.000 dollari congelati del credito della Warner Bros., agenzia di Parigi. Un film in estrema economia, dunque. Ma dobbiamo credere a quella notizia, data da Time, secondo cui sono stati sufficienti i miseri 36.000 dollari? Il film ha avuto una fredda accoglienza dalla critica americana; hanno rimproverato ai realizzatori il racconto fiacco e la fotografia troppo « sofficiata », per cui gli stessi « esterni » autentici, secondo alcuni recensori, sembrerebbero addirittura delle imprecise ricostruzioni in « studio ». Il titolo originale è *To the Victor*; il film è stato girato nell'estate e nell'autunno del 1947, e presentato al pubblico americano ai primi dell'aprile 1948. Gli attori sono Dennis Morgan (Paul), Viveca Lindfors (Christine, la moglie), Victor Francen (ispettore di polizia), Eduardo Ciannelli (Firago), Anthony Caruso (Nikki) e Joseph Buloff. Il regista è Delmer Daves, di cui sono stati proiettati in Italia film buoni (*La fuga*), film medi (*La casa rossa*) e film pessimi (*Ho baciato una stella*, mi pare si intitolò una rivista). Non dimenticare però un suo buon film di guerra, *Destinazione Tokio*, che si giova di una sceneggiatura elaborata insieme ad Albert Maltz.

E. M. (Milano). Pedro Armendariz ha interpretato *The Three Godfathers* (« In nome di Dio ») per *La Metro Goldwyn Mayer*. Quindi indirizza alla M.G.M., Culver City, California.

GIUSEPPE TROVATO CATALFAMO (Catania). Non mi piace il tono della prima parte della tua lettera. E non mi piace la sostanza della conclusione. Cioè — secondo una tua ingiusta ipotesi — io non ti dovrei dare ragione, quando polemizzi con Aristarco a proposito di Campana a martello, perché, sono parole tue — io non potrei « contraddire il principale ». Aristarco si sta domandando in che misura egli è il mio « principale », e io — altrettanto sbrigottito — mi domando « Quali leggi, fogli d'ordini, disposizioni interne, mi vietano di dissentire da Aristarco? Non gli ho forse ripetuto, e per un centinaio di volte almeno, che il mio entusiasmo per Ford non sarà mai smorzato dai suoi discorsi pieni di riserve? ». E' un esempio, modestissimo. E mi spiace di non poterti qui dimostrare che giudico anche Campana a martello con mezzi miei, perché di quel film preferisco non parlare.

Non ho sentito mai parlare del documentario da te citato. Leggi, come « prontuario », il *Cinelibro* e i testi della *bibliotechina Poligono*.

MARIO GROSSI (Genova). In questo numero o nei prossimi, troverai quanto cerchi.

S. I. (Milano). Scusa il ritardo. Ho letto il tuo saggio sull'« Enrico V ». Per lo stile: non si può accostare il bagaglio dei termini estetici (con qualche indulgenza « bancaria » alla Carlo Bo, come « validità », « scontato », « urgenza », ecc.) al bagaglio dell'« ironia » (« prima

donna », ecc.). Ho trovato molti luoghi comuni, molta enfasi, molta indulgenza « liceale » (non ti offendi, vero?). Esatto il punto che chiarisce i rapporti tra arte e artigianato (« non siamo ancora giunti all'età d'oro del cinema »). Per niente esatta invece l'affermazione: « Laurence Olivier nulla ha toccato del dramma di Shakespeare, nulla vi ha aggiunto di arbitrario. Lo ha solamente ampliato, completato, gli ha dato spazio, luce, respiro e lo ha liberato da quei ristretti confini di cui il dramma era, per se stesso, insufferente ». Se un dramma raggiunge la completezza di un'opera d'arte, non soffre dei confini poiché li trascende; non ti sembra? Quanto alle affermazioni sull'opera condotta da Olivier nei riguardi del testo di Shakespeare, dovrei soppesare ogni parola: nella critica d'arte i vocaboli scottano. Ci vogliono le molle del discernimento e dell'acume per afferrare impunemente quei termini pericolosi.

LINO SPECCHIERLA (Verona). « Mi occorrerebbe sapere in quante cartelle dattiloscritte viene redatto di solito un "trattamento". Immagino si possa fare di dieci come di 100 cartelle ». Proprio così. Ma poiché insisti, diciamo « 15 » e speriamo tu sia soddisfatto.

CARLO ROSELLI (Roma). Ti consiglio di elaborare quella proposta di cui mi parlò nella tua lunga lettera (alla quale purtroppo solo ora posso rispondere). Scrivi insomma una cartella di testo alla redazione di Cinema, aggiungi in calce: « Il Postiglione mi ha suggerito di mandare questa lettera per la pubblicazione » ed esponi in bella forma il tuo progetto attinente a film « artisticamente interessanti » da presentare nelle sale extra-circuiti del cinema, il cucucolo, questo gradevole minestrone technicolorato, è piaciuto solo al nostro palato (e non completamente); quel modesto senso critico che ogni tanto facciamo agire s'è rifiutato di ammettere il film tra le opere meritevoli di recensione. Spiacente.

MARIO PROLI (Lucca). Anche a me piacerebbe sapere come andano effettivamente le cose: se cioè i film italiani da mandare al famoso Festival di Mariánské Lázně furono ritirati dal nostro Governo perché la Cecoslovacchia non aveva voluto mandare film a Venezia, o se c'è qualche altro motivo. Lo vorrei sapere soprattutto per poter rispondere alla tua lettera che contiene veleno come tutte le precedenti. E lo vorrei anche per tagliar corto con te che dei miei corrispondenti sei sempre stato il meno « amico » e il più acido senza reali giustificazioni.

SERGIO VARO (Forlì). Presto vedrai sulle colonne di Cinema un articolo tecnico sui vari sistemi di colorazione del film. Anch'io in un certo senso preferisco i toni dell'« gajacolo » alle « kalmustanate » del technicolor. Ricordo certi film tedeschi in « agja » dai colori davvero soddisfacenti mentre di film in buon technicolor conservo, sì e no, tre titoli: *Henry V*, *Leave Her to Heaven* (in parte) e *Becky Sharp* (cento metri al massimo). So di un nuovo sistema, costosissimo, tre volte più caro del già caro technicolor; qualche produttore americano, temerario, lo sta sperimentando. I risultati russi in campo cromatico sono molto interessanti, e a quanto mi si dice, sono in vista grandi progressi. (Spero che questa modesta osservazione tecnica non suggerisca a lettori come Mario Proli di Lucca fulminee accuse di crypto-comunismo per questa rubrica!).

IL POSTIGLIONE

(Continuazione dalla pagina 10)

nello Thursday di *Fort Apache* (questo disprezzatore degli indiani potrebbe essere una trascrizione "in chiave" del personaggio storico di Custer); pur assolto da un finale apologetico in cui il regista sembra compiaciuto di rituffarsi nell'abituale ambiguità ideologica, Thursday rappresenta una critica severa del militarismo vacuo ed omicida.

Una visione più riposata troviamo in *My Darling Clementine*, « *recherche du temps perdu* » luminosa e concreta, sul filo esile d'una vecchia canzone della prateria. In questo film, Ford rinnova la saga dei fratelli Earp e della loro sfida leggendaria contro la banda di Ike Clanton, che si risolse nella grande sparatoria dell'ottobre 1881 all'« O. K. Corral » di Tombstone (9). Anche qui, ogni rigidità nella rappresentazione dei caratteri è scomparsa: nel famoso Wyatt Earp « Frontier Marshal », Henry Fonda può trasferire la timidezza e l'impaccio commovente di certi suoi personaggi della "sophisticated comedy". L'enigmatico "Doc" Hollyday (altra figura tradizionale del West, che compare anche in *The Outlaw* al fianco di Billy the Kid e dello sceriffo Garret) è visto in *My Darling Clementine* sotto la specie di un uomo alla deriva, alcoolizzato e minato dall'etisia: a questo malinconico "bad man" (cui Victor Mature presta « occhi — direbbe Poe — da demone che sogna ») Ford può far ripetere senza sforzo i versi angosciati del monologo d'Amleto. I riferimenti letterari che ormai si possono azzardare per il "western" vanno ben oltre la misura di un Owen Wister o d'uno Zane Grey: i critici han parlato, riferendosi a *Stagecoach* ed a *My Darling Clementine*, di Maupassant, di Cecov, di Gorkij. Ogni primitivismo psicologico è ormai superato: partecipe di fermenti comuni, il "western" non ha potuto ignorare la lezione del cinema d'oggi che è, largamente, un "cinema antropomorfo" (l'espressione appartiene a Luchino Visconti). Questo umanesimo è appunto la caratteristica che accomuna le varie e differenti esperienze valide del "western" da *Stagecoach*: un rifiuto d'ogni soprastruttura arcadica, in nome d'una partecipazione più sentita. Questa, che a nostro giudizio è la parte più viva e sostanziosa del "western" — aperta tuttora a nuovi fecondi sviluppi — è rimasta esclusa dal libro del Chiattonne: l'autore, se ha saputo apprezzare singolarmente i tentativi di rinnovamento in questo o quel film, ha trovato nel proprio gusto "nostalgico" un limite alla comprensione del "western" attuale nel suo complesso. Critico sentimentale, il Chiattonne ha preferito tener fede al mito del "western"-eterno fanciullo piuttosto che seguire il film della prateria nella sua terza stagione, oltre le soglie della conquistata maturità. **TULLIO KEZICH**

(1) Oreste del Buono: *Il film western*, in *Cinema*, n. 13, pag. 409.

(2) g.c.c.: *Il film western*, in *Sipario* n. 42, pag. 70.

(3) cfr. *Filmlexikon*, voce "western" (p. 197).

(4) A pag. 87, dopo aver parlato di *The Iron Horse* e di *Three Bad Men*, il Chiattonne scrive: « Nelle mie ricerche intorno al passato di Ford non ho trovato altri "westerns"... ». Ed oltre, alludendo a Ford ed a *The Iron Horse*: « Del resto, già il suo primo "western", del 1925... ». A pag. 23, del resto, aveva scritto: « I pochi western firmati da Ford (*The Iron Horse*, *Three Bad Men*)... ». E' chiaro che il Chiattonne ignora non solo i testi, ma puranco



l'esistenza dei trenta e più "westerns" fordiani precedenti *The Iron Horse*, che l'*Index di Sight and Sound* n. 13 (febbraio 1948), a cura di William Patrick Wooten, elenca scrupolosamente. Il primo film di Ford indicato dal Wooten come « Ford's first non-western picture » è appena *The Prince of Avenue A*, che, realizzato nel 1920, è il trentesimo film del regista.

(5) Il Chiattonne spinge la propria precisione fino a darci, in alcuni casi, il nome vero dell'attore cow-boy, la professione del padre, la data ed il luogo di nascita, il colore dei capelli e degli occhi, il nome della moglie e del cavallo, il peso (!): salvo poi a privarci dei ritratti di Tom Keene, Rod Cameron, Buster Crabbe, Harry Carey, Jack Randall, di attori, cioè, le cui immagini sono assolutamente accessibili essendo i loro film ancora in distribuzione. Nella filmografia di Tom Keene, oltre alla foto, manca la notizia della sua prestazione come protagonista in *Our Daily Bread* (1934) di Vidor. Ma un saggio tipico del criterio con cui sono redatte queste filmografie lo troviamo in quella di Tom Tyler, pag. 188. Il Chiattonne ci dà il luogo di nascita di questo "cow-boy" (New York City) ed un sibillino « sposato con Jeanne Martel professionista »: segue un elenco di film, nel quale non troviamo l'unico per cui Tyler s'iscrive, in qual-

che modo, nella storia del cinema. *Stagecoach*, dove Ford volle Tom Tyler, vecchio eroe della prateria, per la parte di Luca, l'avversario di John Wayne. Anche della prestazione di Tyler a *The Westerner* (1941) di Wyler non si fa cenno in questa filmografia. Nella stessa pagina, Michael Curtiz viene indicato come regista di *S. Antonio* (1945) al posto di David Butler. C'è da osservare, inoltre, come in *Il film western* non si trovi un solo cenno riguardante quegli attori, non tipici del genere, che più o meno frequentemente hanno indossato il vestito di cuoio e calzato in testa il cappellone. Alludiamo a Gary Cooper, Joel McCrea, Randolph Scott, Errol Flynn, Bruce Cabot, Glenn Ford, William Holden, Victor Mature ed altri i cui nomi non compaiono in questa trattazione.

(6) cfr. Oreste del Buono: art. cit.

(7) cfr. Donald Wayne: *The Wild West*, in *Holyday*, Vol. III, n. 3 (marzo 1948) pag. 54 e seguenti.

(8) cfr. Harry E. Maule; introduzione alla antologia *Great tales of American West*, The Modern Library N. Y. 1945.

(9) Una cronaca non romanzata dell'episodio narrato da Stuart Lake in *Wyatt Earp, Frontier Marshal*, si trova nel volume *U. S. West: The saga of Wells Fargo*, di Lucius Beebe e Charles Clegg.



Da un'inquadratura del film "L'edera" che Augusto Genina sta dirigendo in Sardegna, per l'interpretazione di Roldano Lupi (in primo piano nella fotografia) e dell'attrice messicana Columba Dominguez, moglie del regista Fernandez.