

CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

**CENTO
LIRE 96**

NUOVA SERIE - 15 OTTOBRE 1952

L'ESTENSORE

Caro Cinema,

il preciso e significativo editoriale apparso sul numero 95 di questa rivista ripropone in termini più che mai perentori il grosso problema dei rapporti tra produzione e pubblico, problema di cui penne illustri già molte volte hanno scritto, senza peraltro pervenire, mi sembra, a risultati di eccessiva chiarezza. Forse il problema stesso, così denso di aspetti diversi e discordanti, presenta una costituzionale difficoltà oggettiva alla sua risoluzione.

L'estensore dell'editoriale, di fronte al successo di film come «Don Camillo» e «Totò a colori», rimane perplesso, anzi addolorato, sdegnato. Se queste non sono le parole che si leggono, il sentimento che ha ispirato il pezzo è proprio, ci sembra, sdegno e dolore; sono sentimenti più che naturali e legittimi, in chiunque abbia un anche minimo sentimento di rispetto per il cinema e per i valori della cultura in genere.

Ma questo disinganno non nasce forse da un'errata, seppur generosa, valutazione del pubblico? E del pubblico cinematografico in particolare?

Sappiamo tutti come il cinema, tra le attività spettacolari, richiami un pubblico, per quantità e varietà, che nessun altro genere di rappresentazione e di manifestazione è mai riuscito ad attirare. Né lo sport, né la radio, e neppure i comizi politici contano tanti

e tanto fedeli spettatori quanti il cinema.

Ma appunto la varietà qualitativa e l'elevata massa numerica degli spettatori cinematografici rendono impossibile una chiara e precisa definizione di pubblico, racchiudendo, questo termine collettivo, una somma di elementi diversi e contraddittori. E una definizione, quando accoglie in sé tutto, diventa inesistente, si annulla.

Sino a che il cinema rimase un semplice richiamo da baraccone da fiera, o poco più, il problema del pubblico era già risolto di fatto.

Ma quando uomini d'ingegno, in sede pratica e in sede teoretica, ci diedero inequivocabili dimostrazioni delle possibilità artistiche e dei valori culturali del cinema, cominciarono i guai.

Sullo schermo apparvero opere significative, e il pubblico rimase quello che era, lo stesso mosaico di individui appartenenti ai più disparati strati culturali.

Il teatro ha il suo pubblico, la musica pure, e persino lo sport; un pubblico che, ad eccezione dell'inevitabile tot mondano, ha una più o meno salda preparazione specifica, comunque una preparazione. A una persona — comune — (il termine è puramente di comodo) non verrebbe mai in mente di entrare in un locale nel quale ha luogo l'esecuzione di un concerto sinfonico o la rappresenta-

zione di una commedia di Giovanninetti; quella stessa persona, però, va al cinema con una certa frequenza, e giudica, giudica con stupefacente disinvoltura e sicurezza le pellicole di cui prende visione.

E non è tanto deplorabile il fatto che vengano giudicati buoni certi film inqualificabili, quanto che vengano considerate negative («noiose», «deprimenti», «pesanti») quelle poche pellicole che rivelano gusto e intelligenza, e particolarmente quelle pellicole grazie alle quali la cinematografia italiana, in questo dopo guerra, si è imposta alla considerazione mondiale. Manca, nei riguardi del cinema, da parte del pubblico, o della stragrande maggioranza di esso, quel timore reverenziale che riscuotono le altre arti. Il che, in definitiva, vuol dire che il cinema non è ancora considerato una «cosa seria», né dai laureati, né dagli analfabeti.

L'arte e la cultura, e quindi anche il cinema, non sono pane per tutti i denti; richiedono, anche in chi è spettatore, predisposizioni naturali e un quotidiano commercio con i prodotti della cultura. Un'arte popolare, se popolare, non è arte; nella migliore delle ipotesi ci si troverà di fronte a un decoroso artigianato; e questo, per il cinema, è ancora di là da venire. Non vogliamo affatto richiamarci ad un'estetica «aristocratica», ma l'aristocrazia della mente resta un fatto indiscutibile, come fatto naturale e siamo parimenti d'avviso che sia tuttora valida l'antica massima greca secondo la quale le cose belle sono difficili. Ed è proprio la semplicità del difficile che il pubblico in genere non tollera, perché non capisce. Ma, si domanderà, anzi si è già domandato, i produttori non sono anch'essi responsabili del basso livello del pubblico? Sì e no.

Sono certamente dei benemeriti quei produttori che rendono possibile la realizzazione di pellicole degne; ma nemmeno si può pretendere che un uomo d'affari ricchi dei grossi capitali per amor dell'arte, ricevendone in cambio la freddezza e l'ingratitude del pubblico, freddezza e ingratitudine che, se indispettiscono l'uomo, rendono prudente, quando non lo rovinano, l'uomo d'affari. «Anche i produttori hanno una testa»; c'è da dubitare che l'abbia il pubblico. E, alla fin fine, al produttore non si possono addossare finalità pedagogiche; se il pubblico non ha rispetto per se stesso, non lo può esigere (in realtà, non si sogna affatto di esigerlo) da altri.

Certo esistono dei casi limite (che minacciano di diventare una regola), quei casi di così palese volgarità e deficienza mentale, in cui più nessuno, né produttori, né attori, né esercenti, né pubblico, è scusabile.

E allora ben venga la torre di avorio, checché ne dicano i demagoghi e i procacciatori di applausi. Con distinti saluti.

Ugo Bovero

Tullio Kezich ed Ezio Corti tengono a dichiarare che i loro articoli apparsi nel numero scorso di «Cinema» (Rispettivamente «John Ford e la cronaca del West» e «Ricominciamo da capo col formato ridotto») sono stati pubblicati contro la loro volontà.

Poiché ciò potrebbe stupire i nostri lettori, precisiamo che i due articoli vennero inviati alla redazione di «Cinema» spontaneamente dai rispettivi autori, che ne richiesero la restituzione quando essa, essendo gli articoli già composti, avrebbe cagionato alla Rivista un ritardo e un danno assai notevoli; danno e ritardo che la Rivista non aveva alcuna ragione di subire.

II RASSEGNA STORICA DEL CINEMA

A CURA della Cineteca Italiana verrà tenuta, nel periodo novembre 1952-aprile 1953 la II Rassegna Storica del cinema dedicata alla storia del cinema francese ed a quella del cinema italiano.

Il cinema francese sarà illustrato con alcuni film realizzati da quattro tra i più importanti registi che hanno avuto una parte determinante nell'evoluzione dell'arte cinematografica europea, dal «muto» al «sonoro»: Max Linder, René Clair, Jacques Feyder e Jean Renoir.

Il cinema italiano sarà invece rappresentato da alcuni esempi di «generi» tra quelli che hanno fissato il cammino della nostra produzione: dall'epoca d'oro dei grandi film storici sino ai primi film-commedia del «sonoro».

Con la I Rassegna storica del cinema, svoltasi lo scorso anno scolastico, la Cineteca offrì una prima visione panoramica di storia del cinema; con questa II Rassegna inizia invece la presentazione organica di aspetti e tendenze del cinema di ogni paese, per una conoscenza più approfondita del cinema come arte.

Ogni proiezione della Rassegna sarà illustrata con note critiche riguardanti i film, i registi, gli attori; conferenze, discussioni e attività varie completeranno le proiezioni, che avranno luogo presso il Teatro Lirico e saranno riservate agli studenti delle Università e delle Scuole Medie Superiori.

Il programma delle proiezioni è il seguente:

Maestri del cinema francese

MAX LINDER (1883-1925): I. - Sabato, 22 novembre 1952: *Max veut grandir* (1912) e

una selezione dai film: *Soyez ma femme* (1921), *Sept ans de malheur* (1923), *Le roi du cirque* (1925).

RENÉ CLAIR: 2. - Sabato, 29 novembre 1952: *Paris qui dort* (1923, selezione) con Albert Préjean; *Le voyage imaginaire* (1925) con Albert Préjean e Jean Borlin. 3. - Sabato, 6 dicembre 1952: *Un chapeau de paille d'Italie* (1927) con Olga Tschechowa e Albert Préjean. 4. - Sabato, 13 dicembre 1952: *A nous la liberté* (1932) con Raymond Cordy e Henri Marchand.

JACQUES FEYDER (1885-1948): 5. - Sabato, 20 dicembre 1952: *L'atlantide* (1920, selezione) con Stacia Napierkowska e Jean Angelo; *Crainquebille* (1922) con Maurice de Féraudy; *Carmen* (1925, selezione) con Raquel Meller e Gaston Modot. 6. - Sabato, 3 gennaio 1953: *La kermesse héroïque* (1953) con Françoise Rosay, Jean Murat e Louis Jouvet.

JEAN RENOIR: 7. - Sabato, 24 gennaio 1953: *Nana* (1926) con Catherine Hessling. 8. - Sabato, 31 gennaio 1953: *Le bas fonds* (1936) con Jean Gabin e Louis Jouvet.

Aspetti del cinema italiano

IL FILM STORICO MUTO: 9. - Sabato, 7 febbraio: *La caduta di Troia* (1910) di Giovanni Pastrone; *Il film storico italiano* (1905-1926, antologia a cura di Mario Verdone. 10. - Sabato, 14 febbraio: *Cabiria* (1914) di Pietro Fosco, Giovanni Pastrone) con Italia Almirante Manzini, Lidia Quaranta e Bartolomeo Pagano Maciste). 11. - Sabato, 21 febbraio: *Guglielmo Oberdan* (1915) di Emilio

Ghione con Emilio Ghione, Alberto Collo, Ida Carloni-Talli.

IL FILM AVVENTUROSO MUTO: 12. - Sabato, 7 marzo: *Le avventure straordinarie di Saturnino Farambola* (1915) di Marcel Fabre (Robinet). 13. I Sabato, 14 marzo: *I topi grigi* (1917) di Emilio Ghione, episodi: *La tortura e il covo*; *Il cavaliere della lieta figura* (1921, selezione) di Ubaldo Maria del Colle, con Giovanni Raicevich. 14. - Sabato, 21 marzo: *Il gigante delle Dolomiti* (1927) di Guido Brignone con Bartolomeo Pagano (Maciste).

I COMICI E LA COMMEDIA CINEMATOGRAFICA: 15. - Sabato, 28 marzo: «I comici muti»: *L'avventura galante di un provinciale* (1908) di Luca Comerio, *Onomastico della moglie* (1908 c.) Anonimo, *La sveglia* (1909 c.) Anonimo, *Cretinetti e le donne* (1910) di André Dood, *Polydor si sposa* (1912) e *Polydor cambia sesso* (1912) di F. Guillaume, *Robinet guardia ciclista* (1912) e *Robinet aviatore* (1913) di Marcel Fabre, *Cinissimo e il grammofofono* (1914) con Eraldo Giunchi, *Amor pedestre* (1914) di Marcel Fabre. 16. - Sabato, 4 aprile: ETTORE PETROLINI (1886-1936): Selezione dai film: *Nerone* (1931), *Il cortile* (1931), *Il medico per forza* (1932). — ANGELO MUSCO (1872-1937): Selezione dai film: *Pensaci, Giacomo* (1936), *Gatta ci cova* (1937), *Il feroce Saladino* (1937). 17. - Sabato, 11 aprile: *Seconda B* (1934) di Goffredo Alessandrini con Maria Denis e Sergio Tofano. 18. - Sabato, 18 aprile: *Gli uomini che mascalzoni* (1932) di Mario Camerini con Vittorio De Sica e Lia Franca.

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume VIII

FASCICOLO 96

Anno V - 15
Ottobre 1952

Questo numero contiene:

*Lettere - Il Rassegna Storica
del Film* Seconda di copertina

Cinema-gira 186

RENATO GIANI

Signori in piedi: entra la legge 189

FRANCO COLOMBO

I gangsters 192

PENELOPE HOUSTON

*Un produttore intraprendente:
Kramer and Company* 194

Paginone

Succinta cronistoria della "vamp" americana 199

VICTOR SJOSTROM

Il mio primo incontro col cinema 202

FABRIZIO DENTICE

Attori bambini in un cinema adulto 205

GOSTA WERNER

Retrospective: Metropolis 208

ROBERTO PAOLELLA

*I nostri cari esercenti: Questo film
è dinamico, avventuroso, romantico* 211

Circoli del cinema

*La situazione dei circoli del cinema in Italia
Il VI Congresso dei Circoli del Cinema* 213

VICE

Film di questi giorni 214

IL POSTIGLIONE

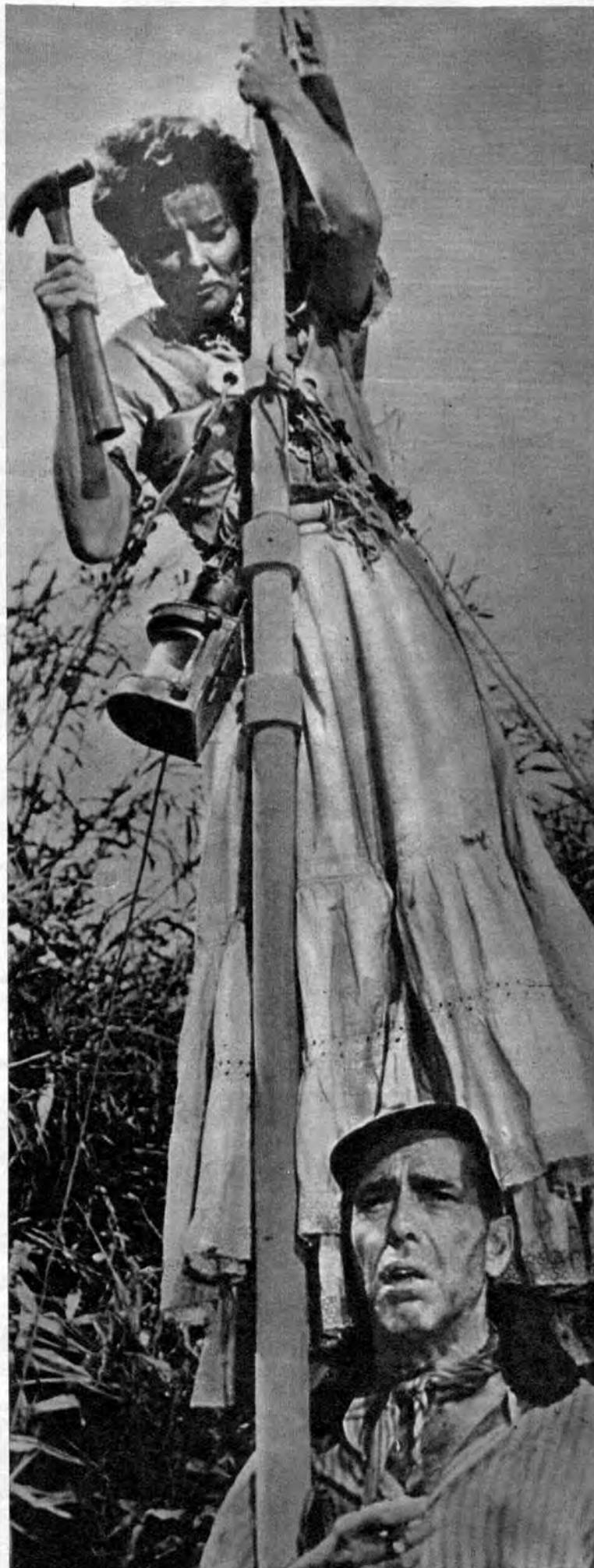
La diligenza 216

★ Redazione: DAVIDE TURCONI - Impaginazione: F. F. PRISONE ★

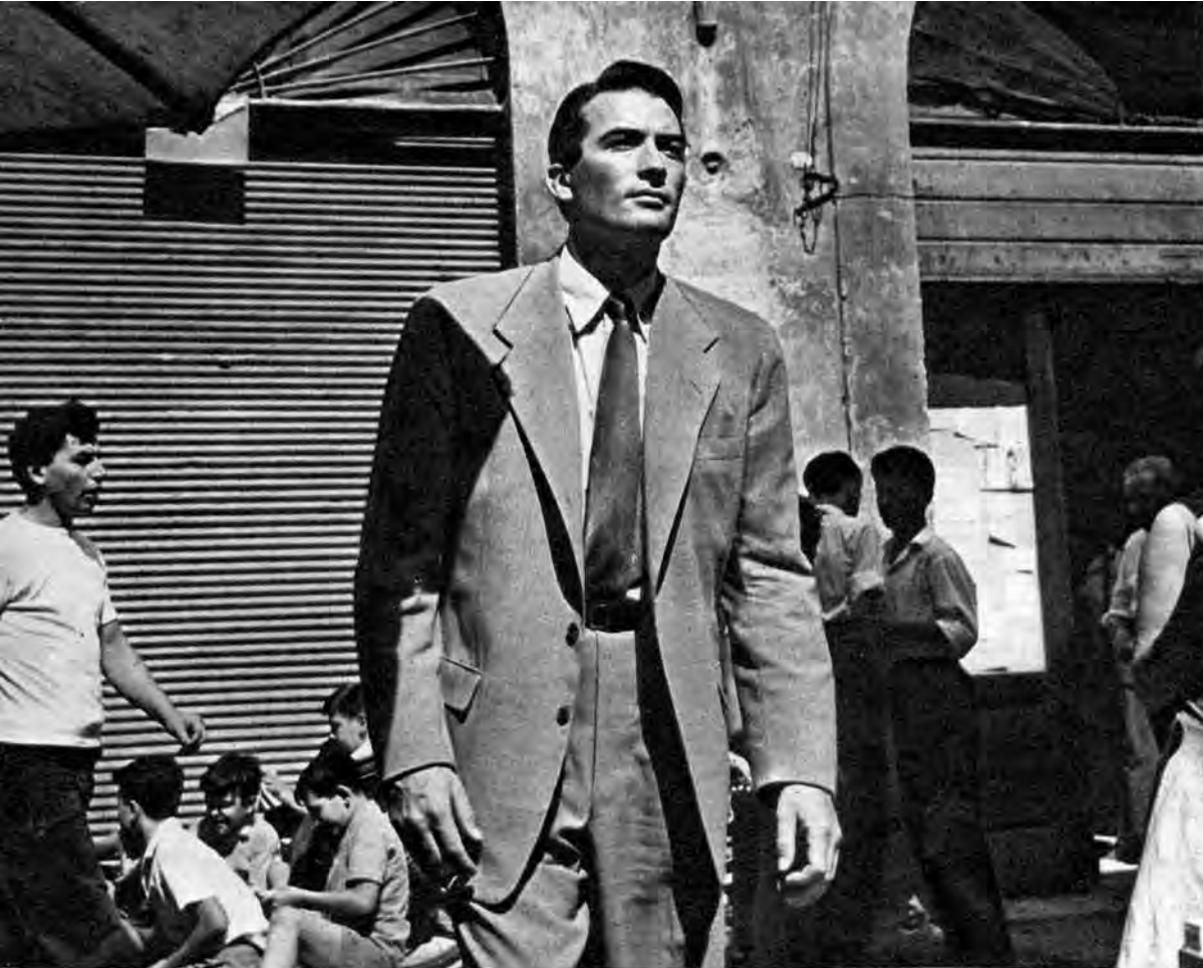
DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITÀ. Milano, via Serio, 1
Tel. 563.063-563-064 - REDAZ. DI ROMA: via S. Giovanni in Laterano, 210 - Tel. 764.085
PARIGI: 5, Av. Vion-Whitcomb, Paris XVI - Tel. Jas 79-38 - NEW YORK: G. N. Fenin
229 West, 97 Street - Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'amministrat.
del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497 - AB-
BONAMENTI: Per l'Italia, annuale lire 2200 semestrale lire 1100; estero, il doppio

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Lucia Bosé, protagonista del nuovo film di Michelangelo
Antonioni "La signora senza camelle", di cui è in corso la lavorazione.



Humphrey Bogart e Katharine Hepburn, i due interpreti del film
La regina africana («The African Queen») diretto da John Huston.



Gregory Peck nel film *Roman Holiday*, diretto da William Wyler in Italia e recentemente terminato.

CINEMA GIRA

ITALIA

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: *ROMAN HOLIDAY* (Paramount); *SENZA AMORE* (ovvero *I NOSTRI FIGLI*; Filmcostellazione); *CANZONI DI MEZZO SECOLO* (in Ferriniacolor; Minerva-Roma Film Produzione); *RAZZE DA MARITO* (D. F. D.);

SENZA VELI (in Gevacolor; prod. Gallone-Rizzoli-Alfa); *LA PROVINCIALE* (Electra Film); *LA FIGLIA DEL DIAVOLO* (Excelsa Film); *PENNE NERE* (Mander-Sirio Film); *LA CAROVANA DEL PECCATO* (Romana Film); *TOTO' E LE DONNE* (Rosa Film); *IL ROMANZO DELLA MIA VITA* (Diva Film); *IL BANDOLERO STANCO* (Iris

Film); *PRIMO PREMIO: MARIAROSA* (Artiglio Film).

Sono in lavorazione...

...i seguenti film: *AFRICA SOTTO I MARI* (ex *Abissi marini*, in Ferriniacolor; Phoenix Film-Titanus); *LE INFEDELI* (Ponti - De Laurentiis); *VISSI D'ARTE... VISSI D'AMORE...* (Giacomo Puccini, in Technicolor; Rizzoli-Rovere); *SPARTACO*

(Consorzio Spartaco); *IL MERCANTE DI VENEZIA* (Venturini-Elysée Film); *I PIOMBI DI VENEZIA* (Prod. Venturini); *LA STORIA DEL FORNARETTO DI VENEZIA* (O. C. I.); *ADDIO FIGLIO MIO!* (Carce Film); *CRONACA DI UN DELITTO* (Cine-Vis); *ESPIAZIONE* (Isis Film); *PERDONAMI* (Royal Film-Rizzoli); *LA PRIGIONIERA DEL GARDA* (Coop. Lavinia Film-Benaco Film); *LA MONTAGNA TONANTE* (Iduna Film; disegni animati in Ferriniacolor); *NOI DUE SOLI* (Mambretti-Lux); *CHI E' SENZA PECCATO* (Labor Film); *BUFERE* (Daunia Film-Titanus); *ER FATTACCIO* (Pan Film); *IL PECCATO DI ANNA* (Giaguaro Film), regista Camillo Mastrocinque, operatore Alvaro Mancori, interpreti Anna Vita, Ben E. Johnson, William Demby, Giovanna Mazzotti e alcuni fra i più popolari volti dei romanzi « a fumetti »; *ANGELI SUL MARCIAPIEDE* (Filmcostellazione-Lux Film), regista Gianni Franciolini, operatore Anchise Brizzi, interpreti Alida Valli, A. Nazzari, Franco Interlenghi, Liliana Bonfatti, Bianca Doria, Serge Reggiani, Claude Nollier; *HO SCELTO L'AMORE* (Filmcostellazione), regista Mario Zampa, operatore Mario Albertelli, interpreti Renato Rascel, Marisa Pavan, Eduardo Passarelli; *STAZIONE TERMINI* (P.D.S. - Girosi), regista De Sica, operatore G. R. Aldo, interpreti Jennifer Jones, Montgomery Clift, Gino Cervi, Paolo Stoppa, Virgilio Riento, Giovanni Grasso, Giuseppe Porelli, Guglielmo Carotzuto; *AI MARGINI DELLA METROPOLI* (Elios Film), regista Carlo Lizzani, operatore Gianni Di Venanzo, interpreti Massimo Girotti, Marina Berti, Giulietta Masina, Aldo Silvetti, Patrizia Lari, Fabrizio Amilcare; *CRISTO E' PASSATO SULL'AIA* (Segesta Film), regista Oreste Palella, operatore Alfredo Lupo, interpreti Franco Fabrizi, Gianna Segale, Giuditta Tutaeff, Amedeo Trilli, Pier Ugo Gragnani, Renato Malavasi, Andrea Aureli, Nino Vingelli; *AMANTI DEL PASSATO* (Ro.-Bi. Film), regista Adelchi Bianchi, operatore Giuseppe La Torre, interpreti Lia Amanda, Massimo Serato, Mirko Ellis, Delia Scala, Gino Leurini, Michele Malaspina, Maria Grazia Sole, Lauro Gazzolo; *SUL PONTE DEI SOSPIRI* (Prod. Bomba), regista Leon Viola, interpreti Massimo Girotti, Frank Latimore, Françoise Rosay, Eduardo Czanelli, Luciana Vedovelli; *LA BRIGATA DELLA SPERANZA* (Elpis Film), regista Mario Pisu, interpreti Jacquesernas, Luciana Vedovelli, Ave Ninchi, Paolo Stoppa, Juan De Landa, Silvana Jachino, con la partecipazione di Gino Cervi; *LASCIAMOLI VIVERE* (SECET), regista Aldo Rubens, interpreti Silvana Jachino, Gino Del Lago, Otello Seno; *NON E' VERO MA CI CREDO* (Gladi-API Film), regista Sergio Grieco, operatore Vincenzo Seratrice, interpreti Peppino e Tilina de Filippo, Carlo Croccolo, Liliana Bonfatti, Luigi De Filippo, Pietro Carloni, Guglielmo Inglese; *LA SIGNORA SENZA CAMELIE* (D.F.D.), regista Michelangelo Antonioni, operatore Enzo Serafin, interpreti Lucia Bosè, Andrea Checchi, Gino Cervi, Ivan Desny, Monica Clay, Lyla Rocco.

Risulta sospesa...

...la lavorazione del film *MEDICO CONDOTTO* (Liburnia Film), regista

Pierre Cressoy e Carla del Poggio in una pausa di lavorazione di *Melodie immortali*, regia di G. Gentilomo.



Giuliano Biagetti, operatore Giuseppe Caracciolo, interpreti Marco Vico, Franca Marzi, Pietro Tordi, Giovanna Ralli.

Un Centro permanente...

...di informazioni e di contatti internazionali fra tutti coloro che si occupano di cinematografo, verrà creato a Bari nel 1953, nel corso della XVII edizione della Fiera del Levante: tale iniziativa rientra nei programmi del « Mercato per gli scambi cinematografici fra l'Italia, il Levante e i Paesi collegati » che avrà appunto luogo in occasione della Fiera stessa.

Dopo « Bellissima »...

...e La signora senza camelia, attualmente in lavorazione, avremo un nuovo film ambientato nel mondo del cinematografo: si tratta di una produzione nella quale sono coninteressati gli stessi protagonisti, e cioè Walter Chiari, Silvana Pampanini, Carlo Dapporto, Rossana Podestà, Giacomo Rondinella, Marilyn Buford, Carlo Campanini, Nyta Dover, Enrico Luzi, Marisa Merlini, Fiorenzo Fiorentini, Delia Scala e numerosi altri. La sceneggiatura, che è una satira dell'ambiente del cinema, è opera di Fiorentini, Gigliozzi, Veltromi, Vivarelli, Trapani e Baldaccini, dei quali gli ultimi due saranno anche i registi del film. La nuova società, costituitasi per l'occasione, si chiama A.I.A.P. (« Associazione Italiana Artisti Produttori »), e il titolo del suo primo film sarà Viva il cinema!

430 soggetti...

...sono stati inviati al Centro Sperimentale di Cinematografia, per il Concorso Permanente indetto per l'Anno Accademico 1951-52, la cui terza ed ultima tornata si è chiusa il 30 settembre. La Commissione giudicatrice, di cui fanno parte Basseti, Zampa, Contini, Ghelli, Montesani, Verdone e Ojetti (segretario), ha già iniziato la lettura dei lavori presentati, ed entro il 15 novembre saranno resi noti i risultati del Concorso. Viene inoltre comunicato che a partire dal 1° novembre si potranno richiedere alla « Sezione Concorso Permanente per Soggetti Cinematografici Inediti » (C.S.C.: Via Tuscolana 832, Roma), le copie del nuovo bando di concorso per l'Anno 1952-53.

Un accordo...

...fra il Commissario della Cineteca Scolastica Italiana, prof. Remo Branca e il Direttore del Centro Cinematografico danese, dott. Ebbe Neergaard, è stato recentemente concluso a Roma. Esso prevede una serie di scambi di pellicole, di pubblicazioni e di notizie fra i due organismi.

U.S.A.

« King Kong »...

...il celebre film diretto nel 1933 da Ernest B. Schoedsack e Merian C. Cooper, ripresentato circa tre anni fa anche in Italia, continua a far parlare di sé. Si è saputo infatti che esso è stato uno dei più grandi successi di cassetta della stagione estiva in America: la R.K.O., che lo produsse, ha anzi calcolato, in base ai primi risultati, che l'incasso globale della riedizione sarà di circa due milioni e mezzo di dollari, mentre all'epoca della sua prima presentazione il film registrò un incasso di 750 mila dollari. Lo straordinario succes-



Sopra: Il regista Henry King in una pausa di lavorazione di *Snows of Kilimanjaro* (*Le nevi del Chilimanzaro*), discute con Ava Gardner la sceneggiatura del film che ha come interpreti anche Gregory Peck e Susan Hayward. Sotto: La piccola Mandy Miller in *Mandy* (« *Mandy, la piccola sordomuta* »), film inglese prodotto da Michael Balcon ed imperniato sul disaccordo d'una giovane coppia la cui vita coniugale viene turbata dalle divergenze di vedute a proposito dell'educazione da impartire alla figlia nata sorda.





Il regista Mario Sequi alla macchina da presa studia un'inquadratura dall'alto durante la lavorazione del nuovo film Cronaca di un delitto.

so del film, attribuito in gran parte alla pubblicità eseguita dalla televisione, ha comunque incoraggiato il progetto di un nuovo film imperniato su un mostro marino di mastodontiche proporzioni (si parla di una statura pari a un fabbricato di quattro piani, e si aggiungono terrificanti particolari sugli occhi fosforescenti del mostro e sulla sua voce simile a una sirena d'allarme), il quale sarà destinato a percorrere le strade di New York: a quanto pare il regista Eugene Lorie, che lavora attualmente al soggetto, ha preparato un modellino di gomma della creatura preistorica, ispirandosi al brontosaurus esposto al Museo di Storia Naturale di New York. Per tornare al vecchio King Kong, può essere interessante notare che Iris Barry, della Cineteca del Museum of Modern Arts, rispondendo al Refe-

rendum internazionale indetto fra i critici per scegliere i dieci migliori film della storia del cinema (i cui risultati sono stati resi noti nell'ultimo fascicolo di « Sight and Sound »), ha messo il film di Schoedsack e Cooper al nono posto.

Il « Cinerama »...

...il nuovo sistema di cinema in rilievo, è stato presentato in pubblico per la prima volta. Secondo quanto viene divulgato, la ripresa e la proiezione vengono effettuate con tre macchine che agiscono contemporaneamente, mentre nove altoparlanti provvedono alla riproduzione del suono. Come si ricorderà il « Cinerama » avrebbe dovuto essere inaugurato da Robert Flaherty il quale, negli ultimi mesi della sua vita si era molto interessato al nuovo procedimento.

Cecil B. De Mille e Betty Hutton in una pausa di lavorazione di The Greatest Show on Earth (1952), un tipico « colosso » alla De Mille.



« Moby Dick »...

...il grande romanzo di Melville verrà nuovamente ridotto per lo schermo: e si fanno i nomi (ancora non confermati) di John Huston come regista, e di Gregory Peck come protagonista. La celebre e fascinosa vicenda della mitica « Balena bianca » ha già dato luogo a due film, entrambi prodotti dalla Warner Bros. e interpretati da John Barrymore: The Sea Beast (1925) diretto da Millard Webb, e Moby Dick (1930) diretto da Lloyd Bacon.

FRANCIA

Jerry Wald...

...dopo lo scioglimento del contratto della Wald-Krasna con la R.K.O. è stato assunto come vice-presidente e capo della produzione alla Columbia da Harry Cohn che della Columbia è fondatore, presidente e nume tutelare. Una delle prime decisioni di Cohn e Wald è stata quella di designare Rita Hayworth come protagonista di una nuova riduzione musicale di « Pioggia » di S. Maugham, nella quale la « diva atomica » impersonerà « Miss Sadie Thompson » (personaggio già interpretato dalla Crawford nel 1932, in una precedente riduzione cinematografica del medesimo lavoro).

Dopo i « Sette peccati »...

...avremo, pare, Le tre virtù: la Fede, la Speranza e la Carità, in un film in tre episodi dedicati ciascuno ad una di esse. Il primo, già in lavorazione, narra un episodio della vita di Giovanna d'Arco, incarnata da Michèle Morgan, accanto alla quale appaiono Andrée Clément, Daniel Ivernel e il nostro Gino Cervi, per la regia di Jean Delannoy su sceneggiatura di Aurenche e Bost. Per la « Carità » si parla di Ingrid Bergman protagonista, diretta da Rossellini, e per la « Speranza » è stata interpellata Vivien Leigh, cui spetterebbe per contratto la scelta del regista e del soggetto relativo all'episodio di cui dovrebbe essere protagonista. Ma tranne che per la « Giovanna d'Arco » di cui si sa persino che dovrà durare poco più di mezz'ora, le notizie sul resto del film attendono di essere confermate.

GRAN BRETAGNA

« Minuetto »...

...sarà il titolo del prossimo film di Max Ophüls, da prodursi in Inghilterra: esso narnerà la vicenda di un celebre cantante, interprete di Mozart, nella cui vita vi sono delle tragiche analogie con quella del « Don Giovanni », sullo sfondo dei famosi Festivals musicali di Salisburgo. I protagonisti saranno, secondo i comunicati, Anton Walbrook e Claudette Colbert.

MESSICO

Per migliorare il tono...

...« morale, artistico e sociale » della produzione cinematografica nazionale, e per elevarne la quantità, è stata votata dal Congresso una legge che riduce al 50% la quota dei film di produzione estera diffusi sul mercato interno: la tutela dell'industria è stata demandata al Ministro degli Interni, Ernesto Uruchurto, cui spetta il difficile compito di far rispettare il provvedimento in seguito al quale le sale cinematografiche dovranno dedicare la metà delle loro proiezioni a film di produzione na-

zionale. Nel paese, come si sa, si producono circa un centinaio di film all'anno, mentre gli altri 400 sono quasi tutti di provenienza statunitense: d'altra parte i film messicani proiettati negli Stati Uniti, specie nelle regioni del sud-ovest, sono circa una sessantina, con un reddito netto superiore a quello dei film americani proiettati nel Messico, almeno secondo i portavoce hollywoodiani.

U.R.S.S.

Una circolare...

...del Ministero per la Cinematografia ha recentemente intimato agli organi competenti delle varie repubbliche, di osservare scrupolosamente le norme precedentemente diffuse nei riguardi della cinematografia scolastica, considerata il più forte strumento educativo della gioventù, soprattutto nelle zone di campagna. La circolare medesima invita le autorità scolastiche ad intensificare la produzione di film propagandistici partecipando anche personalmente alla stesura di soggetti e sceneggiature, o alla lavorazione dei film, e cercando sempre di rendere attraenti o comunque interessanti ai fini didattici, anche gli argomenti più refrattari, come la vita nelle aziende agricole collettivizzate, la meccanizzazione del lavoro o l'allevamento del bestiame.

GERMANIA OCC.

E' in atto...

...la liquidazione definitiva dell'Ufa, il complesso industriale statalizzato dal nazismo e sequestrato dalle autorità alleate. La legge recentemente entrata in vigore, dopo essere stata votata dal Parlamento Federale, prevede la vendita a privati delle varie proprietà, che non potranno essere in nessun modo cedute allo Stato e Amministrazioni locali, a partiti politici o ad ex-nazisti che hanno subito processi di natura politica. Gli utili della vendita verranno incamerati dallo Stato, per dare incremento alla produzione cinematografica nazionale.

PORTOGALLO

James Fitzpatrick...

...specialista in cortometraggi documentari di carattere turistico, sta girando tre documentari a colori in Portogallo. Uno sulla regione di Lisbona, Estoril, Cascais e Sintra che è una delle zone turistiche portoghesi più ricche; un altro sul litorale portoghese centrale e settentrionale e un terzo sugli aspetti più tipici del relativo reintroterra.

Il cinema portoghese...

...sta accelerando il proprio ritmo produttivo. Negli ultimi tempi sono stati presentati due film di Perdigão Queiroga Madragoa, dramma popolare ambientato in un vecchio quartiere di Lisbona, e Os Três da Vida Airada che si svolge nell'ambiente teatrale; uno di Manuel Guimarães, Saltimbanques, che racconta le vicissitudini d'un modesto circo equestre con uno stile che si ispira alle tendenze neorealiste e uno di Fernando Garcia, Um Marido Solteiro, commedia brillante ambientata nella Lisbona moderna. Inoltre sono terminati, o in corso di produzione, As Duas Causas di Henrique Campos, Nazaré di Manuel Guimarães, Chaimite di Jorge Brum do Canto, e Condições de Polce di Constantino Esteves.

NUOVA SERIE

15 OTTOBRE

1952

CINEMA

96

DA ANNI in Italia o in Francia (forse sì in America) non si dava il primo giro di manovella a un film che in partenza godesse della pubblicità gratuita come *La signora senza camelia*. Con questo film del quale ormai l'interprete è Lucia Bosé, la bellissima Gina Lollobrigida s'è affermata; male o bene che la cosa proceda sul piano giudiziario, la sua personalità si è dichiarata. Se nei primi giorni il pubblico ha ritenuto, com'era possibile, che il gran rifiuto della « Lollò nazionale » — come ce la definiscono i francesi — fosse solo un gioco cordiale di pubblicità (come per esempio — dicono gli esperti e i maligni — il furto dei gioielli a Silvana Mangano in un albergo di New York durante la settimana cinematografica italiana; o il rapimento del marito di Silvia Lilli, l'ex calciatore Scarabello che, per lanciare la moglie sullo schermo vedremo fra giorni in tribunale a Livorno), se dapprincipio tutti erano convinti che dopo qualche battuta polemica e anche un po' aspra il regista Antonioni e la Lollobrigida si sarebbero « riconciliati », ritoccano la sceneggiatura incriminata; ora che il primo colpo di manovella cosiddetto è dato, e della *Signora senza camelia* diventa interprete principale Lucia Bosé, non restan dubbi: il pubblico più smaliziato ha dovuto ricredersi. Non era un gioco pubblicitario.

Gina Lollobrigida faceva sul serio; la sua serietà ha creato un enorme lancio pubblicitario al film, ma poco giova però alla collega minore Lucia Bosé, il cui intervento in extremis vien pur sempre considerato un arrangiamento « alla men peggio », anche se la graziosa attrice ha già dichiarato che dopo finito di girare si ritirerà per sempre dalla carriera cinematografica.

Specie la radio il primo giorno, e poi i giornali serali e il rotocalco, hanno largamente raccontato e spiegato come attraverso un film di intento quasi morale o moraleggiante, si finisce per mettere in mostra d'una attrice solo le parti che costei no di certo rifiuta, ma reputa, ora, le meno importanti, seppure il suo lancio cinematografico sia avvenuto per l'avvenenza e bellezza riconosciuta, approvata, e applaudita, delle forme esteriori.

E' un grosso colpo, a ben guardare, che la cinematografia o meglio l'industria cinematografica — non il cinema — deve incassare: una vera lezione: l'attrice, o l'attore, rifiuta la parte perché la reputa indecorosa, o stima il film in progetto poco meritevole dal lato artistico. Ne ha il diritto? Fino a che punto l'artista può intervenire? Certe volte sarebbe necessario nonostante il codice civile esistente, un codice tutto *ad hoc*, un « diritto cinematografico ». Nonostante quello che più tardi verrà deciso in sede giudiziaria, il rifiuto della Lollò è un gran precedente, e se non è tuttavia il

SIGNORI IN PIEDI: ENTRA LA LEGGE

primo episodio del genere, è però il più clamoroso del dopoguerra.

Un anno fa circa, i giornali fecero gran chiasso attorno a Carlo Croccolo nella cui abitazione gli uscieri eseguirono un sequestro conservativo ordinato dal giudice su richiesta di un produttore col quale l'attore, dopo essersi impegnato a girare un film come principale protagonista, era inadempiente, e rifiutava il contratto ritenendo la sceneggiatura lesiva per la sua reputazione di artista. Erano i momenti in cui l'at-

ATTORI, PRODUTTORI,
PROCESSI E QUATTRINI

tore, venuto da partecine modeste e di contorno, e quasi dalla costante ripetizione di un tipo nordico stupido come se ne incontrano migliaia specie a Roma, sembrava dettar legge nel cinema italiano attraverso non gli sceneggiatori o i soggettisti, sibbene attraverso i distributori e gli esercenti, i quali sono la via di raccordo e unione fra attori, registi, tecnici, produttori e il denaro necessario alla produzione, e fra il film, poi, e il pubblico.

Il Croccolo era tanto nelle grazie dei distributori e noleggiatori che questi quando Luchino Visconti girava *Bellissima* — film non proprio tutto illustre tuttavia decoroso e in fondo anche moraleggiante — con la sua storia creata ai margini del cinema romano; — questi, i distributori e noleggiatori, temendo di non ripigliare più il gran denaro che Visconti largamente impiega nelle sue produzioni, proposero al regista un premio mi pare di ben sedici milioni di lire, tutte per lui oltre al compenso già pattuito (così si disse allora, almeno), se avesse fatto intervenire Carlo Croccolo in sede di lavorazione, onde averlo insieme ad Anna Magnani nei titoli di testa, e utilizzare il suo nome nel lancio del film e assicurarne nel più breve tempo il denaro del costo.

Sono eccessi; e piuttosto infrequenti. Seppure se ne voglia sempre l'autografo, l'attore o l'attrice non son più celebrità discese dal cielo; e anche in provincia capita di vederne. Le bizzie del primattore o i

capricci della divissima, raramente fanno effetto sui registi o sui produttori; e solamente Gina Lollobrigida, oggi, forte di contratti e di scritte che le vengono offerti qui e in Francia e America, e forte anche di una bravura rivelatasi particolarmente con *Fanfan la Tulipe* e *Altri tempi*, può permettersi il lusso di rifiutare una parte che, diremmo, era stata tagliata sul suo dorso, sulla misura della sua affermazione per il titolo di Miss Italia. Oppure è la Magnani, che facendosi schermo d'una sua notorietà vasta rompe il contratto che la lega a Luigi Zampa e alla Cines per il film *Aria di Roma*; o che per incuria, dimenticanza, indifferenza, chiamata in tribunale per questioni doganali, tralascia di farlo, rischiando d'esser condotta in aula fra i carabinieri.

Costose rotture, specie quando, molte volte, il film è come dire? sul piede di partenza, vedi caso della *Signora senza camelia*; e costose e più frequenti anche le rotture e i processi per inadempienza nel mondo, minore certo, della rivista: clamorosa famosa e recente quella di Isa Barzizza e Remigio Paone, fra Walter Chiari e la danzatrice Alba Arnova, fra Rascel e una sua soubrette, fra Paone e una danzatrice inglese che se ne scappò da Milano aiutata da un passaporto dato dal console inglese.

Ma rotture o inadempienze sempre meno clamorose di quella di William Pabst che prima della guerra in America ruppe i rapporti con la Warner Bros a proposito del copione del film, non fatto poi, *Modane-Irun*; e clamorosa anche quella fra Rita Hayworth e la Columbia e dovuta pare ai ritardi eccessivi della divissima atomica.

A parte rari casi anche giustificati, il divismo da noi non esiste più: fu cosa di trentacinque anni fa quando il cinema italiano arrivato alle sue cime più alte, venne rovinato tuttinsieme dall'industria americana nascente e dai capricci e dalle bizzie costosissime delle dive. Il « divismo », — il termine è dell'epoca subito posteriore, — fu la peggior piaga del cinema: attori e attrici rompevano contratti a piacimento, fuggivano, e fragilissimi fiori di serra, svenivano di fronte al produttore che mostrasse il volto burbero sul lavoro. I loro desideri sono ordini, e i divi non hanno che desideri giorno e notte. Febo Mari rifiuta di girare *Attila flagello di Dio* perché deve portare la



Sopra e a destra: Tre momenti dell'interpretazione di Fanfan la Tulipe che ha procurato alla « Lollò nazionale » un notevole successo che ha fatto sensibilmente salire le sue quotazioni d'attrice.

barba e la parrucca, e il film si farà con un Attila depilato. Emilio Ghione che arrivò a guadagnar centomila lire al mese regolarmente, interrompe la lavorazione in uno stabilimento torinese perché, troppo piccolo, non faceva per lui. Il vecchio ottimo libro di Francesco Soro: « Splendori e miserie del cinema », opera d'un avvocato esperto in questioni cinematografiche, è pieno di aneddotica e di vicende che investono la cinematografia, e nel vivo, nel cuore, dalla parte del portafoglio. Ieri come oggi infatti il cinema era denaro, e i divi rappresentavano un valore commerciale come titoli del Canale di Suez.

Mario Bonnard, Lyda Borelli, Italia Almirante Manzini, Alberto Capozzi, Vittorina Lepanto, Diana Karenne, Tullio Carminati, Francesca Bertini, Soava Gallone, Pina Menichelli, Hesperia, erano le dive, i divi, i piloni del cinema, e comandavano a bacchetta; e contro i loro ultimatum non certo Piero Fosco o Lucio d'Ambra, Roberto Omegna, Pier Antonio Gariazzo scrittore e pittore, cioè i direttori artistici del momento, potranno intervenire, né più né meno di oggi, certe volte, a placare, sanare, accordare, e farsi pacieri interessati fra le stelle e la produzione.

I processi per inadempimento intentati a Za la Mort e a Za la Vie, ovvero a Emilio Ghione e all'attrice Ely Sambucini, sono i precedenti illustri di quelli intentati da Domenico Forges-Davanzati alla Lollobrigida, o da Zampa e la Cines alla Magnani; tut-

tavia il cinema di allora, di trent'anni addietro e più, il cinema del periodo cosiddetto d'oro della cinematografia italiana, nonostante le fughe, i capricci, le ripicche di Za la Mort e di Leda Gys o Elena Makoska, o della bellissima tre volte bellissima Francesca Bertini, era sempre cosa da poeti anche se alla nostra divissima d'allora si davano due milioni l'anno, per otto film. Se ne occupavano Bracco, d'Annunzio, Nino Martoglio, Guido Gozzano, Carmine Gallone arrivato a Roma come poetino; e i produttori si rimettevano al loro gusto e alla loro capacità di scrittori, senza eccessive intromissioni, mentre oggi il cinema è anche cosa da macellari, da fabbricanti di scarpe arricchiti, da ex-trattori, da ex-fruttivendoli e borsari neri, e, gran parte, nelle mani dei direttori e proprietari delle sale cinematografiche, che attraverso i loro consorzi impongono il cattivo gusto della società loro o ceto di provenienza. E', salvo certe eccezioni, una specie di grande avventura non sempre pulitissima, dove di solito quando si fa un film, chi ha denaro alla fine si ritrova con molta esperienza e senza un soldo, e chi aveva esperienza, alla chiusura dei conti ha un buon conto in banca. La bellezza, il valore estetico di un film, il più delle volte, sono il risultato di un caso fortuito, il combinarsi dell'ingegno del regista con le scarsità di mezzi messe a disposizione dal produttore, un frutto del proverbio italiano « bisognino fa trottar la vecchia ». L'Italia per quanto

produca centoventi film l'anno e anche più, non ha un'autentica industria cinematografica; questi film sono il prodotto di gente che si occupa di cinema per avventura, pronta a gettarsi domani nella speculazione edile, o nei recuperi marittimi. Veri industriali, salvo cinque sei notissimi, non ne abbiamo; e i cosiddetti « produttori » come spiegava Trionfera su « L' Europeo » mesi addietro, fanno i film col denaro altrui, con un giro di cambiali. Un film entra in lavorazione solo quando i noleggiatori e gli esercenti delle sale assicurano il loro intervento. Ma questo intervento che consente all'Italia di diventare esportatrice di prodotti cinematografici, costa ai registi, agli sceneggiatori, ai tecnici, la loro libertà o quasi: soggetti, sceneggiature, riduzioni, e registi, attori e attrici sono il più delle volte nelle mani dei distributori. Sono loro infatti che detengono la fortuna di un film, dall'inizio, attraverso il giro, attraverso il cosiddetto circuito delle sale; costoro si arrogano il diritto di inserire fra gli interpreti un attore o una attrice che, a loro giudizio insindacabile, piace al pubblico perché l'avvenenza di quell'attrice o il volto di quell'attore — di qualunque filmaccio napoletano si tratti, — significa sicuri incassi. Per i noleggiatori ed esercenti tutti i film dovrebbero esser fatti dalla coppia Alida Valli-Amedeo Nazzari, o da Gina Lollobrigida e Gérard Philipe, e la partecipazione straordinaria di Anna Magnani, di Croccolo, De Sica. *Rasciomon* insomma, o *Due soldi di*

speranza o anche *Tabù* e *L'uomo di Aran* si fossero dovuti fare coi soldi dei nostri esercenti, non sarebbero stati mai girati.

S'è già spiegato chi sono almeno certe volte i nostri produttori, e quali possono essere i loro gusti speciali, i loro *tics*; eppure, a guardar bene la cosa, non ci sarebbe proprio punto da arrossirne; e anzi specie nel cinema, fa molto « America » (che è, tutto considerato, la massima aspirazione, il fondo segreto, del nostro cinema); ma il grave comincia quando tali gusti e *tics* si voglion portare sul piano nazionale.

Nelle mani di ex-osti o di ex-pellai o calzolari o borsari neri d'ieri spesso è anche la distribuzione dei film stranieri cui di necessità occorre trovare un titolo straniero. Raramente si traduce direttamente: *Detective story* di Wylder è diventato *Pietà per i giusti* che non significa nulla, col film non ha rapporti; *L'avventuriero della Malesia* di Carol Reed originariamente si chiamava *The Outcast of Island* secondo il titolo del romanzo di Conrad. *Sfida infernale* di Ford, era, tradotto alla lettera, *La mia cara Clementina*. Certi titoli come *Pastiglia di limone* dal famoso omonimo racconto, *Excuse My Dust* entrambi con Bob Hope, titoli capaci di precisare bene un aspetto « comico » del costume americano, diventano *Il ratto delle zitelle*, e *Largo passo io*, titoli sfocati e che giustificano solo i luoghi di partenza della gente che si occupa di cinema.

Le ragioni che hanno spinto Gina Lollobrigida a rifiutare il film per il quale aveva



La Lollobrigida nell'ultimo episodio di *Altri tempi*, quello del « Processo di Frine », che ha procurato alla Cines una causa giudiziaria per danni.



firmato in anticipo, — senza conoscer la sceneggiatura completa — ella afferma, vanno ricercate anche in questo costume. Involontariamente gli sceneggiatori e il regista, presi dalla necessità che il film abbia il suo varo soprattutto, e poi il suo successo pratico, hanno fatto molte concessioni al gusto o al cattivo gusto dei noleggiatori, dei distributori; ovvero, tutto considerato, a una non sempre perfetta educazione dei

sentimenti e del senso estetico che alberga in noi, pubblico.

La ricchezza o almeno il denaro sempre attorno al cinema, ai film, il credito che certe volte si fa ai produttori, spiegano infine la frequenza dei processi che attori attrici e gente estranea fa alle case di produzione per risarcimento danni. Contro un attore che rompe il contratto c'è sempre almeno tre o quattro o dieci produttori ina-

dempienti verso attori o generici o attricette minori, verso soggettisti e registi. Di questi casi si parla poco, tuttavia sono frequentissimi. Le case cinematografiche certe volte, per le esigenze di un attore o di un regista, sono costrette all'ultimo momento a inserire qualche attore o qualche tecnico in più, eliminando altra gente. E questo è quasi norma comune. Vi sono poi i processi « pro danni »: come si risolvono? Col denaro, solo col denaro. Ecco qualche esempio: in Francia dove si girava la storia recente dei J.3 che l'anno passato coi suoi aspetti tragici di « gioventù malata » interessò tanto, regista e produttori si sono sentiti domandare dal padre della ragazza Nicole — la vittima — una grossa cifra in milioni di franchi. Il film è sospeso, fatto o da fare che sia, in attesa che sia risolta la vertenza; il padre della ragazza domanda soldi per tutelare la dignità familiare o qualcosa del genere: solo gli avvocati san trovare di queste giustificazioni. Da noi, subito dopo il successo di *Altri tempi* di Blasetti, che è stato notevolissimo proprio sotto l'aspetto economico, i fratelli Paolo e Antonio Scarfoglio hanno intentato causa alla Cines per danni: ritengono infatti che il racconto, brutto nel testo originale, molto brutto, un modestissimo bozzettaccio semi dialettale, provinciale, dove di curioso c'è solo l'aneddoto; ritengono dicevo che la realizzazione del « Processo di Frine » leda l'onore e la reputazione artistica dell'avo. Chiedono milioni di danni, e quando li abbiano ottenuti l'onore è salvo, e « Il processo di Frine » non sarà più lesivo per l'onore eccetera. (Si consulti il racconto, e si veda il film: Blasetti e i suoi sceneggiatori hanno nobilitato una materia modestissima facendone cosa pulita, decantata, quasi lirica).

BENATO GIANI



George Bancroft, Clive Brook e Evelyn Brent in *Underworld* (1927, *Le notti di Chicago*), diretto da von Sternberg su soggetto di Ben Hecht.

I GANGSTERS

I veri "gangsters" sorgono all'epoca del proibizionismo e il cinema ne celebra le gesta; oggi però gli "eroi" dei film di "gangsters" sono sempre i poliziotti

IL 16 gennaio 1919 entrava in vigore nei 48 Stati della Confederazione stellata il "Volstead Act" che, applicando il XVIII emendamento proposto due anni prima dal senatore astemio Sheppard del Texas, proibiva in tutta l'Unione lo smercio di qualsiasi bevanda che contenesse alcool. Allora gli Stati s'agitavano; s'accesero diatribe violentissime tra i sostenitori del cosiddetto regime "umido" (*wets*) e i favorevoli al regime "asciutto" (*drys*) e qualcuno, in tutta questa faccenda, trovò la manna. Adottato per stroncare la pernicioso attività alcoolica dei *saloons* il regime *dry*, in pratica, si tramutò in vantaggioso commercio clandestino di alcoolici, nello spaccio sottobanco e a prezzi proibitivi. Ai *saloons* s'affiancarono gli *speakeasies*, o bettole clandestine, e sorsero i *bootleggers*, contrabbandieri che lavoravano in propri, esclusivi *territories*. Fatta la legge, insomma, trovato l'inganno e scovato il profitto. Sono queste lotte, spesso cruenti, tra fuori legge e fuori legge, e fuori legge e Polizia, a generare i veri *gangsters*, cioè i professionisti dell'illegalità riuniti in potenti organizzazioni che non esitano a ricorrere ai più efferati delitti pur di raggiungere i loro fini. Hollywood, carpita la patinatura avventurosa, *éclatante* "fumetistica" del losco traffico — che aveva invece un profondo e preoccupante sostrato sociale — non esitò, una volta raggiunto il cinema il suo autocratico potere sull'impressionabilità delle folle, a profittarne, senza badare a spese né guardare per il sottile: salvo le eccezioni che conferivano all'autenticità delle cronache valore di documento. Per elettrizzare le platee assetate d'azione, adescate dalle spavalderie degli *smarts* si ricorse all'esaltazione leggendaria, romantica, eroicizzata del *gangster* e delle sue gesta temerarie. Esempio tipico di questa tendenza all'idealizzazione del delitto, alla solidarietà sentimentale coi criminali fu *Le notti di Chicago*, pellicola ove la vita e la morte si fondevano,

Il gangster James Cagney in *The Public Enemy* (1931).

Il gangster Edward G. Robinson in *Little Caesar* (1930), regia di Mervyn Le Roy.



lasciando la loro significazione usuale, nel mito straordinario ed ammaliante della sfrontata grandezza, del "meglio un giorno da temuto miliardario che cent'anni d'avvilimento impiegatuccio". Il film, diretto in America nel 1927 dall'austriaco Josef von Sternberg, su soggetto dello scrittore e commediografo Ben Hecht, era fortemente interpretato da George Bancroft (passato



in séguito a ruoli di caratterista: ricordate il maresciallo di Polizia Curly Wilcox di *Ombre rosse*?) che tratteggiava la figura d'un baldanzoso e invincibile *gangster*-eroe, d'un uomo da *front-page*, senza paura e spregiudicato: pur avendo tutti contro di sé ancora, possente e ansimante, non abbassava le armi e, all'estremo, faceva la "bella morte" puntandosi il *revolver* alla tempia e premendo con indifferenza il grilletto, piuttosto che lasciarsi acchiappare vivo dai *policemen*. Un individuo siffatto, titano dell'ardimento, ribelle furente ad ogni convenzione della società, "signore del mondo", non poteva che accattivarsi ogni consenso, per una specie d'affinità elettiva, del pubblico e soprattutto dei giovani che vi ravvisavano la personificazione dei loro spiriti indomiti e vogliosi d'"evasione", sia pure a caro prezzo.

Il grande successo di *Le notti di Chicago*, che sconcertò in special modo il pubblico europeo (com'era emozionante la vita, in America!), indusse produttori e registi a moltiplicare l'esperienza e ne nacque addirittura un "genere". Howard Hawks, il regista-aviatore di *La squadriglia dell'aurora* e *Avventurieri dell'aria*, compilò nel '32 l'autorevole *Scarface*, ancora su soggetto dello specialista Ben Hecht (dal romanzo "The Shame of a Nation" di Armitage Trail, uno dei molti libri sui *gangsters*). Tony Camonte, lo "sfregiato" oriundo italiano, fu realmente un temutissimo *gangster*, un *killer* feroce e disumano pur se l'attore Paul Muni gli conferiva un fascino più che altro romantico e romanzesco. E questo, però, il "punto" cinematografico più accreditabile intorno al problema del banditismo americano, nonostante il numero

incredibile, mai eguagliato, di sparatorie che vi hanno luogo.

Ma diverse altre pellicole, in questo periodo, computano tra i loro infiammati fotogrammi cruento sventagliate di mitra e cadaveri come foglie secche d'autunno. Sfilandoci innanzi queste "pizze" ci troviamo di fronte le giovanesche effigi d'un gruppetto d'attori specialisti nel maneggiare il revolver, nel fare la grinta truculenta, nell'ammazzare un uomo al minimo segno d'insubordinazione. Dal già ricordato Paul Muni a George Raft, *boxeur* (nonché ballerino) prima di diventare, sullo schermo, *gangster* inesorabile e beffardo; James Cagney, il *nemico pubblico*, *gangster* faceto e gioviale (v. *Gli angeli con la faccia sporca* il cui finale può anche essere in chiave "eroica"), bassottello di statura (m. 1,61 senza gli abituali stivaletti) ma col *pugno di ferro*; Edward Goldenberg Robinson (dite la verità: non sapevate che il G. volesse dire Goldenberg!), *piccolo Cesare*, *l'ultimo gangster: tutta la città ne parla* e lo teme; Humphrey Bogart, carattere chiuso, brusco, assai poco loquace: per lui parlano le canne infocate delle pistole a ripetizione. Attori, questi, sui quali il filone *gangster* e il cinema di Hollywood costruirono la loro grande fortuna. Ma non sempre la fortuna è cieca e l'anno 1934 segnò il crollo del "genere" della polvere da sparo e dei ventri insanguinati. I probi, mansueti componenti della *Legione della decenza*, vòlti gli occhi al cielo, agitarono l'indice della mano destra mormorando: « No, no, così non va: non è vero che i farabutti sono belli simpatici e forti; i farabutti sono, invece, sformati stupidi e vili. I poliziotti sí che sono carini e nerboruti; essi vincono sempre perché l'aureola del Bene cinge loro i capini maestosi ». Per un po' Hollywood restò lí perplessa a pensarci su: ma è poi vero che i *G. Men*, gli "uomini del governo", sono piú simpatici di Al Capone, di John Dillinger, di "Dynamite Joe" della banda Sheldon? Be', se così è poco male: s'invertono i fattori e il prodotto, dal punto di vista delle revolverate nell'ombelico, non cambia: ecco Cagney, Bogart, G. Robinson e soci trasformarsi da briganti matricolati in vigorosi difensori della legge. Sferrano ancora sganascioni portentosi, ma opposto è il loro bersaglio (Cagney, in *La pattuglia dei senza paura* è agente del Dipartimento della giustizia, un *G. Men*; Bogart è poliziotto in *La città è salva*). E a tanto la rabbonita Hollywood spinge il suo scrupolo depuratore da regalarci financo una sezione di *G. Men* fanciulletti nel film *Piccoli G. Men*, con Billy Mauch e Frank Craven. Da un'esagerazione all'altra, insomma. Sebbene in questo dopoguerra siano rispuntati i film *gangsters* nella loro piú feroce accezione (l'eco della guerra per un po' ammorza certi saputi fariseismi) i tempi "gloriosi" dell'"epoca gangster" sono declinati per sempre e non tanto per il "Twenty-first Amendment Act" promulgato da Roosevelt nell'aprile 1933 e con il quale la "Proibizione" veniva soppressa, quanto per la solida potenza del "Codice Hays". Il gangster, nel cinema, non muore piú da



In *The Petrified Forest* (1936, *La foresta pietrificata*) i gangsters (Humphrey Bogart, nel fondo della foto, e Joseph Sawyer, quello che appoggia il fucile sul tavolo) non muoiono da eroi.

eroe (*La foresta pietrificata*, *I gangsters*, *Una pallottola per Roy*, *Non ci sarà domani*), con lo sprezzo sulle labbra, fedele sino in fondo al suo mordace cinismo, ma viene battuto disanimato umiliato e spesso le sue ultime parole sono d'accorato pentimento, d'acuto rimorso per la pagina nera della sua vita. I poliziotti sono uomini scaltri, di forte tempra, compresi della loro missione (film come *La città nuda* e *Bandiera gialla* ne intessono l'apologia): il clou della vicenda si raccoglie intorno a loro (e anche un film come *I gangsters*, in fondo, è un incensamento all'operato di James Reardon, *detective*), mentre i fuori legge

sono esseri visibilmente anormali, soggetti patologici, dei vinti "a priori". In piú la Polizia è fornita di armi automatiche ultimo modello e bombe lacrimogene, radio, rapidissimi mezzi di locomozione agevolano il suo operato; ai *gangsters* sono riservate solo comuni rivoltelle, raramente dei mitra. I malandrini americani sono in netta inferiorità, sullo schermo: individui malinconici e romantici di stile antiquato, alla deriva. I *gangsters*, i veri *gangsters*, sono ormai un ricordo lontano: oggi, a New York o a Chicago, di "belve" ci sono quelle del circo Barnum, o di Sing Sing.

FRANCO COLOMBO



—>
Panic in the Streets (1950, *Bandiera gialla*) è uno dei film imperrati sull'apologia dei poliziotti, sulla cui opera è particolarmente costruito l'intero sviluppo della vicenda.



In *Champion* Kramer ha dato per primo una parte importante a Kirk Douglas, che è passato con tale film da oscuro attore a divo.

IL PRODUTTORE cinematografico, rappresentato di solito come un orco ed uno spauracchio da umoristi ed autori di vignette, è apparso recentemente in una luce nuova e considerevolmente più lusinghiera. Per esempio, lo studio per tradizione più prodigalmente ricco assunse come capo di produzione un uomo la cui notorietà era legata ad una serie di film vivaci, intelligenti e di basso costo. Ma il caso di Dore Shary e della M.G.M. è forse meno significativo di quello di Stanley Kramer.

Kramer fu fortunato al suo momento: in un periodo in cui la necessità di economia era divenuta tristemente evidente ad Hollywood, quando le compagnie stavano tentando di riconquistare il pubblico perduto con *slogans* e grida di battaglia che recavano l'eco di un reale allarme, Kramer riportò la triplice vittoria del basso costo, degli alti profitti e dell'approvazione della critica. L'ammirata imitazione che seguì, fu in se stessa un segno dei tempi.

Stanley Kramer, dopo un'esperienza come addetto al montaggio, sceneggiatore e realizzatore di film per l'addestramento dei soldati in tempo di guerra, entrò nella produzione alcuni anni or sono, nell'epoca in cui noti sceneggiatori e registi si svincolavano dalle grandi case tradizionali per ag-

UN PRODUTTORE INTRAPRENDENTE KRAMER AND COMPANY

gregarsi a compagnie indipendenti di breve vita.

Il primo film di Kramer *So This is New York* (1948) fu fatto con una di queste, la Enterprise Pictures, che produsse anche *Body and Soul* (1947, *Anima e corpo*) e *Force of Evil* (1948, *Le forze del male*).

Basato sulla commedia di Ring Lardner, «The Big Town» e sviluppato con una caratteristica mistura di commento sofisticato ed ironico e di casi ingenuamente farseschi, *So This is New York* sembrò forse troppo privo di grandi nomi, e di sapore troppo spiccatamente americano e non ottenne all'estero una larga programmazione. Il film che racconta le avventure di una famiglia di provincia capitata a New York (l'albergo sempre traboccante di riunioni strane, gli improbabili avvenimenti ai campi di corse, lo scroccone che sceglie la sorella sballata) presentò un simpatico

attore comico della radio, Henry Morgan, e fu scritto e diretto da Carl Foreman e Richard Fleischer, con ritmo, inventiva e piacevole umorismo.

Il secondo film di Kramer, il primo di cinque che dovevano essere distribuiti dalla United Artists, segnò l'affermarsi di una nuova compagnia, la Screen Plays Corporation.

Benché la sorgente fosse ancora un racconto di Ring Lardner, *Champion* (1949, *Il grande campione*) fu un deludente compromesso. Nel racconto, l'abituale situazione dell'ambiente del pugilato era capovolta; il pugile, più corrotto, più brutale dei tipi che lo attorniano, raggiungeva l'apice della disonestà sfruttando e giocando sua moglie, gli amici ed il suo *manager*. Ring Lardner terminava con il definitivo commento di un giornalista: « Il pubblico non vuole vederlo battuto: è il campione ». Il film venne ad un compromesso, diluendo ed indebolendo la situazione centrale col

provvedere Midge Kelly di una collezione di circostanze attenuanti: la sua corruttela era un prodotto della miseria, amava la vecchia madre, spiava la sua carriera morendo dopo il grande incontro.

Nonostante la regia e la sceneggiatura, dovute a Mark Robson ed a Carl Foreman, possedessero rapidità e vigore, *Champion* risultò un film contorto, pretenzioso, il quale in alcuni paesi, come ad esempio in Inghilterra, ebbe la particolare sfortuna di essere proiettato subito dopo un altro film di boxe, *The Set Up* (1949, *Stasera ho vinto anch'io*), provvisto di tutta la forza e della precisa messa a fuoco che al primo mancavano.

Ma *Champion* ha la sua importanza: di un oscuro attore, Kirk Douglas, ha fatto un divo e, girato in venti giorni al costo di mezzo milione di dollari, ne fece guadagnare più del quadruplo sul solo mercato americano.

Kramer fece seguire a questo successo di cassetta un'altra combinazione Robson-Foreman, *Home of the Brave* (1949, *Odio*), primo film del ciclo basato sul problema dei negri, che mostrava gli sforzi e la tensione cui era assoggettato un soldato di colore, culminanti in un collasso dopo la battaglia. Lo psicanalista, il *deus ex machina* dei nostri tempi, interviene a metter tutto a posto con una cura caratteristicamente semplice. Il fatto che il protagonista della commedia originale di Arthur Laurent fosse un ebreo, e che il trapasso da israelita a negro abbia potuto essere effettuato così facilmente, lascia comprendere come i due lavori siano stati concepiti su un livello alquanto giornalistico.

Il film presentava un aspetto consueto:



←
The Set Up, altro film d'ambiente pugilistico, dotato però di quella forza e precisione di messa a fuoco che nel *Champion* mancavano.

uno sviluppo emotivo ed alquanto artificiale del soggetto, una soluzione falsamente confortante, un'aria di solidità e serietà che non reggeva ad un'osservazione approfondita, ed un *treatment* energico e plausibile. James Edwards, l'attore negro, diede un'interpretazione notevole. Come *Champion*, il film fu girato in tre settimane e si dimostrò un grosso successo commerciale.

Dall'epoca in cui questi film sono apparsi, cioè dalla fine del 1949, la linea di condotta ed i metodi di Kramer hanno attirato una considerevole attenzione. Egli in seguito non ha mai deviato da tali metodi, e questo induce a interessanti considerazioni.

Nel corso di un articolo pubblicato su « Films in Review » agli inizi dell'anno scorso, Kramer illustrava alcuni fra i problemi del produttore indipendente. La scelta del materiale è governata da due considerazioni; egli non può permettersi nessun insuccesso finanziario, poiché il margine sul quale opera è esiguo, ed i finanziatori devono essere soddisfatti; nello stesso tempo, non riuscirà a nulla tentando di rimanere nei sicuri schemi convenzionali e di battere i grandi studi sul loro proprio terreno. In altre parole, per lui il terreno più adatto è quello che comprende materiale abbastanza insolito, tale da attirare l'attenzione del pubblico senza essere così nuovo ed audace da spaventarlo.

Tuttavia la reale innovazione fu l'impiego di un sistema di produzione il quale, benché abbia colpito Hollywood come una rivoluzionaria rottura della tradizione, appare alla critica piuttosto come un'applicazione pratica del buon senso. Al fine di ridurre al minimo il tempo di lavorazione senza danneggiare la qualità, Kramer dichiarò che la preparazione di ogni film poteva durare perfino un anno, culminando con alcune settimane di prove intensive con i tecnici e gli attori. « Sullo schermo si deve vedere fino all'ultimo soldo che abbiamo speso ». E' indubbio che il nitido, il levigato e la finitezza tecnica dei suoi film sono dovuti in gran parte a questo sistema, da allora copiato da altri studi. Il reale tempo di lavorazione dei suoi film varia da tre a sei settimane: al tempo inferiore si avvicinano *Champion*, *Home of the Brave*, *Cyrano de Bergerac* (1950) e *The Four Poster* (1951), mentre *The Happy Time* (1951), *High Noon* (1951, *Mezzogiorno di fuoco*) e *My Six Convicts* (1952) si avvicinano di più alle sei settimane di lavorazione.

Pur tenendo presente che la settimana lavorativa degli studi di Hollywood non è di cinque giorni, si può fare il confronto con le dieci o dodici settimane di lavorazione di un film europeo dello stesso calibro.

Kramer aveva già composto un *team* di produzione che, salvo un cambiamento significativo, rimane tuttora inalterato. I suoi membri erano il produttore associato e pubblicitario George Glass, lo sceneggiatore Carl Foreman, l'operatore Franz Planer (di *The Champion*, *Cyrano*, *Death of a Salesman*) il supervisore al montaggio Harry Gerstad,



Home of the Brave, film sul problema dei negri, presentava un aspetto di solidità e di serietà che però non reggeva ad una critica approfondita.

lo scenografo Rudolph Sternad e il compositore Dimitri Tiomkin. Eccettuato Foreman, ex scrittore radiofonico che aveva sceneggiato alcuni film di categoria « B », erano tutti tecnici di provato valore, ed è probabile che per Kramer il regista contava meno dell'allenato ed esperto *team*. Sarebbe stato meglio, tuttavia, che egli avesse scelto un diverso direttore musicale: la musica di Tiomkin, importuna ed esasperante quanto il ronzio di una zanzara, finisce con l'essere accettata come una specie di inevitabile *handicap* delle produzioni di Kramer.

Il film seguente *The Men* (1950, *Uomini*), girato nell'autunno del 1949, fu un notevole e del tutto inatteso successo. I due primi grossi film di Kramer avevano indicato l'avvento di un produttore acuto nello scorgere ciò che sarebbe piaciuto al pubblico, abile e tempestivo nella scelta del soggetto "significativo", e ingegnoso nel metodo realizzativo. *The Men*, con un nuovo finanziatore ed un nuovo regista, Fred Zinnemann (Robson era andato da Goldwyn) segnò un cambiamento nella qualità. Questa storia di ex soldati paralitici e degli sforzi dell'irreconciliabile paziente (impersonato con grande forza ed acutezza da Marlon Brando, alla sua prima interpretazione cinematografica) per riadattarsi

di nuovo al mondo, aveva alcuni dei difetti tipici dei film con un problema od una tesi. Ma il coraggio, la decisione e la simpatia con i quali il tema è affrontato, non sono mai stati messi in discussione.

Il modo come Zinnemann ha diretto gli attori professionisti e occasionali, l'equilibrio mantenuto fra la storia centrale e l'ambiente dell'ospedale, l'interesse delle intuizioni umane del soggetto e la vitalità della sceneggiatura di Carl Foreman hanno fatto di *The Men* un film di insolita onestà.

Seguì il singolare *Cyrano de Bergerac*. Il fatto che una compagnia che aveva acquistato una certa reputazione per il trattamento realistico di argomenti di attualità avesse puntato su quel vecchio cavallo teatrale di battaglia era in se stesso sorprendente, benché il successo avuto da José Ferrer in quella parte sui palcoscenici di Broadway ed alla radio avesse fatto dell'avventura un rischio per così dire calcolato.

Ferrer, un altro attore nuovo per lo schermo, diede un'interpretazione provvista di stile ed intelligenza benché mancasse del tutto di pathos e nelle prime scene sostituisse un breve spettacolo di fuochi d'artificio all'autentico *panache*. A parte ciò, il film offriva molto poco: una Rossana e un Cristiano così eclissati da essere quasi in-



Marlon Brando impersonava con efficacia in *The Men* un irreconciliabile paziente che trovava particolarmente difficile il riadattarsi al mondo.



Sopra: Nel *Cyrano* le scenografie sciatte, prive di fantasia e la fotografia piuttosto scura toglievano al film una delle sue possibili maggiori attrattive. Sotto: La morte di Cristiano nel *Cyrano*. *Cyrano* e *Rossana* avevano nel film un così scarso rilievo da passare pressoché inosservati.

visibili, ed un cast di attori secondari che sembravano trovare una spiccata difficoltà sia nel portare i loro costumi che nel dire le loro battute. La regia di Michael Gordon mancava di discernimento, ed il film lasciava supporre probabile insufficienza nei metodi di produzione di Kramer, che fino allora avevano avuto successo.

Si poteva pensare che *Cyrano* dovesse attirare principalmente con la grazia e l'eleganza della messa in scena: le scenografie sciatte, prive di fantasia e la fotografia piuttosto scura dimostrarono che quelli che possiamo forse chiamare "tecnici di repertorio" soffrono delle stesse limitazioni degli attori di repertorio.

Nel frattempo Kramer aveva rafforzato la sua posizione finanziaria. Nell'autunno del 1950 Sam Katz, un veterano industriale dello spettacolo, fondatore della catena di sale cinematografiche Balaban e Katz, si unì alla compagnia immettendovi due milioni di dollari. Kramer annunciò che intendeva produrre almeno venti film all'anno: i problemi della distribuzione non lo preoccupavano: « Se posso creare il clima per cui personalità creative entrino nella mia organizzazione, posso anche ottenere la distribuzione ed una via di sbocco ovunque ».

Agli inizi del 1951 fece lo straordinario accordo con la Columbia: il contratto prevedeva che Kramer, in un periodo di cinque anni, avrebbe prodotto trenta film per la distribuzione Columbia e che la sua compagnia si sarebbe trasferita negli studi Columbia, mantenendo però una completa autonomia. Fu questa la più significativa forma di riconoscimento del fatto che Kramer avesse qualcosa da vendere.

In questi ultimi tempi sono apparsi sugli schermi europei due film prodotti da Kramer: *High Noon* e *Death of a Salesman* (1952, *Morte di un commesso viaggiatore*). Nomi non familiari appaiono nel cast tecnico di *Death of a Salesman*: un tecnico del montaggio e uno scenografo agguanti, Gerstad e Sternad, ed un nuovo compositore, Alex North. Nel più vasto complesso produttivo, il piccolo team rappresenta soltanto un nucleo. Fatto più significativo, per la prima volta mancava il nome di Carl Foreman, che l'autunno scorso, chiamato davanti al Comitato di investi-



gazioni per le attività anti americane, rifiutò di rispondere a certe domande, adducendo che avrebbe potuto incriminarsi. Kramer espresse la sua disapprovazione e in ottobre comprò da Foreman gli interessi che questi aveva nella compagnia. Non è un episodio simpatico. Kramer aveva detto in passato che egli lavorava strettamente con Foreman per quel che riguardava la linea di condotta e la scelta dei soggetti; rimane da vedere quale fosse il grado di influenza di Foreman.

Il meno importante dei nuovi film *High*

Noon riportò un Fred Zinnemann, che nel frattempo aveva fatto *Teresa* (1951) per la M. G. M., trasferito inaspettatamente nel western, e che pur non essendo forse completamente impegnato dal soggetto, lo trattò con piacevole abilità e sicurezza. La storia dello sceriffo, Gary Cooper, che lascia la carica nel giorno delle sue nozze, e viene poi costretto dalla sua coscienza ad affrontare da solo quattro fuorilegge, culminava in una sparatoria ordita troppo convenzionalmente per essere eccitante. Ma la preparazione della tensione, gli sforzi dello sceriffo per convincere qualcuno ad aiutarlo, l'atmosfera della calda, calma, deserta piccola città, con i fuorilegge che aspettano lungo la ferrovia, erano trattati con mano esperta. Caratteristico tanto di Zinnemann che di Foreman è il senso delle pressioni morali e sociali sotto la superficie dell'azione. L'ultima scena, a battaglia finita, quando la gente esce dalle case e lo sceriffo, in silenzio, si toglie il distintivo e lo butta a terra, poi parte in calesse con la moglie, ha

una sua forza come giudizio morale, insolita in un semplice film d'azione.

Come *The Men*, *Death of a Salesman* indicava un'audacia ed un'originalità nella linea di condotta di Kramer che gli altri suoi film non possedevano affatto. Portare dinanzi all'immenso pubblico del cinema un lavoro che senza compromessi abbatte quella facciata di illusioni e di "slogans" sul quale l'americano medio basa molto del suo credo: suggerire che il sogno di « essere simpatici », o « un tipo in gamba » è un mediocre sostituto dell'intelligenza e

dell'abilità creativa, fu un atto non privo di coraggio.

La commedia di Arthur Miller ha, senza dubbio, le sue limitazioni, ma si poté nuovamente constatare come fosse un lavoro onesto, intelligente e pieno di comprensione. Il film, sia nella sceneggiatura di Stanley Roberts che nella regia di Laslo Benedek, ha trattato la commedia con un rispetto ed una convinzione che senza dubbio ripagano dello sforzo. Ciò che si è perso dell'unità e condensazione della scena unica teatrale, è stato compensato dalla qualità della recitazione (la potente, commovente interpretazione di Fredric March, la sommessata tenerezza di Mildred Dunnock, il fascino maldestro e senza artificio di Kevin McCarthy) e dalla maggior forza che un abile uso delle scenografie conferisce ad alcune reminiscenze, in particolare alla scena nella ferrovia sotterranea e al passaggio dalla tavola familiare alla pretenziosa stanza d'albergo. Il film sviluppa un senso quasi claustrofobico di tensione, tanto che il suicidio del commesso viaggiatore — assai più di quanto accadesse in teatro — appare come un sollievo da un'intollerabile tensione nervosa.

Death of a Salesman insieme con *The Men* sta nel rango dei migliori film prodotti dopo la guerra.

My Six Convicts ha, almeno, un soggetto molto originale: le esperienze dello psicologo di una prigione con i suoi aiutanti volontari: un *gangster*, bene impersonato da Gilbert Roland, un omicida psicopatico, uno scassinatore di casseforti, Millard Mitchell, un malversatore, un alcoolizzato, e un ladro. C'era materiale per uno studio interessante e serio della mentalità dei criminali, e c'era anche ogni opportunità per dare una specie di occhiata dietro le sbarre, stuzzicando gli animali più pericolosi, ed accarezzando i più mansueti.

Il film tratto dal libro di Donald Powell Wilson, ingegnosamente sceneggiato da Michael Blankfort e diretto da Hugo Fregonese con una certa abilità, sfrutta facili effetti. I forzati appaiono, nel complesso, come tipi originali, simpatici, assolutamente ansiosi di intraprendere il lavoro del credulo psicologo ed altrettanto ansiosi di tenerlo lontano dai guai; gli incidenti risultano coloriti e tutta l'atmosfera assomiglia stranamente a quella di un film di ambiente scolastico. Non accade spesso di questi giorni di lagnarsi perché un film di questo genere dia troppo scarse informazioni documentaristiche, ma *My Six Convicts* non dà alcuna indicazione circa l'esatto lavoro del dottore (Wilson, in realtà condusse una inchiesta sul rapporto fra l'uso delle droghe e la criminalità) e poche sull'ambiente che avrebbe potuto far apparire plausibili gli avvenimenti meno credibili. Il libro scritto piuttosto alla brava può esserne in parte responsabile, ma il film è un altro esempio dell'ostinato insoddisfacente tentativo di raggiungere ad un tempo i due scopi: soddisfare il pubblico serio senza sacrificare le qualità che si suppone contribuiscano a rendere divertente e popolare un film.

Kramer annuncia nuovi progetti ad un ritmo da far supporre che egli voglia fare i trenta film in meno di cinque anni. Già terminati sono *The Four Poster*, diretto da Irving Reis, sceneggiato da Allan Scott e tratto dalla commedia a due soli personaggi di Jan de Hartog, con Rex Harrison e Lilli Palmer come protagonisti; *The Happy*



Fredric March in due scene di *Death of a Salesman*, film non privo di coraggio nell'abbattere parte delle illusioni e degli "slogans" cari all'americano medio.



Sotto: Gary Cooper interprete di *High Noon*, film di Zinnemann che nella sua ultima scena implica un giudizio morale insolito nei semplici film d'azione.





Time, diretto da Richard Fleischer (che Kramer ha sotto contratto), ispirato da una commedia su una famiglia franco-canadese, con Charles Boyer e Louis Jourdan, e *The Sniper*, diretto da Edward Dmytryk e sceneggiato da Stanley Roberts, dal racconto di Edward ed Edna Anhalt, autori di *Panic in the Street* (1950), *Bandiera gialla*). Gli Anhalt sono produttori associati di questo film e di *My Six Cowicks*; è in questo senso che Kramer ambisce di attirare « personalità creative » nella sua organizzazione.

The Sniper, storia di un omicida sessuale che dà la caccia alle sue vittime con una carabina, è evidentemente stato fatto con comprensione e senza la ricerca del sensazionale: esso è stato condannato, dai censori britannici. Quasi terminati sono: *The 5000 Fingers of Dr. T*, una fantasia musicale che mostra « il mondo come lo vede un ragazzo in un momento di estrema rivolta », scritto dal « Dr. Seuss » (Ted Geisel) autore di « Gerald McBoing-Boing » e *The Dirty Dozen*, una storia di guerra basata sul libro di Harry Brown « A sound of hunting » e diretta da Dmytryk.

I piani di Kramer mostrano un misto di soggetti originali e di soggetti presi da

PENELOPE HOUSTON

(Continua in terza di copertina)



LA SEQUENZA DELLA SPARATORIA NEL FINALE DI "HIGH NOON"

1) Attraverso le strade deserte lo sceriffo si avvia, solo, verso la stazione. - 2) Il fuorilegge ed i tre sopravvissuti della sua banda lasciano la stazione diretti verso la cittadina, per uccidere lo sceriffo. - 3) (bozzetto). Lo sceriffo ed i banditi si avvicinano progressivamente l'uno agli altri, senza scorgersi a causa d'un edificio. - 4) Lo sceriffo, uditi i banditi, si nasconde, li lascia passare, li chiama e ne uccide uno; poi, incolume, si rifugia in una scuderia. - 5) Dopo aver ucciso un secondo bandito, lo sceriffo, costretto ad uscire dagli altri due che appiccano il fuoco alla scuderia, libera i cavalli, balza, senza sella, su uno di essi e tenta di fuggire. - 6) Bozzetto della medesima scena. - 7) I banditi gli sparano addosso... - 8) ...e lo feriscono. - 9) Bozzetto della medesima scena. - 10) Lo sceriffo si difende, riuscendo poi a rifugiarsi in una stanza. - 11) Un terzo bandito viene ucciso dalla moglie dello sceriffo, nascostasi nell'ufficio del marito. - 12) L'ultimo fuorilegge la costringe ad uscire, e facendosene scudo intima allo sceriffo, che obbedisce, di uscire pure lui. - 13) Il bandito tenta di sparare: la donna cerca d'impedirgli ed egli la butta da parte. - 14) Lo sceriffo spara a sua volta uccidendo anche il quarto bandito e riabbraccia la moglie.



SUCCINTA CRONISTORIA DELLA "VAMP" AMERICANA

ANCHE se in film anteriori erano già presenti figure di donne più o meno fatali, la nascita ufficiale della vamp nel cinema americano — alla quale nascita, secondo Sadoul, non sarebbe estranea l'influenza del cinema danese — la si può datare da *A Fool There Was* (1915), su soggetto tratto dal poema di Kipling « *The Vampire* ». Il ruolo di « vampiro » fu affidato ad un'attrice pressoché sconosciuta, Theodosia Goodman, che assunto per l'occasione l'esoticheggiante nome di Theda Bara acquistò immediatamente una vasta popolarità e fece entrare nel linguaggio comune l'appellativo vamp, abbreviazione di « vampiro ».

Theda Bara tirò subito ad una quarantina d'esemplari — in altrettanti film da lei interpretati in tre anni per la Fox — il tipo di personaggio che le aveva dato la celebrità e che ebbe poi una prolifica discendenza, assumendo volta a volta il viso ed il corpo di Louise Glaum, di Nita Naldi, di Mae Bush, di Gloria Swanson, di Pola Negri, di Lia De Putti, di Tala Birell, di Lupe Velez, di Raquel Torres, di Greta Nissen e di molte altre. In queste successive impersonificazioni il « tipo » tende però a differenziarsi: dalla vamp donna di mondo sofisticata ed abile (Gloria Swanson), alla vamp di sangue vivo, impulsiva e in un certo senso ingenua, che gioca coi desideri scatenati dalle sue giovani e provocanti attrattive fisiche (Clara Bow), a tutte le altre più o meno variate derivazioni.

Negli anni successivi al definitivo affermarsi del parlato è la prosperosa Mae West — la quale soleva dire: « Sono la regina del sex-appeal... Da troppo tempo gli uomini sono stati messi a regime magro » — che dà corpo e consistenza al più popolare tipo di vamp dell'epoca: una vamp « fin de siècle » vista però con retrospettivo occhio critico, che si spoglia della sua mitica fatalità per rivestirsi d'una patina d'ironia caricaturale. E sotto la corrosione di quest'ironia è il mito stesso della vamp che sembra dissolversi,

per rinascere poi in forme sempre più differenziate e psicologicamente approfondite, sino all'estremo limite d'una vamp sprovvista delle solite vistose attrattive fisiche, crudele e volgare, che lega a sé l'uomo proprio in virtù di ciò che la dovrebbe normalmente rendere antipatica: la Bette Davis di *Of Human Bondage* (1934, *Schiavo d'amore*).

Le varie differenziazioni si estendono così su una gamma notevolmente variata, sia come tipo degli artifici di seduzione, sia come possibilità di approfondimenti introspettivi. I caratteri tipici della vamp primitiva si amplificano e si diluiscono arrivando a comprendere numerosissimi sottotipi: dalla vamp sfinge (Greta Garbo), alla vamp « glamour girl », e « oomph girl » che, perduti gli attributi di fatalità e crudeltà, si affida esclusivamente all'attrattiva d'un bel corpo messo generosamente in risalto [e gli esempi possono qui essere oltremodo facili e abbondanti, sino alla recente Joan Caulfield di *The Petty Girl* (1951, *Ogni anno una ragazza*); dalla vamp criminale [la Stanwyck di *Double Indemnity* (1944, *La fiamma del peccato*)] alla vamp « monstre sacré » (la Hayworth di *Gilda*, 1946); dalla vamp « fiore di carne », racchiusa in una formula sensuale provocante e prepotente (tipo Jean Harlow), alla vamp caricatura di se stessa (la Jane Russell di *The Outlaw* (1943, *Il mio corpo ti scaldierà*).

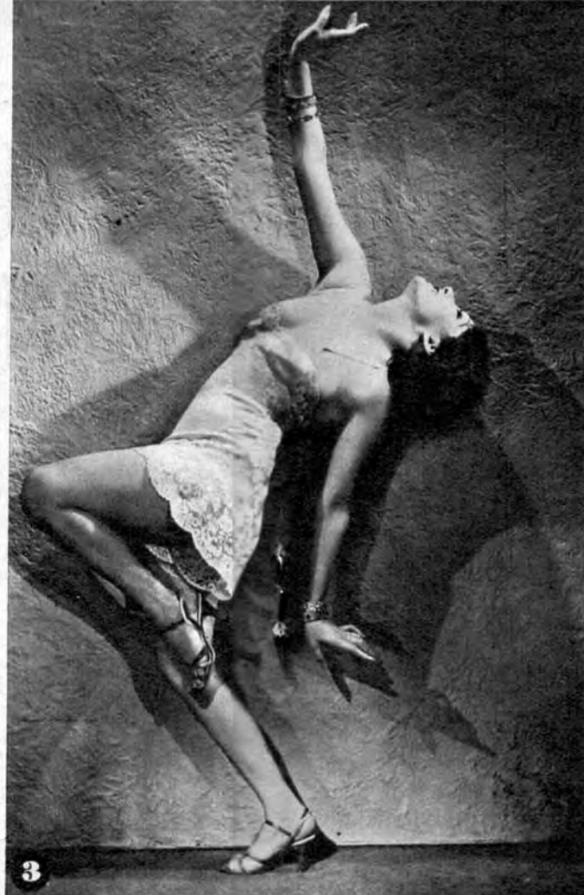
E' un processo di trasformazione nel quale la sensualità della vamp non solo si differenzia, ma spesso si sofisticava e si cerebrazza, imprigionando in clichés più o meno convenzionali persino il prepotente mito erotico della Dietrich che, passata dalla Germania in America, stempera la sensualità accesa e violenta di Lola-Lola in quella esoticheggiante di Morocco (1930), o in quella cerebrale di Shanghai Express (1932), o ancora in quella raffinatamente barocca di *The Devil Is a Woman* (1935, *Capriccio spagnolo*).

Ancora Theda Bara in un suo ruolo successivo, quello di Cleopatra nel film omonimo (1917).



Sopra: La prima vamp ante litteram del cinema americano, Carmencita, popolare stella del music-hall che comparve in alcuni dei primi film prodotti da Edison col Kinetograph nel 1895-96. - Sotto: La prima vamp integrale, Theda Bara, nel film che le diede celebrità, *A Fool There Was* (1915).





1) La Swanson d'un quarto di secolo fa, in Stage Struck (1925, « Teatromania »). 2) Una tipica espressione di Mae Murray in un vecchio film Metro. 3) Una "posa fatale" della turbolenta Lupe Velez. 4) Un atteggiamento falsamente ingenuo di Clara Bow. 5) La Pola Negri del periodo americano. 6) La Garbo, con John Gilbert in Flesh and the Devil (1927, « La carne e il diavolo »); 7) La "vampissima", Mae West. 8) Jean Harlow, "fiore di carne". 9) La Davis di Of Human Bondage (1934, « Schiavo d'amore »). 10) Rita Hayworth in Gilda (1946). 11) La Dietrich nel sensuale Der Blaue Angel (1929, « L'angelo azzurro »); 12) ...e nel sofisticato e barocco The Devil Is a Woman (1935, « Capriccio spagnolo »).



IL MIO PRIMO INCONTRO COL CINEMA

IN CHE MODO ho incominciato a fare del cinema? E' accaduto così.

Einar Fröberg ed io avevamo una compagnia di prosa e ci trovavamo a Malmoe, dove mettevo in scena « Sogno di una notte di mezza estate » di Shakespeare.

Una sera suonò il telefono: era il mio vecchio compagno di scuola Kaifas, al secolo redattore Erik Ljungberg, che allora si interessava di cinema. Il soggetto del *Regina von Emmeritz* per Charles Magnusson della Svenska Biografteatern di Kristianstad era opera sua.

Mi chiedeva se mi sarebbe piaciuto fare del cinema. Certo che mi sarebbe piaciuto. Ero curioso della nuova forma d'arte, e convinto delle sue possibilità. Avevo visto una volta, in un film americano, una scena che mi aveva fortemente impressionato. La ricordo ancora chiaramente: un giovane stava all'incudine battendo il ferro. La moglie l'aveva abbandonato ed egli non l'aveva più vista da tanti anni. Quando lei compariva improvvisamente nell'officina egli nell'alzare gli occhi dal lavoro incontrava lo sguardo della moglie. Fu proprio quello sguardo a convincermi delle possibilità del cinema: la faccia del fabbro era illuminata dal basso, cosa che non sarebbe mai stata realizzata in teatro, pensavo.

Ero curioso dell'arte cinematografica, curioso del come si facevano i film. Inoltre avevo sentito dire che la vita era allegra e piacevole negli ambienti cinematografici di Kristianstad. Non vi si lesinava: perché non avrei dovuto avere anch'io la mia fetta di torta? Però avevo un accordo con Einar Fröberg: avevamo scritturato degli attori e firmato qualche contratto d'affitto di teatri per la successiva stagione. Infine mi decisi a rimettere la soluzione a lui stesso e una mattina s'incontrarono in conferenza plenaria Fröberg, Magnusson e Jens Edward Kock, in una stanza tetra dell'Hôtel Kramer. Mi sembra di ricordare che fosse nel febbraio 1912. Fröberg si interessava per conto mio del contratto. Decisero che dovevo debuttare in cinema nell'estate: avrei incominciato in maggio per poi tornare al teatro in inverno. Lo stipendio era principesco: 15.000 corone, somma che —

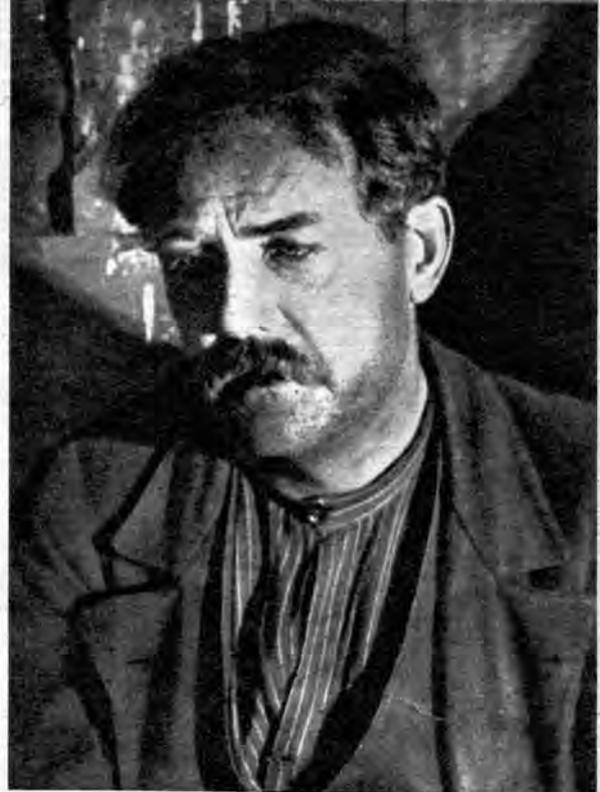
detto fra parentesi — veniva inghiottita dalla voragine del teatro. Il cinema doveva aiutare il teatro.

Era mia abitudine ogni primavera, al termine della stagione teatrale, in maggio, recarmi a Londra ad assistere agli spettacoli che vi si davano e così feci anche quell'anno. Ma a Parigi mi raggiunsero Magnusson ed il rappresentante della Pathé, Popert, i quali pretendevano che studiassi il cinema con loro. Certo mi sarebbe stato utile guardarmi un po' attorno nella capitale mondiale del cinema d'allora. E così visitammo gli studi della Pathé, allora di fama internazionale, dove fummo ricevuti molto gentilmente perché la Svenska Biografen aveva cominciato a collaborare con la società francese che presentava i suoi film in Svezia. Gli studi non erano un gran che, però molto più spaziosi e belli di quelli che avevamo allora in Svezia. Mi ricordo d'aver visto una sequenza con Mistinguett: il comico Lehmann entrava con un mazzo di fiori ed inciampava davanti alle famose gambe della diva. Era, naturalmente, molto buffo, ma io mi interessavo di più all'attrezzatura dello studio: gironzolavo copiando furtivamente le decorazioni e la loro posizione.

Ritornati a Stoccolma si cominciò a girare. La Svenska Biografteatern si era trasferita dai suoi studi di Kristianstad ai nuovi studi di Lidingö. Alcuni film, realizzati già a metà a Kristianstad, dovevano essere ultimati e ne dovevano essere iniziati altri con nuovi elementi.

Mauritz Stiller era già al lavoro. Allora lo conoscevo appena, essendogli stato presentato casualmente una volta. In teatro Stiller aveva recitato in « Pastor Jussilainen » e « Bakrom Kuopio » del finlandese Gustaf von Numers e il suo primo lavoro alla Svenska Bio fu una fusione di queste due opere. In quel periodo Stiller scriveva parecchi soggetti e nel film tratto dai lavori di Numers che era quasi ultimato quando arrivai io Stiller figurava come attore. Oltre questo film alla Svenska Bio ne stavano pure girando un paio con Anna Norrie.

Il mio primo lavoro lo ebbi nel capola-



↑ Victor Sjöström in una delle sue più note e caratteristiche interpretazioni: quella del personaggio di David Holm in *Körkarlen* (1920, « La carretta fantasma »).



Sjöström in due momenti di *Vampyren* (1912) — nella foto sotto è con l'attrice Lili Beck — film che ebbe dei guai con la censura.



Sjöström mentre sta provando in studio, con con l'attrice Gunnel Holzhausen la scena dell'emozionante e pericolosa fuga in equilibrio sulla corda in *De svarta maskerna* (1912).



Quattro momenti di Ingeborg Holm (1913), film importante perché ha segnato il passaggio, nella storia del cinema svedese, dai soggetti sensazionali a quelli di tipica ambientazione nazionale.

voro di Stiller *Vampyren* (1912) su soggetto scritto da lui stesso. Ero sbalordito dal fatto che un regista dovesse anche scrivere da se stesso i soggetti. Era un problema che mi dava grandi preoccupazioni. Ero abituato al teatro, dove il lavoro del regista e degli attori consisteva nel rappresentare, interpretandola, l'opera dell'autore. Ogni tanto ci si poteva permettere di cancellare qualche scena o qualche battuta, ma l'aggiungere un solo rigo era considerato un delitto, tanta era la stima che si aveva per gli scrittori. Ma qui si doveva essere scrittori per i propri film.

Vampyren cominciò ad ogni modo col l'esser proibito dalla censura. Poco dopo diressi il mio primo film *Världens grymhet* (1912, trad. lett. *La crudeltà del mondo*) ovvero *Trädgårdmästaren* (trad. lett. *Il giardiniere*), nel quale impersonavo una figura di seduttore. Lilly Beck era la sedotta e la scena della seduzione si svolgeva in una serra, dove Lilly Beck moriva in bellezza circondata dalle rose e dai vasi spezzati.

Terribilmente bello e pieno di sentimento: ma il film fu proibito dalla censura.

Fra i partecipanti si notava un robusto ragazzo che si chiamava Gösta Ekman (diventato poi uno dei migliori registi svedesi).

Fui più fortunato con *De svarta maskerna* (1912, trad. lett. *La maschera nera*) il "clou" della stagione. Il soggetto era di Magnusson e Stiller, e Stiller ne fu anche il regista. Io avevo la parte del protagonista, un tipo che possedeva dei documenti importanti dei quali una banda nemica voleva impossessarsi. La banda decideva di farmi sedurre, il che riusciva benissimo anche se avevo già una fanciulla del cuore, che faceva la ballerina sulla corda. La seduttrice, Lilly Beck veniva poi mandata al fuoco, mentre io catturato, ero segregato nella soffitta di una casa alta sei piani. Ma l'amore della ballerina sulla corda, Gunnel Holzhausen, era così grande da spingerla ad affittare una stanza nella casa di fronte alla mia prigione, dalla quale mi buttava una corda che io fissavo: poi, reggendosi in equilibrio, arrivava fino a me e mi faceva fuggire. Ma la seduttrice ci vedeva mentre ci allontanavamo traballando sulla corda e piena di rabbia dava fuoco alla corda che si spezzava. Noi precipita-

vamo giù vertiginosamente, come Tarzan aggrappato ad una liana e malgrado il salto e l'ondeggiamento pauroso, venivamo salvati. Lieto fine.

La scena sembrava molto reale perché allora non si usavano inquadrature riprese da vicino. La scena fu fotografata in due tempi. La corda era tesa sopra un tetto non molto alto e parallelamente ad essa correvano, invisibili, due fili di ferro ai quali ci sostenevamo: il fotografo Julius Jaenzon prendeva le foto da sotto in sù, verso il cielo chiaro. Poi venne fotografata la casa a sei piani da sola, vista dalla strada, con una pellicola speciale: indi i due negativi vennero sviluppati insieme. Il nostro equilibrio, alla proiezione, sembrava in grave pericolo. Sul tetto sotto la corda c'era una carriola e durante una ripresa Magnusson ordinò: « Portate via la carriola e metteteci invece una coperta »: per il caso che fossimo caduti.

Dapprima non s'aveva molta stima per la nobile arte del cinema: era impossibile averne. Come sarebbe stato possibile stimarla quando, ad esempio, a Gunnel Holzhausen e me, che recitavamo in un teatro di Hälsingborg, arrivava improvvisamente un dispaccio che diceva: « La scena finale del film *De svarta maskerna* deve essere rifatta. I russi esigono un finale triste ».

Il film si proiettava già in molte parti del mondo e doveva essere immesso sul mercato russo, ma là non apprezzavano il salvataggio finale malgrado l'incendio della corda: dovevamo precipitare a terra e morire. Non ci restava quindi che partire per Stoccolma e stenderci a terra in una pozza di sangue.

Le riprese alla Svenska Bio si svolgevano sempre in un clima di allegria: ad esempio in *En sommarsaga* (1912, trad. lett. *La saga di un'estate*) alla quale partecipavano Hilda Borgström e Axel Ringvall, Victor Lundberg girava in mutandoni penzolanti fino alla caviglia.

Ma già nella primavera del 1913 Stiller ed io avevamo deciso di far qualcosa che fosse diverso dallo stile banale della Nordisk. La Nordisk Film di Copenaghen era la grande rivale e concorrente, che noi volevamo assolutamente battere: frequentavamo assiduamente le proiezioni cinematografiche ed ogni tanto vedevamo delle cose



che ci additavano la strada verso un cinema più artistico. Ammiravamo Maurice Costello in una storia nella quale interpretava tutta una scena con le spalle rivolte al pubblico: era d'un grande effetto. Qualcosa di simile, al cinema, non s'era mai visto prima, perché si doveva sempre vedere la mimica nel più chiaro dei modi possibile.

Assistemmo al film *La Dame aux camélias* con Sarah Bernhardt e vedemmo come la sua mano, nel momento della morte, scivolava giù dalla spalla lungo il braccio d'Armando: quella mano mi affascinava.

Ultimate le riprese in programma per la prima estate e volendo migliorare la produzione ci decidemmo a chiamare un fotografo ed un regista della Pathé perché insegnasse a Stiller, Julius Jaenzon e me. Si faceva un film nel quale Stiller impersonava il seduttore — un elegante ufficiale — ed io il marito nobile. Il film era colorato a



In questa pagina: Subito dopo Ingeborg Holm, *Siöström* ha diretto un altro film d'ispirazione sociale, *Prästen* (1913), interpretato da Clara Weith.

Parigi ed andava molto bene anche all'estero. L'esperienza principale tratta da questo film fu quella del tempo di lavorazione. Fin allora s'era girato, senza difficoltà, un film in sei giorni, i francesi impiegavano un mese e mezzo: Stiller ed io imparammo a non affrettarci senza ragione.

Apprendevamo anche il solo metodo per diventare "padreterni" nell'uso della macchina da presa. L'apparecchio non si doveva assolutamente toccare durante la ripresa: il più piccolo colpo era un peccato mortale. Le scenografie erano delle cornici di legno che si preparavano precisamente come in teatro, si riempivano con degli schermi con una parete ed una porta. Mettendo gli schermi in posizioni diverse ed in diversi colori si trasformava l'aspetto dell'ambiente. Le medesime attrezzature s'adoperavano per ogni film.

L'apparecchio veniva collocato in luogo adatto davanti alle scene rappresentanti una stanza e il cavalletto veniva fissato al pavimento, in modo da essere sicurissimi che non venisse mosso durante tutta la ripresa (l'apparecchio mobile venne introdotto più tardi verso il 1916). Sul pavimento, davanti alla macchina, si ponevano delle strisce di legno a squadra per delimitare il campo della ripresa: quello spazio limitato costituiva la difficoltà più grande per gli attori teatrali che passavano al cinema. Altrimenti si recitava press'a poco come in teatro.

Perché, nei primi film, si recitava con dei gesti così grandi e con delle smorfie così violente? Probabilmente perché gli attori erano cattivi. I buoni attori nei film usavano anche dei mezzi più discreti. Mi ricordo specialmente Maurice Costello.

L'arte del trucco ci veniva insegnata da Artur Donaldsson, che era stato in America, dove, più tardi, ritornò. Donaldsson

era iniziato a tutti i misteri del Cinema, sapeva sia recitare che scrivere e non era mai sconfortato. Se mancava il soggetto affermava tranquillamente: « Ne scriverò uno io per domani ».

Dunque, da Donaldsson imparavamo il modo di truccarci per il film secondo le ricette d'allora: bianco su tutta la faccia, e molto nero intorno agli occhi.

Blodets röst (1913, trad. lett. *La voce del sangue*) era già stato abbastanza impegnativo per noi produttori. Lo interpretavo io insieme a Greta Almroth e alla norvegese Ragna Wettergaen. Avevamo tanti norvegesi nei film svedesi del primo periodo, a causa probabilmente di Lykke-Seest, lo scrittore norvegese di corte della Svenska Bio, che scriveva un sacco di soggetti per film, dei quali una parte era girata, l'altra parte acquistata — per la somma immensa di 600 corone a soggetto — e accantonata. Ma l'autentico sforzo per l'arte e per la serietà del cinema svedese si ebbe però solo con *Ingeborg Holm* (1913). Accennerò a come è nato:

Fra gli attori notevoli scritturati dalla Svenska Bio, c'era anche Hilda Borgstrom, assunta per 30 giorni di interpretazione, a 5000 corone. Questi giorni potevano essere richiesti per la lavorazione quando a noi fosse accomodato durante gli anni 1912-1913. Nel 1912 la Borgstrom interpretò due film, uno il già citato *En sommarsaga* nel quale Victor Lundberg mostrava un paio di mutande penzolanti, l'altro una storia di spiriti da lei interpretata insieme a Axel Ringvall, per una durata complessiva di soli 13 giorni di recitazione: restavano 17 giorni, pagati cari.

Perciò quando Hilda Borgstrom mi telefonò, all'inizio del luglio 1913, dicendomi: « Lei sa che il mio contratto scade il 1° agosto? », mi prese un accidente e mi precipitai dal capo con quella rallegrante informazione. « Sapristi! — esclamò Magnusson — ed ora cosa facciamo? ».

Non restava altro che tirar fuori un soggetto a tempo di record. Mi ricordai di una cosa che tenevo chiusa nella scrivania, un soggetto scritto dal membro dell'assistenza sociale ai poveri di Helsingborg, Nils Krok.

Krok, che aveva una scuola di commercio in quella città, aveva una volta scritto un dramma « *Ingeborg Holm* », imperniato su un caso tratto dalla sua esperienza nell'assistere i poveri. Il dramma fu presentato da Hjalmar Peters e l'anno seguente io ne curavo la regia per una nuova rappresentazione. Quattro o cinque anni più tardi, una sera, a Helsingborg, mentre mi stavo truccando per una rappresentazione,

Krok entrava nel camerino e mi porgeva un soggetto: l'adattamento cinematografico di « *Ingeborg Holm* ». « Abbia la cortesia di guardarlo — mi disse — né la Nordisk Film né la Svenska Bio lo vogliono perché l'ambiente è povero ».

Non eravamo ancora arrivati ai film con contadini, e in quel periodo ogni film doveva avere a protagonisti conti o baroni. Però, presi egualmente il soggetto; forse lo lessi e probabilmente lo trovai senza valore, cosicché restò nella scrivania e non so neanche se ne avessi informato Krok.

Ed ecco che nel luglio 1913, « *Ingeborg Holm* » diventava l'angelo salvatore. Rilessì il soggetto, trovai che se ne poteva far qualcosa e proposi di girarlo. Allora non si facevano conferenze con direttori, ecc., che decidevano sulla questione se girare o meno mediante votazioni: la decisione spettava solo a Magnusson che disse: « Go ahead! ».

Krok ricevette 250 corone e in tre, quattro giorni trasformai un po' il soggetto. La preparazione alla lavorazione richiese su per giù lo stesso tempo e poi si poté cominciare a girare *Ingeborg Holm*. Il problema era risolto per le 2800 corone della Svenska Bio, che altrimenti Hilda Borgstrom avrebbe intascato senza far niente.

Ingeborg Holm ebbe un grande successo in tutto il mondo. Una prima testimonianza che i film riescono meglio se basati su un soggetto steso da un vero scrittore. Ma a Stoccolma l'autore fu attaccato da un ispettore di assistenza ai poveri, con un furioso articolo, comparso sul giornale « *Stockholms Dagblad* », nel quale si affermava che la vicenda era falsa ed assurda.

Io dovetti rispondere e controbattere le accuse e portai l'articolo al « *Dagens Nyheter* ». Il segretario di redazione, Oscar Hemberg, uscì dalla sua stanza con la sigaretta in bocca, null'affatto entusiasta: « Meglio andare dallo stesso giornale che ha pubblicato l'attacco! », mi disse.

Mi sentii molto depresso: come un paria. Il cinema era ancora una cosa spregevole: Stiller ed io eravamo considerati traditori del teatro, dei disertori vili e meschini.

Ma fu appunto questo disprezzo che ci aiutò: ci faceva rabbia. Non sentivamo nessun desiderio di lasciare il cinema: tutt'altro.

Più gli altri arricciavano il naso verso di noi, più il nostro spirito diventava battagliero; stringevamo i denti. Avremmo mostrato — ai calunniatori, ai diffamatori, ai maldicenti — che il cinema era arte: che poteva diventare arte, anche se ci sarebbe voluto del tempo.

VICTOR SJOSTROM



GLI ATTORI sono gli *enfants gâtés* della società cinematografica, e come tali vengono stimati, con un sentimento assai più vicino alla indulgenza che alla considerazione. Ed effettivamente, confrontando i quadri degli attori con la qualità della nostra produzione, è difficile sottrarsi alla impressione che i risultati ottenuti siano stati raggiunti non tanto grazie agli attori quanto contro di loro.

Non sarebbe giusto tuttavia rendere gli attori soli responsabili di una tale situazione. La loro mediocrit   è il frutto di altre colpe. Essi sono come gli altri, i produttori, gli esercenti, il pubblico, i registi li hanno voluti. Non occorre rifare in ritardo e per la ennesima volta la storia di questi ultimi anni, con la svalutazione professionale determinata dall'impiego diffuso ed abile dei non professionisti; con la inflazione delle *miss* e dei *tipi*; con lo sfruttamento maldestro di notorieta   piovute dal cielo; con la piaga del doppiaggio e col lancio speculativo di sprovveduti e pseudofotogenici ignoti pagati meno dei generici; non occorre rievocare ancora tutto questo per persuaderci che la classe degli attori    stata sacrificata in alto e in basso, sia dalla buo-



In Roma ore 11 il personaggio pi   valido resta quello della prostituta, vivacemente reso e caratterizzato dall'attrice Lea Padovani.

ATTORI BAMBINI IN UN CINEMA ADULTO

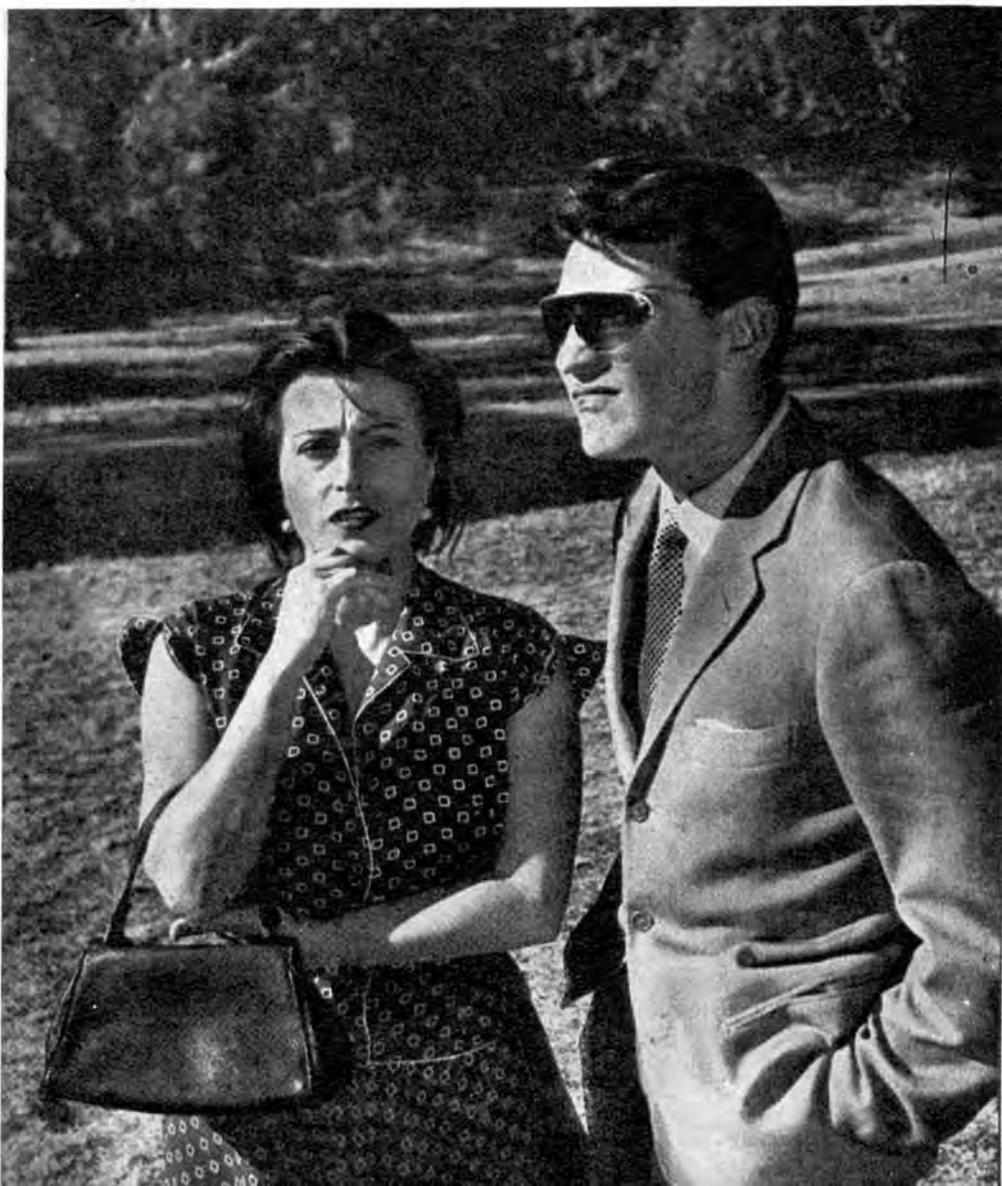
tare una nozione intuitiva di "recitazione", dalla quale, senza una scuola o un temperamento non comune, si finisce per essere inevitabilmente governati:    la recitazione "per categorie", che non indovina il per-

Valorizzare gli attori: necessit   troppo spesso trascurata da registi e produttori italiani

na che dalla pessima produzione, le quali egualmente si sono comportate come quei miopi agricoltori che per l'ingordigia dei raccolti immediati isteriliscono i campi. In alto i migliori registi hanno umiliato la professione degli attori surrogando il proprio virtuosismo alla capacit   degli interpreti; in basso i cos   detti mestieranti, che del mestiere a volte ignorano anche i rudimenti, li hanno costantemente abbandonati a se stessi, nelle sabbie mobili di situazioni impossibili e di dialoghi idioti. Il risultato    quello che tutti conoscono; deficienza di quadri qualificati, mancanza di una recitazione cinematografica italiana.

In un certo senso l'assenza di una recitazione nazionale potrebbe essere considerata favorevolmente, come condizione di assoluta libert   da schemi, cadenze, formule, e come possibilit   di aderire volta per volta con la massima obiettivit   al personaggio voluto. In realt  , tutte queste libert   e possibilit   vengono negate proprio dalla "mancanza di recitazione", la quale viene a configurare un tipo di recitazione a s  , che    fra tutti quello pi   strettamente vincolante. Esiste nella psicologia elemen-

Un altro caso di buona valorizzazione di attori gi   "lanciati"    stato l'impiego di Walter Chiari, a fianco della Magnani, nel film *Bellissima*.





Amedeo Nazzari (foto sopra) ha fornito una delle sue migliori interpretazioni in *Il brigante Musolino* e nel medesimo film Umberto Spadaro (foto sotto) ha ottenuto il Nastro d'Argento per il miglior attore non protagonista.

sonaggio né si articola sulla personalità dell'interprete, ma tende ad esprimere genericamente dei sentimenti-tipo. A ciò si deve se la recitazione dei filodrammatici ha sotto ogni cielo lo stesso sapore inconfondibile, la stessa scialba e convenzionale imprecisione; e della medesima stoffa risulta in generale la recitazione cinematografica italiana.

Il nostro cinema si è ormai abituato a prescindere dalle virtù dell'interprete: nei casi peggiori con una pura e semplice rinuncia; nei casi migliori, con la scelta dei tipi dal vero che siano naturalmente personaggi, e con un adattamento della struttura filmica alle modeste capacità presupposte nell'attore, cui non è concesso in genere di sviluppare il personaggio attraverso una durata di scena. Non vi è pertanto rappresentazione unitaria di carattere, ma rappresentazione frazionata, risultante da una successione di fatti minutamente specificati e di espressioni statiche accostate in modo da configurare, per virtù del montaggio, il trapasso o la evoluzione dei sentimenti. Nell'uno come nell'altro caso, il nostro cinema è venuto privandosi di una dimensione — la dimensione dell'attore — nella quale avrebbe potuto trovare un ulteriore margine di espressione e di fantasia.

Naturalmente questo non si è verificato sempre e per tutti nella stessa misura. Al principio della scorsa stagione pareva anzi di rilevare, da molti sintomi, la disposizione dei nostri registi a superare tale impiego restrittivo dell'interprete, per concedere all'elemento attore un maggiore spazio nella anatomia del film. A parte il caso assai evidente di *Bellissima*, nel quale ha certamen-



te influito su Visconti la disponibilità di una attrice eccezionale come la Magnani; altri esempi nel corso dell'anno, da *Cameriera bella presenza*, a *Buongiorno elefante*, a *Il cappotto*, a *Guardie e ladri*, hanno confortato questa impressione. Ma in genere queste ed altre occasioni hanno dovuto appoggiarsi per non fallire ad attori di vecchia formazione o di compiuta esperienza teatrale, escludendo i divi delle nuove leve cinematografiche. Costoro si sono dimostrati in genere indifferenti all'invito e insufficienti all'assunto, e da questa mancata risposta all'appello è possibile derivi una nuova inversione di rotta. Si tratta in ogni caso di un circolo vizioso che dovrebbe essere spezzato con uno sforzo bilaterale e cosciente di buona volontà.

E' anche abbastanza significativo il fatto che le esperienze "estensive" si siano compiute felicemente quasi tutte in un genere brillante o paradossale, che presuppone attori di provate capacità mimiche; mentre nel campo del dramma raramente si è evitato, distaccandosi dalla formula restrittiva, di scivolare malamente. Un esempio, del resto banale, è dato nell'interno di uno stesso film, da *Roma ore II*, dove il personaggio di gran lunga più valido resta quello della prostituta, vivacemente caratterizzato dalla Padovani. Un altro fatto da notare è la valorizzazione in corso di attori comici in ruoli sempre più completi, dove l'elemento comico o grottesco è progressivamente assorbito da quello drammatico. Al Totò di *Guardie e ladri* hanno fatto seguito il Chiari di *Bellissima*, il Rascel di *Il cappotto*, il Totò di *Dove è la libertà*: successione non gratuita, ma sintomatica di una esigenza di rappresentazione che dalla scoperta di nuove possibilità interpretative è portata a determinare un nuovo genere di storie.

Vi sono naturalmente fra i registi italiani quelli che dedicano una cura particolare all'elemento attore, e che impiegando i professionisti come tali sanno ottenere da loro prestazioni specialmente convincenti. Uno di costoro è Blasetti, che ancora recentissimamente in *Altri tempi* ha confermato tale sua virtù con episodi ottimamente recitati (vedi i bravissimi Checchi ed Alba Arnova di *Meno di un giorno*, certe parti di *Idillio* e l'intero *Processo a Frine*, meno indicativo peraltro per il naturale virtuosismo di De Sica). Un altro è Camerini, sotto la cui regia due anni fa (*Il brigante Musolino*) Nazzari dette la sua migliore interpretazione, ed Umberto Spadaro conquistò il Nastro d'Argento per il migliore non-protagonista; e che quest'anno ha ottenuto in *Moglie per una notte* una recitazione piacevolmente variata ed agile. Sia Blasetti che Camerini sono riusciti a far stare nella parte anche Gina Lollobrigida: il primo, con un impiego più statico, il secondo forse con minore aggiustatezza ma con una più vivace articolazione del personaggio. Attenti ed abili nell'impiego degli attori sono anche spesso Lattuada (quando riesca ad evitare certa sua pesantezza) e Zampa, per non parlare di Eduardo De Filippo, in cui sempre viva si manifesta la formazione teatrale.

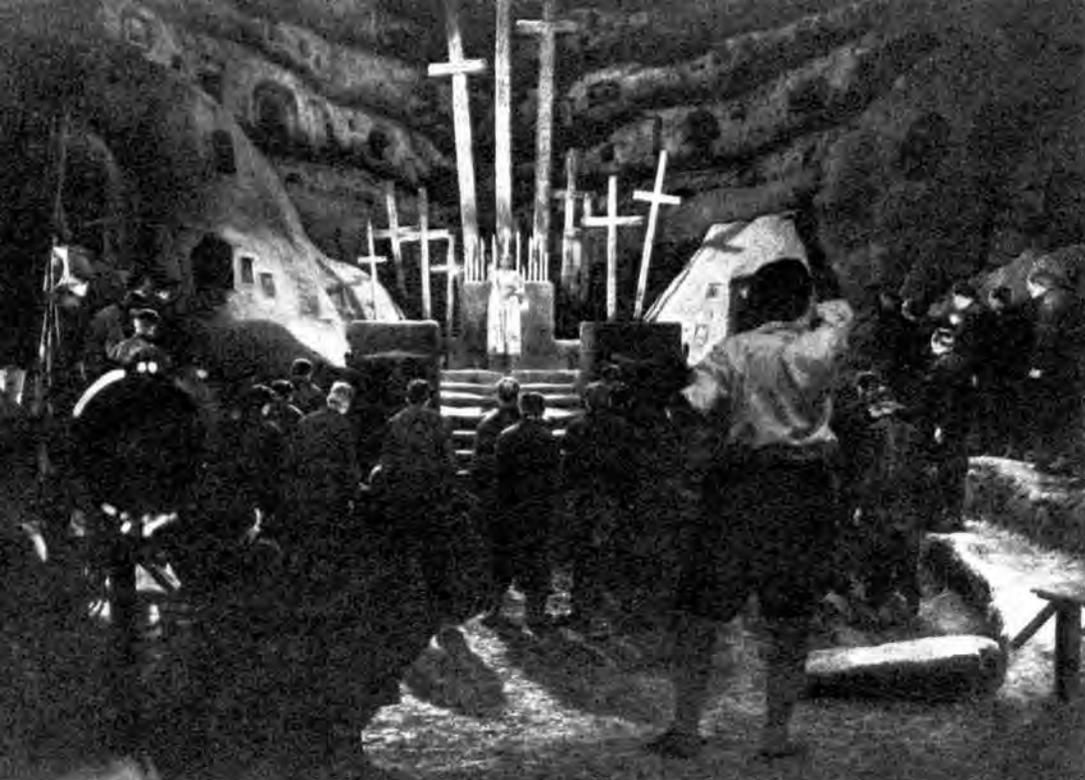
Le opere di questi ed altri registi più attenti, e in vario grado quelle della buona produzione "media" ci consentono, dopo tante osservazioni negative, una osservazione relativamente confortante; e cioè che la crisi degli attori non investe con la stessa gravità tutto il complesso dei quadri, ma può considerarsi ristretta, come fenomeno

particolarmente acuto, alla schiera dei giovani protagonisti. Accanto agli eroi sordi e bovini, alle belle di cera, e a quelle falsamente "devastate", c'è tutta una serie di attori esperti, sensibili e intelligenti, pronti a rispondere con efficacia a qualsiasi impegno di regia che li prenda ad oggetto — impegno troppo spesso inesistente o distratto su altre cure meno utili. Non intendiamo qui parlare soltanto delle personalità che si impongono per virtù autonome nelle più diverse circostanze, come il bravissimo Stoppa, di cui si è reso evidente nel corso dell'anno l'impegno a rompere gli schemi di un suo già ricorrente personaggio, o Umberto Spadaro, o Titina De Filippo; né degli attori di prima categoria più soggetti all'occasione, come appunto Checchi, o Giannelli, o Foà; ma di tutto un mondo non abbastanza approfondito e sfruttato di caratteristi e di gente formata al cinema attraverso diverse esperienze di recitazione, dal quale escono a volte certe grosse sorprese, come il Calí, l'impagabile sarto di *Il cappotto*, personaggio che costituisce a nostro avviso la cosa migliore del film. Dalla illuminazione di tutto questo mondo e dalla sua valorizzazione scenica, critica ed economica, nei confronti degli scialbi divissimi, può venire un contributo al risanamento anche dei quadri più investiti dalla crisi, parallelamente a quello che deve derivare da una scelta più accorta e responsabile da parte dei produttori. Forse nel confronto i protagonisti finiranno per sentirsi umiliati e decideranno di imparare a recitare. Il che a qualcuno potrebbe anche riuscire.

FABRIZIO DENTICE

↓ Una sorpresa è stato, nel *Cappotto*, sotto la regia di Lattuada, l'attore Giulio Calí, nella caratterizzazione d'una impagabile figura di sarto.





Lang (di dorso in primo piano) dirige Brigitte Helm nella scena del suo sobillatorio discorso, davanti all'altare dei disperati, nelle catacombe sotto Metropolis.

RETROSPETTIVE

“METROPOLIS”

Titolo originale: *Metropolis* - Regia: Fritz Lang - Soggetto: Fritz Lang e Thea von Harbou, da un romanzo d'appendice - Sceneggiatura: Thea von Harbou - Fotografia: Karl Freund e Günther Rittau - Scenografie: Otto Hunte, Erich Kettlehut, Karl Vollbrecht - Interpreti: Brigitte Helm (Maria, ragazza del popolo), Alfred Abel (John Fredersen), Gustav Fröhlich (Eric, suo figlio), Theodor Loos (Giuseppe, suo segretario), Rudolph Klein-Rogge (Rotwang, inventore), Heinrich George (Grot), Fritz Rasp (Slim) - Produzione: UFA, 1927.

QUANDO la prima guerra mondiale culminò in una pace disarmonica, e i suoi effetti caotici penetravano in tutti i campi della vita culturale, l'arte divenne un disperato grido d'espressionismo. Si ubbriacava con visioni del futuro, sature d'immaginazioni tecniche e fantastiche, ed era in questo rimescolio di bruciante dopoguerra, fra Reinhardt e Piscator, fra le riviste nudiste e le variazioni sull'eterno motivo di Homunculus, fra svenevolezze romantico-nazionaliste e prime di film astratti, che nasceva *Metropolis* (1927).

Allora *Metropolis* interessava anzitutto come fenomeno del tempo, per la sua « story » e la sua ideologia. Oggi interessa ed attira per ragioni completamente diverse: la sua magnifica costruzione della società robotica, la sua forza furiosa nelle scene di massa e la sua spontanea, naturale gioia nel demolire, le forze feroci e indomite della distruzione: una cosa quest'ultima che ci è poi diventata abbastanza familiare, anche nelle sue forme di rappresentazione più artistica.

Quando Fritz Lang ebbe l'incarico di

girare *Metropolis* aveva 35 anni. Per otto anni si era occupato di cinema, prima come soggetto, poi anche come regista. Precedentemente si era pure occupato, come decoratore e architetto di scenografie di film: il padre era stato architetto e gli aveva lasciato un forte istinto decorativo.

Il film precedente di Lang, *Nibelungen* (1924), aveva ottenuto un successo internazionale, sia dal punto di vista artistico che di cassetta, e come Griffith aveva superato il suo grandioso *The Birth of a Nation* (1915) col mastodontico *Intolerance* (1916), così l'Ufa voleva con *Metropolis*, superare nello stesso tempo e *Nibelungen* e *L'America* (cinematografica): *Metropolis* doveva, in qualunque modo, diventare un film gigantesco, « biggest in der Welt ».

Tutte le possibili riserve furono messe a disposizione di Lang. La lavorazione durò un anno e mezzo (1925-26): si consumarono 1.300.000 metri di pellicola vergine, le costruzioni negli studi e negli esterni furono enormi e il costo del film fu di due milioni e mezzo di marchi.

Nel film agivano 50 fra attori ed attrici, 750 bambini, 36.000 comparse, nondimeno tutto ciò era una bagatella in confronto al numero di comparse usate per le armate persiane e babilonesi di Griffith in *Intolerance*.

Il soggetto, tratto da un romanzo d'appendice del « Berliner Illustrierte Zeitung », era stato scritto da Fritz Lang e Thea von Harbou: la fotografia era di Karl Freund e Günther Rittau, e per quanto si possa giudicare oggi, a tanta distanza di tempo, sembra che Freund abbia curato fra l'altro le scene di massa coi bambini durante la inondazione e la parte della Torre di Babele, mentre Günther Rittau si dev'essere occupato d'una fila di scene molto più deboli dal punto di vista dell'immagine (anche lui, com'è noto, divenne poi regista). Fu pure ingaggiato il famoso Schufftan perché curasse personalmente gli innumerevoli trucchi, e per la prima presentazione del film fu composta da Gottfried Huppertz una speciale musica, ormai introvabile, che era, secondo le testimonianze del tempo, molto moderna.

La protagonista era una debuttante, Brigitte Helm, che aveva allora 18 anni. Il protagonista, l'uomo forte del film, industriale e capo della *Metropolis*, portava il

Dall'alto della gradinata, il primo sacerdote di Babele, domina sul popolo che lavora in schiavitù.



Brigitte Helm chiama i bambini dal quartiere degli operai per salvarli dall'irrompere delle acque.



nome anglicizzato di John Fredersen.

Il 10 gennaio 1927 si ebbe la prima mondiale di *Metropolis* all'Ufa Palazzo Zoo di Berlino: fu un avvenimento di grande importanza artistica e politico-culturale. Il film era lungo 4.189 metri, il che corrispondeva a circa 3 ore e mezzo di proiezione, e, come s'usava a quel tempo, fu presentato in due parti, con una pausa intermedia. La prima parte del film fu accolta con grande entusiasmo ed applausi, così scrivevano i giornalisti contemporanei; ma dopo la pausa l'entusiasmo diminuì notevolmente.

« Quello che sembrava nuovo ed interessante diventava monotono, perché ricominciava variato ma ripetuto, e l'approvazione fu più fiacca dopo la fine che non nella pausa ».

Tutti i critici concordi raccomandarono immediati e radicali tagli il che fu fatto quasi subito, probabilmente sotto la direzione di Lang stesso, e così molte prolissità sparirono.

Metropolis, come lo vediamo attualmente, mostra una fila di particolari che caratterizzano sia la cinematografia contemporanea, sia la Germania di quel periodo, e che sono anzitutto tipici per Fritz Lang, che è ormai passato nella storia del cinema.

La cinematografia di quel periodo si nota specialmente per lo stile d'interpretazione, che è patetico, sentimentale e sottolineatamente pieno di languore, insieme alle facce, bambolescamente graziose, tipiche nello stile del cinema di Griffith, ma oggi difficilmente sopportabili. Il solo che si scosti è il vecchio attore di Reinhardt, Alfred Abel nella parte dell'industriale, il quale quasi conseguentemente, ha un altro stile di interpretazione.

Altra tipica forma di Griffith è Moloch, che inghiotte gli operai nelle sue fauci, e la magnifica visione di Babele, forse la migliore cosa nel film, e comunque quella che meglio ha superato il trascorrere del tempo. La simbologia del film è del resto piena di trame bibliche: quando Brigitte Helm, che nel film si chiama Maria, predica il suo vangelo agli operai, che non possiedono nulla salvo la loro speranza, la sua immagine, con la tela decorativa sopra le braccia spalancate è un'evidente reminiscenza della famosa scultura di Cristo di Thorvaldsen; Gustaf Fröhlich sostituisce gli operai stremati, allo strano orologio costruito per misurare il tempo di lavoro, fino a che vi cade sopra lui stesso, crocifisso.

Per quelli che non hanno speranza non c'è altro luogo per incontrarsi all'infuori della terra profonda, dentro le catacombe e qui il film denota uno stretto parallelismo con le riunioni segrete dei primi cristiani, ma — vista con gli occhi d'oggi — questa parte del film mostra come il decoratore Lang abbia presa la mano al regista Lang: le decorazioni sembrano infatti più « Grosses Schauspielhaus » che Roma antica.

Si può classificare *Metropolis* come un cocktail di differenti specie di pseudo-idealismo e di cattiva filosofia condita con due parti di marxismo e tre di cristianesimo. Oppure come ha detto Rune Waldekranz, quando vide il film: « E' così che Cecil B. de Mille avrebbe capito il marxismo ». La comprensione alla De Mille di un film si-



La Helm nella personificazione della Dea del Piacere eccitante ed inaccessibile, sopra una moltitudine di mani avidamente protese.



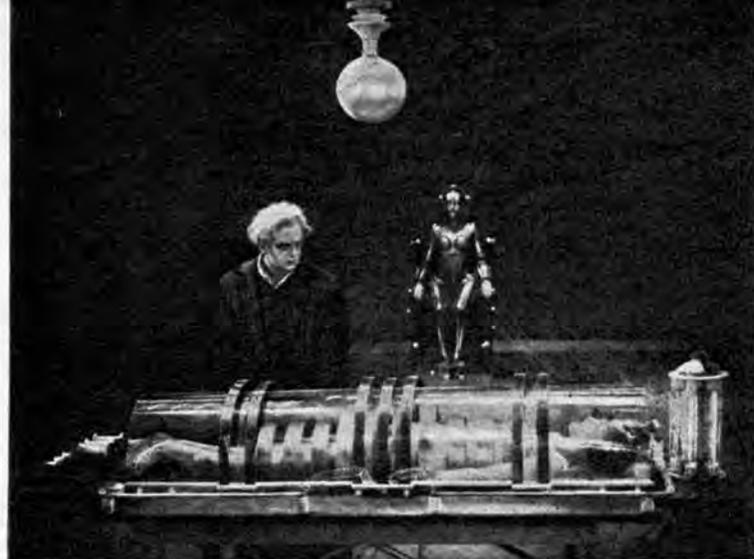
Heinrich George e Brigitte Helm in uno dei momenti più drammatici del film: una frenetica ed allucinante scena di linciaggio.

gnifica sempre avere tutti e due i piedi piantati profondamente nel terzo decennio del '900.

La visione della torre di Babele si può paragonare ad una combinazione di Cecil B. de Mille e di Max Reinhardt: del « magnifico » di De Mille e del « furioso » di Reinhardt. La scena finale, emozionante « da togliere il fiato », è proprio di un film sensazionale del gusto d'allora ed anche dello stile e del gusto d'oggi. Vi si possono trovare i successi del film *Notre Dame* e di tutti gli altri che ha ispirato, e gli effetti finali di Hitchcock: nel *Blackmail* si trova

proprio lo sviluppo dello stesso pensiero.

La Germania del 1920 non si specchia soltanto nel rifinito, e in certe parti fantastico, tecnicismo della lavorazione di *Metropolis*, ma si rivela, anche in una lunga fila di particolari: il convenzionalismo delle scene di massa con gli operai dalle nuche piegate ed i movimenti stereotipati (dietro cui si scorge fra l'altro Max Reinhardt e il balletto Joos); la comprensione delle macchine e la descrizione delle stesse fa pensare a Piscator; l'inventore Rotwang, le cui costruzioni hanno reso possibile l'edificazione della città mondiale di *Metropolis*, è



in questa pagina: svariate altre caratteristiche e significative inquadrature di Metropolis.



appartiene al temperamento tedesco, e che si può anche riconoscere, lontano nei tempi, nei vecchissimi miti e nelle leggende tedesche: nel cinema l'abbiamo visto fra l'altro nel *Dott. Caligari*, in *Nosferatu* e nel *Golem*, il prototipo di tutti i film di Frankstein. Cioè *Metropolis* è romanticismo, un romanticismo tedesco del tipo « über alles in dem Herz ». Dicono anche che quando Hitler nel 1933 andò al potere, Fritz Lang sia stato chiamato da Goebbels che gli offrì di diventare il capo di tutta la produzione cinematografica tedesca: la sera stessa Lang partì per Parigi.

Ma la cosa più interessante di tutto è in definitiva ciò che il *Metropolis* ci dice dell'artista Friz Lang. In questo film appaiono chiari e genuini tutti i motivi, che durante una lunga carriera in diverse parti del mondo, sono sempre stati i suoi meriti e le sue debolezze: Lang non capisce nulla dei personaggi, che diventano soltanto comparse, marionette in un gioco; non capisce nulla di ambientazione, e gli ambienti diventano solo decorazione, una più magnifica dell'altra.

Ma una cosa veramente comprende, una cosa che domina in modo sovrano: la paura. Ve ne sono tanti esempi nel *Metropolis*, ma mi accontento di uno: la fuga di Brigitte Helm nelle catacombe, inseguita dal cono di luce che sempre la raggiunge e nuovamente la paralizza. Non so chi oggi sarebbe in grado di realizzarla meglio, di superarla come arte cinematografica e renderla più forte e palpitante.

Quando si cerca il segreto della padronanza di Lang sulla paura, c'è una chiave che quasi subito si presenta da sé: claustrofobia, la paura d'essere chiusi. In quasi tutti i suoi film, Lang ha basato la tensione su persone rinchiusi. Ha anche fatto un film sullo stesso motivo fondamentale: *Secret Beyond the Door* (1948) nel quale Michael Redgrave da piccolo viene rinchiuso al buio. In *Fury* (1936) Spencer Tracy, durante la maggior parte del film, stava chiuso in cella, mentre la massa del popolo, ubriaca di linciaggio, urlava davanti al carcere e cercava d'entrare per forza. Tutta la seconda parte dei *Nibelungen* tratta soltanto della distruzione degli « Unni » circondati, e una delle scene più impressionanti del *Das Testament von Dr. Mabuse* (1932) è quella della giovane coppia chiusa dentro, mentre l'acqua lentamente sale intorno a loro. Nel « *M* » Peter Lorre è cacciato dentro un

grande magazzino e nelle sue vane ricerche di passare da una porta chiusa, viene preso e condotto al processo nel sotterraneo, dove è imprigionato dentro una gabbia di uomini viventi. Nel *Der müde Tod* (1922) Lang ha costruito un alto muro intorno alla stessa vita: si è chiusi dentro la vita, e solo quando si muore si sorpassa questo muro.

In *Metropolis* ve ne sono tanti esempi: gruppi di bambini sono chiusi dentro le case degli operai e l'acqua che irrompe minaccia d'annegarli; Gustaf Frölich sente un



grido d'aiuto e si precipita dentro la casa di Rotwang dove le porte si aprono e poi si chiudono dietro di lui; quando gli operai si rivoltano fanno saltare le porte ed i cancelli che li tengono rinchiusi, e se si vuole si può pensare più a lungo e guardare *Metropolis* come un gigantesco tentativo di evasione da una minacciosa e minacciate « età della macchina ».

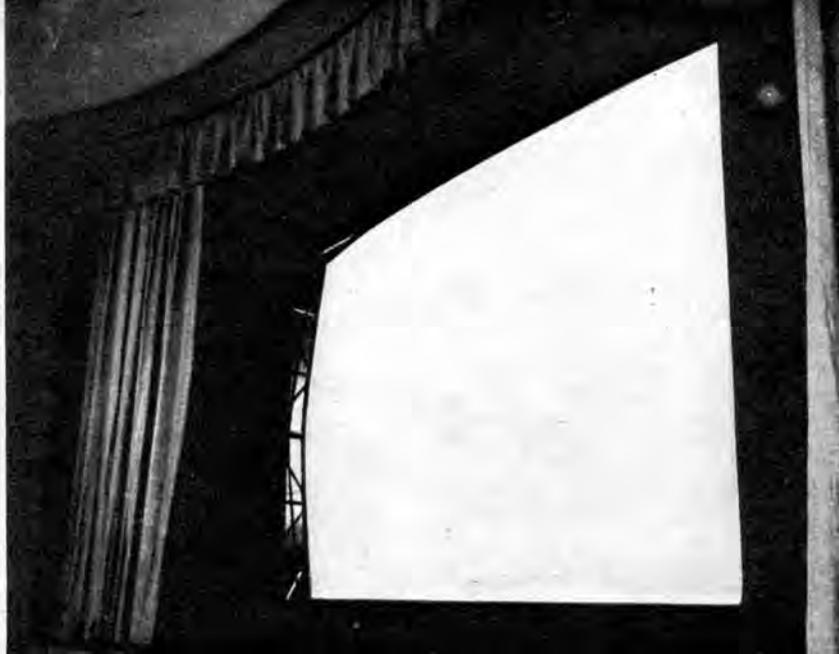
GÖSTA WERNER

una vera figura di Caligari ben nota nella vita intellettuale tedesca, mentre i pavoni nel mondo dei ricchi nel sole e gli uomini pavoneschi intorno a loro, portano un soffio di Kitsch e Wintergarten.

Finalmente, la cosa probabilmente più importante è il motivo d'Homunculus, cioè dell'uomo artificiale: il robot, motivo che forse non appartiene agli eterni accompagnatori dell'umanità, ma che certamente



Mentre la censura raccomanda per i minori di sedici anni film come questi...



...e il poeta intenderebbe riempire lo schermo di messaggi originali e inconfondibili...

I NOSTRI CARI ESERCENTI

QUESTO FILM È DINAMICO, AVVENTUROSO ROMANTICO...

IN UNA lettera del 1852 diretta a Louise Colet, Gustave Flaubert dichiara che fin dalla sua infanzia egli aveva pensato di redigere, per ordine alfabetico, un dizionario dei luoghi comuni, registrando sin da allora, quelli infallentemente formulati da una vecchia signora che visitava sua madre. Questa piccola brochure, egli dice, dovrà essere la glorificazione storica di tutto ciò che il gusto delle masse gradisce ed approva. Io immolerò tutti i grandi uomini al gusto convenzionale degli sciocchi: questa apologia della bêtise umana è fatta per pro-

Polpettoni pseudo-storici, sentimentalismo al chiar di luna, realismo di comodo, tutto serve per la cassetta

vare ciò che significa l'idea dell'eguaglianza sul piano del gusto artistico, al punto che i veri grandi ed originali creatori dovranno essere considerati dei perfetti imbecilli.

Il testo di questa lettera fa nascere spontaneo il divertimento di pensare a quello che avrebbe detto o scritto Flaubert al tempo d'oggi ed a proposito del cinema, il grande mostro della quotidiana bêtise che tutte le sere divorava le sue pecore, alle ore consuete in cui esse si recano a bere. Al certo egli avrebbe identificato una delle più vistose categorie di luoghi comuni dello schermo attraverso il frasario degli esercenti, o quello dei noleggiatori, quando, per esempio, annunciano che il tale film è dinamico, avventuroso, romantico. Lasciamo stare dinamico che per essi dovrebbe significare moderno (come se la traversata del Mar Ros-

so non avesse costituito a suo tempo un fatto abbastanza dinamico nella storia del popolo ebreo, di qualche migliaio di anni fa) e avventuroso che starebbe per movimentato (quasi che l'avventura umana non potesse avere per suo centro anche le quattro mura di una stanza) ma quello che è difficile capire è il senso che il loro analfabetismo imprime all'aggettivo romantico.

Il film di De Mille ha certo fatto tornare agli onori della discussione la storia di Sansone e Dalila. E di sicuro anche voi avrete visto trionfare Dalila su un cartone intagliato nell'atrio dei grandi cinema come una réclame della Coca-Cola, o ammirato la vergine ebraica, quando scende dal carro per assistere al combattimento col leone, con l'agilità di una giovane americana che salta fuori dalla jeep ed infine anche voi concluso che la donna è in molti casi un essere di cui si viene a capo, non con la mascella di un somaro, ma piuttosto col suo cervello. Ma nessuna persona fornita della cultura più elementare riuscirà a spiegare come questa vicenda che si svolge dieci secoli prima di Cristo abbia potuto essere definita dagli esibitori come la più romantica storia d'amore fin oggi protettata, come se il romanticismo fosse un fenomeno contemporaneo del periodo dei re nella storia degli ebrei o della legislazione licurgica in quella di Sparta!

Quando poi è venuta la restrizione per i film proibiti ai minori degli anni 16 i proprietari delle sale si sono convinti che era giunto il momento di fare veramente dei quattrini e allora si sono dipanate le meningi con tutt'e due le mani, per scovare ad ogni costo, l'aggettivo morboso. Infatti, alla prima del film di Cocteau Les parents terribles ho visto un bambino accompagnato, di



L'esercenti è solamente preoccupato di riempire ad ogni costo la sua sala da tremila posti...

quelli che pagano ancora metà prezzo nelle ferrovie, il quale sedeva con i genitori in una delle prime file di poltrone, per stare a vedere come va che una madre si dà il belletto alle labbra quando sente che il figlio sta per arrivare e che un padre paghi l'alloggio, in un quartierino separato alla fidanzata del suo ragazzo. Quel minore di anni sedici ha avuto perciò occasione di studiare assai bene il caso di questi genitori i quali sono a tal punto impazienti di mangiarsi il proprio figlio da contrastargli financo il diritto al cuore e al corpo della donna amata. Certo Cocteau ha portato sullo schermo, con un senso veramente profondo, il duplice aspetto di una realtà troppo amara, ma gli esercenti hanno solo fittato il lato scabroso di tutto l'affare e perciò si sono affrettati a definire il loro film morboso, diluendo in una formula di cassetta un aggettivo che pone in essere lo stesso problema contemporaneo dell'angoscia moderna, sia che voi intendiate affidarne la paternità a Kierkegaard se il vostro spirito è a tendenze religiose o a Sartre se inclina verso l'ateismo.



E perciò non esita ad attirare il suo pubblico con tutte le risorse della réclame più estrosa per attirarlo o incuriosirlo...



Anche a costo di fare apparire, come in America, le vergini di Fabiola in pizamas da grande magazzino...

Una rivista ha di recente svolto una inchiesta per appurare le ragioni per cui alcune categorie di persone non frequentano le sale del cinema: tra esse vanno classificati i miopi che vedono solo i primi piani, i sordi che sentono solo i colpi di cannone, coloro che all'oscuro si addormentano e quelli che non riescono a farlo. Molte persone con più di 60 anni non ci vanno per l'inconveniente delle coppie, specie quando una di esse è piazzata al posto davanti, perché allora per il fatto delle teste che si avvicinano e si allontanano, chi sta dietro è costretto a seguire perennemente questo curioso giuoco di metronomo e a vedere la verde vallata (in technicolor) solo nei momenti in cui le teste divergono. Ma il fatto veramente originale dell'intervista si è verificato quando il reporter ha intervistato un ragazzo del liceo Enrico IV di Parigi il quale gli ha dichiarato: «Io vado poco al cinema, perché non ho ancora 16 anni e siccome mio padre fa sul serio, non riesco mai a vedere qualcosa che ne valga veramente la pena come *Le diable au corps* o *La p... respectueuse...*».

Certamente io non mi sento di essere dell'avviso della censura inglese che proibisce l'impiego tendenzioso delle camere da letto, come se un letto non fosse il palco dove l'umanità fabbrica l'umanità, o di quella scozzese che autorizzò ai suoi tempi la proiezione del film di Ford *The Informer* (1935. Il

traditore) a patto che le pensionanti di una casa di tolleranza portassero il cappello, come delle signore per bene che fossero in visita, di modo che se Candido avesse assistito alla proiezione, sarebbe stato in grado di riferire al suo maestro, che in Irlanda verso il 1922 le signore per bene erano use di vedersi nelle case di tolleranza! Ma penso che gli esercenti hanno preso l'aspetto troppo comodo del realismo oggi di moda, e poco consci che se questo è veramente grande non si limita ad accusare i tanti piccoli fatti possibilmente sudici o piccanti, che essi richiamano sui manifesti, ma sbocca naturalmente nel grande afflato lirico, pensano solo d'aver rinvenuto nella tranche de vie un altro filone per fare cassetta.

Proprio per via dei suoi eccessi pubblicitari questa storia di realismo per interno di latrine ci ha fino a tal punto disgustati che noi ci auguriamo sempre più di vedere ogni tanto qualche film profondamente inattuale, anche a costo di sentirci insegnare che questo non è possibile; o per lo meno un film un po' meno attuale dove, una volta tanto, non sia minutamente descritta la maniera di vivere delle prostitute bianche o di colore. Un giorno Baudelaire incontrò al salone dell'esposizione annuale due soldati che contemplavano con aria perplessa un interno di cucina. «Ma dov'è Napoleone?» domandava uno perché il catalogo era sbagliato e la cucina aveva il posto che apparteneva legittimamente alla battaglia di Jena. «Imbecille», rispose l'altro, «non vedi che gli hanno preparato la zuppa per quando ritorna?».

Questa è presso a poco l'opinione degli esercenti a proposito del realismo a patto che

a preferenza della zuppa venga presentato un catino sovra il quale una donna si sciacqui, anche se si tratta di Cristina di Svezia o di Anna Bolena.

E' vero che l'antidoto revulsivo di tutto questo può essere fornito dai potenti lavacri sentimentali che lo schermo impartisce ai suoi affezionati, simultaneamente alle storie veramente vissute. Per quanto allettato dal pigmento della droga erotica il pubblico è ben lungi dall'essere stanco di tutta la inversa pornografia del sentimento che gli viene propinata, attraverso la solita storia di amore che si svolge in una cornice di suprema eleganza. Quanto a questo, anzi, esso è sempre dell'avviso di Prudhomme il quale diceva: «Io amo gli spinaci e ne sono contento, perché se non li amassi non potrei mangiarne, mentre essi mi piacciono tanto». Ma che cosa pensa la gran massa degli spettatori delle tre o quattro opere veramente degne, con le quali gli può capitare di intrattenersi durante l'intera stagione?

In genere io sono abbastanza perplesso circa i risultati dell'inchiesta svolta di recente su questa rivista. Certamente il pubblico segue abbastanza le recensioni dei giornali, dove i critici svolgono assai spesso opera di volgarizzazione degna e meritevole. Ma c'è pure una certa categoria di lettori, la quale, se riesce a futare attraverso le linee dell'articolo, che si tratta questa volta di un'opera d'arte ardua, suggestiva e delicata e non del solito piatto cui è abituato il suo palato di tutte le sere, non esita a disertare coscienziosamente la sala per recarsi in un locale vicino ed andare a vedere la solita storia di come si conobbero, dove si amarono e come alla fine furono felici.

Ecco perché il fatto che Arturo Lanocita sia riuscito in piena stagione estiva a trascinare per un mese il pubblico alle visioni di "Breve incontro", che alla sua prima apparizione venne tolto frettolosamente di cartello per la palese ostilità dell'assistenza mi sembra proprio il caso, tanto per finire col luogo comune di circostanza, dell'eccezione che conferma la regola.

ROBERTO PAOLELLA

Per quanto la sua ricetta più sicura sia sempre quella che vedete qui a fianco segnata.



CIRCOLI DEL CINEMA

SITUAZIONE DEI CIRCOLI DEL CINEMA IN ITALIA

Il Consiglio Direttivo della Federazione Italiana dei Circoli del Cinema, alla ripresa dell'attività dei Circoli, ritiene suo dovere portare a conoscenza di dirigenti e soci e, in genere, dell'opinione pubblica, le condizioni in cui oggi i Circoli e Federazione debbono svolgere la loro opera di diffusione della cultura cinematografica. E' un dovere che deriva dall'importanza stessa che i Circoli hanno assunto nel quadro della vita cinematografica italiana. I loro problemi non si esauriscono e non si risolvono all'interno del movimento e dei suoi organi, ma riflettono la vita stessa della cinematografia nazionale. Essi infatti sono legati da vincoli reciproci ai problemi della produzione, perché non bisogna dimenticare che è stata proprio la posizione di avanguardia assunta dal cinema italiano nel mondo, a sollecitare la nostra critica a un processo di aggiornamento, a rendere possibile un forte e vitale movimento di diffusione della cultura cinematografica.

Cineasti e Circoli del Cinema

Basta riesaminare l'atto di nascita del movimento dei Circoli del Cinema Italiano. Sono stati appunto Michelangelo Antonioni, Alessandro Blasetti, Mario Camerini, Mario Chiari, Vittorio Cottafavi, Vittorio De Sica, Claudio Forges Davanzati, Gianni Franciolini, Pietro Germi, Alfredo Guarini, Alberto Lattuada, Francesco Pasinetti, Carlo Ponti, Gianni Puccini, Roberto Rossellini, Mario Serandrei, Aldo Vergani, Luchino Visconti, Cesare Zavattini, assieme ai critici Umberto Barbaro, Marcello Bollero, Antonio Pietrangeli e a uomini di cultura quali Gerardo Guerrieri, Ettore Margadonna, e Antonello Trombadori a fondare il Circolo Romano del Cinema, mentre a Milano la Cineteca Italiana presieduta da Alberto Lattuada e Luigi Comencini, dava vita al Circolo del Cinema Mario Ferrari. E sono stati questi due Circoli a raccogliere le sparse forze delle Associazioni analoghe nate nel frattempo in Italia, gettando le basi dell'attuale Federazione Italiana dei Circoli del Cinema costituita a Venezia nel settembre del 1947. Era quindi perfettamente logico che, così come i cineasti avevano dato il primo impulso al movimento dei Circoli del Cinema, i Circoli del Cinema nel loro successivo sviluppo non si estraniassero dalle esigenze e dai problemi che man mano in questi anni si sono presentati ai cineasti e, in genere, alla produzione italiana, accentuando quei legami già esistenti fin dalla nascita del movimento, creando una vera e propria interdipendenza fra le due attività. Ecco perché le vittorie dei cineasti italiani hanno finito sempre per giovare ai Circoli del Cinema e viceversa, e le difficoltà incontrate in tutti questi anni dai cineasti non hanno mancato di far sentire la loro negativa influenza sui Circoli del Cinema, come pure le difficoltà, che i Circoli del Cinema hanno dovuto superare, hanno talvolta impedito loro di svolgere quell'azione di difesa del Cinema italiano che si è sempre rivelata di grande aiuto per i cineasti. Ecco soprattutto le ragioni di una solidarietà, che ebbe modo in varie occasioni di manifestarsi apertamente con tangibili risultati.

Quando, ad esempio, l'inflazione delle pellicole importate rischiò di mettere in crisi il complesso delle industrie cinematografiche italiane, si rese necessaria una decisa azione di difesa del cinema italiano, cui non si sottrassero gli esponenti più qualificati della cultura cinematografica e gli stessi Circoli del Cinema che ormai erano diventati l'espressione del pubblico più sensibile a questi problemi. La Federazione stessa si rese promotrice di questa azione, che portò poi alla Legge sul Cinema la quale, se da un lato diede alcune garanzie all'industria e quindi ai cineasti, dall'altro, stabilendo che l'1% degli incassi del film nazionale fosse devoluto agli enti culturali cinematografici, diede il diritto ai Circoli del Cinema di ottenere delle assegnazioni su questo fondo.

L'impostazione culturale, non soltanto filologica, ma anche attenta ai problemi attuali del cinema, condusse Federazione e Circoli a in-

traprendere un'azione concreta di sostegno nei confronti dei migliori film, soprattutto italiani. A tali iniziative i cineasti non rimasero insensibili e al momento opportuno seppero riconoscerlo ufficialmente attraverso un manifesto «Difendiamo l'arte nel cinema», che ebbe vasta risonanza negli ambienti culturali cinematografici. Dal loro canto anche i produttori e i distributori, attraverso la loro associazione (A.N.I.C.A.), avvertirono l'importanza di queste iniziative e non mancarono, né mancarono di esprimere il loro consenso e di dare il loro appoggio.

E' quindi necessario, oggi, chiarire ai dirigenti e ai soci dei Circoli del Cinema italiani quali siano le difficoltà a cui è andato e va incontro il loro movimento e informarli nello stesso tempo degli ostacoli che cineasti e personalità della cultura cinematografica incontrano nella realizzazione dei loro film e nella libera espressione delle loro idee e della loro arte. Analogamente occorre che cineasti e uomini di cultura sappiano che i loro problemi sono tuttora seguiti dal pubblico dei Circoli del Cinema, e siano al corrente delle difficoltà di uguale natura — anche se si manifestano sotto forme diverse — cui questo pubblico va incontro. Solo dopo una reciproca informazione quanto più possibile documentata e obiettiva, si potranno discutere e intraprendere quelle azioni comuni, atte a sottoporre e a far valere di fronte alle autorità competenti le comuni esigenze.

Quali sono i maggiori problemi che preoccupano cineasti, uomini di cultura, Circoli del Cinema e che, nell'interesse della cinematografia italiana, esigono una sollecita soluzione? Sono problemi che non appaiono evidenti ad un primo ed approssimativo esame della situazione. Anzi, ad un esame statistico, apparirebbero inesistenti. Il Cinema Italiano esce da una stagione di produzione eccezionale, in senso quantitativo ed anche qualitativo; i migliori film continuano a mietere premi nei più importanti Festival Internazionali di cinema, ribadendo un primato nel mondo che nessuno più discute. Le Riviste di cultura cinematografica aumentano di numero e aumenta pure il numero dei Circoli e la loro attività organizzativa e culturale. Tuttavia queste cifre, ad un più approfondito esame della situazione, non possono portare ad una conclusione e, soprattutto, a previsioni soddisfacenti. Se, infatti, una certa solidità industriale sembra, almeno per qualche tempo, garantita alla cinematografia italiana, il miglioramento qualitativo diviene invece problematico, date le sempre maggiori difficoltà che i cineasti incontrano nella libertà di espressione.

Il problema della censura

Il fatto che dalla Legge sul Cinema sia stato consentito ad organi ministeriali di esprimere in via ufficiale, se richiesti, pareri preventivi sui soggetti e sulle sceneggiature, e la circostanza che tale prassi sia divenuta quella seguita dai produttori, ha favorito in Italia la istituzione di una vera e propria censura di carattere preventivo, la quale si ripercuote anche sulle modalità di concessione del credito cinematografico. Si sono così creati criteri discriminatori i quali stanno impedendo il trattamento di determinati soggetti e l'attività di alcuni fra i migliori registi e registi. La stessa situazione si ripete con carattere accentuato nel campo del documentario, ove il premio del 3% e l'obbligo di programmazione ottenuti con la Legge sul Cinema, dipendono spesso da valutazioni extra-artistiche. Succede così che alcune opere di particolare carattere vengano escluse dal premio e dalla programmazione obbligatoria, ciò che corrisponde all'applicazione nei loro confronti di un vero e proprio provvedimento di censura. La censura ufficiale inoltre, anche se ha impedito la circolazione soltanto a un limitato numero di pellicole estere, ha tuttavia scelto queste pellicole fra quelle più significative della produzione mondiale di questi ultimi anni, talvolta, non risparmiando neppure alcuni film classici, che il pubblico di tutto il mondo ha potuto vedere ed applaudire. I provvedimenti contraddittori,

come pure il rinvio «sine die» di certe decisioni, hanno favorito presso alcuni produttori e importatori di film l'applicazione spontanea di un'autocensura risultata molto spesso più severa della stessa censura ufficiale. Accade infine che alcuni film pur sprovvisti di regolare «nulla osta» ministeriale di revisione cinematografica trovino ostacoli nella loro libera circolazione, dovuti a provvedimenti ingiustificati applicati nei loro confronti da talune autorità periferiche. Alcuni Circoli conoscono direttamente questa situazione per avere in certe occasioni messo a disposizione dei cineasti la loro organizzazione e l'attività dei loro dirigenti; conoscono quindi i compromessi cui i cineasti devono giungere per portare a termine certi film di particolare impegno; altri hanno già avvertito l'ingiustificabile assenza dagli schermi italiani di film quali *Il diavolo in corpo*, *Un palmo di terra*, *La ronde* e *Niente di nuovo all'ovest* e non hanno mancato di elevare la loro protesta. Del resto non è la prima volta che si rilevano questi fatti. Essi sono già stati dibattuti sulla stampa; recentemente hanno suscitato un'eco anche al Senato e provocato una mozione esplicita per l'abolizione della censura al termine dei lavori del Comitato Cinema in seno alla Conferenza Internazionale Artisti dell'UNESCO, svoltasi recentemente a Venezia. Si è venuta in effetti a determinare un'atmosfera di disagio, di cui, ad esempio, il Convegno della critica cinematografica, svoltosi a Venezia durante la XIII Mostra, è stato uno specchio fedele e significativo.

La stampa culturale cinematografica

Mentre da un lato va sottolineato il moltiplicarsi di pubblicazioni cinematografiche, dall'altro non si può fare a meno di rilevare che non sempre questo aumento ha comportato un approfondimento dei problemi critici ed un effettivo contributo alla libera espressione delle varie tendenze. Troppe volte infatti interessi politici e personali hanno finito per sovrapporsi alle istanze culturali, deformando la natura dei problemi discussi, rendendo improduttivo ogni dibattito e giungendo talvolta alla sconfessione o addirittura alla eliminazione delle voci discordi e non conformiste.

Ostacoli all'attività dei Circoli del Cinema

Questi aspetti della situazione generale non mancano di riflettersi negativamente sui Circoli del Cinema, nonostante il loro innegabile rafforzamento quantitativo e qualitativo, dato che per la loro stessa natura essi non possono fare a meno di tutte le fonti di documentazione e di studio e tanto più vivono e prosperano quanto più la discussione viene estesa e favorita. Se da un lato va segnalato il loro rafforzamento, non si deve dimenticare che esso è avvenuto nonostante le difficoltà sempre maggiori che sono state create intorno al movimento, e, purtroppo, da qualche tempo a questa parte, nel movimento stesso.

Una serie di circolari alle Prefetture e alle Questure della Repubblica ha dato origine ad interpretazioni equivocate e limitative, tali da rendere urgente una regolamentazione definitiva delle questioni relative al funzionamento dei Circoli del Cinema in maniera da assicurare loro i diritti che la Costituzione garantisce alle associazioni private.

Le Cineteche, la cui funzione è analoga a quella delle biblioteche, sono restie a mettere a disposizione il loro archivio, anche quando esiste un accordo internazionale da loro sottoscritto, oppure quando la loro caratteristica di ente statale o sovvenzionato dallo Stato dovrebbe porle automaticamente al servizio del contribuente. Oppure, quando le Cineteche acconsentono a mettere a disposizione alcuni film dei loro archivi, spesso lo fanno direttamente seguendo criteri di parzialità e di discriminazione.

Esiste un accordo tra il Governo Francese e Italiano sulla circolazione internazionale dei film della Fédération Internationale des Archives du Film (F.I.A.F.) per proiezioni private, ma, non appena i Circoli del Cinema italiani cominciano ad usufruire di questo accordo, per non convincenti e contraddittorie ragioni di difficoltà, i film restano irrimediabilmente bloccati in dogana.

Se la Federazione, per tener fede ai suoi statuti che parlano tra l'altro di un contributo

(Continua in terza di copertina)

FILM DI QUESTI GIORNI

MEZZOGIORNO DI FUOCO

(High Noon)

Regia: Fred Zinnemann - **Soggetto:** dal racconto « The Tin Star » di John Cunningham - **Sceneggiatura:** Carl Foreman - **Fotografia:** Floyd Crosby - **Scenografie:** Rudolph Sternad - **Musica:** Dimitri Tiomkin - **Produttore:** Stanley Kramer - **Interpreti:** Gary Cooper (lo sceriffo Will Kane), Thomas Mitchell (Jonas Henderson), Lloyd Bridges (Harvey Pell), Katy Jurado (Helen Ramirez), Grace Kelly (Amy Kane), Otto Kruger (Percy Mettrik), Lon Chaney (Martin Howe), Henry Morgan (William Fuller), Ian Mac Donald (Frank Miller), Eva McVeagh (Mildred Fuller), Harry Shannon (Cooper), Lee Van Cleef (Jack Colby), Bob Wilke (James Pierce), Shab Woolley (Ben Miller), Tom London (Sam), Ted Stanhope (il capostazione), Larry Blake (Gillis), William Phillips (il barbiere), Jeanne Blackford (Mrs. Henderson), James Millican (il panettiere), Ralph Reed (Johnny), William Newell (l'ubriaco), Cliff Clark, Lucien Prival, Guy Beach, Howland Chamberlain - **Produzione:** U. A. 1952.

CREARE uno schema fantastico, in arte, può richiedere del genio: ma gli schemi a lungo andare s'impoveriscono, finiscono per applicarsi con sempre maggiore meccanicità e freddezza ai dati della realtà. Si pensi allo schema del film western: la cinematografia americana l'ha sfruttato a fondo e continuerà probabilmente a sfruttarlo, ma bisogna dire che la maggior parte di queste pellicole si limitano ormai a un'opera passiva di ricalco con maggiore o minore abilità tecnica ma senza nessun impegno di invenzione. Tutto, dalla psicologia al « tempo », vi appare convenzionale: è una formula non solo di contenuti ma di stile, una sintassi obbligata. Qualche risultato singolare (un esempio clamoroso *My Darling Clementine* (1946, Sfida infernale) di Ford sta a dimostrare tuttavia la possibilità di rinnovare dall'interno lo schema stesso. E' il tentativo condotto anche da Fred Zinnemann, il regista di « Mezzogiorno di fuoco ». Entro il quadro tradizionale del western, Zinnemann ha, per così dire, rovesciato il punto di vista psicologico: al posto della sicurezza il dubbio, della lealtà l'abbandono, del coraggio imperterrito la fragilità umana.

In un piccolo centro del West, mentre lo sceriffo appena sposato sta per dimettersi dalla carica, giunge notizia dell'arrivo di tre banditi che attendono, entro poche ore, il ritorno del loro capo, dimesso dalla prigione e deciso a vendicarsi dello sceriffo stesso, colpevole di averlo mandato in carcere. In obbedienza a un imperativo morale, lo sceriffo vuol restare sul posto ad affrontare il rischio imminente: abbandonato dalla moglie per un ripicco, evitato dagli amici che non vogliono esser coinvolti nel pericolo, egli si aggira per la città alla ricerca di un aiuto, in una lotta angosciata contro il tempo; finirà poi per aver la meglio sui suoi quattro avversari in una battaglia finale, impeccabile per ritmo e drammaticità, ma che costituisce un poco una concessione alle esigenze del genere. L'osservanza rigorosa di almeno due delle uni-

tà aristoteliche, di tempo e d'azione, ha dato al film tensione e nerbo; scarse le divagazioni laterali (forse una di queste potrebbe essere il personaggio dell'ex-amante messicana del protagonista), la materia psicologica rimane felicemente incorporata al « tempo » della narrazione: i simboli dell'incalzare delle ore e della catastrofe (la pendola, la curva deserta dei binari) vi si inseriscono con misurata efficacia e coerenza.

Ma l'interesse del film direi che sta soprattutto nella sua disposizione intima: la psicologia di rigore per un western è sommaria, senza crisi: in *Mezzogiorno di fuoco* essa appare invece irrimediabilmente incrinata dal dubbio. L'eroe non è più giovane e invincibile: è un uomo ormai maturo, che riconosce la propria fragilità. Questo lato umano e alla fine patetico aveva avuto già una bella illustrazione in *The Gunfighter* (1950, *Romantico avventuriero*) di King. In *Mezzogiorno di fuoco* Gary Cooper (lo sceriffo) ha ripreso il ritratto con sobrietà di toni e intensità espressiva. Ci capiterà di ricordare il suo viso contratto e invecchiato, umido di sudor freddo, la penna che stride sinistramente nell'ufficio mentre lo sceriffo stende il suo testamento, l'allucinante marcia attraverso il paese deserto. In questo modo anche l'interpretazione contribuiva a rinnovare dall'interno un personaggio ormai consunto.

L'URLO DELLA FOLLA

(Try and Get Me ex The Sound of Fury)

Regia: Cyril Enfield - **Soggetto:** dal romanzo « The Condemned » di Jo Pagano - **Sceneggiatura:** Jo Pagano - **Fotografia:** Guy Roe - **Scenografie:** Perry Ferguson - **Musica:** Hugo Friedhofer - **Produttore:** Robert Stillman - **Interpreti:** Frank Lovejoy (Howard Tyler), Kathleen Ryan (Judy Tyler), Richard Carlson (Gil Stanton), Lloyd Bridges (Jerry Slocum), Katherine Locke (Hazel), Adele Jergens (Velma), Art Smith (Hal Clendenning), Renzo Cesana (Dr. Vido), Irene Vernon (Helen Stanton), Lynn Gray (Vi Clendenning), Cliff Clark (sceriffo Demg), Debbs Greer (Mike), Mack Williams (prof. Martin), Jane Easton (Barbara Colson), John Pelletti (Herb Conson), Mary Lawrence (Kathy), Donald Smelick (Tommy Tyler) - **Produzione:** U. A. 1950.

UN ANGOSCIOSO problema morale sta al centro di *L'urlo della folla* di Cyril Enfield: la necessità di rispettare l'immagine dell'uomo anche nell'essere più abietto e colpevole. Un giovanotto con famiglia e senza lavoro diviene succube di un reduce cinico e brutale, che lo trascina in molte rapine e alla fine lo coinvolge in un omicidio particolarmente feroce. I due sono arrestati, ma la folla, eccitata da una sconsiderata campagna di stampa, si solleva, irrompe nel carcere e lancia i colpevoli. Non è giustizia: soltanto una violenza agguantata alla violenza, un male aggiunto al male, di cui anche la folla, caduta la passione, dovrà vergognarsi. Il film ha affrontato l'argomento con asprezza scottante, addirittura brutale, con singolare sde-

gno di talune convenzioni della sensibilità. Non è la prima volta che il cinema americano ci offre una rappresentazione così spietata e coraggiosa della propria società, o sarebbe meglio dire: di ogni società. Siamo già ben oltre la naturalistica « tranche de vie », che malgrado tutto restava sempre legata a non so che « umanistica » illusione di riscatto: chi volesse trovare un equivalente letterario dovrebbe ripiegare sulle crude pagine dei « romanzi neri » americani, su un Dashiell Hammett o un Raymond Chandler.

L'urlo della folla è una pellicola che non sfugge a qualche riserva: ma ci sembra d'altro canto che essa si presti ottimamente ad esemplare un linguaggio cinematografico corrispondente al famoso « stile da codice civile » stendhaliano, vogliamo dire a uno stile che si consuma tutto nella cosa narrata. Si esamini l'ultima parte, il linciaggio dei due assassini: le rapide panoramiche della folla, le sciabolate livide dei fari; la macchina inquadra un volto, un'espressione solo per il tempo necessario alla battuta, passa oltre; indugiare in una ricerca di fisionomie sarebbe stato, in questo caso, calligrafismo. Ogni immagine si scioglie nella successiva, porta avanti di un passo il racconto; i particolari non appaiono genericamente simbolici o gratuiti (vedi le mani tremanti d'orgasmo di uno dei linciatori, nell'atto di aprire la porta che conduce alle celle). Si aggiunga l'impiego funzionale del sonoro: il passaggio dal clamore della folla al grido del bimbo destato dall'incubo, con un legame espressivo assai efficace; eppoi ancora i due urli successivi, nel silenzio dell'ufficio del commissario, che suggellano il linciaggio. A questo punto tutto è stato detto e la voce fuori campo che accompagna le ultime inquadrature (il giornalista che s'avvia attraverso la piazza ingombra di automobili) è in definitiva superflua. Rilievi analoghi si potrebbero fare per la presentazione così pertinente dei due personaggi principali, interpretati con forza e misura da Frank Lovejoy e Lloyd Bridges.

Cyril Enfield ha condotto il racconto con robustezza, senza preoccuparsi di dare una « moralità » esplicita, salvo in qualche notazione un poco facile: i manifestini religiosi sparpagliati e calpestati dalla gente che si raduna per il linciaggio. Certo la meccanica del male appare, nel film, strettissima, addirittura efferata (potrebbe suggerire qualche considerazione su un costume, su una civiltà il fatto che il male, nelle pellicole americane, assuma l'aspetto della violenza fisica, a preferenza di altre forme capillari, meno vistose); insomma un delirio. Proprio qui crediamo si possano avanzare le riserve cui accennavamo: per un difetto di metamorfosi artistica, in *L'urlo della folla* l'espressione resta troppo legata alla materia assunta, non vi si avverte passaggio di grado: è spesso un turbamento psicologico che ha la meglio, la presenza brutta delle cose. Lo spettatore alla fine non può non sentire disagio per una

atmosfera chiusa e sorda e non accorgersi che è mancato forse l'ultimo scatto dell'invenzione poetica, il conseguimento di una dimensione in cui fosse possibile anche il riscatto di quel delirio.

TRE STORIE PROIBITE

Regia: Augusto Genina - **Soggetto:** A. Genina e Vitaliano Brancati - **Sceneggiatura:** A. Genina, V. Brancati e Ettore Patti - **Fotografia:** R. G. Aldo - **Architetto:** Franco Fontana - **Musica:** M^o Antonio Verretti - **Produttori:** V. e R. Bassoli - **Interpreti:** (1^o epis.) Lia Amanda (*Renata*), Isa Pola (*la madre, sig.ra Paola*), B. Vecchi (*il padre*), Anita Anguis (*Renata bambina*), Gabriele Ferzetti (*Mario*), Giulio Stival (*Comm. Borsani*), Roberto Rizzo (*Bernardo*), Barbara Berg (*Marisa*), Luciana Vedovelli (*Giulia*), Vera Silenti (*Vittoria*), Lila Rocco (*Bice*), Franco Marturano (*avv. Giorgio*) - (2^o epis.) Antonella Lualdi (*Anna Maria*), Isa Queria (*la madre*), Mariolina Bovo (*Mimma*), Enrico Luzzi (*Tommaso*), Salvo Libassi (*signore siciliano*), Charles Fawcett (*Mottaroni*), Nino Cavalieri (*Miozzi*), Bruno Baschiera (*Michelotti*), Alfredo Russo (*insegnante*) - (3^o epis.) Eleonora Rossi Drago (*Gianna*), Marcella Rovena (*la madre*), Gino Cervi (*il padre, prof. Aragona*), Vincenzo Sansoni (*il fruttivendolo*), Frank Latimore (*Paolo*), V. Bolcgnese (*il medico*), Alberto Plebani (*il libraio*), Richard McNamara (*Donato*) - **Prod.:** Electra Film 1952.

UNO stesso caso di cronaca, il crollo d'una scala in uno stabile romano, ovè trovarono la morte parecchie ragazze che s'erano presentate alla ricerca di un posto, ha offerto lo spunto a due registi, De Sanctis e Genina. Non è il caso di far paragoni: in "Roma ore undici" De Sanctis si serviva della materia offertagli dalla realtà per impiantare una polemica sociale di dubbio risultato sul piano strettamente estetico; a Genina il fatto ha fornito niente più che un pretesto, un legame esterno per tenere insieme le sue "Tre storie proibite", per unificare, con un procedimento che resta meccanico, i destini delle sue protagoniste. Mi sembra che sia molto difficile trovare un vero denominatore comune a questi destini: e nemmeno convince l'intenzione, messa a loro carico, di raffigurare un'epoca, giacché tale esemplificazione risulterebbe generica e scontata.

L'unità non ha potuto, ovviamente, esser raggiunta neanche in sede stilistica. È chiaro che Genina aveva portato avanti nel suo lavoro grosse ambizioni che superavano un semplice referto di cronaca (e si veda quell'impegno di frugare nel diario "proibito" d'ogni essere umano, impegno rimasto per così dire solo sulla carta), ma è chiaro anche che i risultati sono rimasti inferiori alle ambizioni. Delle tre storie, la prima, quella della ragazza che conserva nella sua vita l'incubo della violenza che subì da bambina, appare la più umanamente viva, anche per merito del viso dolce e scontroso di Lia Amanda. La seconda storia, che racconta il matrimonio sbagliato d'una dattilografa con un giovanotto ricco e fatto, non si regge troppo nella sua mescolanza di tono. L'ultima poi, avrebbe dovuto rappresentare l'acme drammatica del film, il suo impegno maggiore: era in certo senso la chiave di tutta la narrazione, ed è risultata invece proprio la parte più discutibile. Qui si ha l'impressione che a un certo punto Genina abbia avvertito

come un moto di estraneità, di freddezza nei confronti della sua materia ed abbia lasciato che questa si coagulasse pigramente negli schemi convenzionali imprestati da una generica letteratura neoverista o addirittura dalla cronaca. Gianna Aragona, la studentessa morfomane, è appena un "personaggio" nel senso più consumato della parola, malgrado i disperati sforzi di Eleonora Rossi Drago: e che dire dei soggiorni di Frank Latimore o della "bontà" del professore universitario padre di Gianna, impersonato da Cervi? L'ambientazione, la pittura del male (la casa equivoca frequentata dalla ragazza) rimangono fredde, tutte previste secondo una certa retorica a cui siamo ormai abituati. L'ironico ammonimento che la buona letteratura non si fa con i buoni sentimenti dovrebbe avere la prudenziale correzione che però non bastano quelli cattivi. Genina era naturalmente portato a lasciare il quadro di costume e a puntare piuttosto sullo scavo psicologico, ma sarebbe stato necessario allora romperla con le formule convenzionali. Forse la tentazione di mostrarsi "à la page" ha tratto in inganno Genina in questo film al quale peraltro si potrebbe difficilmente negare la pulizia e la sicurezza del mestiere.

SO CHE MI UCCIDERAI (Sudden Fear)

Regia: David Miller - **Soggetto:** Edna Sherby - **Sceneggiatura:** Lenore Coffee e Robert Smith - **Fotografia:** Charles Lang - **Scenografia:** Boris Leven - **Musica:** Elmer Bernstein - **Produttore:** Joseph Kaufman - **Interpreti:** Joan Crawford (*Myra Hudson*), Walter J. Palance (*Lester Blaine*), Gloria Grahame (*Irene Neves*), Bruce Bennett (*Steve Kearney*), Virginia Huston (*Ann Taylor*), Touch Connors (*Kearney junior*) - **Produzione:** R.K.O. 1952.

FILM come *So che mi ucciderai* appartengono, per pregi e difetti, al protagonista (in questo caso Joan Crawford), che li trasforma in specchi di narciso dei propri vir-

tuosismi. Sarebbe difficile e inopportuno giudicarli fuori di questa condizione strumentale. *So che mi ucciderai* è imperniato sul caso di una fortunata autrice di teatro che, per una combinazione, scopre che il marito si dispone, nel giro di pochi giorni, ad assassarla — situazione drammatica che richiama quella di *Sorry Wung Number* (1948 Il terrore corre sul filo), nel quale le possibilità che il soggetto offriva erano sfruttate con vigore e accortezza sensibilmente migliori — simulando un incidente, per ereditarne le ricchezze. La donna a sua volta architetta un piano ai danni del marito e dell'amante di questi, piano che però, all'ultimo istante, non ha coraggio di condurre a termine. Ma una nemesis provvidenziale interviene a eliminare il marito infedele e a liberare dall'incubo la scrittrice.

Il racconto è ingegnosamente concatenato e non manca di drammaticità; ma esso non è in fondo che un pretesto per l'interpretazione massiccia di Joan Crawford (non si saprebbe definirla altrimenti). E' questa continua preoccupazione che detta i movimenti del film: ed ecco il moltiplicarsi dei primi e primissimi piani, l'abbandono a particolari superflui, il ritmo a volte lentissimo. Joan Crawford appartiene alla vecchia guardia hollywoodiana, quella del divismo: la sua recitazione, a cui non si può negare tuttavia efficacia, risponde ovviamente a tale natura. C'è sempre qualcosa di troppo rifinito, di sottolineato in questo genere di interpreti e persino di vagamente *demodé*, che induce un senso di sazietà. Tra i paradossi del buon attore dovrebbe trovarsi anche quello di non esserlo troppo.

(Un'osservazione marginale: Joan Crawford è Myra Hudson, acclamata scrittrice di teatro: le quattro battute di una sua commedia che possiamo cogliere sono le meno adatte a giustificare tale fama. Sembra che il cinema abbia riservato agli artisti in genere e agli scrittori in particolare, quando li assume come personaggi, il massimo di incredibilità).

VICE

Sudden Fear («*So che mi ucciderai*») è un pretesto per una «massiccia» interpretazione della Crawford, sulla cui valorizzazione sono imperniati tutti i movimenti del film.





LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

UN LETTORE DI BOLOGNA. - E' tradizione ormai che io, a regolari intervalli, chieda scusa ai miei lettori, e per meglio dire corrispondenti, per il ritardo nelle risposte. La massa di lettere è sempre terribile (ci vorrebbero due Postiglioni, sia detto tra noi) e lo spazio limitato. Devono perciò pazientare a turno coloro i quali, come te, chiedono informazioni che mi obbligano a lunghe ricerche. Il Guadalcanal Diary di cui volevi conoscere il regista, è stato diretto da Lewis Seiler. Il soggetto è tratto dal libro di Richard Tregaskis, un volume di fortunata vendita (non come le opere successive del Tregaskis). Sceneggiatura di Lamar Trotti, produzione di Bryan Foy per la 20th Century-Fox. Dimenticavo l'anno di edizione: 1943.

LEO FARALLI (Salerno). - Di Juliette Gréco (la cantante che si proclamò esistenzialista all'epoca delle prime fortune dei ratés di St. Germain-des-Prés, e regalò così una etichetta a quella schiera di spostati, anche a coloro che del vero esistenzialismo non hanno mai avuto la più tranquilla idea) di Juliette Gréco, dicono, esistono alcuni film. Prima di tutto un'appendice, non certo di primo piano, nell'Orfeo di Cocteau. Poi l'esecuzione della canzone del prestigiatore in «...E mi lascio senza indirizzo». Infine una buona parte, piena di battute, in quel disgraziato film di Pagliaro, interessante per altri versi, intitolato La rose rouge. Della Gréco esiste un disco "stampato" in Italia, dalla Columbia: da una parte reca il Si tu t'imagines di Queneau, musicato da Kosma; sul retro trovi una lirica di Desnos e una poesia di Sartre, entrambe in musica. Particolarmente interessante la seconda. Gli altri dischi di mademoiselle Juliette sono editi dalla Philips francese.

LUCIANO COMUNI (Milano). - Che posso dire? Al massimo, che la tua conoscenza dei vecchi film e la tua abilità nel creare rapporti e paragoni mi sbalordiscono. Quel The Life of Jimmy Dolan («La seconda aurora») stando al tuo racconto — perché io, confesso, o non lo ricordo o non l'ho visto nel '33 — sembra davvero parente di They Made Me a Criminal. Un'analogia che può chiarire solo chi ha voglia di andare a cercare i nomi degli autori del soggetto dal quale è nato il secondo film (al momento non li so trovare); il primo è tratto da un soggetto di Bertram Milhauser e Beulah Marie Dix, con sceneggiatura di David Boehm e Erwin Gelsey. Qualcosa mi fa capire che tu hai perfettamente ragione; un'intuizione fondata su alcuni dati minori.

MARINO C. (Catania). - Non è vero che Ruggero Ruggieri sia stato dimenticato dal cinema: di recente lo abbiamo visto o sentito (Don Camillo ospitava solo la sua voce) in più di un film. Certo, le fatiche del cinema non sempre vanno d'accordo con quelle del teatro: è probabile che l'attore non riesca a far conciliare le sue tournées della ri-

balta con gli impegni davanti alla macchina da presa. Si gira di solito soltanto a Roma, e Ruggieri preferisce abitare a Milano. Ma non è solo questa la ragione: c'è la cosiddetta richiesta "del ruolo", vale a dire che i soggetti non puntano più su figure che possano offrire grandi occasioni ad un attore vecchio, sebbene sempre vigoroso come Ruggieri. Sono certo però di un fatto: che egli è ancora l'esponente più sicuro di quella corrente (una corrente che vanta pochissimi elementi in tutto il mondo), i quali davanti all'obbiettivo dimenticano d'essere attori di teatro. A Ruggieri dedicheremo quanto prima una lunga "galleria": il che mi toglie dalle spalle una grave fatica, quella cioè di elencare a tuo uso e su tua richiesta, i film da lui interpretati.

MARIA VITI (Roma). - Il film di Carol Reed An Outcast of the Islands, arrivato in Italia col titolo «L'avventuriero della Malesia», ha avuto da noi una critica poco entusiasta. In Francia, troviamo poi un Jacques Doniol-Valcroze che lo stronca senza concedere appello. Il film, come tu sai, è tratto da un romanzo di Joseph Conrad; e scrupolosamente, Reed rispetta l'epoca in cui Conrad colloca la vicenda. Ora vedo che ai tuoi quesiti puoi rispondere tu stesso con un'accorta lettura del libro, anche se, chiudendo il volume, l'accorgerai che quanto in Conrad era "interno", Reed ha mirato a rendere "esterno". Conrad, diciamo pure, è un osso duro per il cinema, durissimo in particolare modo per chi lo vuole rispettare. O evitarlo, dunque, o affrontarlo spavalidamente, alterandolo se è il caso usando solo quanto di più «cinematografico» esso offre; questo si dovrebbe fare, a veder mio. E si eviterebbe perciò il compromesso di Reed, compromesso — diciamo — tenuto sempre su un tono felice, con ottime immagini, con momenti stupendi, persino riuscito nel suo insieme, sempre che non si abbia davanti agli occhi il testo originale contraddittorio. A questo punto una domanda: è necessario conoscere l'opera letteraria dalla quale un film è derivato? Con molte scuse per la mia presunzione io dico «no, non è necessario». Può bastare il film. E il film di Reed, lapidatemi se volete, io lo considero buono.

GIRONE G. (Catania). - Per gli studi sul cinema italiano del periodo muto, ti consiglio, come ho fatto altre volte, Vecchio cinema italiano di E. F. Palmieri (edizione Zanetti, Venezia; ma dubito che tu riesca a trovarlo nelle librerie. Vuoi che pubblichi un'inserzione in «Cambi e acquisti»?). Poi esiste un prezioso lavoro di Maria Adriana Prolo, Storia del cinema muto italiano di cui è uscito solo, salvo errori, il primo volume (edizioni Poligono, Milano). Ti può essere di aiuto anche il libro di un serio studioso come Luigi Rognoni il cinema muto, uscito per le edizioni di Bianco e Nero. Altri dati li puoi leggere sulla Storia del cinema di

Pasinetti (introvabile). E per finire, ti raccomando la lettura di Cinema dell'arte di Nino Frank. A dispetto del titolo italiano (un gioco di parole, come vedi) l'opera è in francese; éditions André Bonne, 15, rue Las Cases, Paris. Questo libro non è un elenco e so che tu cerchi proprio una lista arida di titoli e dati, ma costituisce comunque un'interessante e utile lettura. E scrivi a Bianco e Nero per avere il numero speciale imperniato sul cinema muto di casa nostra.

MARIO SELBI (Firenze). - Il più recente «Robin Hood» dello schermo è quello girato in Inghilterra per conto della Produzione Walt Disney, diretto da Ken Annakin e intitolato, nel Regno Unito, The Story of Robin Hood and His Merry Men. E' già arrivato sugli schermi italiani come certo saprai. Dal 1909 al 1951 (anno in cui Disney mise mano al lavoro) furono girati otto film su «Robin Hood». Quest'ultimo, il nono, è basato come esige l'ortodossia, sul poema Piers Plowman, che data dal 1377; con la sceneggiatura di Lawrence E. Watkin e la fotografia in technicolor di Guy Green. Gli attori sono: Richard Todd (Robin Hood); Joan Rice (Marian); James Hayter (il frate Tuck); Martita Hunt (la regina Eleanor); James Robertson Justice (John); Bill Owen (Stutely); Hubert Gregg (il principe John); Michael Hordern (Scathelock); Elton Hayes (Allan-a-Dale); Patrick Barr (Il re Riccardo I). Interessante, di questo film, una particolarità: per molte scene d'insieme s'è dovuta costituire una "seconda unità" di ripresa ovvero un drappello con operatore in testa, a sua volta comandato da un regista. E il primo regista, Ken Annakin, ha messo a capo di questa seconda unità, importantissima, il regista Alex Bryce che divide gli onori col suo "principale". Onori comunque dubbii: perché il film non è una meraviglia.

GIACOMO GAMBETTI (Imola). - Troverò un minuto di tempo libero per risponderti. E così tu troverai un briciolo di pazienza per perdonarmi.

FULVIO (Jesi). - Cinema ha pubblicato qualche estratto di sceneggiatura; ma è inutile che io ti elenchi quegli esempi perché non farebbero al caso tuo. Sì, Fourteen Hours («Quattordicesima ora») è uscito con due finali che sono stati sottoposti al pubblico per il giudizio. Grazie ad un referendum gli importatori del film hanno potuto stabilire che gli spettatori facevano pollice verso sulla conclusione "lieta"; e così — in virtù del giudizio del pubblico (il pubblico del Cinema Capitol di Milano) — Robert Cosik muore.

GUIDO FINK (Ferrara). - Mi accorgo che la tua lettera, alla quale sto rispondendo, è di molto precedente alla elezione di Eisenhower. Spero tuttavia che tu, quell'incarico di critico, l'abbia ancora: anche se, a veder mio, non è quella la sede più indicata per cominciare. Grazie per il Lizzani ma credo che a quest'ora si sia già provveduto in qualche modo. Fammi sapere, ad ogni buon conto, cos'hai in preparazione e che cosa desideri fare.

PIERO ZANOTTO (Venezia). - Non rispondo alla tua seconda domanda; mi affretto invece a servirmene come promemoria per la redazione, sperando che da quel quesito nasca un articolo. Abbi pazienza, dunque. Per le domande che tu vorresti veder rivolte al professor Marco Bongiovanni, devo purtroppo dirti che l'inchiesta di Pitta e Capriolo, condotta fra le personalità religiose, è virtualmente chiusa. I veri primi passi di Memo Benassi in cinema risalgono al 1932, con La vecchia signora, cui ha fatto seguito il caso Haller (in cui recitava anche Marta Abba).

FERRUCCIO GIACOMELLI (Senza indirizzo). - Tu scrivi e io riporto: «Nel periodo 1929-1934 funzionava a Roma (nella palazzina Torlonia o qualche cosa del genere) l'Istituto per la Cinematografia Educativa, ente della Società delle Nazioni, che pubblicava la rivista quadrilingue "Rivista del cinema educatore" diretta se non sbaglio, da Luciano De Feo. Nonostante le mie ricerche non sono riuscito a sapere dove sia andato a finire tut-

to il materiale informativo dell'Istituto stesso, particolarmente la raccolta di giornali e di riviste che affluivano da quasi tutto il mondo. Non potrebbe, il servizio informazioni della "Diligenza" mettermi sulla buona pista?». Ora speriamo, caro Ferruccio, che qualcuno al corrente legga e scriva.

GIUSEPPE TURRONI (Meldola). - Mandi pure l'articolo e avverti la redazione che l'hai fatto su mio consiglio: qualcosa succederà. E a me manda, se credi, quel soggetto sulle sale da ballo. A proposito delle quali, ho notato con quanta bravura il regista Comencini (Luigi Comencini di Bolero Film, dice un amico mio, lepidamente) ha messo in scena la maratona di danza nel suo La tratta delle bianche. Peccato che la materia fosse stata già esaminata e messa in piazza, con bravura superiore, da un romanziere (e ora sceneggiatore di Hollywood) chiamato Horace McCoy. Il libro in questione, imperniato proprio su una sfacchinata in pista a ritmo di musica, è intitolato They Shoot Horses, Don't They? (e ci terrei tanto che i soggetti di La tratta delle bianche mi assicurassero di non conoscerlo). Leggilo, lo troverai nella serie economica dei Signet Books, n. 670.

GIUSEPPE FERRARA (Sena). - Tu hai le idee chiare, mentre chiare non sono le idee dei critici di cui riporti alcune frasi. Quanto al problema iniziale, quello che t'ha costretto a scrivere, come vedi leggendo Cinema, esso non ha più importanza ora. E per il "contenutismo", credi pure che vi sia una corrente, se vuoi, lo non ci credo: al massimo si tratta di affinità nel giudizio e di criteri quasi identici, ma nulla che possa far pensare ad una vera corrente (e quindi con tutti gli attributi che il termine comporta).

NUOVA BETTE DAVIS (Roma); GIOVANNI MARCELLI (Senza indirizzo); SILVIA MARETTI (Senza indirizzo). - Sembra una congiura; tre lettere di cui due con firma diversa ma scritte con calligrafia simile (anzi, calligrafia vuol dire bella scrittura; e quella delle lettere calligrafate non è) tre lettere — dicevo — per avere notizie di Eva Vanicek. «Vorrei anche sapere se Eva è la candidata per il nastro d'argento per la migliore interpretazione femminile, come caratterista, per Roma ore 11» aggiunge una mittente. Ridicolo; non voglio pensare che si tratti di una campagna epistolare condotta da alcune amiche della attrice: sarebbe ingenuo, dopotutto. Ma la coincidenza mi sbalordisce. Comunque ecco i dati: Eva Vanicek è nata a Verona, diciassette o diciotto anni fa. Ha recitato in Doman è troppo tardi, Cento piccole madri, I sette re di Roma, Roma ore 11, Fanchulle di lusso e La presidentessa. Ha impersonato anche Sant'Agnese in un documentario. Per mandarle una lettera (questo chiedono i miei corrispondenti ahimè) indirizzate pure a Cinema, che inoltrerà la posta.

IL POSTIGLIONE

CAMBI E ACQUISTI

A. VALIGNANI (Via Sistina 91, Roma). - Acquista copie dell'Almanacco del Cinema Italiano, edizione 1939 e edizione 1943.

NICOLA PUDDA (Via Amedeo 130, Taranto). - Cede: Storia del cinema di Pasinetti, Cinema arte e linguaggio di Consiglio, Note di Cinema di Giovannini, Chiatton e Veronesi; Giovanna d'Arco, Alba tragica, La Kermeuse Eroica e Pepe le Moko (edizioni Domus).

AURELIO POPPI (Via Cirillo 102, Foggia). - Acquista Cinema (vecchia serie) collezione completa; Cinema (nuova serie) dal n. 1 al n. 75; e annate complete di Bianco e Nero.

AGOSTINO ALFANI (Via Capraia 21, Roma). - Cerca Mezzo secolo di cinema di Pasinetti; Essenza del film a cura di Di Giammatteo; fascicoli di Sequenze, in particolare modo il n. 2; una raccolta di Bianco e Nero, nuova serie, purché si tratti di una vera occasione, completa al 1951, con esclusi solo il n. 1 anno I (ottobre 1947) e i tre fascicoli doppi del 1951 con le sceneggiature di La terra trema. Il silenzio è d'oro e Viale del tramonto.

commedie e romanzi di successo. Fra questi ricordiamo *The Right Size of Me*, storia vera di un pastore protestante e di sua moglie che hanno adottato dei bambini di nove differenti nazionalità; il romanzo e la commedia di Carson McMullers *The Member of the Wedding* con gli attori che hanno recitato l'opera teatrale a Broadway diretto da Zinnemann; *The Cyclist Raid* (Benedek, sceneggiatura di John Paxton), storia di una gang di adolescenti che rovina una città; *The Caine Mutiny* di Herman Wouk, una storia del tempo di guerra che finalmente la Marina degli Stati Uniti permette di raccontare in film; *The Library*, film che avrebbe dovuto essere interpretato da Mary Pickford; *Ethan Frome* di Edith Wharton; *The Juggler*, girato in Israele, opera del romanziere e sceneggiatore Michael Blankfort; *The Comedian*, storia di un comico della televisione adorato dal pubblico e odiato dalla famiglia, e *The Roosevelt Story*. La signora Roosevelt ha infatti scelto Kramer come il produttore più adatto per questo lavoro.

Sulla carta, questi piani sostengono un favorevole confronto con qualsiasi altro che i grandi studi abbiano da offrire e Kramer, a differenza di altri, sembra che non lasci per anni i suoi progetti sulla carta.

La sua organizzazione che nel primo anno alla Columbia è aumentata da diciannove a trentasei elementi, si espanderà senza dubbio ulteriormente. Egli sembra inoltre aver modificato la sua intenzione di fare a meno di divi: non ha ancora creato divi, ma Kirk Douglas, gli attori di teatro Marlon Brando e José Ferrer, e Arthur Franz formano una bella lista di "scoperte".

Kramer afferma di non voler fare "film col messaggio", cioè film a tesi, ma quando deve scegliere un soggetto si regola nel seguente modo: « Cerco di inquadrarlo in quella che chiamo la sua cornice di importanza, di valutarne i migliori ingredienti e di progettare il modo migliore di ordinarli e di manovrarli perché diano il risultato più soddisfacente. La sceneggiatura, la scelta degli attori e del regista vengono dopo, per creare un tutto omogeneo ».

Kramer possiede senza dubbio il fiuto per scegliere i soggetti inconsueti e per scoprire e sviluppare il talento. Fred Zinnemann, per esempio, sembra adattarsi meglio alla sua organizzazione che a quella di un grande studio; Laslo Benedek, il nuovo venuto Michael Blankfort, Richard Fleischer, promosso dai film di categoria «B», ed il mutevole Edward Dmytryk, sono tutte personalità da tener d'occhio.

Kramer, benché abbia fatto dei film mancati, non ne ha ancora fatto uno che non sia interessante. Fino ad oggi, nonostante il fatto, che i film meno soddisfacenti dal punto di vista della critica hanno avuto il miglior successo commerciale, egli ha dimostrato una considerevole fiducia nella intelligenza del pubblico. E la prima necessità, dopo tutto, è di mostrare un guadagno: la capacità di un produttore è valutata in base ai soggetti che sceglie ed alla gente ai quali li affida da realizzare. Stanley Kramer, nonostante le riserve che si possono fare su alcuni dei suoi film, ha conquistato in quattro anni, a soli trentanove anni, il diritto ad essere considerato il più intraprendente produttore hollywoodiano di oggi.

FENELOPE HOUSTON

allo «sviluppo degli scambi culturali cinematografici tra i popoli», organizza rassegne di cinematografie straniere poco note in Italia e mostre personali di importanti registi, prendendo accordi con i produttori d'origine e con le rispettive Ambasciate e Legazioni, immediatamente si diramano precise disposizioni alle Ambasciate e alle Legazioni, affinché questi film non vengano proiettati al di fuori della loro sede. E questo accade mentre la Federazione d'accordo con UNITALIA, estendendo il raggio della sua attività, ha già fatto conoscere alcuni film italiani inediti nei Cineclub esteri.

Anziché aiutare lo sviluppo dei Circoli del Cinema italiani e del loro organo rappresentativo, si tende così in via diretta e indiretta a togliere loro qualunque fonte di rifornimento col conseguente risultato di renderne impossibile l'attività e l'assolvimento della propria funzione. Nello stesso tempo si fa in modo che sia estremamente difficile trovare una sede per le proiezioni, sia non concedendo o, addirittura, togliendo l'agibilità a quelle sale private, che i Circoli hanno scelto come sede dei loro spettacoli, sia facendo pressioni sull'esercizio (circuito E.C.I. - E.N.I.C., sale parrocchiali, privati), perché non accolgano le domande d'affitto inoltrate dai Circoli del Cinema, e ciò proprio quando la Federazione ha richiesto alle organizzazioni dell'esercizio e ai circuiti statali che venga applicata per la concessione delle sale una quota di solo rimborso spese, essendo ormai i Circoli del Cinema divenuti degli organismi generalmente riconosciuti di cultura cinematografica.

Inoltre, la Federazione, che con le sue precedenti iniziative, ha avuto un peso non indifferente nelle iniziative che hanno preparato la legge del Cinema, è oggi l'unico ente culturale cinematografico a non beneficiarne; mentre il fondo dell'1% è spesso elargito a enti che non hanno dirette relazioni con la cultura cinematografica.

Infine, la presenza di una nuova associazione di Circoli, sorta da una iniziativa scissionista, ha creato ulteriori ostacoli al movimento dei Circoli del Cinema, anche perché tentativi di riunificazione e di collaborazione sono stati resi difficili e la polemica si è anzi accentuata anche in seguito ad alcuni atti (per esempio la pubblicazione del «Libro Rosso», estraneo nel suo carattere ai termini di una polemica costruttiva) che non hanno certo contribuito all'auspicata distensione.

Necessità di un'intesa e di un'azione comune

Il Consiglio Direttivo, di fronte al ripetersi sempre più frequente di questi fatti, ritiene necessaria, anzi, doverosa una decisa e ferma reazione. In particolare, invita i Circoli a prendere in esame tutti questi problemi nelle assemblee, a discuterli insieme ai soci e a renderli di pubblico dominio in modo da interessare personalità della cultura e politiche, enti e organizzazioni locali. Nel contempo però bisogna che cineasti e uomini di cultura, i quali hanno già preso posizione su certi problemi specifici, ad esempio quello delle Cineteche, convengano nelle necessità di una rinnovata, stretta intesa, perché, come ai Circoli è necessario che il film italiano prosegua sulla via iniziata, che lo ha portato a tante affermazioni, così ai cineasti e agli uomini di cultura occorrono dei Circoli forti e vitali perché i loro problemi vengano dibattuti e i loro sforzi efficacemente appoggiati. Solo una stretta intesa renderà possibile quell'azione comune capace di portare a conoscenza dei parlamentari e degli stessi uffici governativi le comuni esigenze, in modo che le Autorità si decidano a concedere alla cultura e all'arte del cinema una libertà e un appoggio, degni di un paese moderno e democratico.

Sarebbe assurdo, concludere questo esame della nostra situazione senza tentare di approfondire una delle più evidenti ragioni che sentiamo genericamente addotte a giustificazione degli atteggiamenti di ostilità e di diffidenza nei riguardi della Federazione stessa. I Circoli del Cinema sono accusati o sospettati di svolgere, non già una legittima politica della cultura (cioè politica a difesa dei valori premianti della cultura) ma una illegittima politica culturale (cioè politica intesa a introdurre elementi di valutazione estranei ai metodi e ai fini della propaganda di partito): una poli-

tica culturale, cioè qualcosa il cui accento batte sulla politica e sottomette la cultura agli interessi di quella.

Ogni sospetto non è facilmente eliminabile, ma, seppure qualche errore ci può essere stato, gli strumenti stessi della Federazione, articolatisi attraverso precise norme statutarie e la libera attività dei Circoli e dei loro soci, avranno e dovranno avere sempre il potere di correggerlo e di indirizzare la Federazione su una linea di condotta prettamente democratica. Tuttavia non si vorrebbe che il costante ripetersi dell'accusa di politica rivolta alla Federazione nascondesse altri interessi tendenti a disconoscere e ad annullare gli scopi e la funzione del movimento.

Ecco perché ancora una volta è bene sottolineare l'impegno che la Federazione e i Circoli prendono per garantire, attraverso la rigorosa osservanza degli statuti e dei loro principi informativi, quell'attività che ha per fine essenziale lo sviluppo e la diffusione della cultura cinematografica, il progresso degli studi storici della tecnica e dell'arte del cinema e l'incremento degli scambi culturali fra i popoli.

IL SESTO CONGRESSO DEI CIRCOLI DEL CINEMA

Il Consiglio direttivo del F.I.C.C., riunitosi in Roma in data 5, 6 e 19 ottobre ha deciso di convocare il VI Congresso dei Circoli del Cinema in Orvieto nei giorni 6-7-8 dicembre.

Il Congresso riveste particolare importanza non solo per i Circoli della F.I.C.C. ma per tutto il movimento dei Cine Club italiani, essendo oggi la Federazione Italiana dei Circoli del Cinema l'organismo che raccoglie il maggior numero di Circoli e l'organismo più vivo culturalmente e più ricco, nel suo seno, di dibattiti e di discussioni che contribuiscono sempre più ad uno sviluppo ed a un progresso del movimento stesso.

A questo proposito il Consiglio direttivo della F.I.C.C. ha ritenuto opportuno chiedere a tutti i propri Circoli di convocare, in preparazione del Congresso, delle Assemblee generali per discutere di fronte ai soci e soprattutto con i soci i problemi particolari e generali dei Cine Club. Il Congresso sarà così veramente il punto di incontro delle opinioni, delle proposte, delle critiche delle migliaia e migliaia di soci dei Circoli del Cinema. In ogni Circolo sarà garantita non tanto la più ampia possibilità di dibattito, essendo questa cosa ovviamente indiscussa, ma sarà data a quei gruppi di soci che dissentissero dalle posizioni o da alcune posizioni della maggioranza dei Circoli la possibilità di inviare un loro delegato, con pieno diritto di voto, che avrà il diritto di presentare proprie mozioni che trovino la base in mandati particolari.

CORSI DI CULTURA CINEMATOGRAFICA PER LE SCUOLE MEDIE SUPERIORI

Avranno inizio entro il corrente mese di novembre alcuni corsi di cultura cinematografica per gli studenti delle Scuole Medie Superiori.

I corsi verranno svolti presso sale cinematografiche o aule scolastiche, opportunamente attrezzate, in seguito ad un accordo tra la Cineteca autonoma del Ministero della Pubblica Istruzione e il Centro Sperimentale di Cinematografia, che si serviranno in questa loro attività della collaborazione degli « Amici della Cineteca Nazionale » (ACCIS) di Roma e degli « Amici della Cineteca Italiana » di Milano.

Il programma comprenderà 18 lezioni, che verranno illustrate con la proiezione di film d'archivio e con eventuali « anteprime ».

L'iniziativa si ripromette di impostare in maniera organica l'importante problema della diffusione nelle scuole della conoscenza dei mezzi espressivi cinematografici e della storia del cinema.

I corsi avranno in un primo tempo svolgimento a Milano, Roma, Napoli, Palermo, Bologna, Siena, Frosinone e Sassari e in seguito continueranno in tutte le sedi provinciali.

Brunella Bovo e il campione olimpionico di sci, Zeno Colò, fotografati durante le riprese del film « Fanciulle di lusso », diretto da Bernard Vorhaus.

