

CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO
LIRE **45**

NUOVA SERIE - 30 AGOSTO 1950

AUTUNNO TORINESE

3 mostre in un'unica manifestazione



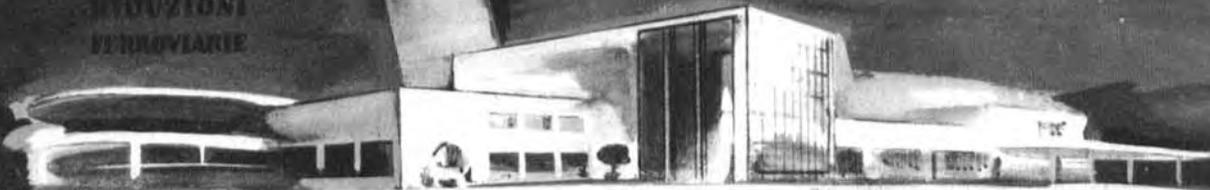
30 settembre
19 ottobre 1950

- X Mostra Internaz. della **MECCANICA**
- II Mostra Internaz. **SCAMBI OCCIDENTE**
- II Mostra Internaz. della **TECNICA**
CINEMATOGRAFICA

*3 mostre del progresso:
macchine e scambi*



ISTITUZIONI
FERROVIARIE



PALAZZO DELLE ESPOSIZIONI AL VALENTINO

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume III

FASCICOLO 45

Anno III - 30
Agosto 1950

Questo fascicolo contiene:

Cinema-gira	98
GUIDO ARISTARCO	
La Mostra di Venezia: <i>All'ombra del destino</i>	101
Nastri d'argento 1950	106
VITO PANDOLFI	
<i>Ombre di personaggi su sentieri solitari</i>	108
P. R. P.	
<i>Vallate della morte, nastri gialli e "wagon-masters"</i>	112
NADIR GIANNITRAPANI	
<i>La grande minaccia (Inchiesta)</i>	114
RENATO GIANI	
<i>"Welcome" al film italiano</i>	117
T. H. WENNING	
<i>Wilder e la Swanson sul Sunset Boulevard</i>	118
PIO BALDELLI	
<i>Un passo indietro</i>	120
GIULIO CESARE CASTELLO	
Galleria: <i>Robert Young</i>	122
PIETRO BIANCHI	
Retrospective: <i>Risarcimento per tre film dimenticati</i>	124
VIRGILIO TOSI	
<i>Circoli del cinema</i>	126
RUDY BERGER	
<i>Biblioteca</i>	126
VICE	
<i>Film di questi giorni</i>	127
IL POSTIGLIONE	
<i>La diligenza</i>	128

* Redazione: GUIDO ARISTARCO - Impaginazione: E. 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'amministr.
del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497 - AB-
BONAMENTI: Per l'Italia, annuale lire 2000, semestrale lire 1100; estero, il doppio

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Laurini e Anna M. Pierangeli in "Domani è troppo tardi" di Moguy.



Ingrid Bergman è ospite del Lido di Venezia, con Roberto Rossellini. Durante la Mostra d'Arte cinematografica è stato presentato il film «Stromboli, terra di Dio» da lei interpretato, e diretto da Rossellini.

CINEMA GIRA

ITALIA

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: *Romanzo d'amore* (Lux Film), regista Duilio Coletti, interpreti Danielle Darrieux, Rossano Brazzi, Harry Hardt, Charles Rutherford (del C.S.C.), Vira Silenti, Maria Laura Rocca; Teresa (M.G.M.), regista Fred Zinnemann, interpreti Anna Maria Pierangeli (Piera Angeli), John Ericson, Patricia Collins, Franco Interlenghi, Ave Ninchi, Aldo Silvani; *Il voto* (Ara Film), regista Mario Bonnard, interpreti Doris Duranti, Giorgio De Lullo, Maria Grazia Francia, Roberto Murolo, Enrico Glori; *Il ritratto di Stefano* (Fontana), regista Flavio Calzavara, interpreti Gino Cervi, Carla del Poggio, Adriano Rimoldi,

Falasco (Romana Film), regista Guido Brignone, interpreti Umberto Spadaro, Likana Tellini, Ermanno Randi, Savina Sandri (del C.S.C.), Gaetano Verna; *Angelo tra la folla* (Incine), regista Leonardo De Mitri, interpreti «Angelo», Umberto Spadaro, Isa Pola, Luisella Beghi, Enzo Staiola, Clelia Matania, Dante Maggio, Lia Murano; *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* (Rovere-Lux Film), regista Carlo Borghesio, interpreti Macario, Luisa Rossi, Ciccio Jacono; *Il peccatore senza volto* (Ica-

sea Freda, Aldo De Franchi; *Il diavolo in convento* (Taurus Film), regista Nunzio Malasomma, interpreti Gilberto Govi, Carlo Ninchi, Mario Pisu, Ave Ninchi, Nerio Bernardi.

Curzio Malaparte...

...dovrebbe iniziare a giorni la lavorazione del suo film *Cristo proibito*, già annunciato da queste colonne. Ecco nel frattempo i nomi degli interpreti, ormai definitivamente scelti: Raf Vallone, Elena Varzi, Rina Morelli, Gino Cervi e i francesi Alain Cuny e Philippe Lemaire. Alla regia, che com'è noto verrà curata personalmente dal Malaparte, collaborerà Umberto Scarpelli, e operatore sarà Gabor Pogány. Gli esterni del film verranno in

Grillo, da prodursi in proprio, sta preparando un film in collaborazione con Filippo Del Giudice, sulle vicende di Federico II di Svevia, i cui esterni saranno girati in Puglia. Anche questo film verrà realizzato a colori.

La vita preistorica...

...in Sicilia, sarà ricostruita in un film tratto dal romanzo *La valle del silenzio*, e imperniato sulle lotte di dug tribù, una di oriundi greci e una di indigeni. Mario Camerini, che sarà il regista del film, si è recentemente recato in Sicilia per la scelta degli esterni: fra le località prescelte finora, vanno segnalate le cittadine di Modica e Cava d'Ispica, la quale, in particolare, è molto interessante da un punto di vista archeologico, e si presta alla insolita ricostruzione. Titolo provvisorio — senza dubbio la più curiosa produzione annunciata in questo periodo — è *Gli uomini grigi*.



A sinistra: Roberto Rossellini durante la conferenza-stampa al Lido. Egli ha spiegato le ragioni del suo passo legale nei confronti della R.K.O. a proposito della distribuzione del suo film «Stromboli, terra di Dio». - A destra: Gabriel Pascal (col bastone) si intrattiene con Jean Simmons.

Linda Sini, Fulvia Mammi; *I Cadetti di Guascogna* (Excelsa Film), regista Mario Mattioli, interpreti Walter Chiari, Ugo Tognazzi, Mario Riva, Riccardo Billi, Enzo Garinei, Alda Mangini, Carlo Campanini.

Sono in lavorazione...

...i seguenti film: *Quo Vadis?* (M.G.M.), regista Mervyn LeRoy, interpreti Robert Taylor, Deborah Kerr, Buddy Baer, Peter Ustinov, Leo Genn, Marina Berti, Patricia Laffan, William C. Tubbs, Carlo Ninchi, Valentino Bruchi, Felix Aylmer, Finley Currie, Nora Swinburne, Abraham Sofaer; *Tee passi a Nord* (Union-Wilder), regista William Lee Wilder, interpreti Lloyd Bridges, Lea Padovani, Aldo Fabrizi, William C. Tubbs, Gianni Rizzo, Roberto Murolo; *L'edera* (Cines), regista Augusto Genina, interpreti Columba Dominguez, Roldano Lupi, Juan De Landa, Gualtiero Tumiati, Francesco Tomohillo, Franca Marzi, Nino Pavese, Giuseppe Spadaro; *Sangue sul sagrato* (Umbria Film), regista Goffredo Alessandrini (sostituito da Vittorio Cottafavi), interpreti Luisa Rossi, Carlo Ninchi, Carlo Giustini, Folco Lulli; *Il nido di*

ro Film), regista Filippo Ratti, interpreti Manoel Boero, Vittorio Duse, Checco Rissone, Franca Marzi; *Mater Dei* (Icar-Parva Film, lungometraggio in Anso-Color, in 35 e 16 mm.), registi Giovanni Rossi e Giacomo Randone, interpreti Giorgio Costantini, Mariam De Majo, Anna Maria Alegiani, Bianca Dora, Michel Sorel, G. Cali; *Camicie rosse* (P.G.F.), registi Maurice Cam e Sandro Bolchi, interpreti Anna Magnani, Gino Cervi, Giulio Stival, Enrico Glori, Enzo Coppola, Massimo Serato, Jacqueline Plessis, André De Galle; *Il bivio* (Rovere), regista Fernando Cerchio, interpreti Raf Vallone, Claudine Dupuis, Sara Urzi, Carlo Sposito, Gianni Rizzo, Franco Navarro; *E' arrivato il Cavaliere* (Ata-Excelsa), registi Steno e Monicelli, interpreti Tino Scotti, Silvana Pampanini, Enrico Viariso, Enzo Biagiotti, Nyta Dover; *L'assassino* bussava tre volte (Golden Film), regista Carlo Ludovico Bragaglia, interpreti Totò, Isa Barzizza, Carlo Ninchi; *La mia casa era sul monte* (C.C.E.), regista Sergio Grieco, interpreti Andrea Checchi, Carla Del Poggio, Marina Berti, Ermanno Randi, Vittorio Duse, Checco Rissone, Piero Lulli, Fo-

gran parte girati nelle più tipiche località della campagna senese.

Luchino Visconti...

...ha per ora accantonato la progettata riduzione del romanzo di Pratolini *Cronache di poveri amanti*, alla cui sceneggiatura stava già lavorando da diversi mesi. Analoga sorte, come si ricorderà, ebbe un altro promettente progetto al quale, tempo fa, il Visconti improvvisamente rinunciò: il film cioè sulla *Tarnowska*, anch'esso in avanzata preparazione. In compenso, proprio in questi giorni, Salvo D'Angelo annuncia di aver iniziato la preparazione di un film imperniato sul personaggio del *Marchese Del Grillo*, la cui popolare figura sarà interpretata da Aldo Fabrizi; e si fa il nome di Luchino Visconti come regista di questo che dovrà essere il primo film a colori italiano. La lavorazione di tale impegnativa produzione non potrà comunque iniziare prima di sei o sette mesi, periodo di tempo necessario alla complessa preparazione del film.

Salvo D'Angelo...

...oltre al film sul *Marchese del*

«La macchina ammazza-cattivi»...

...il film prodotto da Rossellini nel 1948, e fino a questo momento mai proiettato in pubblico, (non si sa neppure se nel frattempo è stato definitivamente condotto a termine), verrà presentato a New York nel prossimo ottobre. Allo scopo di incontrarsi con Rossellini e col proprio socio Rudy Solmsen, è venuto recentemente a Roma colui che possiede i diritti di distribuzione del film in America: Ilya Lopert, della Lopert Films di New York, che ha in parte finanziato anche il film di Radvany, *Donne senza nome*.

I film italiani...

...che parteciperanno al Festival di Edimburgo son stati ormai scelti: oltre a Domenica d'agosto di Emmer, verrà presentato *Vogliamo bene!* di Tamburella. Il Festival avrà luogo dal 21 agosto al 10 settembre.

Kafka...

...è certo uno dei nomi più attraenti per un giovane cineasta: e indubbiamente il mondo dello scrittore, nel quale le cose più strane vengono narrate con una minuzia e

un'obiettività esasperanti, può offrire spunti e suggestioni davvero rare a chi si accinga a fare del cinema prescindendo dal « tran tran » della produzione corrente. In attesa che un produttore di vero coraggio affronti finalmente l'impresa, accontentiamoci dei vari « esperimenti » che di tanto in tanto si vanno compiendo in ambienti che per la loro stessa natura e per le loro finalità essenzialmente didattiche, sono fortunatamente al di fuori delle esigenze della « cassetta ». Al Centro Sperimentale di Cinematografia, dopo un primo tentativo del genere, compiuto l'anno scorso sotto la guida di Alberto Lattuada, si sta realizzando un breve film che prende le mosse da uno dei più noti romanzi di Kafka, *Il Castello*. L'episodio stavolta prescelto è quello che apre il romanzo, e cioè l'arrivo del protagonista all'osteria: scena particolarmente difficile in quanto sulla base di pochi elementi del tutto realistici è necessario impostare fin dall'inizio l'atmosfera « misteriosa » che dà sapore all'ambiente. Si sono accinti all'interessante lavoro alcuni allievi del Centro, che, nella loro qualità di stranieri, hanno frequentato i corsi come « uditori », e che col loro breve « provino » compiono appunto l'esercitazione di fine d'anno: Earl Sherry, che si occupa della regia, e Richard Bagley, l'operatore (entrambi hanno preparato la sceneggiatura: una cinquantina di inquadrature in tutto); e fra gli attori John Myhers e Luigi Pigliacelli. Da ricordare che Richard Bagley, che si trova attualmente in Italia a scopo di studio, è stato l'operatore delle scene in interno del film *The Quiet One* (diretto da Sidney Meyers e al quale hanno collaborato per le riprese in esterno, Helen Levitt e Janice Loeb). La piccola « troupe », che lavora sotto la guida e con l'assistenza degli insegnanti del Centro Sperimentale, è quasi per intero composta da allievi che hanno seguito i corsi di quest'anno.

« Tempo d'uccidere »...

...il noto romanzo di Ennio Flaiano verrà ridotto per lo schermo dagli americani. Regista del film, che seguendo la traccia del romanzo, narnerà le vicende di un bianco che teme di essere stato contagiato da una negra ammalata di lebbra, sarà, a quanto si annuncia, Jules Dassin; non si conoscono per ora altri particolari di tale produzione, né si sa ancora se il film verrà girato ad Hollywood o nei luoghi dell'azione. Il Flaiano comunque non è al suo primo contatto col cinematografista: è da ricordare, ad esempio, fra le sue cose migliori, il soggetto di *La notte porta consiglio*, diretto da Marcello Pagliero, che vinse due anni fa il « Nastro d'argento » della critica cinematografica per il miglior soggetto dell'annata.

Viva impressione...

...nel mondo cinematografico hanno suscitato i recenti provvedimenti in seguito ai quali, durante un'operazione finanziaria in corso di perfezionamento, la partecipazione azionaria del gruppo Loni nella Soc. ECI è stata rilevata dall'ENIC, che ne viene ad assumere in tal modo il completo controllo economico. Mentre perdura una diffusa preoc-

cupazione nell'ambiente del cinema, si è provveduto immediatamente alla nomina del consiglio d'amministrazione dell'Ente, che è risultato così composto: presidente Vincenzo Rogari, vice presidente Giuseppe Croce, amministratore delegato Amelia De Simone, consiglieri A. Scicluna Sorge, T. Tamaro, U. Pipitone. Inoltre nell'assemblea generale dell'ENIC avvenuta il mese scorso, si è proceduto alla nomina del nuovo Consiglio d'amministrazione, nelle seguenti persone: Ettore Cambi, Giuseppe Passarella, Vincenzo Rogari, A. Scicluna Sorge, Carlo Civallero, Angelo Foffano, Franco Gioia, G. Pullara, F. Gervino, F. Aceto. Già da qualche tempo Alfredo Guarini e Eitel Monaco avevano rassegnato le loro dimissioni da consulenti tecnici dell'ENIC, direttamente alla Presidenza del Consiglio, poiché da essa designati su concordato parere della Commissione Consultiva. A pochi giorni di distanza, anche Cinecittà ha rinnovato il proprio Consiglio d'amministrazione, nei seguenti nomi: presidente Tito Marconi, vice presidente Angelo Foffano, consiglieri A. Messineo, E. Franceschi, G. de Tommasi. In seguito a tali inattesi mutamenti, le unioni aderenti alla ANICA, nelle loro recenti assemblee, hanno sollecitato la convocazione della Commissione consultiva, allo scopo di ottenere qualche spiegazione intorno alla nuova situazione, e per conoscere le ragioni e le finalità di quanto si sta verificando in seno ai suddetti Enti di Stato, anche perché i provvedimenti presi sembrano non conciliarsi con lo spirito della legge sulla cinematografia, la quale delega alla Presidenza del Consiglio la vigilanza delle Aziende cinematografiche statali, sempre col parere della Commissione consultiva.

BULGARIA

Il cinema documentario...

...è alla base del programma di ripresa della cinematografia bulgara. Prima della guerra, la produzione



Sopra: Jean Simmons, ospite festeggiatissima del Lido, ha destato viva simpatia per la sua franca cordialità e per il suo carattere vivace. Sotto: Barbara Stanwyck e Robert Taylor, anch'essi assai festeggiati.



cinematografica in Bulgaria non era riuscita ad avere uno spiccato particolare. Fra i film a soggetto da poco realizzati va ricordato Kalin Orel, che è stato presentato anche al Festival cecoslovacco di Karlovy Vary; esso è il primo lungometraggio girato dopo la guerra, ed è imperniato sulle vicende biografiche di un eroe popolare che nel secolo scorso lottò per la libertà del suo paese. Ecco inoltre i titoli di alcuni cortometraggi, appartenenti sempre alla più recente produzione bulgara: Ivan Susanine (una documentazione dello spettacolo eseguito all'Opera di Sofia col melodramma di Glinka); Egli è immortale (un film su Giorgio Dimitrov); Il pacifico Danubio Bianco e La nostra scultura in legno: presentati tutti al Festival cecoslovacco con grande successo.

FRANCIA

Isa Miranda...

...sarà la protagonista di un film tratto da una novella di Zweig: Venti-quattro ore di vita di una donna, attualmente in preparazione, la cui

una notevole importanza nel quadro della produzione nazionale, sta attraversando una crisi di una certa gravità: la produzione di tale genere di film, che sulla base di un'autorevole tradizione ha svolto fino ad oggi una funzione sociale di grande utilità, dopo un certo periodo di graduale rallentamento causato in massima parte dall'incuria delle autorità governative, è stata virtualmente sospesa. Basti pensare che la « Crown Film Unit », famosa per i suoi documentari, veri e propri classici del genere, è attualmente quasi inattiva. Così almeno ha dichiarato, esprimendosi in termini quanto mai pessimistici, il produttore inglese Ralph Bond, il quale ha inquadrato il fenomeno nella crisi di maggiore ampiezza che affligge in questo periodo la cinematografia britannica, le cui cause sarebbero da imputarsi anzitutto alla sempre più invadente preponderanza dei maggiori « trusts » di produzione, noleggio ed esercizio ai danni dei gruppi indipendenti minori; e in secondo luogo alla imbattevole concorrenza americana, che con

opportuni ritocchi, verranno in gran parte utilizzati. Qualcosa di simile era già avvenuto, tempo fa, con gli Ultimi giorni di Pompei, che si valse di buona parte del materiale di Fa- biola.

UNGHERIA

Sono in lavorazione...

...a Budapest alcuni film di particolare importanza: Il paese liberato, diretto da G. Bán, il seguito del famoso Un palmo di terra; Le nozze di Caterina Tisso, sui problemi del lavoro e della famiglia; Con una canzone la vita è più bella, una commedia musicale di ambiente popolare. Fra i film di prossima realizzazione vanno citati: un film sulla rivoluzione ungherese del 1848, e un film biografico sul poeta Alessandro Petöfi, il quale dopo una vita avventurosa, morì durante la guerra d'indipendenza ungherese, nel 1849, divenendo eroe nazionale. Mentre la giovane cinematografia magiara è in pieno sviluppo, va sempre più aumentando la rete dei locali cinematografici, specialmente nelle campagne.

è loro intenzione di richiedere al Governo italiano l'estensione di quei benefici di cui gode la produzione nazionale.

Centocinquanta...

...cineasti americani hanno indirizzato una solenne protesta al Presidente della Corte suprema degli Stati Uniti, in seguito alla condanna a un anno di prigione dei famosi « dieci » i quali dinanzi alla Commissione d'inchiesta per le attività antiamericane, si sono rifiutati di rivelare di quali organizzazioni sindacali o di quali partiti politici facessero parte. Nella protesta viene precisato che da parte del Comitato d'inchiesta vennero fatte delle esplicite pressioni all'associazione dei produttori, per impedire che i « dieci » continuassero a svolgere la loro attività, e che Mr. Stripling, che dirresse l'inchiesta, si era espresso nei seguenti testuali termini: « Non pensate che il mezzo migliore per sbarrare la strada all'influenza comunista — e ripeto all'influenza, non ai comunisti, poiché non accuso i dieci cineasti di essere comunisti — il mezzo migliore dunque, sia quello di impedire loro di lavorare? ». Fra i firmatari della protesta sono: Charles Spencer Chaplin, William Wyler, John Huston, Arthur Miller, Clifford Odets, Bud Schulberg, Paul Robeson, Marsha Hunt, John Garfield, Burt Lancaster, Dashiell Hammett; ed ecco i nomi dei « dieci », per chi ancora non li conoscesse: i registi Edward Dmytryk e Albert Biberman, il produttore Adrian Scott, e gli sceneggiatori Alvah Bessie, Lester Cole, Ring Lardner jr., John Howard, Dalton Trumbo, Samuel Ormitz, Albert Maltz. Alla protesta americana si è unito un gruppo di cineasti francesi, di cui riportiamo i nomi: Claude Autant-Lara, Jean Grémillon, Léon Moussinac, Georges Sadoul, J. P. Le Chanois, Yves Allégret, Jacques Prévert, Pierre Prévert, Jacques Becker, Louis Daquin, Pierre Blanchard.

Sir Laurence Olivier...

...è stato scelto da William Wyler quale protagonista del suo prossimo Carrie Ames, il cui soggetto è stato tratto dal romanzo di Theodore Dreiser Sister Carrie, e che sarà prodotto dallo stesso Wyler associato alla Paramount. Nel frattempo il noto produttore della Warner, Jerry Wald, al quale si devono alcuni recenti film di particolare risonanza, passato da poco alla R.K.O. oltre che come produttore indipendente anche come coadiutore di Howard Hughes nella direzione della produzione, ha proposto ad Olivier di interpretare il ruolo del protagonista nel primo film che egli produrrà per la R.K.O. insieme al suo socio, lo sceneggiatore Norman Krasna, autore del soggetto: Kind Sir. Fra le più recenti notizie che riguardano ancora Laurence Olivier, è da segnalare il progetto di un film sulla vita del poeta Byron, da girarsi in Italia, e precisamente nei teatri di Tirrenia, interamente ricostruiti dopo i danni riportati durante la guerra, e per il quale è stato anche interpellato il grande regista-attore inglese: fra la direzione degli stabilimenti di Tirrenia e la Metro Goldwyn Mayer sono in corso trattative per la produzione di tale film.



La Simmons e la Bergman s'intrattengono a discorrere, in un'atmosfera di amicizia e di reciproca stima.

lavorazione si prevede debba iniziarsi entro un mese. Regista di tale coproduzione italo-francese, sarà Marcel Cravenne, e accanto alla Miranda apparirà il noto interprete di Manon, Michel Auclair.

Un autista di tassi...

...è stato prescelto per sostenere la parte principale di un film, da poco iniziato a Parigi, per la regia di J. P. Le Chanois: circa centocinquanta personaggi di secondo piano sono previsti dalla sceneggiatura, e verranno interpretati da attori poco noti o presi dalla strada. Solo tre attori professionisti di un certo nome parteciperanno al film: Danièle Delorme, Bernard Blier e Carette. Sans laisser d'adresse è il titolo di tale interessante produzione, evidentemente ispirata ai più recenti successi del cinema italiano.

GRAN BRETAGNA

Il documentario inglese...

...che come si sa ha avuto finora

una crescente pressione esercitata in tutti i settori dell'industria cinematografica, renderebbe sempre più precaria la situazione economica dei medesimi trusts, affrettando la paralisi della produzione nazionale. Il mondo cinematografico inglese, sempre secondo le dichiarazioni del Bond, è oggi in continua agitazione; e si annuncia, proprio in questi giorni, una sintomatica iniziativa, una produzione cioè concepita su basi cooperative, stiche, che sarebbe la prima del genere in Gran Bretagna.

Gabriel Pascal...

...dirigerà la versione cinematografica di Androclò e il leone di G. B. Saw, in una grande produzione internazionale italo-inglese. La lavorazione di tale film annunciato da parecchio tempo, verrà effettuata a Cinecittà, e inizierà appena saranno terminate le riprese del Quo vadis?, i cui complessi scenografici, dopo

U. S. A.

I film italiani...

...non potranno essere programmati nel circuito « A » dell'esercizio americano che, come si sa, è quello che economicamente rende di più. La rappresentanza in Italia delle maggiori case di produzione americane, il « Film Board », ha comunicato che gli accordi cinematografici presi in febbraio a New York dal rappresentante dell'ANICA, Renato Gualino, con i maggiori esponenti della M.P.A.A., sono stati disdetti, e quindi i nostri film, che pure il pubblico americano ha dimostrato più volte di apprezzare, potranno essere sfruttati su quel mercato solo entro ben determinati limiti. D'altra parte i rappresentanti delle case cinematografiche americane, adducendo a pretesto il fatto che per presentare i propri film in Italia sono costretti a pagare le tasse come i film italiani, hanno dichiarato che

NUOVA SERIE

30 AGOSTO

1950

CINEMA

45

LA MOSTRA DI VENEZIA 1

ALL'OMBRA DEL DESTINO

QUELLA di Venezia si chiama Mostra internazionale d'arte cinematografica, ma i film proiettati nei primi sei giorni sugli schermi del Lido (a parte, naturalmente, la retrospettiva di *Allelujah!*, di King Vidor) non appartengono all'arte: sono piuttosto da porre sul piano di un mestiere più o meno onesto e qualche volta su quello artigianale: inteso, questo aggettivo, nella sua accezione più nobile da noi altra volta riferita. Il mestiere, nelle prime opere esposte, si identifica spesso con un impiego dei mezzi tecnici in funzione grammaticale. Certi particolari sonori, ad esempio, non sono frutto di una fantasia inventiva, non fanno parte del linguaggio: essi sono diretta applicazione di regole talmente schematiche, che più di una volta appaiono luoghi comuni, ricordano precedenti sicuri e facilmente individuabili: il rumore del treno che passa accanto alla casa dove si rifugia il fuorilegge in *The Blue Lamp* (« La lampada azzurra ») di Basil Dearden, ad esempio; e ancora: il clacson che suona ininterrottamente, pressato dal corpo dell'ucciso in *Once a Thief...* (« Una volta ladra... ») di William Lee Wilder; lo scricchiolio della porta nelle sequenze del sogno e delle allucinazioni in *El hombre sin rostro* (« L'uomo senza volto »): film messicano con il quale Bustillo Oro si rifà a vecchie esperienze d'avanguardia e ad un freudismo da cinema americano. E gli esempi potrebbero continuare, copiosi. Questo impiego grammaticale del sonoro, e non soltanto del sonoro, fa parte di una "lingua correttiva" della quale registi non creatori come Dearden, Reinert e W. L. Wilder si servono per narrare storie che vogliono inserirsi in una particolare tendenza cinematografica, quella realistica, per sfruttare di questa, impostasi particolarmente in Italia nel dopoguerra (Visconti, Rossellini, De Sica), tutti i surrogati che fanno capo a numerosi equivoci e al compromesso: alle esigenze commerciali. Una tale tendenza, ormai chiusa negli schemi, sembra essere il tema dominante di questa undicesima Mostra.

The Blue Lamp, *Rendez-vous avec la chance* e *Once a Thief...* vogliono dunque costituire documenti di vita reale, fissare aspetti determinati di costume e talvolta, come nel caso del primo film, con scopi propagandistici. La "lampada azzurra" è l'insegna di Scotland Yard: e l'opera di Dearden è nata con l'intento di rendere omaggio alla polizia inglese, che lotta non armata contro i fuori legge: nel caso in esame contro una "gioventù senza Dio", cioè senza una coscienza morale, vittima com'è di tutto un complesso di fenomeni e di educazioni sbagliate. "I giovani uccidono"; ma a questi giovani altri si oppongono, a rischio della vita: la recluta Andy, ad esempio, che riesce a catturare il criminale che gli ha ucciso il vecchio collega ed

amico Dixon. Il parallelo tematico è evidente, purtroppo con divisioni nette tra il bene e il male, con uno schematicismo di maniera che porta *The Blue Lamp* a seguire le regole del normale film poliziesco; dal quale talvolta si discosta, comunque, in virtù di particolari psicologici ben scelti: si osservi il comportamento del poliziotto di fronte alla coppia clandestina che si bacia; il suo camminare in punta di piedi per non disturbare il sonno di un povero; la bambina che gioca con la rivoltella abbandonata dal criminale, e via dicendo. Scoppi propagandistici non sono invece riscontrabili in *Once a Thief...* di William Lee Wilder: regista che ha in comune col fratello Billy

Wilder soltanto legami di parentela anagrafica. La storia di una donna che, trovata senza impiego, si mette a rubare prima per vivere e poi per amore di uno sfruttatore (di cui non conosce la vera natura) serve soltanto come intreccio, e pertanto non parte da un assunto per poi svilupparlo e giustificarlo sul piano umano e psicologico: in questo caso, come in quello di *The Blue Lamp*, il vero problema rimane tutt'al più enunciato: W. L. Wilder, e con lui Dearden, non vanno alla ricerca delle cause profonde che conducono i loro protagonisti al furto e all'assassinio. Il fatto di essere licenziata da una fabbrica di munizioni, e d'aver esaurito i propri ri-



Da « *Once a Thief* », di William Lee Wilder, film americano che si regge soprattutto in virtù della recitazione di June Havoc, attrice non di primo piano ma che possiede doti non comuni.



Sopra: Arturo De Cordova in «El hombre sin rostro» («L'uomo senza volto»), film messicano con il quale Juan Bustillo Oro si rifà a vecchie esperienze d'avanguardia e ad un freudianismo da cinema hollywoodiano. - Sotto: Dirk Bogarde e Peggy Evans in «The Blue Lamp» («La lampada azzurra»), di Basil Dearden, film che vuol essere un omaggio alla polizia inglese.

sparmi, è in se stesso troppo insufficiente e arbitrario per portare la protagonista alla determinazione del furto; tanto più se si considera che la natura di Margie è data come sostanzialmente buona. Cosicché *Once a Thief...* finisce col reggersi soltanto in virtù della recitazione di June Havoc: una attrice non di primo piano, ma che possiede doti espressive non comuni, il cui viso è capace di sostenere eloquenti dialoghi mimici. Ben diverso è il "realismo" che vuole essere alla base di *Rendez-vous avec la chance*, in quanto si avvicina a quello, ad esempio, di *Antoine et Antoinette* di Jacques Becker: in quel film, come in questo, si cerca di fermare il lato semplice ed umano della vita di tutti i giorni, l'amarezza di una "routine" e certe piccole gioie. Le aspirazioni dei protagonisti, nel film di E. E. Reinert, sono un po' diverse da quelle di Antoine: Robert si avvicina in un certo senso all'uomo di *The Crowd* («La folla», 1928; film che purtroppo non è contemplato dalla personale dedicata a King Vidor). Robert, aiuto contabile in una fabbrica di carta colorata, desidera evadere dalla mediocre vita che conduce, diventare capoufficio; ma egli è costretto, come il personaggio vidoriano, ad alzare le braccia. E se anche *Rendez-vous avec la chance* è di un "realismo" non crudo ma bonario, soffuso di una comicità amara (un "realismo" quindi ben diverso da quello di *The Crowd*), da un certo punto di vista il film è più pessimistico e disumano: il personaggio di Vidor alla fine si rifugia nell'affetto della moglie; Robert deve invece tornare ad una





donna che non lo ama. L' "appuntamento con la fortuna" viene a mancare non tanto perché la folla lo schiacci, ma in quanto uomo che ha paura della lotta, di intraprendere una vita nuova in un ambiente che non conosce. In ciò la differenza della sconfitta di Robert nei confronti del protagonista di *The Crowd*; e in questa differenza la mancanza, nell'opera di Reinert, di una impostazione polemica sociale. Piuttosto della polemica, al regista francese interessa la pittura di un certo ambiente, della piccola borghesia francese: pittura che risulta gustosa, non priva di annotazioni sottili e di effetti umoristici.

Da un "realismo" di mestiere come quello di Dearden, W. L. Wilder e di Reinert (senza contare quello inqualificabile del turistico *September Affair*, film diretto da Dieterle), passiamo al "realismo" artigianale con *The Asphalt Jungle* («La giungla di asfalto»): John Huston, uno dei pochi registi americani che cercano di andare contro corrente, riesce infatti ad eliminare molti degli equivoci accennati. Questa volta la sua disubbidienza ai tiranni (leggi produttori) è di minore entità rispetto a quella di un *We Were Strangers* («Stanotte sorgerà il sole», 1949): egli ha dovuto fare maggiori concessioni al compromesso: la qual cosa deriva soprattutto dal fatto che il film è prodotto da una delle case più conformiste di Hollywood: la Metro Goldwyn Mayer. Queste maggiori concessioni incidono in particolare modo sul tema, sul contenuto spirituale che ogni opera di Huston contempla. Alla base di *The Asphalt Jungle* non troviamo più la massima di Jefferson che apriva *We Were Strangers*; il regista torna piuttosto a *Treasure of Sierra Madre*

Sopra: Henri Guisol e Danièle Delorme in «Rendez-vous avec la chance» di E. E. Reinert, opera che per genere molto si avvicina ad «Antoine et Antoinette» di Jacques Becker. - Sotto: Joseph Cotten e Joan Fontaine in «September affair» («Accadde in settembre»), film turistico, permeato di un inqualificabile "realismo", diretto dal mestierante William Dieterle.





Glynis Johns e Douglas Fairbanks nel secondo film inglese presentato a Venezia: «State secret» («Segreto di stato»), un film anticomunista, sceneggiato e diretto da Sidney Gilliat.

(« Il tesoro della Sierra Madre », 1947), cioè alla concezione, del resto non peregrina, del denaro inteso come nemico dell'uomo. E la "giungla di asfalto" trova le sue fondamenta, le sue radici nel desiderio di un possesso materiale: quello della ricchezza rubata ad altri uomini, sottratta con mezzi illegali. Un simile desiderio appartiene agli strati bassi, alle forme orizzontali, striscianti: e non verticali; ed Huston, che ama i simbolismi (e simbolico è del resto lo stesso titolo del film), costruisce la sua "giungla" non tanto nella città quanto sotto la città: gran parte della vicenda si sviluppa nello scantinato dove si riuniscono i "gangsters", nel buio corridoio che a tale scantinato conduce, nella fognatura dove i fuori legge si calano per entrare nella gioielleria. Questo tendere al basso viene subito suggerito dalla sequenza iniziale: Doc, che appena uscito di prigione, entra, eludendo la polizia, nel corridoio accennato; le inquadrature, con quella strada che si vede, quasi a picco, sprofondare in primissimo piano, si identifica con l'impostazione architettonicamente psicologica della vicenda. Ed anche quando la storia si sviluppa fuori dello scantinato, o del corridoio, o della fognatura, rimane quasi sempre legata ad interni, al chiuso di quattro pareti: come chiusa e buia è la giungla. Forse per questa concezione simbolica della giungla, quasi tutti gli uomini che in essa agiscono sono presentati senza pietà alcuna, quasi sempre con cinismo: la pietà affiora semmai nella donna di uno dei "gangsters", che è già in uno strato di asfalto un po' più elevato, oppure quando dall'asfalto Handley cerca di evadere, fuggendo verso i luoghi che lo videro nascere, e in quei luoghi muore

per una ferita che gli si è riaperta. I due cavalli che annusano il corpo esanime del fuori legge, stanno ad indicare un altro simbolo: quello della libertà, alla quale Handley come i suoi compagni hanno ri-

nunciato; e su coloro che alla libertà hanno rinunciato, incombe un destino inesorabile, di cui sono vittime altri personaggi houstoniani. Ogni criminale è causa della propria fine: si suicidano o si uccidono tra loro; questo è un altro assunto di *The Asphalt Jungle*. Soltanto Doc verrà punito dalla legge; ed egli è catturato dalla polizia, vittima del suo erotismo, mentre guarda ballare con desiderio, in un piccolo locale, una giovane donna. La natura erotica di questo personaggio viene suggerita sin dall'inizio, con un particolare eloquente: il criminale che, nello scantinato, sfoglia un calendario di *Esquire*, ricco di disegni pornografici. Di altri particolari pregnanti si vale il film, i quali caratterizzano fisicamente e psicologicamente i personaggi con un rigore inconsueto, che è tra l'altro da ricercare nel dialogo volutamente abbondante, di una lentezza greve che si identifica con l'accennato destino incombente, con la corruzione e soprattutto con una stanchezza interna. Pur tuttavia il film non oltrepassa i limiti di un alto e dignitoso artigianato. Il dramma rimane isolato, chiuso in una specie di "giustizia di Dio": John Huston infatti non guarda criticamente il mondo che descrive, non lo inserisce in una visione problematica e storicistica: la sua "giungla d'asfalto" è soltanto un dato di fatto: di esso il regista non ricerca la genesi, legata a tutto un complesso vasto e determinante di fenomeni, quelli accennati dal Cecchi nella sua *America amara*, che vanno dall'origine italiana di uno dei "gangsters" a tutta un'altra "giungla" la quale opera nell'ombra e guida dall'alto (più in alto dello stesso avvocato Alonzo Emmerich). Per tale ragione, l'opera di Huston non ha, ad esempio, il valore sociale e polemico di uno *Scarface*, l'opera diretta



Da «Cinderella», lungometraggio a disegni animati e a colori di Walt Disney. Questo film riconferma la stanchezza di Walt Disney, da qualche tempo diventato un marchio di fabbrica.



Da « *The Asphalt Jungle* » (« *La giungla d'asfalto* »): quest'opera diretta da John Huston, è la migliore tra quelle presentate nei primi sei giorni della Mostra. Huston, pur facendo qualche concessione al gusto del pubblico, narra un episodio di vita gangsteristica, con singolare dignità.

da Hawks nel 1932. E pur insistendo sulla "giustizia di Dio", qualche personaggio alimenta l'equivoco, pericoloso sul piano del costume, del mito del criminale eroe; si veda Handley: c'è per lui una evidente simpatia da parte dell'autore: simpatia che deriva da un fondo sentimentale non bene individuato e localizzato. Mancando una visione critica, la lingua non diventa linguaggio; è semmai in funzione psicologica nel senso che abbiamo visto, e serve per una composizione formale di una unità da Huston mai raggiunta sino ad oggi. Le inquadrature sono rigorosamente costruite secondo linee geometriche, che spesso pongono uomini e cose in evidenza prospettica e plastica, come ad esempio nella scena che segue immediatamente l'uccisione di Cobby: Doc, Alonzo e Handley ferito che parlano seduti uno accanto all'altro, con lo sguardo rivolto in direzioni diverse. Il triangolo che ne risulta è calligraficamente perfetto, così come perfetta è la recitazione, affidata ad attori che si sogliono definire caratteristi.

In un paese immaginario dell'Europa centrale, ma facilmente individuabile, si svolge invece la vicenda di *State Secret* (« *Segreto di Stato* »), il secondo film presentato dalla Gran Bretagna alla Mostra. Se *The Blue Lamp* vuole essere un omag-

gio alla polizia inglese, l'opera sceneggiata e diretta da Sidney Gilliat costituisce un'accusa al comunismo, la quale segue schemi polemicamente invero non originali; assurda è inoltre la trama, e talvolta anche arbitraria nelle risoluzioni. *State Secret* si sostiene comunque grazie ad una fattura tecnica piuttosto abile e ad alcune battute di una certa forza umoristica. Riferimenti diretti all'attuale situazione politica si trovano, in quantità minore ma con uguale non originalità polemica, in *Frauenarzt Dr. Praetorius* (« *Il ginecologo dr. Praetorius* »), scritto e diretto, in collaborazione con Carl Peter Gillman, da Curt Goetz: che sostiene anche la parte del protagonista: uno strano dottore che va alla ricerca del bacillo della stupidità umana (e, per chi voglia ben guardare, la natura di questo dottore è molto analoga a quella di Otto: l'uomo vinto di *Berliner Ballade* che vorrebbe indicare ai vincitori l'umana saggezza; quella umana saggezza di recente memoria). Il film di Goetz e Gillman non raggiunge ad ogni modo neppure il ritmo spregiudicato insito nella sopravvalutata opera di Stemmler. Interessanti per capire, o per avvicinarsi allo spirito ebraico, sono i due film presentati dallo Stato di Israele: *Di là dal male* di Joseph Krungold e *La casa di mio padre*, opere tecnicamente ingenue, anche se la

seconda porta la firma di Kline (il regista di *For gotten Village*) e di Floyd Crosby (l'operatore di *Tabù*). Questi i film a soggetto presentati nei primi sei giorni della Mostra veneziana, ai quali va aggiunto *Cinderella* (« *Cenerentola* »), un lungometraggio a disegni animati e a colori di Walt Disney, il cui nome da qualche tempo è diventato un marchio di fabbrica, una garanzia di successo commerciale e non di fantasia inventiva. Questa sua opera, tratta dalla popolare favola di Charles Perrault, riconferma tale giudizio; anche se non manca di interesse e di alcune trovate, non è certo sullo stesso piano di un *Three Little Pigs* (« *I tre porcellini* » 1933), o di uno *Snow White and the Seven Dwarfs* (« *Biancaneve e i sette nani* », 1937). Soprattutto il disegno, per quanto riguarda le figure umane, è molto discutibile: esso si avvicina molto a quelli di certi giornali "a fumetti". Si è creduto, inaugurando la Mostra con un "cartoon", di non far torto a nessuno (o forse non lo si è creduto affatto: il che è molto più probabile). Certo migliore, e più democratico, il metodo adottato in alcune precedenti edizioni (dirette da Elio Zorzi): cioè quello di scegliere, mediante sorteggio, il film d'apertura.

(Continua)

GUIDO ARISTARCO

NASTRI D'ARGENTO 1950



Olivia de Havilland.



Da « Henry V » di Olivier.



Da « Cielo sulla palude » di Genina.

Quest'anno i « Nastri d'argento », istituiti dal Sindacato nazionale giornalisti cinematografici, sono stati consegnati in occasione della Mostra del Cinema. Ecco le decisioni della giuria, della quale facevano parte Aristarco, Carancini, Falconi, Gromo, Lanocita, Marinucci, Meccoli, Prosperi, Rondi, Verdone e Visentini.

Regista del miglior film: Augusto Genina per *Cielo sulla palude*.

Scenario: Renato Castellani, Suso C. D'Amico, Cesare Zavattini per *E' primavera...* di Renato Castellani.

Attore: non assegnato.

Attrice: non assegnato.

Operatore: G. R. Aldo per la sua attività complessiva (*La terra trema* di Luchino Visconti e *Cielo sulla palude* di Genina).

Musica: Roman Vlad per la sua attività complessiva.

Scenografia: Aldo Tomassini e Léon Barsacq per *La bellezza del diavolo* di René Clair.

Cortometraggio: *L' amorosa menzogna* di Michelangelo Antonioni.

Film straniero: *Henry V* (« Enrico V ») di Laurence Olivier.

Attore straniero: Michel Simon in *La bellezza del diavolo* di Clair.

Attrice straniera: Olivia de Havilland in *The Snake Pit* (« La fossa dei serpenti ») di Anatole Litvak.

Per le suddette assegnazioni la giuria ha esaminato i film italiani e stranieri apparsi sui nostri schermi dal 1 giugno 1949 al 31 maggio 1950, eccezione fatta per « La terra trema » di Visconti e « Les enfants du paradis » (« Amanti perduti ») di Carné, date le gravi alterazioni e mutilazioni della loro pubblica edizione.

Da « La terra trema » di Visconti.



Michel Simon.

Da « E' primavera... » di Castellani.



Da « L'amorosa menzogna » di Antonioni.



« ORA basta... buona notte, o mondo! ». Sul tema di questo corale, Alban Berg dà fine al suo ultimo concerto, per violino ed orchestra, composto in morte della bambina Manon Gropius, nel 1935, poco prima di morire egli stesso. Mentre l'orchestra espone il tema sacro, lo strumento solista « medita malinconicamente e si attrista quasi ormai presago dell'ineluttabile ». La parabola era compiuta. Quel mondo dava addio a se stesso, su di esso si stendeva il velo della morte. La Mitteleuropa oggi si adatta malamente all'epoca, nell'attesa di venir nuovamente attraversata da tempeste e distruzioni. Ma non si può impedire al proprio sentimento di ripercorrere le vestigia di un tempo, di rintracciare sui muri e nei solitari sentieri di montagna le orme dei personaggi, oggi fantasmi, che sono comparsi in improvvisa luce in *Die freudlose Gasse* (« La via senza gioia », 1925) di Pabst, *Merry-Go-Round* (« Donne viennesi », 1923), *The Wedding March-The Honeymoon* (« Sinfonia nuziale-Luna di miele », 1927) e lo stesso *Foolish Wives* (dove Montecarlo è visto dall'oriente europeo) di von Stroheim. *Liebelei* (« Amanti folli », 1932) di Ophüls, *Maskerade* (« Mascherata », 1934) di Forst, li ritraggono in un passaggio patetico, con l'ansia malata e carezzevole di Arthur Schnitzler. *Extase* (« Estasi », 1933) di Machaty vorrebbe inneggiare alla vita. *Nocturno* (« Notturmo », 1935) non dà più adito a salvezza, non lascia vivere la felicità. *Marie, légende hongroise* (« Maria, leggenda ungherese », 1932) di Fejos, ricerca il suo destino con purezza d'animo. Sono prove isolate, tentativi che non offrono rimedio. Kraus aveva additato « gli ultimi giorni dell'umanità », Kafka era morto in sanatorio dopo essere stato respinto per sempre dal "castello". Schönberg dal lontano oceano Pacifico pochi anni fa salmodiò in una cantata la distruzione

responsabilità. Andando alla ricerca dei fatti umani nella loro ricchezza e ineluttabilità, ci si presenta dinanzi il film, che oggi li offre più direttamente, e appunto più grezzamente, nel modo che si è portati a preferire, perché così ci resta la possibilità di interpretarli noi, senza dover fare i conti con la personalità mediatrice dell'artista. Nulla si conserva oggi di più eloquente su quella che fu la fine della Mitteleuropa del materiale raccolto, senza volerlo con gli stessi metodi delle raccolte dei botanici, da Pabst, nei primi film ancora viennesi, e da von Stroheim: nascosto in essi si può trovare lo choc traumatico che dette origine all'attuale atteggiamento psichico, alle esplosioni dei mali di ora (vi è sempre uno choc e quindi una matrice deformante: soltanto il riconoscerlo e riviverlo può condurre a superarne l'abbrivio, come tenta di far osservare Machaty, che poi però si annegherà fatalmente nei rapporti sociali). Sono proprio questi fatti umani che hanno dato origine, quasi sempre nell'ambito degli atavismi ebraici (persecuzione ed elezione), alla Germania di Marx, Engels, e successivamente Einstein, ad una Vienna a cui facevano capo Freud e la sua scuola, Schönberg ed Alban Berg, Anton von Webern, Coben e il gruppo dei sei (la filosofia del linguaggio), Franz Kafka e Karl Kraus, Rainer Maria Rilke ed Oskar Kokoschka, oltre ad Arthur Schnitzler e Stefan Zweig, Hugo von Hoffmanstahl e Max Reinhardt, Klimt e Adolf Loos, Bruno Walter e i Thimig. Questi fatti umani si ricongiungono attraverso la catena di relazioni e di pensieri che abbiamo esposto ai nuovi, e alla memoria degli antichi. Ritroviamo i termini di giuntura e la cifra che permette di identificare il loro principio come la loro fine, proprio attraverso i fotogrammi che sembrano ormai lontanissimi,



Von Stroheim. Il destino dei personaggi di questo regista-attore non poteva non essere rovinoso, così come il mondo da lui evocato.

OMBRE DI PERSONAGGI SU SENTIERI SOLITARI

del ghetto di Varsavia, dove si erano rifugiati gli ultimi Cassiditi, la setta delle più generose esaltazioni ebraiche, posta alla confluenza della Mitteleuropa con l'oriente slavo. Anche gli zingari furono decimati nei campi di concentramento: ne è rimasto qualche centinaio, ne sentiamo ancora la tristezza nei concerti di Bartok. A volte il film per impulso si dispone ad evocare una supposta felicità del passato, come in *Nocny Motyl* (« La falena », 1939) di Frantisek Cáp, quando questo mondo, ormai assorbito nella notte, godeva dei suoi colori solari, danzava tra le sue pene e gli attimi di gioia. Col tempo che parifica e unisce, si dileguano le personalità a cui si suole attribuire questo o quel ricordo che si è fissato nella forma dell'arte. Si mette in evidenza soprattutto ciò che esse vennero a rispecchiare, spesso non supponendolo neppure. Non interessa l'abilità o la volontà dell'artista, quanto ciò che si è servito di lui per trovare un'espressione, spesso contro le stesse intenzioni di chi ne ha preso la

e quel particolare, irripetibile momento delle figure umane da essi ripreso: che si può così sorprendere oggi tra le rughe dei personaggi stanchi e turbati che il viaggiatore incontra ancora tra Vienna e Praga, Budapest e Monaco, all'angolo di un antico portale gotico (è vero che la Mitteleuropa ormai viene assorbita in una nuova fase in cui nuove classi giungono al potere: i film di Wanda Jakubowska e Aleksandr Ford, Karel Stekly e Frigyes Bán, segnano le tappe di questa totale trasformazione; ma non si può negare legittima fisionomia storica alle forze intellettuali che scaturirono dalle contraddizioni di quel mondo, e la possibilità di concretamente stabilirsi delle nuove forme storiche che ora vediamo impiantate ad Est di Vienna, sono in relazione, fra l'altro, al loro potere di comprendere il senso e la portata di questo pensiero che incombeva).

Dalla realtà alle manifestazioni culturali che abbiamo enunciato, da queste al film

Il mondo della Mitteleuropa fu stroncato, e fu perso di esso qualcosa di cui oggi, in un lavoro concreto, sentiamo il bisogno

che riporta istintivamente alla realtà e la rende translucida, dal passato al futuro, in un processo genetico, con un'osmosi dalla memoria all'atto e alla profezia. La figura di von Stroheim potrebbe definirsi, secondo l'espressione di Freud, « das Unbehagen in der Kultur » (il disagio nella civiltà): il suo "istinto aggressivo" come la sua "libido", vengono proscritti e in realtà castrati prima dalla possente struttura della classe dirigente austro-ungarica, dopo da quella "yankee" tanto sicura di sé che può anche permettersi il lusso di darle un breve sfogo e l'illusione di superare le leggi della società, di bollarle (*Greed*: rapaci, l'istinto di rapina così aggressivo nel nuovo mondo così pronto a prendersi gioco della sua opera e praticamente a distruggerla appena compiuta, senza darsi la pena di addomesticarla). Il disperato vigore di von Stroheim pone in luce assai meglio delle vuote schermaglie intellettuali di oggi, e perfino più direttamente di Chaplin, perché così alieno dal pathos, quella che è la svolta cruciale



Una inquadratura tratta dal film «Liebele» («Amanti folli»), diretto dall'austriaco Max Ophüls nel 1932. I "piccoli amori" trattati da questo e da altri registi costituiscono un "keepsake" di un mondo ormai tramontato, assorbito in una nuova fase con altre classi al potere.

nell'ideologia moderna: l'uomo ha una sua ben definita natura biologica che per forza di cose si trova in contrasto permanente e doloroso con le sue necessità economiche, quindi sociali, collettive. Si deve intervenire costituendo una società che modifichi, al modo di Miciurin, le sue costanti biologiche, quindi lo fornisca di istinti non più aggressivi ed erotici, ma etici, comunitari? Sarà possibile migliorare effettivamente l'ambiente sociale e quindi la natura dell'uomo? Oppure dovremo lasciare liberi questi istinti, dirigendoli semplicemente nell'ambito di attività socialmente positive? Un tentativo di modificazione alla base non giungerà in effetti ad una mutilazione? Come sempre tra tesi ed antitesi non può non svolgersi una relazione dialettica che le contemperi e le fonda, sia pure attraverso moti storici che fanno molte vittime. La trasformazione del mondo sociale può attuarsi soltanto se si sottomette alle necessità di quello biologico, se ne accoglie i desideri per trasformarli, se adempie al suo compito senza ricorrere a nuovi tabù per creare nuovi privilegi: va continuamente e scientificamente messa sotto giudizio dal mondo biologico a cui serve (questo è avvenuto e avverrà attraverso il cammino della storia nei millenni: in un'evoluzione positiva che era in germe e a cui non si possono applicare criteri qualitativi secondo la leggenda del progresso, il suo mito). Von Stroheim mette a nudo la forza e la verità del mondo

biologico, il potere delle sue immagini, il nitore del suo slancio vitale. Lo mostra in lotta contro le avversità connesse al formarsi della "tribus", e lo mostra poi servirsi della "tribus" stessa per far vivere e vincere la sua natura ferina (anche se finisce in una fogna, come in *Foolish Wives*: ma resta più ripugnante di lui la convivenza sociale che lo circonda e lo abbatte: quanta morbosità repressa nel suo uccisore, padre troppo teneramente custode!). Von Stroheim ha un solo diretto antecessore: il marchese de Sade, che pure attraverso le sue barocche immaginazioni (l'avventura di un libertino del pensiero, oltre ogni confine) fu il solo a porre coerentemente una riforma del costume civile dell'uomo alla luce delle sue reali facoltà e risorse, nell'osmosi degli esseri. Von Stroheim vorrebbe identificare l'istinto di aggressività, al modo di de Sade, in costanti che hanno una natura etica, ideale, e perciò si esplicano positivamente, in costruttive opere dell'uomo, secondo la ben nota trasposizione (*transfert*)? Perché i suoi personaggi lo dirigono verso fini così abietti? Perché abietta è la società in cui agiscono: e la sfidano con la loro sfrontatezza, con le parucche biondissime di cui si truccano le "femmine folli", con una coerenza totale, e perciò forsennata: eppure anche così spargono il seme della rivolta. De Sade per la sua moralità (in chiave allegorica e fantasiosa vanno lette le sue avventure: in quan-

to, capovolgendo i valori, esse ne chiedono di autentici) credeva nella Rivoluzione francese: quello che egli ci ha trasmesso e che sperava possibile attraverso la Rivoluzione, era libertà e sincerità di rapporti tra gli uomini, come all'interno dell'uomo. Von Stroheim è forse il primo a realizzare obiettivamente, realisticamente i suoi desideri: la nuova moralità ispirata a de Sade si impegna anzitutto a veder chiaro e sino in fondo, in sé e negli altri. A scoprirvi, andando subito oltre il cosiddetto sadismo, l'istinto di vita e di morte, erotico e distruttivo (che a volte, per reazione alla censura, si perde in questo sadismo). Solo constatazioni del genere, in de Sade compiute ancora troppo miticamente, per gusto di satanismo, in von Stroheim invece secondo una linea rigorosa e sperimentale, possono permettere una decisione dello spirito che non sia velleitaria o imprigionante: una lotta cosciente contro ciò che intende assoggettarci, e una liberazione positiva. La Vienna che si sfalda di *The Wedding March*, il Tirolo per turisti e solitarie avventure di *The Honeymoon*, la Montecarlo così "fin d'Europe" nell'incontro tra Est ed Ovest, tra "Ile de France" e "Mitteleuropa" delle "femmine folli", la California sabbiosa dei "rapaci", rivelano il miscuglio delle classi, nei ripetuti tentativi di rovesciarsi e di opprimersi, il sorriso offensivo del privilegio che è accompagnato inevitabilmente dalla miseria risentita e

acre, disposta alle più ignobili violenze pur di conquistarsi il potere, difeso con altrettanto sadico (non di de Sade) impeto aggressivo. E questo si estende tra le nazioni e i popoli, nella continua ignominiosa aspirazione all' "Herrenvolk" di cui von Stroheim è così popolare personificazione come interprete sullo schermo. Raramente egli si mantiene allo stadio brutale della rapina: crede troppo poco in se stesso, si cura troppo poco di illudersi e di illudere, perché tutto ciò non finisca per incrinare l'operato e condurlo alla rovina. Von Stroheim regista vede se stesso come personaggio, al confine di questa condizione, se ne serve perché in questo personaggio si è già fatta luce la certezza di recitare un'inutile farsa per la conquista del potere e dell'oro, farsa che è meglio ridurre ai suoi termini elementari, verso il soddisfacimento di immediati e concreti desideri: denaro, donne, gioielli, frutta fresca, come si può vedere nella villa di Montecarlo. E' evidente che quando si è arrivati a conoscere la natura di questi desideri, la partita è persa. Non si ha più alcuna voglia di combattere seriamente: Nicky, l'ufficiale viennese, ricorre al matrimonio con la figlia di un macellaio, e nonostante questo, non riesce a rinunciare alla sua rovina, nella lotta sulle rocce, durante la "luna di miele". E' proprio da questo momento in avanti che ha inizio la ricerca schietta e limpida delle facoltà in dote a se stessi, agli altri, alla natura (come vedremo tentare Machaty, credendo di ritrovare l'estasi: ma troppo tardi, ed ecco la crisi di *Nocturno*, la forzata rinuncia). Il desiderio di conquista è trasferito altrove: non a caso von Stroheim lavora ad Hollywood, nel Nuovo Mondo. Perché negare che la sua non sia stata una sconfitta? Neppure i musei riescono a ricuperare ciò che egli ha inteso dire allora intervenendo più ostinato che tenace nella lotta a coltello di quegli elementi. La sua condanna non era motivata e conclusiva: fu facile metterla a tacere. D'altronde in questo è la sua grandezza: fortunatamente le sue descrizioni non hanno uno scopo o una ragione esplicita, non sono mosse come sempre dalla molla del risentimento degli esclusi. Appartengono direttamente agli avvenimenti, che parlarono attraverso di lui, con il tardo floreale alla Klimt, nell'ambito del romanzesco alla Dekobra, scoprendone all'improvviso il repugnante nudo. L' "Herrenvolk" celebra i suoi fasti nelle sale da gioco e nei grandi alberghi di Montecarlo, con notturne gite d'amore nei dintorni, fra la pittoresca straccioneria dei bruti che qui come dovunque sono stati messi a servizio del capitale. Fa piacere persino essere guardati con furente gelosia, ed eccitare il loro sgomento. Che si effettuino pure trasfusioni ed osmosi: l'epoca se ne movimenterà fino alla frenesia. Tutto vi prende un disegno sinuoso, spire e steli che si attorcigliano e strangolano, mentre ci si abbandona al rischio e alla voluttà del gioco. Evidentemente non è mai apparsa alcuna via d'uscita, nulla ha il potere di qualificarsi come irremovibile e sacro senza tema di smentite. Tutto, pensieri, principi, immagini, traballa trasparente e scompare come gli oggetti di un acquario, ma oltre il vetro non si può mai procedere, naturalmente, e ci si sbatte contro sempre più di frequente accecandosi e get-



Hedy Kiesler (oggi Lamarr) in «Extase» (1933) di Machaty: un film che vuole inneggiare a quella vita che lo stesso regista condanna nel successivo «Nocturno» («Notturmo», del 1935).

tandosi in un vuoto in cui ci si perde una volta per sempre.

Il destino del personaggio, von Stroheim, come della sua opera di regista, come del mondo che egli evoca nelle sue varianti e nelle sue vicissitudini, non può non essere rovinoso, in luci crude, in atteggiamenti spietati e disperati, secondo una legge che è insita nella sua stessa natura, negli angoli di una sensibilità acuita fino allo spasimo: la legge appunto dello spasimo, la sua violenza che pone al di fuori di se stessi, e finalmente aliena. Perciò amore e morte sono sempre così poeticamente connessi: ed i classici luoghi di quella che fu un tempo "felix Austria", a Salzburg come a Vienna o al Semmering, sembrano intrisi dell'ultimo istante spasmodico, in cui amore e morte sono una cosa sola e i volti di oggi sembrano inutilmente sopravvissuti all'elegante fantomatica apparizione del giovane ufficiale degli ussari, che non potrà trasmigrare altrove. "Le vent se lève": anch'essi debbono tentare di vivere, nonostante tutto quello che ha descritto von Stroheim, ciò è più forte di loro e di tutti: una "strada senza gioia" come è stata vista da Pabst, sotto l'incubo di quanto vi stava avvenendo. Anche questo soggetto resta tuffato nel romanzesco popolare, nel "feuilleton": perché, d'altronde, è la sola forma che si faccia eco immediatamente degli stati d'animo collettivi, e che perciò possa permettere al film, attraverso il suo tramite, di rispecchiarli con la maggiore fedeltà. Nella strada di Vienna, abbiamo la miseria spaventosa della popolazione ed in particolare di quella piccolo-borghesia che aveva costituito il nerbo dell'ex-impero e ne era stata protetta. In fila da un lato della strada essa tenta di comprare carne da un macellaio (Werner Krauss) avido e sfrontato, tozzo ed eccitabile come un toro. Dall'altro lato, vende la sua carne migliore, quella giovane e fresca delle sue figlie, in un locale di lusso diretto da una lesbica (Valeska Gert: un volto singolarissimo, dagli occhi stralunati e dai torvi capelli, che apparirà anche nel "Diario di una donna perduta") e condito da tutti gli ingredienti, da ogni tossina: fumo, gioco, alcool, stupefacenti. Si giunge a questa strada o dalla "hall" di un grande albergo po-

polato di affaristi, di sacre famiglie e sacre prostitute (danzano assieme il charleston) o da un misero tugurio dove abita Asta Nielsen) fangoso e cadente, o da un appartamento rispettabile che tenta invano di salvarsi dallo sfacelo (dove sembra che le tarle abbiano ormai compiuto il loro dovere e che basterà appena un soffio per far crollare l'intera costruzione, senza rumore, sperdendola nel vento gelido). Di là giunge Greta Garbo: ed appare al suo fianco perfino un giovane ufficiale americano venuto a salvare questa esile, sognante, diafana fanciulla travolta nel naufragio. Il circuito della vita è così ridotto ad un breve dibattersi: vendere e comprare. Non si ha da vendere che se stessi. Le giovani donne scendono direttamente nel sottosuolo del macellaio: gli offrono la loro carne, purché venga loro lasciata in ricompensa carne per la vita, per il sangue, per il desiderio. Scompare ogni apparenza cosiddetta civile, ogni tentativo di abbellire, colorire, decorare. La carne non può avere che un solo significato, la bestia ricorre per lei a tutte le astuzie possibili: e di fronte ad essa non si nasconde più, perché è soltanto per essa che ha tutto escogitato. Così le contraddizioni patenti della vita qui sono messe a nudo, ogni pudore è bandito, nella lotta per il potere, che si fa lotta per il piacere. Questa giungla, come ormai è uso chiamarla, qui prende un tono patetico e si affida all'istante: a quello in cui ci si potrà rinchiudere nelle stanze pesantemente addobbate delle case di piacere e macchiare finalmente ogni simbolo d'innocenza, affogare nell'assassinio, o suicidarsi, moralmente e fisicamente. La forza di queste affermazioni riceve in questo film una evidenza ancora maggiore che in von Stroheim (dove a volte predomina la ricostruzione, il ricordo e un sentimentale estetismo sulla linea nietzschiana, che ama rivolgersi contro se stesso con atroce sarcasmo). *Die freudlose Gasse* porge realmente la chiave storica della catastrofe mitteleuropea, ne lascia un documento, perseguito con il terrore misterioso e indefinibile di Kafka, dove sono racchiusi i suoi segreti, le sue masse d'ombra, i suoi volti tormentosamente reclinati, e chiusi per sempre. Le realtà della vita non hanno mai assunto un colore più lucido e denso, più schiaccian-

te. Perché ora interviene la fame che rende schiavi uomini, classi e nazioni, e si abbatte sulle città con un vento improvviso, in una bufera che sradica ogni atteggiamento superfluo, ogni vegetazione: tollerando al più quei vezzi sociali che poi ci sembreranno marionettistici, e che sono riservati alla "fine fleur" dell'epoca: modi di dire, battute esilaranti, figurazioni di danza, raffinatezze dell'abito e dell'habitus (è ciò che poi costituisce il senso degli anni ed è ciò che conta per questi eroi). *Die freudlose Gasse* ha tutto il piglio del 1925: ed il suo male che sfiava, lungo la sua cronaca, senza avere più alternative. Eppure quei muri slabbrati possedevano un tempo ordine e freschezza. Luccicavano al sole mentre le coppie si recavano al Prater con Strauss e Lehar. Ophüls e Forst, Charell e Cáp tracciano un "heapsake" di questo mondo tramontato, su ritmi ridenti e danzanti, negli schemi di una ben definita gerarchia di valori e di classi, in un seguito giocoso di "liebele" (piccoli amori), fuggitivi e appena lievemente malinconici, destinati a venir sommersi dalla birra, eppure ad agire per vie sotterranee, con un rimpianto senza fine. "Girotondo" lo chiamò Schnitzler — ed è l'ultimo lavoro di Ophüls — tra le diverse specie di esseri umani, le une alla scoperta delle altre, con morbosa e divertita curiosità, secondo le norme che erano state stabilite dalla convivenza paternamente condotta dagli asburgici (su cui una lieve ombra fu già gettata a Mayerling: dove apparve l'allusione alle pareti fra cui vanamente si sarebbe dibattuta la Mitteleuropa, l'impossibilità di risolvere i conflitti che all'interno la consumavano, se non ricorrendo all'ufficiale americano di "strada senza gioia" e al suo nuovo tono di vita, o ai moti che da Bela Kun in poi sarebbero scoppiati fino a trionfare). In questi film abbiamo rivisto i laghi freddi e tersi, gli alberghi familiari e gli abeti folti, l'insegna del Cavallino bianco e gli edelweiss, che si riflettono poi nelle fumose e chiassose trattorie della periferia di Vienna, con la tenerezza degli sguardi, il trasporto dei baci, l'incanto dei violini. "Girotondo": per l'allegro dimenticare negli attimi che nella vita sono festa. Restano attimi, dove la realtà è troppo forte e i suoi dolori diventano sempre meno tollerabili, sfioriscono appena sorte le illusioni di gioventù. Rimane soltanto il peso delle sventure che le guerre recano in fretta, massacrando e depauperando come non si può mai immaginare. Ecco perché non si può far altro in realtà, che dare addio al mondo, o subire dall'esterno una violenta trasformazione e in certo senso negarsi: nel primo modo agisce in questa vicenda Asta Nielsen, nel secondo Greta Garbo. Così le macerie franano e si riducono in polvere: a volte si salvano le suppellettili per ammobiliare le nuove costruzioni (ma così esse prendono l'aspetto di surrogati).

Machaty e Fejos agiscono sotto gli impulsi di paesi che appartennero all'impero e lo rifornirono di tutto: merci, soldati, scrittori; ma che, pur non potendo rinnegarne la tenace impronta (stampata all'origine, nell'animo degli ex-sudditi come l'insegnamento stesso della realtà) aspirarono a sfuggire al suo destino e fino a un certo punto vi riuscirono. La gente semplice del-

la putzsta non esita a conoscere i suoi desideri e a porli in relazione diretta al lavoro quotidiano, nei campi o nelle botteghe dei piccoli paesi. Fejos ne analizza la condizione psicologica, la possibilità di sogni, le angustie materiali o spirituali attraverso il cuore candido della sua Maria: attraverso di lei mettersi in contatto senza veli e senza finzioni con la natura, suscitare la linfa della vita. Machaty vi giunge attraverso impetuosi slanci di lirismo, una forte volontà di liberazione, la sapienza dei doni offerti dalla terra, verso un nuovo cantico dei cantici. Entrambi hanno poi compreso di aver solo afferrato apparenze incantevoli di un'ora, sensazioni autentiche destatesi all'improvviso per poi sparire all'orizzonte. Fu troppo umano dopo, ripiombare in un'esistenza soffocante (gli affanni di quello che Heidegger definisce l'uomo comune), tutta chiusa nell'angoscia del potere, tanto più che la condizione del piccolo borghese si generalizzava sempre più. Era chiaro ormai il suo miserabile destino di stenti e di umiliazioni op-

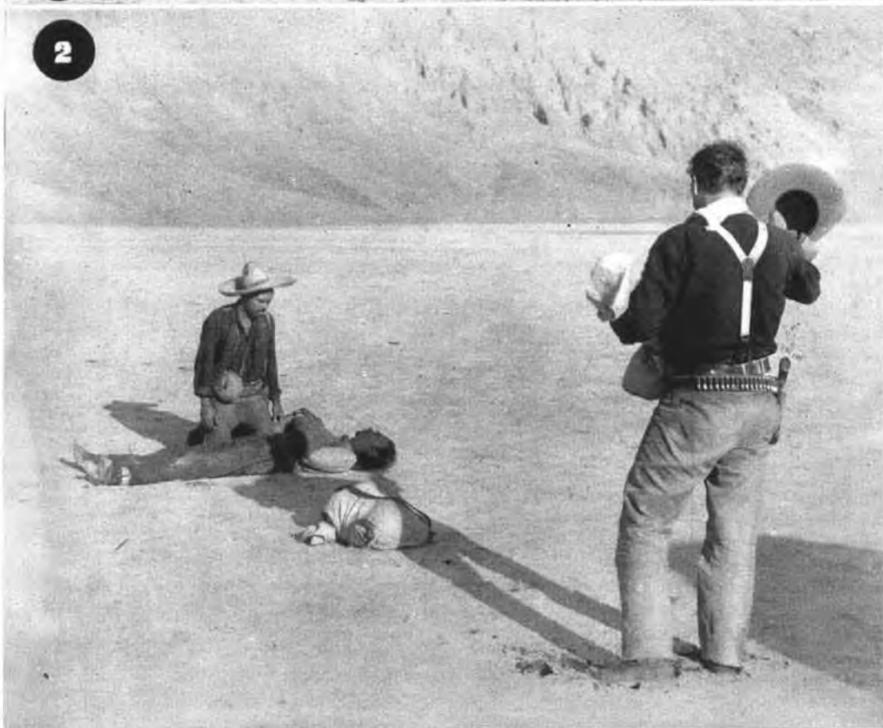
pressive, come per il musicista disoccupato di *Nocturno*, con la sua triste canzoncina per il bimbo, dopo essere stato uomosandwich sotto la bufera di neve: pali, muli, bu... C'era stato troppo di illusorio nelle loro speranze: soli non si può risolvere nulla. Il senso della morte si diffondeva e si faceva sarcastico nella piega all'angolo della bocca di Stroheim, una piega appena accennata, nei momenti peggiori, e così recisa, tagliente: chi può ancora dissimulare la violenza e la crudeltà con cui si scontrano la vita e la morte, in uno spasimo a cui si tende senza posa? L'esistenza ti è concessa dalla sorte e dalla storia a patto di tradire te stesso. Così è anche per le epoche, per strati di popolazioni. Stroheim, com'è noto, rifiuta oggi ciò che può riguardare la sua arte, commenti o rimpianti. Si irrita o cambia discorso se si vuol prendere sul serio qualcosa. Il mondo di Mitteleuropa fu stroncato, e fu perso di esso qualcosa di cui oggi, in un lavoro concreto, sentiamo il bisogno.

VITO PANDOLFI



Sopra: da « Sirena » (« Sirena », 1947) di Karel Stekly: uno dei registi che operarono per la trasformazione della Mitteleuropa. Sotto: da « Nocny Motyl » (« La falena », 1939) di Frantisek Cáp: interessante film che per impulso si disponeva ad evocare una supposta felicità del passato.





John Wayne, John Ford e Joanne Dru durante una ripresa del film «She Wore a Yellow Ribbon».

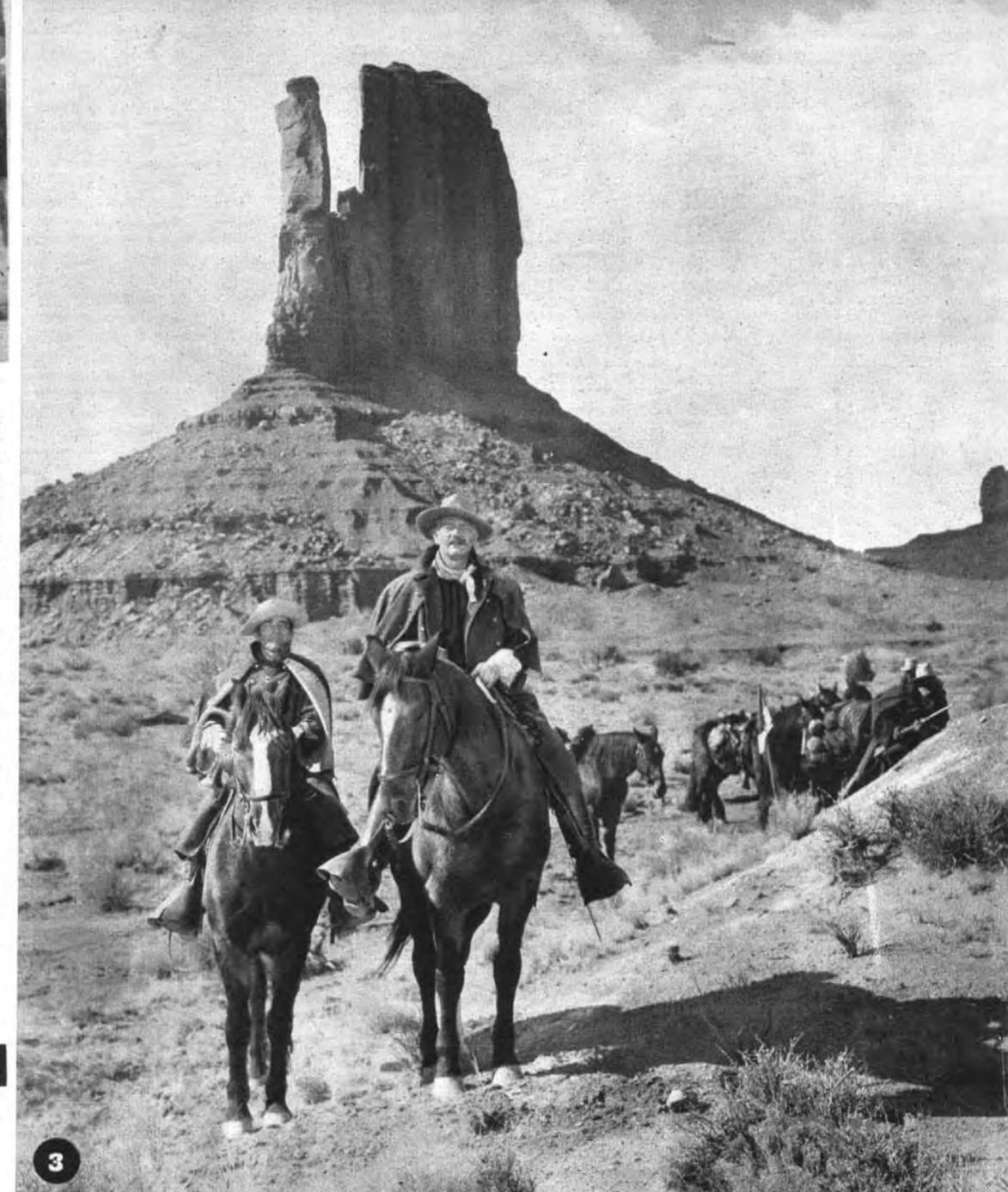
una carretta con una donna morente, la quale affida alle loro cure il figlio appena nato. I tre banditi iniziano la dura marcia verso l'altro lato del deserto, lottando contro la natura ostile. Due soccombono, ma il terzo riesce ad arrivare al villaggio e a salvare il neonato. Il film si avvicina molto a Yellow Sky («Cielo giallo») di Wellman, ma ha un carattere più drammatico e più umano. Ford, che nel 1919 aveva diretto un film col medesimo soggetto, ha dedicato The Three Godfather al suo amico Harry Carey Sr. morto nel 1947. Il soggetto è di Peter B. Kyne, la sceneggiatura di Laurence Stallings e Frank S. Nugent, la fotografia di Winton Hoch (specializzato nel "technicolor"). Tra gli interpreti figurano John Wayne nella parte di Bob, il capobanda, taciturno e asciutto; Pedro Armendariz in quella di Pete, un bandito messicano buono, religioso e superstitioso: dà la nota gaia e umana al film; Harry Carey Jr., nel ruolo del fuori legge immischiato quasi inconsapevolmente nelle felleonie degli altri due; Ward Bond è lo sceriffo bonaccione. She Wore a Yellow Ribbon è un altro film in "technicolor", questa volta ispirato alla leggenda dello squadrone di cavalleria del generale Custer che, nel 1876, fu ucciso con 264 uomini nel Little Big Horn, durante un combattimento contro i pellirossa. Il "yellow ribbon" è un nastro giallo, legato a forma di fiore, che usavano le ragazze fidanzate con mili-

tari appartenenti al corpo di cavalleria. In questo film John Wayne appare nella parte del capitano Brittles, che, al momento di andare in congedo, ottiene la sua più grande vittoria evitando un massacro; c'è anche Joanne Dru, nel ruolo della ragazza col nastro giallo; tra gli altri interpreti: George O'Brien, Harry Carey Jr., Mildred Natwick, Ben Johnson, John Agar e Arthur Shields. L'operatore è Winton Hoch, che ha ottenuto quest'anno l'Oscar per la migliore fotografia a colori. Wagonmaster è la storia di un gruppo di Marmones che, aprendosi faticosamente la strada in zone sconosciute, si dirigono nell'Utah fino ad una valle vergine dove si stabiliscono per praticare indisturbati la loro religione. Durante il viaggio si uniscono a questa carovana un dottore e un bandito ferito con la sua banda. Prima di arrivare a destinazione, il bandito è eliminato con i suoi uomini, e due protette del dottore si uniscono in matrimonio. Il soggetto è di Frank S. Nugent e Patrick Ford, figlio del regista. Tra gli interpreti figurano John Wayne, Harry Carey Jr., Ben Jonson e Joanne Dru.

P. R. F.

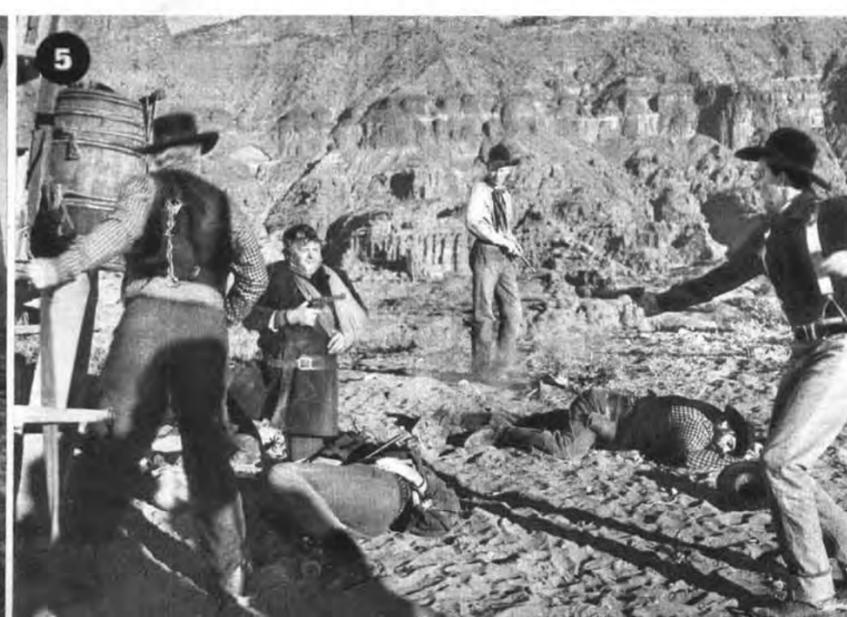
(1) Notizie da Hollywood insistono nel negare la partecipazione attiva di Ford a questo film. Quando fu realizzato, Ford era malato ed il suo nome fu messo per ragioni commerciali.

1, 2) «The Three Godfather». - 3) «She Wore a Yellow Ribbon». - 4, 5, 6) «Wagonmaster».



VALLATE DELLA MORTE, NASTRI GIALLI E "WAGONMASTERS"

NON A TORTO è stato detto che John Ford ha nel sangue la vita del West, le lunghe corse di diligenze attaccate da indiani, le sanguinose battaglie tra soldati federali e pellirossa: insomma, la vecchia America dei pionieri. Ha tentato, ultimamente, di staccarsi da tale genere con lo spettacolare Mighty Joe Young (1) e con la parodia sulla seconda guerra mondiale When Willie Comes Marching Home: ma, visto il cattivo successo di questi film, è tornato sulla vecchia strada. The Three Godfather è infatti un dramma del West, anche se esce dai soliti schemi di Ford: è una pellicola in "technicolor" senza indiani, senza soldati, senza diligenze inseguite; narra la storia di tre banditi che combattono contro la fame e la sete nella Death Valley, dove si sono rifugiati, inseguiti dallo sceriffo, per avere svaligiato una banca. In mezzo alla vallata incontrano



LA GRANDE MINACCIA

INCHIESTA DI N. GIANNITRAPANI

Si avvicina il momento in cui l'industria hollywoodiana, di fronte alla sempre più evidente insoddisfazione del pubblico e al pericolo della televisione, dovrà assumere un indirizzo preciso, del tutto diverso da quello attuale

COME abbiamo visto nelle precedenti inchieste, nel complesso produzione-distribuzione tutto appare regolare. I produttori credono ormai di conoscere il pubblico, e di sapere con sufficiente approssimazione quali argomenti trattare e quali attori esibire. Il pubblico, dal suo canto, sembra soddisfatto dello spettacolo cinematografico che gli viene posto dinanzi e, per un complesso di ragioni da noi esaminate, (quali la comodità, l'economia e una certa facoltà di adattamento), questa soddisfazione parrebbe cor-

rispondere a verità: i locali fanno il loro incasso regolare, il pubblico affluisce numeroso. Solo l'intervento di un elemento nuovo, che attiri altrove l'attenzione delle masse e le induca a rinunciare, almeno in parte, all'attuale predilezione per il cinematografo, potrebbe turbare questa situazione. Tale elemento nuovo si è imposto in maniera evidente alcune domeniche orsono. Quando la N.B.C. mise in onda per televisione un programma di un'ora e mezzo con Bob Hope, le sale cinematografiche re-

gistrarono una considerevole rarefazione di spettatori. E' vero che in altre occasioni si era già verificata questa concomitanza, ma si tendeva, con una certa leggerezza e con molta ingenuità, ad attribuirne la ragione a un puro caso. Invece da un po' di tempo la situazione andava prendendo una piega allarmante, anche se nessuno, negli ambienti cinematografici, osava ammetterlo. Il fatto accennato, però, aprì gli occhi a molte persone: un attore di Hollywood aveva tradito il cinema, per guadagnare, facendo pubblicità a una macchina per lavare e provando la sua parte solo un paio di volte, 40.000 dollari; e il pubblico, per sentirlo e vederlo dir bene di quella macchina, era rimasto a casa, in un giorno festivo, davanti all'apparecchio di televisione. Forse non si tratta ancora di una crisi in grande stile, della cosiddetta crisi dei rapporti sociali; però, se si procede di questo passo, ci si arriverà ben presto. Il pubblico non preferisce la ricezione televisiva per il solo fatto di aver l'apparecchio in casa, a portata di mano (questa, semmai, potrà essere una delle ragioni, ma non quella determinante). Gli americani si vanno adattando alla televisione soprattutto perché possono cambiare programma quando vogliono con il semplice giro di una manopola, avendo a disposizione una scelta di numerose stazioni. E poi vi sono le comodità che chiameremo spicchiole, che il cinematografo non offre. Si può stare davanti all'apparecchio a piedi scalzi (vantaggio questo apprezzato particolarmente dalle donne), in camicia da notte, sdraiati per terra o sui divani, mentre i bambini giocano e si rincorrono per la casa e il marito asciuga i piatti: non si perde, in altri termini, un minuto di tempo; si può « sondare » il programma, scegliendo a decisione della maggioranza, o con un « ukase » del capofamiglia. E' indubbio però che, nonostante le comodità accennate, i mariti (per evitare di asciugare i piatti) e le mogli (per incontrare le amiche fuori), i bambini (per fare un po' di chiasso in istrada) e le ragazze (per « flirtare ») preferiscono tutti, otto volte su dieci, andare al cinema. La televisione resterebbe un di più come è diventata la radio, un'aggiunta per le ore « neutre » della giornata; la mattina presto, le prime ore del pomeriggio; mentre per il passatempo serale, due o tre volte la settimana, ci sarebbe ancora il cinema, il divertimento tradizionale e imbattibile.

Ci sono altri fattori da considerare. I cinema locali proiettano il più delle volte due film, di cui uno è quasi sempre molto brutto; ci sono poi un sacco di « prossimamente », la pubblicità, gli appelli per la lotta contro il cancro e la paralisi infantile, gli incitamenti a fare prestiti alla nazione (compare l'immagine di Truman) o prestiti allo Stato (si vede Rockefeller jr. o Pearson) o alla città (compare il sindaco o un comico della radio), o alle Nazioni Unite e via dicendo. Finalmente viene proiettato il film « buono » che, da un po' di tempo a questa parte, delude. Non è ancora ben chiara la ragione di questa delusione: se essa sia veramente dovuta alla formazione di un certo gusto critico e di una certa sensibilità da parte dello spettatore, o ad altri motivi ancora ignoti. Proviamo a chiederlo al padre di famiglia che esce di casa per non lavare i piatti. Egli risponderà che, se si eccettuano alcuni « hits », le belle pelli-



Charles Spencer Chaplin e Virginia Cherrill in « City Lights » (« Le luci della città », 1931). Questo vecchio film, ripubblicato negli Stati Uniti d'America, sta ottenendo un grande successo.

cole di una volta non ci sono più. Per trovare un « hit » con buoni attori, un buon soggetto, belle scene, spesso bisogna spostarsi dal cinema locale, tirar fuori dal garage l'automobile, perdere mezz'ora di tempo per trovare un angolo nei pressi del cinema in cui lasciarla. Il nuovo slogan « i film sono più belli che mai », lanciato appunto per controbilanciare il malumore del pubblico, per quanto ripetuto in tutte le forme possibili, pare che non voglia entrare nella testa di questi scolaretti, un tempo così zelanti e così diligenti.

I gestori di sale cinematografiche, più potenti nel loro complesso della produzione stessa da cui si sono recentemente staccati, non si sono ancora modernizzati (è una delle cose strane di questo paese: se avesse duemila anni di vita civile, come quasi tutti i paesi europei, sarebbe uno dei più retrogradi). Il ritmo della vita si è, negli ultimi anni, intensificato a tal punto da non consentire alcuna perdita di tempo; nei più moderni teatri all'aperto, ove si assiste alla proiezione stando seduti nella propria automobile, si può lasciare, all'ingresso, la nota della spesa, sicuri di trovare, al termine della proiezione, la merce ordinata e il conto. La velocità è ormai un requisito per sopravvivere; e neppure con i vantaggi sopra accennati, ci si può permettere il lusso di stare in un cinematografo per quattro ore di seguito. Un'ora e mezzo di spettacolo è più che sufficiente. Film di 70-80 minuti, documentario di 10, e basta. Rotazione rapida, programma serrato. C'è però la possibilità di capitar male. Ma con due ore si rischia sempre meno che con quattro. Per il distributore, è vero, il doppio programma rappresenta una certa economia, ed è questa considerazione che lo rende restio ai cambiamenti. Il film « A » costa molto; il film « B » pochissimo. Il prezzo del biglietto rappresenta la media; dimezzando il programma il prezzo calerebbe di poco, e qualcuno avrebbe la sensazione di non aver goduto in pieno il prezzo pagato. Il doppio programma è nato, fra l'altro, per questa ragione commerciale: dare allo spettatore la sensazione di spendere bene i propri quattrini. Questa sensazione, oggi, lo spettatore non l'ha più, perché è costretto a pagare per un programma che per il cinquanta per cento non lo interessa; e perché, nei locali in cui è abolito il doppio programma, il prezzo d'ingresso non è stato ridotto in proporzione. Ma queste sono considerazioni già largamente superate. Oggi i programmi della televisione, raramente più lunghi di una ora, senza canone di abbonamento perché tutto è pagato dalla pubblicità, spingono violentemente i gestori di cinema a rendersi conto della situazione. Per il momento, essi cercano di rimediare il danno con imponenti campagne pubblicitarie e con trovate geniali: elezioni a miss Hiuk-Hiuk della ragazza del paese che più assomiglia alla protagonista del film, finta rivoluzione comunista in tutta una borgata in occasione del film sul cardinale Mindzenty (film, sia detto per inciso, mediocre e insulso), schieramento di forze armate per *Battleground*, di forze aeree per *The Big Lift*, di truppe di marina per *Sands of Iwo Jima* (e la buona « riserva » o le povere reclute si prestano volentieri, in virtù di chissà quale potere da parte dei padroni del cinema), parate di asini per *Francis* (« Francis, il mulo parlante »). Ma gli incassi calano ugualmente,



Sopra e sotto: due inquadrature di « *Battleground* » (« *Bastogne* », 1949) di Wellman. In occasione della prima di questo film, lo zibaldone schierò, accanto alle sale, reparti di forze armate.



calano lentamente, ed è questa lentezza che indica la determinatezza del suo svolgersi: tutti i sistemi passati incominciano a lasciare il tempo che trovano. Il vecchio *City Lights* (« Le luci della città ») di Chaplin, proiettato in locali di prima visione senza chiasso pubblicitario, ottiene un successo spettacoloso: da vent'anni a questa parte in America non s'è fatto di meglio? E allora? Allora i produttori, tanto per incominciare, si stanno orientando verso un piano di economia.

Attraverso una tacita ma diffusa insod-

disfazione da parte del pubblico, rivelatasi solo indirettamente in virtù di una specie di concorrenza con altre forme di spettacolo, si è giunti apparentemente a un mero problema economico. Supplire ai minori incassi con un minore costo (1); il fattore qualità non è estraneo a questi problemi, ma in forma un po' nebulosa, non capita da tutti. Il problema economico impone delle regole: quelle regole alle quali Hollywood era sempre riuscita a sottrarsi, e che invece hanno costretto l'Europa a far buon uso della propria intelligenza per sopravvivere. Si va delineando una concorrenza qualitativa,



Sopra e sotto: la pubblicità americana ricorse a parate di asini per la prima di « Francis » (« Francis, il mulo parlante », 1949). Il film, di cui diamo due inquadrature, è diretto da Lubin.



ora che ci si avvicina alla parità di condizioni. E' vicino il momento in cui l'industria cinematografica americana dovrà assumere un indirizzo preciso, del tutto diverso da quello attuale. L'occasionale presenza di *City Lights* accanto alle ultime pellicole di Hollywood, e la superiorità del film di Chaplin nei confronti di queste, nonostante la rozza colonna sonora che risale al 1931, sono fatti scoraggianti e indicativi al tempo stesso: significano che ben poco ingegno, e soltanto una certa capacità organizzativa, sono stati usati da allora. L'eredità euforica del periodo bellico, con le sue produ-

zioni in serie per l'addestramento delle truppe e la propaganda per il popolo, è passata. Disney si ripete, o si dedica al documentario, tanto per tenere attivi gli stabilimenti e il capitale. Ford realizza l'ennesimo «western», pulito e corretto, ma i critici rimpiangono *The Informer* («Il traditore») e *Stagecoach* («Ombre rosse»). Capra tira fuori dal cassetto vecchi suoi lavori e li rifà svogliatamente. Le poche opere buone (una decina e talvolta meno) che si producono ogni anno, non possono controllare un mercato. Dall'estero giungono invece film di contenuto più elevato e di costo as-

sai basso: un mercato europeo non consentirebbe le spese proibitive in uso qui. Proiettati in apposite sale, formano un programma di al massimo due ore. Cosa farà Hollywood con i medesimi costi di produzione, ai quali sarà presto o tardi costretta? A priori, molto meno; perché le spese di mano d'opera e di equipaggiamento — ad Hollywood assai forti — incideranno notevolmente sulla cifra totale. Neppure i fondi congelati all'estero sono di grande aiuto, quando si ha a che fare con un pubblico che comincia a torcere il naso. Che ci siano gli « autentici sfondi dei Borgia » o « veri paesaggi alpini » interessa fino a un certo punto: la gente non vuole un pretesto per fare un film, vuole il film. E comincia ad esigere non l'attore di grido, ma una vicenda che dica qualcosa.

Possiamo prevedere che i produttori, persa la fiducia nei film in « serie » realizzati fino ad ora, si avventureranno — come già stanno facendo, del resto — verso altri generi, di sicuro richiamo. Il successo del cinema europeo, qui definito « pessimista », li ha indotti a seguirne le orme; si è varato così un nuovo ciclo sui reduci, con nuovi problemi psicologici e morali; una serie di soggetti contempla le malattie tipicamente moderne; sono annunciate opere su emozionanti spedizioni interplanetarie; e tutta una serie di film religiosi e sul circo; non mancano le avventure dell'uomo atomico contro il « superman »: avventure di cui i nostri sciusci non sapranno che farsene, ma che tuttavia ecciteranno la fantasia dei vari Joe dagli ottanta anni in giù. Con queste « trovate » si farà, dunque, qualche forte incasso. Vi saranno in seguito altre « trovate », che sposteranno il problema di un paio di mesi, di un anno al massimo. E poi? Si crede di risolvere il problema invitando a Hollywood registi stranieri, noti o ignoti che siano, non appena un loro film ottiene successo in America. Ma non tutti questi registi accettano, sono cauti in seguito alle esperienze disastrose di altri colleghi europei che, durante la guerra, tentarono l'avventura americana. Fernandez rifiuta di abbandonare il Messico, Buñuel, che da poco ha ultimato, laggiù, *Los olvidados*, si trova nella stessa situazione. Dall'Europa si registrano rifiuti da tutte le parti; pare che per soddisfare il pubblico interno sia necessario creare film con autentici sfondi africani, italiani, francesi, svizzeri, anziché con fondali. Pare che il lieto fine non sia più indispensabile. A noi sembra che tutto questo sia sufficiente per far naufragare, in un tempo relativamente breve, la più potente delle industrie. Amenoché le cose non cambino radicalmente, in questo paese.

NADIR GIANNITRAPANI

(1) Questa soluzione "di fortuna" trascura gli interessi del gestore, il quale, oltre a non trarne giovamento alcuno in quanto gli incassi non sono destinati ad aumentare e la percentuale a lui riservata è sempre la stessa, ha per di più la netta prospettiva di una ulteriore perdita, poiché il costo del film è generalmente uno degli elementi di maggior richiamo; il film è apprezzato quando, per farlo, si sono spesi milioni; per cifre dell'ordine di qualche centinaio di migliaia di dollari, il pubblico nicchia. Si vedrà poi come i gestori potranno risolvere questa loro crisi indipendentemente dai produttori.

"WELCOME" AL FILM ITALIANO

LONDRA, agosto

PER RAGIONI meramente economiche, per ragioni che interessano solamente certe difficoltà interne finanziarie, il successo del cinema italiano in Inghilterra è meno epidemico che a Parigi e in tutta la Francia. Credo che per entrare nei circuiti inglesi (a parte alcune difficoltà tecniche che possono certamente essere superate con adeguati doppiaggi o sottotitoli come avviene ora), il miglior mezzo sia quello di interessare direttamente produttori, noleggiatori e insomma il mercato cinematografico inglese con le cosiddette partecipazioni, che — s'è visto in Francia, e anche in America con film minori quali I pirati di Capri, — sono le chiavi migliori, più dei grandi premi e dei successi internazionali. Gli ultimi successi della stagione londinese sono Riso amaro, che ora è passato in terza visione dopo moltissimi mesi di cartellone in locali di prima e seconda istanza; Ladri di biciclette da circa un anno al Curzon, che è il cinema forse più caro di Londra, qualcosa fra la Quirinetta di Roma e il « Fiamma » (i posti di lusso in un cinema arrivano fino a 12 scellini: una sterlina costa minimo 1500 lire, si compone di venti scellini, ogni scellino di dodici penny). In nome della legge è al Curzon da poco tempo. I giornali ne hanno parlato con molto interesse. Del resto il film arrivava qua preceduto da una serie di notizie sul cinema italiano piuttosto favorevoli. Bisogna dire che le avventure, le vicende, i figli privati dei nostri cineasti ufficiali — di qualunque nome e sesso e qualità sieno, — fanno sempre il

loro effetto. La cronaca nutre benissimo il cinema nei suoi successi, e così questo alimenta poi la cronaca ottimamente in un « dopo » piuttosto redditizio. I titoli dei vari film passati a Londra restano esattamente quali che sono, in una traduzione letterale: Riso amaro diventa Bitter Rice; In nome della legge diventa In the Name of the Law; Ladri di biciclette cambia in Bicycle Thieves. Durante la mia assenza nei mesi scorsi hanno ripreso Quattro passi fra le nuvole di Blasetti, che ora fa trionfalmente, dico, il giro dell'Inghilterra. Questo film per noi italiani vecchiotto, e che vedemmo con piacere senza porci troppo l'orecchio e l'occhio, è fra le cose migliori ancora che si tengano in vita, e salvano tutto un periodo un po' generico e oscuro. In Francia lo hanno presentato dopo le affermazioni maggiori di Sciuscià, Roma, città aperta e Vivere in pace, ed è stato un successo folgorante: ancora il film gira in provincia, e non è raro incontrarlo nelle riprese estive dei cinema parigini, dove del resto in questo momento si trovano Roma, città aperta, Sciuscià, Paisà e altri film forse del 1937-1938 con Vittorio de Sica attore « brillante », o film bruttissimi come Apocalisse o L'ebreo errante. E perfino Le sorprese dei vagoni-letto, con Clara Calamai diva.

A Parigi i giornali continuano a interessarsi moltissimo del cinema italiano. L'occasione non è data in questo momento da particolari proiezioni di grande valore ma dalle notizie che arrivano dall'Italia intorno

alle varie opere in cantiere. I nomi più facili sono diventati ormai Anna Magnani, De Sica, Fabrizi, Rossellini, Zavattini, Steno, Blasetti, Castellani, ognuno anche nel giudizio del pubblico e nei giudizi ormai perfino stereotipati della critica, con un suo volto speciale. La notizia che la Magnani girerà La carrozza del Santissimo Sacramento, interpretando la indocile figura della Pericholle, è proprio arrivata questa settimana. Lettere da Roma e informazioni professionali annunciano che Malaparte prepara un film, Le Christ interdit, con attori italiani e francesi. Le Figaro che è un giornale serissimo, dedica alla notizia un titolo su due colonne; altri giornali l'hanno passata nei notiziari con brevi commenti. Tutta Parigi in qualche modo al nome di Curzio Malaparte (anzi Malaparte « tout court ») freme un poco: è stato la testa di turco fra il 1945 e il 1947 addosso alla quale si sono buttati i giornalisti, gli scrittori, i critici in vena di svelenirsi contro l'Italia. Malaparte ne dava occasione con una frequenza diremo invereconda e con sovrano disprezzo non rispondeva. Soprattutto infastidiva un suo successo continuo che aveva dell'epidemico e che a mano a mano che entrava nel pubblico apriva la via a successi minori e forse più saldi e meditati. C'è stato un momento che a Parigi davano contemporaneamente due sue commedie disprezzate dai critici e seguite invece dagli spettatori. Questo caso di due o tre commedie dello stesso autore contemporaneamente su più teatri non è

RENATO GIANI

(Continua in terza di copertina)



Adriana Benetti e Cervi in « Quattro passi fra le nuvole ». Questo film, diretto da Blasetti nel 1942, sta ottenendo successo in Gran Bretagna.



Gloria Swanson nei suoi vecchi atteggiamenti "divistici". La Swanson occupa un considerevole posto nella storia del costume cinematografico: è stata infatti una "movie star" per trentadue anni. Ora l'attrice torna coraggiosamente al cinema in un film dove prende in giro se stessa.

WILDER E LA SWANSON SUL SUNSET BOULEVARD

Il ritorno di Gloria Swanson al cinema con "Sunset Boulevard" ha ricevuto dai periodici e dalla radio d'America una pubblicità per nulla sollecitata dalla Paramount. Newsweek ha dedicato un articolo al film di Wilder. Trattandosi di "giornalismo di gruppo", il brano non è firmato. Pensiamo tuttavia che l'autore sia T. H. Wenning

UN ARTICOLO del *Washington Post* annunciò: « 10.000 persone accorse alla Mostra delle abitazioni osservano Gloria Swanson che bacia il vincitore del primo premio della lotteria: una automobile ». Il *Daily Oklahoman* di rimando sbandierava il titolo: « E' arrivata Gloria Swanson: cinquantun anno sulle spalle ed è ancora straordinaria ». In sei settimane i titoli dei giornali che si riferivano alla Swanson erano raddoppiati in tredici città da Boston a Denver. La stessa Madame Perle Mesta, ambasciatrice statunitense al Lussemburgo, non avrebbe immaginato, sia pure nei suoi sogni più celesti, una simile manifestazio-

ne di benvenuto. E sí che miss Swanson non viaggiava come funzionario della pubblica. Il suo non era che il modesto e perfino gravoso lavoro di agente pubblicitario mobilitato dalla Paramount per annunciare l'apparizione di un film intitolato *Sunset Boulevard*. Si tratta, ad ogni modo, di un film insolito. In tutti gli Stati Uniti *Sunset Boulevard* gode già di una buona pubblicità sia per "voce di popolo" sia con la reclame stampata, per tre ragioni: 1) è tratto da un soggetto di Charles Brackett e Billy Wilder, il tandem quasi infallibile della Paramount (ricordate *Ni-noichka*, *The Lost Weekend*?). 2) La vi-

cenda ha una stretta relazione, come centinaia di persone ammesse all'avamprima hanno già notato e detto in giro, con la vera Hollywood, vista da un punto di vista nuovissimo. 3) La protagonista è Gloria Swanson, teatrale in maniera formidabile, anzi più teatrale che mai; e gli Stati Uniti sono ancora popolati da uomini e donne di una certa età che ricordano quanto meravigliosamente teatrale ella sapesse essere.

Secondo le più recenti inchieste, sono sopravvissute negli Stati Uniti d'America solo 36 "Gru urlanti". Di "star" cinematografiche — ovvero "Movie Stars" — della

specie autentica, ne sono rimaste anche meno. Sono esistite, e ancor oggi esistono, numerose attrici del cinema, passate come meteore durante questo stranissimo primo mezzo secolo di attività filmico-industriale: le "spostate", le false sportive, le dame-surrugate, ecc. Ma di "Movie Stars", pochissime. Forse Marion Davies lo è stata. Lo è Bette Davis e lo sono Marlene Dietrich, Joan Crawford e Greta Garbo. I loro attributi, ovvero il "glamour" e l'autorità, sono qualcosa di più clamoroso di una qualsiasi cena ben reclamizzata, al ristorante Chasen's, in compagnia di un noto direttore d'orchestra. Il loro coraggio e la loro esperienza tipicamente industriale sono doti che migliaia di attrici furbe, ma inferiori, non riusciranno mai a comprendere. Non vestono ad esempio come le attricette tipo "tramps", scolarette o "ladies". Vestono, davanti alla macchina da presa e nella vita privata, come "Movie Stars". Stanno al resto delle loro sorelle d'arte come Joe Louis sta ai ragazzetti degli incontri preliminari di campionato. Gloria Swanson è stata una "Movie Star" per trentadue anni, il primo amore di celluloido di quasi ogni maschio americano che in questi tempi ha un po' di grigio alle tempie. Ecco il perché dell'attuale entusiastica accoglienza della nazione intera alla Swanson. Ecco perché ella ora può scegliere il ruolo che più le aggrada senza preoccuparsi dell'avvenire.

A Hollywood e nella vicina Beverly Hills il Sunset Boulevard mette in moto il tempo e lo spazio. Passa davanti alla favolosa e storica Hollywood che F. Scott Fitzgerald tentò di usare come sfondo nel romanzo *The Last Tycoon* (sfondo che il film *A Star is Born* non seppe affatto rendere); passa davanti alla Hollywood dalle ampie case in falso Barocco spagnolo che ricordano i giorni in cui il fisco usava molta cortesia nei riguardi degli introiti personali dei "divi". E, descrivendo una curva, la strada tocca anche le sponde dell'attuale comunità "alla benzedrina". *Sunset Boulevard* — il film, intendiamo — fa altrettanto. Comincia con un cadavere che galleggia in una piscina di Beverly Hills; e la voce del morto racconta agli spettatori gli avvenimenti di quei pochi straordinari mesi precedenti il suo trapasso. L'uomo è Joe Gillis (attore William Holden), uno sceneggiatore di mezza tacca che sfugge ad una coppia di agenti fiscali nascondendo — durante un inseguimento — la sua auto nel garage di una villa magnifica seppur un po' in rovina. Joe sta osservando con cautela la strada per tornare ad Hollywood, quando un maggiordomo estremamente austero gli fa un cenno dalla porta, e lo informa che la padrona di casa lo sta aspettando al piano superiore. Joe dà la sua prima occhiata alla signora, Norma Desmond (attrice Gloria Swanson), nella camera dove giace il suo scimpanzé, morto, disteso in gran pompa su un letto. Tanto Norma che il maggiordomo Max (attore Erich von Stroheim) avevano scambiato Joe per il sotterratore degli animali. Quando Norma — che è una grande "lady" del muto a riposo — viene a sapere che Joe fa lo scrittore, lo assume perché dia gli ultimi tocchi al soggetto che lei stessa ha scritto per il suo ritorno al cinema nella parte di Salomè. Norma espone le sue idee: il film muto era il vero mezzo



Sopra: « *Sunset Boulevard* », il nuovo film della Swanson, presenta satiricamente Hollywood ed anche Cecil B. De Mille, che qui vedete accanto all'attrice. Sotto: la Swanson come appare in « *Sunset Boulevard* », diretto da Billy Wilder su soggetto dello stesso e di Brackett.

d'espressione dell'attore, la rumorosa colonna sonora non è che un espediente disperato e importuno. « Non avevamo bisogno del dialogo! », dice a Joe una sera in cui assistono alla proiezione di un vecchio film che reca il marchio "Desmond". « Avevamo un volto! ». (E benevolmente ammette che anche la Garbo ha un volto). Il mausoleo Desmond ha — il che è comprensibile — una sala di proiezione. C'è anche una grande camera di soggiorno arredata con mobili paurosi e possenti, un camino fatto a caverna, e un pavimento piastrellato che Rodolfo Valentino trovò eccellente per ballare il tango. Non mancano l'organo a canne, il pianoforte placato in oro, i ninnoli insulsi e le cosette inutili, e soprattutto una sciatta e dispersa esposizione di fotografie che ricordano tutte la bella Norma Desmond nelle varie fasi della sua carriera. Meno comprensibile è quanto Joe scopre: nessuna porta ha la serratura. « Madame », spiega in seguito Max, « ha tendenza al suicidio ». Tutto favorisce la relazione tra lo scrittore opportunista e la matura attrice, la quale rifiuta di credere che il suo pubblico l'abbia dimenticata. Che il loro legame sia un fatto abbastanza impressionante, per quanto al-



la fine risulti squallido, che Norma sia una patetica e disperata creatura, e Joe un ragazzo imbarazzato e infastidito piuttosto che un essere spregevole, tutte queste notazioni sono frutto della speciale "finesse" che permea la sceneggiatura, la regia e l'interpretazione dello straordinario film di Brackett e Wilder. Dalle prime astute manovre di Norma per trattenere Joe alla crisi mentale dell'ultima sequenza, quando ella viene a sapere che il giovane intende lasciarla, *Sunset Boulevard* è stipato di scene ed episodi che mescolano il passato e il presente di Hollywood ottenendo notevoli effetti di incubo. Le quindicinali partite di "bridge" giocate da Norma con i suoi vecchi compagni di lavoro (vediamo Anna Q. Nilsson, H. B. Warner e Buster Keaton) sono definite da Joe « le esposizioni delle figure di cera ». Quando lei visita Cecil B. De Mille con l'inutile speranza di interessare il vecchio regista ad un suo "clamoroso ritorno al cinema" (De Mille è impersonato da De Mille) abbiamo la dimostrazione davvero sbalorditiva di quanto l'industria cinematografica sia mutata con l'avvento del sonoro (e di quanto poco sia mutato Cecil B. De Mille). E non dimentichiamo la scena nostalgica e stranamente toccante in cui Norma, per distrarre il suo amante vezzeggiato e annoiato, fa prima la comparsa col parasolino roteante come una "bathing beauty" di Mack Sennett, poi una deliziosa imitazione — tutta smorfie — del suo vecchio amico Charles Chaplin (che pure nella realtà, è un vecchio amico della Swanson).

Alle prese con una parte terribilmente

difficile — è un individuo che lotta stancamente con se stesso — William Holden offre una interpretazione con la quale pochi attori del cinema e del teatro americano potrebbero rivaleggiare. Nancy Olson è convincente nella parte della ragazza "onestà" — è un nuovo ruolo: quello della rampolla la cui famiglia un tempo era interessata al cinema —; è insomma la donna "buona" che Joe ha la decenza di trascurare e infine di abbandonare. De Mille — come c'era da aspettarsi — ci dà un benevolo ritratto del "grand'uomo" occupato a girare *Sansone e Dalila*; von Stroheim è notevole nella parte del maggiordomo che è stato il primo marito di Norma e (come è nella realtà) uno dei più grandi registi del cinema muto. Buona parte del film è aderente alla vera vita degli interpreti. Talvolta mette persino in imbarazzo chi conosce i fatti di Hollywood. C'è, ad esempio, una scena in cui Max proietta per Joe e Norma una sequenza di *Queen Kelly*, ovvero un film della Swanson che von Stroheim diresse nel 1928 e non fu mai presentato negli Stati Uniti. Dobbiamo però aggiungere che qualsiasi affinità la Swanson possa avere con le attrici tramontate ed esaurite, questa sua interpretazione del 1949 è a un millimetro dall'essere definita magnifica. La parte migliore è alla fine: quando l'assassina, demente, passando oltre il cordone della polizia per dirigersi verso l'ambulanza che l'aspetta alla porta, crede che finalmente sia arrivata la sua ora, l'ora di tornare al lavoro. E scambia le macchine da presa dei "cinereporters" per le macchine da presa che — secondo la sua immagina-

zione ormai malata — Max avrebbe piazzato per girare la prima scena del film su Salomè.

Si scommette che questo sessantatreesimo film della Swanson guadagnerà — e farà guadagnare alla sua interprete — un premio Oscar. Sebbene la storia degli incassi di Hollywood la ricordi come « la più grande di tutte le "stars" », questa "glamour girl" non venne mai considerata un'attrice di grande talento. Nata a Chicago il 27 marzo del 1899, Gloria esordì nel cinema all'età di quattordici anni. Fu condotta un giorno negli "studios" della Essanay a Chicago da una zia, e un regista le assegnò — a titolo di esperimento — una parte di poco conto. Due anni dopo divenne la protagonista delle comiche di Mack Sennett, ma solo nel 1918, quando Cecil B. De Mille la scritturò, l'attrice cominciò a farsi strada. Sotto l'astuta guida di De Mille, con film di grosso successo come *Don't Change Your Husband* (nel quale ella impersonava una vamp piena di fuoco), *Male and Female* (il suo primo grande trionfo) e *Affairs of Anatol* (tornava ad essere una tentatrice esotica), Gloria fu collocata sul trono riservato alla "Queen of Glamour", la regina del glamour. Attirò l'attenzione con i suoi famosi bizzarri costumi e specialmente con le acconciature piene di fantasia, che furono largamente copiate ai suoi tempi. Quando nel 1921 la Paramount rilevò il suo contratto, Gloria si vide imprigionata in una serie di drammi alto-borghesi che incanalavano la corrente del suo sottile fascino (un fascino che nasceva da un volto felino) in una ben

UN PASSO INDIETRO

« SINO A un anno fa », leggo su un quotidiano, « Anton Karas era un uomo qualunque, un oscuro suonatore di caffè come ce ne sono tanti a Vienna, senza speranze e con pochi quattrini. Dall'età di 17 anni suonava per i pochi clienti annoiati, spesso solo per le sedie e i camerieri del caffè Heuriger. Cominciò dopo la morte del padre, per guadagnarsi la vita. Il padre era ufficiale della guardia e morì cinque anni dopo la fine dell'ultima guerra. Un pomeriggio dell'estate scorsa Carol Reed, il regista inglese che stava girando a Vienna *The Third Man* (« Il terzo uomo »), capitò per caso nel vecchio caffè, udì quelle sette note, l'accordo nostalgico ed ossessionante di "Harry Lime", si avvicinò ad Anton Karas, ascoltò a lungo la musica che usciva dal suo strano strumento, poi andò via senza dir nulla. Due mesi dopo scrisse a Karas: lo attendeva a Londra, aveva bisogno di lui, delle sue sette note e della sua chitarra-cetra per il film che aveva girato a Vienna. Karas andò a Londra e la sua vita cambiò: in pochi mesi la fortuna, la ricchezza. Fu così che anche il regista Carol Reed guadagnò una vasta popolarità; oggi egli non è designato altrimenti che come "il regista della cetra". Eppure *The Third Man* è un film medio, colmo di decadentistica presunzione. Cito dalla rivista Bianco e Nero (n. 12, 1949): « Il film si è trasformato in uno spettacolare esercizio stilistico, dal quale è assente anche il minimo tentativo di approfondire le situazioni umane che via via si presentavano. Lo sfoggio di abilità tecnica, l'impiego di trovate visivo-sonore di squisita lega formale, lo sfruttamento intensivo del materiale plastico onde ottenere tutti gli effetti di suggestione consentiti dal racconto, indicano che in Carol Reed si va facendo strada una sintomatica propensione per una astratta formula di "cinema cinematografico" ormai catalogabile fra i pericoli più gravi cui possa andare incontro un regista. Da questo all'estetismo il passo è più breve di quanto non si creda ». E, più oltre, a proposito delle celebri sette note: « Nell'abbondante schiera di espedienti sonori disseminati lungo il film, un posto a parte toccherebbe alla musica, basata su due facili temi eseguiti da un unico ed inconsueto strumento (una cetra), senonché anche questa trovata si risolve — come tutte le altre — in una stucchevole ripetizione di effetti che non assolvono mai ad una precisa funzione espressiva: al più suscitano la curiosità del primo momento ».

In realtà con questo ultimo film (che è del '49), Carol Reed è ormai lontanissimo dalla fruttuosa esperienza di *Odd Man Out* (che è del '46; in italiano reca il titolo: *Il fuggiasco*), e quasi dimentico delle necessità fondamentali di quella sua particolare forma di realismo. Quanti ricordano ancora *Odd Man Out*? Eppure era un grande film, una delle sorprese più notevoli del nostro dopoguerra. Un uomo è, come dice il titolo inglese "fuori del giuoco": egli, nel tentativo di svaligiare una banca per sostenere col furto una certa congiura politica, ha ucciso un guardiano: il "giuoco" è la convivenza

umana, la compagnia degli amici, la vicinanza di una donna, i luoghi di abituale frequenza, il quartiere dove, essendo stato ferito, egli si rifugia e la città tutta — vera protagonista del film (1) — con quei cancelli alti, le vie e le piazze deserte, il clima avverso, gli spaventosi porticati. Quest'uomo è ormai niente altro che una "cosa" dinanzi agli altri uomini: moribondo, viene trascinato nello studio di un pittore e di un medico che ne vogliono fare oggetto di indagini. Dal quadro in cui il ferito si trascina in cerca di rifugio, fino al quadro conclusivo, il sentimento di angoscia e disperazione per tale ininterrotta ostilità della "città", per così completa solitudine, è scandito da immagini che crescono di continuo in tensione e grandezza. Grandezza che culmina alla fine (i timpani battono il tempo del film con suoni cupi e solenni): l'uomo che è "fuori del giuoco" è giunto in compagnia della donna amata, al porto; ma tardi; al di là della cancellata la nave che li avrebbe portati a salvezza fischia a lungo mentre salpa. Poiché tutto è ormai, per così dire, "consumato", il film conclude: dal margine di una vasta pianura di neve, le auto della polizia avanzano lentamente da ogni punto dell'orizzonte, verso il gruppo dell'uomo e della donna inchiodato contro i cancelli del porto; l'avanzata si svolge in un gran silenzio, come una marcia funebre; si tratta di una moltitudine di fari accesi che taglia il manto oscuro della notte; anche lo sporco dell'agente e gli edifici stessi, e i gesti di ogni personaggio hanno la lentezza di un rito desolato; invero sembra che la morte del protagonista e della donna non provenga dagli uomini, dagli avversari, ma da quella città, misteriosa e inospitale.

Il film è ben altro che una qualunque avventura di caccia all'uomo. Dominano, nella vicenda, due tempi: il tema della paura (ognuno ha paura di qualche cosa: il barista, per esempio, ha paura degli amici di Jonny, il fuggiasco) e della solitudine (la ragazza, amica di Jonny, dice al prete: « Padre, non ho paura, ma temo che muoia solo »; anche quelli che parteggiano per Jonny — il partito, la ragazza, gli sciuscià — non riescono a rompere questo cerchio di solitudine, appaiono impotenti); il tema della morte, o meglio di una sorta di dannazione: (il ferito non fa che chiedere: « Ho ucciso quell'uomo? », inoltre, già in partenza, Jonny è un vinto, un condannato: egli si avvia a compiere una impresa violenta e, nel tempo stesso, si professa contrario alla violenza; per di più è inadatto all'azione, perché indebolito da mesi e mesi di galera).

PIO BALDELLI

(1) Anche in *The Third Man* il regista fa leva sulla città (in questo caso, Vienna), ma non si accorge che sta rifacendo il verso a se stesso: qui i personaggi risultano privi di vita, costruiti su palafitte: sembrano senza fondamenta né sottosuolo.



Sopra: Gloria Swanson posa per un'inquadratura del suo sessantatreesimo film: « *Sunset Boulevard* »; accanto a lei il tecnico delle luci. Sotto: l'attrice riceve il benvenuto delle maestranze.

definita direzione: cosicché Gloria si trovò un giorno ad essere una delle "donne meglio vestite del mondo". Per reagire a questo incarico da manichino, l'attrice andò nel 1924 in Francia e apparve in un film d'ambiente napoleonico, *Madame San Gène*. Fu la prima "star" americana a fare un film in quel paese. Al suo ritorno a Hollywood la Paramount le offrì un contratto a 18.000 dollari la settimana. Ma la Swanson, piena di giustificata fiducia in se stessa, rifiutò il legame con la Paramount per poter organizzare in proprio una società; e presentò molti suoi film — come *Sadie Thompson*, ad esempio, tratto dal romanzo *Pioggia* di W. Somerset Maugham — tramite gli United Artists di cui divenne comproprietaria. Nel 1932 la Swanson si ritirò dal mondo dello spettacolo e divenne una donna d'affari. Sciolse la compagnia cinematografica e per continuare le avventure commerciali di un tempo, fondò la Multiprise Inc. Importò molti brevetti elaborati e resi di pubblica conoscenza in Europa. Tra le sue importazioni — facciamo qualche esempio — troviamo un impianto per separare le leghe, un tipo davvero "superiore" di bottone in materia plastica, e una vernice economica, e resistente alla luce, per segnare i nomi delle strade e i numeri. Quest'ultima operazione mise Gloria in diretto conflitto con Hitler che confiscò il primo carico dalla Germania, vietò ogni altro invio e spedì, senza un plausibile motivo, l'inventore in un campo di concentramento. Al pari

del personaggio di Norma Desmond, Gloria Swanson insiste nel dire — e non facciamo caso alla reazione e all'orgoglio delle sue amiche — che lei non sta innestando una "marcia indietro", con tutti gli annessi di un temporaneo oblio da parte del pubblico, bensì sta semplicemente "facendo ritorno" al cinema. E in verità la "star" non s'è mai assentata a lungo. Nel 1934 "tornò" per *Music in the Air* con John Boles e nel 1941 per *Father Takes a Wife* con Adolphe Menjou. L'anno dopo si cimentò sul palcoscenico portando in tournée *Reflected Glory* e altri discutibili lavori teatrali; il giro culminò a Broadway nel 1945 dove Gloria deluse nella oscura commediola *A Goose for the Gander*. Ebbe migliore fortuna nell'attrarre l'attenzione del pubblico quando, due anni dopo, esordì alla televisione con un programma personale. Fu la prima "star" di una certa rinomanza a provare il nuovo mezzo. Lasciò il programma per via di una operazione di appendicite, poi trovò l'invito per *Sunset Boulevard*. Ma questa donna, che parla e parla, ed è davvero eloquente, si dichiara entusiasta della televisione e intende dedicarsi attivamente.

Parlando del film, Gloria tiene drammaticamente la mano sinistra alzata, con il pollice e l'indice lievemente discosti, quasi a mezzo centimetro di distanza. E dice: « Non c'è tanto cosí di me stessa nel soggetto di *Sunset Boulevard* ».

T. H. WENNING



22 ROBERT YOUNG

ESISTONO certi attori, la cui carriera subisce, a un dato momento, una brusca svolta, in coincidenza, grosso modo, con lo scadere dei quarant'anni. Poiché si tratta, in genere, di affascinanti esemplari maschili, cui solo l'annunciarsi di "quella certa età" conferisce la decisione e la maturità, ad un tempo, per imprimere un nuovo orientamento alla propria carriera, fino allora incanalata entro i comodi binari della sorridente superficialità. Abbiamo un esempio illustre in casa nostra, e si chiama Vittorio De Sica, che un bel giorno smise di essere quel "caro amico" di Lodovico, per diventare l'attore e sopra tutto il regista che è. Un esempio americano di qualche rilievo è Robert Montgomery, che, se con le sue prove drammatiche ha fatto rimpiangere gli anni della sua svagata sofisticatura, ha pur dimostrato, come regista, di avere qualche idea. Un terzo nome (ma potremmo aggiungere anche Dick Powell) corre sotto la penna, e si tratta di Robert Young. I "Robert" sono di solito belli, nel cinema di Hollywood. Young

non sfugge alla regola e anticipò, ai suoi esordi, la funzione che apparteneva poi a Taylor. Fu levigato, fatuo, sorridente quanto si convenne, stucchevole fino alla nausea, con una cert'aria d'anatroccolo sempre sicuro di sé e di figlio di papà, ora piuttosto perbene, ora leggiadramente scapestrato. Alla sua femminile bellezza non disdicevano le uniformi; le uniformi, voglio dire, non sudate e segnate dai disagi della trincea, ma attillate, impeccabili, lucidissime, delle accademie militari statunitensi. E s'intende che i giovinotti dalle sue pretese scelgono più volentieri l'aristocratica marina o l'affascinante aviazione che la faticante fanteria: *West Point of the Air* ("Aquila", 1935), *Navy Blue and Gold* ("Vita a vent'anni", 1937), *Three Comrades* ("I tre camerati", 1938). Le divise, dunque, gli conferivano, come a tutti i belli, in genere. E non solo quelle militari. Ma quelle di un passato più o meno storico: tra le sue prime apparizioni troviamo quella in *The House of Rothschild* (1934). Ma la commedia così detta "sofisticata"

era il suo forte. Giova tuttavia avvertire come egli non abbia figurato nei più spiritosi e mordenti esemplari del genere. Probabilmente i registi di talento non lo consideravano sufficientemente sveglio come attore. Ed effettivamente una sua aria troppo svagatamente sciocca e vana gli rimase appiccicata per un pezzo. E sciocchi erano troppo spesso i film in cui compariva, apportatore di una recitazione singolarmente povera di sale, in un "genere" cinematografico che ne richiede in misura specialissima. Non moltiplichiamo inutilmente gli esempi: rammentate, che so, un *Honolulu* ("Il sosia innamorato", 1939), con Eleanor Powell? Il ricordo più gradevole in questo senso è ancora *I Met Him in Paris* ("Incontro a Parigi", 1937) di Wesley Ruggles, dove la bambolaggine di Robert si contrapponeva alla raffinata ironia di Melwyn Douglas (tra i due, a stabilire l'equilibrio, c'era Claudette Colbert).

Con il periodo intorno al 1940 l'attore cominciò ad incontrare qualche regista di polso più saldo e ad affrontare impegni che volevano essere più gravi. Il suo contributo a film scadenti come *Northwest Passage* ("Passaggio a Nord Ovest", 1940) di Vidor a *Western Union* ("Fred il ribelle",

FILMOGRAFIA

1931: *The Sin of Madelon Claudet* (Il fallo di Madelon Claudet) di Selwyn, con Helen Hayes e Jean Hersholt; *The Black Camel* (Il cammello nero) di MacFadden, con Warner Oland e Sally Eilers. - 1932: *Strange Interlude* (Strano interludio) di Leonard, con Norma Shearer e Clark Gable; *The King from Spain* (Il re dell'Arena) di McCarey, con Eddie Cantor e Lyda Roberti. - 1933: *Tugboat Annie* (Cuori in burrasca) di LeRoy, con Wallace Beery e Marie Dressler; *The Right to Romance* (Sogno d'estate o Intimità) di Alfred Santell, con Ann Harding e Nils Asther; *Hell Below* (Arditi del mare) di Jack Conway, con Madge Evans e Robert Montgomery; *Today We Live* (Rivalità eroica) di Howard Hawks, con Joan Crawford e Gary Cooper; *Saturday's Millions* o *New Moral for Old* (I milioni del sabato) di Edward Sedgwick, con Leyla Hyams e Mary Carlisle. - 1934: *The House of Rothschild* (La casa dei Rothschild) di Alfred Werker, con George Arliss; *Paris Interlude* di Edwin Marin, con Madge Evans e Otto Kruger; *Carolina* (Joanna) di Henry King, con Janet Gaynor e Lionel Barrymore; *Death on the Diamond* di Edward Sedgwick, con Madge Evans e Nat Pendleton; *Spitfire* di John Cromwell, con Katharine Hepburn e Ralph Bellamy; *Whom the Gods Destroy* (Vigliaccheria) di Walter Lang, con Walter Connolly e Doris Kenyon. - 1935: *West Point of the Air* (Aquila) di Robert Rosson, con Wallace Beery e Maureen O'Sullivan; *Vagabond Lady* (La signora vagabonda) di Sam Taylor, con Evelyn Venable; *Calm Yourself* di George Seitz, con Madge Evans; *Lazy River* (La sirena del fiume) di G. B. Seitz, con Jean Parker e Ted Healey; *Remember Last Night?* (Notte d'oblio) di James Whale, con Edward Arnold e Constance Cummings; *Red Salute* (Accadde una volta) di Sidney Lanfield, con Barbara Stanwyck; *It's Love Again* (Ho inventato una donna) di Victor Saville, con Jessie Matthews; *The Bride Comes Home* di Wesley Ruggles, con Claudette Colbert e Fred MacMurray. - 1936: *Secret Agent* (Amore e mistero) di Alfred Hitchcock, con Madeleine Carroll e Peter Lorre; *Three Wise Guys* di

George Seitz, con Betty Furness e Raymond Walburn; *Stowaway* (Cin Cin) di William Seiter, con Shirley Temple e Alice Faye; *Sworn Enemy* di Edwin Marin, con Florence Rice e Joseph Calleja; *The Bride Walks Out* (La forza dell'amore) di Leigh Jason, con Barbara Stanwyck; *The Longest Night* di Errol Taggart, con Florence Rice e Ted Healey. - 1937: *I Met Him in Paris* (Incontro a Parigi) di Wesley Ruggles, con Claudette Colbert e Melwyn Douglas; *Dangerous Number* di Richard Thorpe con Ann Sothorn; *Married Before Breakfast* di Edwin Marin, con Florence Rice; *Navy Blue and Gold* (Vita a vent'anni) di Sam Wood, con Florence Rice e Billie Burke; *The Emperor's Candlesticks* (I candelabri dello Zar) di George Fitzmaurice, con Luisa Rainer e William Powell; *The Bride Wore Red* (La sposa vestita di rosa) di Dorothy Arzner, con Joan Crawford e Franchot Tone. - 1938: *Paradise for Three* (Paradiso per tre) di Edward Buzzell, con Frank Morgan e Mary Astor; *Rich Man, Poor Girl* di Schunzel, con Ruth Hussey; *The Toy Wife* (Frou Frou) di Richard Torpe, con Luisa Rainer e Melwyn Douglas; *Three Comrades* (I tre camerati) di Frank Borzage, con Robert Taylor e Franchot Tone; *The Shining Hour* (Osessione del passato) di Frank Borzage, con Joan Crawford e Melwyn Douglas; *Josette* di Allan Dwan, con Simone Simon e Don Ameche. - 1939: *Honolulu* (Il sosia innamorato) di Edward Buzzell, con Eleanor Powell; *Maisie* di Edward Marin, con Ann Sothorn e Ruth Hussey; *Bridal Suite* di William Thiele, con Annabella; *Miracles for Sale* di Tod Browning, con Florence Rice. - 1940: *Northwest Passage* (Passaggio a Nord Ovest) di King Vidor, con Spencer Tracy e Ruth Hussey; *Florian* di Edwin Marin, con Helen Gilbert e Charles Coburn; *Sporting Blood* di Sylvan S. Simon, con Lewis Stone e Maureen O'Sullivan; *Doctor Kildare's Crisis* di H. S. Bucquet, con Lew Ayres e Lionel Barrymore; *The Mortal Storm* (Bufera mortale) di Frank Borzage, con James Stewart e Margaret Sullavan. - 1941: *Lady Be Good* di Norman McLeod, con Eleanor Powell; *H. M. Puhlam, Esq.* (Il molto onorevole mi-

ster Puhlam) di King Vidor, con Hedy Lamarr e Ruth Hussey; *The Trial of Mary Dugan* di Norman McLeod, con L. Day; *Western Union* (Fred il ribelle) di Fritz Lang, con Randolph Scott e Virginia Gilmore; *Married Bachelor* di Edward Buzzell, con Ruth Hussey e Lee Bowman. - 1942: *Joe Smith, American* (Un americano qualunque) di Richard Thorpe, con Marsha Hunt; *Cairo* di W. S. Van Dyke, con J. MacDonald; *Journey for Margaret* di W. S. Van Dyke, con Laraine Day e Margaret O'Brien. - 1943: *Slightly Dangerous* (La fortuna è bionda) di Wesley Ruggles, con Lana Turner; *Claudia* (Claudia) di Edmund Goulding, con Dorothy McGuire e Ina Claire; *Sweet Rosie O'Grady* di I. Cummings, con Betty Grable. - 1944: *The Canterville ghost* di Jules Dassin, con Charles Laughton; *Maisie Goes To Reno* di Harry Beaumont, con Ann Sothorn e John Hodiak. - 1945: *The Enchanted Cottage* (Il villino incantato) di John Cromwell, con Dorothy McGuire e Herbert Marshall; *Those Endearing Young Charms* (Scintille fra due cuori) di Lewis Allen, con Laraine Day e Ann Harding. - 1946: *The Searching Wind* di William Dieterle, con S. Sidney e Ann Richards; *Claudia and David* (La vita è nostra) di Walter Lang, con Dorothy McGuire e Mary Astor; *Lady Luck* (La fortuna è femmina) di Edwin Marin, con Barbara Hale e Frank Morgan. - 1946-47: *They Won't Believe Me* (Nessuno mi crederà) di Irving Pichel, con S. Hayward e Jane Greer; *Crossfire* (Odio implacabile) di Edward Dmytryk, con Robert Mitchum e Robert Ryan. - 1947-48: *Sitting Pretty* (Governante rubacuori) di Walter Lang, con Clifton Webb e Maureen O'Hara; *Relentless* (Il vagabondo della città morta) di George Sherman, con Marguerite Chapman e Willard Parker. - 1949: *Adventure in Baltimore* (Diana vuole la libertà) di Richard Wallace, con Shirley Temple e John Agar; *That Forsyte Woman* di Compton Bennett, con Errol Flynn e Greer Garson; *Bride for Sale* di William Russell, con Claudette Colbert e George Brent; *And Baby Makes Three* di Henry Lewin, con Barbara Hale e Robert Hutton. - 1949-50: *Here Lies Love*, con Betsy Drake (in lavorazione).



1941) di Fritz Lang non fu molto rilevante. Gli competeva sempre il tipo del "signorino", che i disagi della guerriglia con gli indiani e l'atmosfera rovente del "vest" contribuiscono a scaltrire. Giova avvertire che i film citati ripresentavano ancora una volta un Young in costume. Attraverso tutte queste prove di indole alquanto disparata l'attore aveva evidentemente portato a maturazione le sue possibilità espressive, anche se in modo sotterraneo e non molto palese. Perché nel 1941 poté uscire un'opera come *H. M. Pulham Esq.* (« Il molto onorevole mister Pulham ») di King Vidor, che, se apparve inconsueta nella parabola stilistica del regista, non fu meno singolare nella carriera dell'attore. Era, ricorderete, la storia di un individuo molto perbene, molto borghese, il quale è riuscito a costruirsi un'esistenza sicura e agiata, che si fonda sopra una esemplare monotonia. Un giorno egli ritrova il suo grande amore d'un tempo e questo è più che sufficiente per fargli chiedere a se stesso se tutta la sua vita non sia stata un errore, se dentro di sé egli non rimpianga una felicità non potuta conseguire. La crisi, che sconvolge l'uomo per breve tempo, si conclude secondo una morale di una serenità un po' amara: ogni uomo trova, in realtà, la compagna e l'esistenza che ci vogliono per lui, le recriminazioni sono fuori di luogo. La felicità non è romantica, come si sarebbe portati a credere. C'era un personaggio autentico, se pure visto un po'

in sordina; c'era un dramma — o dramma — umanamente plausibile: Young ne fece sprigionare ogni più intima vibrazione. Costruì il suo Pulham, dignitoso e abitudinario, pignolo e sicuro di sé, prima, divorato da una segreta inquietudine, poi, con una puntigliosa e tutt'altro che ovvia ricerca di mezzi interpretativi significanti e sottili. Fu questa la prima volta, credo, che il suo volto, fin allora così poco sofferto, mostrò, attraverso le prime pieghe segnate dal tempo e dalle esperienze, una virilità completa e dolente, se pur sempre composta e signorile. Da allora l'attore non tornò più ad essere quello di una volta, anche se le sue prove successive non si adeguarono che eccezionalmente a quella segnalata. Ma gli anni contavano pure per qualche cosa e, se non altro, erano valsi ad offuscare l'irritante impertinenza di quella fatuità ostentata.

Non è il caso di seguire una per una le tappe più recenti della carriera di Robert Young: tanto più che alcune non ci sono note direttamente. Come *The Searching Wind* (1946), opera in cui lo scenario fondato su un dramma di Lillian Hellman (che proponeva il conflitto tra due generazioni, quella che combatté l'ultima guerra e quella che ne fu, con la propria imprevidenza, responsabile) deve avergli offerto qualche interessante occasione per definire una psicologia. Quello che conta sottolineare è come lo Young, attraverso prove oscillanti

tra la commedia e il dramma (secondo quella che è una delle caratteristiche della sua carriera), sia, nel giro di qualche anno, giunto ad un massimo di contenuto e tormentato vigore espressivo. *Crossfire* (« Odio implacabile », 1946) di Edward Dmytryk rivela come sia stato possibile trasformare una delle più stereotipate maschere del cinema americano in una maschera aspra e plastica, sulla quale la illuminazione caratteristica di quel regista tracciava solchi e disegnava chiaroscuri, per mezzo di lame taglienti di luce. Sul volto mezzo in luce e mezzo in ombra si inseriva con vivido stacco la pipa, pregnante esempio di materiale plastico, inteso a completare la personalità del personaggio. Alla base dell'indagine difficoltosa, e delicata svolta dal quale stava una calcolata decisione, che l'attore sottolineava con una sobrietà intensa di giuoco mimico, di cui certi primi piani rimangono testimonianza puntuale. L'attore era ormai completo e padrone delle proprie possibilità. Che un film più modesto ma non spregevole, *They Won't Believe Me* (« Nessuno mi crederà », 1947), di Irving Pichel doveva confermare, in una direzione analoga a quella di *Crossfire*. La cui interpretazione, insieme con quella di *H. M. Pulham, Esq.*, rimane una garanzia di un'interessante carriera, per quello che è diventato, così inopinatamente, fra i trenta e i quarant'anni (Young è nato nel 1907) uno dei volti più notevoli del cinema americano. **GIULIO CESARE CASTELLO**

RISARCIMENTO PER TRE FILM DIMENTICATI



CONTINUANDO nel risarcimento mnemonico di vecchie cinematografie americane allo scopo di tentare per noi e per gli altri un itinerario critico, legato però all'inflessibile misura di una memoria soggettiva e quindi naturalmente fallace, è ora venuta la volta di tre film, secondo il nostro parere, di eccezionale importanza: *Dodsworth* («Infedeltà»); dal romanzo di Sinclair Lewis, 1936), *The Miracle Woman* («La donna del miracolo», 1931) e *Hell's Angels* («Gli angeli dell'inferno», 1930). Cominciando dall'attività straordinaria dell'uomo d'affari, miliardario, e recordman d'aviazione Howard Hughes e dal suo *Hell's Angels*, diciamo subito che lo Hughes si servì dell'opera meritoria di quel Lewis Milestone che nello stesso anno doveva dirigere con notevoli risultati *All Quiet on the Western Front* e l'anno dopo *Front Page*, da un dramma di Ben Hecht e Mac Arthur: due film che non sono mai arrivati in Italia, mentre vi è giunto nel dopoguerra il "remake" di *Front Page: His Girl Friday* («La signora del venerdì», 1940) che ne è la versione ironizzata e decotizzata: tra l'altro l'elegante e intellettuale Cary Grant ha preso il posto dell'impetuoso e feroce Paul Muni. Con la conferma del singolarissimo *The Outlaw* («Il mio corpo ti scaldierà», cominciato e poi pretermesso per varie ragioni nel '44 e quindi finito nel '46), il giovane Hughes è da mettere criticamente sotto il segno non solo del collaboratore e maestro Milestone ma del grande e sconosciuto Howard Hawks, autore di almeno due capolavori, *Scarface* (1932) e *Twentieth Century* («Ventesimo secolo», 1934) e di quel *The Big Sleep* («Il grande sonno», 1946) cui soltanto l'estrema difficoltà testuale, l'essere in una parola troppo pregnante, impedisce la giusta valutazione da parte degli spettatori più illuminati. A ogni modo promettiamo di ritornare su Hawks in queste stesse colonne appena conquistato un momentino di agio alla riflessione, per parare almeno in parte a una sconoscenza che ci pare poco meno che scandalosa.

Certo byronismo, certa estrema sollecitazione dei testi, certa infatuazione verso "infernali" puramente mentali, ci sembra evidente in *Hell's Angels*; senza contare che il satanismo della povera Jean Harlow ci appare ora pienamente illuminato dai calci al "sex appeal" di Jane Russell vibranti con cinica quanto manifesta gioia dallo stesso autore tredici anni dopo. Ai tempi di *Hell's Angels* la Harlow non aveva vent'anni ed era già colma degli attributi famosi; perfettamente incompresa dal Capra di *Platinum Blonde* («La donna di platino»), l'anno dopo doveva poi finire sempre più giù, sino all'immaturo morte, nelle mani di maneggioni e praticoni privi di qualsiasi ritengo. Pure l'intuizione del personaggio è perfettamente delineata nell'opera del giovane Hughes: egli non vi insiste per nulla, s'accontenta del possesso per così dire figurativo; gli occhi, i capelli, il petto esuberante della ragazza bucano la tela e ci rivolgono un discorso che non ha bisogno di molte spiegazioni. In *Hell's Angels* la Harlow è semplicemente la personificazione, l'idea assoluta del male. Dove ci son maschi, giovani e vecchi, una presenza muliebre di tal sorta funge da scatenatrice di diluvi. Senza insistere sulla trama del film, bastano questi particolari: un ufficiale sopprime il fratello (il racconto si situa durante la prima guerra mondiale) perché costui, messo fuori di sé dalla terribile donna, non riveli segreti militari. E, ai margini del "Lebensraum" della "bellezza di platino", uno straordinario particolare era suggerito probabilmente dal genio visionario di Milestone: quando un aviatore, sospeso in una sorta di gabbiotto con un filo metallico alla navicella di uno Zeppelin durante un'incursione su Londra, per potere con l'espedito forare le nubi che impedivano la perfetta visibilità degli obiettivi, si rifiutava, per merito dei sacri ricordi di Oxford ben celati nel cuore, di dare le segnalazioni esatte, facendo così cadere le bombe su innocenti e non belliche brughiere. Dal canto loro gli infernali comandanti del dirigibile s'affrettavano a tagliare il filo cui l'innocente era sospeso per far più rapida la fuga. Dove sembra lecito vedere nell'ufficiale tedesco dal cuore tenero un classico esempio della mitografia occidentale sulla eterna Germania, la stessa che riappare come modello più recente nel personaggio in divisa teutonica che appare nei "Silenzi del mare" del Vercors.

←
Una fotografia della scomparsa Jean Harlow che risale ai tempi di «*Hell's Angels*» («Gli angeli dell'inferno», 1930) di Milestone e Hughes.

Il delicato e patetico Capra che, malgrado l'esplicita lezione di *Hell's Angels*, non era riuscito a capire Jean Harlow assumendosi la cantonata di far figurare, nel già ricordato *Platinum Blonde*, la molto evidente ma plebea Jean come milionaria snob e superciliosa, lasciandola alla fine sconfitta da una aurorale (e troppo magra) Loretta Young, aveva però capito perfettamente Barbara Stanwyck. Al tempo di *The Miracle Woman* (« La donna del miracolo », 1931), la cara Barbara non ha che 23 anni ma è già in possesso di una grande esperienza e di tutte le sue ricche doti. Capra, che è ancora libero da quelle ideologie che lo renderanno poi così debole, ma che è già in possesso di uno straordinario mestiere, s'impadronisce di uno scandaloso fatto di cronaca. Prende le mosse dalla vicenda occorsa alla banditrice e sacerdotessa di un nuovo culto. Aimée Mac Pherson, la quale dopo aver fatto dollari e palate imbrogliando creduli gonzi, va a cadere in un tranello sessuale rovinandosi completamente; ne muta alquanto i più crudi caratteri facendo riscattare la profetessa da un amore vero e ci dona uno straordinario ritratto dell'« America amara », ritratto che infatti non sfuggì all'attenzione del Cecchi. Mai più il Capra doveva raggiungere nella direzione satirica l'acre verità di questo film che raggiungeva qualità d'arte per l'equilibrio degli episodi, l'icasticità dei caratteri e soprattutto per la puntuale resa d'ambiente. Prima fissata nell'immagine di sé più adatta a far breccia nel cuore degli astanti, alta e superba sopra le folle prese da isteria, e poi squassata dal furore amoroso, la Stanwyck ci dava un'eccellente dimostrazione di un'arte interpretativa non eccelsa ma penetrante e compiuta. E' da aggiungere che l'immagine giovanile, gli occhi ardenti, i lunghi capelli, il nasetto volitivo, la piccola ma ben proporzionata figura aggiungevano e completavano i doni dell'attrice.

Ancor giovane, ma ormai saturo dell'esperienza americana, William Wyler iniziava con *Dodsworth* il suo profondo lavoro di scavo su anime e situazioni etiche degli Stati Uniti. Nella piena maturità dell'ingegno e dopo essersi arroccato solidamente nel romanzo ormai accettato del Lewis, Wyler osava denunciare uno dei mali segreti d'America: l'assoluto dominio femminile sui maschi, l'ingordigia, l'immoralità, la prepotenza dell'Eva americana sull'Adamo meschino procacciatore di dollari. Nel '36 Wyler appariva completamente insensibile alle preoccupazioni, di sapore prettamente autunnale, che gli conosceremo più tardi, al tempo di *The Best Years of Our Lives* (« I migliori anni della nostra vita », 1946), film che cade, come tutti sanno, in anni recenti. Nella stagione di *Dodsworth*, il regista svizzero-franco-hollywoodiano è preoccupato soltanto del massiccio montuoso e non delle gentili pianure. Fuor di metafora, egli campisce tranquillamente figure intere, vigorose, sofferte, sanguigne sul fondo di ridicoli fondali dipinti. Soprattutto ha fatto centro su due attori qui portentosi: Walter Huston e Ruth Chatterton. A que-

HELL'S ANGELS (« Gli angeli dell'inferno ») di Lewis Milestone e Howard Hughes, con Jean Harlow e Ben Lyon; 1930. **THE MIRACLE WOMAN** (« La donna del miracolo ») di Frank Capra, con Barbara Stanwyck e David Hanners; 1931. **DODSWORTH** (« Infedeltà ») di W. Wyler, con Walter Huston e Ruth Chatterton; 1936.

st'epoca Huston ha 56 anni e la Chatterton 43. E' una donna dai ricchi succhi americani che le capitali europee (e probabilmente i « gigolos » di Parigi) svegliano dal sessuale sonno dogmatico. Con un'intensità che la povera, ridicola Joan Crawford non conoscerà mai, la Chatterton, come protagonista di *Dodsworth*, vuol « vivere la sua vita ». E' inevitabile il sacrificio del coniuge: ma nuova e vivace e drammatica è, in Lewis e in Wyler, la rivolta dello schiavo. La potenza di scorcio e di rappresentazione che il regista europeo mostrerà l'anno dopo in *Dead End* (« Strada sbarrata ») e nel '41 con *The Little Foxes* (« Piccole volpi ») è già tutta in codesto film rivelatore. Dopo, il discorso si farà più abile, più piano e più accettabile alla gente e ai produttori; ma il nucleo centrale, per così dire la forza raggiante della straordinaria e peculiare personalità di William Wyler, è già, ora implicito e ora compiutamente spiegato, nel racconto di codesta impossibilità coniugale. Poi verranno Gregg Toland e gli allori d'ogni sorta; ma è certo che negli anni attorno al '36 il regista di *Mrs. Miniver* (« La signora Miniver ») aveva già compiutamente appresa la lezione americana. **PIETRO BIANCHI**

Sopra: Barbara Stanwyck in « *The Miracle Woman* » (« La donna del miracolo », 1931). Sotto: una inquadratura tratta dal film « *Hell's Angels* ».



CIRCOLI DEL CINEMA

GIA' IN occasione del III Congresso nazionale dei circoli del cinema, svoltosi a Venezia l'anno scorso, la F.I.C.C. aveva sentito la esigenza che l'Assemblea generale dei delegati dei circoli del cinema non fosse soltanto una riunione tecnico-amministrativa, ma acquistasse un suo contenuto culturale, costituisse un'indicazione concreta dell'interesse che i circoli del cinema portano ai problemi della cultura cinematografica. In quella occasione, il noto storico e critico cinematografico francese Georges Sadoul, legato al movimento dei cineclub per essere segretario generale della Federazione internazionale, svolse un lucido e sinteticamente completo panorama della cinematografia mondiale in questo dopoguerra. L'iniziativa ebbe successo: la conversazione di Sadoul fu pubblicata, parecchi circoli la utilizzarono per i loro bollettini culturali, come base per i loro dibattiti e discussioni, come orientamento per i loro programmi. Con il III Congresso la F.I.C.C. ha dunque iniziato una attività culturale diretta (vogliamo dire che ha cominciato a «produrre» materiale culturale, non limitandosi a «riprodurre» il materiale già esistente o a diffondere anonimamente, senza una presa di posizione, una inesistente «informativa» cultura cinematografica). Vi è soltanto da rammaricarsi che l'esigenza di organizzare dal nulla degli uffici e una struttura federale che avrebbero dovuto rispondere a responsabilità di lavoro molto gravi, per lo sviluppo dell'attività e del numero dei circoli, pur non avendo a disposizione che dei mezzi assolutamente insufficienti, abbia impedito alla F.I.C.C. di sviluppare, come sarebbe stato necessario, l'attività di produzione culturale («fiches», materiale di documentazione, conversazioni e dibattiti, ecc.). E' stato fatto tutto il possibile per non far mancare ai circoli che li richiedevano insistentemente i dati, le notizie più importanti (trama, cenni bibliografici) per i film che maggiormente venivano programmati. Si è preparato un opuscolo per i nuovi circoli. Ma indubbiamente sarebbe stata auspicabile e necessaria un'attività molto più intensa.

Sensibile a questa esigenza, la F.I.C.C. ha compiuto un grande sforzo organizzativo e finanziario per dare al IV Congresso (Livorno, 18-19-20 agosto) un significato non soltanto culturale nelle sue discussioni sui problemi della F.I.C.C., ma anche un contenuto più valido, un interesse più largo di una semplice assemblea. L'iniziativa presa è stata certo molto più impegnativa che non quella dell'anno scorso, e ciò è logico e giusto perché quest'anno il movimento dei circoli del cinema italiani ha avuto un notevole incremento e quindi le sue responsabilità culturali sono considerevolmente aumentate. E' stata così progettata la «Rassegna del cinema italiano sonoro», la quale, ripresentando in un panorama che non pretende di essere completo (anche per ragioni di irreperibilità di alcuni film), ma abbastanza rappresentativo, i film più validi della produzione 1930-1945, costituisce indubbiamente un concreto contributo che la F.I.C.C. porta agli studi cinematografici, alla divulgazione e alla valorizzazione del cinema nazionale. L'iniziativa offre la possibilità ai critici, agli studiosi, ai dirigenti e ai soci dei circoli del cinema, di vedere o rivedere i film dimenticati o trascurati, talvolta irreperibili dall'epoca della loro prima apparizione, permettendo una revisione critica di un importante periodo del cinema italiano — dal primo film sonoro alla nascita del cosiddetto «neorealismo» —, revisione oggi tanto più necessaria per poter approfondire gli studi sulla rinascita artistica del cinema italiano in questo dopoguerra. La «Rassegna», per i suoi aspetti di divulgazione e di propaganda per il buon cinema italiano, ha suscitato l'immediato interessamento dell'AN.I.C.A. (Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche) che ha dato tutto il suo appoggio concreto alla manifestazione ed è intervenuta attivamente nell'opera di ricerca dei film. Costi pure anche «Unitalia», l'organizzazione recentemente creata dai produttori cinematografici per la propaganda del cinema italiano all'estero, ha dimostrato il suo interesse per l'iniziativa che potrà grandemente giovare, se portata sul piano internazionale (come è già in preparazione), alla migliore conoscenza della nostra cinematografia nel mondo ponendo fine a quei luoghi comuni così diffusi che fanno ritenere il cinema italiano, prima di

Roma, città aperta, costituito soltanto dal danzino Cabiria.

Abbinando la «Rassegna» al IV Congresso nazionale dei circoli sarà possibile per la prima volta affiancare alla critica tradizionale e professionistica, che approfitterà di questa manifestazione per rivolgere nuovamente i suoi studi sui film presentati, l'intervento diretto dei dirigenti migliori dei circoli del cinema i quali rappresentano l'espressione migliore del pubblico cinematografico più cosciente e preparato. La F.I.C.C. conta infatti, realizzando questa sua prima manifestazione culturale a carattere nazionale (che subito dopo Livorno sarà ripetuta in altre città ad opera di numerosi circoli del cinema che l'hanno già richiesta) di raccogliere ed editare in suoi quaderni culturali, il materiale critico, storico, di documentazione, che sarà appositamente approntato o che comunque risulterà interessante per una pubblicazione dedicata al cinema italiano sonoro. Queste iniziative (Rassegna e pubblicazioni collegate) segnano indubbiamente l'inizio di una più decisa ed intensa opera della F.I.C.C. nel campo delle realizzazioni culturali. Auguriamo che i limiti che ancora oggi le sono imposti, nello sviluppo di questo lavoro, dalla assoluta scarsità di mezzi, possano essere sempre più superati dal rafforzamento dei circoli del cinema e della loro organizzazione federale unitaria, la F.I.C.C., e da quei riconoscimenti ed aiuti che non potranno mancare alla sua opera intesa solo a diffondere e a difendere il cinema artistico e culturale.

VIRGILO TOSI

BIBLIOTECA

GOTTFRIED MÜLLER: «Dramaturgie des Theaters und des Films», Konrad Trilsch Verlag, Würzburg, 1942.

TRA LE OPERE che saranno esposte alla Mostra del libro e del periodico cinematografico abbinata alla XI Mostra veneziana, figurerà anche questa «Dramaturgia del teatro e del film» di Gottfried Müller, corredata da un'ampia prefazione del regista-attore Wolfgang Liebeneiner. E' un volume documentatissimo e vi troverete un'infinità di nomi formidabili messi in causa: Sofocle ed Eschilo, Shakespeare e Wagner, senza dimenticare Nietzsche e Schopenhauer, Racine e Mozart, Goethe e Schiller. Ed infine è riservato un posto d'onore inaspettato a Scribe. Troverete invece pochi nomi di registi, e vedremo il perché. Il libro si compone di undici capitoli, nel primo dei quali si definisce il termine «drammatico» e si arriva subito alla constatazione che, visto che le reazioni psicologiche dell'individuo partono invariabilmente dalle identiche premesse, le leggi drammaturgiche non hanno subito variazioni nel corso dei millenni. L'autore indica come assolutamente necessario l'attenersi a vere e proprie leggi, sempre le stesse, sia che

si tratti di opere scritte in sanscrito greco latino italiano spagnolo o francese, valide naturalmente ancora oggi e per il teatro e per il cinema. A titolo d'esemplificazione egli dimostra che tre opere di diversissima indole, e cioè il *Cid* di Corneille, il *Bicchieri d'acqua* di Scribe e l'*Edda Gable* di Ibsen, sono tutte e tre opere teatrali «costruite» in base alle regole drammaturgiche dei greci. Segue l'elenco delle «36 situazioni drammatiche» (di più non ne esistono!) fissate da Georges Polti, con citazioni delle loro applicazioni in opere celebri. E' pertanto soprattutto il carattere storico-tecnico che dà prestigio alla prima parte del volume, dedicata al teatro ed alla sua struttura compositiva, e su un piano nettamente teorico è irto di osservazioni utili e originali, di confronti interessanti. Le affermazioni del Müller incominciano a lasciarsi invece perplessi quando egli, dalla drammaturgia del teatro, passa a quella del film e si attacca ancora disperatamente a quelle benedette regole, che secondo lui sono sempre ancora quelle inevitabili ed infallibili; in base a quella teoria arriva alla conclusione che l'autore vero e proprio del film è il soggettista, che questi soltanto è il creatore dell'opera d'arte. E' evidente che qui il Müller, soggettista e sceneggiatore, si lascia trasportare da una valutazione del tutto personale ed eccessiva delle proprie funzioni, falsando completamente l'attività del regista quale realizzatore creativo. E lo fa servendosi di una dialettica abile e quasi fanatica, antepoendo nei continui raffronti letterari, Schiller a Goethe, ed invocando un futuro Scribe dello schermo. Il fatto di collocare tanto in alto Scribe, autore-fabbricante di cento canovacci, associato ad un mucchio di collaboratori specialisti (vuoi per il dialogo, o le battute, o le trovate ecc.), è indicativo circa l'ideale del Müller: un artigianato cioè perfettamente organizzato e industrializzato, di modello americano. Infatti il libro, pur essendo stato scritto con una prospettiva dichiaratamente tedesca, non esita a mettere in una luce favorevolissima i sistemi hollywoodiani. Da una simile posizione nascono poi esortazioni come le seguenti: «L'autore non si vergogni di assecondare il desiderio del pubblico che chiede emozioni e divertimento; osservi piuttosto maggior pudore nell'esibizionismo della sua vita interiore». E subito dopo ci s'incontra con sentenze che non potevano essere nate che in Germania, sollecitate da un certo clima. «Dopo la fanghiglia sentimentale di amorfie effusioni dell'anima, quale sollievo la lettura delle guerre galliche di Cesare; ecco un uomo che parla, ogni parola un fatto, ogni frase una azione!». Ho una paura maledetta che per il Müller il corrispettivo cinematografico di Cesare possa essere Tarzan. Ritornando alla necessità della rigida osservanza delle bimillennarie regole, l'autore assicura che da questa dipende il successo artistico e finanziario del film, e non meno categoricamente afferma che il successo del film dipende sempre dalla bontà della sceneggiatura. Il Müller non vede insomma nel regista l'autore morale dell'opera, ma soltanto un semplice esecutore, un «accessorio» alla stessa stregua degli attori, delle architetture, delle luci. Sorprendente, ma non troppo, dopo quanto abbiamo visto, il capitolo *Tecnica e Film*, dal quale trascrivo testualmente: «Il cinema è invenzione della tecnica e non rientra nell'ambito dell'arte; non è arte come non sono arti la tipografia e la fabbricazione dei dischi». E poi: «I prodotti della tecnica non sono naturali, sono anzi contro la natura che essi cercano di vincere con l'astuzia e con la violenza. Anche il film non è naturale, quindi è tecnica e non arte». Dopo di che ci si spiegano le stranezze sopra rilevate. Come ho già detto, le citazioni di registi, specialmente se non tedeschi, sono rarissime. Tuttavia, a titolo di curiosità, voglio riportare le due uniche definizioni di registi italiani. Anche tenendo presente che il libro è uscito nel '42, sono alquanto sconcertanti: «Alessandro Blasetti continua la tradizione dei grandi maestri italiani, quando al pari di un dipinto di Tiziano, compone una scena da bagno...»; «Carmine Gallone domina le forme espressive della vita moderna...». Il capitolo finale, *L'opera d'arte totale*, contiene un alato appello a Wagner, nella cui opera tutte le arti confluiscono, ed alla quale il Müller contrappone il film: «Il dramma musicale wagneriano costituirebbe l'arte popolare del giorno d'eccezione, il giorno festivo; il film, anch'esso spettacolo per il popolo, che tende ad accogliere e riunire le diverse forme artistiche, sarebbe il nutrimento spirituale d'ogni giorno».

RUDI BEDGER

**IL PROSSIMO NUMERO
SARÀ DEDICATO
ALLA MOSTRA
DI
VENEZIA**

FILM DI QUESTI GIORNI

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

*** ALBA DI GLORIA (Young Mr. Lincoln)

Regia: John Ford - Soggetto e sceneggiatura: Lamar Trotti - Fotografia: Bert Glennon - Musica: Alfred Newman - Scenografia: Richard Day e Mark Lee Mirk - Interpreti: Henry Fonda (Abe Lincoln), Marjorie Weaver (Mary Todd), Arleen Whelan (Ann Rutledge), Ward Bond, Pauline Moore, Richard Cromwell, Donald Meek, Doris Bowden, Eddie Quillan, Milburn Stone, Spencer Charters, Cliff Clark, Charles Tannen - Produttore: Kenneth Macgowan per Darryl F. Zanuck. - Produzione: 20th Century Fox, 1939.

NELLA filmografia di John Ford, *Young Mr. Lincoln* («Alba di gloria», 1939) rappresenta un'esperienza nuova. Poiché, anche se il tema trattato trova riscontro in altre opere del regista, appartenenti pressappoco alla medesima tendenza, l'impostazione del tema e dei personaggi appare del tutto diversa. *Young Mr. Lincoln* non ebbe, al suo apparire, un destino propizio. Pur essendo una delle opere preferite da Ford (come più d'una volta egli ebbe a dichiarare), il suo successo di pubblico fu nettamente deficitario e il giudizio della critica generalmente (e stranamente, aggiungiamo noi) negativo. Si negò un autentico valore al film, definendolo "pesante" e "lento", talvolta addirittura "freddo", al massimo riconoscendo all'attore Henry Fonda, per il quale il film segnava il primo fruttuoso incontro con Ford, il raggiungimento di notevoli risultati recitativi. A noi sembra che quel giudizio vada riveduto. Definire statica e pesante un'opera come *Young Mr. Lincoln*, significa averne sottovalutato la portata umana e non averne penetrato il significato. *Young Mr. Lincoln* ci porta in un ambiente e in un periodo storico cari a John Ford e caratteristici delle sue opere migliori: l'America pionieristica e piccoloborghese dell'ottocento. La trama del film è relativamente scarna. Il giovane Abramo Lincoln, parecchi anni prima di entrare attivamente nella vita politica e di diventare Presidente, è un giovane avvocato agli inizi della carriera, povero e impacciato. Egli difende in tribunale due fratelli ingiustamente accusati di omicidio, dopo averli salvati dal linciaggio di una folla inferocita. Dimostrato l'innocenza dei due giovani, Lincoln abbandona il villaggio, ormai deciso di dedicarsi alla vita politica e di trasferire su un piano più vasto l'opera di giustizia e di umanità che aveva intrapreso nei riguardi dei due innocenti. A un esame dell'opera, appare evidente il distacco di Ford dagli schemi psicologici di altre opere aventi per sfondo il medesimo ambiente e per contrappunto analoghi personaggi (contadini e allevatori del West, sceriffi burberi e vecchietti ubriachi, veterani della guerra d'indipendenza); un distacco che non contempla semplicemente l'assenza, qui evidente, di due tipi cui solitamente Ford ricorre; gli indiani e gli ufficiali della "élite" militare americana.

Mentre infatti gli altri suoi film sono tenuti su un piano corale, ampio, impostato psicologicamente su più direttrici, imperniato principalmente sull'azione dei personaggi e su avvenimenti succedentisi a ritmo crescente, qui l'intelaiatura psicologica e ritmica segue un filone diametralmente opposto. Poche sono le azioni dei personaggi, pochissimi gli ambienti: un'aula di tribunale, la casa dei familiari degli accusati a cui Lincoln porta il suo conforto, il modesto appartamento di Lincoln, e, all'inizio, la piazza su cui ha luogo il tentato linciaggio. La psicologia di Lincoln, poi, domina su quella degli altri personaggi, che conseguentemente vengono relegati in secondo piano (e ciò invece non avveniva in altre opere, in cui a un'azione serrata corrispondevano personaggi diversi, tutti individuati psicologicamente, seppure con minor precisione). Questa semplicità tematico-psicologica, unitamente all'assenza di un'impostazione episodica dell'argomento da parte del regista, parrebbero giustificare la posizione assunta dalla critica e le accuse di lentezza che vengono mosse al film. Se per lentezza s'intende una più accurata descrizione dei personaggi e delle loro caratteristiche, un approfondimento delle relazioni intercorrenti fra il protagonista e l'ambiente, in contrappunto con una realtà storica concreta, allora effettivamente *Young Mr. Lincoln* è un film "lento". Ma il ritmo di un film non è cosa a sé stante: se il tessuto tematico richiede un approfondimento della realtà umana e sociologica, a scapito magari della ricchezza d'azione, sarà necessario ricorrere — e benissimo ha agito Ford nel ricorrervi — a un ritmo statico, maestoso, impostato a pennellate ampie e ragionate. La commozione con cui Ford conduce la vicenda, la

noncuranza per l'assenza di colpi di scena, che contrasterebbero con la semplice e quasi primitiva umanità dei personaggi, fanno poi apparire incongruenti gli accenni a una pretesa freddezza da parte del regista. Ci sembra, invece, che questa sia una delle opere più "sentite" di John Ford; una di quelle che meno risentono del trascorrere del tempo.

** GLI ULTIMI GIORNI DI UNO SCAPOLO (Once More, My Darling)

Regia: Robert Montgomery - Soggetto: Robert Carson, dal suo romanzo «Come Be My Love» - Sceneggiatura: Robert Carson - Fotografia: Franz Planer - Scenografia: B. Herzbrun e R. Klaworthy - Musica: Elizabeth Firestone - Interpreti: Robert Montgomery (Collier Laing), Ann Blyth (Merita Connell), Charles McGraw (Herman Schmelz), Lillian Randolph (la domestica negra), Jane Cowl (la signora Laing), Taylor Holmes (Jed Connell) - Produttore: Joan Harrison - Prod.: Universal, 1949.

SE JOHN Ford non si fosse ammalato durante le riprese di *They Were Expendable* («I sacrificati», 1945) e non ne avesse affidato la continuazione a Robert Montgomery, uno degli interpreti principali, probabilmente quest'ultimo non sarebbe in seguito passato alla regia e non ne avrebbe fatto la sua principale attività cinematografica. *The Lady in the Lake* («La donna del lago», 1946) fu il suo primo esperimento registico. Un esperimento ambizioso, alla cui tecnica sicura — anche se inutilmente ardita — si affiancava una comune trama da film giallo. *Riding the Red Horse* («Fiesta e sangue», 1948) segnava un certo progresso, sia come realizzazione che come presentazione dei personaggi, che risultavano meno convenzionali di quelli del precedente film. Ma entrambe queste opere — anche interpretate da Montgomery — presentavano un certo squilibrio, troppo lontana essendo la personalità del regista dai temi delle due opere. Una vicenda lieve, garbatamente parodistica, si sarebbe certo prestata meglio alle possibilità di Robert Montgomery. E in questo senso, *Once More, My Darling* («Gli ultimi giorni di uno scapolo»)

(Continua in terza di copertina)

VICE



Da due inquadrature di «Young Mr. Lincoln» («Alba di gloria», 1939), film diretto da Ford.



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

A TUTTI. Ricominci, cari amici corrispondenti, a chiedere scusa per il ritardo nelle risposte. Ma la ragione di queste mie dilazioni è evidente, sta qui, sotto i vostri occhi: alludo a questa pagina composta di quattro colonne e una testata, questo esiguo spazio riservato alla corrispondenza con i lettori. Se offro risposte brevi sollevando ondate di proteste; se pubblico risposte lunghe, obbligo molti amici a far anticamera. E poiché scelgo sempre la seconda soluzione, ricevo lettere poco cortesi (da Gordio, ad esempio; dal consueto Prolì e dal dottor Mancini, il quale però mitiga il suo nervosismo indulgendo all'ironia; grazie). I sacchi della posta arrivati di recente sono stati vuotati e le lettere hanno subito una catalogazione. Rispondo in questa puntata alla richiesta di informazioni (rapidamente, a causa del cumulo) e rimando alla prossima l'esame degli articoli. Infatti molti lettori incauti, alcuni per la prima volta, altri seguendo un'abitudine inveterata che non voglio condannare, sottopongono i loro scritti al mio giudizio. A loro dico: « Pazienza! ». E « pazienza » raccomando anche ai nuovi aspiranti attori (o registi) che mi han scritto chiedendo una raccomandazione. Non disperino. Sto cercando una soluzione, e certamente la troverò, dovessi anche scrivere personalmente ad ogni regista amico. Ho detto quanto mi stava a cuore.

A TUTTI GLI SCHEDATORI. Vi parlat, sul n. 40 di Cinema di un corrispondente da Palermo che aveva ideato delle schede veramente utili e complete. L'amico si chiama Antonio Sirino, abita in via Dante 116, Palermo. Non ha alcun intento commerciale; dice infatti: « Non potrò far altro, a chi mi chiederà delle schede, di indirizzarlo alla tipografia che me le ha stampate ». Perciò, allegare il francobollo per la risposta, quando scrivete a Sirino.

DELLO VITALE (Tortona). Ricordi d'avermi chiesto informazioni circa il regista Carl Koch? Ricordi la mia risposta basata su notizie del 1945 (citavo anche la fonte, per maggior sicurezza)? Mi scrive da Roma il critico e quasi regista Gianni Puccini — che si prepara a girare, sia detto per inciso, il film « Persiane chiuse » a Torino — e dice testualmente: « Sono in grado di darti notizie meno catastrofiche su Carl Koch e Lotte Reiniger per il tuo lettore. La notizia del suicidio che avemmo da Renoir era falsa, fortunatamente. Koch era sano e salvo, ha lavorato per qualche tempo dopo la liberazione alla ra-

dio di Berlino, e tempo fa, con Lotte, era a Londra, di nuovo impegnato in progetti cinematografici. Anzi, s'interessava per far proiettare Ossessione in Inghilterra (non so come sia andata a finire). Era stato male, aveva subito un'operazione, ma s'era rimesso benino. Il suo indirizzo inglese era: Carl Koch, c/o J. Hodgkinson, 4 Kingston Avenue, Didsbury, Manchester. Va bene? Tuo G. P. ».

UN PIGNOLO DI NAPOLI (Napoli). Per questa volta passi, Ospito la tua segnalazione riguardo a Ho sognato il Paradiso di Pajstina, ma l'avverto che non ho alcun regalo in serbo per chi mi fa notare le sviste dei registi o delle segretarie di edizione. « Nella sequenza in cui Vittorio Gassman giuoca ad inseguire Geraldine Brooks nel Giardino di Boboli (?) si vede che l'attrice indossa scarpe con tacchi altissimi quando non corre e scarpe sportive a tacco basso quando è in movimento ».

NICOLA GRILLO (Catania). T'ha scandalizzato quanto t'han detto i trezzani (e cioè che Luchino Visconti faceva scalcinare i muri delle case e stracciava le camicie dei pescatori prima di dar l'ordine di "girare")? Perché, dopo aver scritto cose giuste come « La terra trema m'è sembrato il più grande film che l'Italia abbia mai prodotto », aggiungi « ma non so intendere proprio questa smania di avere povertà a tutti i costi? Visconti ha voluto raccontare la storia di una famiglia modesta che tenta di raggiungere il benessere e una situazione indipendente: s'è servito dei muri sbrecciati "ad hoc" e delle camicie stracciate perché solo le pareti scalcinate e gli indumenti a brandelli potevano offrirgli "elementi di clima". Non è un documentario su Acitrezza il film che egli ha voluto dare al pubblico (in quel caso avrebbe anche inquadrato i begli edifici e le Miss Acitrezza) bensì una magnifica « storia di una famiglia » raccontata da Luchino Visconti.

ARMANDO AGUGGIA (Torino). A Torino si dice che il sorriso è il più bel biglietto da visita, e infatti la tua lettera è allegra, con molta indulgenza all'"humor" e al gergo. Sono lieto che a Torino si lavori, e ti dico sin d'ora che se un giorno tu e i tuoi amici verrete con le "pizze" del vostro cortometraggio ispirato al Processo di Kafka noi di Cinema saremo ben lieti di vederlo. Dici scherzosamente che per vedere il vostro "seicento metri" occorre una buona dose

di coraggio, essere scapolo e senza capelli, lo rispondo ai due ultimi requisiti, il coraggio me lo darete voi. Fatevi vivi, d'accordo?

ALCUNE INDICAZIONI LIBRARIE. Amo il cinema, ma non so come erudirmi. Ho comperato la macchina da presa ma non conosco un buon manuale tecnico. E' raccomandabile il libro di X? Mi consigli il libro di Y? E così via. Queste sono le domande contenute in almeno cinquanta lettere, ogni tre mesi. So che Aristarco sta compilando una bibliografia essenziale che presto apparirà su Cinema, ma prevedo che molti lettori le leggeranno con rabbia perché i testi cosiddetti indispensabili costano cari e i miei corrispondenti mi confessano (senza vergogna, perché non sarebbe il caso) che hanno disponibilità liquide molto limitate. Ho parlato di Aristarco; ebbene, richiamo in causa questo cultore del buon cinema perché proprio in agosto è apparso nelle librerie un volume di quasi 300 pagine, rilegatura in tela, edito da Bompiani e così contrassegnato: « L'arte del Film, a cura di Guido Aristarco ». In silenzio, senza i clamori che alcuni colleghi amano creare intorno alle proprie fatiche, Aristarco ha messo insieme con amore e competenza un testo che raccomando a quanti mi chiedono « un vero libro di estetica cinematografica ». Costa duemila duecento lire. E' caro, considerando la cifra in sé, ma se sfogliate il volume e scorrete l'indice (Balázs, Canudo, Dulac, Arnheim, Eisenstein, Richter, Pasinetti, Aleksandrov, Rotha, Delpue, Barbaro, Pudovkin, Chiarini, Spottiswoode sono rappresentati da molti saggi inclusi nelle due grandi parti Problemi estetici e I mezzi espressivi; nonché brani di Croce, Gentile, Maritain e Tilgher nell'appendice Posizioni della cultura), se scorrete l'indice, dicevo, v'accorgete che si tratta di un'opera decisamente fondamentale e che il prezzo è giusto. Ora smetto di parlare di L'arte del film altrimenti il lettore Catafamo di Catania insinuerà: « Tu aduli Aristarco perché egli ti conservi la rubrica di corrispondenze ». Ai passoridottisti indico un volumetto uscito per le Edizioni del Castello (vale anche per te, Nicola Fattibene di Andria). Non mi stanco di indicare a quanti vogliono conoscere la tecnica il libro del May Il linguaggio del film, uscito per i tipi di Poligono. Per chi vuole un esempio di "treatment" segnalo l'annosa operetta del Margrave Come si scrive un film edito da Bompiani (è un consiglio con riserva): dico questo soprattutto per il lettore Galileo Lombardi di Napoli. E infine, alla domanda di Maddalena Gianquinto: « Come posso procurarmi l'Experiment in the Film di Manvell? » consiglio di scrivere alle Messaggerie Italiane, a Milano, in via Lomazzo, indicando titolo autore ed editore. Oppure, se ha un briciolo di pazienza, aspetti l'edizione italiana che Mondadori sta preparando. Sarà (stavolta mi consegno, mani e piedi legati, al lettore Catafamo di Catania) a cura di Guido Aristarco.

LUCIANO FRISONI (Albano). Fino ad oggi di Sequenze sono usciti sette fascicoli, e te li raccomando tutti e sette. Se non li trovi in qualche edicola di Roma o nelle librerie, scrivi direttamente alla redazione, in via San Biagio 4 a Parma. Puoi anche abbonarti. Conosci già — mi dici — l'argomento dei primi due numeri; gli altri sono: 3) Cinema sovietico, parte prima; 4) Cinema italiano del dopoguerra; 5-6) Film comico, numero doppio; 7) Cinema e Cattolicesimo, parte prima.

ANNAMARIA NONDI (Modena). I tre film che tu mi segnalasti erano già stati inclusi nell'elenco del 1948-49. Da te ricevo solo "errata-corrige" e non le lettere originali. Ti dimentichi forse di imbucarle? Buon lavoro.

MARCELLO BARATTA (Firenze). Hai ragione, neanche io credo a quelle storie che hai letto. E sono ancora d'accordo con te quando dici che quel critico dovrebbe controllare le notizie prima di pubblicarle.

FERDINANDO ROCCO (Livorno). Traduttore ha il titolo originale di The Informer. Prodotto nel 1935 dalla RKO-Radio Pictures; regia: John Ford; soggetto tratto da un romanzo di Liam O'Flaherty (se ti interessa, costui è cugino di Ford); scenario di Dudley Nichols; fotografia di Joseph H. August; musica di Max Steiner. Interpreti: Victor McLaglen, Wallace Ford, Margot Grahame, Preston Foster, Una O'Connor, Heather Angel, J. M. Kerrigan, Donald Meek, May Boley e Joseph Sawyer. Ombre rosse è Stagecoach girato nel 1939 dal regista John Ford e prodotto da Walter Wanger per gli United Artists. Il soggetto è tratto dal racconto Diligenza per Lordsburg di Ernest Haycox, e si vale della sceneggiatura di Dudley Nichols; fotografia: Bert Glennon; musica: Richard Hageman. Interpreti: John Wayne, Claire Trevor, Thomas Mitchell, John Carradine, Donald Meek, Berton Churchill, Louise Platt, George Bancroft, Andy Devine, Chris-Pin Martin.

R. P. DE LEMOS (Genova). Per il giudizio sugli articoli, aspetta ancora qualche settimana. Proponi una « vera e propria manifestazione culturale in onore di Charles S. Chaplin ». Buona idea. Aristarco non ha assegnato le stellette a Pinky e a La via del tabacco, per il semplice fatto che un film senza stelle è, nel giudizio del critico di Cinema, "sbagliato" (guarda bene il titolo della rubrica). Sbagliato, bada, può anche essere un motivo di vanto; i cattivi registi non fanno mai film sbagliati, fanno solo film brutti (quindi, una stella). Arrivederci.

TEODORO CAFFI (Milano). Perché non passi nella redazione di Cinema, dal momento che abiti a Milano?

GIANCARLO MARTELLI (Marmorta). Il volume del Florey — in francese — è in vendita in alcune librerie di Milano (e credo anche di Torino, Venezia, Firenze e Roma) ma non è ancora stato tradotto in italiano. Cinespettacolo è una rivista strettamente tecnica e penso che Ferrai, via Caposile 2, Roma, la mandi in abbonamento a quanti gliela richiedono. Ti dirà le nuove modalità se avrai la pazienza di scrivergli. Non so quanto possa valere la tua collezione di Cinema.

ROCCO ALDO MUSOLINO (Bologna). L'attrice che t'ha colpito ne Gli amanti di Verona non è Suzy Prim: si chiama Marianne Oswald. La terra trema ha ricevuto una vergognosa accoglienza da parte del pubblico; è un episodio doloroso, che va a fare il paio con quello, ormai memorabile, di L'uomo di Aran.

GUIDO GEROSA (Proserpio). Vuoi per il mio ritardo nel ricevere la tua lettera, vuoi per l'assoluta saturazione dei quadri dei corrispondenti, mi è impossibile favorirti nel senso da te indicato. Spero di esserti utile in futuro.

LETTORE B. (Sesto). Indirizzo presso Olivetti, Ivrea (Prov. Torino).

IL POSTIGLIONE

così raro del resto a Parigi: in questa stagione Roussin ha visto su tre palcoscenici tre sue commedie, più una minima per un teatro notturno e per un pubblico in fregola di curiosità letterarie. Kaputt prima (seguito da varie traduzioni di libri già vecchiotti) e poi il grosso successo di *La peau apparsa prima in Francia che in Italia* da Denoël, lo hanno messo davvero in primo piano. L'annuncio che Denoël pubblicherà ora un *Tout Paris* pieno di episodi, informazioni letterariamente rivissute, malignità, aneddoti, storie familiari e private che per quanto spesso di pubblica ragione ancora nessuno ha raccolto, e riguardano in generale una società « illustre », un mondo « ufficiale », una vita altoborghese e aristocratica, ha già fatto dire a qualche informatore giornalistico che si tratta di « intrusione » vera e propria. Con tali precedenti e attualità, si spiega come un giornale serio come *Le Figaro* dedichi due colonne a Malaparte per il suo film.

Domenica d'agosto di Luciano Emmer ha ottenuto il premio di *Le Monde* a Vichy. I giornali ne hanno detto bene; ora si aspetta di vederlo proiettato. Marcello Pagliero è tornato a far parlare di sé prima di tutto perché non parla mai di sé, poi perché sta girando *La rose rouge*, un « burlesque » per il quale si giova di tutti gli attori e mimi del famoso locale notturno omonimo. Da notizie non confermate, la Cines in partecipazione con una società francese dovrebbe girare a Parigi un film per il settembre prossimo. Lo scambio di registi (Moguy si direbbe che si sia del tutto trasferito a Roma, Pagliero d'altro canto a Parigi, Michel Simon e Gérard Philipe fanno la spola da Parigi a Roma, da Roma a Parigi come Vanel, la Miranda, Gabin) e di attori, e lo scambio di idee che, o per sceneggiature o per supervisioni o più genericamente di contratti e contatti, si ha in tal modo, allarga sempre più i rapporti umani verso fini dai quali la politica essendo lontanissima, la cultura finisce per avvantaggiarsene in un comune orizzonte. Per chiudere: va segnalato il successo di *Valentina Cortese* in un film americano; I bassifondi di San Francisco.

BENATO GIANI

(Continuazione dalla pagina 127)

lo », 1949) rappresenta un innegabile vantaggio sugli altri due. E' un film piacevole seppur superficiale, tenuto inizialmente, vale a dire nelle sue premesse, su un certo qual piano di satira, che peraltro si risolve in una semplice presa in giro, bonaria e castigata. Vi è raccontata la storia di una ragazza milionaria ed eccentrica, che riesce a far innamorare di sé un avvocato non più molto giovane e a indurlo al matrimonio nonostante la repellenza di costui per i legami stabili. La parte migliore del film consiste nella divertente presa in giro delle "debuttanti", cioè delle diciottenni dell'alta borghesia americana che per la prima volta compaiono in società. Ma un tono convenzionale e da commedia brillante impedisce all'opera di indicare la satira di un costume.

MISCELLANEA

UNA DELLE opere minori di Alfred Hitchcock è senza dubbio *Saboteur* (« Sa-



botatori », 1942). Rivela, oltre ad una inconsistenza umana e psicologica più marcata che in altri film del medesimo regista, anche un'affrettata impostazione del suo soggetto avventuroso-spionistico e degli episodi narrativi. Quelle avventure a ripetizione, assurde perfino in seno a una convenzionale narrazione basata su colpi di scena, mettono in evidenza il compromesso commerciale a cui è sceso Hitchcock e gli intendimenti puramente finanziari che hanno ispirato la realizzazione del film. Su un piano commerciale, ma improntato a una più pregevole fattura tecnica e a una più fertile inventiva, si trova pure *Footsteps in the Dark* (« Passi nel buio », 1941) di Raoul Walsh, che si avvale di una scorrevole sceneggiatura dovuta a Lester Cole, e di una interpretazione spigliata (di Errol Flynn, qui meno scatenato del suo solito). Il film segue, senza molte pretese ma conseguendo risultati sufficienti, la traccia del genere giallo-rosa. Al filone del film di

guerra appartiene invece *Sahara* (1944), diretto dallo specialista in film di genere africano-esotico Zoltan Korda, e scritto da John Howard Lawson. La guerra di questo film risponde ai requisiti propagandistico-avventurosi cui era ispirata la maggioranza delle pellicole americane di guerra. Tuttavia, una discreta misura nella descrizione degli episodi e una notevole abilità nella presentazione degli stati d'animo dei personaggi (un gruppo di soldati alleati di varie nazionalità sperduti nel deserto libico ai tempi della battaglia di El Alamein, che distrugge, prendendolo per sete, un intero battaglione nazista) mantengono il film su un piano di dignità. Protagonista è Humphrey Bogart, qui in un ruolo diverso da quelli che gli sono consueti, ma ugualmente a suo agio. Nel "cast" non figurano donne: e ciò contribuisce a rendere accettabile il film, perché un deserto in cui ci fossero state donne, avrebbe di certo assunto un carattere di incredibilità.

VICE

Isa Miranda e Gérard Philipe in "La ronde" di Max Ophüls, uno dei sei film che rappresentano la Francia alla Mostra di Venezia

