

CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO
LIRE **43**

NUOVA SERIE - 30 LUGLIO 1950

UN CORTOMETRAGGIO SUI DOLCI

La MOTTA, Società per l'Industria Dolcificaria e Alimentare, con la collaborazione tecnica della FERRANIA, Industria per la Fabbricazione dei Prodotti Sensibili, indice la

I Gara per un cortometraggio a passo ridotto avente per soggetto i dolci.

Le norme sono le seguenti:

— La Gara è aperta a tutti i cineamatori del passo ridotto 16 mm. sia muto che sonoro; sono ammessi anche soggetti girati in altro formato, ma presentati in 16 mm.

— Il soggetto deve avere riferimento ai dolci in forma piacevole e pubblicitaria, in modo da prestarsi alla programmazione negli avanspettacoli delle sale di proiezione. Avranno la preferenza i soggetti che richiamano il panettone Motta o gli altri prodotti Motta. La lunghezza è libera, ma sono preferibili soggetti brevi e concisi.

— Non sono ammessi alla Gara cortometraggi già proiettati in pubblico o premiati in altre mostre o concorsi.

— La Commissione Giudicatrice terrà nel dovuto conto sia i pregi artistici e tecnici del cortometraggio, quanto l'interesse che esso può suscitare agli effetti pubblicitari.

— Su ciascuna scatola che contiene i lavori presentati devono essere indicati: nome, cognome, indirizzo dell'autore, nonché titolo del soggetto, lunghezza in metri e indicazione se muto o sonoro.

— I cortometraggi vanno indirizzati a: « Motta S.p.A. » - Gara Cinematografica - Viale Corsica, 21 - Milano.

— Il termine ultimo per la presentazione è fissata al 30 settembre 1950.

— Entro il 31 ottobre successivo, la Commissione Giudicatrice, composta dei Signori:

Guido Bezzola, Luigi Comencini, Mino Doletti, Arturo Lanocita, Federico E. Odorici, Alfredo Panicucci, Antonio Valeri procederà ad una graduatoria di merito, assegnando nell'ordine i seguenti compensi:

1°. L. 400.000, più Coppa d'argento « Ferrania »; 2°. L. 250.000, più Coppa d'argento « Ferrania »; 3°. L. 150.000, più Coppa d'argento « Ferrania ».

La Motta mette inoltre a disposizione la somma di L. 200.000, per l'eventuale acquisto di altri soggetti meritevoli anche se esclusi dalla classifica, fissandone il prezzo in L. 50.000, massimo cadauno.

La Commissione Giudicatrice ha facoltà di non assegnare qualche compenso o di ripartirne l'ammontare in diversa maniera, ove la qualità e il numero dei soggetti lo rendano consigliabile; come pure di prorogare o rinnovare la Gara, motivandone le ragioni.

— A tutti i classificati sarà assegnato un artistico diploma.

— I cortometraggi compensati o acquistati restano di proprietà della Motta che si riserva di utilizzarli in qualsiasi forma, non escluse la trasposizione diretta su film a passo normale, oppure il rifacimento su film a passo normale.

— In quest'ultimo caso verrà sempre citato nei titoli il nome dell'autore del soggetto originale, e potrà venir richiesta, dietro compenso, la sua collaborazione nella regia. Qualora nel cortometraggio figurino persone, l'accettazione del compenso comporta l'autorizzazione anche da parte di queste alla libera utilizzazione del cortometraggio, con l'esclusione di ogni altro diritto.

— I cortometraggi compensati, acquistati o segnalati verranno presentati al pubblico in una sala di Milano entro il mese di dicembre 1950. La relazione della Commissione Giudicatrice, illustrata dalle migliori inquadrature dei lavori giudicati meritevoli, verrà pubblicata sulla rivista « Ferrania ».

— La partecipazione alla Gara implica l'accettazione di tutte le norme sopra indicate.

Motta

Milano

UN REFERENDUM SU « STASERA HO VINTO ANCH'IO »

DOMENICA 25 giugno, alle ore 10, al cinema Diana di Milano, organizzata dal Gruppo lombardo giornalisti cinematografici, ha avuto luogo l'ultima proiezione con referendum della stagione. E' stato presentato il film *The Set Up* (« Stasera ho vinto anch'io ») di Robert Wise. Il biglietto costava 150 lire. Spettatori presenti: circa 1200. Fra quanti hanno riempito la cortolina - referendum, il 72% ha dato un giudizio positivo, il 22% un giudizio favorevole con riserva, il 6% un giudizio negativo. Ecco alcune delle risposte più interessanti.

Giudizi favorevoli

« Trovo opportuna la presentazione di questo film, a prezzi popolari, in quanto esso merita di venir conosciuto ed apprezzato come un aspetto realistico della crudeltà americana. Tecnicamente esatto come ritmo d'azione, esso è profondo come significato psicologico ». (Maria Grazia Vismara, studentessa); « Odio la boxe. Ignoro, e ne sono contento, il codice e le regole di essa. Non so quindi giudicare il film dal punto di vista della tecnica pugilistica, che può interessare i superficiali. Ma è sublime la rivolta del pugile protagonista contro il subdolo mondo della tresca affaristica, contro l'ipocrisia morale dei "businessmen" che pretendono d'immolare tutto all'altare del dio dollaro. Ha vinto il pugile, quella sera, e con lui tutti coloro che hanno contribuito a realizzare il film » (Luigi Vercellati, impiegato); « Sono uscita dal Diana con un senso di smarrimento, come di chi avesse vissuto l'episodio di *Stasera ho vinto anch'io*. Il mio spirito trepidava sotto l'incubo di chi assiste ad una calamità sociale, di cui appaiono ben definiti i colpevoli e le vittime: vedevo il protagonista succube di una implacabile ingiustizia, legittimata dall'impalcatura di una società in crisi. L'angoscia della donna ne esprime il disfacimento. Morilissimo quindi il contenuto » (Orazio Picardi, editore); « Per un'ora e mezza si vive realmente nel clima della boxe. Per chi ama tale genere di sport, è un vero godimento, uno spettacolo entusiasmante. Trovo però inverosimile che a combattimento finito il vincitore si trovi tutto solo, abbandonato nello stadio » (Enrico Visconti); « E' un film questo che lascia amaramente impressionati. E' possibile che nel mondo dello sport, in quel mondo che dovrebbe insegnare la lealtà vi sia tanta miseria, tanta cattiveria? Questo film è indubbiamente ottimo, perché ha saputo cogliere la tragedia di un uomo... Un uomo che è sempre meschino e sempre grande, qualunque sia la parte che egli reciti nel teatro della vita. *Stasera ho vinto anch'io* è uno di quei film che fanno odiare il mondo; è l'esclamazione di chi ha vinto gli uomini e il destino, poiché quel boxeur ha vinto non con la forza dei suoi pugni ma con quella dello spirito. Un'ora, ed è bastata per il compiersi di una tragedia... Un crudele verismo, un fatto accaduto che non

dovrebbe più ripetersi, se non sullo schermo o sul palcoscenico » (Lidia G., studentessa); « Implacabile coi suoi personaggi, che "fotografa" con fredda obiettività, Robert Wise è un regista "crudele", come il nostro Rossellini, come il francese Clouzot. *The Set Up* è un film vero, coraggioso, fin troppo spietato, ma è tutto cinema: dalla prima all'ultima sequenza, dalla prima all'ultima inquadratura, non c'è un metro di pellicola superfluo » (Alfredo Barberis, studente); « Film meraviglioso, di un verismo commovente. Come ex-pugile dilettante e fratello di un pugile professionista, posso dire che il film corrisponde alla realtà » (Mario Castellenghi, guardiano notturno).

Giudizi favorevoli con riserva

« Protagonista non è un ambiente, come altri ha detto, ma Stoker, o meglio il suo duplice amore per la moglie e per il mestiere. L'unità è alquanto compromessa dalla durata troppo grande del "match" di boxe. Il difetto è attenuato dalla tensione, mantenuta viva dal principio alla fine. Efficace pure lo studio psicologico, forse però un po' ostentato » (Giovanni Pastine, dottore in legge); « E' un buon film, superiore agli altri del genere per l'impostazione ma non per la realizzazione. Non credo sia una gran trovata applicare le tre regole dell'estetica aristotelica al cinema. Le tre unità (luogo-tempo-azione) rendono più rigoroso il film come documentario, ma ne limitano le possibilità artistiche. In *Il grande campione* (di diverso stile) c'erano sequenze di ottimo effetto (ad es. la "sintesi" dell'allenamento di Midge Kelly). Il film sarebbe ammirevole, benché un po' scarno, senza quel finale degno di qualsiasi film di mestiere. L'atteggiamento ispirato e il discorsetto patetico della moglie escono dal realismo. Orrendo il doppiato romanesco. Mi sembra buon cinema il brano della passeggiata della moglie e della sosta su quel ponte » (A. Piano).

Un giudizio negativo

« Mi sorprende che questo film abbia ottenuto dei premi e sia considerato un buon film. Per me non si stacca dalla mediocrità e se si salva lo deve all'interpretazione: soprattutto Audrey Totter mi è parsa efficace. Ma è l'ambiente che è reso con falsità: quello l'ambiente pugilistico? Che in America sia più corrotto che altrove lo sappiamo, ma quei pugili sembrano quasi tutti degli allucinati, leggono romanzi a fumetti e la Bibbia, sembra che debbano affrontare ad ogni passo la morte! E poi quel finale! Ma dove esiste un locale di pugilato simile a quello? Tutti si sono in un baleno volatilizzati e non parliamo poi dell'aggressione nel vicolo a pochi passi da una via centrale. Nessuno si accorge di un pestaggio di quel genere... E poi sarebbe ora di piantarla di rappresentare l'ambiente pugilistico solo a quel modo » (Mario Forte, impiegato).

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO
Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume III

FASCICOLO 43

Anno III - 30
Luglio 1950

Questo fascicolo contiene:

*Un referendum su
"Stasera ho vinto anch'io"* Seconda di copertina
Cinema-gira 34

ROSARIO ASSUNTO
Film, quadri e pensiero 37

GUIDO ARISTARCO
Dolori della città proibita 40

FORSYTH HARDY
*"Chance of a Lifetime", dramma
del lavoro quotidiano* 44

FERNALDO DI GIAMMATTEO
Il regno e la gabbia 47

GIORGIO N. FENIN
La nuova politica del signor Balaban 50

GIULIO CESARE CASTELLO
I registi: John Huston 53

OSVALDO CAMPASSI
Retrospective: Il sacrificio del sangue 56

ALDO PALADINI
Il Cristo proibito 58

ROBERTO LEYDI
Motivi popolari 59

VICE
Film di questi giorni 61

BALDO BANDINI
Dal raggio di sole alla camera oscura 62

GLAUCO VIAZZI
Biblioteca 63

IL POSTIGLIONE
La diligenza 64

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

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITÀ: Milano, via Serio, 1
Tel. 573.850-50063 - REDAZ. DI ROMA: via S. Giovanni in Laterano, 210 - Tel. 764.085
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: MacMurray e Maureen O' Hara in "Father Was a Fullback" di Stahl.



Corinne Calvet, l'attrice francese che John Ford ha scelto per la parte di partigiana in « When Willie Comes Marching Home » (1950).

CINEMA GIRA

ITALIA

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: E più facile che un cammello... (Cines-Pathé), regista Luigi Zampa, interpreti Jean Gabin, Eli Parvo, Mariella Lotti, Paola Borboni, Carette, Carlo Spósito, Antonella Lualdi, Marga Cella, Dante Maggio, Elena Altieri, Pietro Verna, Aristide Baghetti; Atto di accusa (Athena Cinematografica), regista Giacomo Gentilomo, interpreti Lea Padovani, Marcello Mastrojanni, Karl Ludwig Diehl, Andrea Checchi; La scogliera del peccato (International - Urania Film), regista Roberto Montero, interpreti Gino Cervi, Margaret Genske, Otello Toso, Ermanno Randi, Delia Scala, Amedeo Novelli, Augusto Ciabatti; 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; Gli amanti dell'infinito (Eros Film), regista Oreste Paella, interpreti Silvana Pampanini, Renato Baldini, Gabriella Sanacro, Carlo Tamberlani, Amedeo Novelli; Il cammino della speranza (Lux Film-Rovere), regista Pietro Germi, interpreti Raf Vallone, Elena Varzi, Saro Arcidiacono, Franco Navarra, Francesco Tomolillo; Prima comunione (Universal-Franco London Film), regista Alessandro Blasetti, interpreti Aldo Fabrizi, Gaby Morlay, Enrico Viariso, Lucien Baroux, Andreina Mazzetto, Ludmilla Dudarova, Ernesto Almirante, Lauro Gazzolo, Jean Tissier.

Sono in lavorazione...

...i seguenti film: Quo vadis? (M.G.M.), regista Mervyn LeRoy, interpreti Robert Taylor, Deborah Kerr, Leo Genn, Peter Ustinov, Peter Miles, Buddy Baer, Marina Berti, Patricia Laffan, William C. Tubbs, Carlo Ninchi, Félix Aylmer, Finley Currie, Nora Swinburne, Abraham Sofaer, Valentino Bruchi; Teresa (M.G.M.), regista Fred Zinnemann, interpreti Anna Maria Pierangeli, John Ericson, Patricia Collins, Franco Interlenghi, Ave Ninchi, Aldo Silvani; Tre passi a Nord (Union-Wilder), regista William Lee Wilder, interpreti Lloyd Bridges, Lea Padovani, Aldo Fabrizi, Gianni Rizzo; 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 (Lux Film), regista Duilio Coletti, interpreti Danielle Darrieux, Rossano Brazzi, Harry Hardt, Charles Rutherford, Vira Silenti; 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 Latuada e Federico

Fellini, interpreti Peppino De Filippo, Carla Del Poggio, Giulietta Masina, Folco Lulli, John Kitzmiller, Dante Maggio, Franca Valeri; Sanguine sul sagrato (Umbria Film), regista Goffredo Alessandrini, interpreti Luisa Rossi, Carlo Ninchi, Carlo Giustini, Folco Lulli; Ritratto di Stefano (ex Cinque camere e accessori) - (Fontana), regista Flavio Calzavara, interpreti Gino Cervi, Carlo Del Poggio, Adriano Rimoldi, Linda Simi, Fulvia Mammi; Il nido di Falasco (Romana Film), regista Guido Brignone, interpreti Umberto Spadaro, Lihana Tellini, Ermanno Randi, Savina Sandri, Gaetano Verna; Angelo tra la folla (Incine), regista Leonardo De Mitri, interpreti Angelo, Umberto Spadaro, Isa Pola, Luisella Beghi, Dante Maggio, Lia Murano; I Cadetti di Guascogna (Excelsa Film), regista Mario Mattoli, interpreti Walter Chiari, Ugo Tognazzi, Mario Riva, Riccardo Billi, Enzo Garinei, Alda Mangini, Carlo Campanini; Le due sorelle (Venere Film), regista Mario Volpe, interpreti Vera Carmi, Enzo Fiermonte, Jole Paoli, Checco Durante, Sandro Ruffini; Piume al vento (Bucci Film), regista Ugo Amadoro, interpreti Leonardo Cortese, Mario Ferrari, Olga Gorgoni, Cristina Velvet; Le pentite (Labor-Titanus), regista Raffaele Matarazzo, interpreti Amedeo Nazzari, Yvonne Sanson, Tina Lattanzi, Roberto Murolo; Il monello della strada (Lux Film-Rovere), regista Carlo Borghese, interpreti Macario, Luisa Rossi.

La partecipazione italiana...

...al Festival cinematografico di Edimburgo, che avrà luogo dal 29 agosto al 10 settembre, non è ancora definitivamente stabilita; mentre si sa con certezza che verrà inviato al Festival Domenica d'agosto di Emmer, presentato recentemente anche a Locarno, non si conoscono ancora i titoli degli altri due o tre film che verranno scelti a rappresentare la più recente produzione italiana. Fra i più probabili sono per ora Il lupo della Sila e Anselmo ha fretta.

Un'associazione...

...fra gli insegnanti e gli allievi vecchi e nuovi del Centro Sperimentale di Cinematografia, si è da poco costituita a Roma, allo scopo di rafforzare i legami di solidarietà fra gli associati, mediante una serie di iniziative culturali di carattere cinematografico. Presidente onorario dell'Associazione, alla quale hanno dato la loro adesione numerose personalità del cinema italiano, è stato nominato Luigi Chiarini, mentre Luigi Zampa, che proviene appunto dal C.S.C., ne è il Presidente effettivo.

I fantasiosi «titolisti»...

...del cinema italiano, hanno subito una nuova disfatta: dopo il tremendo colpo, accettato a denti stretti, del film di De Santis Non c'è pace fra gli ulivi (che come si ricorderà rischierà di intitolarsi Pasqua di sangue), eccone un altro, forse più grave ancora. Le ultime notizie recano infatti che il film di Zam-

pa, appena terminato, non si intitolerà La porta dell'inferno, come era stato annunciato per qualche tempo, ma assumerà definitivamente il vecchio e indovinatissimo titolo E' più facile che un cammello...

Katharine Hepburn...

...è stata prescelta per sostenere la parte di Penelope nell'Odissea che G. W. Pabst incomincerà a girare in Italia ai primi di febbraio del 1951. Fra i nomi finora in lizza per tale impegnativa interpretazione vanno ricordati quelli della Garbo, della Garson, e di Alida Valli. Dopo l'Odissea Pabst dovrebbe dirigere, sempre in Italia, un film tratto da La figlia di Jorio, ridotta per lo schermo da Ettore M. Margadonna.

Elisa Cegani...

...si trova attualmente a Parigi per le riprese degli interni del film prodotto dalla Universal-Franco London Film, per la regia di René Clément, Il castello di vetro, al quale partecipano Michèle Morgan e Jean Marais.

Antonioni e Comencini...

...torneranno per qualche tempo a dedicarsi ai documentari: questi verranno prodotti da Geo Taparelli, Direttore dell'Ufficio cortometraggi della Lux Film, produttore, fra l'altro, di Parliamo del naso, Lezione di anatomia, Esperienza del Cubismo, Ceramiche Umbre e Cronaca e storia. Il Taparelli si propone di produrre a breve scadenza diciotto documentari, sette dei quali per la Lux (uno di essi sarà a colori), tre per la Scala Film di Verona, e otto per la Este Film di Ferrara.

Il film di Moguy...

...Domani è troppo tardi, proiettato recentemente al Congresso di Firenze, per i suoi alti valori di carattere sociale e per il suo profondo significato umano, è stato preso sotto l'alto patronato del CIDALC, l'organizzazione internazionale del cinema educativo e di cultura.

Un lungometraggio scientifico...

...sull'insulina e sulla cura del diabete, si è da poco iniziato per la regia di S. Giuliani, con la consulenza di eminenti personalità mediche: la Duomo Film di Milano, produttrice del film, ha in programma tutta una serie di film scientifici, concepiti con rigorosi criteri didattici. Tale lodovole iniziativa dovrebbe contribuire al consolidarsi di una produzione continuativa in Italia di film al servizio della scienza e della medicina.

Stan Laurel e Oliver Hardy...

...sono stati accolti dal pubblico romano in un modo forse impreveduto: chi ha assistito alle entusiastiche manifestazioni di simpatia alla stazione e per le strade, riferisce che nessun altro «divo» o «diva» ha ottenuto un tributo popolare altrettanto spontaneo ed affettuoso. I due comici americani interpreteranno, come si sa, il film Atollo K, insieme a Fernandel e a Walter Chiari, per la regia di Leo Jannon e di Tim Whelan. Gli interni del film verranno girati a Nizza e a Parigi, mentre gli esterni si effettueranno, oltre a Nizza, sulla costa Tirrenica e nel Mediterraneo, con la collaborazione della flotta francese.

Alla Mostra a Venezia...

...si procede alacremente all'organizzazione delle importanti manifestazioni che si svolgeranno appunto nel quadro dell'XI Mostra Internazionale d'Arte cinematografica, dall'8 agosto in poi. Aprirà la serie



Lea Padovani e Marcello Mastrojanni (che si è rivelato in «Domenica d'agosto» di Emmer), nel film «Atto d'accusa» diretto da Gentilomo.

delle manifestazioni la I Mostra del film scientifico e del documentario d'arte, alla quale hanno a tutt'oggi aderito sedici nazioni, con ben 138 film; vi sarà poi un Festival del film per ragazzi, al quale parteciperanno 8 nazioni, con un totale di 27 film. Continuano nel frattempo a pervenire altre adesioni alla Mostra del libro e del periodico cinematografico: hanno finora aderito l'Inghilterra, la Francia, la Germania, l'Olanda, il Belgio, l'Austria, il Nord Africa, l'Australia, gli Stati Uniti d'America e naturalmente l'Italia.

L'« Oscar » inglese...

...il Premio dell'Accademia britannica del cinema è stato consegnato a Roma dal produttore e regista Anthony Havelock Allen, a Vittorio De Sica, per il film *Ladri di biciclette*. L'Allen sta organizzando in Italia la produzione di un film che egli stesso dovrà dirigere.

« Un po' di Garbo per favore »...

...è l'arguto titolo di un articolo firmato da Ermanno Contini, apparso sulla Settimana INCOM illustrata del 1° luglio. Com'è noto la Mostra di Venezia ha in programma tre retrospettive dedicate a Marcel Carné, a King Vidor e a Greta Garbo: ora, a quanto riferisce il Contini, mentre è stato abbastanza facile assicurarsi un gruppo di film del regista francese, scelti dallo stesso autore (*Drôle de drame*, *Les visiteurs du soir*, *Les enfants du paradis*, e *La Marie du port*), serie difficoltà sarebbero sorte per quanto riguarda invece i film del regista americano e dell'attrice svedese. Pare che la Metro Goldwyn Mayer, dopo essersi, in un primo tempo schermata, adducendo a pretesto di non possedere più i film richiesti, abbia in seguito dichiarato di avere scoperto (forse in qualche vecchio magazzino dimenticato, fra la polvere e le



Zavattini e Isa Miranda dinanzi alla loro abitazione romana, in via Suor Angela Merici, popolata di bambini. Zavattini sta scrivendo il soggetto del nuovo film della Miranda: un film sulla vita dell'attrice.

ragnatele), i negativi occorrenti, e di essere disposta a concederli in prestito alla Mostra di Venezia, per la ristampa, il cui costo sarebbe stato di qualche centinaio di dollari per ogni copia. La Direzione della Mostra, riferisce il Contini, si dichiarò pronta a sostenere le spese, purché le copie dei film venissero depositate presso la Cineteca della Mostra stessa: senonché la Metro avrebbe ultimamente comunicato che anzitutto il costo della ristampa ammonterebbe a 4.000 dollari,

e che la cosa sarebbe stata possibile solo se la Mostra si fosse impegnata e restituire tutte le copie. A commento di tale « ostruzionistico atteggiamento » vorremmo permetterci di ricordare che fu proprio un film della Garbo, *Anna Karenina*, ad ottenere nel 1935 il primo premio alla Mostra di Venezia.

CECOSLOVACCHIA

Mac Fric...

...uno dei maggiori esponenti del cinema cecoslovacco (autore fra l'al-

tro di Janosik e dei Racconti di Ciappek) ha recentemente condotto a termine un nuovo film: *Gli uomini dell'acciaio*. Il film è stato prodotto negli stabilimenti praguesi di Barandov.

FRANCIA

Marcel Carné...

...ha finalmente dato il primo giro di manovella al film a cui pensava da quasi dieci anni: *Juliette, ou la clé des songes*, tratto da una commedia di Georges Neveux, ridotta



A sinistra: il regista Preston Sturges mentre dirigeva «Unfaithfully Yours» («Infedelmente tua»). A destra: Brunella Bovo e Francesco Golisano (il Geppa di «Sotto il sole di Roma» di Castellani), interpreti di «Miracolo a Milano», diretto da De Sica su soggetto di C. Zavattini.



Effetti di "panfocus" (profondità di campo) in « Non c'è pace tra gli ulivi »: film di Giuseppe De Santis sui pastori della sua Ciociaria.

per lo schermo dallo stesso Carné con la collaborazione dell'autore. La lavorazione si è iniziata con gli esterni, che vengono girati in Provenza.

Un nuovo « Robinson Crusoe »...

...verrà realizzato da Jeff Musso (che, come si ricorderà, diresse in Italia l'ultima giovinezza, nel 1939); il regista si recherà alle Antille, dove intende appunto ambientare la celebre storia di Daniele Defoe.

GRAN BRETAGNA

Carol Reed...

...si recherà in Malesia per girarvi un film completamente dal vero. Il soggetto di *An Outcast of the Island* (è questo il titolo provvisorio del film) è stato tratto da un romanzo di Joseph Conrad; e il film verrà prodotto dalla London Film.

« I racconti di Hoffmann »...

...è il titolo di uno spettacolare film a colori attualmente in lavorazione a Londra: esso viene diretto dalla famosa coppia Michael Powell ed Emeric Pressburger, i quali si propongono di realizzare un grande balletto cinematografico, ripetendo la

formula precedente di *The Red Shoes* (« Scarpette rosse ») e valendosi, anche per questo film, della stessa « troupe » di valenti ballerini, da Moira Shearer a Ludmilla Tcherina, da Robert Helpmann a Leonide Maslennikov.

SPAGNA

« Black Jack »...

... (ovvero Jack le Noir), il film realizzato in Spagna quest'anno da Julien Duvivier, è stato presentato in prima mondiale a Madrid, riscuotendo un grande successo. Il film è interpretato da attori di numerose nazionalità, come Patricia Roc, Herbert Marshall, George Sanders, Marcel Dalio.

Una « Cenerentola »...

... a disegni animati è stata realizzata proprio mentre Walt Disney si appresta a distribuire sui mercati esteri il suo recente film sullo stesso soggetto. E' questo il primo disegno animato a lungometraggio e a colori che si produce in Spagna, ed ha la particolarità di ambientare la celebre favola nel Quattrocento spagnolo, ispirandosi alla tradizione pittorica dell'epoca. La coraggiosa pro-

dotrice del film, che osa competere col Disney, è la Estela Films di Barcellona: con ogni probabilità il film non potrà essere diffuso se prima non cambierà titolo.

U. S. A.

« Delitto e castigo »...

...verrà nuovamente ridotto per lo schermo dagli americani. Non si conoscono ancora i particolari di tale produzione: si sa soltanto, per ora, che al film prenderà parte la vecchia e indimenticabile attrice del cinema muto Lillian Gish, le cui apparizioni sullo schermo, in qualità di caratterista, si fanno sempre più frequenti.

La commissione internazionale...

...del « Golden Laurel Award », istituito da David O. Selznick, ha recentemente nominato le giurie nazionali europee: otto giornalisti, rappresentanti le quattro branche del giornalismo americano (agenzie di informazione, quotidiani, periodici e radio), compongono la giuria per l'Italia, la quale ha il compito di segnalare alla Commissione Internazionale di New York il film italiano che meglio contribuisca alla mutua comprensione tra gli uomini, ed all'instaurazione di un costume libero e democratico fra i popoli. Verranno assegnate cinque medaglie d'oro ai migliori film europei (di lingua inglese, francese, tedesca, italiana, e scandinava) che rivestano tali caratteri, mentre è previsto un gran premio internazionale per il miglior film del mondo. La premiazione del « Golden Laurel » si svolgerà a Venezia, durante la Mostra del cinema. Per quanto riguarda l'Italia si sa che i giornalisti componenti la giuria hanno visionato finora cinque film: *Riso amaro*, *Vogliamoci bene!*, *E primavera...*, *Domenica d'agosto*, e *Donne senza nome*; ma è ancora presto per poter anticipare qualche conclusione, anche perché i pareri dei vari membri della giuria sono piuttosto discordi.

Cecil B. De Mille...

...dopo *Sansone e Dalila*, il « colossale » technicolor che prima o poi invaderà anche i nostri schermi, ha iniziato la preparazione di un film ambientato fra i più grandi circhi

equestri americani, come il celeberrimo Circo Barnum. Non è escluso che trascinato dall'ambiente, persino il vecchio *De Mille* riesca a comporre uno « spettacolo » la cui grandiosità sia giustificata ed accettabile. Il film, che sarà a colori, si intitolerà *The Greatest Show on Earth* (« Il più grande spettacolo del mondo »), e si prevede che la sua lavorazione si protrarrà sino alla fine dell'anno.

Un film sull'Anno Santo...

...verrà realizzato dalla 20th Century Fox, la quale ha ottenuto l'autorizzazione necessaria dal Vaticano, per girare una parte delle scene nell'interno del Vaticano stesso.

Greta Garbo...

...fa nuovamente parlare di sé. L'ultima diceria è quella che si riferisce alla riduzione cinematografica del nuovo romanzo dell'autore di *Un tram chiamato desiderio*, Tennessee Williams: La primavera romana della signora Stone. Il personaggio del romanzo è quello di una grande attrice straniera, attempata e stravagante, che vive a Roma nel ricordo dei suoi successi, e pare creato su misura per la Garbo, il cui ritorno allo schermo non potrebbe forse trovare un'occasione più favorevole.

UNGHERIA

« Ludas Matyi »...

...è il titolo del primo film a colori ungherese, girato col sistema « Gevacolor », e diretto da Kalman Nadasy. Il soggetto del film è tratto da un poema epico assai popolare in Ungheria; « *Ludas Matyi*, il guardiano di oche », di Mihaly Fazekas, scritto nei primi dell'Ottocento. Si tratta di un film burlesco, che racconta la storia di un contadino che riesce a vendicarsi pubblicamente del suo tirannico padrone, sullo sfondo satiricamente esasperato di un'Ungheria antiquata e feudale. Il film, proiettato recentemente a Parigi, in una serata dedicata alla cinematografia ungherese, alla Sala Pleyel, pare sia molto divertente e tecnicamente interessante per l'applicazione del nuovo sistema di fotografia a colori, soprattutto negli esterni.

IL FILM CLUB ITALIANO

Abbiamo altra volta riferito sulla costituzione del Film Club Italiano; ora siamo lieti di dare in merito una notizia più particolareggiata.

IL Film Club Italiano è sorto per riunire tutti quanti in Italia si occupano professionalmente di cinema e il cinema intendono servire su un piano artistico e umano. Il suo statuto si ispira nelle grandi linee, allo statuto del P.E.N. Club, soprattutto per quello che riguarda la sua organizzazione interna e i suoi probabili rapporti con analoghe associazioni estere. I motivi che hanno spinto alcuni cineasti italiani a riunirsi in associazione, sotto gli auspici dei « Premi Roma per le arti », sono di varia natura. Anzitutto morali, perché da molti, in modo sempre più intenso comincia a sentirsi la necessità di una associazione che possa essere considerata la libera espressione e la libera voce del cinema italiano. In secondo luogo pratici, perché di fronte a tanti problemi della cultura e dell'industria cinematografica, i creatori del nostro cinema non hanno mai avuto modo di far sentire, chiaro o autentico, il loro pensiero. Si stipulano accordi internazionali, si

promulgano leggi, si studiano contratti di lavoro, si discute, in congressi, sulle varie e complicate questioni inerenti al diritto d'autore cinematografico: mai, sino ad ora, il cineasta interessato ai differenti argomenti, ha potuto esprimere il suo punto di vista. A questo intende ovviare, così, il Film Club Italiano, chiamando attorno a sé tutti quanti, nelle varie branche del cinema nazionale, hanno da dire qualcosa di personale tanto da un punto di vista artistico che pratico, tanto in difesa della propria categoria, quanto in difesa del proprio lavoro.

L'attività del Film Club Italiano sarà perciò delle più vaste e complesse: andrà dalla generale difesa di interessi non sindacali ma artistici, fino alla collaborazione con quanti, all'estero, si occupano di cinema e possono utilmente favorire uno stretto collegamento — su piano internazionale — fra l'Associazione italiana e le altre, simili, straniere. Per onorare e valorizzare l'arte cinematografica italiana è prevista, inoltre, l'istituzione di un certo numero di premi come quelli che i cineasti americani e quelli inglesi attribuiscono da tempo alla produzione nazionale.

Il Film Club Italiano è stato fondato, nella sede della Fondazione « Premi Roma per le arti » il 30 maggio 1950. Il suo primo consiglio di presidenza è composto da Sergio Amidei, Alessandro Blasetti, Anchise Brizzi, Gaetano Carancini, Ermanno Contini, Vittorio De Sica, Diego Fabbri, Augusto Genina, Mario Gromo, Antonio Petrucci, Giorgio Pinci, Gian Luigi Rondi, Roberto Rossellini, Giovanni Sangiorgi, Roman Vlad, Cesare Zavattini. A presidente è stato eletto Vittorio De Sica. La prima manifestazione pubblica del Film Club è stata la cerimonia organizzata a Palazzo Barberini per la consegna dell'Oscar attribuito dall'Accademia d'arte e scienze cinematografiche americana a Vittorio De Sica. La prima sua manifestazione internazionale è stato il messaggio con cui il suo presidente, Vittorio De Sica, ha ringraziato l'analoga Associazione inglese, la British Film Academy per aver incluso nell'elenco dei film annualmente premiati, alcuni film italiani.

Cinema augura al Film Club Italiano un lusinghiero successo.

NUOVA SERIE
30 LUGLIO
1950

CINEMA

43

FILM, QUADRI E PENSIERO

HO VEDUTO tempo addietro un cortometraggio: *Il demoniaco nell'arte*, realizzato da Enrico Castelli, con la collaborazione di Carlo Castelli. Particolari da quadri nordici e fiamminghi — Bruegel, Bosch, Patinir — ordinati in modo da comporre un racconto, o meglio, una agghiacciante e animata visione, un succedersi di terribili scene nelle quali tutto il male del mondo si veste di forme sensibili, prende alla gola lo spettatore, lo inchioda sulla sua poltrona, e lo costringe a meditare su questa realtà spaventosa che intravede in sé e attorno a sé, e a considerare seriamente, anche se non condivide le impostazioni e soluzioni enunziate dalla colonna sonora, questo problema con cui tutte le coscienze hanno dovuto misurarsi in ogni tempo; il male metafisico, negatività, perversimento, deformazione e frantumazione del reale. Ad una presentazione visiva del male metafisico appropriatissime figure offriva la produzione pittorica fiamminga del secolo decimosesto, il cui carattere peculiare risiede fra l'altro, come si legge nella *Storia universale dell'arte* di Knackfuss e Zimmermann, in una predilezione per i contenuti e le concezioni drammatiche, in un convincente presentarle per vivaci movimenti, figurazioni aspre, per lo più in colori freddi e smaglianti, e con grande chiarezza del paesaggio fino al più estremo orizzonte (1). In questa materia il Castelli ha trascelto il materiale atto ad esprimere per figure quella evidente realtà del male che egli interpreta secondo una concezione a nostro parere opinabilissima, come un distacco dall'assoluto che è ordine e gerarchia, come una rottura di leggi eterne, riconducendola così ai termini della sua nota polemica contro l'illuminismo e la civiltà che da esso è derivata, contro tutte le aspirazioni a libertà ed uguaglianza ed emancipazione umana che da quasi due secoli percorrono la storia del mondo, gonfiandola a volte di fervori e speranze intempestive, procuratrice di delusione, ma sempre spingendola verso una meta nella quale per conto nostro ci rifiutiamo di vedere il male, la dannazione, la negazione di Dio.

« Si è dannati per la ragione, dalla ragione, con ragione », scrive altrove il Castelli (*Filosofia e dramma*, Firenze, Fussi 1949). E prosegue: « 1) Per la ragione vuol dire: per la ragione che la ragione è l'espressione di un universale senza esistenza consapevole. La ragione concettualizza. 2) Dalla ragione, cioè a causa della ragione, di una seduzione che il necessario (la necessità logica) esercita sull'indi-

viduo; se è incontrovertibile è innegabile, si dice; ma la ragione è incontrovertibile, dunque... 3) Con ragione, cioè ragionevolmente, perché la ragione non si smentisce. Così è, dice la ragione; se si è con la ragione è ragionevole esserci; ma il ci cade e rimane l'essere, vale a dire si è dannati, separati dall'essere che non aggancia più; meglio, non ci aggancia più ». E queste sue affermazioni egli le visualizza nel cortometraggio di cui ci occupiamo, in cui i particolari di orrore, di disfaccimento, di deformazione che popolano certi quadri fiamminghi vengono disposti secondo una sintassi e un ritmo visivi che li connettono e ordinano fra loro in modo da dare un senso unitario, una compiuta costruzione discorsiva al succedersi delle immagini. Come se queste costituissero le scene e i quadri di un dramma nel quale protagonista è l'uomo in quanto, per fidarsi della ragione (o meglio, di quella che qui è presentata come ragione: l'intelletto concettualizzante, una "necessità logica" che è solo intellettualistica e non razionale) si è staccato dall'essere, ha perduto il suo ag-

gancio con l'essere, si riduce ad orrenda contraffazione, alle maschere ghignanti di Bosch, agli scheletri in movimento di Bruegel... Con Pieter Bruegel si inaugura, difatti, il film di cui ci occupiamo: uno dei suoi paesaggi di neve e di silenzio, dal quale vediamo staccarsi ed emergere alcune figure umane, poi, con abile impiego di legamenti e passaggi, ecco l'autoritratto, un volto intento a dipingere, nel quale già trovate i segni stilistici del "vecchio": quella che è stata detta la "caricatura", l'"iperbole", la deformazione delle proprietà d'uomo, e di cui il Castelli sottolinea non tanto l'aspetto "comico", quanto quello drammatico: l'inquietudine raccapricciante di certi visi inoltrati al di là dell'umano e quei teschi del "trionfo della morte", la cui smorfia va oltre ogni esasperazione possibile; quelle "personae" da danza macabra, scheletri che si avvinghiano a creature viventi e con esse combattono fino a ghermirle con le loro lunghissime braccia, e portarle con sé, di là della vita e dell'essere, avvolte negli spettrali sudari che si agitano e popolano la scena di gelidi biancori. Seguita nei suoi momenti estremi, trovate qui una delle

Da « *Il demoniaco nell'arte* »: J. Patinir.



più significanti doti di Pieter, la sua capacità di "persuasivamente riprodurre vivaci movimenti di figure informi". E il discorso procede in un seguirsi di immagini al quale l'abilità della fotografia e del montaggio ha conferito animazione, moto, ed efficacissima eloquenza.

Perché qui sta, forse, il punto essenziale da segnare a vantaggio di questo breve e intensissimo film, la sua potenza è la

sua novità: nell'esser riusciti gli autori, senza usare violenza alla pittura come tale, a disporre le immagini in modo da creare nello spettatore il senso del movimento, del racconto; è attraverso questa illusione di movimento connetter fra loro, sul filo del motivo al quale abbiamo accennato, particolari di quadri diversi e opere di differenti autori, in modo da farne un solo discorso, la cui efficacia non riuscirebbe menomata se astraessimo dall'accompa-

gnamento verbale, affidandoci alla pura suggestione visiva, alle immagini, ai nessi che tra di loro il montaggio ha istituiti. Da Pieter Bruegel a Patinir, a quel lato della sua pittura in cui il paesaggio, così amorosamente e minutamente descritto, si popola di larve, di figure da incubo, non lungo è il passaggio; e il nesso è facilmente trovato in una attenuazione delle tinte, in un impiego dei chiaroscuri sul quale giuoca il bianco e nero della fotografia per sottolineare, dopo le maschere di Bruegel, le loro occhiaie cave, il loro orribile "ricitus", certa spettralità di creature che popola i paesaggi del Patinir; personaggi della tentazione e del sogno cattivo, parenti stretti del demone accoccolato, in aspetto tra l'umano e l'animalesco, ai piedi dell'Albero della Scienza, nel *Peccato Originale* di Jan Gossaert detto Mabuse (2). Il male, allora, come dissoluzione, annientamento, rottura: scheletri o larve, ecco a che cosa si riduce l'umanità "sganciata dall'essere". Ogni deformazione, ogni capovolgimento è possibile, ormai: può apparire il diavolo, e appare più volte, orrenda creatura, serpe dal volto umano, di cui ci par di sentire accanto a noi il sibillare e il fruscio. Ma è già negli uomini, il diavolo, nei loro volti contraffatti, in queste orribili grinte che popolano l'*Accompagnamento alla Crocifissione* di Hieronymus Bosch. Occhi nascosti dalle pieghe del volto, quasi coperti da ciglia e sopracciglia cispose che si congiungono lasciando scoperta appena la pupilla e un lembo di bialco; nasi rincagnati o camusi o prominenti oltre misura; bocche sdentate, ovvero fornite di denti storti, aguzzi, rivolti in avanti. E ancora occhi, occhi che sporgono come palle fuori dalle loro orbite. Una fantasia che non conosce freni, né limiti: uno sguardo gettato nella perdizione, nella disperazione, nel disfacimento di ogni verità, di ogni valore. Quasi sprofondissimo in un abisso senza uscita, una terra senza cielo e senza luce, tranne quella livida, spettrale, che si stende su contrade ignare del sole e dell'azzurro. Un senso come di trovarsi di fronte, proiettate fuori di noi, rese visibili, aggressive, tutte le nostre colpe, tutti i nostri errori: potenza di una fantasia pittorica che l'obiettivo ha scrutata nelle sue pieghe più nascoste, nei suoi dettagli più minuti, collocando, in primo piano, magari, e caricando di soverchiante potenza, quello che nell'originale poteva esser apparizione parziale, o addirittura un fregio, un arabesco, il *memento* che ancora trovate in certe chiese di campagna. A misura che uno si sentiva crescere dentro un urgente bisogno di più tenere luminosità, di arie più serene e vitali (fuori era un giorno del tardo febbraio, quando l'inverno si scioglie in folate annunziatrici di primavera, e squarci di cielo rompono le nuvole, proiettando le prime mimose, sulle gemme qua e là affioranti dai rami) ci rendevamo conto della vigoria espressiva, dell'imperiosa tessitura di questo film, nel quale l'incitamento a riflettere su certi temi, e a misurarsi con le proposte echeggianti nelle parole dello "speaker" era tutto affidato alle immagini che si seguivano sotto i nostri occhi, annodandosi l'una all'altra secondo un fraseggiare sicuro, con una punteggiatura precisa che eludeva ogni lacuna, ogni possibilità di arbitrio e di salto. Ma proprio dalla sua



Dal cortometraggio «Il demoniaco nell'arte» di Enrico e Carlo Castelli: Pieter Bruegel.



forza visiva, dall'evidenza del disagio che essa provocava nelle nostre coscienze, si generò il dubbio non sulla realtà del male, quale si dichiarava in quelle raffigurazioni, ma sulla natura del male, sulla sua indole, così come il commento ce la veniva presentando. Da quel disagio, appunto, da quello stringimento di gola che denunciava, nel male, un'offesa alla nostra umanità, alla nostra ragione, nacque in noi un dubbio, il dubbio che non la ragione, calpestata e ferita da quelle apparizioni, sia la radice del male, ma una ragione minore, dimezzata, amputata contraffatta: incapace di vincere il male, di domare i mostri nei quali il male prende corpo, in noi e attorno a noi.

Tornavano alla mente, di fronte a quelle allucinanti apparizioni, certe memorie, certe testimonianze del male, del "demoniaco", come si è incarnato e tuttora si incarna, nell'umanità di questo secolo, di questi nostri anni. Di fronte a quegli scheletri, a quelle larve, a quegli orridi grifi, a quelle contrade così assurdamente popolate, come non pensare lo sbigottimento da cui fummo presi alla lettura di certe pagine di Primo Levi, di quel suo *Se questo è un uomo...*, dove gli schele-

tri li vediamo camminare e lavorare, creature come noi, vittime di un destino che avrebbe potuto ghermire ognuno di noi, su terre altrettanto spettrali, altrettanto nevole: contro paesaggi altrettanto assurdi di questi che la fantasia dei pittori nordici aveva raffigurati? E di fronte a quelle membra disarticolate e intrecciate in assurdo, spaventoso groviglio, come non pensare alla fossa lontana, ai confini d'Europa, sulla quale così lungo e grottesco è stato il palleggio delle responsabilità? Come non pensare, al cospetto di quegli stravolgimenti della figura umana, alle facili uccisioni, al disprezzo per l'uomo e la sua vita in omaggio a una idea condotta oltre i limiti della ragione? Il male del nostro secolo, il demoniaco dentro la nostra giornata, un mondo mutato nelle agghiaccianti visioni di Bruegel, di Patinir, di Bosch, e in qualche luogo addirittura disintegrato, per astuzia di menti umane sconvolto nelle leggi della sua consistenza fisica. Colpa della ragione, o non colpa invece di certi cupi furori che la ragione avviliscono e sorpassano, dei furori di fronte ai quali rimane impotente una ragione confinata nel nudo intelletto? Qui le nostre proposte divergono

Da «Il demoniaco nell'arte»: Hieronymus Bosch.

dalle intenzioni con le quali quelle figure venivano sottolineate, e non ad un rifiuto della ragione possiamo pensare, ma ad un suo allargamento, che integrandola la renda inattaccabile dal fanatismo e dalle sue furie. Ma nell'averci con tanta veemenza, direi con un atto di forza, obbligati a tornare su questi temi, a meditare su di essi, come su quelli nei quali si giuoca l'intero nostro destino — oltre che nell'averci messi a contatto con monumenti pittorici non consueti alla nostra informazione — risiede forse il pregio di questo film, nel quale è da vedere una conferma evidente delle possibilità aperte dinanzi alla macchina da presa, una volta che si riesca a metterla a contatto in modo appropriato con le opere figurative e insieme la si impieghi come organo di una scrittura cui anche le riflessioni della mente è possibile vadano consegnate.

ROSARIO ASSUNTO

(1) *cit. Allgemeine Kunstgeschichte, von H. Knackfuss und Max Gg. Zimmermann, Bielefeld und Leipzig, 1900, B. II, Kunstgeschichte der Gotik und Renaissance, s. 647.*

(2) *v. Knackfuss e Zimmermann cit. fig. 536, p. 651.*

DOLORI DELLA CITTÀ PROIBITA



Marianne Löfgren in «Rötägg» («Incorreggibile») di Arne Mattson: un film svedese che ripropone il problema dei "figli del divorzio" strettamente legato alla delinquenza giovanile.

SUL FESTIVAL di Locarno, che quest'anno ha dato l'avvio alle rassegne cinematografiche internazionali, pesa da tempo una tara costituzionale, che troppo spesso lo relega a una funzione di mercato vero e proprio. Alcuni membri del comitato organizzatore (tra i quali Camillo e Vinicio Beretta, Riccardo Bolla) si trovano infatti sempre più a dover lottare con i distributori svizzeri, i noleggiatori, i direttori di sale: cioè con i veri padroni della rassegna i quali, su questa quinta edizione del

Festival, hanno fatto pesare più che nel passato la loro ingerenza. Basta dare, in proposito, uno sguardo all'elenco delle opere che erano in programma, tra cui figurava, in un primo tempo, addirittura un film di Carmine Gallone (*La forza del destino*), all'ultimo momento sostituito col non certo migliore *Cuori sul mare* di Giorgio Bianchi: retorico "omaggio" all'Accademia Navale di Livorno, condotto su una falsariga di recente memoria, sullo schema di un facile quanto discutibile pa-

triottismo. Mediocri, e inoltre deleteri ai fini educativi e culturali, sono anche altri tre film italiani presentati a Locarno, a cominciare da *Il mulatto*, che ha inaugurato il Festival e col quale il comandante De Robertis vorrebbe mettere a fuoco problemi razziali nel quadro del dopoguerra. Errata l'impostazione, e sbagliati gli sviluppi della vicenda: il dramma del protagonista nasce non tanto perché Angelo è un figlio illegittimo quanto per il fatto che ha una pelle scura e porta pertanto il segno evidente del tradimento coniugale. Ancor più ipocrita appare quel sostenere che i bianchi hanno una Madonna bianca, e i negri una nera: tesi del tutto assurda, con la quale nulla si può risolvere: essa serve semmai ad aumentare i pregiudizi e le barriere razziali. De Robertis, nei confronti del piccolo mulatto (al quale ha dato un volto e atteggiamenti troppo leziosi) si trova in quella posizione di "simpatia" tanto cara a certo mondo al di fuori di ogni sincera connivenza umana; tutt'al più il film raggiunge una facile commozione e un altrettanto facile sentimentalismo. E l'una e l'altro si avvertono anche in *Benvenuto, Reverendo!*, diretto e interpretato da Aldo Fabrizi. Pure questo film, il cui avvio ricorda *The Pilgrim* di Chaplin (un evaso che viene preso per sacerdote), contempla alcuni problemi di lotta sociale in Italia, e vorrebbe essere un bonario messaggio di pace: ma ogni messaggio, sia pure bonario, implica una certa profondità d'indagine, un adeguato studio dei vari fenomeni umani: elementi che Fabrizi ignora del tutto, per puntare invece sulla sua interpretazione, del resto assai discutibile. Il primo difetto di *Vent'anni*, altro film di Bianchi (e un solo Bianchi sarebbe bastato), sta anzitutto nel titolo pretenzioso quanto pericoloso: occorre distinguere tra giovani e giovani; non si possono simbolizzare, nei protagonisti di quest'opera, i problemi della nostra gioventù, che hanno radici diverse e sono di varia



A sinistra: Corinne Calvet e Dailey in «When Willie Comes Marching Home», con il quale Ford passa dall'esaltazione dei «sacrificati» alla presa in giro dell'eroe. A destra: La Dietrich, in «Stage Fright» di Hitchcock, fa la parodia di personaggi che la resero famosa.

natura. Tali problemi vanno inoltre trattati con l'impegno di un Rossellini o di un De Sica e non ricalcando, e male, la maniera di un Castellani, sfruttando, anche nella scelta degli attori (Ciro, Iris, Gep-pa), la formula di *Sotto il sole di Roma*. Alla maniera Castellani si ricollega anche *Domenica d'agosto* di Luciano Emmer: medio, bozzettistico, già noto al nostro pubblico e di cui *Cinema* si è altra volta occupato, è da considerarsi senz'altro il miglior film italiano (e in vero film degno) presentato al Festival.

Un corrispondente di *Cuori sul mare*, qualora al posto dell'Accademia Navale di Livorno si metta la scuola d'aviazione di Salon, è il francese *La grande volière*, diretto da Georges Péclet. *La soif des hommes*, che il vecchio Serge De Poligny ha desunto da un romanzo di Suzanne Paireault (*Le sang de Bou-Okba*), è invece un dramma d'appendice dove gli intenti propagandistici (la colonizzazione francese in Algeria), malamente mascherati da continui colpi di scena e da grossi effetti spettacolari, potranno anche sembrare a qualche ingenuo fattori umani e sociali, magari come accadde con *La ferme des sept péchés*, che ottenne nel 1949, a Locarno, il massimo riconoscimento della giuria. (Ma chi ricorda più, ad un anno solo di distanza, la pellicola di Jean Devaire? Rimane invece, e rimarrà, *Ladri di biciclette*). Elementi di interesse presentano, contrariamente ai film francesi, quelli tedeschi (naturalmente prodotti nel settore occidentale) se confrontati con le opere, della medesima nazionalità, che abbiamo visto nel dopoguerra a Locarno, Venezia e Cannes: opere intese, più o meno dichiaratamente, come giustificazione di certi fenomeni e pertanto denunciatori una mala fede o comunque una non obiettività nei confronti dell'ultimo conflitto armato e delle cause che portarono i tedeschi alla sconfitta. Significativo, in proposito e tra i più recenti, *Berliner Ballade* (« Ballata berlinese ») di Stemmler, nel quale si possono rinvenire i germi di un nuovo nazismo: infatti il qualunquismo iniziale, in quest'opera, prende a poco a poco una tendenza ben più preoccupante: il vinto intende governare il mondo con quell'« umana saggezza » che ben cono-



Sopra e sotto: due fotogrammi tratti da «Dolori della città proibita», il film più importante presentato a Locarno. Prodotto nella Cina nazionalistica, porta la firma di Chu Shih-Ling.



A sinistra: Sally Forrest in «Not Wanted»: scritto e prodotto in collaborazione da Ida Lupino per la regia di Clifton, il film è sul problema delle ragazze-madri non sposate. A destra: Noel Coward e l'eccellente Celia Johnson in «The Astonished Heart» di Fisher e Darnborough.

sciamo. L'accennato interesse consiste nel fatto che *Nur eine Nacht* (« Solo una notte ») di Fritz Kirchhoff, *Des Lebens Ueberfluss* (« Il di più nella vita ») e *Die Lüge* (« La menzogna »), rispettivamente di Wolfgang Liebeneiner e Gustav Fröhlich, vogliono essere psicologici e d'ambiente con minore attaccamento a certe tesi. Nel primo, ad esempio, l'incontro di un ex-capitano di marina con una donna che ha atteso invano e per lunghi anni il marito, non ha nulla a che vedere, sul piano tematico, con l'incontro del soldato e della ragazza in *Liebe '47* di Liebeneiner: c'è la reciproca pietà tra i personaggi e c'è la speranza in una nuova vita, ma questa volta non si vogliono giustificare le colpe dei nazisti. Un punto di contatto, tra i due film, si può semmai trovare nelle risoluzioni, siano pure su piani diversi, false e arbitrarie. Liebeneiner, con *Des Lebens Ueberfluss*, si rifugia invece in una concezione piuttosto semplicistica della vita, senza riuscire a darle una vivezza: intende dimostrare che la felicità non consiste nei beni materiali, ma nel possesso dell'amicizia; e tenta tale dimostrazione riallacciandosi stilisticamente, come in *Liebe '47*, ad un espressionismo tedesco sorpassato da tempo. (Si veda tutta la sequenza del funerale, all'inizio). Anche Gustav Fröhlich, che ancor più di Liebeneiner è legato alla storia del cinema germanico, non riesce a dire una parola nuova con *Die Lüge* (« La menzogna »); vittima com'è di tutta una educazione sbagliata, di un passato da cui non riesce a liberarsi, egli si affida ad un soggetto del tutto assurdo e inutile, che non giustifica la bugia con la quale un uomo salva chi aveva tentato di ucciderlo.

Un soggetto ancora più assurdo si trova in *The Golden Salamander* (« La salamandra d'oro ») prodotto da Rank e diretto da Ronald Neame, il quale fa così un inutile sfoggio di bravura tecnica davvero eccezionale (e ottima è la recitazione di Trevor Howard) avvicinandosi, su questo piano e per motivi in un certo senso analoghi, al *The Third Man* di Carol Reed. Psicologicamente ambizioso appare *The Astonished Heart* (« Il cuore smarrito ») di Terence Fisher e Antony Darnborough, soggetto sceneggiatura e dialoghi di Noel Coward, che è anche l'interprete princi-

pale. La non peregrina storia di un uomo anziano che si innamora di una giovane amica della moglie, e dello psichiatra che sa curare i malati ma non se stesso, si sviluppa seguendo uno schema tipicamente inglese e trova i momenti migliori nel suggerire gli stati d'animo della donna tradita, interpretata con evidenza espressiva dalla singolare Celia Johnson di *Brief Encounter*. Dichiaratamente a tesi è *They Were Not Divided* (« Non furono divisi »), che costituisce una specie di risposta dell'inglese Terence Young al Wellman di *Battleground* (« Bastogne »), film in cui la battaglia delle Ardenne e gli atteggiamenti critici contro gli alti comandi vengono spesso visti con occhio americano. Il tema di *They Were Not Divided* è racchiuso nello stesso titolo: « essi (gli anglo-americani) non furono divisi »: fratelli d'armi combatterono in perfetto accordo, senza contrasti. Tale fraternità viene simbolizzata nel caso specifico dei due protagonisti, l'inglese Hamilton e l'americano Morgan, che combattono insieme nello stesso battaglione di blindati, e insieme muoiono nelle Ardenne, mentre il primo cerca di soccorrere il secondo, ferito. Terence Young, soggettista oltre che regista, non intende rivendicare alla Gran Bretagna la priorità di meriti nella controffensiva delle Ardenne; la qual cosa sarebbe, del resto, oltremodo difficile, assurda. In *They Were Not Divided* la divisione blindata della guardia, dove militano Hamilton e Morgan, appoggia soltanto gli americani; Young si tiene fedele alla dihhiazione fatta dal maresciallo suo connazionale Montgomery: « La battaglia delle Ardenne fu vinta principalmente grazie al valore del soldato americano ». Comunque il film di Young non regge al confronto con quello di Wellman: la retorica ad esempio non manca, specie nella sequenza finale, quando la bandierina inglese e quella americana, piantate sulla neve che ricopre le salme di Hamilton e di Morgan, cade l'una sull'altra in un simbolico abbraccio.

A tesi, sia pure meno evidente, è anche *Three Came Home* (« ...e la vita continua ») di Jean Negulesco; realizzata nel clima di recenti avvenimenti politici, l'opera è filo-giapponese, e in misura maggiore del romanzo (scritto dalla Newton-Keith) su cui è basata, e che ci riporta al 1942,

quando i giapponesi occuparono l'isola di Borneo. I campi di concentramento in cui vennero chiuse le donne bianche, appaiono nel film senza eccessiva aderenza alla verità, e sorvolando su certe atrocità del nemico. Abbasanza notevole, in questo film, è la riapparizione, in una parte di rilievo, dell'attore giapponese e naturalizzato americano Sessue Haykawa. Di ben altra natura propagandistica è *Not Wanted*, scritto e prodotto, in collaborazione, da Ida Lupino per la regia di Elmer Clifton. L'opera ripropone il problema delle ragazze-madri non sposate, sostenendo che queste non debbono essere messe al bando dalla società; purtroppo il soggetto è ricco di luoghi comuni, che vengono in parte riscattati dalla sequenza finale: il mutilato di guerra che insegue la ragazza per impedirle di uccidersi. Americane sono tre delle opere più interessanti presentate a Locarno: *We Were Strangers* (« Stanotte sorgerà il sole ») di John Huston, *When Willie Comes Marching Home* (« Quando Willie torna a casa marciando ») di John Ford e *Stage Fright* (« Paura sul palcoscenico ») di Alfred Hitchcock. La prima, nota al nostro pubblico e di cui abbiamo già in altra occasione parlato, cerca di andare contro corrente, di combattere il conformismo che relega sempre più il cinema hollywoodiano a una funzione industriale e non di linguaggio. Con *When Willie Comes Marching Home* Ford, dopo la trilogia sul secondo conflitto mondiale (*The Battle of Midway*, *We Sail At Midnight*, *They Were Expendable*), passa dall'esaltazione dei "sacrificati" alla presa in giro dell'eroe, di certi entusiasmi giovanili per la guerra, degli alti comandi e anche della lotta clandestina in Francia. Da imboscato "malgé lui", Bill Kluggs diventa inconsapevolmente il protagonista di una importante missione: consegna agli Alleati la prima fotografia di una pista di lancio della V2. L'opera, anche se minore, è senza dubbio importante nella filmografia del suo regista ed è ricca di trovate divertenti, ma non la definiremmo antimilitaristica, come qualcuno ha fatto: tale è semmai come lo può essere un *Francis* (« Francis, il mulo parlante ») di Lubin. Più coraggioso, sia pure su un altro piano e non tanto per il regista quanto per Marlene Dietrich, si presenta *Stage Fright*: esso riconferma la sag-



A sinistra: da « *They Were Not Divided* » di Young; questo film vuole dimostrare che gli inglesi e gli americani non furono divisi nelle Ardenne, e che combatterono in perfetto accordo. A destra: G. Möller ed E. Müller in « *Des Lebens Ueberfluss* » (« Il di più nella vita ») di Liebeneiner.



Da « Nur eine Nacht (« Solo una notte ») di Fritz Kirchhoff



A sinistra: il quadro « El pelele », che è servito a Emmer per il suo eccellente documentario su Goya, presentato a Locarno. A destra: Vincio Beretta, uno dei massimi animatori del Festival, mentre intervista per Radio Monteceneri G. De Santis, ospite d'onore della Mostra.

gezza di certe grandi attrici del passato: prendere in giro se stesse, o meglio i personaggi che un tempo le resero famose. Così ha fatto recentemente la cinquantenne Gloria Swanson in *Sunset Boulevard* di Billy Wilder, e così fa Marlene in *Stage Fright*, dove canta *La vie en rose* con voce e atteggiamenti caricaturali, facendo la parodia della canzonettista Lola - Lola. Da parte sua, Hitchcock ironizza sul genere a lui caro, il "thrilling": ma tale impostazione è in contrasto con l'inizio e il finale dell'opera, che sono da film "brivido" e poliziesco vero e proprio: la qual cosa spezza l'unità narrativa e d'ispirazione.

Il film più importante è stato *Dolori della città proibita*, che ha tra l'altro assolto ad uno dei compiti che dovrebbero essere peculiari alle rassegne internazionali: quello di far conoscere cinematografie del tutto, o quasi, sconosciute. Si tratta

infatti di un film cinese, realizzato a Hongkong nel 1948-49, cioè sotto il governo nazionalistico di Chiang-Kai-Scek. Diretta da Chu Shih-Ling, la pellicola è impostata sui tentativi di riforma fatti dal giovane imperatore Kwang Hsu contro la matrigna feudale e retrograda, di cui è comunque succube. Anche se non approfondito storicamente, *Dolori della città proibita* presenta doti singolari di regia e soprattutto di recitazione; a parte certe ingenuità tecniche (il frequente uso della dissolvenza al posto dello stacco, ad esempio), esso esprime con forza primitivamente solenne il dramma che è alla base di ogni conflitto umano e sociale, senza cadere nel facile luogo comune del folklore. E le figure e i personaggi sono delineati con psicologie per noi inconsuete, ma accessibili in virtù di una comunicativa quasi magica, che ricorda quella di certi film sovietici. E del resto l'influenza dei russi è avvertibile in quest'opera, specie nel finale, con il debole

imperatore che parte per l'esilio. Un solo film ha presentato anche la Svezia, la cui cinematografia è assillata da preoccupazioni morali e educative. *Rötugg*, di Rune Mattson, imposta ancora una volta il problema dei "figli del divorzio" strettamente legato a quello della delinquenza giovanile. Oltre che nel film cinese, l'interesse artistico e culturale del V Festival di Locarno è soprattutto da ricercare nelle proiezioni retrospettive: in *Nanook of the North* (« Nanuk, l'esquimese », 1922) di Flaherty, in *Le chapeau de paille d'Italie* (« Il cappello di paglia di Firenze », 1927) di Clair, in *Berlin, die Symphonie einer Grosstadt* (« Berlino », 1927) di Ruttmann e in *Turksib* (1929): l'importante e poco conosciuto documentario di Victor Turin sulla costruzione della ferrovia Turkstan-Siberia. Queste retrospettive sono state in fondo la rivincita presa, sui distributori, da alcuni membri del comitato organizzatore.

GUIDO ARISTARCO

UN FILM attualmente oggetto di discussione, se non addirittura di polemica, è *Chance of a Lifetime*. Bisogna riconoscere che quasi tutti gli elementi di questo film sono eccezionali: la vicenda che esso racconta, il modo con cui è stato fatto e la sua presentazione nei cinema. Cercherò ora di spiegare quali sono i motivi che danno al film queste caratteristiche di eccezione. Negli ultimi anni si sono fatti sempre più rari i film che cercano di affrontare i fatti della vita. Durante la guerra e nel periodo immediatamente successivo, il cinema inglese si era orientato verso il realismo, tanto che sembrava dovesse abbandonare risolutamente i legami con Hollywood per dar vita ad una produzione nazionale ben definita. Ma, evidentemente, coloro che si occupavano di cinema non potevano trovare nella Gran Bretagna del dopoguerra il genere di temi che li aveva ispirati durante il conflitto, e i film inglesi si allontanarono in seguito sempre più dalla vita reale, molto di più di quanto non avvenne nel cinema contemporaneo americano e, naturalmente, in quello italiano e francese. In *Chance of a Lifetime* sembra che tale tendenza sia stata abbandonata. Questo film potrà veramente costituire una data nella storia del cinema inglese, non perché rappresenti un'opera da paragonarsi, per il suo valore, a *Ladri di biciclette*, (con il quale, pure, ha qualcosa in comune), ma perché per la prima volta nel cinema inglese vi si discute un problema economico in relazione alle sue ripercussioni sulla vita degli uomini e delle donne che lavorano.



A sinistra: Anna Neagle in « Odette », da lei prodotto in collaborazione con Herbert Wilcox, regista del film. A destra: Anna Neagle e Trevor Howard in una inquadratura dello stesso film.

“CHANCE OF A LIFETIME”

dramma del lavoro quotidiano

Quest'opera, diretta e interpretata dall'indipendente Bernard Miles, affronta il problema dei dirigenti e degli operai nella società moderna. Il Governo inglese, per la proiezione del film, ha esercitato la sua facoltà di costrizione, provocando una patetica protesta di Rank, vittima dell'attuale crisi cinematografica

Non è la solita storia d'amore fra due giovani, con tutto ciò che generalmente vi fa da sfondo, ma è una vicenda che affronta il problema dei dirigenti e degli operai nella società moderna. Per la prima volta abbiamo in Inghilterra un film sul dramma del lavoro quotidiano.

Il dramma deve basarsi su di un conflitto. E in *Chance of a Lifetime* il conflitto è quello che divide il proprietario e direttore tecnico di una piccola industria di campagna per la fabbricazione di attrezzature agricole e i suoi operai, i quali per svariati motivi sono risentiti e insoddisfatti. Il film descrive come il proprietario, un uomo pieno di buone intenzioni ma irritato e stanco, venga indotto dalla svogliatezza dei suoi operai a sfidarli ad assumersi la direzione della fabbrica. Con suo grande stupore, essi accettano la sfida e mentre

egli si ritira in campagna i loro rappresentanti fanno funzionare la fabbrica. Con estremo scrupolo ed equilibrio, il film ritrae i loro successi ed i loro errori: come riorganizzano la fabbrica disordinata ed inefficiente, come riescono ad ottenere una forte ordinazione per un nuovo tipo di aratro da esportare oltremare, come una crisi monetaria annulli il loro credito e fa incomberare su di loro lo spettro della bancarotta, e come alla fine il padrone torna con la sua esperienza pratica ad aiutarli a risolvere i problemi. La morale di tutto questo è che padroni ed operai sono necessari gli uni agli altri. Una simile vicenda non era mai stata raccontata in un film inglese a soggetto, un film che verrà proiettato nelle sale cinematografiche normali. Il film che maggiormente si avvicina a questo è *Millions Like Us*, imperniato sulla vita nelle fabbriche di munizioni duran-

te la guerra. Ma *Millions Like Us* aveva una convenzionale trama romantica, mentre *Chance of a Lifetime* non ne ha. E' un film sulla gente vera, con un vero problema, quello di trovare il modo di andare avanti insieme in un mondo che cambia. Non ha nulla di caricaturale. Gli operai sono vivi e autentici, altrettanto autentici nel loro vivace umorismo quanto nell'arrogante sfida che lanciano al padrone. La figura del padrone è anch'essa plausibile: un uomo solitario il cui senso di onestà ha il sopravvento sulla sua comprensibile impazienza. La parte è interpretata con sensibilità da Basil Radford, un attore che finora avevamo visto quasi sempre in ruoli poco impegnativi (*Dead of Night* e *Whisky Galore!*, per esempio) ma che qui dimostra come il suo repertorio possa comprendere anche le parti serie.

Chance of a Lifetime è stato girato completamente sul posto, non una sola scena è stata ripresa in teatro di posa. Gran parte del film è stata realizzata in una fabbrica situata nella valle di Stroud, nell'Inghilterra meridionale. Ne risulta un genere di realismo simile a quello che abbiamo ammirato nei film italiani del dopoguerra e che finora ci eravamo stupiti di non poter trovare nel paese dove nacque il documentario. In questo film non si vuole che gli operai si trasformino in attori cinematografici, né vi è alcun tentativo di rendere aerodinamico l'ammasso dei logori macchinari della fabbrica. Ho saputo per caso che all'azienda era stata fornita una garanzia per l'eventuale risarcimento dei danni che fossero derivati alla produzione durante le riprese del film nelle officine e all'aperto. La garanzia si dimostrò superflua: la produzione, anzi, ebbe un incre-



of a Lifetime fu presentato all'apposita commissione dalla "British Lion", la società distributrice, e il film fu accettato all'unanimità. Si chiese ai rappresentanti dei circuiti di affidare alla corte la decisione, e la scelta cadde sul circuito dell'Odeon di J. Arthur Rank. La prima visione del film ebbe luogo al Leicester Square Garden di Londra, e presto lo vedremo in tutta l'Inghilterra. Questa presentazione forzata da parte di uno dei circuiti costituisce una delle principali fonti di discussione intorno a questo film già tanto discusso. Molti deplorano, per principio, la facoltà del Governo di costringere un circuito a proiettare un film che era stato giudicato inadatto. D'altra parte, il giudizio del rappresentante del circuito non è infallibile. Includendo questo provvedimento nell'ultimo "Film Act", il Governo intendeva impedire ai circuiti di rovinare i produttori dei film indipendenti che non avevano destato il loro interesse. E sono proprio i film eccezionali, gli esperimenti, i tentativi audaci quelli che non interessano i circuiti, poiché senza questi film il cinema non potrebbe progredire. Il Governo diede prova di saggezza nell'escogitare una soluzione, la quale rappresenta una salvaguardia per il produttore indipendente che affronta il rischio di lanciare una nuova idea. Se non esistesse questa clausola, i circuiti imporrebbero una vera e propria censura sull'industria cinemato-

mento. Prodotto dalla Pilgrim Pictures, una società di indipendenti, *Chance of a Lifetime* fu lanciato da Filippo Del Giudice, l'uomo al quale si devono tante produzioni inglesi di vasta risonanza. L'idea fu elaborata da Bernard Miles, un attore che aveva partecipato alla regia di parecchi film inglesi; lo stesso Miles ne fu il regista e l'interprete in una parte di grande rilievo. Walter Greenwood, l'autore di *Love on the Dole* e di altre opere teatrali, aiutò Miles nella sceneggiatura, e la collaborazione si dimostrò armonica ed efficace. L'operatore fu Ray Sturgess, che aveva lavorato in *Hamlet*. Eccezionale nella concezione e nell'esecuzione, il film ebbe anche un'accoglienza eccezionale. Essendo frutto di una produzione indipendente, non si assicurò in precedenza il consueto noleggiamento garantito in uno dei tre maggiori circuiti di programmazione del paese. Quando il film fu terminato e presentato ai noleggiatori, venne respinto. Non furono addotte ragioni esplicite, ma si comprese vagamente che i rappresentanti dei circuiti attribuivano al film un intendimento politico che avrebbe dato fastidio ai datori di lavoro e che quindi avrebbe influito negativamente sugli incassi. Essi si rifiutarono di tornare sulle proprie decisioni anche quando, dopo un'anteprima, il 95 per cento del pubblico giudicò "ottimo" e "molto buono" il film proiettato.

In base al "Film Act" del 1948, il "Board of Trade" ha la facoltà di imporre ad uno dei principali circuiti la proiezione di un film che un'apposita commissione di selezione ("Selection Tribunal") ha giudicato tale da poter interessare il pubblico. In questo provvedimento, l'unica clausola favorevole ai circuiti è che non è possibile imporre la proiezione di più di sei film all'anno in questo modo. *Chance*



Il regista Basil Dearden mentre dirige James Donald e Jean Simmons nel film «Cage of Gold».



Jean Simmons, interprete di « Sanatorium »: un episodio di « Trio », film di French e Annakin.

grafica britannica e i film ai quali in Inghilterra non fosse assicurata la proiezione non potrebbero rifarsi delle spese di produzione. *Chance of a Lifetime*, perciò, passerà alla storia per essere stato il primo film, per la proiezione del quale il Governo ha esercitato la sua facoltà di costrizione. L'accoglienza che gli verrà fatta sarà decisiva. Se il film avrà successo, i produttori indipendenti attingeranno nuovo entusiasmo e vedremo nascere probabilmente una tendenza ad una maggiore vitalità ed originalità nei film inglesi.

E' stata inevitabile la reazione dei circuiti a questa sfida al loro potere. Rank ha così protestato per essere stato costretto a proiettare il film: « Io non l'ho visto, ma mi hanno riferito che non è buono. Nel "Film Act" non vi è nessuna clausola che ci protegga se per proiettarlo perderemo grosse somme di denaro. Pubblicheremo le cifre degli incassi e il "Board of Trade" si renderà conto di ciò che ha fatto ». Questa protesta di Rank, che è la principale vittima dell'attuale crisi cinematografica inglese, ha un tono patetico. Rank si interessò per la prima volta di cinema quando, avendo partecipato alla realizzazione di *Turn of the Tide*, prodotto su basi indipendenti nel 1936, si vide il film respinto dai circuiti e quindi destinato al fallimento. Se nel 1936, fosse esistita la clausola del "Film Act" che esiste oggi, egli avrebbe potuto appellarsi al giudizio della commissione e indubbiamente il film sarebbe stato accettato. Forse Rank oggi pensa in modo diverso; o forse è oppresso da tante preoccupazioni per gli aumentati costi di produzione e per i proventi sempre più esigui delle proiezioni, che non può rivolgere neppure un pensiero ai cineasti indipendenti che desiderano fare qualcosa di diverso dal solito. *Chance of a Lifetime* è infatti qualcosa di diverso dal solito, anche se non dev'essere considerato come uno dei capolavori del cinema. E' un film sereno, amichevole, fatto con sincerità e rettitudine; se la sua combinazione di buon umore e di buon senso sarà apprezzata nel giusto valore, farà presa sul pubblico, stanco dei prodotti standardizzati che fanno di teatro di posa. Le prerogative del film sono valorizzate dalla personalità e dall'interpretazione di Bernard Miles, un attore di vaste possibilità e dotato di un forte senso d'indipendenza nella recitazione. Sullo schermo egli rappresenta uno degli operai insoddisfatti, al quale viene affidata la responsabilità del funzionamento della fabbrica, e la sua interpretazione si distingue per il calore e la forza di persuasione. Dobbiamo a Miles, che è pure il regista, l'assenza di ogni artificialità. Bernard crede nelle « vicende originali del nostro tempo, che si svolgono in ambienti che esistono realmente » e sostiene che questi film sono dotati di « un genere di realismo e di autenticità che il film girato in teatro di posa non può raggiungere che di rado ». « Con il saggio e paziente aiuto del Governo », egli ebbe a dire recentemente, « e con una decisa revisione dei nostri metodi credo che potremo trasformare la crisi in una favorevole occasione di ripresa ».

FORSYTH HARDY

QUELLI intorno al 1930 furono gli anni cruciali del cinema tedesco prehitleriano. Li caratterizzò un incrociarsi affannoso di tendenze e di esperimenti, quasi che il dopoguerra, i suoi motivi apparentemente discordi ma pur sempre legati a un clima riconoscibilissimo (e tanto più riconoscibile a ripensarlo vent'anni dopo), sfociassero in un supremo tentativo di creare la base comune per un "messaggio" umanamente valido e accettabile. Nel 1929, von Sternberg portava alle estreme conseguenze, con *Der blaue Engel*, un processo di « disfacimento psicologico » del personaggio oltre il quale non sembrava possibile andare e da cui semmai era urgentemente necessario muovere per risalire la china. Pabst affrontava un anno dopo, con risolutezza, un film di guerra, *Westfront 1918*, subito imitato da Kurt Bernhardt (*Die letzte Kompanie*) e da Louis Trenker (*Berge in Flammen*). Lo stesso Pabst, nell'anno più fecondo e intenso della sua carriera (il 1931), dopo aver accettato la formula dell'operetta cinematografica per trarne risultati originali (*Die Dreigroschenoper*), esprimeva con il suo film forse più impegnativo una concezione sociale improp-



Dal film « Mädchen in Uniform » (« Ragazze in uniforme », 1931), diretto da Leontine Sagan.

IL REGNO E LA GABBIA

tata ad un pacifismo attivo e ad una solidarietà operante fra gli uomini e i popoli (superando con questo *Kameradschaft* le posizioni espressionistiche dominanti nell'immediato dopoguerra) e, infine, tornava con *Atlantide* ad un'indagine di psicologia femminile che, pur mirando a rinnovare certe esperienze a lui care, si esauriva in un racconto soltanto superficialmente inconsueto. Nello stesso anno Fritz Lang si occupava a suo modo, in "M", dei pericoli cui era esposta l'infanzia in un'epoca piena di aberrazioni morali (« tutto ciò non accadrebbe », concludeva esplicitamente per bocca di un personaggio, « se le madri tenessero d'occhio i propri figli »), Gustav Ucicky s'indugiava in un tema di spionaggio — *In Geheimdienst* — per illuminare un caso di qualche interesse umano, il russo Fedor Ozep trasponeva sullo schermo, con notevole approfondimento psicologico, un romanzo di Dostoevski (*Mörder Dimitri Karamazov*). Questo avveniva mentre l'operetta cinematografica che rifletteva un diffuso stato d'animo tendenzialmente propenso all'evasione (e giustificato dal "momento" che la Germania stava attraversando) dava il meglio di sé in *Der Kongress tanzt*, creando un precedente che sarebbe stato sfruttato in mille modi, in Europa e in America.

Questo, a grandi linee, il quadro entro cui si inserì — con caratteri che allora parvero sorprendenti — la storia moralistica e, insieme, un poco torbida, delle educande di *Mädchen in Uniform* (« Ragazze in uniforme », 1931). Il secondo aspetto, che denotava oltretutto un coraggio non indifferente, prevalse con troppa facilità sul primo e suscitò reazioni sdegnate nel pubblico dei benpensanti.

Nello Stato di New York la censura giunse a proibirne la proiezione, per ricredersi poco dopo sotto le pressioni dei noleggiatori. Il coraggio di *Mädchen in Uniform*, del resto, era l'unica sua vera forza. Nell'austero collegio della Germania imperiale, dove una statua di Federico il Grande "dava il tono" all'ufficio della direttrice, l'ultima arrivata, Manuela, sentiva nascere in sé un affetto morboso per una delle maestre e ne era ricambiata con pari tenerezza. I significati di tale situazione erano evidenti al di là di ogni motivo pedagogico (la grande lezione dell'apostolo svizzero dell'educazione, Enrico Giovanni Pestalozzi, aveva esercitato un'influenza fortissima in Germania, ed era in nome suo, di un metodo naturale e familiare, che si combatteva contro la ferrea rigidità dei concetti prussiani), per cui il film, pur difendendo l'atteggiamento dell'amorevole istitutrice, adombrava inevitabilmente i pericoli che ne potevano scaturire. La polemica contro l'impertinente direttrice era risolta solo a metà e non aveva sempre effetto. Si giungeva addirittura al punto che, nella sequenza della recita del *Don Carlos* in cui Manuela è vestita da uomo e si ubbriaca, le posizioni sembravano invertirsi e la polemica appuntarsi, involontariamente, contro il bersaglio opposto. Fallito, dunque, sul piano tematico, *Mädchen in Uniform* acquistava importanza per i valori umani che rivelava e per la diretta e genuina rispondenza alle condizioni spirituali della Germania di allora. All'approssimarsi della seconda guerra mondiale, il regista russo-francese Léonide Moguy esplorava, sull'esempio tedesco di sette anni prima, il mondo di un riformatorio femminile e *Prison sans barreaux* (« Prigione senza sbarre », 1938), mentre da una parte seguiva gli

schemi precedenti (la direttrice cattiva sostituita da un'altra meno rigida, la reclusa ipersensibile, il vario coro delle compagne), proponeva una soluzione "normale" che potesse essere accettata senza scandalo: la giovane, redenta dalla dolce comprensione della nuova direttrice, finisce per innamorarsi del medico del carcere. Soluzione giustificabile qualora il regista non avesse cercato — come qui fa sin troppo apertamente — la via del facile compromesso. *Prison sans barreaux* indica, in definitiva, non tanto la volontà di risolvere un problema umano quanto di soddisfare le esigenze della realtà correndo i minori rischi possibili. S'era già usciti dal ciclo vero e proprio del dopoguerra, l'acutezza di certi problemi era stata smussata per lasciar posto a una sempre maggiore incoscienza verso le nuove minacce che s'andavano profilando nel cielo europeo.

Le prigioni femminili sono riapparse in questo secondo dopoguerra, a quattro anni di distanza dalla fine del conflitto, e nell'occuparsene insistono soprattutto — come allora — tedeschi e francesi. I tedeschi con un ritorno puro e semplice alla formula pedagogica di *Mädchen in Uniform*, dopo avere eliminato accuratamente le deviazioni sessuali ed avervi aggiunto una implicita condanna dell'educazione nazista. Con *Mädchen hinter Gittern* (curiosa variazione di due titoli famosi) di Alfred Braun non vogliono dire nulla di nuovo, e ciò che dicono è troppo facile dirlo. L'educazione nazista, diretta filiazione dei metodi prussiani, era il naturale contraltare della dottrina pestalozziana: la condanna di quella presupponeva un automatico ripristino di questa ed una altrettanto automatica riedizione dell'immobile "triangolo": giovane reclusa innocente, direttrice inumana e assistente comprensiva. Questa costruzione tutta orecchiata svela una mancanza d'impegno preoccupante o, forse, una impossibilità ad impegnarsi se non in temi che abbiano



1) Da « Mädchen hinter Gittern » (trad. lett. « Ragazze dietro l'inferrata »). Con questo film Alfred Braun cerca di ritornare alla formula pedagogica di « Mädchen in Uniform », dopo avervi accuratamente eliminato le deviazioni sessuali ed aggiunto una implicita condanna dell'educazione nazista. - 2 e 3) Da « La cage aux filles » (« Le minorenni », 1949) di Maurice Cloche, opera che avanza una soluzione cristiana del problema della rieducazione femminile: senonché di tale soluzione esistono, nel film, soltanto le premesse; lo svolgimento, infatti, si compone di brani malamente collegati gli uni agli altri, e quanto mai dispersivi. - 4 e 5) Da « Au royaume des cieux » (« Nel regno dei cieli », 1949): Julien Duvivier pretenderebbe liberarsi del peso della tesi per estrarre dal groviglio dei fatti nient'altro che una storia d'amore. Posizione che, nonostante le apparenze contrarie e le presunzioni del regista, denuncia chiaramente una maniera di origine intellettualistica e piuttosto discutibile.

diretta attinenza con la guerra perduta e con l'eredità del nazismo. L'audacia del nuovo cinema tedesco — avvolto nuovamente nel clima della sconfitta — s'è esercitata finora in questa direzione con accenti di pregevole sincerità, ma non ha saputo oltrepassare i dati di partenza. Una situazione come quella di *Mädchen hinter Gittern* sembra essere ancora immatura per un regista tedesco, soprattutto pensando che appena adesso si profilano i sin-

tomi di una ribellione nazionalistica (*Berliner Ballade*, 1949) che dovrà essere completamente vissuta e scontata prima di giungere — se fosse possibile — all'amaro e quasi cinico coraggio di *Mädchen in Uniform* o — poiché le esperienze storiche non si ripetono mai uguali — ad una nuova e sofferta "Weltanschauung". *Mädchen hinter Gittern*, che in un certo senso giunge in anticipo sul suo tempo pur non avendo in sé alcun elemento anticipatore di una nuova realtà, gira a vuoto e, come su questa rivista è già stato osservato, artisticamente non fa mai presa. Inerte ancora su questo campo il cinema tedesco, due nuove proposte che meritano più attento esame ci giungono dalla Francia. Si tratta di due film girati quasi contemporaneamente: *La cage aux filles* di Cloche e *Au royaume des cieux* di Duvivier. A dimostrare quanto sia forte e duraturo l'influsso del vecchio *Mädchen in Uniform* potrebbe intanto bastare la struttura narrativa di entrambi i film francesi che in misura più o meno grande non sanno rinunciare, neppure essi, al "triangolo" tradizionale e, nonostante le diverse ambizioni, impostano il conflitto sui soliti punti di attrito e sui due criteri educativi già esemplificati allora. Accanto alla giovane traviata vediamo la serena figura dell'istitutrice moderna, incline a perdonare piuttosto che a punire: Edith in *La cage aux filles*, Mademoiselle Guérande in *Au royaume des cieux*. La novità deve essere cercata altrove, nelle soluzioni proposte, le quali rispecchiano con una certa fedeltà due aspetti tipici del clima di questo dopoguerra. L'origine francese dei due film passa, direi, in secondo piano e non impedisce che vengano alla luce elementi diffusi in molte par-

FERNALDO DI GIAMMATTEO

(Continua in terza di copertina)



LA NUOVA POLITICA del signor Balaban

La Paramount ha deciso di ampliare la produzione del 33 per cento senza aumentare le spese. - Film sulla seconda guerra mondiale sospesi in seguito al conflitto coreano. - L'ultima opera del regista John Huston: "The Asphalt Jungle"

ALLA VIGILIA del conflitto coreano ben ventiquattro film di guerra, ispirati a episodi salienti del secondo conflitto mondiale, erano in cantiere negli studi di Hollywood. In questo fervore di produzione, che potremo definire bellica, giunse completamente inattesa, come un colpo di fulmine a cielo, se non proprio sereno certo non troppo annuvolato, la notizia dell'inizio delle operazioni militari nella lontana Corea. L'Universal, la RKO, la Columbia e la Warner Bros., stanno ora considerando la possibilità — o meglio la necessità — di sospendere la lavorazione di alcuni dei progettati film di guerra, non essendo escluso, a detta dei capi della produzione delle maggiori case hollywoodiane, che un eventuale prolungarsi del conflitto in Estremo Oriente possa compromettere la collaborazione a tali pellicole dei consulenti militari. Le prossime settimane, con il successivo maturarsi degli eventi sul campo di battaglia coreano e sul fronte interno, indicheranno chiaramente la direzione in cui le case produttrici intenderanno avanzare. Pochi giorni prima che avesse inizio l'avventura coreana, la Paramount aveva indetto una "convenzione", vale a dire un'assemblea, del suo comitato esecutivo. I temi di discussione fu-

rono i seguenti: economia e televisione. Barney Balaban, presidente della compagnia, ha dichiarato testualmente: « Nel presentare la difficile situazione economica, preferisco rischiare oggi l'ingiusta accusa di pessimismo, anziché essere accusato domani di negligenza. Ridurre i costi di produzione non è la sola risposta al nostro problema. Oggi si tratta di eliminare la produzione di pellicole molto costose. Troppo spesso ci entusiasmiamo per un film in progetto, e scartiamo qualsiasi considerazione pratica. Il film viene realizzato alla perfezione; ma quando esso giunge sul mercato, noi perdiamo denaro. Questa esperienza si è ripetuta varie volte, e noi non possiamo assolutamente permetterci di ricalcare questa strada, anche se continuando a percorrerla otteniamo gli elogi della critica ». In merito alla televisione, il signor Balaban ha dichiarato: « Sarebbe indice di un pericoloso stato di cecità non preoccuparsi della formidabile influenza esercitata sui gusti del pubblico americano da venti o trenta milioni di apparecchi televisivi ». E come conclusione delle faticose discussioni, il comitato esecutivo della Paramount ha deciso di aumentare la produzione del 33 per cento, senza aumentare contemporaneamente le spese. Tut-

to ciò significa purtroppo che le esigenze commerciali vanno crescendo, mentre il livello artistico della produzione subirà un ulteriore abbassamento. E se si accusa il pubblico di non saper accogliere con favore i buoni film, si dà prova di ricorrere ancora una volta al vecchio giochetto della produzione. Il problema è diverso. Negli ultimi anni, gli spettatori sono stati avvelenati da una produzione di bassa qualità. I film di valore, tuttavia, si sono rivelati anche ottimi successi finanziari, provando in tal modo che il gusto del pubblico non è completamente bacato. La desolata mancanza di idee, il ferreo controllo, la mentalità mercantile e meschina degli affaristi stanno però gradatamente ed incessantemente scavando un abisso da cui sarà molto difficile uscire. Oggi il cinema deve trarre vantaggio dalla mediocrità dei programmi della televisione per iniziare una produzione imperniata su un buon numero di film commerciali dignitosi, riservando ai film artistici il quindici o venti per cento dei suoi sforzi. Ma, a quanto pare, bisognerà rassegnarsi a vedere sullo schermo pellicole sempre più scadenti. La nuova politica del signor Balaban, se seguita da altre case, avrà conseguenze dannosissime. Eppure, il signor Balaban non do-



A sinistra: Faith Domergue, l'ultima "scoperta" dell'aviatore-miliardario-cineasta Howard Hughes, il quale lanciò, a suo tempo, Jean Harlow e Jane Russell. A destra: Alida Valli, che ha recentemente terminato « The White Tower » di Tetzlaff e « Walk Softly, Stranger » di Stevenson.

vrebbe scordare l'esperienza di un produttore come Stanley Kramer, che ha realizzato *The Champion* (« Il grande campione ») e *Home of the Brave* (« Odio »), spendendo somme irrisorie e conseguendo buoni risultati sia dal punto di vista della critica che da quello degli incassi.

Intanto a Broadway continua il successo di *Ladri di biciclette*, e di De Sica si elogia anche l'interpretazione nel film *Cuore* (che qui si chiama *Heart and Soul*: « Cuore ed anima »). Di *The Third Man* (« Il terzo uomo ») la stampa americana parla in molte occasioni. Ad esempio, un articolo apparso sul settimanale *Collier's*, e avente per argomento la situazione di Vienna, si intitola: *La storia di "Il terzo uomo" è vera*. Un notevole successo stanno pure ottenendo i due film inglesi *Kind Hearts and Coronets*, piccante satira di Hamer, e *The Rocking Horse Winner*, diretto da Anthony Pelissier. La Danimarca ha inviato un film diretto da Johan Jacobsen, intitolato sulla versione anglo-americana. *The Invisible Army*. Premiato a suo tempo nel paese d'origine per la regia e per l'interpretazione, esso descrive alcuni episodi della lotta dei patrioti danesi contro i nazisti. La produzione hollywoodiana ha debuttato con una nuova opera di John Huston, *The Asphalt Jungle*: un ottimo film "gangster" che si riallaccia alle tradizioni di *Little Caesar* e di *Scarface*. Huston ci trasporta in un'atmosfera naturalistica, e in questa atmosfera mette a fuoco con grande abilità la psicologia dei vari personaggi. La trama, tratta da un racconto di W. R. Burnett, l'autore di *Little Caesar*, è in fondo un episodio di cronaca nera, trasformato dal regista e dai suoi collaboratori in una vicenda ricca di tensione drammatica e di osservazioni umane. Per alcuni suoi aspetti, il film si può anche avvicinare a certo cinema d'atmosfera francese dell'anteguerra. Dalla prima inquadratura, in cui si vede il giuoco a rimpiaffino di un malvivente con un'auto della polizia, fino alla scena finale in cui lo stesso delinquente, braccato dagli agenti, stramazza al suolo davanti alla fattoria che lo ha visto nascere, è tutto un susseguirsi di episodi ben costruiti e magnificamente fotografati. Su *The Asphalt Jungle* la stampa si è espresa in termini addirittura entusiastici. L'unico punto su cui ho avuto una cordiale discussione con Bosley Crowther del *New York Times*, riguardava la pretesa simpatia del film nei confronti dei criminali e le possibili conseguenze di questa posizione sugli spettatori. Ma bisogna considerare, analizzando meglio l'opera, che essa è essenzialmente realistica e che, pur rispettando la formula ribadita dal codice Hays (« il delitto non conviene ») pone in rilievo l'umanità sviata, ma pur sempre presente e vitale nel suo complesso psicologico, degli appartenenti alla malavita. Un regista della serietà di Huston non avrebbe tollerato il solito "cliché" del bandito ridotto al ruolo di brutto, e del poliziotto trasformato in arcangelo. Ciò che Huston intendeva mettere in evidenza, è l'esistenza di alcuni fenomeni negativi in seno alla società americana. E vi è riuscito in pieno. Insieme a *The Asphalt Jungle*, la Metro Goldwyn Mayer ha presentato il musicale *Annie Get Your Gun*, tratto dall'omonimo "vaudeville" che tenne per anni il cartellone a Broadway. Diretto in technicolor



Sopra: Claude Rains e Alida Valli in «The White Tower» di Ted Tetzlaff. Sotto: Robert Mitchum e Faith Domergue in una inquadratura di «Where Danger Lives», prodotto da Howard Hughes.



da George Seaton, è soprattutto un pretesto per le esibizioni di Betty Hutton. Non mancano, a dire il vero, pezzi coreografici di effetto, e un certo buon gusto nella scelta dei costumi. Ma all'infuori di questi fattori, non rimane molto da dire a proposito di questo film. Non ne consiglio, comunque, la visione ai vecchi tifosi di Buffalo Bill e ai nostalgici della monarchia italiana. Il colonnello Cody, infatti, vi compare nelle vesti di un Barnum squattrinato e

piuttosto povero di spirito, mentre Vittorio Emanuele III, nell'episodio in cui si complimenta con la protagonista per le sue qualità di tiratrice, è veramente buffo. La Warner Bros. ha lanciato *Bright Leaf* di Michael Curtiz. Dovrebbe essere, a detta di alcuni critici, il canto del cigno di Gary Cooper nel ruolo di "brillante"; ma ho paura che il vecchio attore verrà ancora rispolverato e fatto recitare in parti che, a ragion veduta, sono oggi più adatte a



Lauren Bacall e Gary Cooper in «Bright Leaf» di Curtiz. Questo film narra la storia di un americano che sfrutta l'invenzione della prima macchina per la fabbricazione in serie delle sigarette.

un Tyrone Power. Affiancato da Lauren Bacall e da Patricia Neal, Gary Cooper interpreta la parte di un americano che sfrutta l'invenzione della prima macchina per la fabbricazione in serie delle sigarette: giunto al culmine della sua carriera, egli si accorge che gli amici lo abbandonano e che la moglie lo tradisce; per sua fortuna, egli apprende che è sempre stato innamorato di un'altra donna. Il film non presenta doti eccezionali; efficace, comunque,

l'interpretazione di Patricia Neal. Fra i "westerns", segnalò una nuova fatica di John Ford: *The Wagonmaster*, diretto con un buon mestiere. La Fox ha prodotto *The Gunfighter*, per la regia di Henry King. La trama, per quanto non originale, è abbastanza interessante. E' la storia di un vecchio fuorilegge che, stanco di uccidere e di rubare, decide di trascorrere gli ultimi anni della sua esistenza nella tranquillità della famiglia. Ma non vi riesce,



Da «Winchester 73» di Anthony Mann: film che intende glorificare un modello di fucile, il «winchester 73» appunto, adoperato per la colonizzazione del West e nella lotta contro gli indiani.

per un cumulo di circostanze, ed è costretto a proseguire per la propria strada e a fare la fine drammatica e ingloriosa dei "gangsters". La Universal, dal canto suo, presenta un film a glorificazione di un modello di fucile, che molta parte ebbe nella colonizzazione del West e nella distruzione degli indiani: *Winchester 73* (che è appunto il nome del fucile). Interessante, per varie ragioni, la recente produzione della R.K.O. Questa casa ha realizzato, e sta per distribuire: *The White Tower* («La torre bianca») diretto da Ted Tetzlaff, il regista di *The Window* («La finestra socchiusa»). *The White Tower*, interpretato da Alida Valli (che qui continua a essere semplicemente Valli, sia sui cartelloni pubblicitari che nei titoli di testa dei suoi film) e da Glenn Ford, è tratto da un romanzo alpinistico di Ramsey Ullman, che attualmente sta avendo il suo quarto d'ora di celebrità in America ed è considerato uno dei "bestsellers" della stagione. Eccone la trama: uno strano gruppo d'uomini, composto da un francese stanco della vita (Rains), da un botanico inglese (Hardwicke), da un veterano di guerra americano (Glenn Ford), da un ex-ufficiale nazista (Bridges), da una vecchia guida svizzera (Homolka) e da una ragazza italiana (Valli), tenta la scalata di una pericolosa cima, che ha già causato decine di vittime. I più deboli del gruppo soccombono durante la ascensione; la ragazza italiana sta per giungere sulla vetta, ma vi rinuncia, e ritorna dall'americano, che si trova in difficoltà su un ghiacciaio sottostante. Secondo le indiscrezioni trapelate, il film sarebbe diretto con grande maestria, e recitato con efficacia e sensibilità da parte di tutti gli interpreti.

In margine alla presentazione dei nuovi film sugli schermi di Broadway, vi posso segnalare una conferenza stampa che ha avuto luogo all'Hotel Plaza, organizzata dalla R.K.O. per conto del noto produttore Howard Hughes. Scopo del ricevimento era la presentazione di una nuova "scoperta" dell'aviatore-miliardario-cineasta, la giovane attrice Faith Domergue: nata 25 anni fa nel quartiere francese di New Orleans, sembra destinata a una rapida carriera. Ne sono garanzia, oltre alle sue doti di attrice, i precedenti "lanci" di Howard Hughes. Chi non ricorda, infatti, la rapida e prestigiosa carriera cinematografica delle due attrici personalmente guidate da Hughes: Jean Harlow e Jane Russell? La Domergue, che nel 1948 aveva interpretato il film *Vendetta*, tratto dal romanzo *Colomba* di Prosper Merimée, appare ora, accanto a Robert Mitchum e a Claude Rains, in *Where Danger Lives*. Abbiamo avuto modo di assistere alla proiezione di alcune sequenze del film, e ci è parso che l'attrice riveli doti emotive e plasticamente drammatiche. Ma a prescindere dalle sue doti, siamo sicuri che il poderoso "build-up" della R.K.O. contribuirà considerevolmente ad assicurare a Faith Domergue un grosso successo presso il pubblico.

GIORGIO N. FENIN

JOHN HUSTON

TRA I NOMI nuovi che lo schermo americano ci ha proposto in questi anni di dopoguerra quello di Huston è senza dubbio uno dei più interessanti, uno di quelli che non è azzardato credere che la storia del cinema accoglierà. E' questa, in fondo, la previsione massima, la conclusione ultima cui un ragionamento critico potrà arrivare; non essendo lecito anticipare di più sul conto di un uomo che ha al suo attivo sei soli film (non tutti di impegno) e la cui attività si è svolta nell'ambito di una organizzazione industriale piuttosto vincolante. Certo, un primo elemento in favore di Huston è questo: che la sua breve carriera segue una parabola in ascesa più o meno costante. Dai primi saggi quale sceneggiatore al recente *We Were Strangers* (« Stanotte sorgerà il sole », 1949) è palese che il regista è andato, gradatamente, conquistandosi un mondo — e un modo — espressivo. Piuttosto questo che quello, caso mai. Non essendo ancora ben individuabile una sua precisa sfera di interessi, se si eccettui un generico amore per il romanzesco, nelle sue varie forme, dal giallo al "western" (ma qui forse entra in gioco anche il "box-office"), e un non meno generico anelito verso un cinema di impronta sociale, verso un cinema pervaso da un messaggio. Il che, tutto sommato, non è poco. Specie quando sia sostenuto da un mestiere ormai sicuro (forse troppo), da una consapevolezza artigianale viva, concreta, sulla linea della miglior tradizione americana, con un senso del ritmo talora fervidissimo e sopra tutto con una plastica, densa capacità di sbizzare un personaggio, sia pur magari venato di "maniera", con tratti a tutto tondo. Al qual proposito è giusto supporre che Huston sia un accorto direttore della recitazione, come potrebbe essere dimostrato dal fatto che alcuni interpreti hanno fornito, con lui, prestazioni di spicco inconsueto, di umanità più sostanziale: basti ricordare il Walter Huston di *The Treasure of Sierra Madre* (« Il tesoro della Sierra Madre, 1947), il Robinson o la Trevor di *Key Largo* (« L'isola di corallo », 1948), la Jones di *We Were Strangers*. Per tener conto solo dei veri e propri personaggi, dotati di una fisionomia sufficientemente compiuta: che — sul piano di un racconto volto solo ad applicare con intelligenza le leggi del "thrilling" — *The Maltese Falcon* (« Il mistero del falco », 1942) offriva, non foss'altro, la ossessiva e pregnante presenza di Sidney Greenstreet, dall'obesità funzionalmente impiegata, e, a contrasto, l'altra, ambigua presenza dell'obliquo Peter Lorre, le quali costituivano, tutte due, eccellenti esempi di sfruttamento del materiale umano. Per quanto riguarda la recitazione è probabile che al giovane Huston non sia stata inutile la lezione del padre, caratterista asciutto e intelligente, che non ha avuto, forse, la fortuna che meritava, proprio per la sua alienità dalle piccole e grandi ruffianerie dei vari istrioni concorrenti. Sui palcoscenici che frequentò il minor Huston dovette imparare parecchie cose; e altre certo ne imparò nella sua esistenza inquieta, che lo condusse dalla vita



Un "si gira" dell'ultimo film diretto da John Huston: « *The Asphalt Jungle* » di cui parla il nostro Fenin nella sua lettera dagli Stati Uniti d'America. Nella foto Calhern e Marilyn Monroe.

militare al giornalismo, e di qui alle arti dello spettacolo. Come uomo di cinema, John Huston seguì un tirocinio, cui nella razionalmente organizzata Hollywood nessuno o quasi può sfuggire. Ed anche questo, indubbiamente, ebbe i suoi influssi positivi, anche se non tutti gli scenari cui egli collaborò erano dotati di un interesse più che commerciale. Il più significativo fu quello di *Jezebel*, che gli diede pure modo di accostarsi ad un regista importante (e da lui ammirato) come Wyler. I frutti di questo periodo si vedono ora, in quanto Huston è tra i registi che amano stendere personalmente, sia pure con qualche collaborazione, gli scenari dei propri film. Particolare anche questo che lo distacca dalla gran maggioranza dei suoi colleghi di Hollywood e dimostra come la sua attività si svolga ai margini della produzione

in serie, con cui pur divide qualche limite e costrizione.

Prudente lui o prudenti i suoi produttori, fatto sta che Huston giunse alla regia solo nel 1941, cioè dopo diversi anni di questa attività più oscura. E vi giunse con un film di portata relativamente modesta, cioè, come s'è visto, con un "giallo". (E, soggiungo, non giovanissimo, sui trentacinque anni; così che quando oggi lo si include tra i giovani esponenti dello schermo americano il termine va inteso relativamente alla carriera). *The Maltese Falcon* non passò inosservato: fu notato come dal meccanismo, consegnato abilmente, con un sapiente uso della tecnica, emergessero alcune figure succosamente delineate (ne ho già fatto cenno); insomma come il film non andasse confuso tra la pletora delle opere di analogo impostazione. Nulla tut-



Bette Davis e Dennis Morgan nel film «In This Our Life» («In questa nostra vita», 1942), che segue di un anno «The Maltese Falcon» («Il mistero del falco»), prima opera diretta da Huston.

tavia, autorizzava a formulare previsioni euforiche. L'impegno era modesto, anche se la riuscita brillante. Ancor minore spiccò pare abbia assunto il film successivo, un melodrammatico *Across the Pacific* (1942) con Humphrey Bogart. *In This Our Life* (1942), con Bette Davis, annunciava già, invece, interessi di natura sociale. Più precisamente affrontava il problema dei negri, ponendo il caso di un giovane, ambizioso e consapevole uomo di colore, il quale viene accusato da una bianca isterica di un assassinio commesso non da lui, ma da lei stessa, e viene poi salvato dalla sorella della criminale, che aveva apprezzato le sue virtù di carattere, la sua fierezza, la sua dignità. Quegli interessi che la guerra (durante la quale Huston fu mobilitato professionalmente) contribuì a chiarire. Infatti, dopo un impressionistico *Report from the Aleutians* (1943), sulla guerra nei mari dell'Alaska, il documentario *The Battle of San Pietro* (1944), girato in Italia, costituì non soltanto una crudamente e realisticamente umana descrizione della vita del combattente, ma un aggressivo messaggio polemico pacifista. Che l'U. S. War Department, committente del film, non gradì molto e cercò d'attenuare con la aggiunta d'un commento parlato "ad hoc". Come non gradì, per la sua impietosa, il successivo *Let There Be Light* (1945), sulla terapia delle psiconeurosi diffuse tra gli ex combattenti. E questa volta l'opera non giunse mai alle sale di proiezione. Anche questa nuova esperienza non passò senza lasciar traccia su Huston, che ne uscì senza dubbio arricchito per quanto concerne la sua propensione verso un cinema di avventure, di fatti movimentati e magari violenti. Il suo primo film di rilievo, che è del 1947, reca chiari i segni di una simile propensione. Si intitolava *The Treasure of Sierra Madre* ed era riconducibile, benché ispirato ad un romanzo del famoso e misterioso B. Traven, al mondo e al clima di un genere fondamentale per lo schermo americano: il "western". Ma un "western" rinnovato in senso psicologico. L'esperienza di Huston fu comune, se pur avviata in un senso diverso, con quella di altri registi

statunitensi: da Ford a Hawks. Il film voleva essere una specie di "moralità", di parabola, ambientata in un Messico arido e suggestivo. La tesi era estremamente semplice, ovvia, direi: l'oro non dà la felicità agli uomini, ma li spinge gli uni contro gli altri. La ricchezza è sterile, e una saggezza superiore si vale di una forza naturale come il vento per disperdere quel

FILMOGRAFIA

1941: The Maltese Falcon (*Il mistero del falco*), con Humphrey Bogart e Mary Astor. - **1942: In This Our Life** (*In questa nostra vita*), con Bette Davis e Olivia De Havilland; **Across the Pacific** (*Agguato ai Tropici*), con Humphrey Bogart e Greenstreet. - Servizio militare e documentari. - **1947: The Treasure of Sierra Madre** (*Il tesoro della Sierra Madre*), con H. Bogart, Walter Huston, Tim Holt (Oscar). - **1948: Key Largo** (*L'isola di corallo*), con H. Bogart, E. G. Robinson, Lauren Bacall. - **1949: We Were Strangers** (*Stanotte sorgerà il sole*), con Jennifer Jones, John Garfield. - **1950: The Asphalt Jungle**, con Sterling Hayden, Louis Calhern e James Whitmore.

John Huston ha inoltre collaborato ai seguenti film: **1931: A House Divided** (*La sposa nella tempesta*), di William Wyler, con Walter Huston e Helen Chandler (Dialoghi). - **1932: Murders in the Rue Morgue** (*Dotto Miracolo*) di Robert Florey, con Bela Lugosi e Sidney Fox. (Dialoghi); **Law and Order** di Edward Cahn con Russell Hopton. (Dialoghi e sceneggiatura). - **1938: The Amazing Dr. Clitterhouse** (*Il sapore del delitto*) di Anatole Litvak, con E.G. Robinson e Claire Trevor (Sceneggiatura in coll.); **Jezebel** (*La figlia del vento*) di William Wyler, con Bette Davis, Henry Fonda, George Brent (Sceneggiatura in coll.). - **1939: Juarez** (*Il conquistatore del Messico*) di William Dieterle, con Paul Muni, Bette Davis e Brian Aherne. (Sceneggiatura in coll.). - **1940: Dr. Ehrlich's Magic Bullet** (*Un uomo contro la morte*) di William Dieterle, con E.G. Robinson e Ruth Gordon. (Sceneggiatura). - **1941: High Sierra** (*Una pallottola per Roy*) di Raoul Walsh, con Ida Lupino e Humphrey Bogart. (Sceneggiatura in coll.). **Sergeant York** (*Il sergente York*) di Howard Hawks con Gary Cooper e Joan Leslie. (Sceneggiatura). - **1945-46: Three Strangers** (*Idolo cinese*) di Jean Negulesco, con Peter Lorre.

metallo, la cui faticata conquista aveva insprito fino alla violenza e all'odio i rapporti fra tre uomini, prima accomunati da un identico intento. In questa direzione, di scavo di alcune psicologie e di impostazione di un dramma umano volto ad una significazione non contingente, il film raggiungeva, grazie anche a una puntuale resa interpretativa (oltre al vecchio Huston c'era Humphrey Bogart, un attore caro al regista, c'era Tim Holt) risultati notevoli. Esso fu comunque sopravvalutato da qualcuno: c'era, accanto ad una scabra sostanza di narratore per immagini (si veda il finale, in cui il vento giustiziere assume il peso di una autentica presenza), qualcosa che non finiva di persuadere. Uno stridore stilistico, derivante forse da un inevitabile compromesso (quel compromesso che si è profilato finora dietro ogni opera di Huston): all'aspra verità degli esterni diurni naturali faceva riscontro la mediocre convenzione degli esterni notturni ricostruiti in studio. Inconveniente riscontrabile in altre opere affini di diversi registi (dall'Hawks di *The Red River* al Wellman di *The Ox-Bow Incident*) e che si lamenta non nel nome di una gretta verosimiglianza materiale, ma nel nome di una coerenza espressiva, che in casi del genere viene fatalmente meno. Il film non mancava, tuttavia, di coraggio, non foss'altro per la sdegnosa esclusione di ogni elemento di convenzione fondato sulla donna, ed anche per certa cruda nudità visiva o per certo acre umore balenante.

Lo scenario successivo di Huston ha origini, anzi che narrative, drammatiche. Ma il dramma di Maxwell Anderson *Key Largo* subì parecchie e sostanziali trasformazioni, anche se il film presentava linee narrative facilmente riconducibili allo schema scenico. Occorre dire che tali trasformazioni erano volte ad una "castrazione" dell'opera originaria, secondo metodi ben familiari agli scenaristi di Hollywood. I personaggi erano gli stessi, e pure le loro fisionomie intime risultavano alterate; si era cercato di smussare gli angoli, di rendere ogni figura più gradevole. Il protagonista non era più un disertore passato al nemico durante la guerra di Spagna (nel film diventata, per un comprensibile desiderio di attualizzazione, la seconda guerra mondiale), ma un prode combattente. Il che rendeva assai problematica la comprensione dei suoi ambigui problemi di coscienza. Cadendo l'elemento strettamente personale del rimorso, le sue perplessità, i suoi disgusti denunciavano un sensibile margine di genericità, di imprecisione, e quindi di retorica. Dal più al meno, anche gli altri personaggi si presentavano ritoccati, in modo da dividere più nettamente il bene dal male, in due distinti gruppi, secondo i risaputi schemi hollywoodiani. L'impostazione del film, poi, risentendo di quella del dramma, induceva a richiami anche troppo evidenti (*The Petrified Forest*). Insomma, Huston partiva con un "handicap" che avrebbe potuto rivelarsi paralizzante. Pure, l'opera risultò egualmente apprezzabile, sul piano di una condotta espositiva salda, spesso vibrante, con aperture significanti, nel senso della definizione di un tipo o di un carattere (basti pensare all'ormai citatissima presentazione del gangster nel bagno). Certo, il film appariva chiaramente vittima di un indiriz-

zo produttivo, giunto ad imporre perfino il posticcio lieto fine. Ma esso proseguiva il cammino di Huston verso un cinema di avventura, permeato da una volontà messianica (aspirazione ad un mondo libero dalla violenza). Su questa via *We were Strangers* costituisce un netto passo avanti. Qui, disponendo, evidentemente, di una maggior libertà, il regista ha puntato deciso su un messaggio di portata sociale tangibile, di aperta libertà polemica, rappresentando il vittorioso cospirare ed insorgere di forze indipendenti contro la tirannia in Cuba. E nel rappresentare impietosamente gli aspetti di questa tirannia Huston ha raggiunto anche le sue più compiute pagine di narratore cinematografico: la seduta in senato, dominata dal senso di una paura paralizzante (con quei primi piani psicologicamente esattissimi), l'assassinio, rapido e brutale, sulla scalinata dell'Università (con certi azzeccatissimi effetti di biancore nei campi lunghi), la repressione in città, dopo l'attentato (con quel senso agghiacciante di silenziosa solitudine, rotta solo dall'aggirarsi delle macchine della polizia, cariche di agenti in paglietta). La parte centrale del film cede poi al romanzesco (sempre latente nell'opera houstoniana, in conformità con le tendenze del regista), al macabro. E la



Humphrey Bogart in «The Treasure of Sierra Madre» («Il tesoro della Sierra Madre», 1947), una specie di "western" psicologico che si ispira a un romanzo del famoso e misterioso B. Traven.



Humphrey Bogart e Lionel Barrymore nel film «Key Largo» («L'isola di corallo») del 1948.

parte finale è di calzantissimo ritmo, ma su piano più modesto, da accorto film di gangsters, con un montaggio vibrato e ad effetti sicuri. I tratti delicati o rivelatori non mancano tuttavia mai: penso a quella canzone che ricorre, sottolineando nostalgicamente alcuni punti dell'azione, fino a ritornare più melanconica nel finale. Nei riguardi del mestiere Huston non ha ormai, è chiaro, più nulla da imparare: nell'ultimo film c'è una scena che lo dimostra persuasivamente. Ed è quella che presenta in tutta la sua miseria la figura del poliziotto, con la sua volgarità e la sua ingordigia. Non era la prima volta che si vedeva qualche cosa del genere (ricordo, per pura associazione di idee, la scena della trattoria nella *Peccatrice* di Palermi, anche lì un uomo inchiodato alla sua vol-

gare mediocrità dal suo comportamento a tavola); ma il linguaggio di Huston, con la propria sapida plasticità, perveniva a notazioni incisive (e Armendariz offriva il meglio di se stesso, riscattando un personaggio che aveva del convenzionale).

Ciò stabilito, resta da vedere quali sono i limiti cui Huston può arrivare: per potercene rendere conto bisognerebbe che egli riuscisse a fare un film al di fuori di ogni interferenza industriale, il che non è certo facile. Oggi, possiamo serenamente affermare che in Huston l'artigianato americano ha uno dei suoi più maturi e nobili esponenti. Dal quale potrebbe anche, sebbene io personalmente mi senta portato a dubitarne, scappar fuori l'artista.

GIULIO CESARE CASTELLO



A sinistra e a destra: due inquadrature tratte da «We Were Strangers» («Stanotte sorgerà il sole», 1949), il miglior film a soggetto di Huston apparso in Italia. John Huston è un regista che cerca di andare contro corrente, di infrangere il conformismo del cinema americano.

IL SACRIFICIO DEL SANGUE

UNO STUDENTE, (Jean Louis Barrault) legato ad una sorta di statuto puritano, che egli ha abbracciato per profondo convincimento, è spinto dal fanatismo ad uccidere una giovane donna, sua vicina di casa, perché conduce una vita peccaminosa. Egli è convinto, uccidendola, di purificarla dal peccato; ma nello stesso tempo, forse senza che egli lo avverta o quanto meno lo confessi a se stesso, non è esclusa dal movente del delitto la gelosia: lo studente è infatti innamorato della donna e non sopporta più che essa riceva uomini di notte. I sentimenti del giovane sono complessi, e una specie di esaltazione lo tormenta; tuttavia ciò non gli impedisce di valutare la situazione e di crearsi un alibi. La polizia non tarda ad interrogarlo, ma egli, forte del suo alibi (aveva chiesto una sigaretta al vicino di casa subito dopo il delitto), riesce a sviare i sospetti e a farli convergere sull'uomo che era stato dalla ragazza fino a pochi istanti prima del delitto. Il commissario che conduce le indagini (Pierre Fresnay), trova però piuttosto strano il comportamento dello studente e, dopo l'interrogatorio dell'uomo che era stato con la ragazza la notte del delitto, si convince che l'uccisore non può essere che lo studente, del quale non ignora il fanatismo puritano. Si tratta solo di aspettare il colpevole al varco, in un momento di dolorosa sincerità, quando il freddo ragionamento cede il passo all'irruenza sentimentale. Infatti lo studente, quantunque resista bene ai successivi interrogatori del commissario ed eluda sagacemente i pedinamenti e la sorveglianza degli agenti, sente a poco a poco venirgli meno la fredda sicurezza dei primi giorni ed il dubbio, sotto i suoi molteplici aspetti (unito alla paura di cadere da un momento all'altro nella rete dialettica del commissario e ingigantito dal rimorso di aver ucciso la donna), comincia a farsi strada nel suo animo. Ed egli scivola così, inavvertitamente, verso una rilassatezza fisica e morale. Abbandonati gli austeri principi puritani, egli si dà a frequentare locali di dubbia moralità e si attacca morbosamente a una donnina (Viviane Romance), che lo attrae con il suo fisico provocante. Una sera, più del solito avvilito ed esaltato, nel locale che ha preso a frequentare, si abbandona ad uno strano parossismo e, dopo una danza frenetica e spaventosa, cade a terra privo di forze e di coscienza. La donna lo trascina nella sua casa, ed è qui che il commissario lo arresta. La confessione, in quello stato, diventa facile, come un sollievo ed una liberazione. La versione italiana del film modifica alcuni particolari e smussa diverse situazioni. Lo studente, tra l'altro, diventa un giornalista. *Il sacrificio del sangue* appare nel 1946. L'edizione originale, interdetta da quasi tutte le censure, viene invece presentata in Italia nell'ottobre del 1943, alla Quirinetta di Roma.

Jeff Musso, giovane regista di Toloné, temperamento sensibile e impulsivo, non ha ancora dato un'opera di autentico valore. Fedele fino all'inverosimile alla fonte di ispirazione (ha tratto i soggetti di quasi tutti i suoi film da Liam O'Flaherty, e soltanto ultimamente sembra essersi rivolto ad altre fonti con *Robinson Crusoe*), e coerente, in modo adeguato, nell'impiego di un suo linguaggio, Musso sente una predilezione particolare

per i temi scabrosi, che affronta con serietà e convinzione, senza ottenere risultati del tutto persuasivi. Egli conosce il mezzo espressivo, ma non riesce sempre a conciliare il suo temperamento con la materia che ha sottomano, e si lascia sovente trascinare su alcune deviazioni le quali impediscono ai suoi film di giungere all'arte e non permettono ai suoi concetti di estrinsecarsi su un piano accessibile alla massa degli spettatori. *Le puritain* resta comunque un'opera di eccezione. Girato nel periodo aureo del cinema francese, manifesta tutte le caratteristiche del realismo pessimistico, che egli porta verso la maniera. Sarebbe forse facile trovare in questo film l'influenza, specialmente per quanto riguarda l'atmosfera, di pellicole contemporanee e precedenti; ma sarebbe questo un lavoro pressoché inutile, poiché sappiamo quali e quanti scambi di idee e di atteggiamenti siano intervenuti nel cinema francese dell'immediato anteguerra. E' opportuno invece insistere su ciò che *Le puritain* ha di eccezionale. Evidentemente, nella costruzione del film, Musso si è imposto dei limiti formali, ai quali si è mantenuto fedele ad oltranza, con perfetta coerenza. Il film non ha esterni; anche le stradette sono interni,

Titolo originale: Le puritain - Regia: Jeff Musso - Soggetto: dal romanzo di Liam O'Flaherty - Sceneggiatura e dialoghi: Liam O'Flaherty - Scenografia: Serge Pimenoff - Fotografia: Curt Courant - Musica: Jeff Musso, Jacques Dallin - Interpreti: Jean Louis Barrault, Pierre Fresnay, Viviane Romance, Mady Berry, Alexandre Rignault, Ludmilla Pitoeff, Marcel Delaire, Georges Flamant, Rosita Montenegro, Pierre Labry, Jean Tissier. - Produzione: Les Films Derby, 1937.

un po' più vasti geograficamente, ma sempre interni. I concetti prendono forma "al chiuso" e restano intrisi di una specie di soffocazione, che li rende quasi solidi e palpabili. Quel "non uscire mai", nei punti vitali del racconto, fa sì che una vena sotterranea leghi effettivamente ogni parte costruttiva, in una saturazione ineccepibile. L'impiego esagerato del primo piano, restringendo ancora di più il già ristretto campo dell'azione metafisica, porta il trapano dell'indagine sempre e continuamente sul vivo dei concetti. Il tormento dello studente e l'assillo di uscire fuori dalle tenaglie morali del rimorso, e materiali della polizia, percorrono le lisce pareti di un imbuto, dalle quali continuamente scivolano nel foro centrale dello smarrimento. Sembra addirittura, con una sensazione quasi tangibile, che l'obbiettivo, col permanere inesorabilmente "addosso" al personaggio, lo spinga materialmente verso il cedimento. Quel senso di vertigine, proprio di chi sta scivolando verso l'abisso, è ancora maggiormente suggerito dalle improvvise sfocature dell'immagine. La limitazione formale non resta quindi cosa a sé, ma investe di sostanza il concetto da esprimere. L'affidare il personaggio di un film a Jean Louis Barrault, vuol dire, per il regista, rinunciare completamente al suo compito creativo per trasferirlo all'attore: attore, perduto, squisitamente teatrale. Quanto è successo a Carné in *Les enfants du paradis* (« Amanti perduti », 1946) può togliere ogni dubbio al riguardo; di conseguenza è facile da immaginare la situazione di Musso, il quale, in fondo, non è un Carné. Tuttavia, diciamo subito che in *Le puritain*, pur essendo la creazione del personaggio dello studente da attribuirsi pienamente all'attore, il regista ha saputo, con sensibile intuizione, adattare così persuasivamente la cornice all'azione, che la figura del personaggio centrale si amalgama con tutto il resto. Le doti mimi-





che di Barrault sono così potenti, che il personaggio vive intensamente, e le qualità dell'interpretazione non chiedono che di essere avvalorate. Ecco quindi balzare ai nostri occhi l'importanza delle accennate limitazioni formali. Il primo piano, ad esempio, mezzo rigorosamente filmico di espressione, risulta il più adatto a contenere la creazione personale di un attore di grandi doti teatrali, nell'accezione cinematografica, pur indulgendo all'azione "ferma", in luogo "chiuso" (gli interni). E' in definitiva la scelta di un linguaggio adatto al materiale di impiego, materiale avente caratteristiche già ben determinate ed antitetico alla natura del linguaggio stesso. Constatata questa realtà, scopriamo, di volta in volta, che la posizione del regista non è passiva, ma ogni valore creativo porta il suo intervento. Pensiamo ancora alla sequenza della danza frenetica dello studente nel locale notturno. E' chiara la potenza dell'attore nel comporre un personaggio così tormentato in tutta la gamma dei sentimenti, dall'apatia iniziale, all'accendersi dei sensi, allo scoppio nella danza e alla rilassatezza finale; ma se noi esaminiamo la costruzione sintattica della sequenza, ci accorgiamo che l'azione dell'attore è stata ricomposta visivamente attraverso alcuni elementi i quali, pur derivando dall'attore, dell'attore non sono più. Qui sta il nocciolo dell'eccezionalità del film. *Le puritain* ha dei difetti e li vedremo; ma quando cade non è esattamente per colpa dell'azione dell'attore. Chiarito così il rapporto tra attore e regista, possiamo proseguire nell'esame del comportamento del primo, ben sapendo in che rapporti si trovi con la seconda.

Jean Louis Barrault tiene il suo personaggio su un piano costante di tensione, sia nella freddezza che nell'esaltazione. I passaggi sono rapidi e naturali. L'uomo è calato nella sua dolorosa realtà e si esalta; ragionando va sensibilmente ed inevitabilmente verso l'ossessione ed urla con il calore del colpevole. Sfatto in viso, combatte più contro se stesso che contro il commissario che gli sta di fronte. Le sequenze migliori sono senza dubbio quelle relative agli interrogatori, quando l'obbiettivo ne coglie gli aspetti più persuasivi. La maschera di Barrault diventa tutto un mondo di dolorosa espressione, attraverso il quale il contenuto sentimentale si riversa pienamente. Su questa concezione visiva del racconto si innesta il dialogo, in misura piuttosto

abbondante, sul metro del linguaggio filmico. Eppure anche il dialogo, nel pericolo di un tentennamento teatrale, si mantiene rigorosamente chiaro e soprattutto aderente alla impostazione dell'attore. Il regista ne esce pulito. Attraverso i limiti espressivi volutamente scelti quali unici adatti alla materia impiegata; e attraverso questa materia, l'attore eccellente e conscio, sul piano autonomo, della propria parte; attraverso l'inevitabile uso del dialogo come materia stessa della narrazione; attraverso tutte queste barriere Musso passa completamente lido, riuscendo a collocare i diversi elementi lungo una linea evolutiva convincente e marcatissima. Con la violenza sembra addirittura ottenuta la catarsi del racconto e tutto prende alla gola dal principio alla fine. Questa è la tendenza totale del film: una costrizione della materia su una linea prestabilita, che non può essere che quella filmica. (La sequenza iniziale del delitto, silenziosa e animata dai veli dell'alcova, si manifesta una serena, svagata e solitaria battuta d'apertura). Eppure il film ha qualche cosa che non regge e lascia perplessi. E si scopre che tale disagio deriva da una sola circostanza: la sproporzione tra la montatura così perfetta di un meccanismo estetico e il nocciolo drammatico esiguo e troppo circoscritto. In linea assoluta un simile dissidio non dovrebbe sufficientemente costituire elemento negativo; in linea pratica ciò avviene e permane. L'idea che informa il film ha una consistenza intrinseca forse troppo letteraria e nel corso della sua trasformazione visiva, ha perso alquanto del suo mordente, per ridursi a un presupposto, una sorta di presupposto tattico, che è formulato appunto in previsione di determinati sviluppi. Ciò che forse non era nelle intenzioni iniziali è risultato poi a svolgimento scontato. Non sembra, a titolo di esempio, che Barrault sia stato impiegato in funzione dell'idea, ma che l'idea sia sorta in funzione di Barrault. Che sia forse causa di ciò la tenace costrizione della regista? E riecoci sui nostri passi. Un circolo chiuso. Forse l'indagine potrebbe ricominciare.

Ciò è quanto a noi basta per dare conferma dell'eccezionalità del film, eccezionalità da cui siamo partiti per parlare di *Le puritain*, che ha ottenuto il « Prix Delluc » 1938.

OSVALDO CAMPASSI



IL CRISTO PROIBITO

Il film di cui Malaparte sarà soggetto sceneggiatore e regista, intende inserire i dati della cultura nel flusso della vita e fermare la verità di una razza in una vicenda popolare e fortemente drammatica

PASSANDO per Terracina assistei per caso alla festa di Sant'Antonio. La piazza di Terracina-alta è a palcoscenico, come in molte cittadine del Centro e del Sud: un rettangolo in leggera salita chiuso al sommo dalla facciata della piccola, mirabile cattedrale romanica con la sua scalea di marmo distesa in tutta lunghezza, un campanile a scodelle policrome più bello e puro, forse, di quello della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo a Roma, fasce di mosaico che corrono sotto gli architravi e rilucono come un raso nelle bizzarre figurazioni di animali emblematici. Nel pronaio una grande vasca romana resta a ricordo dei protomartiri che vennero scannati a tempo loro dentro quell'artistico ricetto, col sangue che sgocciolava dal buco di scarico; e l'interno del tempio ha un pavimento cosmatesco di preziosa bellezza, un magnifico pergamo del 'zoo e mosaici nei quali si rifugia l'impaurita, candida e stravolta fantasia degli artefici medievali. Una folla varia e gremita traboccava nella piazza, così fitta da ricordare le frotte di sarde che passano a primavera nel sottostante golfo di Gaeta; benché poi rimanesse composta e contegnosa, gli occhi rivolti al palo della cuccagna rizzato sul mezzo del largo, e così unto da far inferocire i garzoni che vi si avvicendavano a prova tra il riso discreto e le patetiche acclamazioni degli astanti. In questa folla potevano riconoscersi a colpo i grossi negozianti di cereali della piana, i pescatori del golfo, i contadini delle bonifiche: tutta gente abituata all'antico profilo del Circeo, per la quale l'antro della Maga o le orge di Lucullo sono faccende quasi domestiche, e capace di non meravigliarsi se trova una testa di Bacco o i frammenti della lorica d'un centurione sotto la punta dell'aratro. Del resto ragazzini scuri di sole stavano arrampicati, in un angolo della piazza, sui fastigi d'una torre dei tempi di Silla; popolane paciose, assiependosi sulla scalinata del Duomo, si reggevano alle teste dei leoni romanici; e persino gli uomini della banda municipale tenevano i piedi, con la massima disinvoltura, sopra un pezzo di lastricato dell'età repubblicana.

Allora mi tornò in mente quello che Malaparte aveva detto il giorno prima parlando del cinema italiano contemporaneo, dei problemi del "neorealismo" e, soprattutto, del suo proprio film. Non è vero, sosteneva Malaparte, che il film italiano debba necessariamente ambientarsi tra caverne e macerie, cenci e baracche, case popolari e asili notturni. Esiste pure una realtà italiana segreta, provinciale o addirittura paesana, che si svolge ogni giorno tra le architetture del Vignola o del Rossellino, gli scherzi d'acque del Bernini o, mettiamo, i templi delle divinità perdute: e che, a contatto con un simile "décor", ne subisce l'influenza — spesso inconsapevolmente — anche nei suoi legami diretti con la vita, l'uomo e la società. L'osser-

vazione, ovviamente, non era fatta per togliere il più piccolo merito alle opere di un Visconti, o di un De Sica, o di un Rossellini; registi che hanno saputo risolvere validamente i temi della loro poetica, ognuno a suo modo, sul piano di un'evidenza spettacolare non solo tutta ancorata al presente ma (ciò che più conta ai fini del rilievo di Malaparte) calda di vita negli scenari più consueti all'uomo della strada. Non era né poteva essere, cioè, un'osservazione polemica; e a toglierle questo carattere sarebbe bastato il naturale riconoscimento dei valori di schietta, precisa umanità che liberamente insorgono dalla storia di Antonio e Bruno tra i mercati e i vicoli di Roma alla ricerca della bicicletta rubata, da quella di 'Ntoni Valastro sul mare e nelle povere case di Acitrezza, o dall'avanzata di eserciti stranieri tra le rovine di Napoli sino al delta del Po. Intendeva dire soltanto, Malaparte, che una realtà di passioni e di sentimenti popolari vive in Italia anche tra le testimonianze del più illustre passato; e magari prende



Lo scrittore Curzio Malaparte, che debutterà come regista col film « Il Cristo proibito ».

luce, assume un particolare accento, dallo svolgersi materiale della vita d'ogni giorno tra quei solenni vestigi. Il suo film ad esempio *Il Cristo proibito*, un film del quale Malaparte sarà regista, soggetto e sceneggiatore) si svolgerà in una regione d'Italia imprecisata quanto a particolari riferimenti della vicenda, ma che in realtà è l'alta valle dell'Orcia, in località Le Crete, anzi più esattamente è il tratto che si chiama Orcia Morta e tocca la bonifica della Foce. Questo territorio si stende tra Radicofani, Pienza, Montepulciano e San Quirico d'Orcia: il cuore dell'Etruria. Qui i buoi bevono nei sarcofagi disseminati per la campagna, le pecore riparano sul tramonto tra gli avanzi delle dimore dei lucumoni o di qualche antica abbazia. E' una terra magra, severa, un paesaggio arido, con pochi alberi, a dossi pietrosi e balze scarse — lo stesso paesaggio di Giotto; e la gente che vi abita è d'una strana razza taciturna, abbastanza scontrosa in apparenza ma ricca di un orgoglio remoto e signorile, una razza a metà strada tra la mitologia d'una campagna tuttora arcaica e la civiltà industriale dell'Amiata. Una sequenza del *Cristo proibito* verrà girata in una cantina: ma quale cantina? Si tratta in realtà delle fondamenta etrusche delle mura di Montepulciano, riattate dal Sangallo a canove e cellieri per ordine di Pio II che sopra vi fece costruire, da Baldassarre Peruzzi, quello che attualmente porta il nome di palazzo Ricci; e queste cantine ricordano le prigioni del Piranesi, ma con un senso anche più tetro e disperato di solitudine. Un'altra sequenza si svolgerà dentro una chiesa: e dietro i personaggi vivi e reali, che si muovono e parlano, potrà comparire un altare di Sano di Pietro, una statua di Donatello, un'altra di Michelozzo.

Che significato ha tutto questo? Forse che la varia eredità dei secoli può servire di commento alle nostre azioni di creature operanti e vive o, peggio ancora, imporcì la sua misura, il suo ritmo, la sua morale? Certamente no. Ma ciò che da essa assorbiamo senza neppure avvedercene, per il solo fatto di viverci in mezzo, può sottilmente indirizzare i nostri gusti e le nostre abitudini mentali, il costume e persino i moti del cuore, proiettandoli in una realtà di rapporti umani che ne tenga conto magari a nostra insaputa. Così la vicenda del film di Malaparte è interamente affidata a personaggi proletari che tuttavia, sin dall'infanzia, hanno avuto familiari le tavole di Matteo di Giovanni o le tele del Franciabigio, il paesaggio di Giotto e dei giotteschi, una terra archeologica: ma si tratta pur sempre di uomini e donne immersi nella verità di questo tempo con i suoi paurosi problemi, le sue lotte, la sua voglia di vivere tra le stragi di ieri e l'ansia d'una giustizia da realizzare. Sono anzi uomini e donne giovani, gente delle ultime leve, esemplari di quella "nuova razza marxista" (è una definizione di Malaparte) che alligna oggi robustamente in Europa ed ha un suo gergo comune, una sua comune identità di vedute sul giudizio del presente e l'avvenire dei tempi, persino un suo proprio modo di guardare e di vestirsi: una razza dura, con una generosità piena di cose

MOTIVI POPOLARI

crudeli, capace di lottare, obiettivamente pessimista ma ricca di segreti entusiasmi, lanciata sul mondo di domani benché invisibili fili la trattengano suo malgrado all'insegnamento ed ai lasciti del passato. *Il Cristo proibito*, nelle intenzioni di Malaparte, ci darà soprattutto il senso della verità di questa razza, dei suoi desideri ed ambizioni, dei suoi scatti in avanti e delle sue connessioni alle memorie del tempo, insomma dei suoi sussulti profondi; e tutto questo nello schema d'una vicenda popolare, passionale e fortemente drammatica, anche se non intellettualizzata e "impressionante" com'è di certi capitoli de *La pelle* (d'altronde a nostro avviso non bisogna dimenticare che proprio nello sfondo naturale del film, più o meno, si svolsero abbastanza di recente i fatti di Abbadia San Salvatore: una gagliarda esplosione di risentimento popolare e a suo modo un esempio di testardo coraggio, colorato dall'isolamento in una terra antica di sommosse e di perpetua speranza).

Riuscirà Malaparte nella sua prova? Egli arriva al cinematografo dal giornalismo e dalla letteratura, il suo pericolo è quello di abbandonarsi a un formalismo pittorico che gli prenda la mano a scapito della commozione artistica e dei valori più propriamente umani della "storia". D'altronde si è preparato con impegno a questa esperienza, ha frequentato a lungo gli "studi" di Parigi e di Londra; e non poche pagine dei suoi ultimi libri (*Kaputt*, *La pelle*) sono organizzate al modo di vere e proprie sequenze, con un taglio e un ritmo cinematografici di scoperta evidenza. Spesso l'occhio dello scrittore cammina come un obiettivo: della visione filmica ha i ritorni, le cadenze, i modi della rappresentazione. Malaparte ha un concetto rigidamente unitario su quello che deve intendersi per realizzazione pratica di un film: secondo lui un film dovrebbe essere per quanto possibile l'opera di un solo uomo, di un solo artista, che si assumesse contemporaneamente i ruoli e le fatiche del regista, del soggettoista, dello sceneggiatore, magari dell'operatore, del musicista e dell'interprete principale della vicenda. Qualche cosa di simile, come abbiamo già detto, tenterà di realizzare col *Cristo proibito*: dove tuttavia gli attori principali saranno Raf Vallone, Elena Varzi e Alain Cuny (il compagno di Arletty in *Les visiteurs du soir*), l'operatore-capo Pogani, l'aiuto-regista Scarpelli. Da un punto di vista sostanziale, poi, i propositi di Malaparte si possono forse riassumere in un bisogno d'inserire apoditticamente i dati della cultura nel flusso della vita, poiché nella vita moderna nulla è più apodittico del cinematografo. Di questo bisogno, e del conseguente tentativo, dobbiamo essergli riconoscenti a priori in un paese dove la cultura, per generale riconoscimento, non si affaccia alla vita, o vi si affaccia in forme che risentono così spesso della nobiltà (e della noia) d'una distaccata accademia. Comunque (il film di Malaparte sarà ultimato sulla fine del prossimo settembre) attendiamo alla prova quest'uomo al quale i suoi avversari negano tutto, tranne l'intelligenza.

ALDO PALADINI

SI DEVE proprio all'opera del cinematografista se gli atteggiamenti più evidenti ed esteriori (e quindi, sia pur detto fra parentesi, meno pericolosi nel senso di una polemica sociale) della musica popolare americana — che laggiù con distinzione assai precisa ed opportuna chiamano "folk-music" abbandonando il termine "popular-music" ad indicare le canzoncine di successo, gli "hits" e gli "standards" confezionati sui cliché di Tin Pan Alley — sono oggi ben conosciuti in Europa. I molti film "western" soprattutto si son quasi impegnati a quest'opera involontaria di propaganda diffondendo, con le melodie più facili ed orecchiabili e quindi più popolari anche in America, il gusto per le canzoni di "cow-boys". Anche se mai son giunti fino ai nostri schermi i film dei "cow-boys" cantanti Gene Autrey e Ray Rogers naturalmente in testa — film, come tutte le cosiddette "horse-operas" (o "film di cavalli"), esclusi dall'esportazione e destinati esclusivamente ai circuiti nazionali — i "westerns" che abbiamo potuto vedere ci hanno offerto materiale più che sufficiente ad una media cultura in questo senso. Così, per fare un solo esempio, *Trail To Mexico*, ascoltato forse per la prima volta nell'arrangiamento steso da

Hageman per Stagecoach ("Ombre rosse", 1939) di John Ford — era la musicchetta che accompagnava la famosa corsa della diligenza — è ritornato, nelle colonne sonore dei film "western", innumerevoli volte, sotto i travestimenti più diversi e curiosi. Per l'ultima volta alternato, con gusto musicale in tutto degno del film, ad un tema della Patetica di Ciaikowsky, in *The Outlaw* ("Il mio corpo ti scaldierà", 1943-46) di Hughes. Per non parlare di altre famose canzoni, come *Oh, Susanna!* o *My Darling Clementine* o *Golden Slipper* (l'immane "square-dance" di tutti i "westerns"). E gli esempi si potrebbero davvero moltiplicare.

A questo sfruttamento cinematografico del folklore musicale corrisponde, in America, una diffusa passione per la musica popolare, per le ballate dei primi pionieri, per i "songs" degli Appalachians, per le canzoni dei "cow-boys". In Italia invece la musica popolare "locale" è pochissimo e malissimo conosciuta. La tendenza ibrida ed equivoca del nostro Romanticismo non ha determinato, come invece in Germania ed in Inghilterra, alcuna ricerca in questa direzione. Pochi saggi, rarissime "collezioni" sperdute fra



Tra i film italiani recenti, soltanto «La terra trema» di Luchino Visconti offre due canzoni siciliane molto belle e, ciò che più conta, intonate con accento sinceramente popolare.



La partitura di Longo, in « Patto col diavolo » di Luigi Chiarini, presenta alcune soluzioni di non trascurabile interesse, sia dal punto di vista cinematografico che da un punto di vista musicale. Molto bello in questo film, inoltre, il canto dei pastori durante il corteo nuziale.

inutili "memorie" o sommerse in polverosi scaffali di pubbliche librerie: ecco quanto l'ottocento ci ha lasciato nella sua ben scarsa passione per il canto popolare e per tutte le espressioni del folklore. Il novecento ha significato, per l'Inghilterra e per l'America, l'approfondimento delle appassionate, ma insicure ricerche dei romantici: tutta la "balladry" scozzese ed irlandese riceve così una sistemazione critica e storica che, se anche non può essere riguardata come definitiva ed inappellabile, pur tuttavia può già offrire un'ampia prospettiva estetica e cronologica. In Italia invece il nuovo secolo ha significato lo scadimento definitivo di ogni interesse per la musica popolare, compromessa irrimediabilmente dalla banalità dopolavoristica e dalla volgarità degli sfruttatori "industrializzati". È ciò soprattutto si riferisce ai canti di montagna, sprofondata in un amaro ricordo di scampagnate domenicali, di fiaschi di vino, di carte di salame sparse sui "prati in fior", ed alle canzoni napoletane, indegnamente sfruttate, ad uso soprattutto degli stranieri, da commercianti senza scrupoli. Questa situazione, quanto mai pericolosa ed equivoca, non poteva non avere ripercussioni evidenti sui commenti musicali dei nostri film. Lo stesso "neorealismo" ha, generalmente preferito rinunciare in partenza all'aiuto pur valido che il canto popolare avrebbe potuto offrire per non correre il rischio di precipitare in banalità ed in volgarità. Così il Pianto delle zitelle, cortometraggio realizzato da Pozzi Bellini nel 1939 che riprende, con suggestiva efficacia visiva e musicale, la annuale processione-sacra rappresentazione rimane ancora un esempio isolato. Nei film recenti solo La terra trema ci ha offerto due canzoni siciliane molto belle e, ciò che più conta, intonate con accento sinceramente popolare. Non così può dirsi delle canzoni di In nome della legge e della serenata di Il lupo della Sila che ri-

velano se non proprio la mano di un arrangiatore, certo le cure di un musicista. Le melodie delle canzoni cantate a domanda-risposta dalle mondine di Riso amaro erano effettivamente popolari, ma non felice fu l'idea di adattare a queste "arie" delle parole d'occasione quanto mai false ed improbabili (tenendo conto, soprattutto, che le autentiche canzoni delle mondine non sono affatto meno polemicamente accese e socialmente aggressive).

Tutto questo discorso è stato suggerito dal film di Chiarini Patto col diavolo. Il commento musicale, opera di Achille Longo, non è davvero di eccezionale importanza. Riprendendo le formule ormai abituali, i cliché più sperimentali, il Longo ha steso una partitura che assolve il suo compito senza compromettere il film, è vero, ma anche senza sostenerlo troppo. Una di quelle partiture che si usano definire "dignitose", che non lasciano cioè nell'ascoltatore-spettatore alcun durevole ricordo, alcuna particolare impressione. Tuttavia il commento musicale di Patto col diavolo presenta alcune soluzioni particolari di non trascurabile interesse, sia da un punto di vista cinematografico che da un punto di vista musicale. Le "parentesi" di canti e danze popolari — quando non hanno un valore coloristico od occasionale, quando cioè non sono solamente pretesti staccati dallo svolgimento logico della trama — sono sempre molto pericolose perché non offrono, generalmente, che limitatissime soluzioni in senso drammatico. Di qui la artificiosità dei "racconti" sonori, dei punti cioè di passaggio dal canto popolare al commento musicale vero e proprio per imposizione del soggetto. Il cinema americano offre innumerevoli esempi di questi "racconti" riducibili tutti a due o tre tipi. Anche in Patto col diavolo si presentava più volte la difficoltà di "uscire" ad un certo punto con evidenza drammatica dal canto o dalla dan-

za. Si prenda, ad esempio, la prima festa da ballo. Sulla piazzetta i pastori danzano al suono delle cornamuse, dei pifferi, dei tamburelli. Ad un certo punto è necessario (o, almeno, le convenzioni vogliono così) stabilire un corrispondente sonoro all'arrivo del padre di Marta. Questo fatto, si badi bene, non interessa che poche persone; i pastori, attorno ai protagonisti continuano praticamente a ballare. Far cessare la musica non era possibile (è questa la soluzione più facile ed efficace), introdurre improvvisamente il commento sarebbe stato banale ed ingiustificato; il Longo allora, con una serie di graduali passaggi, giunge allo "stacco" con un commento che si è via via impadronito, deformandoli, della melodia e del ritmo della danza popolare suonata dai pastori. Lo stesso accade in altri punti con minor evidenza ma uguale efficacia. Molto bello, sempre nel film di Chiarini, il canto dei pastori durante il lungo corteo nuziale attraverso i pascoli e i boschi. Di canti come questi, direttamente nati dall'unione di occasioni religiose su modi evidentemente profani e tradizionali, è piena l'Italia meridionale.

Ed è proprio in questa direzione che i compositori di musica da film dovrebbero indirizzare la loro attenzione: è un patrimonio ricchissimo e nascosto su cui ancora non hanno messo le mani gli "industriali della musica", quelli che hanno imbastardito ed ucciso la canzone napoletana, fino a ieri voce pur viva e sincera del popolo, e gli organizzatori di gite domenicali, quelli dei cori alpini e dei fazzoletti annodati ai quattro angoli a ripararsi dal sole. E questa musica, impiegata con discrezione e soprattutto con il rispetto con cui si devono trattare le cose degli altri, potrebbe effettivamente contribuire moltissimo alla suggestione espressiva di certi film.

ROBERTO LEYDI

FILM DI QUESTI GIORNI

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

** IN QUESTA NOSTRA VITA (In This Our Life)

Regia: John Huston - Fotografia: Ernie Haller - Musica: Max Steiner - Interpreti: Bette Davis (Carla Timberlake), Olivia De Havilland (Joan Timberlake), George Brent (Giorgio Fleming), Dennis Morgan (Piero), Charles Coburn (William Fitzroy), Frank Craven, B. Burke - Produttori: B. Wallis e D. Lewis - Produzione: Warner Bros., 1942.

E' NOTO come John Huston si consideri spiritualmente allievo di William Wyler: di una simile parentela estetica un film come *In This Our Life* (« In questa nostra vita », 1942) è un indice abbastanza eloquente. Huston lo diresse nel 1942. Egli era, allora, un regista ai suoi esordi. L'anno prima, con *The Maltese Falcon* (« Il mistero del falco », 1941), aveva dimostrato tuttavia di sapere applicare ad un meccanismo giallo una tecnica narrativa scaltrita e non comuni intenzioni psicologiche. Con *In This Our Life* Huston mirò più distante: alla pittura di una famiglia e, in particolare, di un carattere, aspro, perfido, sfrontato. Un carattere per Bette Davis, sul genere di molti altri interpretati dalla "grande tragica", che sa passare con tanta disinvoltura dalla sublimità del sacrificio al colmo della malvagità. Ora, il carattere della protagonista di *In This Our Life* ricorda singolarmente, in particolare, figure di opere wyleriane, che vanno poste al vertice tra quelle interpretate dalla Davis: pensiamo al film *Jezebel* (« Figlia del vento », 1938), pensiamo a *The Little Foxes* (« Piccole volpi », 1941). Ma il contatto con Wyler non è di indole soltanto contenutistica: vi sono soluzioni formali che si riconducono nettamente alla lezione del regista alsaziano. Si pensi all'impiego, in funzione drammatica, della profondità di campo. La quale rende obbligatorio il ricordo anche di Orson Welles. E' significativo il fatto che *Citizen Kane* (« Quarto potere ») e *The Little Foxes*, le due opere dove il "panfocus" ha un più esplicito impiego, siano ambedue del 1941. A un anno di distanza Huston dimostrava palesemente di aver tenuto conto dei fermenti innovatori contenuti in quelle opere. Del resto, tutta l'atmosfera familiare di *In This Our Life* fa spesso ritornare alla mente quella di *The Little Foxes*: anche qui c'è chi sfrutta e chi subisce. E il clima stesso scenografico, così tipicamente statunitense e sudistico (la sala con la scala che conduce ai piani superiori, dove sono le stanze da letto), è strettamente affine. Con tutto ciò, il divario di livello tra le due opere è sensibile. Anzi tutto Huston non aveva dietro di sé un testo come quello di Lillian Hellman, così teso nella sua acrimonia. Qui lo scenario appare discutibile, improbabile ad ogni passo. Pensiamo all'inizio: il padre della protagonista venne allontanato dalla ditta

di cui è socio, dal cognato accentratore e rapace. Il regista si indugia in una descrizione compiaciuta di questo declino, ci si aspettano dei chiarimenti, ma il filone narrativo viene inopinatamente abbandonato. Perfino i passaggi temporali sono nel film spesso arbitrari e sbrigativi: segno di una insufficiente elaborazione dello scenario. E' invece interessante l'episodio del negro che sta per essere ingiustamente processato per omicidio in seguito alla falsa accusa di una bianca, senza che nessuno osi difenderlo, eccetto l'avvocato progressista, considerato dai belpensanti un rivoluzionario pericoloso. L'accento al problema è frettoloso; ma testimonia già di quell'apertura di interessi sociali, che in Huston si verrà facendo più netta con gli anni. Del resto, tutta l'impostazione dell'opera è polemica, nei riguardi della classe capitalistica del sud. L'interpretazione è buona, come quasi sempre accade nei film americani; più che buona, naturalmente, da parte di Bette Davis, la quale raggiunge in certi primi piani una rara pregnanza di carica emotiva. Ma, a dispetto dei suoi sforzi, il personaggio finisce per mostrare la corda (di seconda categoria) di cui è intessuto,

** I FUORILEGGE

Regia: Aldo Vergano - Soggetto: G. Mangione, G. P. Callegari, L. Trieste, O. G. Caramazza - Sceneggiatura: Mangione, S. Pugliese, L. Trieste, V. Marinucci, Caramazza, Callegari, P. Mercanti, A. Vergano - Fotografia: Marco Scarpelli - Scenografia: Peppino Piccolo - Musica: Carlo Rustichelli - Interpreti: Vittorio Gassmann (Turi), Maria Grazia Francia (Maruzza), Ermanno Randi (Cosimo), Umberto Spadaro (Don Ciccio), Attilio Dotesio (Il capitano dei carabinieri), Virginia Balistrieri (La madre di Turi) - Produttore: Carlo Infascelli - Produzione: Roma Film, 1950.

PECCATO (per i produttori) che Giuliano sia stato ammazzato d'estate. Se fosse morto d'inverno, il lancio di un film come *I fuorilegge* (1950) avrebbe potuto riuscire strepitosamente fortunato. Perché si tratta di un film stranamente tempestivo (parlo da un punto di vista, s'intende, del tutto industriale). Come quando Indro Montanelli ha pubblicato sul *Corriere* un ritratto-intervista di Massarenti, e una settimana dopo il brav'uomo è andato al Creatore. Potenza divinatoria dei giornalisti e dei cineasti. Il lato più interessante di *I fuorilegge* è la sua impostazione, che si sforza di essere obiettiva ad oltranza; i carabinieri difendono la legge, ma i banditi sono tali solo perché spinti al delitto da mestatori senza scrupoli, dietro la falsa bandiera dell'indipendenza regionale. Evidentemente il bersaglio del film è l'onorevole Finocchiaro Aprile con tutti i suoi gregari, mentre Giuliano (il riferimento è trasparentissimo) viene alonato di mito e di fascino romantico. In sede di scenario, (Continua in terza di copertina) **VICE**



Umberto Spadaro in « I fuorilegge » di Vergano. La vicenda di questo film si ispira a Giuliano's.

DAL RAGGIO DI SOLE ALLA CAMERA OSCURA

IN TUTTE le storie che si rispettano si risale sempre ad Adamo ed Eva e anche prima se è possibile. E' inutile resistere. La preistoria con le sue incertezze e i suoi interrogativi esercita sempre un fascino del tutto particolare. Così nel nostro campo, per raccontare l'avventura dell'immagine fotografica, bisogna risalire almeno sino ad Aristotele. E se si fosse più ricchi di fantasia e di immaginazione si potrebbe tranquillamente parlare anche degli abitatori delle caverne o degli antichi Egizi. L'accenno alle caverne non stupirà nessuno, specie tra gli appassionati di cinema che conoscono a memoria i graffiti d'Altamira e i bisonti con tante zampe. Quel che succede nel cinema può succedere nella fotografia: evidentemente sono parenti stretti. Ma il fatto è questo: nell'uno si ricerca attraverso il tempo l'idea dell'immagine in movimento, e non è detto che quest'idea sia proprio la più fondamentale e intima, che in essa consista totalmente il soffio di vita del film, nell'altra invece si ricerca uno spunto dall'apparenza molto più povera, strettamente tecnico e meccanico, indiscutibile. La riproduzione di un'immagine qualsiasi della natura che ci circonda per mezzo di un procedimento automatico, con l'esclusione assoluta della mano dell'uomo, strumento diretto o indiretto di disegno e di copia. Con questo principio parrà di introdurci subito nella storia di una tecnica, per di più di una tecnica industriale. Ma non è così: e il colpo d'occhio sin da principio diventerà senza dubbio più interessante e un tantino eccitante. Abbiamo detto la riproduzione di un'immagine qualsiasi, non abbiamo specificato se riproduzione permanente o meno: e questo ci permette appunto di risalire ai tempi dei tempi. Infatti la vera e propria idea di stampare e di fissare stabilmente le immagini della realtà è molto giovane, ha soltanto poco più di cento anni, mentre la riproduzione temporanea, passeggera, in un'immagine che si lascia vedere per un certo spazio di tempo e poi scompare, è un fenomeno naturale che è sempre esistito da quando mondo è mondo. All'origine un principio imperfetto e approssimativo, dopo, catturato dai sapienti per mezzo della camera oscura, reso più docile e maneggevole. Infatti i raggi del sole che filtrano in un sottobosco tra i rami e le foglie, o che perforano l'oscurità di una caverna da una spaccatura della roccia, proiettano sul terreno delle luminose macchie rotonde. Perché rotonde? Perché l'immagine è proprio quella del sole: tanto è vero che in caso di eclisse anche la macchia rotonda diventa più o meno incavata e dalla parte opposta rispetto a quella della realtà, cioè risulta capovolta.

Appunto questo principio era conosciuto dagli antichi e Aristotele, a quanto ne sappiamo, fu il primo a tracciarne la teoria. E soltanto 14 secoli più tardi un autore arabo, Al Hazen, rifacendosi al filosofo greco, aprì la serie delle citazioni medioevali sull'argomento. Seguono infatti a gruppo serrato: il celebre frate inglese Ruggero Ba-

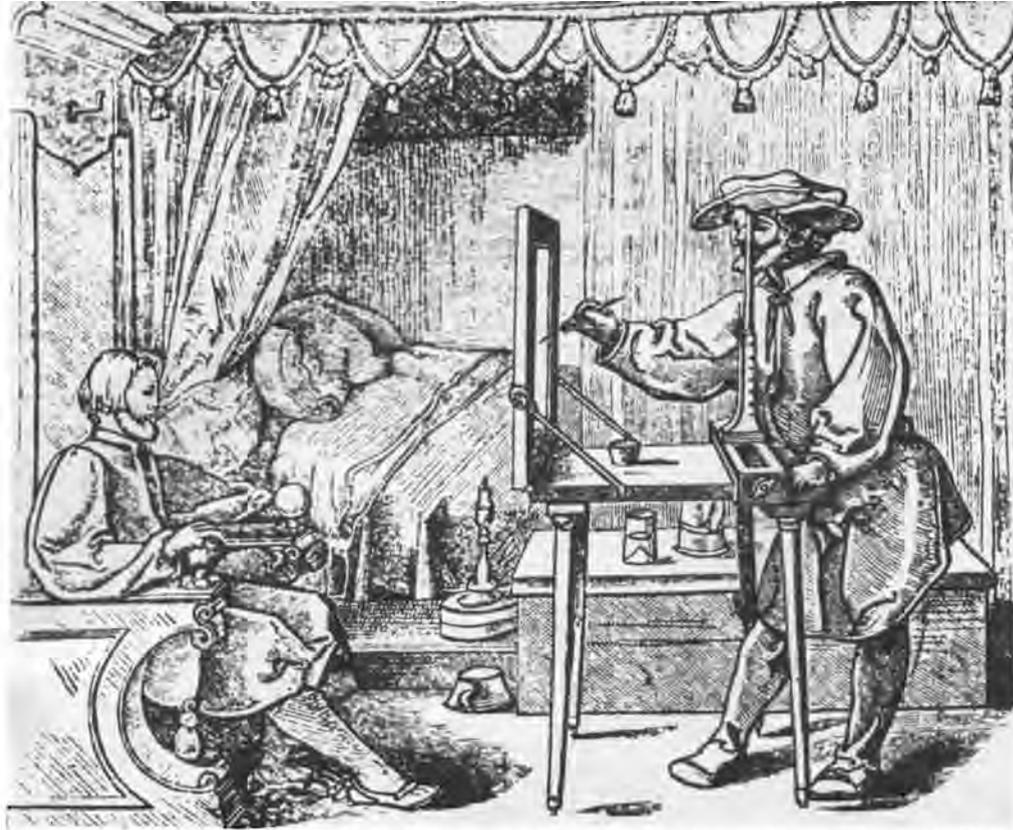
cone nel 1267 (il più grande saggio del suo secolo, processato e imprigionato sotto l'accusa di stregoneria e di necromanzia), il tedesco Witeck o Wittelo nel 1277, Jean Peckham nel 1280 (arcivescovo di Canterbury e primate d'Inghilterra, grande matematico e teologo). Ma la più chiara e brillante descrizione della camera oscura — intendiamoci bene: una vera e propria stanza d'abitazione — e del modo di osservare comodamente gli eclissi del sole senza correre il rischio d'accecarsi a guardare fissamente per giornate intere l'astro maggiore, si trova in un almanacco manoscritto nel 1290 da un certo monaco non meglio definito che col nome di Guglielmo di Saint-Cloud. Questo monaco insegna ad aprire nel tetto o nello sportello di una finestra un foro di grandezza pari a quello che si pratica nelle botti per spillare il vino: attraverso a questo passano i raggi di luce e si proiettano su un qualsiasi schermo piano disegnando una forma rotonda anche se l'apertura è angolosa e irregolare. L'immagine del sole proiettata risulta capovolta, i centri di questa immagine, del foro e del sole stanno tutti su una stessa retta, e lo schermo più o meno avvicinato al foro fa ingrandire o diminuire il diametro della figura proiettata. Commenta chiaramente lo scritto un disegno schematico tracciato con sicurezza. Da queste testimonianze si può quindi affermare che nel Medio Evo gli astronomi e gli ottici adoperavano delle stanze nelle quali poteva



Una figura intera "ante tuleram" che esclude l'esperienza della visione attraverso la camera oscura o altro strumento di disegno.

venire regolata l'oscurità per eseguire le loro osservazioni e le loro esperienze. Che poi in quello strano mondo dove la scienza e il sapere umano erano a gomito a gomito con la magia, l'astrologia e l'evocazione delle ombre, anche il principio della camera oscura passasse dal campo razionale della pura esperienza a quello apparentemente mistico o metafisico della stregoneria in genere, non c'è da stupirsi. Sarà per mancati ritrovamenti o la distruzione di testimonianze scritte, sarà per il silenzio che sempre avvolge quanto è condannato dalle autorità cosituite e dalla morale di un'epoca, il fatto è che dobbiamo lasciar passare due secoli e giungere sino al nostro Leonardo da Vinci per ritrovare una nitida traccia della camera oscura. E l'eco della voce di Leonardo è anche in questo caso molto importante: è infatti nei suoi scritti (Manoscritto D e Codice Atlantico) che per la prima volta si legge che per mezzo della camera oscura si possono vedere perfettamente disegnate e colorate come nella realtà le immagini di qualsiasi oggetto posto all'esterno e molto illuminato. Non accenna neppure più al sole, e precisa anzi che lo schermo migliore è un foglio di carta teso, molto sottile e che quindi può essere esaminato per trasparenza. Il piccolo foro attraverso il quale s'intersecano i raggi luminosi deve essere rotondo e praticato di preferenza in una lamina metallica. C'è già una grande conquista: come ripeterà un po' più tardi (nel 1521) il solito monaco sconosciuto, certo Gapiutio questa volta, e per bocca dell'architetto Cesare Cesariano, «...tutta la terra e tutto il cielo vi sono contenuti con i loro colori e il loro disegno...».

A partire da Leonardo e per tutto il secolo XVI le annotazioni si fanno più frequenti e continue: il principio viene sempre più diffuso, la sua utilizzazione si evolve, e la camera oscura si perfeziona. Si comincia a parlare di lenti, di specchi; alla fine del secolo la camera si fa sempre più piccola e diventa trasportabile. I pittori e i disegnatori s'avvicinano con curiosità a questa macchina semplice che crea le immagini catturandole, tali e quali, alla realtà. La magia medioevale si allontana: si trasformerà più realisticamente in ciarlataneria, in un giuoco da fiera. Il primo cenno ad un disco di vetro da impiegare nella camera oscura, non si sa se come specchio o come lente, si trova nel 1550 tra gli scritti di Girolamo Cardano maestro di medicina, matematico, filosofo e astrologo. Un altro italiano, il napoletano Giambattista Della Porta, fisico, filosofo e letterato, nella sua opera più nota, *Magiae naturalis libri XX*, descrive accuratamente la camera oscura. Ma a seconda delle edizioni e delle successive traduzioni che si susseguono sin nel XVII secolo, di questi suoi scritti tenuti tutti su un tono tra lo scientifico e il fantastico, la camera oscura si perfeziona sempre più sino a diventare portatile: è quindi difficile attribuire l'origine dell'applicazione delle lenti, del diaframma, degli specchi raddrizzatori dell'immagine, la riduzione delle dimensioni al



Macchina per disegnare creata da Albert Dürer.

Della Porta stesso, che per molto tempo fu creduto il padre della camera oscura, oppure ai suoi seguaci e traduttori che potevano sfruttare le conoscenze più avanzate della scienza del loro tempo. Quel che è certo è che in un'edizione del 1553, nel 4° libro, il Della Porta constata che anche chi è del tutto ignorante nell'arte della pittura può disegnare con la matita o con la penna per mezzo della camera oscura. E' la prima volta che si parla chiaramente del nostro tema come di una macchina per disegnare: « Ut quisque picturae ignarus rei alicuius vel hominis effigiem delineare possit... ». In quanto ai perfezionamenti tecnici è assodato che nel 1568 il veneziano Daniele Barbaro, filosofo, diplomatico e traduttore, scrive in un trattato di prospettiva che la camera oscura deve essere munita di una lente convessa e di un diaframma. Anche un altro veneziano, il matematico G. B. Benedetti, deve venire ricordato. Parrà una coincidenza, ma quasi tutti gli autori sinora menzionati sono come filosofi esperti conoscitori della dottrina aristotelica, e come traduttori e architetti seguaci di Vitruvio. Per esempio anche il Benedetti ha lasciato tra i suoi libri un trattato sulla prospettiva con basi, naturalmente, in Vitruvio, e le *Dispute*: una confutazione dei principi della scuola peripatetica.

L'attribuzione esatta dei miglioramenti tecnici della camera oscura è pertanto molto vaga: chi avrà applicato per primo delle lenti? chi un diaframma? e che specie di diaframma? chi gli specchi raddrizzatori dell'immagine? Ci dobbiamo accontentare sino a tutto il secolo XVI di raccogliere soltanto le testimonianze dei grandi sapienti di coloro che raccoglievano in sé tutto lo scibile allora conosciuto: gli « specialisti », per così dire, non arriveranno che più tardi. *E possiamo tutt'al più affiancare alcuni nomi di artisti, pittori o architetti, che escogitano degli strumenti, mirini a traguardo, telai con stoffe trasparenti o carte oleate, per aiutare il loro sforzo di inquadrare visioni della realtà, ritrarne i contorni, scoprirne la prospettiva esatta.* Così Piero della Francesca e Albert Dürer. E in questi mezzi tecnici dobbiamo scorgere non soltanto un aiuto perfettamente lecito alla mano del

disegnatore, e quindi non soltanto rivolto verso il fine di una riproduzione sempre più esatta e pure nello stesso tempo più fredda e meno emotiva, ma anche una manifestazione di quel profondo fenomeno avvenuto nella storia della pittura che è la riscoperta, la creazione di nuovo, della prospettiva nella immagine figurativa. E con la prospettiva l'invenzione di quel certo modo di inquadrare, di delimitare il campo, che oggi ci è così naturale e quasi inavvertito proprio in merito alla fotografia, prima, al cinema poi. Tanto naturale che a noi, vissuti si può dire in parallelo con la storia del film, capita molto spesso di osservare ad occhi aperti e persino di sognare ad occhi chiusi con una visione rettilinea: quella del fotogramma. Alla base infatti di tutti gli accostamenti critici, di tutti i ragionamenti di paragone, tra le arti figurative e la fotografia e il cinema vi è sempre il motivo ricorrente e fermo della inquadratura, dell'immagine compresa, e per questo valutata, dai limiti ben precisi di un taglio preordinato che la isola dal resto, dal « nulla » che la circonda. Così come quei pittori del 500 e del 600 che si ingegnavano con listelli di legno, tacche e traguardi di mira spostabili, carte trasparenti tese su telai, anche i nostri fotografi, operatori e registi girano col naso al vento alla ricerca della occasione muniti non soltanto del « vetrino » azzurro, ma anche del mirino riquadratore. I più in gamba faranno a meno del mirino e inquadreranno con le mani, i più consumati ancora faranno a meno di tutto: ma nel sangue hanno da secoli l'istinto dell'inquadratura. Dopo il 1600 incominceremo ad avere delle nozioni più esatte, dei disegni precisi, delle descrizioni tecniche: e la camera oscura diventerà quasi esclusivamente uno strumento di disegno, una prima volgarizzazione di un principio nato per altri scopi. E dell'idea vera e propria della fotografia come oggi l'intendiamo, sinora neppure l'ombra.

BALDO BANDINI

BIBLIOGRAFIA:

Georges Potoniée: *Cent ans de photographie*, Paris, 1940.
Raymond Lécoy: *Histoire de la photographie*, Paris, 1945.

BIBLIOTECA

LIBRI CECOSLOVACCHI

DAL 1945 ad oggi, la casa editrice cinematografica nazionalizzata cecoslovacca ha pubblicato una cinquantina di libri di cinema i quali, nel loro assieme, costituiscono un interessante panorama di attività di concreto valore. La larghezza di questa iniziativa, comprensibile ove si pensi alle forme organiche che la cultura ha assunto negli ultimi anni in Cecoslovacchia, e che si appoggia a una vasta rete di interessi culturali (nel solo centro di Praga vi sono un'ottantina di librerie, quasi una per isolato), ha in sé dei caratteri che differenziano la letteratura cinematografica cecoslovacca attuale sia rispetto all'anteguerra che a molti paesi europei, nei quali purtroppo il bello slancio del dopoguerra si è affievolito o spento (e pensiamo alla Francia, che ha praticamente chiuso il ciclo aperto dalle edizioni Jacques Melot e dalla Nouvelle Edition, e che ha lasciato morire *La Revue du Cinéma*). Le edizioni della Československé Filmové Nakladatelství si possono suddividere in tre settori: traduzioni, libri tecnici e opere nuove di carattere storico, saggistico ed estetico. Del primo gruppo fan parte *Akustika Kinematografu* del prof. J. Slavík, *Elektrotechnika* in due volumi dei proff. Z. Holub e J. Strnad, *Mluva ve zvukovém filmu* del prof. Bohuslav Hála sui problemi della ripresa sonora, un dizionario tecnico anglo-céco di Frantisek Gütlér e una piccola enciclopedia cinematografica di tipo Filmlexicon. Questi libri sono distinti dal loro alto tenore scientifico, e sono redatti da noti scienziati, tecnici e studiosi cecoslovacchi. Nel settore delle traduzioni il panorama è alquanto eclettico ma, per un verso o per l'altro, degno di nota:

Il campo delle opere nuove e originali è, logicamente, il più vasto. Si passa da libri sul problema del soggetto e della sceneggiatura (*Ako Pisat pre Film*, di autori vari) a un volume sul diritto d'autore (*Film v Pravu Puvodskem*, di Jindrich Prochazka), da volumi storico-statistici sul cinema cecoslovacco (a cura di Jiri Havelka per il periodo 1939-45; 1945-46; 1947) a trattazioni di estetica (*Film a Narodnost, Hudba v nasem filmu e Problematika nametu ve filmu* del Prof. A. M. Brousil); dal panorama storico *Kronika 50 let ceskeho filmu* di Jiri Havelka, che riassume cinquant'anni di cinema cecoslovacco a due libri di Vladimir Vlcek sul cinema sovietico: il primo (*Cetni o Sovetskych Filmovych Reziserech*) contiene saggi su Aleksandrov, Arnstam, Ciaureli, Donskoi, Dovgenko, Eisenstein, Ermier, Gherassimov, Jutkevici, Kosinzev, Petrov, Ptushko, Pudovkin, Pyriev, Romm, Savcenko, Vasiliev, Zguridi, Beliaiev e Kopalin; il secondo, *Défilé sovětskeho filmu*, un panorama del cinema sovietico dagli inizi al 1947, interessante soprattutto perché cita larghi brani di sceneggiature di film quali *Potemkin, Arsenal, La madre, Noi di Kronstadt, L'uomo col fucile*, eccetera. Dei problemi della musica nel film tratta un'antologia curata da Vladimir Bor, *O filmové hudebnosti*; di Jan Kucera è il noto *Kniha o filmu*. Jindrich Brichta direttore della Cineteca Cecoslovacca, ha scritto un libro su Edison; un libro satirico è invece *Filmu v Nedbalkach a Vzhuru Nihama*, di M. Nohac e R. Jaros; di carattere divulgativo-estetico sono due libri di Oldrich Kautsky, *Umeni Vybrat Si Film e Pojd do Kinali*; dei problemi sociologico-estetici del cinema si occupa Jiri Kolaja in *K Problematice Filmu*; ecc. Oltre a questi volumi, compaiono anche, regolarmente, degli atlanti fotografici dedicati ai film di maggiore rilievo, sia cecoslovacchi che stranieri.

Libri di cinema pubblica la Filmová Sekce Svažu Československo-Sovetského Pratelství, la società per le relazioni culturali con l'URSS. Tra essi interessante l'antologia di saggi *Díváme se na sovětský film*, con scritti di Vlcek, Freiman, Patera, Zalman, Kliment e Hrbas, e un atlante fotografico, *Sovetsky Film*. Tra le pubblicazioni più recenti dell'Associazione per i rapporti culturali con l'Unione Sovietica sono anche da ricordare le sceneggiature dei film *Educativna dei sentimenti, Giuramento, Pavlov, Battaglia di Stalingrad, La caduta di Berlino e Ivan il Terribile*, nonché il grande atlante fotografico dedicato al film sovietico, *Vitezny Film*, che consta di ottocento fotografie e di una prefazione di V. I. Pudovkin.

CLAUDIO VIAZZI



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

MARCO LETO (Roma). Hai ragione: Wellman merita una «galleria» e l'avrà. Oggi quel regista è legato da un contratto alla Metro. Ha tentato, qualche mese fa, un esperimento che poteva anche finir male: girare il film *The Next Voice You Hear* in soli quattordici giorni. Il sistema è, in un certo senso, quello seguito da Hitchcock per il film *Rope*: provare con gli attori per molte settimane fuori dello studio cinematografico in modo da eliminare costose perdite di tempo per i tecnici. I quali, come certo saprai, devono sovente attendere ore e ore prima che gli attori si sentano in grado di recitare. Da uno sguardo alla tabella dei costi d'affitto del teatro, del materiale, consulta le paghe dei tecnici, operai ecc. e convinciti che il sistema di Wellman e Hitchcock, se non è generoso, è almeno accorto. *The Next Voice You Hear* è la storia di un normale impiegato (imersonato da James Whitmore, il sergente maggiore di Bastogne, quello che masticava il tabacco), amareggiato dalle tante piccole miserie della vita, il quale ad un tratto ascolta alla radio una voce nuova e strana. E' Dio che parla. Questa volta gli sceneggiatori hanno chiamato in causa un apparecchio a cinque valvole memori forse che nei tempi antichi il Signore aveva parlato da un roseto ardente a Mosè sul monte Horeb (Vecchio Testamento, Esodo, 3, 2). Ma non è solo l'impiegato Whitmore che sente la Voce: tutti i popoli sono in ascolto ai loro apparecchi, e a tutti il Signore si rivolge nella loro lingua. Noi, spettatori, non udiamo nulla. Idea interessante, è vero. Ma le critiche americane non sono indulgenti col film: «Non era necessario impiantare una storia che non approda a nulla al solo scopo di usare una così bella trovata». Nota bene: non v'è nulla di irriverente in *The Next Voice You Hear* anche se viene da un paese dove sperano le storielle sui Santi. Per *The Ox-Bow Incident* ti rimando al tempo in cui Aristarco recensì i film presentati al Festival del Museo del Cinema di Milano nella tarda primavera del 1949. Story of G. I. Joe non appartiene al dopoguerra: è stato immaginato e realizzato quando la guerra era ancora in atto. Tant'è vero che l'autentico Ernie Pyle (ovvero il giornalista impersonato da Burgess Meredith) — morto il 18 aprile 1945 durante lo sbarco nell'Isola di Ie — è stato qualche settimana prima di tornare in guerra nel Pacifico il consulente del regista Wellman a Hollywood.

TINCO COLANI (Napoli). Public Hero n. 1, apparso in Italia col ti-

to Missione eroica, mi pare fosse un buon film. Dico pare perché il ricordo è un pozzo lontano. Lo disse J. Walter Ruden per la Metro Goldwyn Mayer. Ecco gli altri dati: produttore Lucien Hubbard; soggetto di J. Walter Ruden e Wells Root; sceneggiatura di Wells Root. L'operatore era Gregg Toland; autore del commento musicale: Edward Ward; scenografi: Cedric Gibbons con i collaboratori Lionel Banks ed Edward B. Willis. Data: 1935. I protagonisti: Lionel Barrymore (il dottore); Jean Arthur (Theresa); Chester Morris (Jeff Crane); Joseph Calleja (Sonny); Paul Kelly (Duff); Lewis Stone (Warden); Paul Hurst (Rufe Parker); George E. Stone (Butch); Sam Baker (Mose). Il selvaggio aveva il titolo originale *Bordertown* ed era diretto da Archie Mayo per la First National. Data: 1935. Alla sceneggiatura aveva collaborato lo specialista Lard Doyle; la fotografia era di Tony Gaudio. Interpreti di questo interessante film erano Paul Muni, Bette Davis, Margaret Lindsay, Eugene Pallette. La pattuglia dei senza paura è, nell'originale, G. MEN. I dati più interessanti sono: produzione Warner Bros-First National; regia di William Keighley; soggetto di Gregory Rogers; sceneggiatura di Seton I. Miller; fotografia di Sol Polito; musiche di Leo F. Forbstein. I "gangsters" più vistosi del film erano Collins (attore Barton Mac Lane) e il bel Leggett amante delle gardenie (attore Edward Pawley). Ricordo Duffee (attore Noel Madison) e Raymond Hatton. Le belve della città, apparso in America col titolo *Bullets or Ballots* è su un piano minore rispetto la pattuglia dei senza paura.

NINO SAMBUELLI (Torino). La firma di Gromo è apparsa poche volte su Cinema solo perché il critico torinese è molto pigro (è la verità, caro Gromo, almeno per noi). Per quel che riguarda l'altro critico da te citato (pseudo-critico preferirei dire, perché la critica è una cosa molto seria) ringrazio il Cielo per il suo silenzio. E tu lo vorresti veder pubblicare sulle nostre colonne un profilo di Orson Welles? Nelle tenebre della metropoli è stato prodotto nel 1945 col titolo *Hangover Square*. Il soggetto è di Patrick Hamilton (autore del dramma *Gaslight*), la sceneggiatura di Barre Lyndon e la regia di John Brahm. E' stato l'ultimo film interpretato da Laird Cregar che impersonava il compositore Bone; Faye Marlowe era la sua fidanzata; il detective-psichiatra di Scotland Yard, Middleton, era George Sanders. La cantante

di music-hall, Netta, era animata da Linda Darnell. Casa di produzione: 20th Century-Fox.

ERO MARINAIO (Firenze). Mi inondi di ritagli, vuoi giudizi, chiedi consigli. In piena sincerità: trovo ancora facilonerie e recensioni troppo sommarie. Ma noto comunque un miglioramento «sensibile», come direbbe un medico, rispetto ai tuoi lavorotti dello scorso anno. Non ho il tempo di scendere nei particolari, e d'altra parte le critiche che mi mandi in lettura sono veramente troppe. Mi sembra che alcuni pezzi siano ancor troppo «superciliosi», «colti» in un certo senso, per poter influenzare il frettoloso lettore dei quotidiani. Ho visto ad esempio che hai aperto la critica di Ladri di biciclette con una citazione di Chiarini. Eccellente citazione, ma non in quella sede: quanti lettori, pensi che abbiano continuato a scorrere le tue note? Se si fosse trattato di un saggio da rivista, avresti agito da uomo accorto; in un giornale che muore dopo poche ore, hai mancato alla più elementare regola di un articolista: conquistare il lettore e portarselo appresso fino alla fine del pezzo.

MIRIGRETTA (Torino). Troppo affrettata la stesura del tuo articolo. Le buone idee sono uccise dalla brutta esposizione; i ragionamenti più elaborati soffocano nell'afa della prosa illeggibile. Mi dispiace. Alla domanda «Chi ha inaugurato il sistema di girare i film senza sceneggiatura?» potrei rispondere «I fratelli Lumière». Ma non saresti soddisfatto. Allora aggiungo che Dziga Vertov ha girato le sue opere senza sceneggiatura, e con un semplice canovaccio ha esordito nel cinema Eisenstein. Il film senza sceneggiatura è disapprovato soltanto dai commercianti delle pellicole, che vogliono conoscere in anticipo la percentuale di amore, di avventura e di «lenocinio ricreativo» di un'opera.

A. CROTTI (Cesano Maderno). Ho conservato il tuo articolo su Il mulino del Po e l'ho passato ad Aristarco che deciderà se pubblicarlo nella rubrica Lettere. Mi piace, caro Crotti, lo trovo ricco di osservazioni che sinora non avevo neppure visto accennate nelle recensioni dei critici «ufficiali». Hai considerato il film di Lattuada sotto il particolare punto di vista delle «promesse» e hai cercato di stabilire se queste promesse sono state mantenute. Un buon lavoro, davvero, il tuo. Rispondo sempre con ritardo alle tue lettere, le quali fanno la normale anticamera di tutti i messaggi inviati a questa rubrica (siamo stretti nella diligenza, ecco tutto); ma ti leggo sempre volentieri.

CARLO ROSSI (Milano). Del tuo articolo dedicato a Pinky condivido due sole osservazioni: il personaggio di Ethel Barrymore è «di maniera» e «Kazan riesce meglio in Pinky che in *Gentleman's Agreement* a trovare una voce cinematografica». Sarebbe caritatevole però non specificare di quale voce cinematografica si tratti. A me Pinky ha fatto una brutta impressione. E' il misero sforzo di una grossa industria per trovare una strada nuova e denuncia la presunzione di un produttore (Zanuck) che crede di aver trovato questa strada nuova, senza accorgersi che sta battendo la più battuta delle strade del cinema: quella che non conduce ad una vera meta. Pinky è per metà un tentativo industriale (incoraggiato dal fatto che *Gentleman's Agreement*, un film della stessa serie «Lotta contro l'intolleranza», era diventato un successo di pubblico) e per metà un'opera senza signifi-

cato. Infatti, ritieni tu plausibile il personaggio di Jeanne Crain che non ha una, una sola, decisione che la distingua da una qualsiasi eroina di film correnti? Che importanza dà a quella antipatica vecchia che lascia i quattrini in eredità decrepita e sentenziate macchietta? E il fidanzato che ha minor valore di una comparsa? Concludo: film come Pinky non giovano alla razza negra perché inconsciamente ne ridicolizzano i travagli invece di mostrarli con potenza cinematografica, e non giovano al cinema perché del cinema sfruttano solo un fatto squisitamente tecnico (impressione sulla pellicola e diffusione nelle sale di proiezione).

ENZO MANETTI (Firenze). Quel film con Claudette Colbert e John Payne apparso in Italia col titolo *Echi di gioventù*, è stato diretto da Henry King. La porta murata è, nell'originale francese, *Un seul amour*; l'ha diretto Pierre Blanchard che ne è anche il protagonista insieme a Micheline Presle, Julien Bertheau e Ginette Baudin. Nils Poppe di cui mi parli è un mediocre comico svedese.

FRANCO COLOMBO (Bergamo). Il regista fa la figura del parente povero in certi titoli di testa dei film, d'accordo. Ma immagino che tu sappia che l'ambiente industriale cinematografico non considera il regista come l'assoluto autore di un film. Ecco la ragione dello scarso spazio che sovente occupa il suo nome sulle tabelle.

MASSIMO PANNUNZIO (Firenze). Con un ritardo addirittura di quattro mesi, ti ringrazio a nome della redazione dell'invio delle fotografie.

EDOARDO GUGLIELMI (Salerno). Il regista di La casa dell'angelo (Der Engel mit der Posaune) — girato nel 1947 in Austria — è Karl Hartl. L'assassin habite au 21 («L'assassin abita al n. 21») di Clouzot era interpretato da Pierre Fresnay, Suzy Delair, Pierre Larquey. La beauté du diable è fotografata da Michel Kelber.

VITTORIO RINALDI (Venezia). Hai voluto esaminare un brano di un critico e con molto impegno hai stabilito, a modo tuo, la differenza tra «unità espressiva» e «unità narrativa». Mi pare che tu sia andato molto vicino alle vere ragioni di quei due termini. Devo però dirti che il brano del R. da te riportato mi sembra ridondante e disperatamente vuoto. Non credo poi che quell'elenco di stili di regia segua un ordine cronologico e che rispetti inoltre una catalogazione plausibile. V'è tuttavia qualcosa di vero (il «primitivo» potrebbe essere Zecca; l'«espressionista» Wiene, il «barocco» von Sternberg, il «romantico» Pejos ecc.). Alla domanda 3, rispondo: Sì, hai visto giusto. Il tempo cinematografico opera una sintesi del tempo reale. Solo in alcuni casi, che gli americani chiamano «the slow side», possiamo stabilire una precisa coincidenza. Prendi ad esempio *The Set Up* («Stasera ho vinto anch'io»), che è appunto montato sulla vera durata dell'azione. Il racconto contempla un'ora e dieci minuti di vita (mi pare) e il film dura appunto un'ora e dieci minuti. C'è solo una breve azione parallela che non ruba però nessun minuto all'azione principale. Per «barocco» s'intende «sovaccario, talvolta inutile». Nessuna allusione allo stile omino. Applicato ai movimenti di macchina, l'aggettivo viene a significare che il regista ha fatto muovere la camera da presa più del necessario, ha usato carrelli e panoramiche anche quando l'immobilità dell'apparecchio non avrebbe nuocuto.

IL POSTIGLIONE

(Continuazione dalla pagina 49)

ti d'Europa. Troviamo già qui una prima e sostanziale differenza fra questi e *Mädchen in Uniform*.

Con *La cage aux filles*, che è indubbiamente il piú "nuovo" e importante (almeno dal punto di vista tematico) dei due film, Cloche avanza una soluzione cristiana del problema. Duvivier, invece, propende per una soluzione agnostica. Attraverso l'espiazione, accettata a poco a poco come coscienza del peccato commesso (contro se stessa e contro il prossimo, e questo malgrado le molte attenuanti e la mancanza del sostegno di una famiglia sana), la Micheline di *La cage aux filles* si redime e riacquista la purezza perduta. Dalla progressiva rassegnazione a ciò che è inevitabile, poiché è nato dalla propria colpa, dalla volontà di allontanarsi dal male dopo averlo conosciuto e infine dalla possibilità di trovare negli altri il perdono emerge la personalità nuova della ragazza, a contatto di chi ha saputo pazientemente attenderla ed ora è pronto a premiare le sue sofferenze e la sua vittoria. Senonché di questa soluzione esistono nel film soltanto la premessa e l'epilogo, la prima accurata, il secondo affrettato e superficiale oltre ogni limite. Lo svolgimento si compone invece di brani malamente collegati gli uni agli altri, e quanto mai dispersivi: al centro del film v'è come un gran vuoto che si cerca di colmare ricorrendo ai risaputi espedienti del genere. Contenutisticamente meno solido, e addirittura evasivo nell'impostazione (poco o nulla sappiamo di Maria, quando entra nella casa di rieducazione, e poco apprenderemo in seguito). *Au royaume des cieux* pretenderebbe di liberarsi dal peso insopportabile della tesi per estrarre dal groviglio dei fatti nient'altro che una storia d'amore. Posizione che, malgrado le apparenze contrarie e le presunzioni del regista (il quale, peraltro non può venir meno alla propria maniera), denuncia chiaramente la sua origine intellettualistica. Volendo sfuggire ai problemi insiti nella materia trattata, credendo di poterli ignorare, Duvivier svela una debolezza che al film costerà cara, e proporrà inavvertitamente una soluzione — come s'è detto — agnostica, che non può togliere significato ed efficacia alla stessa vicenda individuale dei due innamorati.

La detenzione non rappresenta per Maria altro che un ostacolo alla vita con Pierre, e quindi non influisce su di lei, non la trasforma e nemmeno la tocca. Quando potrà, coglierà l'occasione per fuggire, senza preoccuparsi delle conseguenze. Il progetto riesce, Pierre si allontana nella pianura allagata con Maria sulle braccia. Incontro a che cosa? Non importa saperlo. E la vita nel riformatorio continua, indipendentemente dalla storia d'amore, dopo che la solita istitutrice modello ha prevalso sulla spietata direttrice (e perché ciò avvenga, occorre che l'aguzzina muoia, sbranata dal cane di guardia: una specie di legge del taglione). Il problema della rieducazione delle ragazze traviate è visto nel modo impersonale, freddo e burocratico che informa i regolamenti carcerari, le raccomandazioni parlamentari o i programmi dell'« esercito della salvezza ».

FERNALDO DI GIAMMATTEO

Olivetti Studio



(Continuazione dalla pagina 61)

almeno, ché l'esordiente Ermanno Randi appare assai meno bello, prestante e fascino del bandito vero, e non nasconde tutto il suo impaccio di fronte alla macchina da presa. Allo scenario di *I fuorilegge* ha posto mano un'infinità di gente: troppa, per principio. Ciò non toglie che esso, nel complesso, funzioni abbastanza. Ma il torto maggiore del film consiste nel fatto che troppe cose fanno di già visto e non riescono piú a determinare nello spettatore una reazione altrettanto viva. Vergano, da parte sua, ha confermato di essere un buon artigiano della macchina da presa: negli esterni, il paesaggio siciliano, nella sua nuda asprezza, lo ha, come si comprende, aiutato. E certe scene di montagna hanno un bel respiro, sottolineato anche da un intelligente commento musicale del maestro Rustichelli. Che Vergano sapesse dove voleva arrivare, quanto a "messaggio", è dimostrato dal finale

del film: con l'isolamento in cui la folla muta lascia il losco avvocato "deus ex machina", il quale si dichiara invano innocente, protendendo le mani, di fronte al cadavere del bandito ucciso dalla polizia. Qui la tesi viene proiettata in immagini con eloquenza tutta visiva; un passaggio di inquadratura come quello su cui il film si chiude (dall'avvocato che protesta di aver le mani nette al cadavere disteso al centro della piazza) è conclusivo, e attesta una valida capacità di sintesi. Del resto, il personaggio dell'avvocato è forse il piú interessante, ad onta che in esso la "maniera" tenda a fare capolino, quasi inevitabilmente. E il rilievo cui esso assorge è dovuto in gran parte al succoso disegno che gli ha conferito Umberto Spadaro, certo il migliore tra gli interpreti, nella sua viscosa obliquità. Vittorio Gassmann ci è sembrato un po' piú spontaneo del solito, e la giovane Maria Grazia Francia ha mostrato un volto abbastanza interessante.

VICE



*Angelo nel film "Il mulatto"
diretto da Francesco de Robertis*