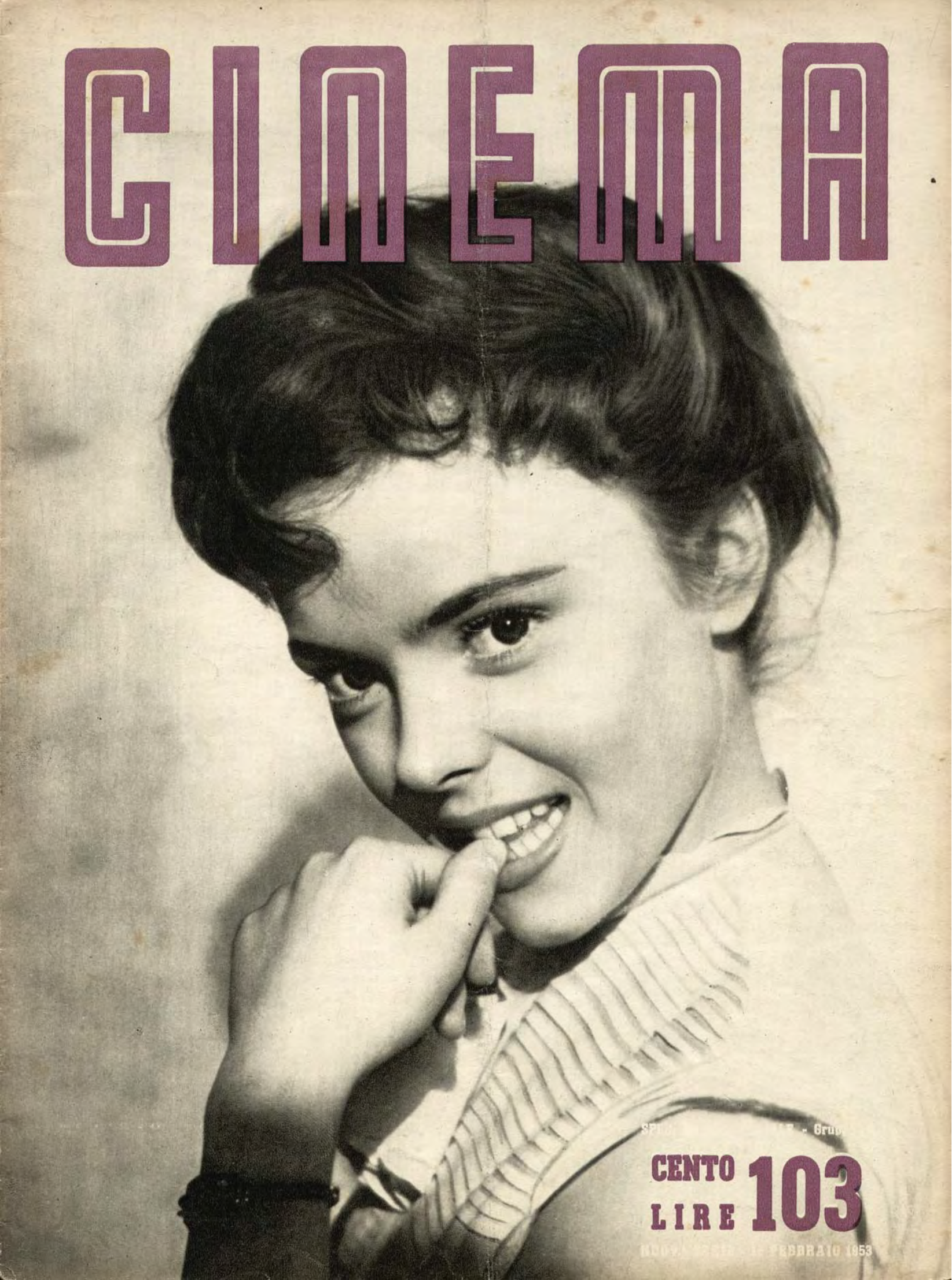
CINEMA



CENTO LIRE 103

FEBBRAIO 1953

GEORGES SADOUL: « Vita di Charlot » - Einaudi editore, Torino 1952.
MAURICE BESSY et ROBERT FLOREY: « Monsieur Chaplin » - J. Damase Editeur, Paris 1952.
PETER COTES et THELMA NIKLAUS: « Charlot » - Nouvelles Edit. de Paris, 1951.
THEODORE HUFF: « Charlie Chaplin » - H. Schuman, New York 1951.

NEL numero dell'8 febbraio il « Rome Daily American », il giornale degli americani in Italia, dava notizia del boicottaggio subito negli Stati Uniti dall'ultimo film di Chaplin, *Limelight*, ad opera principalmente dell'« American Legion ». Le ragioni di questa misura? « They — i capi della Legione — said they had no objection to the picture. It is just that Chaplin appears in it, produced it and directed it ». Il solo torto del film è di essere del signor Charles Spencer Chaplin: più espliciti di così...

E' questo, in ordine di tempo, l'ultimo dei dispiaceri inflitti a Chaplin dal Nuovo Mondo. Per fortuna l'Europa si comporta diversamente: come già avvenne nel 1921 e nel 1931, il vecchio continente ha accolto trionfalmente il grande artista durante il suo attuale viaggio, gli ha fatto sentire la sua solidarietà, il suo affetto. All'omaggio dell'uomo della strada e dei potenti l'editoria ha aggiunto il suo con la « Vita di Charlot » di Sadoul.

Dedicata « a C. S. Chaplin, con tutto il rispetto e tutta l'ammirazione per l'artista di genio, il grande cittadino, l'uomo onesto » la fatica del Sadoul costituisce qualcosa di più che un « abbozzo di ritratto », come l'autore la chiama. E' invece, pur nella sua piccola mole, una esauriente trattazione che attraverso la vita e le opere riesce a dare il significato della personalità forse più importante del nostro tempo, ponendo particolarmente l'accento sull'influenza che i casi personali hanno avuto nei film di Chaplin e sul suo « destino di artista perseguitato ». Scritto con uno stile piano ed accessibile a tutti, il libro è soprattutto dedicato al lettore comune, ma dice parecchio anche a chi se ne intende di cinema. Si potrebbe osservare che l'autore cade talvolta nel pericolo di far dire troppe cose a Chaplin, di trovare significati polemici nella sua opera cui forse lo stesso Chaplin non ha mai pensato (non dimentichiamo il suo avvertimento del 1926: « Spesso leggo nei giornali o in articoli di riviste che io ho avuto delle ragioni molto serie per fare questo o quello. Credetemi, le cose sono molto più semplici. Io, più che altro, mi fido del mio istinto »). Sadoul ha comunque il merito di aver salvaguardato l'unità di Chaplin attraverso tutti i suoi film, anche quelli senza Charlot, e soprattutto di aver messo in rilievo l'opera appassionata dell'artista e dell'uomo contro i pericoli di un mondo preda dell'oscurantismo, contro i macelli dei popoli, contro il tartufismo moderno. Il libro termina con una professione di solidarietà: l'ultimo capitolo, scritto il 12 ottobre 1952 (Chaplin è a Londra, oggetto delle manifestazioni di affetto dei suoi concittadini) ha per titolo: « Un uomo solo...? », interrogativo al quale risponde il commiato: no, Chaplin non è più solo. « Coraggio, Charlot! Buona fortuna, signor Charles Spencer Chaplin! L'estate scorsa, a Beverly Hills, voi potevate ancora credervi solo. Ma sapete ora che avete dietro di voi molte centinaia di milioni di uomini ».

E' interessante cogliere l'occasione offerta dalla « Vita » del Sadoul per esaminare altre tre recenti pubblicazioni su Chaplin: una francese, una inglese e una americana.

« Monsieur Chaplin » di Bessy e Florey, dedicato a Mack Sennett « il pioniere », è un libro composito ed ineguale, suddiviso in parti di carattere completamente diverso fra loro. Maurice Bessy, il noto storico francese autore fra l'altro — con Lo Duca — di due pregevoli studi su Lumière e su Méliès, ha scritto il primo lungo capitolo (« Un signe de contradiction ») ed ha fornito il sottotitolo al volume: « Chaplin, ou le rire dans la nuit ». Queste definizioni danno già il tono della prima parte del libro, che consta di pensieri « liberi » sulla personalità e sull'arte di Chaplin; è una folla di interpretazioni, di accostamenti, di considerazioni che col Nostro hanno spesso poco a che fare (e qui più che mai vale l'avvertimento ricordato). Così questo capitolo, insieme a cose acute, ne presenta troppe altre fastidiose e pretenziose: tanto per fare un esempio, Chaplin è un interprete degli dei, un portatore di messaggi « comme l'ont été Piero della Francesca, Commynes ou Villon », un genio che si è inserito « dans notre vie à la manière d'une surimpression » e che come tutti i geni è « une flamme dans la flamme, une vague née d'une vague, une vie au coeur de la vie ».

BIBLIOTECA

Di un tono seriamente critico sono invece altri passi: quelli sul senso del comico nel mondo odierno, sulla solitudine di Chaplin, sul suo senso del tragico, per cui il suo umorismo è semmai un « humour noir » e il suo riso un « rire dans la nuit ». Ma neanche questo è esatto: « Charlot, ce n'est ni le rire, ni l'émotion. Charlot, c'est une manière d'être, de sentir, de vivre et d'agir. Charlot c'est une démarche nouvelle dans un monde inquiet de son devenir ».

Dopo questa prima parte, cambiamento di registro. Il secondo e il terzo capitolo, assolutamente privi di voli lirici, sono di Robert Florey e constano di ricordi, fatti e aneddoti tutti di prima mano. Florey, il regista francese emigrato in America nel 1921, è un profondo conoscitore dell'ambiente hollywoodiano ed un vecchio amico personale di Chaplin. Florey vuole anzitutto farci conoscere Chaplin-uomo con i suoi difetti e le sue virtù. L'ultimo capitolo (« Ecrits de Chaplin ») riporta un originale e inedito "sketch" drammatico di Chaplin, il discorso da lui pronunciato il 22 luglio 1942 per l'apertura di un secondo fronte e la perorazione finale del *Dittatore*. Il libro è completato da fotografie (una ci mostra Chaplin in costume da Napoleone, il suo vecchio sogno) e riproduzioni di schizzi e autografi chapliniani.

Per scrupolo osserveremo che nonostante le sue conoscenze chapliniane il Florey ripete l'errore di Bessy: confonde il miserabile quartiere natio di Chaplin, Kennington, con Kensington, che è un altro quartiere di Londra, sede di ricchi.

Edito in Francia verso la fine del 1951, il « Charlot » di Peter Cotes e Thelma Niklaus è la traduzione del libro inglese « The Little Fellow. The Life and Work of C. S. Chaplin » pubblicato a Londra lo stesso anno. Preceduto da una introduzione di Somerset Maugham, il libro è suddiviso in due parti: nella prima vengono dipanati i fatti della vita di Chaplin — leggermente romanzati, o meglio completati con particolari di fantasia — mentre nella seconda vengono brevemente illustrati i suoi film e viene indagata l'importanza del suo apporto all'arte cinematografica. Segue una filmografia e qualche testo di Chaplin.

Le suddivisioni però non sono categoriche in quanto non si tratta di un'opera ordinata secondo un preciso criterio: è chiaro che il libro non ha alcuno scopo critico o culturale ma vuole solo fornire materiale per una conoscenza di Chaplin (« Nous avons écrit ce volume avec l'espoir de faire renaître de vieux souvenirs et surtout de contribuer pour notre part à faire mieux comprendre un très grand bonhomme »). Così in un pittoresco disordine, si accumulano fatti e fatterelli da cui sorge poco a poco, elemento per elemento, la figura di un uomo eccezionale, un uomo la cui condotta di vita non deflette per nessuna ragione dai princípi su cui si basa e la cui unica ragione d'essere è il suo lavoro. Un uomo che è diventato il genio del cinema: « Le monde du cinéma possède à peu près tout ce qu'il faut pour être grand, mais manque de génie. Par sa seule présence, Chaplin remédie à cette lacune » (una definizione che riprende quella di Shaw: « Chaplin, the only genius in motion pictures »). Frammisti agli aneddoti ed alle notizie curiose, nel libro trovano posto anche informazioni più sostanziali ed apprezzamenti valutativi. Interessanti le notizie sulle influenze culturali nell'opera di Chaplin (i libri — particolarmente quelli dei « liberi pensatori » e dei filosofi pessimisti, Schopenhauer in testa — e gli amici « intellettuali ») e quelle sulla sua concezione della vita, ch'egli vuole « vivre intensement », e dell'arte, che è perfezione. Chaplin, artista completo, è alla perenne ricerca di questa perfezione. Benché sia il più grande "clown" della storia, egli ha oltrepassato i limiti del comico ed è diventato filosofo e poeta, conquistando a buon diritto un posto fra gli immortali. Tutta la sua politica e la sua filosofia, il suo individualismo, la sua sete di libertà, il suo anarchismo — tutte posizioni che vengono dal suo cuore, non dal cervello — sono espresse in Charlot. Dove non possiamo seguire i nostri biografi è nella loro posizione rispetto al personaggio tipico di Chaplin: essi dicono che Charlot, ad un certo punto, ha preso la mano al suo autore e gli si è ribellato lasciandolo svuotato del suo senso più genuino. Le ragioni per cui non ci sentiamo di condividere questa convinzione sono troppo lunghe e inadatte a questa sede. Altre cose che non ci persuadono sono certi giudizi (*Modern Times* il film più felice e sereno di Chaplin, *Shoulder Arms* « l'expression la plus parfaite du génie de Chaplin ») e certe definizioni pretenziosamente generiche ed iperboliche.

Nessun pericolo di questo genere per il « Charlie Chaplin » dell'americano Theodore Huff. L'autore, che è stato assistente alla cattedra di materie cinematografiche di diverse università degli Stati Uniti e consigliere del Museum of Modern Art Film Library di New York, è un'autorità in fatto di storia del cinema. Il suo libro, che è uscito nel 1951, è presentato come la prima biografia definitiva di Chaplin ed effettivamente, se non il più importante — non si può dimenticare in una graduatoria d'importanza l'esauriente ed acuto volume del Leprohon, pubblicato nel 1947 — è certo fra i testi più organici e completi che esistano su di lui; scritto con uno stile chiaro e impostato linearmente, esso è particolarmente utile allo studioso che non si contenta delle definizioni stupefacenti e dell'aneddotto spicciolo, ma ricerca l'informazione precisa, il dato sicuro. Partendo dall'infanzia di Chaplin, Huff ci porta attraverso tutti i fatti della vita di lui, ne mette in rilievo l'influenza che essi hanno avuto nella sua opera, ci parla man mano dei suoi film (ne dà il "credit" completo, la trama — molto diffusa: sei pagine per *The Kid*, dieci per *The Woman of Paris*, quindici per *The Great Dictator*, — i giudizi, stralci della stampa, ecc.), dà notizie circa i suoi metodi di lavoro, i suoi dispiaceri, pubblici e privati, e soprattutto ci dà la misura della sua importanza nel campo dell'arte cinematografica.

L'accurato esame di ogni film chapliniano costituisce forse la parte migliore del libro. Rimarchevoli specialmente le pagine che vertono sui film « Essanay », nei quali Chaplin introdusse elementi nuovi per i film del genere: pathos, satira, fantasia: su *The Tramp* (1915) che col suo finale triste è « the first Chaplin classic » e segna la nascita del "vagabondo", « the most significant artistic archetyp of this century »; su *Police* (1916) dove si trova la prima definizione del mondo ostile (« the cruel, cruel world »); su *A Dog's Life* (1918) che è « his first real masterpiece ». Huff è severo con *Modern Times* (che in origine doveva chiamarsi *The Masses*): egli dice che le premesse iniziali di satira sociale non sono mantenute e che i restanti due terzi del film sono una specie di « an anticlimax to the opening idea » (cosa che si può discutere) e riporta le recensioni dell'epoca che parlano di un Chaplin istigatore della lotta di classe e propagandista rosso. Ora, purché vi dedichi un capitolo a parte — « Chaplin and politics » — Huff non dà gran peso al fattore politico nella personalità di Chaplin e si ribella al fatto che a Chaplin vengano attribuiti scopi diversi da quelli artistici. Chaplin è soprattutto un artista e solo incidentalmente può diventare « propagandista » (ma in senso lato): semplicemente, egli è per la libertà e perciò contro ogni imposizione, ogni limitazione, e come ogni vero artista è intollerante della stupidità, dell'insincerità e dei pregiudizi.

Per Huff il più grande film di Chaplin è *City Lights* ma quello che l'ha colpito di più è *The Woman of Paris*, « pietra miliare nella storia dello schermo » e uno dei dieci film più importanti che siano stati fatti. Il giudizio che Huff dà dei film sonori di Chaplin — vicino a quello di Cotes e Niklaus sull'argomento — non si può più accettare: dopo *City Lights* Huff parla di deca-

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO
Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume IX

FASCICOLO 103

Anno VI - 15
Febbraio 1953

Questo numero contiene:

Biblioteca . . . . . Seconda di copertina

Cinema-gira 58

HORTENSE POWDERMAKER
I tabù del cinema americano . . 61

ROBERTO PAOLELLA
Il problema del matrimonio senz'amore: "Un marito per Anna Zaccheo" . . 68

***
Le inchieste di "Cinema"
Sogni proibiti dei registi . . . 71

MARCEL LAPIERRE
Il "Cinerama" non è una novità assoluta . 74

ENZO MONACHESI
I film e la televisione 76

FRANCESCO DORIGO
Registi: *Orson Welles* . . 78

MARIO VERDONE
Cortometraggi: *Pittori* 80

***
Circoli del Cinema 81

GIORGIO TRENTIN
Formato ridotto 81

GIULIO CESARE CASTELLO
Film di questi giorni 82

IL POSTIGLIONE
La diligenza 88

★ Redazione: DAVIDE TURCONI - Impaginazione: P. F. FRISONE ★

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITA': Milano, Via Serio, 1 - Tel. 563.063-563.064 - REDAZ. DI ROMA: via S. Giovanni in Laterano, 210 - Tel. 764.085 - CORRISPONDENTE DA LONDRA: Roger Manvell, Direttore della British Film Academy - DA NEW YORK: Herman G. Weinberg, 30 Rockfeller Plaza - DA PARIGI: Marcel Lapierre, 240 rue Saint-Jacques. - Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'ammin. del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497 - ABBONAMENTI: Per l'Italia, annuale L. 2200, semestrale L. 1100; estero, il doppio.

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Una delle giovani interpreti scelte da Luciano Emmer per il suo nuovo film "Terza liceo": la francese Cristina Carèrè.

Alan Young e Jean Simmons in Androclo e il leone, *la più recente produzione «shawiana» di Gabriel Pascal, diretta da Chester Erskine.*

CINEMA GIRA

ITALIA

Sono terminate...

...le riprese dei seguenti film: Nei peccatori (*Titanus Film*) di Guido Brignone; Napoletani a Milano (*Volonteri-Virtus Film*) di Eduardo De Filippo; Vecchio Regno (*Vides Film*) di Pietro Nelli; Piovuto dal cielo (*Record Film-Sigma-Vog*) di Leonardo De Mitri; La figlia del Reggimento (*Salkind-Posa Film*) di Geza von Bolvary e Tullio Kovaz; Non è mai troppo tardi (*Olimpic Film*) di Piero Regnoli e Filippo Ratti; Missione ad Algeri (*Italarte*) di Edoardo Anton.

Prosegue...

...la lavorazione dei seguenti film: La montagna tonante (*Lungometraggio in Ferraniacolor di disegni animati; Iduna Film*) di Antonio Attanasi; Il maestro di Don Giovanni (*Vi.Va. Film-J. B. Mahon; in Eastman color*) di Muton Krims e Vittorio Vassarotti; Aida (*in Ferraniacolor; Oscar Film*) di Clemente Fracassi; Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno (*Felix-Nova Film*) di Amendola e Maccari; Siamo tutti inquilini (*Documento Film*) di Mario Mattoli; Un marito per Anna Zaccheo (*D.F.D.*) di Giuseppe De Santis; L'uomo, la bestia e la virtù (*in Gevacolor; Rosa Film*) di Steno; Il bacio dell'aurora (*Marte Film*) di Gianfranco Parolini; Una donna prega (*Trionfalcine*) di Anton Giulio Majano; Anna perdonami (*Videor Film*) di Tanio Boccia; Lasciateci in pace (*EPIC Film*) di Marino Girolami; C'era una volta Angelo Musco (*parzialmente in Ferraniacolor; Capitani-Edo Film*) di G. W. Chili, con la supervisione di Silvio D'Amico; L'età dell'amore (*I.C.S.-Cormoran Film*) di Lionello de Felice; Viaggio in Italia (« New Wine »; *Sveva Film-Junior Film*) di Roberto Rossellini; Terza Liceo (*INCIM*) di Luciano Emmer; Tarantella napoletana (*in Gevacolor; Titanus*) di Camillo Mastrocinque.

I vigili del fuoco...

...sono al centro della vicenda di un film a soggetto, in gran parte basato su materiale di repertorio girato da numerosi operatori (appartenenti al corpo stesso dei Vigili) fin dal 1941: La trappola di fuoco, condotto a termine in questi giorni dal giornalista Gaetano Petrosemolo, coadiuvato dall'operatore Domenico Scala. Prendono parte al film, che è prodotto dalla Dafne e distribuito dalla M.G.M., gli attori Hélène Rémy e Vittorio Sanipoli circondati dagli stessi eroici protagonisti che durante i bombardamenti salvarono tante vite umane.

Si è iniziata...

...la lavorazione dei seguenti film: Il tesoro dell'Africa (« Beat the Devil » (*Rizzoli-Romulus Film, Londra*), regista John Huston, operatori Oswald Morris e Mario Parapetti, interpreti Humphrey Bogart, Gina Lollobrigida, Jennifer Jones, George Sanders, Peter Lorre, Saro Urzì, Aldo Silvani, Ivor Bernard, Edward Underdown, Giulio Donnini, Marco Tulli, R. Morley, R. Borrelli, M. Perrone (gli interni del film, che viene girato in doppia versione, italiana e inglese, saranno realizzati a Londra); La nave delle donne perdute (*in Gevacolor; Excelsa*), regista Raffaello Matarazzo, operatore Aldo Tonti, interpreti May Britt, Ettore Manni, Tania Weber, Gualtiero Tumiati, Romolo Costa, Mario Passante; La Gioconda (*O.C.I.*), regista Giacinto Solito, operatore Arturo Gallea, interpreti Alba Arnova, Paolo Carlini, Virginia Loy (*Miss Grecia 1952*), Vita Silenti, Vittorio Vaser, Peter Trent, Attilio Dottesio.

« Lo Spettatore »...

...è un periodico cinematografico, il cui primo numero sarà composto di diversi episodi dedicati all'« Amore in città », i quali dovranno essere diretti da Lizzani, Antonioni, Emmer, Fellini, Franciolini, Lattuada, Dino Risi e Piero Tellini. Mentre Antonioni si prepara a dirigere l'episodio sull'amore che spinge al suicidio, Carlo Lizzani ha già iniziato, con l'operatore Gianni Di Venanzio e con attori presi dalla vita reale, l'episodio sull'amore mercenario. Questa serie di film-inchiesta, prodotta dalla Faro Film, è diretta da Cesare Zavattini e Riccardo Ghione.

Un film in rilievo...

...e a colori sulle Olimpiadi di Helsinki verrà proiettato nel corso del IX Festival Internazionale di Cinematografia Sportiva che avrà luogo dal 2 al 10 marzo a Cortina d'Ampezzo sotto gli auspici della Presidenza del Consiglio dei Ministri. Hanno aderito alla manifestazione le seguenti nazioni: Argentina, Austria, Canadà, Ceylon, Francia, Germania, Giappone, India, Inghilterra, Italia, Messico, Norvegia, Stati Uniti d'America, Sud Africa, Svezia, Svizzera, con più di 70 pellicole, in bianco e nero e a colori.

La terza dimensione...

...sarà dunque inaugurata in Italia dall'Odissea che G. W. Pabst dirigerà per la Lux [illegible] Cinecittà, con Silvana Mangano (che sosterrà contemporaneamente i ruoli di Penelope, di Calipso e di Circe), Kirk Douglas (che sarà Ulisse), Michel Simon e Anthony Quinn. Del film, che sarà girato in doppia versione, francese e italiana, verranno realizzate due edizioni: una norma-

(Sopra) *Un'inquadratura dell'ennesima edizione* di Koenigsmark, *con Roldano Lupi: regia di Solange Terac, e supervisione di Christian Jaque.*
(Sotto) *Divertenti momenti del film inglese* The Titfield Thunderbolt (a sinistra) *e del film francese* Les Vacances de Mr. Hulot (a destra).

le in Techmcolor, ed una in rilievo e in Gevacolor. Alla sceneggiatura collaboreranno, insieme al regista, gli europei Perilli, Paolinelli, Treuberg e Heuser, e gli americani Ben Hecht e Iule Grey; operatore sarà un esperto del film tridimensionale, Karl Strauss (quello di Limelight di Chaplin), coadiuvato dal nostro Aldo Tonti. Secondo quanto ha dichiarato De Laurentiis, il sistema di film in rilievo che verrà adottato richiederà l'uso di lenti speciali, ma nessuna variazione negli apparecchi di ripresa e di proiezione. Gli esterni saranno girati in Calabria, e si prevede per la fine di aprile l'inizio della lavorazione.

John Ford...

...nel corso di una conferenza stampa tenuta a Roma, ha smentito le notizie a suo tempo diffuse, secondo le quali egli dovrebbe realizzare un film col sistema « Cinerama », cui si sta facendo attualmente in America un gran "battage" pubblicitario. Il regista, che ha in progetto la realizzazione di un film in Italia, ha fra l'altro dichiarato di considerare The Sun Shines Bright (« Il sole splende alto ») che viene attualmente presentato in versione italiana, uno dei migliori da lui realizzati in questi ultimi tempi. Durante la sua permanenza a Roma egli ha visitato il Centro Sperimentale di Cinematografia, intrattenendosi a lungo con gli allievi, ha partecipato a una colazione a Cinecittà, offerta in suo onore dall'Unitalia e dall'I.F.E., e ad un ricevimento presso il Centro Cattolico Cinematografico.

Si è conclusa...

...la vertenza fra il Senatore dello Stato del Colorado Edwin G. Johnson e Roberto Rossellini, il quale, in seguito alle dichiarazioni dell'avv. Salmini, che rappresentava il senatore americano, ha ritirato la querela. Il Johnson ha voluto far precisare dal proprio avvocato che non intese, a suo tempo, offendere il regista, e di essere spiacente dell'equivoco sorto evidentemente per una cattiva interpretazione di una frase scherzosa rivolta ai giornalisti presenti. Rossellini era rappresentato dall'avv. Vassalli.

FRANCIA

Claude Autant Lara...

...sta preparando due film: Le bon Dieu sans confession (tratto dal romanzo di Paul Vialar: « Monsieur Dupont est mort »), con Danielle Darrieux, di cui dovrebbe al più presto iniziare la lavorazione, e Le blé en herbe, anch'esso in avanzata preparazione, per la cui protagonista si fa il nome di Edvige Feuillère, accanto alla quale sarà probabilmente un'attrice italiana.

Pare deciso...

...che Vittorio De Sica sarà uno dei protagonisti del prossimo film di Max Ophuls, « Madame de... », le cui riprese incomincieranno entro la prima metà di aprile. Dovendo De Sica iniziare ai primi di maggio la lavorazione del suo film americano, Miracle in the Rain, in occasione del suo recente passaggio a Parigi si è incontrato col regista austriaco per prendere gli ultimi accordi.

Il nuovo film di Lizzani Ai margini della metropoli *— dal quale sono tolte queste due inquadrature — è stato proiettato in anteprima nazionale a Poggibonsi, davanti ad un pubblico schiettamente popolare. La proiezione è stata seguita da un interessante dibattito al quale hanno preso parte diversi spettatori.*

Il cinema italiano...

...è stato più volte citato e portato ad esempio nel corso delle discussioni da poco iniziatesi all'Assemblea Nazionale per la definizione della nuova legge di aiuti alla cinematografia. Le provvidenze del Governo Italiano in favore dell'industria cinematografica, e la Legge sul cinema attualmente in vigore in Italia sono state ripetutamente ricordate in special modo dal relatore della Commissione d'inchiesta sulla crisi del cinema, che ritiene il cinema italiano un esempio di industria bene avviata e già affermata sul mercato internazionale.

Ai primi di marzo...

...dovrebbe iniziare il film di Marcel Carné, tratto dalla Thérèse Raquin di Zola, il cui titolo definitivo pare sarà Punition. Si tratta di una co-produzione franco-italiana (Paris Film Prod.-Lux Film), di cui è operatore Roger Hubert, e interpreti principali Simone Signoret, Raf Vallone, Sylvie Lesaffre, Nerio Bernardi e Maria Pia Casilio.

U. S. A.

Brando-Gardner...

...è il nuovo binomio che la M.G.M. si prepara a lanciare in una riduzione cinematografica del dramma di Shakespeare Antony and Cleopatra che verrà probabilmente realizzata a colori. Marlon Brando, che

è il più conteso attore del momento, ha appena terminato di sostenere il ruolo di Marco Antonio nell'ultimo film di Joseph L. Mankiewicz, tratto dal « Julius Caesar » di Shakespeare, al quale prendono inoltre parte gli attori: Louis Calhern (Cesare), James Mason (Bruto), Greer Garson (Calpurnia), Deborah Kerr (Porzia) e John Gieguld (Cassio).

Una standardizzazione...

...dei vari sistemi di cinema tridimensionale allo scopo di facilitarne la diffusione, è stata recentemente auspicata da Darryl Zanuck, che detiene i diritti del « Cinemascope » (conosciuto anche come « Anamorscope ») ed ha anzi in lavorazione un film, The Robe, dal romanzo di Lloyd Douglas, da realizzarsi con tale sistema. La situazione appare infatti attualmente piuttosto confusa, dal momento che due sono le attrazioni con le quali il cinema in rilievo ha iniziato la conquista del pubblico: da una parte il « Cinerama », che crea soltanto un'illusione di rilievo con tre grandi schermi accostati a semicerchio sui quali vengono proiettati tre film contemporaneamente (da tre macchine di proiezione), mentre sei altoparlanti disseminati nella sala producono suggestivi effetti di stereofonia; e dall'altra i vari sistemi bioscopici, nei quali è necessario ricorrere alle lenti a due colori o agli occhiali polaroids che permettono anche la visione del colore. Con quest'ultimo sistema è stato da poco lanciato il film Bwana Devil, in « Natural Vision », un film di caccia grossa prodotto da Arch Oboler, al quale prendono parte gli attori Robert Stack e Barbara Britton. Il film, che ha oltre tutto il vantaggio di poter essere proiettato in qualsiasi cinematografo (mentre il « Cinerama » agisce per ora soltanto a New York), è giudicato dal « New York Daily Mirror » la migliore risposta dell'industria cinematografica alla sfida della televisione. Le prime proiezioni pubbliche con lenti polarizzate, sono state effettuate, come si ricorderà, a Londra nel 1951 al « Festival of Britain », nel « Telekinema ». Pare intanto che, in seguito al successo di Bwana Devil, le azioni della «Polaroid» siano improvvisamente salite da 24 a 32.

Alan Curtis...

...l'attore americano che negli ultimi tempi aveva anche lavorato in Italia (si ricordi I pirati di Capri), è morto improvvisamente a New York a soli 43 anni. Nel cinema dal 1936, era apparso in vari film, fra cui La donna che voglio (« Mannequin », 1937) accanto alla Crawford, e Hollywood Cavalcade (1939), nel ruolo del volgare ma simpatico « attor giovane », rassegnandosi a sostenere per lo più parti di fianco, ma caratterizzandole di solito con una certa misura.

« Orient Express »...

...sarà il titolo di una serie di film che verranno realizzati appositamente per la televisione dalla « Nasht Production Inc. » di New York: buona parte di essi verranno prodotti in Italia, in compartecipazione con la Thetis Film e la Cinetelevision, e gli altri in Germania e in Francia.

Micheline Presle e Gerard Philipe in una scena di Tutte le strade portano a Roma nel quale i due popolari attori interpretano ruoli comici.

In 20 cinematografi...

...degli Stati Uniti si proiettano quasi esclusivamente film cinesi, i quali vengono distribuiti da Henry Lee. Da notare in margine che i film cinesi sono in testa alle importazioni cinematografiche del 1952, e che i locali suddetti cambiano programma due volte alla settimana. Ed ecco le cifre delle importazioni dell'anno scorso: 76 film cinesi, 67 britannici, 58 messicani, 49 italiani, 32 francesi, 23 tedeschi, seguiti da percentuali minori di una dozzina di altre nazioni.

L'atteggiamento...

...assunto dall'American Legion, le cui manifestazioni miranti ad impedire la presentazione di Limeligh di Chaplin hanno intanto provocato il ritiro delle prenotazioni di noleggio da parte di numerosi esercenti, è stato stigmatizzato da un pacato editoriale del «New York Herald Tribune», che ha fatto giustamente osservare come sia insensato confondere l'opera d'arte con la figura umana dell'artista: posizione analoga a quella di coloro che volevano bandire la musica di Wagner durante la guerra, o di chi condanna — come fanno i comunisti — l'arte borghese, ponendo sullo stesso piano arte e politica. Viene intanto comunicato che, nonostante il « veto » dell'American Legion, che proprio recentemente ha emanato una dichiarazione in cui si chiede ufficialmente il ritiro della pellicola (per il semplice fatto che è prodotta, diretta e interpretata da Chaplin), Limelight, già proiettato in 275 locali in circa quindici settimane (dalla sua prima presentazione) nella sola regione di New York, verrà quanto prima presentato anche in California. E' nel frattempo quasi terminato lo sgombero dell'abitazione a Beverly Hills dove Chaplin è vissuto per circa trent'anni, messa in vendita per 150.000 dollari: i mobili vengono spediti in Isvizzera.

GRAN BRETAGNA

Si è spento...

...uno dei pionieri del cinema, produttore e regista della cinematografia inglese: Cecil M. Hepworth, quasi ottantenne. Nato a Londra nel 1874, aveva cominciato ad interessarsi attivamente di cinematografo fin dal 1986, col cugino Wicks, insieme al quale fondava in seguito la casa produttrice detta appunto « Hepwix ». Dopo la costruzione di un proprio teatro di posa, nel 1905, riunì intorno a sé una troupe particolarmente affiatata, della quale fecero parte alcuni dei più bei nomi delle origini del cinema britannico: Alma Taylor, Ralph Forbes, Violet Hopson, Chrissie White, Henry Edwards, Ivy Close, Gerald Ames, Stewart Rome e persino Ronald Colman. Operatore anche di varie riprese di attualità, fra cui rimasero celebri quella sui funerali della Regina Vittoria del 1901, passò con successo al film a soggetto, dirigendo fra l'altro Reschued by Rover (1905), Blind Fate (1912) e Coming through the Rye (1924) il suo ultimo film come regista. Nel 1908 realizzò uno dei primi tentativi di sincronizzazione dell'immagine col suono per mezzo del grammofono, col « Vivaphone ». Dal 1947 era membro onorario della British Film Academy.

SPAGNA

A Madrid...

...ebbe luogo dal 2 all'8 marzo la « Settimana del Film e del cortometraggio Italiano », organizzata dall'Istituto Italiano di Cultura e dall'Umtalia Film, sotto gli auspici dell'Ambasciata d'Italia in Ispagna. Nel corso della manifestazione verranno proiettati due film a carattere retrospettivo: Ossessione di Visconti e Paisà di Rossellini, e i seguenti lungometraggi: Bellissima di Visconti, Il cappotto di Lattuada, Due soldi di speranza di Castellani, Processo alla città di Zampa, Umberto D. di De Sica, Gli uomini non guardano il cielo di Scarpelli e Leonardo da Vinci di Emmer; insieme a trenta cortometraggi scelti fra i migliori della recente produzione, di cui sedici in Ferraniacolor e uno in Gevacolor.

GERMANIA OCC.

Il film in rilievo...

...interessa anche i tecnici tedeschi, i cui primi esperimenti del genere risalgono al 1937 (accaparrati a suo tempo dalla Wehrmacht). Secondo i comunicati, entro il mese di marzo si avrà una produzione locale di pellicola a colori per riprese tridimensionali: il sistema da adottarsi prevede una doppia ripresa con angolo da 90 gradi, con sviluppo sovrapposto, e uno schermo speciale su cui si proiettano le immagini a luci polarizzate (il sistema è della Zeiss Ikon).

ARGENTINA

Secondo un accordo...

...franco-argentino, le cui trattative sono ormai concluse, l'Argentina riceverà dalla Francia 2.200.000 metri di pellicola vergine ed altro materiale (un milione di unità di carbone per lampade ad arco, ecc.), mentre la Francia si impegna a programmare, in regime di reciprocità, film a soggetto e documentari di produzione argentina.

CECOSLOVACCHIA

Jan Stallich...

...l'operatore di Estasi (1933) e Notturno (1935) di Gustav Machaty, del Golem (1936) di Duvivier, e di vari film britannici e italiani, fra cui Carmen fra i rossi (1939) e L'assedio dell'Alcazar (1940), è tornato nel suo paese natale, dove ha ripreso in pieno la propria attività: il suo ultimo film è Venite con noi, una commedia imperniata sulle vacanze dei lavoratori in un centro organizzato dai Sindacati, dove vengono a trovarsi persone che fanno i più diversi mestieri. Il film è diretto da Borivoj Zeman, da uno scenario di Josef Neuberg e Frantisek Vlcek, entrambi insigniti, come i due protagonisti, Jaroslav Marvan e Jana Ditetovà, del « Premio di Stato ».

SVEZIA

Tre film italiani...

...con didascalie sovrimpresse in svedese, verranno proiettati alla fine di marzo, in tre serate organizzate dall'Unitalia in collaborazione con la Legazione d'Italia a Stoccolma e con la Direzione Generale delle relazioni culturali con l'estero del Ministero Affari Esteri: Altri tempi di Blasetti, Il cappotto di Lattuada e Processo alla città di Zampa.

U.R.S.S.

Vengono comunicati...

...i titoli della più recente produzione sovietica: Il revisore (tratto da Gogol), diretto da Petrov; Puskin (un film biografico sul grande scrittore russo), diretto da Gherassimov; due biografie di musicisti classici: Glinka di Alexandrov e Rimski Korsakov di Rochal; La messe di Pudovkin; Sadko (dall'opera di Rimski Korsakov) diretto da Ptusko; e altri due film ricavati da opere di Gogol: La vigilia di Natale e Notte di Maggio. I film sono tutti a colori.

NUOVA SERIE
15 FEBBRAIO
1953

CINEMA 103

I TABÙ DEL CINEMA AMERICANO

OGNI fase della produzione cinematografica americana è controllata da uno speciale codice di tabú. Noi sappiamo che tutte le società, da quelle primitive a quelle della moderna Hollywood, hanno il loro imperativo categorico « Non devi fare ». Nei mari del sud, i tabú costituiscono una diretta comunicazione col soprannaturale, ad evitare certi mali e per assicurarsi invece certi benefici, specialmente in quei casi in cui si tratta anche di buona o mala sorte. Ad Hollywood, i tabú hanno determinato una specie di tecnica per aggirare quegli ostacoli che, pur essendo nei limiti delle forze umane, sembrano quasi sovrumani, tanto essi sono pericolosi; e pertanto essi rientrano in un formulario, la cui osservanza può aprire la via del successo.

Fra i melanesiani dell'età della pietra, nei mari del sud, non si doveva toccar donna, prima di una spedizione di pesca, se si voleva ottenere un buon risultato. Ad Hollywood, non si deve portare sullo schermo alcun segno visibile che un matrimonio è stato consumato, e ciò per la medesima ragione addotta dagli antichi melanesiani, che cioè forze ostili possano interferire sul pingue bottino che, in questo caso, è la cassetta. Il piú importante e universale divieto che si conosca, anche risalendo il corso del tempo, è quello che riguarda l'incesto, considerato tale anche se il grado di parentela non è immediato; e perciò in taluni luoghi, metà della popolazione femminile è vietata ai maschi o viceversa. Se qualcuno poi commette un atto incestuoso, o si uccide, oppure viene ucciso dai parenti, la trasgressione di questo divieto è giudicato come se producesse un'oscura ma terribile minaccia alla vita della società, e soltanto la fine del trasgressore può allontanare il pericolo con l'offerta della sua vita. Nella produzione cinematografica di Hollywood esiste un analogo divieto e non meno importante il quale vieta ogni riferimento ai fenomeni della vita organica, sia nell'uomo e sia in ogni altro essere vivente. Non dev'esservi alcuna frase, neppure in termini scientifici o addirittura scherzosa, che alluda alla copula, anche se essa avvenga soltanto fra elefanti, fra cavalli, tarme o farfalle; persino la vista di un neonato irrequieto sulla tela incerata inumidita, è rigorosamente vietata. I trasgressori di questi tabú non si uccidono e non vengono uccisi dai membri dei loro gruppi. Ma essi non potranno ottenere l'approvazione dei superiori, il che praticamente equivale a un suicidio fallimentare, alla volontaria soppressione dell'affare.

Fra i popoli primitivi si riscontra la naturale e cieca fede non solo nei tabú in se stessi, ma anche nella maniera di pensare e di vivere ch'essi rappresentano. Nessuno li considera a cuor leggero o per scherzo e vi sono pochi non credenti. Ben pochi di questi tabú, nella nostra società attuale, e quali l'incesto infamante oppure la minaccia alla proprietà privata, sono ancora rispettati con quella stessa profonda e assoluta convinzione della gravità della loro trasgressione. Nelle isole del Pacifico meridionale, i tabú nei rapporti sociali di eguaglianza tra bianchi e uomini di colore sono tuttora scrupolosamente osservati. Molti dei nostri tabú derivano dal desiderio di conservare una specie di *status quo*, in certi rapporti, ed anche da un oscuro presentimento o superstizione, come provavano gli uomini primitivi, che qualcosa di temibile ci possa sopravvenire, se non osserviamo questi divieti. I tabú assumono un significato e cioè dietro ad essi si sviluppa tutto un modo tradizionale, e perciò ben radicato, di pensare e di agire, che costituisce appunto una norma di vita, in qualunque zona del Pacifico meridionale o nelle regioni del Mississippi. Di conseguenza, gli uomini si sentono come piú sicuri quando i tabú, come le tradizioni, sono conservati.

I tabú di Hollywood sono rappresentati da quel codice della produzione, che è venuto a poco a poco ad imporsi da solo, e che ha alle sue origini, come fattore psicologico, proprio il moderno timore degli uomini primitivi. Se non che, a differenza di quelli, gli uomini che ora osservano e rispettano quei tabú non hanno alcuna fiducia in essi, non li intendono come una norma e tanto meno come una tradizione. I tabú di Hollywood non riguardano l'essenza della vita vera e propria dei produttori, bensí il contenuto dei loro film, e quindi i timori non si riferiscono a un indefinito soprannaturale, ma si riferiscono invece a una ben specificata minaccia che grava su questo mondo speciale e che è data dalla censura. Tale minaccia esisteva già da prima, ma apparve in tutta la sua gravità dopo la prima guerra mondiale, negli anni immediatamente seguenti, quando opposte tendenze vennero in conflitto. Da una parte si notò una generale rilassatezza nei costumi e l'espressione del sesso si manifestò dovunque; nel modo di fare e nei discorsi, nei libri e nel teatro; tanto che certuni produttori, pesato il pro e il contro, decisero d'arrischiare. Ma dall'altra parte insorsero forti gruppi di riformatori, i quali credettero di poter rimediare a tutti i mali sociali con i provvedimenti legislativi e, in essi, con le proibizioni. Ad inasprire maggiormente questi censori che avevano già appuntato i loro sguardi sul cinema ed erano impazienti d'agire valse una bene organizzata campagna pubblicitaria sui giornali per alcuni personaggi del cinema che notoriamente non conducevano una vita molto morigerata. Lo scandalo di « Fatty » Arbuckle, accusato d'avere ucciso durante un'orgia una ragazza, eccitò lo zelo dei riformatori. Benché Arbuckle venisse assolto dopo vari processi, l'opinione pubblica era stata cosí montata contro di lui che la sua carriera cinematografica rimase spezzata.

Nello stesso tempo divampò una discussione accanita sul modo d'intendere la censura e la sua portata, da Stato a Stato, e in ogni Stato da città a città. Diversi gruppi erano del parere che la legge dovesse intervenire e proibire qualunque cosa fosse da essi ritenuta immorale e non presentabile sullo schermo. Ma la definizione di immoralità e di impresentabilità era cosí diversa da una regione all'altra, che se un siffatto criterio di censura si fosse diffuso, i tagli e le proibizioni sarebbero stati tali e tanti da minacciare seriamente l'intera produzione. Ben difficilmente l'industria cinematografica sarebbe sopravissuta, se ciascuno dei quarantotto Stati e poi le città di questi Stati avessero adottato un loro criterio di censura. Perciò sorse una nuova associazione, diretta da Will Hays e piú tardi da Eric Johnston. Era naturale che una industria, la quale era appena emersa da uno stentato periodo di rivalità e di concorrenza tra i produttori e si era cosí estesa e rafforzata al punto di diventare un *trust*, si difendesse come un blocco compatto dagli assalti della censura.

Ma la sua azione unitaria non era diretta a combattere questo grave pericolo, valendosi della robusta tradizione americana di libertà contro la censura applicata alla stampa, ai libri e ad altre forme di comunicazione con la massa. Invece, la paura dei produttori era tanta che essi attribuirono ai loro avversari un potere soprannaturale.

Ad Hollywood solo un'esigua minoranza osa insorgere contro l'ipocrisia ed il convenzionalismo conformista imposti dalla mentalità corrente e dai "tabú" del Codice Hays

L'ipnotismo è ammesso sullo schermo, purchè non venga spinto troppo oltre: così in Rasputin and the Empress *(1932) fu tollerata la scena in cui Lionel Barrymore ipnotizzava Diana Wynyard* (foto a sinistra) *mentre invece alcuni stati americani censurarono varie scene d'ipnotismo in* Svengali *(1931). Una scena come quella del film russo* Pietro il Grande (a destra) *in America sarebbe stata censurata perchè tacciata di « vulgarity »*

e la risposta della industria fu un compromesso attraverso la volontaria imposizione di tutta una serie di tabú.

A somiglianza degli uomini primitivi, Hollywood ricorre piuttosto a una specie di magico incanto anziché venire a un aperto conflitto o stare a discutere coi le forze minaccianti. Il potere della censura sembra alla piú parte della gente di Hollywood così imponente e così indiscutibile da assumere le caratteristiche di una stregoneria con tutti i suoi malèfici sortilegi. Una serie di tabú, anche se non distorna la minaccia di questo potere, tuttavia nelle speranze dell'industria la mitiga, proprio come gli uomini primitivi i quali credevano che la magia e i tabú diminuissero i pericoli del soprannaturale e le diaboliche intenzioni degli altri esseri.

L'associazione divenne un'organizzazione morale con a capo Will Hays. Il suo primo atto fu un "programma" che consisteva in un blando accordo circa un certo numero e genere di libri e di drammi che non dovevano essere portati sullo schermo. Ad esso seguí un elenco di divieti e di cautele che vennero poi sostituiti nel 1931 dal Codice della Produzione, quello stesso che con talune aggiunte è in vigore anche oggi. Esso si riferisce alla moralità e alla dignità. Fra i suoi specifici tabú vi sono le norme riguardanti il sesso, il delitto, la volgarità, la religione e i sentimenti dei gruppi razziali, nazionali e religiosi.

L'Amministrazione del Codice di Produzione organizzato dalla « Motion Picture Association of America » (M.P.A.A.) rilascia un certificato di approvazione, quando tutte le sue prescrizioni siano state eseguite. Una volta, si pagava una multa per ogni spettacolo di film senza certificato, ma dopo il 1942 la multa non viene piú applicata all'esercente, ma al distributore e al produttore. Per comprendere in che consista propriamente il compito dell'Amministrazione del Codice di Produzione, bisogna considerarlo come in diretta collaborazione con gli stabilimenti e, per essi, con il produttore dal momento in cui questi acquista il romanzo, il dramma o il soggetto originale, o semplicemente le idee per un soggetto, sino a quando il film non sia terminato. I membri della M.P.A.A. leggono ogni copione presentato e lo giudicano da due punti di vista principali: come tesi e poi nei particolari. La soluzione del problema impostato nel soggetto determina quasi sempre l'accettazione o meno di esso. Se una colpa o un delitto resta impunito, la tesi non è accettata. Una volta accettata la tesi si passa all'esame in particolare del dialogo e delle singole scene sempre in riferimento ai cari tabú del Codice. I membri della M.P.A.A. entrano in contatto con il produttore o con i produttori e gli presentano un elenco di tutte le cose inaccettabili dal loro punto di vista e spesso suggeriscono anche i cambiamenti che possono rendere accettabile il film. L'approvazione con è data, però, finché non è visto il film ultimato.

Ma dopo che tutti i cambiamenti sono stati fatti e l'approvazione è stata data, è fortemente in dubbio se la stragrande maggioranza dei film siano quel « sano » divertimento così definito nella premessa al Codice, e che cioè « eleva il livello di vita di un'intera nazione », o se piuttosto non rientrino più semplicemente in quest'altra definizione pure del Codice e che li considerano "una ricreazione e un conforto agli esseri umani stanchi della realtà della vita". Rinunciando una volta tanto alle nobili e solenni parole della premessa, ci si può chiedere innanzi tutto se il Codice riesca realmente ad essere un valido freno alla sensualità, al delitto, alla violenza. Nelle società primitive, il tabú dell'incesto era veramente una forza coercitiva che poneva un freno nella maniera piú assoluta ai rapporti incestuosi. Ma anche se il codice dei tabú della M.P.A.A. è piú o meno osservato, ognuno dentro e fuori di Hollywood sa che il richiamo sessuale è la causa prima del successo non solo d'un interprete ma della maggioranza dei film. Lo studioso d'antropologia è scettico nei confronti del Codice per quanto riguarda davvero la moralità. Le funzioni biologiche della vita non sono evidentemente altrettanti sinonimi di moralità, e non hanno neppure la pretesa di esserlo. La veridicità è comunemente ritenuta una parte essenziale della moralità, ma la lealtà è completamente estromessa dal maggior numero dei film. Né i funzionari dell'Amministrazione del Codice di Produzione né i produttori s'interessano di sapere se i personaggi sono presentati come fantocci meccanici manovrati secondo le esigenze della trama, o se sono esseri umani rivestiti di dignità, se le soluzioni dei problemi sono puramente verbali o veramente sincere. C'è anche da chiedersi se la moralità o il buon gusto si possano ottenere seguendo le prescrizioni di una serie di tabú suggeriti e influenzati dalla paura.

Ipocrisia puritana del Codice Hays

I princípi fondamentali del Codice bastano da soli a spiegare i suoi insuccessi. E' detto in modo particolare che nessuno dev'essere eccitato dai film a comportarsi colpevolmente sia in materia sessuale e sia in materia criminale e che i sentimenti di nessun gruppo etnico devono rimanere offesi da una sconveniente rappresentazione sullo schermo. La M.P.A.A. cerca di raggiungere queste finalità con un attento esame dei particolari che dànno la rappresentazione apparente della virtú, col divieto per tutte le manifestazioni biologiche dell'uman genere e delle razze animali, con la punizione dei reati e dei peccati e con la omissione dei particolari di essi. Ricerca inoltre di ridurre al minimo la presentazione offensiva dei rappresentanti di un dato popolo, o di una data religione o categoria professionale e di dare invece una visione soddisfacente.

L'apparenza nominale della virtú è conservata in vari modi. Nessuna prostituta, come tale, può essere presentata sullo schermo. Se tuttavia nel soggetto ci sono, esse vengono mutate in ballerine o facenti parte del personale di servizio d'un bar o d'un albergo. In un film che rievocava i primi tempi d' una cittadina di frontiera del West, con abbondanti sparatorie e sbornie di *whisky*, il punto debole della città ch'era costituito da un locale che riassumeva le caratteristiche del *saloon* e della casa di tolleranza, era stato per l'occasione trasformato in una pensione e le prostitute in altrettante ballerine. In un altro film del genere le ragazze di un *saloon* erano chiamate « padrone »: davvero un singolare uso della parola in quel tempo e luogo. Da cui è probabile che gli spettatori in età superiore ai dodici anni cominceranno a credere dopo di allora che le ballerine dei *saloons* e le padrone dei bar siano sole e tutte prostitute. (Gli altri, sotto i dodici anni, non capirebbero che cosa sia una prostituta, quand'anche essa stessa lo dichiarasse apertamente). Ma la M.P.A.A. ha saputo ben conservare l'apparenza della virtú.

Ogni allusione all'intimità sessuale nel matrimonio e fuori di esso è tabú. I produttori vengono regolarmente diffidati a mostrare che una coppia di sposi sono impazienti di « soddisfare il debito coniuga-

La prostituzione nei film americani è ammessa solo con determinate limitazioni: in Of Human Bondage *(1934, Schiavo d'amore) la figura di prostituta impersonata dalla Davis* (foto a sinistra) *fu tollerata perché presentata sotto un aspetto sordidamente antipatico. In* Dead End *(1937, Strada sbarrata), la malattia venerea d'una prostituta diventò tubercolosi. In* The Barretts of Wimpole Street *(1934, La famiglia Barrett) l'«Hays Office» censurò un accenno all'incesto tra padre e figlia (Laughton e la Shearer, nella* foto a destra) *che era invece evidente nell'omonimo dramma.*

le ». In un film, la M.P.A.A. richiese la soppressione di quella parte del dialogo che lasciava capire come un marito avesse desiderio di andare a dormire con la propria moglie. In un altro film, si insisteva perché venisse omessa la « dissolvenza » la quale suggeriva il pensiero che lo sposo avrebbe colto i fiori d'arancio della moglie e soprattutto si faceva insistenza perché nella scena della colazione, la mattina seguente, non si ricordasse che gli sposi avevano trascorso la notte insieme. Ancora in un film veniva disapprovata la scritta « *Non disturbare* » appesa sulla porta di una cabina di una coppia in viaggio di nozze nonché un incauto riferimento alla « prima notte ». In un altro film ancora una scena che mostrava un soldato il quale, dopo parecchi anni d'assenza, si dichiarava contento di rivedere la moglie ed esprimeva il desiderio di stare finalmente soli, era giudicata troppo « intima ». Qualunque manifestazione d'affetto, anche tra marito e moglie, è considerata tabú. La M.P.A.A. pretese il taglio d'una scena in cui un marito mentre abbottonava l'abito della moglie la baciava improvvisamente sul collo, come pure di un'altra scena nella quale uno sposo dava un pizzicotto in fondo alla schiena della moglie.

Ogni delusione nel matrimonio o d'altra parte una troppo chiara compiacenza in riferimento ai doveri coniugali dev'essere evitata. Perciò furono disapprovate alcune frasi di una scena che rivelavano il disagio di una coppia per il fatto che lo sposo doveva andare a lavorare di notte, e di un'altra scena nella quale la protagonista si lagnava che il marito trascurasse la dolce intimità per dedicarsi invece agli affari.

Ogni riferimento all'intimità matrimoniale o al contatto fisico extra-coniugale è rigorosamente proibito. Il Codice specifica che quando i due protagonisti, maschio e femmina, non sono sposati, dev'essere bene inteso che l'uomo alla notte deve andare a casa sua. In una commedia d'amore si vedeva l'innamorato che si congedava a tarda ora dall'amata per ritirarsi a dormire. Perché non si supponesse che avesse dormito sotto lo stesso tetto, egli la mattina dopo doveva espressamente dichiarare che se ne veniva dall'albergo. Eguale sollecitudine venne dimostrata a proposito di un certo film giallo e senza intreccio d'amore nel quale i due incaricati della polizia non sapevano sbrogliare la matassa. C'era però un simpatico poliziotto privato che per giungere ai suoi fini cercava di sviare la polizia. Quando poi egli deve seguire la polizia, si rivolge alla ragazza per dirle: « Sarà bene che non veniate a trovarmi ». Nel film risultava ben chiaro che tra il poliziotto e la ragazza non c'era niente di niente e che la frase si riferiva a un'eventuale camera di sicurezza. Ma i funzionari del Codice si soffermarono su quella frase « veniate a trovarmi » e non sul significato che aveva nel film e lasciarono « veniate » ma cancellarono « a trovarmi ».

In un film in cui due giovani mostravano una reciproca simpatia, la M.P.A.A. fece tagliare la scena nella quale si vedeva che i due si cercavano col piede sotto la tavola. Intransigenti disposizioni riguardano ogni sorta di baci e d'abbracci. Non è tollerato alcun abbraccio in posizione orizzontale, e non si deve mai supporre che l'amplesso debba concludersi a letto, anche se i protagonisti siano marito e moglie. Con insistenza degna di miglior causa, la corrispondenza tra M.P.A.A. e produttori ripete quasi tutte le volte: « Niente baci a bocca aperta od altrimenti libidinosi », e con il bacio a bocca chiusa si salva la rigorosa apparenza della virtú. Il Codice dice anche: « In generale, la passione dovrebb'essere trattata in modo tale da non eccitare le reazioni piú basse e riprovevoli ». Qualsiasi riferimento a uno spiccato desiderio sessuale, come il dire ad esempio «Voi mi desiderate troppo» si suppone che corrisponda ad una reazione « riprovevole » e perciò viene abolito.

I tabú sul sesso si estendono anche agli organi sessuali degli animali. I funzionari del Codice ordinarono la soppressione di una scena nella quale si scorgeva qualcosa del genere in un elefante. La mungitura delle mucche con mostra di mammelle, o il latte che sprizza dalle mammelle sono considerate visioni contrarie alle clausole sulla volgarità e come tali non ammesse dalla Amministrazione del Codice. Fu perfino consigliato di fare a meno di mostrare in una stalla razionale le mungitura elettrica.

Tale divieto sulla suggestione del sesso è solo una parte delle applicazioni generali del Codice sui tabú che riguardano le funzioni biologiche. Anche la nascita viene considerata: non solo le scene di parto riprese direttamente o in « silhoutte » sono accuratamente vietate, ma vietati sono anche i dialoghi che si riferiscono ai pericoli del parto. Nessuna scena sulla gravidanza, quando essa sia ormai giunta alle convulsioni delle doglie. I produttori sanno anche di non dover mostrare in alcun modo l'ansia del marito per l'esito del parto.

La gravidanza non deve esser mai rappresentata con troppo realismo; per essa la serie dei tabú si allunga in misura notevole. In un film, quelli del Codice chiesero e ottennero che fosse mutata la frase « ha le doglie » nell'altra « è agli sgoccioli ». Ben si capiva dall'intreccio, che « agli sgoccioli » si riferiva al termine d'un parto laborioso, ma la M.P.A.A. non ammise divergenze dal suo punto di vista. Anche l'espressione « balia da latte » è da considerarsi proibita. Soltanto qualche volta questi precetti del Codice non vengono osservati dai produttori.

La vista dei luoghi di decenza è vietata in modo assoluto. I particolari di essi non sono mai visibili in una stanza da bagno. Anche il sonoro dello scroscio d'acqua in una vaschetta dev'essere evitato. L'indicazione « in gabinetto » e « fuori del cesso » venne cavata da un film, come pure l'allusione a un nettacessi non passò all'esame dei censori. In un altro film, la scritta *Per Signore* che stava a indicare senz'ombra di dubbio un luogo di ritrovo per signore venne tuttavia modificato, per togliere ogni perplessità o senso ambiguo in *Club femminile*.

Qualunque allusione alla perversione sessuale è rigorosamente vietata e la parola « finocchio » e certi atteggiamenti che ri-

Anche i baci sono regolamentati dal Codice Hays. I divi moderni — a differenza di quanto faceva Don Alvarado con Lili Damita in The Bridge of San Luis Rey *(1929) realizzato prima dell'entrata in vigore del Codice* (foto sotto) *— devono baciare le labbra, e non il collo.*

Col Codice Hays questa inquadratura di A Fool There Was *(1915) sarebbe stata certamente censurata perché ritenuta troppo macabra.*

velano il pervertito non sono ammessi. In un copione, la riga « Perché è uno sporcaccione » fu cancellata.

La bigamia è naturalmente considerata un reato e come tale punita. In un film che presentava un villaggio d'Indiani fra i quali la bigamia non era ritenuta peccato, la M.P.A.A. pretese che venisse rifatto tutto quanto il dialogo che non conteneva alcuna riprovazione della bigamia. In un film ch'era stato ricavato da un romanzo storico, ad un certo punto si faceva allusione a un figlio illegittimo nato sei o sette generazioni prima dell'epoca in cui si svolgeva l'azione. Agli effetti del film, questa allusione si rendeva necessaria, in quanto diventava poi materia di successivi sviluppi. La M.P.A.A. rispose che l'unica concessione che potesse autorizzare era quella di lasciar morire la madre mentre dava alla luce il figlio illegittimo. E cosí fu fatto, benché la madre nel romanzo non fosse mai morta di parto.

I tabú del Codice per quanto riguarda la volgarità non sono meno validi. Tutti i rumori sospetti, ivi compresi i rutti, non sono ammessi. La M.P.A.A. non lasciò passare una volta il grosso rutto di un capo africano, anche se un tal fiato rumoroso non sia tenuto dagli Africani in concetto di volgarità. I luridi ambienti rientrano anch'essi sotto il titolo di volgarità e pertanto i dirigenti del Codice consigliarono che l'azione di un film venisse trasportata da una sordida bettola a un brillante locale notturno e la vicenda com'era prima si svolse egualmente in un ambiente tutto affatto diverso. Le espressioni popolaresche quali « pidocchio », « sgualdrina », « bagascia », « troia », « fottuto » e « vacca » sono giudicate volgari e quindi proibite, come pure le esclamazioni « Dio » e « Signore » se pronunciate senza il dovuto rispetto. Qualora càpiti di dover portare sullo schermo un ubriaco, bisogna porre attenzione che la sbornia non appaia « offensiva », anche se il grado dell'offesa sia piuttosto difficile da stabilire.

Basta l'apparenza della virtú

Queste e altre ancora limitazioni servono a conservare quell'irreprensibile apparenza di virtú che la M.P.A.A. tende a far risaltare in ogni genere di film. Però vengono giudicati allo stesso modo un *Duel in the Sun* (« Duello al sole »), definito da certa critica « il predominio del sesso » e non altrimenti che « maschio, sanguigno e lascivo » e un *Best Years of Our Lives* (« I migliori anni della nostra vita »), tentativo veramente notevole di rendere in maniera drammatica ed efficace il problema dei reduci. D'altra parte i censori del Codice si preoccupano di togliere le frasi e di eliminare le esteriorità sessuali, mentre i produttori dal canto loro continuano bellamente a pretendere l'esibizione sessuale in tutti i loro interpreti.

L'esperienza c'insegna che il Codice non ha potuto estirpare nei film il male, sotto forma di peccato o di reato, ma sostiene che se c'è viene anche punito. La M.P.A.A. rifiutò un soggetto nel quale una donna che aveva avuto in passato peccaminosi rapporti veniva redenta dall'amore di un onest'uomo, sicché dopo molte lotte ed altrettanti dolori sembrava destinata a trovare finalmente pace nella vita felice e positivamente morale con l'uomo che amava. Il Codice sostenne che la donna non aveva diritto a una vita per bene e serena, e ciò in base a quella antichissima tradizione per cui nella lotta contro il male l'umanità non può riportare vittoria, poiché essa una volta che abbia peccato non ha piú speranza di salvezza.

Una commedia che ha avuto tanto successo a Broadway, *The Voice of the Turtle* (« La voce della tortora ») non poteva esser portata sullo schermo, se non venendo meno all'efficacia del suo tema principale. La commedia raccontava in maniera pulita se non proprio edificante la storia di un giovanotto e di una ragazza che avevano « folleggiato » adattando la loro vita alla famosa massima « amarsi e dirsi addio », e che poi scoprivano stando insieme che il vero amore è uno solo e tutte le gioie che esso apporta. La morale della favoletta è che un grande amore rafforzato dal matrimonio indissolubile dà tutte quelle soddisfazioni che invano si ricercherebbero nei fugaci e tristi amori. Ma nel film l'impostazione del problema e il suo svolgimento moraleggiante andavano perduti e non rimaneva altro che la trama di una sciocchina di ragazza innamoratasi di un soldato in congedo che dapprima non si accorgeva di lei, poi a sua volta si innamora e la sposa.

La M.P.A.A. giunge alla contraddizione di voler insistere sulla punizione d'un peccato, quando poi non permette nemmeno che sia nominato. Persino nella Bibbia ricorre quella parola « adulterio » che invece non viene permessa dal Codice nel dialogo cinematografico. In un soggetto originale, una ragazza ch'era stata di costumi licenziosi si innamora di un brav'uomo, ma non può sposarlo a causa del passato. Orbene tutte le volte che questo o quel personaggio, il quale in tal caso rappresenta la voce della coscienza, si dimostra pentito del suo passato, la M.P.A.A. fa osservare che allora bisogna parlare del male in termini vaghi, generici e superficiali, senza peraltro venire a un preciso riferimento al male commesso. Però, nel caso della ragazza di cui sopra essa dev'essere punita per un peccato che non si nomina.

L'accentuazione del castigo per il peccato ci porta a casi veri e propri di adorazione di un mito. Un film in cui una donna impazzisce per colpa d'un suo amico scavezzacollo e poi lo uccide, è accettato perché la donna impazzisce. Nel film la M.P.A.A. ha riscontrato soltanto questi appunti: lo schiaffeggiamento di una donna accenni a una malattia venerea e ad una relazione intima, invereconda esposizione di gambe. Null'altro, e che poi la donna ammazzi l'amico ai censori del Codice non interessa, poiché la donna è già stata punita con la pazzia.

Altri tabú sui delitti contro la legge sono ispirati soprattutto dalla preoccupazione che suscitino simpatie verso i criminali o il desiderio d'imitazione. Il criminale non deve mai risultare eroico né il suo delitto apparire giustificato, e in quanto ai particolari della mala azione non devono per alcun motivo essere cosí nitidi da insegnare metodi di delitto. Il trattamento dei delitti contro la legge non differisce da quello che contempla i baci appassionati e il neonato nudo. Il Codice informa che non deve esserci alcuno spiegamento di fucili mitragliatori o altre armi considerate illegali nelle mani di *gangsters* o di altri criminali. Non si devono udire fuori scena rumori in relazioni agli spari di queste armi da fuoco, né piú né meno di quanto era stato disposto per il rumore dello scroscio d'acqua nella vaschetta. Non devono essere rivelati metodi nuovi, unici e smaliziati per occultare le armi, e i dialogi dei *gangsters* circa le armi da fuoco dovrebbero essere ridotti al minimo indispensabile. Il suicidio dev'essere sconsigliato come il divorzio, e in modo speciale viene proibito quando il criminale ricorre ad esso per sottrarsi alla meritata punizione della legge. Non ci dev'essere in alcun caso brutalità eccessiva, né inutile spargimento di sangue e neppure un motivo di vendetta.

Anche Maureen O'Sullivan è incorsa — come moglie di Tarzan — nei rigori della censura Hays. Eccola infatti in una scena prima dell'intervento della censura e in un'altra dopo là.., cura Hays.

La M.P.A.A. protegge inoltre i sentimenti dei cittadini d'ogni nazione, a qualunque nazione, religione, e razza essi appartengono. Nessuno dev'essere offeso. Un produttore una volta temette che un suo film, il quale incominciava con una sparatoria in un combattimento stradale da parte di alcuni individui non meglio identificati che come Messicani, potesse sembrare offensivo ai Messicani e perciò li fece diventare zingari. Infatti si era informato e aveva saputo che gli zingari non appartenevano a uno Stato vero e proprio e neppure a qualche organizzazione politica che potesse protestare per essi. Un'altra volta per deferenza verso i Cubani, il luogo d'azione di un film che rivelava i segreti dei bassifondi venne trasportato da Cuba a New Orléans. E parecchie volte la M.P.A.A. intervenne a far mutare da negra a bianca il personaggio d'una servente, per le proteste delle associazioni negre le quali si lamentavano dell'uso invalso nei film di presentare tutti i negri soltanto come domestici.

Esistono altri tabú nel Codice, ma i piú importanti sono quelli già citati. Come si comporta Hollywood nei confronti di questi tabú? Nell'ambiente cinematografico, il Codice è uno dei piú frequenti bersagli delle critiche e viene citato a proposito e a sproposito. Benché sia una creazione e quindi una creatura dell'industria, nessuno lo vede di buon occhio. L'opinione corrente fra i produttori è che esso deve venir tollerato in quanto attenua i rigori della censura, ma dev'esser raggirato tutte le volte che sia possibile. Lo stato maggiore che forma l'impalcatura del Codice risente dello stato di cose che si è andato formando attorno ad essi e soprattutto dell' essere considerati « censori » e non diversamente da « scribacchini »: essi infatti hanno adattato la loro esistenza sull'esempio di un impiego monotono. Perciò leggono diligentemente ogni soggetto e vanno a vedersi tutti i film, prendono appunti scrupolosamente e tempestano i produttori d'avvertimenti ogni qualvolta un tabú non è stato osservato oppure un impegno è stato trascurato. Nessuno nell'industria cinematografica, in qualunque settore di essa: direzione generale, produttori, scrittori, direttori vari oppure agenti pubblicitari hanno fiducia nel Codice e credono all'importanza dei tabú. Gli atteggiamenti possono essere diversi, ma la maggioranza è compatta nel dire che bisogna saper aggirare gli ostacoli.

Uno scrittore di qualche o di molto successo si vale della tattica di introdurre in un soggetto un buon numero di cose, alle quali sa fin da principio che la M.P.A.A. attribuirà una grande importanza mentre a lui importano poco o niente. Ma in cambio di tali concessioni, egli ne otterrà altre per argomenti che lo interessano e che considera essenziali. Molti scrittori abbastanza furbi pensano che il Codice sia stupido, ma nulla fanno perché non lo sia. Essi lo giudicano uno dei mali minori, ma dicono che un bravo scrittore il quale sappia il fatto suo può riuscire ad ottenere ciò che vuole, anche se deve cambiare qualche riga o qualche scena. E non mancano quelli che soggiungono che talvolta i necessari sotterfugi persino giovano al soggetto.

A dare ascolto a certi produttori, essi affermano che le difficoltà sono pochissime per andare d'accordo con la M.P.A.A. Si tratta infine di discutere, prima della lavorazione, ogni film con gli amministratori del Codice e di rimanere poi in contatto con loro per le necessarie modifiche a mano a mano che il film progredisce. Dopo la discussione dei diversi punti di vista un compromesso per entrambe le parti è sempre possibile ottenerlo. E forse sotto sotto si può pure conservare l'adulterio, e se si riesce a convincere che il divorzio non è la soluzione migliore.

Altri produttori invece, d'accordo con altri scrittori, considerano il Codice una grave imposizione restrittiva. E non mancano neppure coloro i quali sono del parere che il Codice sia press'a poco il capro espiatorio per tutti i mali di Hollywood e lo tengono in conto del servo di tutti.

Hollywood, fabbrica di fantocci

Se il Codice è raggirato, accettato filosoficamente come un male necessario, sopportato con malcelata indignazione od usato come un alibi, nessuno però che abbia una certa pratica del mondo del cinema ha fede nel progresso spirituale e morale ch'esso vuole apportare. Nessuno pensa sul serio che le parole « bagascia », « pidocchio » o « fottuto » o che l'esclamazione irrispettosa « Oh, Signore » possano corrompere gli Americani o qualunque altro popolo. Nessuno è convinto che il piú piccolo indizio in un film che un matrimonio è stato consumato o che un divorzio è stato registrato senza che perciò si siano manifestate le fiamme dell'inferno o le tracce sulfuree del diavolo, possa risultare un cattivo insegnamento per i minori di dieci anni. Nessuno giura e spergiura che la vista di un neonato che ha bisogno di tela incerata o di una scritta *Per signore* possa suggestionare chiunque in malo modo. Insomma non c'è una persona in tutta Hollywood che tenti d'inserire il Codice dei tabú anche nella propria vita, o che davvero riconosca ad essi una qualche importanza nei confronti del pubblico. Tutto ciò è in netto contrasto con quel sistema di tabú che costituivano le norme di condotta e il patrimonio spirituale di un popolo primitivo.

D'altra parte la maggioranza dell'opinione pubblica di Hollywood per quanto concerne i tabú non differisce molto da quella dei popoli primitivi. L'approvazione data dalla M.P.A.A. allorché i tabú del Codice sono stati rispettati, sembra aver lo stesso potere d'un magico sortilegio che storni il pericolo di forze ostili come quelle che imporrebbe un'altra censura. Ma anche in questo caso non tutti i critici o i cosiddetti censori rimangono soddisfatti.

La Lega Nazionale della Decenza, un'organizzazione di cattolici militanti e quella che piú delle altre Hollywood vorrebbe accontentare, non è niente affatto contenta. Numerose rimostranze pervengono inoltre alla M.P.A.A. da individui singoli o da intere organizzazioni. L' Unione Femminile Cristiana della Temperanza commenta in aspri termini i troppi Oscar assegnati nel 1947 a film od attori che portavano sullo schermo tipi di alcolizzati. Ray Milland, l'ubriacone di *Lost Weekend* (« Giorni perduti »); Fredric March, il padre brillo in *Best Years of Our Lives* (« I migliori anni della nostra vita »); Anne Baxter, la donna dedita al bere in *The Razor 's Edge* (« Il filo del rasoio »).

Le organizzazioni negre protestano per i troppi servi di colore, gli ebrei per *Oliver Twist*, i protestanti perché i sacerdoti cattolici fanno miglior figura che non i ministri del loro culto, le associazioni dei genitori e degli insegnanti contro la violenza, i professionisti d'ogni categoria: medici, giudici, avvocati, funzionari di polizia per il modo in cui sono trattati. Insomma, gli unici che non protestano mai sono i ricchi avventurieri e sono proprio quelli che vengono sempre presentati o come ladri o come delinquenti, senz'altra possibilità di scelta e senza almeno una buona qualità che faccia sperare in un loro prossimo ravvedimento.

Se tutte quante queste lagnanze venissero ascoltate, non sarebbe piú possibile produrre a Hollywood un film con dentro un ma-

Scene come questa di Man Woman and Marriage *(1920) con una simile rappresentazione della Corte dell'Imperatore Costantino non sarebbero certo state tollerate dopo l'avvento del Codice Hays.*

scalzone. Ma una critica molto piú assennata non è stata ancor fatta, e precisamente quella che Hollywood non presenta vere e proprie creature umane, ma *soltanto* tipi standardizzati. Nessuno indaga nel cuore degli uomini, nessuno si preoccupa del fatto che è falsa la rappresentazione dell'umanità e che i film nella loro maggioranza sono una menzogna dei caratteri. Nessuna organizzazione al mondo protesta perché le creature umane appaiono nient' altro che come insensibili e sottomessi fantocci. L'uomo, nel pensiero di Hollywood, risulta o completamente buono oppure cattivo. La sua personalità è statica, e ben di rado essa presenta uno sviluppo in bene o in male. Il furfante è un peccatore incallito che non può far niente di buono e non può piú essere salvato, mentre l'eroe ha un successo scandaloso, non ha mai di che vergognarsi delle sue azioni e poi è sempre premiato. Viene pertanto a mancare il concetto reale della personalità umana, cioè di una creatura che abbia in sé riunito il potere tanto del bene quanto del male, possa amare e odiare e abbia insieme alle debolezze della carne anche le virtú eroiche dello spirito. La monotona ripetizione nei negri, del giornalista, dell'uomo politico, del grosso capitalista, dell'insegnante, del Messicano o di qualunque altro rappresentante di una categoria o di un popolo non è che una parte della piú monotona rappresentazione dell'umanità che prevale. Ma se tutti i personaggi fossero colti come sono nella vita, buoni cattivi e indifferenti, se fossero presentati nel modo come ragionano e come s'illudono le vere creature umane, se fossero messi a nudo proprio i loro problemi e le loro grandi lotte, con le vittorie e con le sconfitte della vita: allora, anche se un bambino messicano appare senza le scarpe, o un negro come servo o un uomo politico come un fellone, dal momento che ciò non vuol dire che siano tutti come lui, i Messicani, i negri o gli uomini politici, ciò non ha importanza, e nessuno protesterà o almeno non ci saranno piú tante proteste. Io domando se vi sono stati singolarmente molti commessi viaggiatori o qualche sindacato per esempio che abbiano protestato per il dramma che ha ottenuto tanto successo a Broadway, *La morte di un commesso viaggiatore*. Questo eroe cosí poco eroe nel senso comune è l'esempio tipico dell'uomo che combatte veramente nella vita e perciò il pubblico accorre sempre piú numeroso alle repliche, perché in quel lavoro riconosce la verità della rappresentazione e impara a conoscere i suoi simili.

Rare volte lo spettatore prova la sensazione di vedere nel film fatti reali come accadono ogni giorno nel mondo. Viene invece sempre piú abituato a caratteri statici, già definiti come simboli, come le personificazioni simboliche del peccato e della virtú nelle sacre rappresentazioni medioevali. Soltanto qualche film eccezionale rappresenterà al vero gli esseri umani e con la dovuta comprensione. Per realtà del film oggi s'intende comunemente la fotografia che aderisca alla trama, la ricostruzione approssimativa dell'ambiente, la curva di una bella gamba della diva, lo scambio d'occhiate languide o di sguardi appassionati tra l'attor giovane e la primadonna, ma sono tutte indicazioni superficiali che non hanno nulla a che vedere con la sincerità dei sentimenti.

Il pubblico dopo anni e anni di tali spettacoli si è talmente abituato ad essi che non reagisce nemmeno piú. Solo un'esigua minoranza osa insorgere contro questa parata di fantocci cari all'industria di Hollywood, quando piú stridente appare il contrasto con la realtà travisata.

I film sono un facile bersaglio, tanto piú che Hollywood non nasconde il suo gioco; ma usando la sua formula, in risposta a una protesta, può sempre dire che i suoi personaggi incontrano il favore del pubblico. E infatti al gran pubblico riescono simpatici, anche perché o proprio perché nessuno nella maggioranza dei casi sta a pensare se quella simpatia o, per naturale contrasto, quell'antipatia sia vera e non piuttosto un'illusione ottica. Ma i tipi si equivalgono, in quanto a verità, e la bella donna che s'atteggia a sperimentatrice di metodi psicanalitici, vestita nel modo piú seducente, per trarre nel suo gioco d'amore il bellissimo giovane malato, è tanto falsa quanto lo psichiatra in un altro film che si vale e abusa della sua professione per indurre una creatura via di mente a far la sua volontà e mascherare quindi il proprio delitto. Ma Hollywood rimane attaccata alla sua formula.

Il sesso, cacciato dalla porta, rientra dalla finestra

Eppure il Codice dei tabú, cosí com'è, non solo non piace ai critici, ma è anche pieno di una gran quantità di contraddizioni in termine. Benché l' Amministrazione del Codice lavori scrupolosamente per tenerlo in efficienza, anche il meno avveduto degli spettatori s'accorge che i film sono fatti col sesso, con il delitto, con la crudeltà e la violenza. La parola « adulterio » non viene mai pronunciata, le prostitute sono trasformate in ballerine, i baci vengono scambiati a bocca chiusa e non aperta, ma nonostante ciò i film rivelano chiaramente l'influenza del sesso. Il protagonista è un bel tipo di maschio e d'altra parte la protagonista mette in mostra le sue attrattive personali, ravvivate dal trucco e accentuate da scollature in profondità e da stretti abiti aderenti. Una fulminea e visibilissima attrazione sessuale tra lui e lei è l'argomento comune alla piú parte dei film, di qualunque genere essi siano, anche se gialli, musicali o lacrimosi, ma il fattore sensuale deve in ogni caso risaltare. Ciò è messo ancor piú in evidenza dalle scritte allettanti che precedono o accompagnano la proiezione del film. « Eccitante, ricco di seduzioni, perverso », si leggeva a proposito di *The Bride of Vengeance* (« La Maschera dei Borgia »). Una Casa di produzione, la *Universal International* inseriva persino un codicillo « catenaccio » nel contratto con le stelline al loro inizio per assicurarsi la rotondità delle loro forme nella pubblicità cinematografica.

Indubbiamente i tabú del Codice di produzione non potranno mai riuscire a rendere il sesso meno attraente. D'altra parte, Hollywood è come il simbolo di esso e quindi l'industria cinematografica lo sfrutta a suo enorme vantaggio.

I film sono inoltre pieni di violenza, di delitti e di omicidi. Come si è visto, si suppone che la punizione dei colpevoli, e i tabú concernenti i particolari del metodo o dei mezzi, tolgano ogni efficacia di suggestione sul pubblico e in special modo sui giovani. E' discutibile se chiunque, giovane o vecchio che sia, e che non abbia già in sé tendenze criminali, possa veramente sentirsi spinto al delitto, qualora veda i mezzi a disposizione dei *gangsters* o ascolti i loro discorsi circa le armi. Ma è del pari discutibile se la punizione del colpevole, a conferma della sentenza morale « il delitto non rende », impedisca sufficientemente agli spettatori di immedesimarsi in questo o quella colpevole, specialmente quando si tratta di un attore o di un'attrice di grande fama.

Infine, ciò che sembra ancor piú pericoloso è l'esempio continuo di una condotta violenta, aggressiva e criminale da parte di attori che non denotano alcuna emozione. Il delitto viene commesso da una specie di fantocci meccanici senza batter ciglio e senza un mutamento di tono nella voce. Manca in ogni caso l'espressione di viva ansietà di rimorso o anche di ilarità.

E neanche questa inquadratura di Man's World *(1918) con Mignon Craig in procinto di fare un bagno sarebbe stata ammessa dal Codice Hays.*

Le brutalità della polizia non sono viste di buon occhio dalla censura: infatti questa scena di Nancy Steele Is Missing *(1937) ebbe i suoi guai.*

(A sinistra) *Questa scena di* Hold Your Man *(1929) dopo la promulgazione del codice Hays sarebbe probabilmente stata censurata. E* (a destra) *questa provocante inquadratura di Ginger Rogers nel film* Professional Sweetheart *(1933) un anno dopo non sarebbe forse giunta sugli schermi.*

Molte delle attrici di oggi, e specialmente quelle più giovani, sembrano preoccuparsi soltanto di ottenere l'impassibilità del volto e l'inflessibilità della voce sino a dare l'impressione di un'assoluta mancanza di sensibilità. L'ininterrotta rappresentazione, da parte di attrici tanto ammirate, di gente senza sentimenti, abituata ad uccidere con indifferenza i loro simili, lascia un'impressione di freddo distacco dalla vita, d'incomprensione o peggio di crudeltà verso il genere umano, che rimane anche se gli assassini vengono puniti. Il fatto, inoltre, che la soluzione di un problema vitale dipenda così spesso dal delitto o dalla morte del personaggio, anziché dalla libera volontà di scelta dell'individuo, può a lungo andare avere un effetto corrosivo sulla mentalità del pubblico. Allora veramente la deformazione nei film di Hollywood della natura umana e le artificiose soluzioni di certi problemi sono ben più nocive che non la rappresentazione dei vezzi mercenari di una prostituta o il dialogo dei *gangsters* circa le loro armi.

The Bribe (« Corruzione ») può servirci d'esempio. E' un film di media fattura, non ha vinto nessun Oscar e non è neppure infame; rispetta i tabú del Codice e ha avuto l'approvazione della M.P.A.A. Si tratta di una storia di delitti e di ammazzamenti, alla fine della quale Robert Taylor, in un disperato tentativo di difesa uccide il fellone (Vincent Price) che aveva in precedenza assassinato John Hodiac, il marito della protagonista (Ava Gardner) e questa non ha più alcun ritegno a gettarsi fra le braccia del suo eroe. Nel film non si riscontra una parola che non sia corretta. Il delitto è stato punito e adulterio non c'è stato, anche se l'eroe scapolo e l'eroina maritata non nascondevano una reciproca simpatia pericolosa. Ma, detto ciò, ci si domanda se un film come questo, nel quale l'eroe e il fellone non sono che due fantocci manovrati, nel quale una soluzione del problema amoroso è raggiunta soltanto mediante una morte violenta e dove l'unico personaggio umano degno di considerazione è un tipo abbrutito di vagabondo (Charles Laughton), si vorrebbe sapere se proprio un tale film, e come questo gli altri sul genere, « innalzi il livello di un'intera nazione », come dice il Codice. O se piuttosto, e dal momento che questi e non altri sono gli esempi dei rapporti umani, e queste le soluzioni ai problemi della vita, non sia il caso di dire che in tal modo si vuole il male anche degli spettatori onesti.

La manifesta insufficienza del Codice può essere spiegata con l'assoluta mancanza di comprensione dimostrata dall'industria, dai cosiddetti censori e da tutti i gruppi nella sfera d'influenza per quanto riguarda il problema principale.

Nessuno di essi sembra accorgersi che il buon gusto non è mai una questione di cui si possa disporre a beneplacito o che possa andar soggetta a regole fisse. Il buono o cattivo gusto di coloro che fanno i film salterà sempre fuori inevitabilmente e sfugge a tutte le norme e tabú.

« La volgarità », come dice Henry Seidel Canby (« Note in margine al 1949 » in *Saturday Review of Literature* del 6 agosto 1949), « è una qualità della mente. E' una abiezione dello spirito ». La M.P.A.A. pretende l'impossibile quando vuole regolare col Codice alla mano le qualità della mente e dello spirito, e con ciò si spiega il suo insuccesso.

Da parte loro i censori evidentemente non capiscono che è impossibile imporre atteggiamenti o valori, quando essi non corrispondono al modo di sentire o di pensare di tutta quanta la società o almeno di una gran parte di essa. La natura non biologica ma artificiosa dell'uomo, implicita ed esplicita nel Codice, non è l'espressione del pensiero e della vita attuali.

Esiste una mancanza fondamentale di logica nel Codice, poiché i concetti morali non sono distinti dai fatti fisici. La biologia ha una sua innegabile realtà, valida anche contro le argomentazioni in contrario di un censore. La natura biologica dell'uomo o degli animali, sia essa espressa dal pianto del neonato che si sente bagnato, o dalla vista di un cane che annusa l'angolo di una casa o dall'allusione al matrimonio consumato, è risaputa e non è più una rivelazione volgare od oscena del cinematografo. Il pubblico che frequenta le sale di spettacolo nella sua maggioranza sa benissimo che i matrimoni devono essere consumati, che i gabinetti di decenza sono compresi nelle stanze da bagno, che le mucche hanno le mammelle, che la perversione sessuale esiste (anche prima della relazione Kinsey) e non pensa per niente che queste allusioni debbano essere volgari. Possono esserlo soltanto in talune occasioni — quando denotano gli usi incivili di qualche regione — ma sono peraltro eccezioni che confermano la regola.

Rientra nelle abitudini di ogni famiglia che abiti in un appartamento in città, quella di accompagnare fuori il cane e di permettere che si soffermi ogni tanto per soddisfare le esigenze delle funzioni naturali. L'uso delle tele incerate in mostra nelle vetrine dovunque non è un segreto di cui ci si debba vergognare. Il matrimonio, connesso al sesso, non è più un mistero per coloro che abbiano superato i quattordici anni d'età, e ben poche persone sono del parere che il bacio d'un marito sul collo della moglie o un affettuoso colpetto in fondo alla schiena sia così peccaminoso da ispirare senz'altro cattivi pensieri o brame

HORTENSE POWDERMAKER

(Continua in terza di copertina)

John Hodiak, Ava Gardner e Robert Taylor in The Bribe *(1949, Corruzione), film che costituisce una prova della inefficienza e dell'ipocrisia del Codice, preoccupato di salvare le apparenze.*

De Santis mentre dirige una scena di Un marito per Anna Zaccheo *con la Pampanini e Spadaro.*

IL PROBLEMA DEL MATRIMONIO SENZA AMORE:

UN MARITO PER ANNA ZACCHEO

IN MOLTA letteratura dell'ottocento, per lo meno in quella piú corrente, il matrimonio senza amore appare per lo piú l'effetto dell'accoppiamento tra persone di diversa classe sociale. Valga, uno per tutti, l'esempio dell'ineffabile *Padrone delle Ferriere*, ove occorrono quattro atti, pieni di odio e di scherno e un duello mortale, perché la nobile Clara vinca la repugnanza che le inibisce di svestirsi nella stanza del borghese suo marito. Chi invece pone, da par suo, l'accento su questo problema del matrimonio senza amore, al di fuori del suo conflitto melodrammatico è naturalmente Leone Tolstoi in *La sonata a Kreutzer*, al punto in cui egli dice: « Le ragazze della moderna società vengono esposte come in un magazzino dove è concessa l'entrata libera agli uomini che vanno in cerca di moglie. Esse attendono e pensano, senza aver mai il coraggio di uscire a dire: — *Scegli me, scegli me e non quella là. Guarda le mie spalle, i miei seni, la mia persona...* — Privata di ogni diritto, la donna non ha altre armi se non quella della sensualità. Il quale fatto si risolve in questo: che l'uomo sceglie in apparenza, ma in realtà è la donna che sceglie e quando essa ha trionfato col suo terribile dominio, ne abusa come può ».

Questo è il quadro del matrimonio senza amore, borghese, secondo noi abbastanza immutato anche oggi, quando per la donna sia in giuoco l'unico affare serio della vita, che rimane sempre quello di farsi sposare. Dopo di che il marito è padrone di trascinarsela dietro coperta di oro e di pellicce, per esporla nelle vetrine della buona società, con l'aria soddisfatta di chi dica, proprio come il protagonista della *Sonata a Kreutzer*: « Ma dove vedete poi un dominio cosí terribile? ».

Questo problema, Giuseppe De Santis affronta nel suo film: *Un marito per Anna Zaccheo* trasferendolo sul piano di una famiglia del popolo, al tempo attuale e nella città di Napoli. È la storia di una popolana che per la sua bellezza viene dai congiunti considerata come una gallina dalle uova d'oro, da allevare con ogni cura, nella prospettiva di un vantaggioso matrimonio. Un giovane marinaio e un ricco pescivendolo rappresentano i partiti seri che la famiglia non ritiene abbastanza degni della preziosa gallina. Ma poi la creatura incerta e un po' smagata, tenuta di continuo in sospeso, tra gli avvisi contrastanti dei suoi ed il loro stato endemico di bisogno, entra a lavorare in un atelier fotografico il cui direttore la tratta con una sorta di paterna benevolenza che riesce abbastanza a commuoverla. Questo incontro fra l'uomo dall'aria paterna e la ragazza che è venuta a lui solo per sfuggire alla propria disperazione, appare subito equivoco, fondato cioè su un equivoco sentimentale e morale al tempo stesso. Una tale situazione rende facile all'uomo di abusare di una preda cosí indifesa. Anna avvilita tenta allora il suicidio. Sottratta a malapena alla morte torna al marinaio e ne diviene facilmente l'amante, per il fatto stesso che i suoi sensi sono stati troppo rudemente svegliati. Ma quando il giovane apprende il precedente fallo della ragazza non esita a rinfacciarglielo e ad abbandonarla. Nelle ultime sequenze vediamo Anna, di nuovo sola, che apre le finestre all'alba di un nuovo giorno, sperando che esso le porti l'atteso marito.

La trama tratta da un soggetto di Giannetti e Laurani e sceneggiata da Zavattini, Puccini, Petri, nonché dallo stesso De Santis, ci sembra abbastanza bene ambientata, perché pone esattamente l'accento su questo punto innegabile: che in fondo nella ragazza del popolo, specie dell'Italia meridionale, il matrimonio senza amore non è un partito, ma una necessità dello stomaco proprio e di quello dei suoi familiari. Nella sua vita sentimentale l'immaginazione gioca un ruolo assai esiguo: ed essa si lega all'uomo (al quale, poi, in genere rimane abbastanza fedele) per ragioni alle quali l'amore rimane quasi sempre estraneo.

Meno tipico di questa classe sociale mi sembra invece il fatto che la famiglia punti sovra le grazie della ragazza per tentare il colpo di fortuna: questo è piuttosto un fenomeno della piccola borghesia, perché nel popolo il bisogno non consente il lusso delle troppo lunghe attese. E lo stomaco non conosce la remora.

Ci sembra che Giuseppe De Santis, coadiuvato da attori di provata bravura come Girotti (il marinaio) Spadaro (il pescivendolo) Nazzari (il direttore dell'atelier) e da un operatore di classe come Otello Martelli, possa darci un'opera forte, nella sua migliore maniera, anche perché egli è deciso ad affrontare la regía di questo soggetto, senza aver paura dei luoghi comuni ambientali che cosí facilmente degenerano nel pittoresco, quando dietro la macchina non c'è un uomo del suo talento. Vedremo cosí ancora una volta i tuguri e gli abituri della nostra Napoli, ma speriamo pure che il regista ci faccia sentire la intima miseria spirituale e non solamente fisica di questa condizione umana, che importa assai piú dei suoi immancabili clichés, se è vero quel che dice Camus che per conoscere una città bisogna apprendere come vi si ama e vi si muore. Ci sembra perciò del tutto indovinata l'idea del regista, di trasporre, ad un certo momento, l'essenza di questo

amaro racconto, sul piano di una originale composizione allegorica ed irreale: quella del giuoco della pelota, praticato da ragazze, particolarmente in voga a Napoli nei quartieri popolari dell'immediato dopoguerra e dove gli assistenti scommettono sulla efficienza del tiro delle giuocatrici preferite. Il senso di questo riferimento è palese, perché anche qui la speranza del colpo di fortuna è l'unico mezzo di evasione del povero, dalla via senza uscita della squallida quotidiana realtà.

Assai indovinato ci sembra l'impiego del sonoro. Per grazia di Dio nessun protagonista canta una di quelle canzoni napoletane che si fabbricano a serie nell'alta Italia, ma viceversa il sottofondo è costituito da un arabesco musicale che fa da contrappunto all'azione. Innesto di canto, che noi avremmo preferito forse di sole voci, di quelle mille voci indistinte e cariche di senso immemoriale, che rivelano il ritmo piú profondo della vita della città, in mezzo al rombo della sua esistenza fragorosa, a chi la contempli dalle alture di Capodimonte o di San Martino.

Se la sceneggiatura non lo tradisce, De Santis vincerà la sua battaglia sul piano ove i grandi romanzieri come Flaubert non hanno mai esitato ad affrontarla e cioè su quello della solita etichetta neorealista. Di tutte queste cose abbiamo a lungo discusso col regista, col produttore Domenico Forges Davanzati, che mi è parso uomo di molto equilibrio, capace di sentire il cinema come grande industria e non come avventura e con l'amico Mattia che dopo il suo portentoso ruolo nel *Cappotto* mi è piaciuto di trovare qui a capo dell'Ufficio di stampa.

La Pampanini e Girotti in due momenti del film: (sopra) *il marinaio è uno degli aspiranti mariti di Anna, ma la famiglia di lei non lo ritiene un partito vantaggioso e* (sotto) *ogni giorno che termina prelude all'alba delle nuove speranze della ragazza, che durano sino alla sera seguente...*

Protagonista è Silvana Pampanini che appare cosí impegnata alla sua prima grande prova, sul piano dell'arte e dove tutti l'attendiamo con molte speranze, se è vero quel che dice Sadoul a proposito di De Santis e cioè che egli è destinato ad essere un vero scopritore di interpreti femminili, dopo l'esempio di Silvana Mangano in *Riso amaro*.

In genere io preferisco conoscere gli artisti solamente sullo schermo, ma la Pampanini rappresenta una eccezione al mio schema (che risale al tempo in cui le dive prendevano il tè nel loro sontuoso appar-

(Sopra) *Il gioco della pelota simboleggia abbastanza la situazione di Anna, il cui avvenire sperato è un colpo di fortuna matrimoniale, finché* (sotto) *dopo un'infelice esperienza, la nostalgia, la tenerezza, il rimpianto, la disperazione, sospingono la ragazza nelle braccia del primo amore...*

tamento, mentre le comparse si abbeveravano di acqua marcia), tanto mi è apparsa discreta, fine, semplice e leggiadra.

Per il fatto del cinema americano e della sua diffusione nei cinque continenti, le collettività hanno oggi le loro cortigiane come un giorno i re di Francia: le mantenute della folla sono appunto queste dive di Hollywood la cui sorte non è diversa perché il gusto della massa non è meno capriccioso e bizzarro di quello dei sovrani del grande secolo. E forse anche piú feroce, il giorno in cui essa è stanca delle loro moine. Non è senza significato che proprio De Mille, creatore della vamp, figuri come regista di Gloria Swanson in *Sunset Boulevard*, funereo e lugubre epitaffio in morte di una grande diva. Ma da noi l'ambiente è piú umano ed aderente e le nostre fanciulle del cinema sono abbastanza volute bene dal pubblico. La Pampanini, poi, in occasione dell'intervista mi ha dimostrato di essere capace di tutto per meritarselo. Mai mi era capitato di incontrarmi con una donna cosí *deliberatamente* sprovvista di artigli. Quando le ho chiesto un giudizio sulla Lollobrigida mi ha subito risposto di pensarne un gran bene. Per quanto io sia ben sicuro che è cosí, confesso di aver sempre creduto che in genere due attrici di rango, due mostri sacri della ribalta o dello schermo avessero solo il desiderio di tirarsi fuori reciprocamente le visceri. Quando le ho accennato al gran pubblico di *fans* che l'attendeva al varco fuori dell'Hôtel Vesuvio, mi ha subito replicato che questo le fa piacere, non per lei, ma per il suo lavoro. Il che equivale, in fondo, ad abiurare al piú profondo della natura femminile, se è vero quel che dice Beaumarchais e cioè che la vanità perde piú donne che l'amore. La gentile Silvana mi ha pure smentito di aver protestato contro le dichiarazioni di De Sica e questo anche prima che egli ritenesse opportuno di farlo per conto suo. Quando infine le ho parlato del popolo napoletano, in mezzo al quale ella ha girato in un'aureola di costante ammirazione, mi ha detto tutto il bene possibile e non mi ha rinfacciato la sua miseria, come ogni commesso viaggiatore dieci minuti dopo che è sbarcato in piazza Ferrovia, o come Sartre quando dichiara che i napoletani sono degli esseri tristi, senza forza e che muoiono di fame.

Che dire di piú? In un certo momento ho avuto ferma l'impressione che di Silvana Pampanini non avrei mai conosciuto gli artigli e che per nulla ella mi avrebbe dato l'esempio di una vita femminile, divisa tra il gusto di ornare e l'arte di distruggere, come pure crede Colette. Infine una grande tenerezza mi ha invaso quando ho pensato alla eccessiva tensione di lavoro, di impegno, di responsabilità alla quale il cinema sottopone una di queste giovani e delicate creature, le quali sono tenute a reggere assai spesso il peso *spettacolare* di un intero piano di produzione.

« Non so se questo film significherà qualcosa nella mia carriera — ha dichiarato De Santis, con una modestia che gli andrebbe invidiata da qualcuno dei nostri giovani romanzieri —. Dopo due mesi di lavorazione di un film si perde sempre piú la misura del lavoro. — Di una cosa, però sono certo, che per Silvana Pampanini, *Anna Zaccheo* sarà un film importante e questo senza avere la pretesa di anticipare un giudizio sulle sue qualità di attrice che spetterà al pubblico ed alla critica; ma per la possibilità che lei ha avuto per la prima volta di incontrarsi con un personaggio che vuol essere semplice e sobrio, pur nella sua ricchezza di vita e di significato morale. Anna Zaccheo, ha concluso de Santis, è la storia di tante ragazze italiane e forse anche della Pampanini: a questo, Silvana ed io dovremo tutto, se *Anna Zaccheo* sarà un film ».

ROBERTO PAOLELLA

LE INCHIESTE DI "CINEMA"

SOGNI PROIBITI DEI REGISTI

« Quale film, fra tutti quelli realizzati dalla nascita del cinema ad oggi, avreste preferito dirigere? E perché? ».

Ecco la domanda che Cinema *ha rivolto a diversi registi italiani, scelti tra i più importanti e più noti della vecchia e della nuova generazione: ed ecco le relative risposte:*

VITTORIO DE SICA

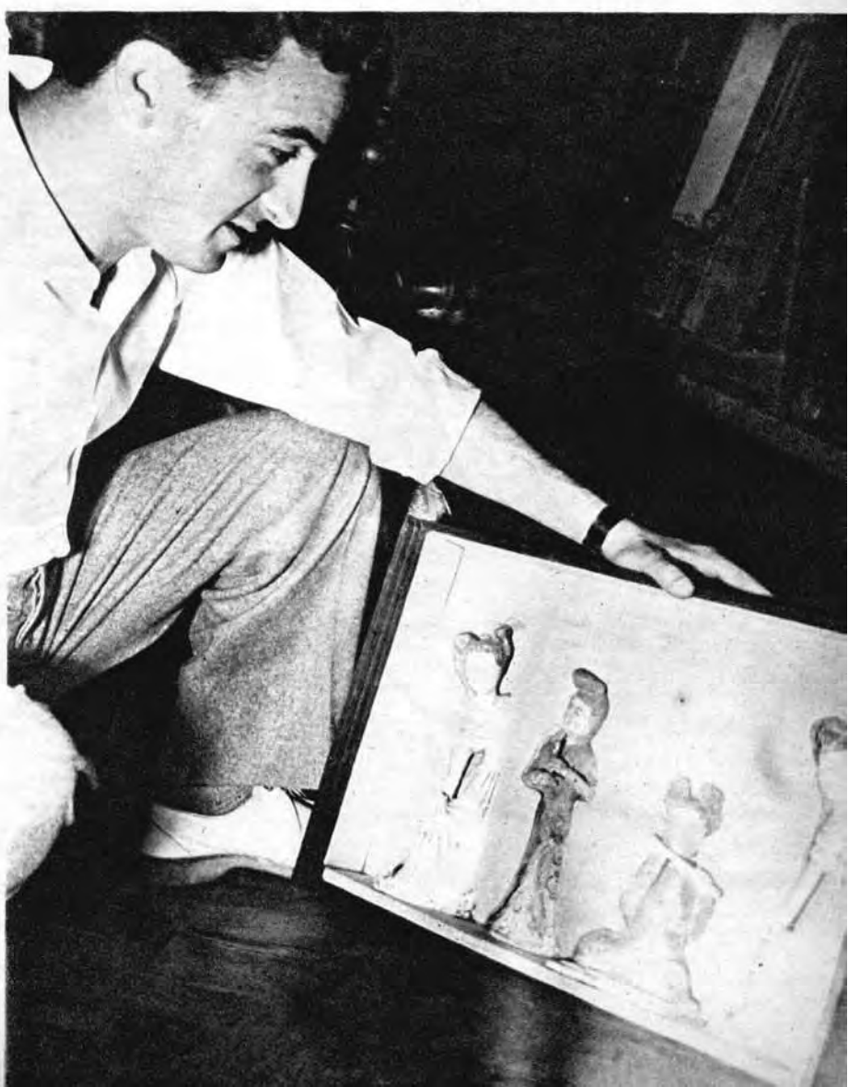
Il « Don Chisciotte » di Pabst, perché è più vicino a quell'umorismo verso il quale tendo, per il suo denso buon gusto, per la sua vivacità: tutto in quel film è armonioso e brillante. Non so naturalmente se lo avrei diretto altrettanto bene come ha fatto Pabst.

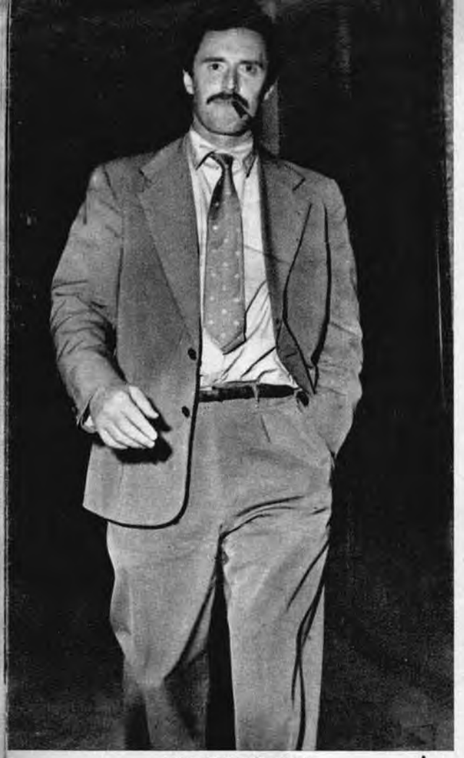
GIUSEPPE DE SANTIS

Se mi fosse possibile vorrei dirigere ancora « Riso Amaro ». Con l'esperienza che ho ora acquistato penso che non ripeterei gli errori che ho riscontrato nel mio originale.

RENATO CASTELLANI

La mia maggior aspirazione sarebbe stata quella di dirigere un qualsiasi film di Charlot. Ma ripensandoci credo che sia una fortuna che io non ne abbia diretto neppure uno, perché altrimenti non sarebbe stato un film di Charlot. « Quelli » — per fortuna del cinema — sono un'altra cosa!



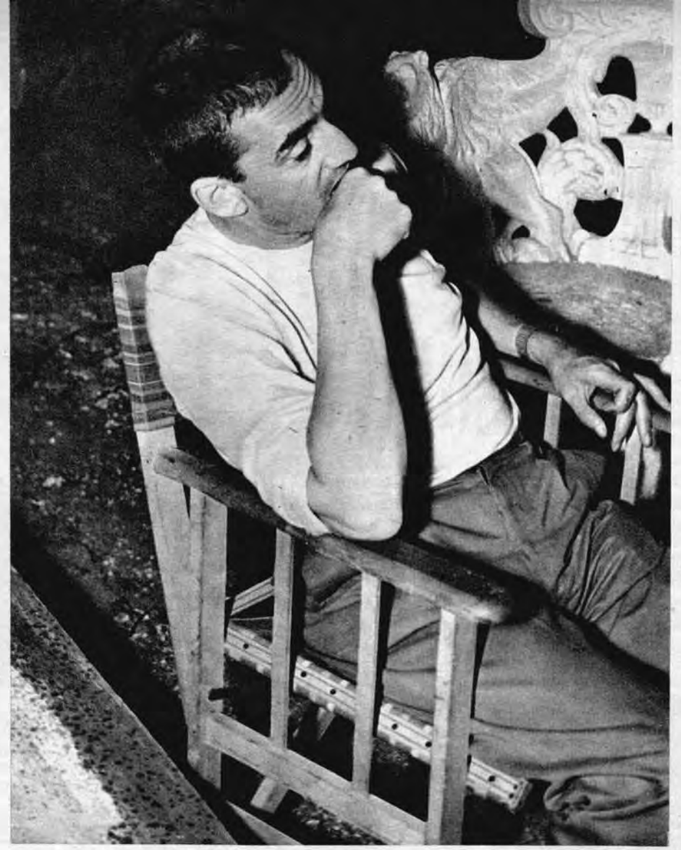


PIETRO GERMI

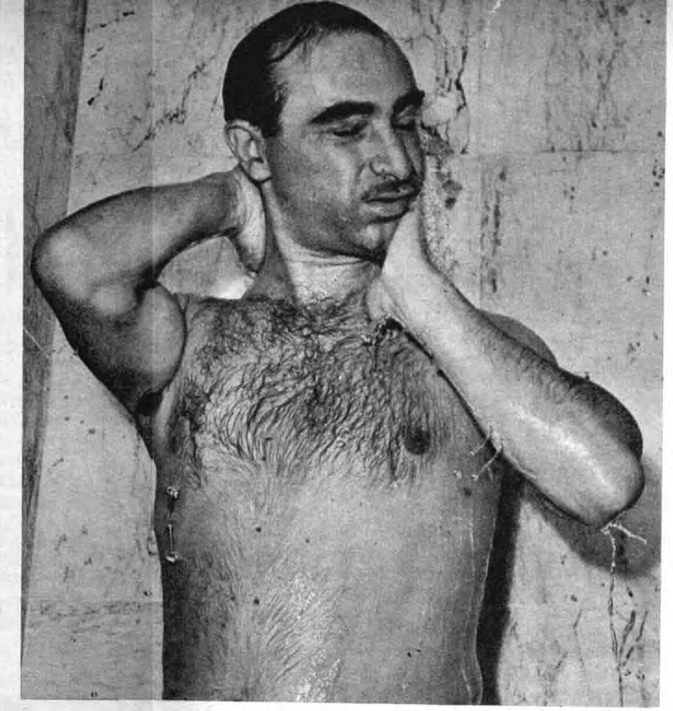
Ancora « Il cammino della speranza » perché sono certo che non potrei farne uno migliore, e non ho mai desiderato farne altri quanto ho desiderato di fare il sopraccennato film.

MARIO CAMERINI

Sissignori, « Due soldi di speranza » perché è un film vivace, brioso, pieno di ritmo e di grande umanità. Inoltre ha una tecnica cinematografica perfetta in cui emerge la personalità del regista.



LUCHINO VISCONTI *Non trovo la domanda abbastanza interessante.*

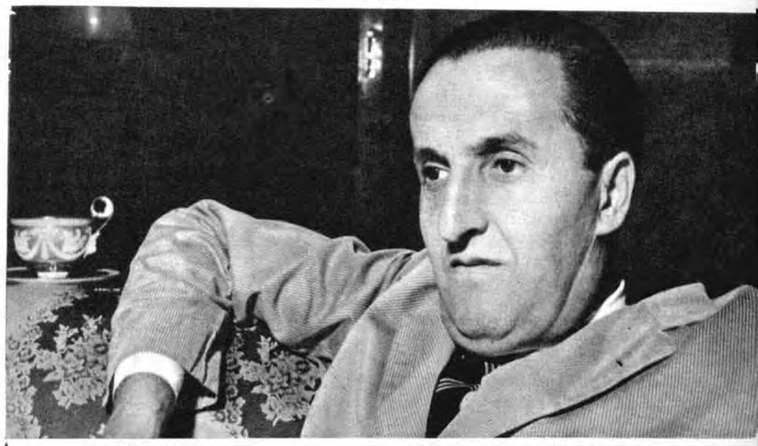


ALBERTO LATTUADA

E' difficile rispondere a questa domanda perché equivale chiedere ad una persona se vuole esserne un'altra. Certo sarebbe bello sentirsi autore di capolavori firmati da Chaplin, Stroheim o Pabst, ma, anche nell'immaginazione è innaturale oppure piena di presunzione. Fatta questa premessa dirò, che a parte i film di Chaplin che sono al disopra di ogni giudizio, ricordo come molto vicino alla mia sensibilità « Sinfonia nuziale » di Von Stroheim che è una violenta satira di una società in decadenza, e come tale specchio fedele di una crisi che è caratteristica del nostro secolo. Mi sarebbe piaciuto incontrare un tema così importante, ma di fronte al risultato già compiuto, non mi resta che ammirare la magistrale creazione di Stroheim.

ROBERTO ROSSELLINI

Di quale film vorrei essere l'autore? Ma è chiaro, « Limelight ». Perché? Ma è chiaro. Perché è il capolavoro di Chaplin, ossia di colui che è veramente il creatore, l'autore, dei propri film; e alla cui concezione, al cui sistema, proporzioni a parte, io mi riconduco. Ossia: girare un film nello stretto tempo necessario, dopo che lo si è a lungo maturato entro di sé, come ispirazione, impostazione, composizione.



LUIGI ZAMPA

Decisamente i « Due soldi di speranza » di Castellani, perché è più vicino al mondo che preferisco: è un film che quando tratta di problemi drammatici lo fa in modo bonario.

ALESSANDRO BLASETTI

« Due soldi di speranza » perché è la più completa espressione di una autentica realtà italiana fatta anche di miseria, ma fatta soprattutto di ottimismo e di speranza, cioè di volontà di vincere, non di amara condanna e cupa rassegnazione.

MARIO SOLDATI

Un film aderente alle mie aspirazioni: « L'Angelo azzurro » di Joseph Von Sternberg perché in esso la materia è dominata e non è casuale: un fatto veramente artistico.

GOFFREDO ALESSANDRINI

Il film ideale che avrei voluto dirigere è « Ombre rosse » di John Ford, vero capolavoro di arte cinematografica. Inoltre mi piacerebbe fare l'aiuto regista ad un regista americano di vaglia per poter capire come fanno a realizzare — entrando in tema di capoavori, naturalmente — film così perfetti.

AUGUSTO GENINA

Secondo me tutto ciò che è a contatto con la natura è elemento ideale per il cinematografo, perciò mi sarebbe piaciuto dirigere « L'uomo di Aran » che ha tutti i requisiti necessari per solleticare la mia fantasia.

IL "CINERAMA" NON È UNA NOVITÀ ASSOLUTA

DA QUALCHE mese gli ambienti cinematografici seguono con interesse gli spettacoli in "Cinerama" che vengono effettuati a New York. La novità consiste nell'offrire agli spettatori una proiezione panoramica, liberando l'inquadratura cinematografica dal quadro del vecchio schermo: il quadro ordinario, che limita un'immagine piatta, viene sostituito con uno schermo curvo e tre volte piú largo.

Su questo nuovo dispositivo si proiettano tre film, anziché uno solo: si tratta, in definitiva di tre immagini affiancate che si sovrappongono e si raccordano in modo da formarne una sola. I film per il "Cinerama" sono infatti ripresi con tre macchine da presa sistemate nel medesimo modo degli apparecchi da proiezione: il procedimento realizza un allargamento del campo visuale che risulta normalizzato in rapporto all'occhio umano. Lo spettatore ha l'impressione d'essere in mezzo all'azione, e questo produce anche un'illusione di rilievo.

Per quanto riguarda il suono, si ottiene pure una maggior estensione per mezzo di sei colonne sonore: le parole, la musica ed i rumori registrati sulla pellicola sono diffusi da diversi punti della sala e questo crea una specie di "stereofonia".

Per il pubblico il "Cinerama" ha attualmente il fascino di una "grande attrazione": la gente del mestiere, che lo considera un po' piú da vicino non è molto convinta della qualità dell'immagine che si ottiene. Ed i proprietari di locali cinematografici sono alquanto spaventati dalle spese che dovrebbero sostenere per dotare le loro sale del nuovo sistema di proiezione. Non sappiamo quindi fino a che punto il produttore Louis B. Mayer possa aver ragione nell'affermare: « Considero questa invenzione altrettanto importante per l'avvenire del cinema quanto lo fu, alla sua epoca, l'avvento del film parlato ». In ogni caso le grandi organizzazioni produttrici si accingono a girare, in base a diversi procedimenti, dei film cosiddetti in rilievo ed è con questo nuovo progresso che l'industria del cinema spera di difendersi dalla concorrenza della televisione.

Il "Cinerama" non è una novità assoluta. Ne era già stato segnalato il principio informatore in piú d'una invenzione francese.

L'esperienza piú spinta fu senza dubbio il trittico immaginato da Gance per il suo film *Napoléon*, ch'egli fece brevettare. Esistono due brevetti registrati da lui e dal costruttore André Debrie: l'uno, del 20 agosto 1926, concernente l'immagine, e l'altro, del 6 ottobre del medesimo anno, che riguarda la diffusione d'una ambientazione sonora. Nel sistema di Gance, come nel "Cinerama" v'erano tre schermi sovrapposti, tre apparecchi da proiezione in cui passavano tre pellicole "girate" con tre macchine da presa. Il triplice schermo permetteva diverse combinazioni. Si potevano proiettare simultaneamente tre immagini: una centrale e due laterali simmetriche, e questo dava la possibilità, per esempio, d'evocare una sfilata militare col massimo di potenza. Le tre immagini potevano anche formarne una sola, molto larga ed è appunto in questo modo che furono realizzate le vedute panoramiche del campo di Fréjus e della carica di cavalleria.

Press'a poco nella medesima epoca un medico di Lione, il dottor Roger Charpentier, preconizzava un procedimento ancora piú simile al "Cinerama". Nel 1923 egli aveva concepito lo schermo elittico e nel 1926 aveva preso un brevetto concernente una "sala ovoide" Come Gance egli adottava i tre apparecchi da proiezione e la tripla immagine, ma la sua grande idea — che è poi la base della realizzazione

Il cinema francese aveva già realizzato, in alcuni tentativi sperimentali, i principi essenziali del "Cinerama"

americana — era implicita in questa constatazione: « la retina dell'occhio non è fisiologicamente disposta ad apprezzare un rettangolo bianco » e in un articolo pubblicato nel 1928 su "Je sais tout" indicava: « Mi sembra che l'organo (lo schermo) debba adattarsi alla funzione (la visione). Occorre tendere all'affresco ottico (occupare l'intera retina, decorare il campo visivo)... Lo schermo deve essere stabilito in forma di campo visivo: forma che si può avvicinare all'elissi a grande asse orizzontale. La sala può essere divisa in due parti, lato spettatore e lato schermo. Dal lato schermo la sala ha una sezione elittica (elissi a grande asse orizzontale). La forma generale è quella d'un paraboloide in cui lo schermo occupi la regione del focolare... In queste condizioni la sezione del cono visivo dello spettatore, anziché essere una sezione qualsiasi, come ad esempio quella rettangolare, sarà vicina al campo visuale fisiologico ».

Ciò che si sa del "Cinerama", dalle descrizioni, dalle foto e dagli schemi, dimostra che è nato dal medesimo principio. Il dottor Charpentier ha preso un brevetto (registrato il 25 settembre 1926) che determinava un « sistema razionale di proiezione cinematografica caratterizzato dalla forma curva ». Non è esagerato dire che la Francia sarebbe stata in grado di mettere a punto questo sistema di proiezione venticinque anni prima degli americani.

Risalendo ancora piú lontano, occorre citare il "Cineorama" di Raoul Grimoin-Sanson.

Grimoin-Sanson (1859-1941) era un vecchio prestidigitatore, come Méliès, aveva aiutato Marey nei suoi lavori sulla cronofotografia e aveva inventato un "fototachigrafo" che avrebbe potuto, con un po' di fortuna, esser lanciato prima del "cinematografo" dei fratelli Lumière. È lui che ha dotato l'apparecchio da proiezione della famosa "croce di Malta" e che ha realizzato alcuni altri perfezionamenti.

Nel 1897 prese un brevetto per il "Cinecosmorama", che realizzò, col piú semplice nome di "Cineorama" per l'Esposizione Universale del 1900. Si trattava d'una hall in forma circolare, le cui pareti bianche costituivano uno schermo ininterrotto (di 100 metri di circonferenza) al centro della quale era stata sistemata una grande navicella d'areostato provvista di tutti gli accessori spettacolari: corde, ancore, sacchi di zavorra. Un drappeggio attaccato al soffitto e ricadente in forma di tasca imitava la parte inferiore d'un pallone.

Dieci apparecchi da proiezione, disposti a stella, erano posti sotto la navicella. Il loro funzionamento era sincronizzato da un meccanismo centrale e ne risultava un'immagine circolare fornita da dieci film che erano stati ripresi con dieci macchine da presa raggruppate a stella secondo la medesima disposizione.

Furono cosí ripresi dei film, non senza incidenti, a Bruxelles, Nizza, Biarritz, Biserta, Tunisi, Sousse, Southampton e Barcellona e si provvide a colorirli a mano. Venne pure ripresa la "partenza" alle Tuileries da bordo d'un areostato sul quale erano state sistemate le dieci macchine da ripresa. Due celebri aeronauti, il conte Henry de la Vaulx e M. Rey erano i collaboratori tecnici di Grimoin-Sanson. Il pallone salí fino a 2500 metri, ma le riprese furono effettuate tra i 400 e i 600 metri.

Lo spettacolo del "Cineorama" si svolgeva, in teoria, cosí: gli spettatori prendevano posto nella navicella, nella quale si trovava un uomo vestito da ufficiale di marina che annunciava: «Signori e signore, stiamo per partire dal bacino delle Tuileries... Lasciate tutto! »: veniva proiettato il film della partenza e gli spettatori provavano l'impressione di elevarsi nell'aria, contemplavano il panorama di Parigi che sembrava fuggire sotto i loro piedi... Lo schermo diventava poi oscuro, e dopo qualche secondo l'ufficiale dichiarava: « Atterriamo a Bruxelles ». I dieci proiettori ricominciavano a funzionare e il pubblico si trovava improvvisamente in mezzo ad una piazza della capitale belga: e si proseguiva con scali a Biarritz, Nizza, Tunisi, ecc. Per il ritorno a Parigi la cosa era molto semplice: si proiettava a marcia invertita il film della partenza.

Questo era il principio, in sé eccellente.

Nella pratica Grimoin-Sanson ebbe delle noie. Egli aveva previsto che 10 proiettori da 10 ampères avrebbero prodotto un calore eccessivo e pericoloso sotto diversi aspetti, e s'era perciò premunito contro tale inconveniente immaginando un sistema di raffreddamento a vaporizzazione d'ammoniaca. I suoi associati ai quali diede l'incarico di far costruire i recipienti necessari — mentre egli s'occupava di riprendere i film — ritennero intelligente modificare i suoi piani per realizzare un'economia. Conseguenza: il raffreddamento non poté essere effettuato in modo conveniente e il giorno dell'inaugurazione nella camera di proiezione regnava una temperatura di 46°. Nel corso della quarta rappresentazione un operaio fu colpito da sincope... Cadde malamente ed ebbe un dito troncato da un ventilatore. La prefettura di polizia ordinò la chiusura di questa pericolosa "attrazione".

L'anno seguente il materiale fu venduto all'incanto. Raoul Grimoin-Sanson riscattò i suoi apparecchi ed i suoi film, ma non resta nulla di questi ultimi che, depositati in un'isola della Senna, furono deteriorati dalle inondazioni del 1910. Cosí terminò l'avventura del "Cineorama", incontestabile precursore del "Cinerama americano".

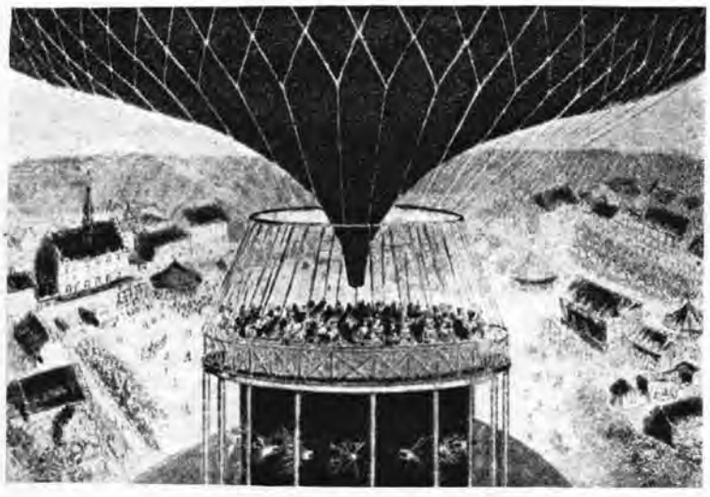
Alcuni momenti del Napoléon *di Gance, che realizzava nel 1926 la proiezione su triplice schermo.*

Da qualche tempo l'industria cinematografica degli Stati Uniti s'interessa ad un procedimento di proiezione panoramica che si rivela meno oneroso del "Cinerama": il "Cinemascopio".

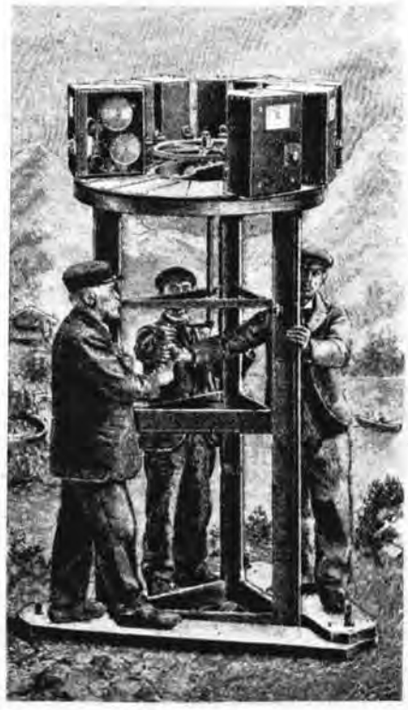
L'economia consiste in questo: non è piú necessario avere tre apparecchi e tre film, perché un solo apparecchio riprende la scena su un solo film che poi, alla proiezione, dà un'immagine "larga". Questo risultato è ottenuto mediante un obbiettivo che, attraverso un gioco di lenti cilindriche, deforma le immagini, le "ammucchia" per farle entrare nell'inquadratura ordinaria del film standard. Questo obbiettivo chiamato dapprima "Hypergonar" è stato inventato da un francese: il professor Chrétien ed è stato sperimentato in Francia dal 1930 da Claude Autant-Lara che se n'è servito per girare *Construire un feu* (dal romanzo di Jack London).

Il regista ha cosí riassunto il procedimento: « Piazzando davanti all'obbiettivo d'un apparecchio da presa questo "Hypergonar", si otterrà una "compressione" delle immagini fotografiche, prima sul negativo, poi sul positivo ottenuto normalmente per contatto. Allorché si proietta questo positivo con un apparecchio da proiezione sul quale sia stato innestato un "Hypergonar" le immagini, percorrendo un cammino inverso, riprendono la loro prima forma, non deformata e piú grande ».

In *Construire un feu* Autant-Lara utilizzò questo obbiettivo per diversi scopi: 1) per ottenere un'immagine piú estesa in larghezza (che faceva già concorrenza ai film americani di formato eccezionale — Grandeur Film, Natural Vision — che si tentava allora di lanciare); 2) per inquadrare una immagine centrale e due laterali che potevano servire da commento (come Gance aveva ottenuto — ma con tre apparecchi — nel suo trittico); 3) per sviluppare l'immagine in altezza ed esprimere, ad esempio, la taglia gigantesca d'un albero o d'un edificio.



La navicella del finto areostato dal quale i parigini assistevano agli spettacoli del « Cineorama » e l'apposito treppiede su cui erano sitemate le dieci macchine da presa (azionate da un'unica manovella verticale manovrata da tre uomini.



La rivelazione del sistema Chrétien non provocò in Francia una gran sensazione... L'« Hypergonar » fu ancora presentato all'Esposizione del 1937 ma non se ne parlò molto. È stato necessario che fosse scoperto dalla 20th Century Fox che si appresta a sfruttarlo razionalmente, perché l'industria francese se ne ricordasse...

Senza dubbio non era stato preso prima in considerazione perché ogni perfezionamento suppone nuove spese, che si esita sempre ad intraprendere. Ma non si esiterà piú ora che si tratta d'una moda lanciata dall'America... E se questa moda viene lanciata è perché — ricordiamolo — i produttori cinematografici hanno bisogno d'una novità per difendersi dall'inquietante concorrenza della televisione.

MARCEL LAPIERRE

I FILM E LA TELEVISIONE

SI È DETTO e scritto molto sui rapporti tra cinema e televisione, rapporti di carattere artistico, tecnico ed economico. In particolare l'inclusione dei film nei programmi televisivi ha destato i pareri più discordi, le maggiori apprensioni da parte di alcuni e le più rosee speranze di collaborazione da parte di altri; si sono escogitate a questo proposito le più complicate come pure le più elementari risoluzioni mentre contemporaneamente s'innalzavano le prime barricate difensive per salvaguardare eventuali pericoli. Crediamo che dopo tanto scrivere e dire sia necessario ordinare le idee e formare un quadro esatto e completo della situazione, affinché si possa trarre un primo imparziale ed esauriente consuntivo, anche in considerazione che molte apprensioni e risoluzioni sono state dettate da interessi di parte e non già da una obiettiva visione del fenomeno televisivo nel suo aspetto di progresso tecnico e di mezzo culturale.

Anche tra il pubblico i pareri su questo genere di programma — la proiezione di film — sono stati discordi: c'era chi si compiaceva e c'era chi si lamentava; alcuni erano soddisfatti di assistere nella comodità delle loro case alla proiezione di un film, mentre altri si lamentavano della proiezione stessa, affermando che essa faceva molto desiderare il buio della sala cinematografica, sia per la brillantezza come per le proporzioni dello schermo; oppure questi ultimi reclamavano perché i film proiettati non erano recenti o perché la televisione non offriva una scelta di programma come le sale cinematografiche.

Nell'analizzare l'argomento per un'esposizione schematica occorre tener presenti i principali problemi e le principali discussioni sorte a questo proposito: può quindi essere opportuno un panorama informativo di quanto valido è stato detto e rimarrà, in ordine di tempo, ai fini di una risoluzione e di un ulteriore sviluppo dei rapporti esistenti tra i due mezzi, il cinema e la televisione, e con riferimento non solo alla televisione italiana ed ai fenomeni ad essa legati, ma a tutte le nazioni nelle quali la TV rappresenta l'ultimo importante segno di progresso e per le quali, più o meno, i problemi sono identici.

Dobbiamo fare, anzitutto, una prima distinzione tra i film programmati e prelevati dal normale circuito cinematografico e quelli appositamente realizzati dalle società televisive. Questo duplice aspetto fa comprendere come la televisione si inserisca non solo nel campo del noleggio e dell'esercizio, ma anche in quello produttivo. Infatti, il film, o meglio, la pellicola cinematografica ha una funzione simile a quella del disco o del nastro magnetico in radiofonia, permettendo la registrazione e la ritrasmissione delle immagini.

Per quanto riguarda la produzione di film, abbiamo, in primo luogo, l'attualità, la quale non viene ripresa dal vivo, salvo alcune eccezioni particolari, ma viene filmata e montata in appositi telegiornali o numeri speciali, con un sistema uguale a quello cinematografico. In questi casi il film ha la funzione della cronaca analogamente al giornale e alla registrazione radiofonica. Inoltre anche quegli avvenimenti che si prestano, per il loro carattere o per la loro importanza, alla trasmissione televisiva diretta (avvenimenti politici, inaugurazioni, avvenimenti sportivi, ecc.), vengono contemporaneamente filmati, perché non sempre la loro effettuazione si svolge in ore adatte a tutti i telespettatori e quindi, grazie al film, possono essere ritrasmessi in orari più propizi a favore di coloro che non hanno potuto seguire la cronaca stessa. Questo fatto, poi, è inevitabile in America, dove esistono differenze d'orario tra regioni orientali e occidentali. Inoltre, per quegli avvenimenti di grande importanza, il film costituisce un valido documento e un importante pezzo di repertorio, oltre ad essere scambiato tra le varie stazioni televisive corrispondenti straniere.

Talvolta determinati spettacoli televisivi allestiti negli studi necessitano di inserti cinematografici di repertorio o anche di scene che non possono essere facilmente realizzate negli studi stessi. Perciò, in antecedenza e con maggiore comodità, questi brani cinematografici vengono ripresi ed inseriti, al momento giusto, nella trasmissione. Di maggiore interesse è tuttavia la possibilità di riprendere cinematograficamente interi spettacoli televisivi e ritrasmetterli poi come film normali. Si tratta generalmente di spettacoli teatrali, numeri di varietà, interviste, inchieste, conferenze, ecc. I procedimenti tecnici sono due: anzitutto si possono sostituire le telecamere con una o più macchine da presa cinematografiche, oppure con l'aiuto del « Kinescope » si riprendono le scene direttamente dal monitor, ottenendo un film già montato e sincronizzato. Il fatto di filmare lo spettacolo che si desidera rappresentare garantisce una maggiore continuità dello spettacolo stesso, prescindendo dall'improvvisazione e dagli imprevisti che accompagnano ogni trasmissione dal vivo, permettendo un lavoro di ripresa più tranquillo e un risultato migliore, anche per quanto riguarda il montaggio delle singole inquadrature, le quali possono essere studiate e montate con maggior cura in moviola che non sul tavolo di missaggio. Anche per questo genere di spettacolo filmato esiste la possibilità di ritrasmetterlo più volte ed a distanza di tempo, oltre ad essere un film atto ad eventuali scambi tra stazione e stazione.

Gli avvenimenti per il « Telegiornale » vengono ripresi come i normali cinegiornali, salvo alcune avvertenze relative all'illuminazione, all'inquadratura e al montaggio.

Ma l'attività che interessa più da vicino questo scritto e che rappresenta appunto uno degli importanti punti di contrasto tra l'industria cinematografica e quella televisiva è la produzione di film da parte delle stesse società televisive. Questo fa pensare, infatti, che, dati i grandi mezzi di cui dispone la televisione e, soprattutto, mezzi più conformi alle proprie esigenze tecniche, si possa effettivamente creare uno stato di vera minaccia per la produzione cinematografica, ponendola in crisi. Le imprese cinematografiche di produzione per fare fronte a questa minaccia chiedono, in nome dell'economia, di continuare ad impiegare le loro attrezzature anche per la televisione; ma la loro richiesta sembra tuttavia discutibile, poiché è inevitabile che le stazioni televisive si attrezzino per proprio conto e per un lavoro autonomo, indipendentemente dalla produzione dei film stessi, e in considerazione, piuttosto, delle particolari esigenze di determinate trasmissioni (per esempio, l'attualità). Sarà invece assai più facile ottenere l'appalto di intere produzioni di film e questo in considerazione del grande fabbisogno della televisione, il quale diverrà, col tempo, sempre più ragguardevole e al quale la TV non potrà far fronte da sola. In America, a questo scopo, sono nate nuove società cinematografiche e altre, già esistenti e produttive nel campo cinematografico, si sono orientate verso la produzione di film per televisione; qualche cosa di simile sta svolgendosi anche nei paesi europei, sebbene non si raggiunga ancora la cifra di circa venti film al mese, come oltreoceano.

Per quanto riguarda il noleggio dei film, sino ad oggi, in Italia come all'estero, quasi tutti i film programmati dalla televisione erano vecchi, in parte già conosciuti e rispolverati da qualche cellario. Questo è stato il primo passo di difesa dei noleggiatori, e di conseguenza anche degli esercenti, per salvaguardare i loro interessi. Cioè, non si volle permettere alla nascente industria di diffondere la più recente produzione, la quale in due o tre proiezioni avrebbe completato il suo ciclo di sfruttamento, escludendo un grande pubblico dalle sale cinematografiche ove si sarebbero potuti proiettare gli stessi film. Lo stesso ragionamento s'addice anche all'attualità e alle cronache di avvenimenti, i quali trovano nella televisione un mezzo assai più rapido di diffusione, capace di precedere tutti i cinegiornali distribuiti nelle varie sale. Questo appare oggi già evidente, almeno per Milano e Torino; infatti chi frequenta le sale cinematografiche deve assistere a diversi notiziari già visti in televisione parecchi

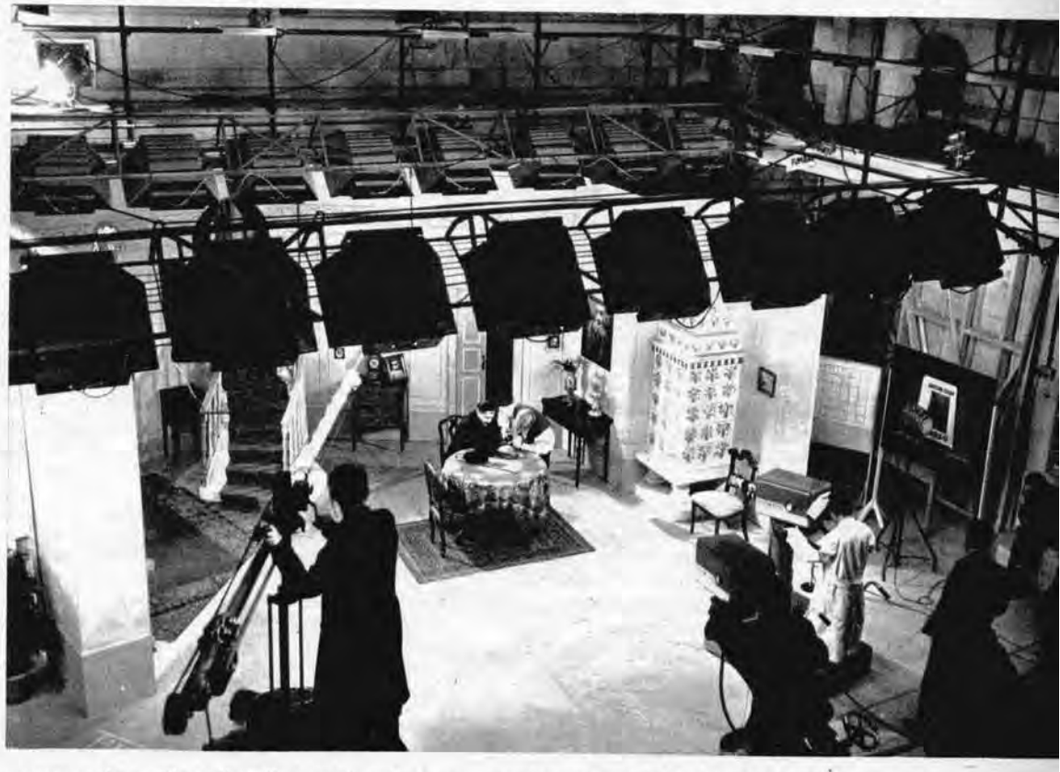
giorni prima e che rappresentano, quindi, solo dei doppioni di scarso interesse.

Il cinema è venuto in un primo tempo e, soprattutto, nella fase sperimentale in ausilio alla televisione facilitando le ricerche tecniche e dando modo di coprire molte ore di trasmissione con i film; ma in futuro, quando lo spettacolo televisivo avrà acquistato un linguaggio piú autonomo e quando sarà piú diffuso per l'ampliamento delle reti e dei progammi, quest'ultimi non poggeranno piú sulle trasmissioni di film a lungo metraggio, ma piuttosto su forme di trasmissione piú affini al compito della televisione stessa, come i servizi giornalistici visivi, servizi dedicati a determinate categorie di spettatori e soprattutto alla divulgazione scientifica e culturale. Questo è un lento progresso che si sta già realizzando in America ed in Inghilterra, dove le trasmissioni di maggior successo sono quelle brevi dedicate a specifici argomenti oppure film di durata non superiore ai 30 o 40 minuti, e anche meno. Cosí il film a lungo metraggio scomparirà quasi del tutto per lasciare il tempo di trasmissione ad altri programmi o a film di corto metraggio. A questo proposito è interessante ricordare una proposta avanzata dagli esercenti e che avrebbe dovuto essere sancita dai rispettivi governi, secondo la quale i film da proiettare per televisione non avrebbero dovuto superare i mille metri di lunghezza, lasciando solo alle sale cinematografiche il diritto di sfruttamento dei film a più lungo metraggio.

Sulla base di questo quadro della situazione tra il cinema e la televisione (nel suo duplice aspetto, quello della produzione e quello del noleggio dei film), risulta evidente che il cinema si trova in uno stato di inferiorità. Ma per esso rimane aperta una via sulla quale può trovare nuovamente un vantaggio e proseguire il cammino indipendente: la tecnica. E dicendo questo vogliamo alludere al « Cinerama » e al "cinema stereoscopico". E' in queste due nuove forme che possono, a mio avviso, essere racchiuse le future possibilità di sviluppo della tecnica cinematografica, la quale, abbandonando alla televisione l'attuale mezzo cinematografico, avrà modo di orientarsi completamente verso queste recenti forme di rappresentazione, forme che non potranno essere raggiunte troppo facilmente dalla televisione.

Ma vi è un'altra soluzione per il cinema che, al contrario delle precedenti, è strettamente legata con la televisione. Si tratta della proiezione su "grande schermo". Attrezzando le sale cinematografiche con "grandi schermi", un film teletrasmesso potrà essere visto indistintamente sia sul ricevitore domestico, come nelle sale pubbliche cosí attrezzate. Per ovviare ad evidenti problemi economici, è stata studiata la possibilità di suddividere in due settori la ricezione televisiva: un settore dedicato al circuito domestico ed un altro dedicato al circuito delle sale. In tal modo gli utenti domestici, pagando il semplice canone all'ente televisivo, non potranno captare il programma destinato alle sale pubbliche, dove si potrà accedere solo dietro pagamento di un regolare biglietto d'ingresso. Questa soluzione presenta un duplice vantaggio: in primo luogo permette al programma domestico di svilupparsi sulle sue linee tipiche ed essere piú affine al compito della televisione stessa, come si diceva poc'anzi, e cioè di avere un suo carattere piú giornalistico, senza escludere, tuttavia, i normali film a lungo metraggio già scaduti e comunque già sfruttati. Il secondo punto importante sta nel fatto, che con la trasmissione di un solo film, lo sfruttamento dello stesso sarà piú intenso e celere, potendolo proiettare contemporaneamente in un numero infinito di sale attrezzate a "grande schermo": questo migliorerà le condizioni del mercato cinematografico ed aumenterà lo sviluppo nel campo produttivo. Accanto ai film, nelle stesse sale si potrà pure presentare notiziari continuamente aggiornati, i quali potranno essere gli stessi trasmessi nel circuito domestico. Quindi la creazione di un circuito di sale a "grande schermo" e la suddivisione delle trasmissioni in due circuiti potrebbero presentare una soddisfacente soluzione dei vari problemi accennati.

Riprese televisive di spettacoli teatrali: del « Barbiere di Siviglia » (sopra) e de « L'orso » (sotto).



Bisogna riconoscere alla televisione il suo grande valore tecnico e sociale e non possiamo ammettere che essa venga meno al suo sviluppo in ogni paese. Inoltre non pensiamo, per quanto detto, che vi siano ragioni sufficienti per temerla o combatterla: al contrario, noi riconosciamo nella televisione un grande progresso per la trasmissione delle immagini che non potrà mai nuocere al cinema. Naturalmente solo attraverso una intelligente collaborazione si potrà raggiungere una convivenza attiva, basata sul progresso tecnico, il quale, conosciuto ed applicato per tempo, darà nuovo sviluppo ad una situazione che per ora può sembrare incerta.

ENZO MONACHESI

ORSON WELLES

SE È VERO quanto riferisce George Sadoul nella sua « Storia del cinema » a proposito di Orson Welles, non potrebbe far meraviglia quella che è stata l'attività di regista e di attore di questo ancor giovane ed esuberante americano. E badate: il solo fatto che egli appartenga ad un mondo del tutto diverso dal nostro, può giustificare quello che è stato definito, da piú parti, il « caso » Welles.

Dice lo storico — dunque — che Orson Welles « giungendo a Hollywood nel momento in cui scoppiava la guerra in Europa esclamava davanti al teatro di posa che gli era stato messo a disposizione: "E' il piú bel giocattolo meccanico che si possa offrire ad un ragazzo" ».

Se è vera, la frase sorte un suo proprio particolare effetto: essa è, infatti, la risultante di tutto un processo di individuazione che molti hanno tentato di fare, al fine di conoscere se ci fosse in Orson Welles la stoffa per assurgere a quella dignità non soltanto artistica, ma intellettuale, per la quale molte speranze si erano nutrite. Vedremo, poi, come appunto codeste promesse non siano state del tutto mantenute.

Intanto: il giocattolo meccanico, nelle mani di un giovane di appena venticinque anni, aveva una specie di fascino; impossibile sottrarvisi e non adoperarlo a proprio talento. Egli, indubbiamente, non vi si sottrasse; anzi fin da allora rimase affascinato dalle infinite possibilità che offriva la macchina da presa a chi, del suo modo di adoperarla e della sua tecnica, si fosse impossessato. E bisogna ben dirlo: Orson Welles non ci mise molto a conoscere tutti i segreti della tecnica; la assimilò cosí bene da spadroneggiare e da renderla una sua propria natura.

Ciò, del resto, corrispondeva alla curiosità stessa del giovane cineasta; e, infatti, il primo pensiero che si affaccia alla mente di chi voglia piú che curiosare, sondare la personalità del regista ed attore, è il desiderio di quest'ultimo di *épater le bourgeois*. Orson Welles sembra voglia, in tutti i momenti della sua vita, sbalordire con la sua aria di *enfant prodige*. Ora, questo giuoco, a lungo andare, finisce col rimanere scoperto e col non interessare piú eccessivamente, talché anche lo spettatore meno provveduto riesce a scoprirlo e a non trovarci piú nulla.

Ma il cinema, è per Orson Welles davvero un giocattolo?

A voler guardare le cose in superficie lo potrebbe anche essere; la presunzione di voler dire qualche cosa di definitivo, però, mi sembra innata in lui. Comunque, prendiamolo cosí com'è questo interessante « caso » Welles: esso, oltre tutto, ci testimonia d'un costume che — a voler dar retta a certa letteratura propagandistica — è in buona parte delle manifestazioni dello spirito americano.

Basterebbe, del resto, citare quella prima attività di Welles, e precisamente la trasmissione radiofonica della « Guerra dei Mondi » ed il gusto particolarmente facile a scuotere e suscitare la crudeltà umana, basta codesta sua prima impresa a far comprendere come Orson Welles senta ed esprima profondamente la psicologia del suo popolo. La sente in modo tale da lasciarsene financo soggiogare, tanto che il tentativo di innestare la sua propria personalità artistica nella linfa della cultura europea, causerà l'effetto opposto di un composito elemento in piú che viene ad aggiungersi alla già composita sua personalità. E' il primitivismo di un barbaro — come ebbe a dire qualcuno — che non riesce a fondersi con la civiltà europea.

Le reminiscenze di Eisenstein, Dreyer e dei migliori teorici e registi, si notano subito, nel primo film di Welles. Prima di apparire sugli schermi se ne parlò molto, se ne parlò come di un qualche cosa di eccezionale che avrebbe sconvolto il mondo cinematografico di Hollywood. *Citizen Kane* (« Quarto potere ») appare nel primo anno di guerra.

L'apporto, non del tutto trascurabile offerto da un operatore della capacità di un Gregg Toland, è tale da farci talora sorvolare su certe ingenuità e crudezze di linguaggio. Il film — che narra la vita di Kane, un magnate della stampa, e vorrebbe esser l'indagine psicologica di un individuo che domina e terrorizza tutti coloro che lo attorniano — si sgretola in preziosismi tecnici, e si disarticola, anche per la tecnica narrativa del racconto a rovescio, e viene accentuato, come una specie di narcisismo istrionico, il personaggio principale (impersonato dallo stesso Welles), con la ricerca formale di una fisonomia che denuncia la povertà interiore del personaggio stesso. Il film si palesa di gusto alquanto discutibile, nel complesso; rimane tuttavia notevole il risultato conseguito con l'impiego dei piú moderni ritrovati tecnici, come il panfocus, che qui viene adoperato nel contesto del racconto.

Successivamente il regista-attore, inebriato dell'esito, gira *The Magnificent Ambersons* (« L'orgoglio degli Ambersons »), che è il suo miglior film: lo è anzitutto perché qui, la pretesa di universalizzare (o meglio generalizzare) si fa meno evidente, e perché non esiste l'assurda pretesa di sbalordire in modo cosí evidente come nel primo film. E' l'indagine di un altro personaggio egoista ed egocentrico che, al pari del « cittadino Kane » vuole essere un despota. Il personaggio, viene definito dal Sadoul « egoista, decadente, degenerato e vinto ».

Ma qui appare meno narcisistica l'interpretazione di Orson Welles; al regista — in sostanza — è il complesso della famiglia

---

Nato il 26 maggio 1915 a Kenosha (Wisconsin). Attore dal 1931. Attività radiofonica dal 1934: fra le trasmissioni radiofoniche da lui dirette, nel 1938 « The War of the Worlds », nel 1941 « His Honor, The Mayor », nel 1942 « Hello America! », nel 1944 « This Is My Best ».

REGIE CINEMATOGRAFICHE: 1941: Citizen Kane (*Quarto potere*) con O. Welles, Joseph Cotten, Agnes Morehead. - **1942: The Magnificent Ambersons** (*L'orgoglio degli Amberson*), con Joseph Cotten, Tim Holt, Dolores Costello, Agnes Morehead. - **1944: It's All True** (non terminato). - **1946: The Stranger** (*Lo straniero*), con O. Welles, Loretta Young, E. G. Robinson. - **1948: The Lady from Shanghai** (*La signora di Shanghai*), con O. Welles, Rita Hayworth. - **Macbeth**, con O. Welles, Jeannette Nolan, Dan O' Herlinhy. - **1951: Othello** (*Otello*), con O. Welles, Suzanne Cloutier, Michael Marc Liammoir.

SCENEGGIATURE: 1941: Citizen Kane (in collab. con H. Manckievicz). - **1942: The Mangificent Ambersons. - 1948: The Lady from Shanghai. - 1951: Othello.**

INTERPRETAZIONI CINEMATOGRAFICHE: 1942: Journey Into Fear (*Terrore sul Mar Nero*) di Norman Forster, con O. Welles, Dolores Del Rio, Joseph Cotten. - **1944: Jane Eyre** (*La porta proibita*), regia di Robert Stevenson, con O. Welles e Joan Fontaine; **Follow the Boy** (*Paloma nera*, o *La nave della morte*) di Edward Sutherland, O. Welles vi appare in uno sketch con la Dietrich. - **1946: Tomorroy Is Forever** (*Conta solo l'avvenire*), regia di Irving Pichel, con O. Welles, Claudette Colbert e George Brent. - **1948: Black Magic** (*Cagliostro*) regia di Gregory Ratoff, con Alkim Tamiroff, Valentina Cortese, O. Welles. - **1949: The Third Man** (*Il terzo uomo*) di Carol Reed, con O. Welles, Joseph Cotten, Alida Valli; **The Prince of Foxes** (*Il Principe delle volpi*) di Henry King, con Tyrone Power, Wanda Hendrichs e O. Welles. - **1950: The Black Rose** (*La rosa nera*), di Henry Hataway, con Tyrone Power, Cécile Aubry e O. Welles. - **1952: Trent's Last Case**, di Herbert Wilcox, con Margaret Lockwood, Michael Wilding e O. Welles. - **1953: L'uomo, la bestia e la virtù**, di Steno, con Totò e O. Welles.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE: Fra le pubblicazioni su O. Welles si possono particolarmente ricordare un volumetto di Roy Alexander Fowler (**Orson Welles. A First Biography**, Pendulum « Popular Film Series, London, 1946) e uno di Jean Cocteau e André Bazin (**Orson Welles**, Collez. « Le cinéma en marche », Ed. Chavane, Paris, 1950) entrambi illustrati; il numero 7 di « Ciné-Club » (Paris, maggio 1948) dedicato a O. Welles, con scritti di André Bazin, Pierre Laroche, Georges Sadoul, Denis Marion, Jean Mitry e una pagina biografica sulla carriera di Welles; il numero 3 della « Revue du Cinéma » (Paris, 1 dicembre 1946) contenente due estratti dalle sceneggiature di **Citizen Kane** e **The Magnificent Ambersons**, un estratto del volumetto di Roy Alexander Fowler, un articolo di Jacques Bourgeois, **Le cinéma à la recherche du temps perdu**, sul cinema, Proust e Welles e un **Essai sur le style d'Orson Welles** nel quale Jacques Manuel analizza **The Magnificent Ambersons.** Sono pure da ricordare un esauriente articolo di Giulio Cesare Castello su **The Magnificent Orson Welles** in « Bianco e Nero », nuova serie, anno X, n. 1, Roma, gennaio 1949 e un altro di Marc Soriano, **Cinq remarques sur Orson Welles à propos de « La splendeur des Ambersons »** in « La Revue du Cinéma », nuova serie, n. 5 (Paris, 1 febbraio 1947).

WANE

Amberson che interessa, e sono le reazioni di codesta famiglia che importano. Infatti ci troviamo di fronte ad una famiglia di grossi proprietari terrieri al momento in cui sta per sorgere la nuova borghesia industriale; di qui nasce l'incomprensione per questo nuovo mondo che vuol imporsi. La ricerca formale, anche qui, risponde piú che altro a motivi prestigiosi, sí da ostacolare l'articolazione del racconto. Tuttavia l'impegno è, sebbene meno appariscente, piú persuasivo; tanto che « certi passaggi del film, come quelli in cui la vecchia zia (Agnes Morehead) confessa isterica-mente la sua rovina, avevano un suono tragico, quasi balzachiano ».

Questi due film furono, però, un insuccesso commerciale e l'interesse per Orson Welles passò come una meteora. Significativo questo fenomeno che è un portato del costume americano.

Passarono quattro anni, durante i quali Welles, oltre a girare un altro film rimasto incompiuto, tornò alla sua precedente attività: teatro e radio.

Finalmente riuscì ad ottenere credito e ritornò ad Hollywood.

La guerra era finita, e molte speranze si affacciavano proprio in quei primi anni del dopoguerra. Hollywood, infatti, aveva bisogno di nuove energie, soprattutto per riconquistare quei mercati che le dittature prima e la guerra dopo, le avevano fatto perdere. E sembrava giunto anche per Orson Welles il momento buono; in fondo l'epoca dei tentativi doveva esser finita: era diventato piú maturo.

E' l'epoca in cui realizza *The stranger* (« Lo straniero ») e *The Lady from Shanghai* (« La signora di Shanghai »).

Purtroppo anche questa volta e nonostante si noti un certo progresso dal punto di vista stilistico, questi due film non valgono i primi due. Di fronte alla forza entusiastica dei primi anni, si fa piú pacata, meno impulsiva l'ispirazione. In *The Stranger* Welles impersonifica la figura di un nazista, e ricorre ad effetti che potremmo definire da romanzo giallo, per attrarre l'attenzione del pubblico; mentre il *The Lady from Shanghai*, la trama, speciosa, viene accentuata nei particolari da certi preziosismi tecnici corroborati dalla prepotente bellezza sessuale di Rita Hayworth.

Preceduto da larga rinomanza, Orson Welles nel frattempo viene in Europa per realizzare un film, che segna in modo indicativo l'orientamento verso una fonte d'ispirazione, ovvero il ripiegamento su di una posizione che, sostanzialmente, gli aveva dato soddisfazione e fama. E' il momento in cui Laurence Olivier conquista il primo premio alla Mostra del Cinema di Venezia, con l'*Amleto*.

La comparsa di tale opera riproponeva la *vexata quaestio* dei rapporti fra cinema e teatro. E le polemiche si fecero frequenti. Fra l'altro Luigi Chiarini scriveva a proposito: « Il vecchio pregiudizio di considerare il cinema come l'antiteatro e l'equivoco del cinema cinematografico dato dal miracolismo della macchina da presa, seguitano ad offuscare i giudizi di certa critica nei confronti di quei film che si basano su opere teatrali... ». E C.L. Ragghianti operava, in un suo scritto, una distinzione fra teatro come poesia ovvero come testo e teatro come spettacolo visivo.

Questa suddivisione o discriminazione, potrebbe esser fatta proprio a proposito di Laurence Olivier e di Orson Welles, sottolineando che il primo interpreta poeticamente Shakespeare, il secondo lo interpreta, se cosí si può dire, visivamente.

Altri ha voluto sottolineare che « tanto *Henry V* e *Hamlet* di Olivier si rifanno a una tradizione umanistica, aristocratica da "Old Vic", quanto quella di *Macbeth* di Welles si riallaccia a un primitivismo istintivo, a uno scatenamento di forze barbariche anche se contenute in inquadrature studiatissime, a composizioni diagonali con un personaggio in primo piano e l'altro sullo sfondo ».

Macbeth, nella rielaborazione di Orson Welles, film sorto come vivace e palmare polemica con Laurence Olivier e quindi con coloro che negano possibilità cinematografiche ad un testo poetico già definito nella sua struttura interna, rimane un tentativo isolato di dimostrare come sia possibile sopraffare il testo poetico e rielaborare ed interpretare il detto testo secondo un concetto del tutto personale e fuori della tradizione. Ed il guaio gli è che ancora una volta, le intenzioni rimangono allo stato primitivo, perché anche in *Macbeth*, Welles si trastulla in un eccessivo calligrafismo e in una ancor piú accentuata ricerca formale avulsa da intime e sentite giustificazioni. Si nota, ancor piú evidente, il senso di sfiducia nelle sorti della tradizione umanistica e, con assoluta mancanza di controllo sulle possibilità proprie, un voler a tutti i costi rispecchiare la propria personalità, il proprio viso in tutti i minimi dettagli.

Con *Otello*, poi, le ambizioni sono ancor piú grandi. E lo notiamo fin dall'inizio del film, con quella inquadratura soggettiva e quella processione dei due morti, in cui appare in modo evidentissimo l'influsso di Eisenstein, oppure in certe deformazioni prospettiche che fanno pensare al Dreyer de *La Passion de Jeanne d'Arc*. La lezione tecnica, dunque, è stata ben digerita ed assimilata; ma rimane pura e sempre prestigiosa manifestazione di uno spirito bizzarro e curioso ed attento a tutto quello che lo circonda. In quanto alla poesia, essa è tuttora latitante; ma il pubblico — forse attratto dalla prestigiosa forma esterna — ha confuso proprio quella con lo strabiliante « miracolismo » della camera.

Questo il cammino percorso da Orson Welles: un cammino che, in verità, appare interessante anche perché egli si è staccato da quel complesso industriale che caratterizza la produzione americana, e per quel senso di ribellione alla comune morale borghese che ha entusiasmato e tende a sopravalutare le qualità del regista-attore.

Una cosa è certa, che in Orson Welles, il culto per la tecnica ha un sapore di idolatria; essa ha bisogna di esser ben assorbita sí da divenire davvero forma e sostanza, inserita ed insita nella natura stilistica del narratore. Per giungere a codesta sintesi, è necessario metter da parte tutte quelle infatuazioni che lo hanno fin dall'inizio inceppato nel cammino verso una interiorizzazione ed una creazione veramente autonoma e patita, ed è necessario, soprattutto rifare il cammino a ritroso, rimeditare sui propri errori, trarre da codesti errori utili insegnamenti, per l'avvenire.

FRANCO DORIGO

I CORTOMETRAGGI

PITTORI

PIERO PORTALUPI, dopo aver curato la fotografia di molti documentari (senza contare i lungometraggi a soggetto) e dopo aver raggiunto un livello di rimarchevole e costante rendimento nella ripresa a colori, si deve essere stancato degli incontri non rare volte sfortunati con documentaristi di mediocre statura e di limitate possibilità, che, appoggiandosi sul valore indiscutibile della sua fotografia, finivano per vantare, come realizzatori, meriti che non sempre ad essi spettavano: e pertanto, scrollando di dosso l'autorità di cui pareva diventare insofferente, come un destriero disarciona il suo cavaliere, ha ritenuto di rinunciare alla collaborazione col "regista" per presentare documentari realizzati da solo. Due di questi suoi esperimenti si incontrano in Carlo Carrà, *abbinato ad* Europa '51, *e in* Pittori a Venezia, *che è affiancato a* La giostra umana. *Se vi è un* meneur du jeu, *in* Carlo Carrà, *è proprio il commento di Roberto Longhi, uno dei piú sobri e funzionali che io abbia ascoltato. La parola è sempre connessa con l'immagine, introducendo l'una all'altra o viceversa, e non di necessità in sincronismo, ma a volte in una sorta di dissolvimento visivo nel sonoro o d'un riversare nel discorso le immagini: le quali, servite, almeno nella copia che io ho visto, da una stampa croccante, poiché il ferraniacolor dà sovente la sorpresa di un rendimento che in una copia fa il pretto e in un'altra l'annacquato, danno il senso della precisione, del tono giusto raggiunto, per una visione esatta del procedimento tecnico impiegato. Le qualità cromatiche di* Pittori a Venezia *sono parimenti irreprensibili, ma mentre nel* Carrà *servono un incontro che si presta ad appunti biografici, qui troppo diversi sono i temi coniugati: si va dall'otto al novecento, dall'italiano al francese, dal Goya al Segantini o al Casorati, con una serie di "mentre", di "frattanto", di "parallelamente", che ricuciono qua e là il commento di Rodolfo Pallucchini, obbligato da passaggi, confronti, apposizioni, che sembrano coniati apposta e sono invece rimediati e casuali. Il Portalupi, per concludere, ha reso il posto preminente che spettava alla sua fotografia e ha chiesto il sussidio del "commentatore"; ha rinunciato al "regista", eppure, almeno in uno dei due cortometraggi, è proprio della mente ordinatrice del cosiddetto regista che si sente la mancanza.*

Un altro documentario in cui non si può parlare di vera e propria "regia" è Pennellate romane, *visto insieme ai* Sette dell'Orsa maggiore, *dove non sgradevole è l'incontro con un acquarellista ottocentesco romano, dal nome straniero, Roeseler-Frantz, e non tra i piú noti. L'asprigno realismo delle composizioni aveva trovato il suo migliore alleato nel gevacolor.*

MARIO VERDONE

CIRCOLI DEL CINEMA

F. I. C. C.

Durante l'ultima riunione della Segreteria della Federazione Italiana dei Circoli del Cinema è stata decisa l'ammissione alla Federazione stessa, in qualità di membri candidati, del Cine Club Orvieto, Cine Club « Charlie Chaplin » di Peretola (Firenze), Circolo del Cinema di Novara, Circolo di Cultura Cinematografica « Cral CMA SA » di Marina di Pisa, Circolo del Cinema di Valenza Po, Sezione Cinematografica del Dopolavoro Ferroviario di Trieste.

UN ABUSO

Riceviamo dal Circolo « Charlie Chaplin », di Roma:

« *Egregio Direttore,*

un fatto singolare, che non può essere definito se non come arbitrario è venuto a turbare l'attività del Circolo di cultura cinematografica « Charlie Chaplin », del quale siamo soci, e che da tre anni proietta ogni domenica un film, scelto obiettivamente fra i piú interessanti, seguito molto spesso da un sereno dibattito fra i soci, con l'intervento di personalità ben note nel campo della cultura.

Domenica 22 febbraio doveva essere presentato il film « La vittoria del popolo Cinese » di Varlamov, i soci recatisi alla solita ora al cinema Rialto, hanno trovato il locale chiuso, mentre agenti di P. S. impedivano l'accesso.

Che cosa era successo?

Le cose erano andate cosi:

Il 20 febbraio fu telefonato — alla libreria Einaudi, dove ha sede il Circolo — dalla Presidenza del Consiglio, Direzione generale dello Spettacolo, che il film « La vittoria del popolo Cinese » non poteva essere proiettato. Chiesto il motivo di detta proibizione fu risposto dall'autorità di P. S. che la Presidenza del Consiglio aveva comunicato che il film non poteva essere proiettato perché sprovvisto di nulla osta di censura. Tale motivazione è in aperto contrasto con la circolare n. 15127/ce 1413 del 14 luglio 1951 della stessa Presidenza del Consiglio, firmata dall'on. Giulio Andreotti, la quale precisa che i Circoli del Cinema possono dare anche i film sprovvisti di visto di censura purché se ne faccia preventiva *notifica* alla Presidenza stessa. Successivamente ad una delegazione che andava a chiedere i motivi reali del divieto, il dott. De Tommasi, precisava che il dott. De Pirro aveva ritenuto il film privo d'interesse culturale e che quindi non poteva essere proiettato. Questa motivazione è veramente risibile e non sappiamo davvero quale strumento adoperi il dott. De Pirro per distinguere se un film sia culturale o meno. Cosa che d'altronde non spetta a un funzionario statale stabilire.

Ma la cosa non finiva qui: ad una delegazione di soci (otto) che si presentava successivamente per parlare espressamente con il dott. De Pirro, veniva risposto che il dott. De Pirro poteva ricevere solamente una persona. Introdotto un membro della delegazione questi si sentiva dire dal Direttore Generale dello Spettacolo, che egli non era tenuto a dare spiegazioni di sorta sul suo comportamento.

Da quanto esposto risulta chiaro come oltre che di abuso di autorità, qui si tratti d'un grave tentativo per limitare sempre piú la libertà del cittadino, il quale vuole conoscere attraverso organizzazioni private i problemi che piú gli stanno a cuore.

Noi ci siamo rivolti al Suo autorevole giornale, perché speriamo che anche Lei voglia esprimere il Suo giudizio, qualunque esso sia, su questo argomento e che Ella contribuisca a far sí che il Circolo di Cultura Cinematografica « Charlie Chaplin » possa dare il film « La vittoria del popolo Cinese », alla cui eventuale proiezione La invitiamo, esortandola ad esprimere un successivo giudizio di carattere culturale.

Con ringraziamenti ed ossequi.

(*Seguono le firme*)

Fatti del genere, dovuti a deplorevoli eccessi di zelo, e ad evidenti settarismi di politica di partito, non sono purtroppo nuovi nelle cronache dell'attività dei « Circoli del Cinema »: vorremmo augurarci non solo che venga permesso ai soci del Circolo « Charlie Chaplin » di poter vedere il film « La vittoria del popolo Cinese », ma anche che simili interferenze non abbiano piú a ripetersi.

La censura — se è già discutibile, per le sue numerose ottusità e ipocrisie, nel campo dello spettacolo normale — diventa particolarmente assurda e intollerabile in un campo di specializzata attività culturale, quale è quella dei Circoli del cinema. Questo è stato implicitamente riconosciuto dalla sopracitata circolare dell'on. Andreotti che esonerava le proiezioni dei Circoli del cinema dal visto di censura: e non è dignitoso far rientrare di straforo le limitazioni che erano state ufficialmente escluse. (n.d.r.)

FORMATO RIDOTTO

Come sono organizzati i cine-club

Riprendiamo il discorso iniziato nel numero 101. La situazione odierna della cinematografia a formato ridotto nel campo sperimentale si può cosi schematizzare:

1) Esiste una Federazione (Fedic) che fornisce l'attrezzatura necessaria ai cine club associati, tutelandosi legalmente per tutte le forniture di materiale che, rimanendo di proprietà della Federazione, viene dato in uso ai cineamatori; organizza convegni e concorsi e cura i rapporti con le manifestazioni estere.

2) I Cine club ed i Centri cinematografici universitari a lor volta, tramite i presidenti, concedono il materiale agli associati che ne facciano motivata richiesta, purché sia accertata la loro idoneità tecnica (in caso contrario altro socio di riconosciuta capacità curerà il buon uso del materiale). Tutti i film prodotti possono poi concorrere alla Manifestazione annuale di Montecatini; ed in base al Regolamento del concorso: « ... I Presidenti dei cine club locali si impegnano formalmente, prima di trasmettere l'iscrizione alla Segreteria della Fedic, a selezionare i film che potranno essere prodotti da qualsiasi amatore residente nella loro circoscrizione territoriale ».

3) Ed infine gli associati sono liberi di realizzare il film che piú loro aggrada.

Le richieste di adesione alla Fedic aumentano sempre piú, in ogni città e cittadina esiste un gruppetto di ragazzi che vorrebbero avere una cine-presa per « fare del cinematografo », ma la Federazione non può accogliere tutte le domande, i fondi di cui dispone sono limitati e non è cosa saggia diluirli largamente perché, dato l'alto costo del materiale cinematografico, nessuno otterrebbe quanto necessario diciamo per una cine-presa, una moviola, un parco lampade, ecc. Le adesioni quindi vengono accettate man mano che si presentano delle disponibilità: o per qualche elargizione, o perché i vecchi cine-club, attrezzati di ciò che piú necessita alle riprese, non avanzano ulteriori richieste o si trovano in grado di attendere un momento migliore. Va tenuto conto che il numero dei cine club affiliati è oggi di 42, cifra non indifferente, e tutti, come minimo, sono dotati di una cine-presa. Per ora la Fedic si limita a costituire cine club nei capoluoghi di provincia, i centri periferici devono perciò far capo ad essi. In questi rapporti fra centro e periferia le difficoltà non mancano, a superarle deve però influire la solidarietà, la comprensione, il mutuo amore per il cinema che dovrebbe vincere le meschine rivalità che tanto nuocciono alla vita provinciale.

Il materiale cinematografico è delicatissimo, i presidenti dei cine club si devono quindi preoccupare che nessuna avaria sia procurata in quanto ciò equivarrebbe ad arrestare il lavoro di tutti i soci. Va tenuto conto che tra tutti gli associati esistono anche gli illusi, gl'incoscienti, i vanitosi, e la severità quindi di chi s'è assunto la direzione del cine club non è mai troppa.

Una cosa che può preoccupare i cinedilettanti è la selezione che i presidenti devono effettuare dei film da inviare al concorso. Sino ad oggi veniva inviata tutta la produzione, sicché passavano sullo schermo anche film degni solo d'esser accuratamente nascosti, o meglio distrutti ad evitare ogni onta futura. Perciò varie proposte vennero presentate per ovviare all'inconveniente: si propose di limitare ad un certo numero i film che ogni cine club avrebbe potuto presentare, ma la proposta venne scartata perché avrebbe danneggiato i cine club con un ingente número di soci attivi, senza d'altra parte eliminare l'eventuale produzione scadente dei cine club di limitata produzione. Si parlò ancora di inviare i film alla Segreteria della Federazione per una selezione effettuata dall'alto, la cosa però trovò tutti dissenzienti. Si convenne quindi di affidare ai presidenti la selezione; il loro compito si limita però ad eliminare dalla competizione i film tecnicamente inadeguati al livello raggiunto dalla produzione cineridottistica ed i film completamente falliti sul piano della ricerca espressiva. Niente quindi giudizi estetici (ad eccezione del caso appunto di una completa assenza d'espressione valida) e contenutistici. La giuria, come poi risulta dal Regolamento: « ... è composta di cinque membri nominati dal Presidente della Fedic, uno fra i componenti dello stesso Consiglio Fedic e quattro tecnici (registi, operatori, sceneggiatori, soggettisti, giornalisti di periodici specializzati) ».

Nei prossimi numeri daremo notizia degli sviluppi del Convegno di cinematografia didattica di Salerno, e dell'attività dei cine club in seno al progettato Istituto per la Cinematografia Scientifica. Inoltre la polemica iniziatasi al Convegno di Roma in merito alla distinzione degli associati in senior e junior continua nelle varie riviste che accolgono i pareri degli amatori; ritorneremo quindi sull'argomento.

Nonostante la stagione proibitiva l'attività non è ferma nei vari cine club. Al Cine Club Universitario di Padova, ad esempio, sono al montaggio due film a soggetto: *Ditemi l'ora* di Ernesto G. Laura, *Cose di questi giorni* di Giorgio Frezza; un film scientifico: *Lobotomia* di G. B. Girardi e G. L. Poggi; un film didattico: *Formazione dell'ibrido di tabacco* di Luigi Fracarolli.

A chi potesse interessare rendiamo noto che è uscito il primo Annuario del cinema a formato ridotto, presso « Cinema Ridotto », via delle Alpi Apuane 11 c, Roma (costa L. 300).

I lettori che desiderassero informazioni, ragguagli, consigli sul formato ridotto possono scrivere a « *Cinema* »: *Formato ridotto*, e riceveranno risposta in questa rubrica.

GIORGIO TRENTIN

Presso il Centro Cinematografico Universitario di Milano in Via Sondrio 5 si ricevono tutti i mercoledi sera le iscrizioni ai corsi gratuiti di preparazione cinematografica per registi, operatori, ecc.

FILM DI QUESTI GIORNI

LA VOCE DEL SILENZIO

Regia: G. Wilhelm Pabst - *Soggetto*: Cesare Zavattini - *Sceneggiatura*: G. W. Pabst, Akos Tolnay, Giorgio Prosperi, Jean Cocteau, Pierre Bost, con la collaborazione di: Tullio Pinelli, Giuseppe Berto, Oreste Biancoli, Roland Laudenbach, Pierro Tompkins, Franz F. Treuberg, Bonaventura Tecchi - *Operatore*: Gabor Pogany - *Architetto*: Guido Fiorini - *Interpreti*: Aldo Fabrizi (*Il commerciante*), Jean Marais (*Il partigiano*), Edoardo Cianelli (*Il padre superiore*), Frank Villard (*Lo scrittore*), Daniel Gélin (*Il reduce*), Paolo Stoppa (*L'editore*), Paolo Panelli (*Il ladro*), Cosetta Greco (*La moglie del reduce*), Fernando Fernan-Gomez (*Il giovane prete*), Antonio Grast (*Il padre predicatore*), Maria Grazia Francia (*La figlia del commerciante*), Checco Durante (*Il sagretano*), Rossana Podestà (*Angiolina*), Franco Scandurra (*L'avvocato*), Enrico Luzi (*Fernando*) - *Produzione*: Cines - Franco London Film.

LA PRIMA impressione che si prova, assistendo alla visione di questo film, è forse opportuno definirla di sgomento. Sgomento nel constatare a quale miseranda impotenza espressiva sia potuto giungere uno di quelli che un tempo vennero ragionevolmente annoverati tra i maestri dell'arte del film. La decadenza di Pabst non data da ieri. Si può far risalire addirittura a *Die Herrin von Atlantis* (*L'Atlantide*) che è del 1932, e segnò l'inizio di una serie di film improntati a spirito, esoticheggiante o letterario, di evasione. [L'evasione risultava tanto più sorprendente e delusiva, in quanto Pabst aveva appena finito di dirigere quella che poi venne definita la sua "trilogia sociale": *Westfront 1918* (1930), *Die Dreigroschenoper* (1931), il forse sopravalutato, ma a tratti potente e comunque nobilissimo *Kameradschaft* (*La tragedia della miniera*, 1931)]. Certo, si dovette tener conto del fatto che Pabst fu per lunghi anni un esule, e si trovò a lavorare, forse spaesato, in nazioni che gli consentirono sì un'attività, sfruttando il credito del suo nome, ma senza concedergli troppa iniziativa. Fu in base a queste e ad altre considerazioni che, anni fa, ebbi a concludere con parole fiduciose un mio studio sui film realizzati in esilio dal regista tedesco (1). Vero è che nel frattempo era uscito *Der Prozess* (*Il processo*, 1947), film che, pur con tutti i suoi scompensi, segnava il ritorno di Pabst ad un notevole e probabilmente sincero fervore di interessi umanitari e sociali, dopo la lunga parentesi evasiva, un ritorno che coincideva con la ripresa di un'attività austriaca di produzione, dal regista viennese incrementata anche in qualità di produttore. Il disgraziatissimo *Geheimnisvolle Tiefe*, naufragato penosamente a Venezia nel 1949, sollevò serie perplessità, in quanto le schematiche intenzioni "sociali" del soggetto apparivano travasate in un racconto di un convenzionalismo pretenzioso quanto indigente. L'insuccesso veneziano si ripercosse in misura grave sulla carriera del film e, forse, su quella di Pabst, visto che quest'ultimo non tardò a riprendere la via dell'esilio, in direzione, vedi caso, proprio dell'Italia, unico tra i principali paesi del continente europeo dove egli mai si fosse trovato a lavorare. Nacque il famoso progetto su Bonifacio VIII, nacque il progetto sull'*Odissea*, che pare ora destinato a trovare realizzazione, nacque, infine, dopo molte alternative, il progetto de *La voce del silenzio*. Che Pabst lo abbia realizzato in piena libertà, con assoluta facoltà di scelta, oltre che con dovizia di mezzi a disposizione, mi sembra cosa indubbia. Pabst non avrebbe impiegato due anni in discussioni e in trattative, per poi accettar di dirigere un film "contre coeur". Del resto, il lusso della distribuzione, l'intervento produttivo di una casa semistatale come la Cines, di una grossa casa internazionale come la Franco-London Film, testimoniano di un impegno considerevole. Se vi è un particolare curioso da ricordare è, caso mai, questo: che, all'epoca del progetto riguardante Bonifacio VIII, Pabst tenne a mettere le mani avanti, dichiarando non trattarsi assolutamente di un film d'apologia del cattolicesimo. Mentre oggi egli ha poi accettato di dirigere un'opera variamente giudicabile dal punto di vista ideologico, ma che — fuor di dubbio — è, nelle intenzioni, celebrativa della fede cattolica.

Uno strano destino accomuna tutti i grandi e buoni registi stranieri calati in Italia: quello di mettere insieme dei brutti film. Una volta mi divertii a fare un elenco di tali insuccessi, e rimando a quello il lettore, scusandomi per la sfacciataggine di citare me stesso due volte nel giro di una pagina (2). A quell'elenco si sono recentemente aggiunti due nomi che sono tra i più vistosi: Jean Renoir e Georg Wilhelm Pabst. Si noti, per meglio valutare lo strano fenomeno, che tutti questi signori, da Machaty a Clair, da Renoir a Pabst, appunto, sono sempre stati accolti in Italia come altrettanti messia, e sono sempre stati posti in condizione di lavorare con una libertà ed una signorilità di mezzi, quali non si erano forse mai sognate (a casa loro avranno avuto la libertà, ma probabilmente mezzi inferiori; a Hollywood mezzi magari superiori, ma poca o punta libertà). I risultati sono quelli che sono, una clamorosa serie di fallimenti. Nel trapianto, tutti questi registi si sono trovati spaesati, al contatto con cose e problemi lontani dalla loro sensibilità: vedi Trenker col nostro Rinascimento guerriero, Clair con Roma barocca, Renoir con la Commedia dell'Arte, ed ora Pabst con il cattolicesimo. Visto così all'ingrosso, il soggetto su cui si è orientato stavolta Pabst, potrebbe anche sembrare coerente con certo suo generico tendere verso contenuti ricchi da un punto di vista spirituale. Al pacifismo di *Westfront 1918*, di *Kameradschaft*, all'umanitarismo sociale di *Die Dreigroschenoper*, all'antirazzismo di *Der Prozess*, e via dicendo, subentra la ricerca di Dio in noi stessi de *La voce del silenzio*. I titoli di testa di questo film usano l'ambiguo termine "liberamente tratto da un soggetto di Cesare Zavattini". Formula sempre comoda, con cui Zavattini ha inteso cautelarsi di fronte ad una notevole manomissione del suo pensiero e della sua fantasia. Il soggetto originario aveva infatti alla propria base un concetto caro al suo autore, quello dell'egoismo materialistico, che tiene lontano l'uomo da quei valori spirituali, da quello spirito di carità e di solidarietà, in un senso umano e cristiano, se pur non cattolico, di cui il nostro mondo avrebbe invece tanto bisogno. Esso si intitolava, eloquentemente, *Tre giorni sono pochi* e si svolgeva « nello spazio di tre giorni durante i quali alcuni borghesi si ritirano presso un collegio di gesuiti a fare gli esercizi spirituali ma, sospettando della scomparsa d'un portafogli un operaio capitato lì dentro per caso, pensano molto più a recuperare l'oggetto del supposto furto che alla salvezza dell'anima propria » (3). Di questo soggetto è rimasto nel film lo spunto di partenza, sviluppato in direzioni diverse e più "programmatiche", mentre i tratti più caratteristici dello spirito zavattiniano sono risultati immiseriti e svisati (il commerciante egoista e l'operaio, qui divenuto un ladruncolo, poi "convertito": la metamorfosi è delle più significanti): un gruppo di persone si ritira presso alcuni padri gesuiti per sottoporsi a tre giorni di esercizi spirituali. Ognuno ha un suo problema intimo da risolvere, un capo politico cui la coscienza rimorde per aver sacrificato degli innocenti a una necessità militare; un reduce la cui moglie si è risposata durante la sua prigionia; uno scrittore i cui romanzi immorali hanno spinto dei giovani al delitto; e poi vi è un commerciante di candele, preoccupato di salvaguardare i propri interessi che teme compromessi, un ladruncolo che ha trovato in quella sede un occasionale rifugio mentre aveva la polizia alle calcagna. E, ancora, un prete in crisi, che si sente spinto a tornare nel secolo. Questa l'idea, che si è cercato di sviluppare attraverso un complicato e ansimante mosaico di vicende, ora più diffusamente, ora più sommariamente accennate. È bizzarro che si sia concesso largo respiro alle storielle divenute elementari e risaputamente macchiettistiche del candelaio e del ladro, mentre assai più sbrigativo sviluppo hanno trovato gli altri tre episodi, pure imbevuti di convenzionalismo, ma più seri e quindi bisognosi di miglior chiarimento. Per tacere del prete, il cui processo di coscienza, soltanto enunciato e giunto ad apparente ed insoddisfacente soluzione con la sua "fuga", trova comoda catarsi in un investimento automobilistico che il caso o la provvidenza provvedono a fargli incontrare non appena uscito dalla casa del suo ordine. In fondo, il suo è il caso-limite di tutta una serie. Una serie di fantocci ossessionati da generici turbamenti, con l'aggiunta di due variopinte macchiette, una delle quali, quella affidata a Fabrizi, ripete, in sessantaquattresimo, il festoso egoismo del protagonista di *Prima comunione* di Blasetti e Zavattini (1950). Di questi signori "in crisi", il politico arriva alla decisione di farsi sacerdote, mentre lo scrittore risalta il fosso verso la cinica continuazione dei suoi misfatti;

il reduce rimane schiavo del riserbo che gli impone la nuova felicità conseguita dalla moglie; mentre il ladruncolo, colto da improvviso scrupolo, sacrifica il frutto delle sue imprese truffaldine; il sacerdote, l'ho detto, rinunzia a gettare la tonaca, mentre il candelaio riceve dalla sorte un castigo materiale al suo egoismo, ma presumibilmente continua a vivere la sua vita senza problemi. Arrivati in fondo, possiamo dire di saperne tanto quanto prima. Sui singoli personaggi, sul loro dilemma intimo, sul perché hanno scelto una via piuttosto che un'altra, e sopra tutto sul concetto generale che dovrebbe informare il film, sulla tesi abbracciata da Pabst e dai suoi collaboratori più essenziali. Volendo, si potrebbero mutare gli addendi, mettere il pentito al posto del reprobo, e viceversa: la somma non muterebbe. Rimarrebbe sempre lo stesso film, che è tutto un conato di "messaggio", mentre non significa assolutamente nulla, è solo un vaniloquio nebuloso, animato da fantasmi con un'etichetta appiccicata in fronte. Ho il sospetto che la sua preparazione sia stata tormentata all'eccesso, in sede di sceneggiatura: troppi nomi figurano nei titoli di testa, tra cui quelli di un Pierre Bost e perfino di un Bonaventura Tecchi, inedito, a quanto so, come scenarista. Ognuno avrà fatto, disfatto, rifatto, e il regista ha diretto senza la minima partecipazione, senza la minima vibrazione. Vero è che quegli illustri (e no) scrittori figurano prevalentemente quali semplici collaboratori di una sceneggiatura, il cui autore responsabile viene additato in Giorgio Prosperi. Che mi sorprende e mi addolora abbia potuto esporre un cervello lucido come il suo in un'impresa lambiccata e sterile come la presente. (Aggiungo che è ben grave che scrittori rispettabili abbiano firmato un dialogo di una povertà desolante, a dispetto di tutti i richiami ai più disparati santi del calendario).

A proposito di lambiccatura: a quella insita nel gelido e faticoso e arbitrario mosaico disordinato dello scenario ha corrisposto la gratuita, vacua, formalistica (nel peggior senso) lambiccatura della regia. Pabst è ricorso qua e là a citazioni squallidamente pretenziose di se stesso, con l'impiego di forti chiaroscuri di illuminazione, di sfocature dell'immagine, di inquadrature sghembe. Il tutto assolutamente privo di una giustificazione narrativa. E non parliamo degli indugi atrocemente letterari (di una letteratura d'appendice o da serve) in cui si inciampa ad ogni passo: il velo nuziale, teneramente steso sulla sposa in apparenza dormiente, dal marito che parte militar soldato; la mano della morta in seguito all'investimento, la quale stringe la lettera con cui il sacerdote dava le proprie dimissioni dall'ordine. A un certo punto, di fronte a questi e ad altri particolari (le formiche di cui all'episodio del capo politico), di fronte a certi trapassi ingenui e grossolani del racconto, si perde la voglia di insistere in un minuto giudizio critico. Se il film l'avesse firmato un qualsiasi modestissimo mestierante, forse lo spicceremmo bruscamente. Il nome di Pabst continua, malgrado tutto, ad imporci qualche riguardo. Ma non più per molto, se egli prosegue per questa via. L'*Odissea* ci dirà. Al confronto Renoir ne *La carrozza d'oro* ha sbagliato in maniera assai più nobile, ed è tutto dire. Qui non si riesce neppure a capire se si tratti veramente di un film cattolico (intendo nei risultati). Certo, esso ne ha tutti gli esteriori aspetti, ma è privo di una morale come di una logica, qualsiasi. Chi ha invitato in Italia Pabst, convinto di rendere un buon servizio ad una causa, diciamo, di "propaganda fide" ha fatto assai male i propri conti. Per ricordare un film più controproducente di questo è necessario risalire ai fasti di *Scipione l'Africano*.

Chi per caso cercasse una prova del nove per quanto ho affermato osservi gli interpreti, un complesso internazionale: da Fabrizi a Gélin, da Villard a Fernan-Gomez, da Marais a Stoppa, da Ciannelli alla Greco (oltre a Panelli e a Cràst, che, nella canora immobilità del predicatore avulso dal racconto, risulta il più tollerabile). Una specie di museo Grévin, una collezione di assenti manichini, inequivocabilmente estranei, ora in maniera più cordiale (Fabrizi), ora in maniera del tutto evasiva, Marais, Fernan-Gomez), ai personaggi (chiamiamoli benevolmente così) loro affidati. Forse i pupazzi di Jiri Trnka avrebbero fatto di più.

Cosetta Greco e Daniel Gelin nell'ultima fatica di Pabst La voce del silenzio, *film che conferma la decadenza di un regista che era stato in passato considerato come un maestro dell'arte del film.*

(1) Giulio Cesare Castello, *Georg Wilhelm Pabst: storia e fine di un esilio*, in «Bianco e nero», aprile 1949.

(2) G. C. Castello, *Hanno visto Napoli e poi morì*, in «Cinema», n.s., n. 77, 31 dicembre 1951.

(3) Aldo Padadini, *Soggetti di Zavattini senza cavallo a dondolo - Il neorealismo è morto. Viva il neorealismo*, in «Cinema», n. s., n. 85, 1 maggio 1952.

LA SIGNORA SENZA CAMELIE

Regia: Michelangelo Antonioni - *Soggetto*: Michelangelo Antonioni - *Sceneggiatura*: Michelangelo Antonioni, Suso Cecchi D'Amico - *Operatore*: Enzo Serafin - *Architetto*: Polidori - *Interpreti*: Lucia Bosé (*Clara Manni*), Andrea Checchi (*Gianni*), Gino Cervi (*Ercolino*), Ivan Desny (*Nardo*), Laura Tiberti (*Renata*), Monica Clay (*Simonetta*), e con la partecipazione di Alain Cuny - *Produttore*: Domenico Forges Davanzati - *Distribuzione*: Enic.

MICHELANGELO Antonioni ha recentemente dichiarato che per lui il così detto "problema dei soggetti" risulta privo di reale senso, in quanto che fare del cinema gli è spiritualmente possibile e necessario solo a patto di poter realizzare *determinati* soggetti, che gli urgono nella fantasia. Al di fuori di essi, del suo mondo, cioè, la pratica della regia risulterebbe per lui destituita di interesse. Posizione, come si vede, di estrema intransigenza, che ha trovato fin qui conferma nell'atteggiamento assunto dal giovane regista nei confronti di un clima produttivo sempre più arduo per chi intenda esprimere esigenze di polemica nei confronti della società che ci circonda. Numerose sono infatti le occasioni di lavoro che Antonioni ha lasciato cadere nel lasso di tempo che è intercorso tra il suo primo film, *Cronaca di un amore* (1950), e i due che egli ha girato nel 1952, a breve distanza l'uno dall'altro, *I nostri figli* e questo *La signora senza camelie*. E' senza dubbio significativo che ambedue questi film abbiano subito vicende alquanto tormentate e, sotto certi aspetti, clamorose. Il processo alla gioventù europea del dopoguerra (*I nostri figli*), seguito al processo alla borghesia ricca del nord Italia (*Cronaca di un amore*), è rimasto finora incompiuto, in seguito alle sciovinistiche reazioni di certi gruppi ufficiosi francesi. Mentre il processo al nostro mondo del cinema ha visto, al momento di iniziare la fase realizzativa, sorgere lo scandalo promosso dalla protagonista designata, Gina Lollobrigida, la quale ha ritenuto la sceneggiatura lesiva del prestigio suo personale e del nostro cinema in genere. Tutto ciò sta, se non altro, a dimostrare come Antonioni si trovi, tra i nostri registi, nella posizione di chi è fermamente deciso ad introdurre « some disturbance in industry », in un senso diverso e pur analogo a quello in cui, circa un ventennio addietro, affrontarono di petto gli schemi hollywoodiani uomini come Ben Hecht e Charles MacArthur. A tutt'oggi, *Cronaca di un amore* rimane il più avanzato, se pur imperfetto, tentativo di giudicare un mondo che è sempre stato ostico per i nostri uomini di cinema (ne *Le infedeli*, di cui si discorreva l'altra volta, la polemica è forse qua e là più acre, ma la sostanza inquinata di fumettismo, e il linguaggio

assai meno sottile); ed è probabile che, alla stessa stregua, *I nostri figli*, per quel che se ne conosce, sia destinato a recare la parola piú nuova e obiettiva sul tema dello smarrimento della gioventú. Ma oggi corre l'obbligo di riferire sul terzo e piú recente "processo" intentato da Antonioni, quello al cinema italiano. Insisto sul termine "processo", e non a caso, in quanto il metodo narrativo di questo regista invoglia a considerare sotto tale luce i suoi film. Dove la polemica viene calata entro un'osservazione il piú possibile impersonale, distaccata, obiettiva, appunto, fino a rasentare la freddezza. Posizione che si addice a chi voglia essere giudice spassionato e non accusatore programmatico, a chi voglia immettere il pubblico nel collegio giudicante, ponendolo in grado di valutare le ragioni degli uni e degli altri fra i personaggi. Partendo da questo punto di vista, applicabile ad ogni opera di Antonioni, risulta gratuita e frettolosa la polemica scatenata dalla signora Lollobrigida, dietro i suggerimenti di una sorta di evidente complesso di inferiorità. Con questo non si vogliono negare le sue ragioni (astraggo ora, s'intende, da una valutazione strettamente giuridica del caso, estranea alle mie competenze e al mio discorso), non sulla base di un *principio*, troppo facilmente controvertibile, bensí sulla base di un esame critico della sceneggiatura, le cui manchevolezze, oggi largamente documentate dal film (il quale ebbe tuttavia a subire qualche mutamento di rotta, in conseguenza della mutata personalità dell' interprete). Può darsi, voglio dire, che la signora Lollobrigida, o piú verosimilmente i suoi consiglieri, siano a priori riusciti ad individuare taluni gravi cedimenti di impostazione, in un lavoro nato sotto il segno della massima convinzione, della massima serietà e sopra tutto — è importante — del massimo rispetto per i valori autentici del nostro cinema. La polemica fu quindi scatenata in un senso errato e provocatorio, anche se oggi, a ragion veduta, è doveroso sottolineare le lacune che stanno alla base di un'opera che si può onestamente definire sbagliata.

Antonioni maturava da tempo dentro di sé questo soggetto, da tempo lo assimilava, vagheggiandone la realizzazione. Vorrei dire che l'ha maturato troppo, ad un punto tale da incorrere nell'errore di credere di poter lasciare implicito nel racconto quello che invece doveva essere esplicito. *La signora senza camelie* è un film che non riesce a dire quello che vorrebbe dire, anche se agli occhi di una persona del mestiere le intenzioni risultano chiare. E' evidente che questo non è sufficiente: né per chi si trovi, essendo partecipe di quel certo mondo, in condizione di valutare tali intenzioni, né per chi, spettatore qualsiasi a tale mondo del tutto estraneo, si trovi verosimilmente tagliato fuori dalla possibilità di una esatta comprensione del substrato dell'opera. *La signora senza camelie* è un film "a chiave", e non soltanto perché nel suo dialogo, d'altronde improntato ad una grigia mediocrità, si fa sfoggio di termini di categoria come "minimo garantito", che lo spettatore-tipo ha il diritto di ignorare, ma sopra tutto perché il racconto vi è impostato in modo da dare per saputo quello che spettava al film dimostrare.

La signora senza camelie è un film "a ritratto": un ritratto ritagliato nel quadro piú vasto di tutto un ambiente che fermenta intorno alla figura centrale. (Sarebbe questa un'altra ragione, a parte quella, piú evidente, di natura contenutistica, — alludo alla visione critica di un dato ambiente, — per avvicinare il film a *Bellissima* (1952) di Luchino Visconti, opera dove la polemica si trovava allo stato incandescente e pur si sostanziava in una superiore, rigogliosissima pienezza narrativa). Il ritratto di una bella commessa di negozio che, trascinata nel mondo del cinema, dove riesce, in virtú sopra tutto del proprio fisico, a conseguire qualche successo come attrice, finisce, sotto la spinta del marito, produttore accecato da un amore non corrisposto, per coltivare ambizioni sproporzionate, le quali provocano il suo crollo e la sua crisi intima. Incapace dapprima di veder chiaro in se stessa e nello strano mondo in cui si trova a vivere, incapace poi di decidersi, dopo tante cocenti delusioni, a rientrare nel piccolo mondo, ormai favolosamente lontano, da cui proviene, essa si acconcia malinconicamente ad accettare quello che la sua intima dignità le vietava: lo sfruttamento, che produttori grossolani le offrono, del suo corpo come tale. Unica via che rimane a colei che ha ripudiato un ambiente, senza possedere i numeri per costruire qualche cosa di apprezzabile in un altro, e finisce per trovarsi nell'insolubile ginepraio di chi, come dice il proverbio orientale, "cavalca una tigre", e quindi "non può scendere". Tema, come ognun vede, interessantissimo perché vivo, perché legato ad una realtà ben riconoscibile del nostro cinema. Quella realtà che fece montare la mosca al naso alla signora Lollobrigida, effettivamente, come la Mangano, la Pampanini, la stessa Bosé, sfruttata a lungo soltanto per le sue "maggiorazioni" fisiche, e pur tuttavia da qualche tempo, come in varia misura le sue colleghe, palesante virtú, in fase di sviluppo, quale attrice. Diversamente, quindi, dalla protagonista del film, la quale, d'altro canto, affrontando Giovanna d'Arco, dimostra ambizioni superiori a quelle finora dimostrate dalle nostre fiorenti "miss". Il caso ha voluto che la parte finisse con lo spettare all'attrice, le cui vicende personali meglio coincidono con quelle della Clara Manni di Antonioni: ex commessa, infatti, anche la Bosé, e anch'essa spesso non ingiustamente accusata di ambizioni sbagliate, che soltanto i film di Antonioni, appunto, hanno dimostrato poter diventare, per lo meno su un certo piano di "mitologia" fisica, alla Louise Brooks (il richiamo è, s'intende, puramente fisico), legittime. Accettando la parte, la signorina Bosé ha dimostrato di essere una persona di spirito, e questo torna a suo onore, come a suo onore, oltre che a titolo di merito per il regista, tornano certi progressi riscontrabili nella sua recitazione, che, rispetto, per esempio, a *Cronaca di un amore* (gli altri film non contano minimamente nel suo curriculum), risulta meno "astratta" e marmorea, piú incrinata, almeno a tratti, di commozione. Nel valutare il contributo della Bosé (validamente sostenuta da un sugosissimo Cervi e da un sobrio, umano Checchi, mentre inerti risultano Cuny e, sopra tutto, Desny, quest'ultimo nel personaggio, inutile ed improbabile, del diplomatico), occorre tenere conto del fatto che essa si è trovata a dar vita ad un ritratto campato in aria.

(Sopra e nella pagina seguente) *La Bosè nella* Signora senza camelie; *partito da un nobile assunto, Antonioni ne ha sbagliata la realizzazione per mancanza di compiuta chiarezza espressiva.*

Un racconto, quale quello di cui ho accennato il tema, poteva iniziarsi, come appunto avviene, *in mediis rebus*, ma a condizione che l'antefatto risultasse in qualche modo evidente, tangibile. Che Clara Manni sia una spostata nel mondo del cinema, per via delle sue origini, etc. etc., il film non dimostra per nulla in modo efficace, chiaro, persuasivo: ce lo comunica, attraverso qualche sporadico accenno del dialogo, ce lo ribadisce, sempre verbalmente, in maniera piú ampia, verso la fine, con

un discorso che un collega-attore "vero" (interprete Cuny) tiene alla Manni, durante un colloquio in un bar. Il che non basta, non risolve, non dimostra. Come la vediamo noi, Clara Manni è semplicemente una attrice di alterne fortune, apprezzata piú che altro per le sue doti fisiche (e qui ha nuociuto al film il mutamento di interprete: la bellezza della Lollobrigida sarebbe stata "atomica" nella misura voluta, quella della Bosé è troppo aristocratica e delicata, finisce col creare equivoco). E per di piú la parabola della sua carriera è descritta in maniera non limpida: che da elemento secondario, in virtú di un solo film imbroccato, essa assurga ad enorme popolarità può anche essere verosimile, ma nel film il trapasso risulta frettoloso, come frettoloso risulta il trapasso inverso, in seguito al crollo di un singolo film. Capita talvolta che i produttori e il pubblico concedano una prova d' appello, comunque il racconto aveva il dovere d'essere piú esplicito. A parte ciò, il complesso di inferiorità, il rovello che la donna alimenta in conseguenza delle proprie origini, del proprio mancato acclimatamento nel nuovo ambiente, non assumono corpo nel film. I precedenti di Clara Manni *non esistono*, malgrado la generica figura della madre milanese invadente; come non esiste il suo disagio, neppure direi sotto formá di traccia. Per lo meno *quel* disagio; altra cosa è il disagio nei rapporti con un marito non amato. In base a quel che vediamo non si capisce bene, almeno fino alle resipiscenze tardive (e quindi ingiustificate), circa l'opportunità della propria ostentazione fisica, *perché* quello del cinema non possa essere il suo ambiente.

La signora senza camelie è un film mancato, perché annuncia un ritratto e lo impostа su premesse non concettualmente, ma narrativamente, fallaci. Quanto all'ambiente che intorno ad esso si muove, esso è rappresentato spesso con lucidità, ma senza una visione unitaria e decisa, piuttosto con tratti ora risaputi, ora impressionisticamente felici. (Forse un errore è stato quello di tramutare le figure dei due produttorelli cialtroni ed avventurieri, quali risultavano in una primitiva stesura dello scenario, in due industriali di una certa portata materiale: nel primo caso sarebbe risultato piú vivo, piú acre anche il dramma di Clara). Non è certo possibile, specie in un opera di un certo livello, scindere sceneggiatura da regía; pure, la maturità del linguaggio, intelligentemente scrutatore, della "camera" di Antonioni (sempre alieno dal montaggio tradizionale; ma assai meno nervosamente irrequieto, nel seguire i personaggi in complicate evoluzioni "psicologiche", che non in *Cronaca di un amore*) fa rimpiangere che esso traduca in immagini una materia che, per riprendere il discorso iniziale, è stata forse *troppo maturata*, pur se può dare l'impressione di esserlo stata *troppo poco*. Vi sono scorci densi, pregnanti, come quel "fiasco" alla Mostra veneziana, suggerito attraverso un'inquadratura dell'atrio semideserto del Palazzo del Cinema, cui succedono poi, di mano in mano, piani piú ravvicinati, con l'esodo del pubblico, iniziato dapprima alla spicciolata, tra un fiorire di commenti sferzanti, per il produttore-marito, il quale si trova preso in mezzo ad essi con patetica angoscia. Sono accenni crudeli, di una "crudeltà pietosa", quale sa avere Antonioni. Assai accorto pure nel suggerire, con l'ausilio del fedele operatore Serafin, il livido squallore dei teatri di posa, con la sua realtà illusoria che si sfalda. Significativa, ad esempio, una lunga corsa della Bosé, in mezzo alle pareti alludenti del suo mondo fittizio, che la macchina accompagna, con movimento significante, nella chiaroscurata melanconia dell'immagine. Qui tuttavia è già possibile cogliere un certo principio di compiacimento per la "belluria", insolito in Antonioni, che in altri punti, specie verso il finale, si fa piú accentuato, con una volontà simbolistica, in contrasto con l'asciutta natura del narratore ed il suo consueto piglio di racconto. Forse l'antico documentarista, con il suo noto "modo" fotografico in funzione lirica, ha preso un po' la mano al narratore. Il quale, è pur opportuno sottolinearlo, è dal canto suo debitore al documentarista per certa crudele indagine di costume, anticipatrice di questa, svolta ne *L'amorosa menzogna*.

Con tutte le sue manchevolezze, *La signora senza camelie* testimonia dunque di una coerenza, nei temi (il dramma di Clara non è in fondo lo stesso di Paola, la protagonista di *Cronaca di un amore*, incapace sia di vivere nel suo nuovo mondo altoborghese sia di ritornare alle origini?) e nello stile (lo riconfermano anche gli aspetti marginali, per esempio il commento musicale di Fusco, con impasti strumentali al solito particolarissimi ed espressivi: pianoforte e strumenti a fiato). Il che è comunque importante, e rende tanto piú spiacevole la fragilità dell'edificio narrativo. Ma è comunque certo che di opere sbagliate con la nobiltà di questa al nostro cinema è lecito augurarne parecchie.

Il SOLE SPLENDE ALTO
(The Sun Shines Bright)

Regia: John Ford - *Soggetto*: tratto dai racconti "The Sun Shines Bright", "The Mob from Massac" e "The Lord Provides" di Irvin S. Cobb - *Sceneggiatura*: Laurence Stallings - *Fotografia*: Archie Stout - *Musica*: Victor Young - *Scenografie*: Frank Hotaling - *Costumi*: Adele Palmer - *Interpreti*: Charles Winniger (*Giudice Priest*), Arleen Whelan (*Lucy Lee*), John Russell (*Ashly Corwin*), Stepin Fetchit (*Jeff*), Russell Simpson (*Dr. Lake*), Ludwig Stossel (*Felsburg*), Francis Ford (*Feeney*), Paul Hurst (*Bagby*), Mitchell Lewis (*Redcliffe*), Grant Withers (*Buck Ransy*), Milburne Stone (*Maydew*), Dorothy Jordan (*Madre di Lucy Lee*), Elzie Emanuel (*You Ess*), Henry O'Neill (*Habersham*), Slim Pickens (*Sterling*), James Kirkwood (*Generale Fairfield*), Ernest Whitman (*Zio Pleas*), Trevor Bardette (*Ramseur*), Eve March (*Mallie Cramp*), Hal Baylor (*Ramseur jr.*), Jane Darwell (*Mrs. Ratchitt*), Ken Williams (*Guardia del corpo di Maydew*), Clarende Muse (*Zio Zach*), Mae Marsh (*G. A. R. Lady*). - *Produzione*: Republic Pictures, 1953.

E RIECCOCI a parlare del vecchio, infaticabile John Ford. Il quale, settimane fa, non si è capito bene se, parlando con i giornalisti romani, abbia inteso prendersi cordiale gioco di loro o di se stesso, tali e tante sono le bizzarrie che ha allineate. Fra le tante, ricordiamo ora quella secondo cui *Il sole splende alto*, eccezionalmente riservato in prima mondiale all'Italia, sarebbe il suo miglior film. Ma già, per molti artisti l'ultima opera è sempre la prediletta e la migliore. Si vede che Ford fa parte di quel numero. D'altro canto, guai a dar troppo retta all'interpretazione e al giudizio che un regista, come un romanziere o un pittore, dà di se stesso. A voler proprio cercare una logica in quel che Ford ha dichiarato si potrebbe notare una cosa: e cioè che *Il sole splende alto* è forse il film più "fordiano" d'ogni altro, nello stesso senso in cui, che so, *Les belles de nuit* è una quintessenza di Clair. In un senso, cioè, antologico, di ricapitolazione di modi, temi e figure sparsi un po' dappertutto nei film precedenti (e particolarmente in *Judge Priest* [1934, Il giudice] che aveva a protagonista, in una vicenda per molti aspetti simile, il medesimo personaggio di *Il sole splende alto*, il giudice Priest, allora impersonato da Will Rogers). Ricapitolazione e ripetizione, aggiungo, perché l'impressione che quest'opera suscita, nello sdipanarsi del suo racconto, è di "già visto". S'intende che i motivi più genuini, più congeniali per Ford sono sempre dilettevoli a riassaporarsi, perché promanano un buon profumo cordiale e nostalgico di vecchio Sud. Ma le citazioni che il regista fa di se stesso rimangono sempre citazioni di se stesso, dalla tipizzazione, qui particolarmente estesa, al ballo (ufficiali e fanciulle in fiore), che richiama palesemente quello di *Fort Apache* (1948). Non che sia il caso di drammatizzare questa manifestazione di stanchezza della fantasia: a dispetto delle dichiarazioni pretenziose, il film altro non vuol essere che una nuova "vacanza" (la precedente era stata quella di *What Price Glory?*, 1952, basato su una commedia di M. Anderson e L. Stallings, sceneggiatore di questo *Il sole splende alto*), evidentemente gradita al regista, in quanto ambientata nel mondo di cui il suo dolce reazionarismo d'amabile cantastorie lo fa sentir partecipe. Se considerato come una "vacanza", *Il sole splende alto* può apparir degno di simpatia, perché abile ed affettuosa testimonianza di una coerenza. Il guaio nascerebbe qualora si volesse prenderlo troppo sul serio.

Il film, nato dalla sovrapposizione di tre racconti (il personaggio del protagonista, il giudice Priest, è una figura di spicciola popolarità negli Stati Uniti), non nasconde l'episodicità della sua costruzione, tutt'altro che compatta. Ma, più che di presentare una narrazione nel senso tradizionale, Ford si è curato qui di presentare un ambiente, con al centro una figura-tipo, sbozzata con quella euforica sbrigatività comunicativa, caratteristica del Ford minore. La storia, in questo caso, ha un interesse marginale, quello che conta è la vita di un piccolo centro del caro, assolato Kentucky, durante i giorni della sua vigilia elettorale. Il film racconta appunto come e perché il giudice Priest, generoso esponente di quel sudismo pittoresco e tradizionalistico che fa palpitare il gagliardo cuore di Ford, sia riuscito a farsi rieleggere, a dispetto di un agguerrito concorrente "yankee". Ford non trascura di mettere in azione alcun elemento proficuo: dagli sciamannati ed estrosi reduci di guerra confederati al coro patetico e buffo dei negri (quietamente, atavicamente assuefatti ad una convivenza con i bianchi, in istato di inferiorità rispetto ad essi; ma i bianchi di Ford sono la più brava gente del mondo, anche i cattivi in fondo raramente mordono, e non si tratta comunque che di singoli individui, regolarmente puniti o ravvedentisi), accomunati tutti dal canto e dal suono del più ricco patrimonio folkloristico (sotto l'aspetto musicale questa è tra le più indicative opere fordiane, tutta giocata com'è su un variare di ritmi e di melodie arcifamiliari: dal coro nostalgico di *My Old Kentucky Home*, a quello struggente e cimiteriale dello "spiritual" *Deep River*, all'onda tenera e lieve, invitante alla danza, di *Genevieve*).

Al di là del riecheggiamento formale o comunque più esteriore, nella tipologia, nell'impiego della musica e via dicendo, *Il sole splende alto* è opera riassuntiva pure nella sua sostanza, nello spirito da cui è informata. Dal quadretto si sprigiona infatti, come dicevo, lo spirito conservatore di questo irlandese "sudista", che offre del Kentucky un'immagine non meno attraente e idillica, nella sua variopinta bonarietà, di quella offerta dell'Irlanda in *The Quiet Man*, film, tuttavia, assai meno sommario e superficiale. Per altro verso, in *Il sole splende alto* si ritrova l'umanitarismo cattolicheggiante di Ford in una sua manifestazione tipica: la rivalutazione, la redenzione della prostituta (pensate solo a *Stagecoach*, 1939). La vittoria elettorale del giudice Priest si concreta proprio attraverso un suo atto di ribellione contro il puritanesimo gretto della cittadina: attraverso la sua partecipazione al funerale di una prostituta (tornata a morire in patria, attratta da un richiamo analogo a quello avvertito dal pugilatore di *The Quiet Man*), partecipazione la quale, da personale che era, si muta a poco a poco in un gesto di solidarietà e di ribellione che la parte più schietta della popolazione (i reduci confederati, i negri) compie contro quella più arretrata. Ma lo spirito conciliativo di Ford si manifesta pure qui: anche il capo dei reduci "unionisti" si associa al corteo (vedi la solidarietà tra clero cattolico e protestante in *The Quiet Man*). Nella sequenza del corteo risiede, ovviamente, l'acme del film, il suo scopo ed il suo pezzo di bravura. Per un momento il tono garrulo, talora chiassosamente farsesco, cede ad un tono più raccolto: quella sfilata silenziosa, nel sole, del carro bianco, seguito dal giudice, dai suoi sostenitori sempre più numerosi e dalla carrozza aperta, che ospita, parate in lutto stretto, le dame della casa chiusa in cui la donna aveva esalato l'estremo respiro, attraverso la curiosità pettegola e la commozione partecipe delle due fazioni di cittadinanza, fino alla chiesa dove si leva il canto propiziatorio dei negri, è una pagina ferma, che trova riscontro in altre pagine fordiane improntate a spirito affine, ma ne rinnova l'ispirazione con generoso trasporto.

...o la cerimonia funebre, dove Ford fa esplicito, polemico richiamo al Vangelo (capitolo dell'adultera), il racconto si riallaccia al suo tono fondamentale e si con-

L'infaticabile vecchio Ford nel suo recente Il sole splende alto *ha mobilitato tutti gli attori disoccupati di Hollywood ottenendone* (foto a sinistra) *una galleria di infallibili, divertenti caratterizzazioni.* (A destra) *Un altro momento del film, con John Russell e Dorothy Jordan.*

clude con il prevedibile impasto, un po' convenzionale, di vivacità e di patetismo. Insomma, *Il sole splende alto* è un film a suo modo rappresentativo, in tono sommesso, delle predilezioni, dei difetti e delle virtú di Ford. Della sua eloquenza fervorosa e comunicativa, cosí come del suo indulgere spontaneo al bozzettismo o ai cascami di un tardo e un po' provinciale romanticismo (il "culto" della prostituta). Al di là di tutto ciò che in quest'opera sa di "repertorio", di convenzione, rimane la naturale alacrità, che si espande ora nel "tic" di un personaggio, ora nel sapido umore di un dialogo, ora nel puntuale echeggiare di certe note. Quella alacrità che è sostanzialmente la virtú per cui amiamo (quando lo amiamo) John Ford. Il quale ebbe a dire d'aver reclutato per *Il sole splende alto* tutti gli attori disoccupati di Hollywood. In questa materia, ha avuto ancora una volta ragione lui: dal godibilissimo Charles Winninger all'ultimo generico, essi (alludo agli uomini sopra tutto) hanno offerto una galleria di infallibili caratterizzazioni

MISCELLANEA

The Happy Time di Samuel Taylor era una commediola piacevole nella sua esilità; a Broadway incontrò gran successo, ed anche in Italia piacque quando la presentò la compagnia Calindri. Essa appartiene a quel filoncino di "bozzetti familiari", il cui rappresentante piú fortunato si chiama *Life with Father*. La famiglia, nella fattispecie, è di franco-canadesi, e i suoi rappresentanti maschi sono tutti, in vario modo e misura, pervasi da un demone malizioso e galante. La commediola esponeva, con spirito burlone e qua e là piccante, i casi che conducono all'iniziazione di un rampollo vivace ai misteri dei rapporti tra i sessi. La pittura d'ambiente e il traliccio originario sono rimasti nel film omonimo diretto da Richard Fleischer e presentato da noi come *Tempo felice* (1952), ma il codice moralistico della produzione ha imposto il sacrificio delle trovatine piú salaci e, in fondo, piú spassose. Ad esse altre ne sono subentrate, spesso un po' goffe, insistite, prevedibili. A reggere lo stanco raccontino non valgono neppur sempre gli sforzi degli attori, tra cui fa spicco uno Charles Boyer, padre di sorridente e serafica manica larga.

Faccio un'eccezione al principio di non riparlare dei film già recensiti da altri in occasione della loro presentazione ai vari festival, per registrare la comparsa sui nostri schermi di *Pueblerina* (1948) di Emilio Fernandez, cui è stato imposto il categorico titolo italiano *Abbandonati da Dio*. La presenza del cinema messicano è assai saltuaria, in Italia, al di fuori delle occasioni eccezionali, e questo film può offrire il destro per osservare — qualora pur ve ne sia bisogno — che in passato si rischiò, su questo argomento, di cadere in notevoli equivoci. Oggi il cinema messicano e Fernandez ci appaiono nei loro mediocri limiti, e ci si domanda come mai, tanto per rimanere in tema, *Pueblerina* abbia colto ben due allori in campo internazionale (nel 1949 a Cannes per la musica di Antonio Diaz Conde, fragorosa secondo il solito; nel 1950 a Karlovy Váry per la fotografia di Gabriel Figueroa, stucchevolmente leccata, come d'abitudine, se pur conseguente risultati di singolare pastosità nella sequenza finale, con quel duello a cavallo, che si svolge in una luce notturna, sotto la cappa di piombo d'un cielo temporalesco). *Pueblerina* ripete con ostinazione quell'unico tema su cui Fernandez ha battuto da *Maria Candelaria* (*La vergine indiana*, 1945) in poi: di quanto mal fu padre, quel film! I soliti peones vittime del feudalesimo brutale, i soliti possidenti ritratti secondo certe viete regole fisse. Il tutto calato entro il solito stampo formale, anzi formalistico. L'interpretazione, affidata alla spaurita Columba Dominguez e a Roberto Cañedo, è piuttosto inerte. Del cinema social-estetizzante *Pueblerina* pone in piena luce ogni singolo difetto, senza piú conservarne quasi alcun pregio.

I sette dell'Orsa Maggiore di Duilio Coletti è un film che fa il paio con *Carica eroica* di De Robertis, di cui si discorse non molto tempo fa, e che, per altro verso, si riallaccia al De Robertis dei film marinareschi. Di questi conserva un certo, apprezzabile scrupolo documentaristico nelle lunghe sequenze sottomarine (il racconto mira all'esaltazione delle gesta dei nostri sommozzatori durante l'ultimo conflitto: Gibilterra, Malta, Alessandria), che rivelano una considerevole virtuosità di ripresa, valorizzata da un montaggio efficace. Dell'ultimo De Robertis, invece, il film di Coletti condivide, aggravandola, la tendenza alla retorica celebrativa, cui certa parte di pubblico rimane tutt'altro che insensibile. Retorica che è servita a dovere dal commento musicale di Nino Rota, insolitamente pompieristico (si tratta di uno dei nostri migliori e piú fini compositori specializzati), su cui si inseriscono inni e marce ben noti e di effetto infallibile. Accanto a un gruppo di attori piú o meno imprigionati nelle maglie della formula "eroica" ad ogni costo, ta capolino, in un diversivo esotico-spionistico, Eleonora Rossi Drago, immancabilmente discinta.

Il mondo le condanna di Gianni Franciolini rientra in quel prolifico filone, che strutta i sottoprodotti del neorealismo, in chiave scandalisticamente sessuale e intimamente fumettistica. Nel caso specifico, poi si tratta di uno pseudo realismo, che talora sembra rifarsi addirittura a quello romantico francese dell'anteguerra. Non per nulla il regista è Franciolini, che del realismo francese diresse a suo tempo un notevole derivato, *Fari nella nebbia* (1941). Il richiamo a quest'ultima opera può esser legittimo per la prima parte del film, che presenta i vani sforzi di un "angelo" caduto "sul marciapiede" (la terminologia appartiene al titolo con cui *Il mondo le condanna* era stato precedentemente annunziato) per riconquistarsi un posto d'onore in mezzo ad una società che lo "condanna". Il tutto sullo sfondo di un grigio sobborgo fiorentino dagli asfalti lucidi di pioggia. Fin qui un certo astuto mestiere regge il racconto, pur impostato su un esasperato schematismo psicologico. Nella seconda parte, poi, esso crolla nella retorica piú vieta, (la stessa sciorinata da Franciolini in *Ultimo incontro*, 1951), attraverso trapassi sempre piú arbitrari e sommariamente giustificati. Le figure della prostituta orgogliosa, che rifiuta l'aiuto caritatevole da parte di chi pretende di giudicarla; dell'ingegnere tutto d'un pezzo, che cede al richiamo dei sensi, interpretandolo quasi come l'appello di una missione redentrice dell'amante carogna; dell'innamorato timido, onesto e donchisciottesco; della moglie borghese, disperatamente gelosa della propria dignità personale, finiscono col rivelare fino in fondo la loro anima di stoppa e la loro funzione astratta in un tendenzioso paradigma. Dove ogni accenno polemico è di una genericità timida e irrisolvente. Poi, il salmo finisce in gloria (occhio alla intestazione della casa produttrice): incapace di risolvere o di lasciar risolvere i propri problemi, la prostituta si fa, di punto in bianco, suora. Se riuscirà a far chiudere le famose case, la senatrice Merlin sa quindi ormai dove poter avviare le sue protette. D'altro canto, anche l'apologia dello spirito può essere un buon affare (*Anna* insegni), se interpretata sul tono di *Grand Hôtel*. I produttori ne hanno certo tenuto conto. Tra gli sceneggiatori, per la cronaca, la Cecchi d'Amico, che sta diventando come il prezzemolo, ed Ennio Flaiano, che si sarà cosí privato della possibilità di dedicare a questo film uno dei suoi colonnini sornionamente fustigatori. Gli interpreti (Valli, Nazzari, il bravo Reggiani, la Nollier, Interlenghi), assecondando i rispettivi clichés con diligenza e aderenza, almeno fisica, considerevole.

GIULIO CESARE CASTELLO

LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

FERRUCCIO TAVANELLI (*Mondovì*). - L'Herman Mankiewicz di cui i giornali hanno annunciato la morte non era il regista di Eva contro Eva. Questi si chiama invece Joseph L. Herman era il fratello, al quale il regista ha dichiarato di dovere molto. Fu Herman infatti ad introdurre Joseph nell'ambiente del cinema, dove egli stesso già era quotatissimo. fu Herman a procurare al fratello un posto a Berlino, come traduttore in inglese delle didascalie dei film muti prodotti in Germania. In questi ultimi anni, di Herman s'era parlato poco; la sua attività era marginale. Molti però ricorderanno il suo contributo come co-sceneggiatore di Citizen Kane («Quarto potere»). Penso davvero che soltanto un uomo della sua cultura poteva disciplinare la materia disordinata che Orson Welles aveva in capo. Di Joseph L. Mankiewicz (il cui indirizzo è cambiato: non è più alla 20th Century Fox, bensì — da un anno — alla Metro-Goldwyn-Mayer, Culver City, Hollywood) e occupa quel gigantesco ufficio color crema che già appartenne al "boss" Louis B. Mayer), di Joseph, dicevo, ho notizie fresche, e quindi posso aggiornare le tue nozioni. Dopo aver diretto il Julius Caesar (tratto come sai dal dramma di Shakespeare), egli s'è recato a Nuova York, su invito del direttore del teatro Metropolitan, Rudolf Bing. Su quel palcoscenico, dove, in passato, la regia delle opere è stata assunta anche da Alfred Lunt e Garson Kanin, Mankiewicz ha curato la messa in scena della Bohème di Puccini, introducendo una novità: la traduzione del libretto in inglese. L'autore di questa fatica è Howard Dietz, il quale, come tu saprai, è uno dei massimi dirigenti della Metro-Goldwyn-Mayer, e talvolta fa il soggettista e lo sceneggiatore. Per l'abbonamento rivolgiti all'amministrazione. Per i libri, mandami l'elenco. E per l'ammissione al C.S.C., chiedi il bando alla segreteria (Via Tuscolana, km. 9).

MAURO PESETTI (Viareggio). - Per qualsiasi richiesta di copie (lo dico a te, e intanto lo comunico agli altri lettori), è consigliabile indirizzare la corrispondenza all'Amministrazione di Cinema. Ricordando, naturalmente, che gli arretrati costano il doppio. Per Rivista del cinema italiano, ogni domanda di carattere amministrativo va d'ora in poi rivolta alla Casa Editrice Fratelli Bocca, Via Quintino Sella nn. 67-69.

ARCHIOS (Cervo Ligure). - Nessun annuario, per adesso, riporta il nome e l'indirizzo di Clemente Fracassi. Penso che tu possa scrivergli presso la produzione Ponti-De Laurentiis, via della Vasca Navale, Roma.

LIA SPINGHEL (Roma). - L'attore che nel film Processo contro ignoti impersona il cameriere Gabriele è il notissimo Marcello Giorda. E' singolare, estremamente strano anzi, che tu dica, nella tua lettera, che il cinema italiano dovrebbe dare maggiore rilievo agli attori poco conosciuti; Giorda, per quel che posso ricordare, è un famoso e vecchio attore (vecchio nel senso di attività scenica, non di età specifica, perché mi dicono sia pieno di energia e di vigore). E' anche un buon cantante, a quanto mi consta. E mi dispiace, sinceramente lo dico, che Cinecittà impieghi così raramente attori dotati (forse per il timore che la lunga esperienza teatrale li induca a «gigioneggiare», quando in realtà, se ben guidati, essi sanno offrire eccellenti interpretazioni), mentre Hollywood tiene benevolmente impegnata tutta la vecchia guardia, risuolando, se è il caso, anche quelli che la credenza popolare credeva già nel mondo dei più.

G. TURRONI (Meldola). - Proprio sulle pagine di Cinema, Biamonte ha esaminato la partecipazione cinematografica di Petrolini, toccando, sia pure per inciso, l'attività di Angelo Musco. Ora, secondo me, a Musco si dovrebbe dedicare una attenzione più che superficiale; forse nessuno dei suoi film tocca quel grado di "dignità artistica" che lo autorizzi ad entrare nella storia del cinema, ma Musco, in quanto attore, deve essere ricordato, e non frettolosamente. Un "festival" dei suoi film forse è impossibile, per ragioni strettamente tecniche (logorio delle pellicole, difficoltà di noleggio, ecc.) ma un'antologia (se già qualcuno non ci sta pensando) è necessaria. Hanno messo insieme, è vero, un pout-pourri dei comici italiani (a Milano l'hanno proiettato all'Ariston), ma non è certamente un raffazzonato convoglio di scenette come quello, il film che può "spiegare" Musco alle generazioni che non l'hanno mai conosciuto. Come vedi, caro Turroni, siamo arrivati alle crociate, quando tu altra intenzione non avevi che di chiedere una notizia. Comunque ti accontento. L'eredità dello zio buonanima è del 1934, prodotto da Liborio Capitani; regia di Amleto Palermi (autore anche del soggetto); direttore di produzione era Baldassarre Negroni; sceneggiatura di Michele Galdieri; scenografia di Gastone Medin; musica di Cesare A. Bixio. Interpreti: Angelo Musco e Elsa De Giorgi.

OTELLO MINUTILLI (Trani). - Non dispongo dello spazio necessario per pubblicare, completa come tu la vorresti, la filmografia di Jean Marais. Mi limiterò a dirti che l'attore (il cui vero nome è Vilain Marais; nato a Cherbourg) ha esordito con Le Pavillon Brûlé, tredici anni fa. Di recente ha recitato, non come "sociétaire" bensì come attore ospite, alla Comédie Française, convincendo con un repertorio classico la cui colonna era il Britannicus di Racine) anche i critici. Di «L'immortale leggenda» (che in originale è L'eternel retour) il regista è Jean Delannoy, scenario e dialoghi di Jean Cocteau, musica di Georges Auric, fotografia di Roger Hubert; produzione di Andrè Paulvé. Interpreti: Madeleine Sologne, Jean Marais, Junie Astor, Jean Murat, Roland Toutain, il nano Piéral, Jeanne Marken, Jean D'Yd, Alexandre Rignault e Yvonne De Bray. Un giudizio su «Sotto il cielo di Parigi»? Un mediocre film, meccanico, "premeditato", con eccellenti riprese e ottime intuizioni. Quanto al «Ritratto di Dorian Gray» che tu vorresti vedere diretto da Powell e Pressburger, non dimenticare che esiste una recente edizione, girata nel '45, a Hollywood, da Albert Lewin, (The Portrait of Dorian Gray), la quale non costringeva alcuno spettatore (in virtù di certi suoi pregi) a sperare in una nuova riedizione. Il film, se ti può interessare, è apparso anche in Italia; gli interpreti erano Hurt Hatfield, George Sanders, Donna Reed, Angela Lansbury.

LEDA BENDAZZI (Ravenna). - Charles Chaplin ha sempre tenuto una copia (non soltanto in positivo, ma anche in negativo, mi si dice) dei suoi film. Perciò il Monsieur Verdoux non andrà perduto. Tuttavia faccio mia la tua speranza che la copia italiana venga conservata dalla Cineteca. Ho rivisto di recente quel film al cinema Rubino di Milano (chi c'è stato mi capisce), una sera di domenica, a due file dallo schermo. E per me, quella ennesima proiezione continuò ad essere una delizia. Realmente mi convinco, una volta di più, che Chaplin va giudicato col metro che Chaplin stesso ci fornisce. Se penso al disappunto che ho provato vedendo per la prima volta quel film... E al meravigliato piacere nel rivederlo.. E alle soddisfazioni provate ogni volta che mi imbattevo, sia in cinema rionali che in sale per retrospettive, in quell'opera che troppi hanno trascurato soltanto perché «non c'era Charlot»!

TERLIZZESE (Roma). - Una qualsiasi grammatica del cinema (sia quella dello Spottyswoode, che credo sia esaurita; sia quella del May intitolata Il linguaggio del film, edita da Poligono) ti spiegano che "F. I." vuol dire "figura intera"; ovvero la macchina da presa inquadra il personaggio includendolo dalla testa ai piedi. Il "C.L.L." equivale al "campo lunghissimo": è la ripresa in distanza, con i personaggi relegati sullo sfondo. Il "P.A." significa "piano americano": la figura è compresa dalla testa alle ginocchia. Sono termini che il regista solitamente aggiunge alla sceneggiatura; è, insomma, la sua punteggiatura. Ma nel caso di Sunset Boulevard è meglio parlare di sceneggiatura desunta, di copione di montaggio.

VINICIO FALORNI (Livorno). - In Arsenic and Old Lace («Arsenico e vecchi merletti») che Frank Capra ha girato nel '41 e che la Warner Bros. ha distribuito soltanto nel '44 perché nei magazzini aveva molti altri film ai quali spettava la precedenza, la parte del cugino Jonathan, colui che si lamenta d'essere stato trasformato in "un Frankestein", è animata da Raymond Massey. Nel film, Boris Karloff non compare. Egli compariva invece nell'edizione teatrale del lavoro di Joseph Kesselring, e diceva appunto: «Dopo l'operazione rassomiglio a Boris Karloff», il che, commercialmente parlando, era una trovata. Pochi sanno che, senza speciale truccatura (bastava il volto), Erich von Stroheim è stato il "cugino Jonathan" con la compagnia teatrale di Broadway, quando Boris Karloff ha lasciato le scene per via di un impegno assunto a Hollywood. Stroheim lesse la notizia su Variety (il settimanale del mondo degli spettacoli) e attraverso i buoni uffici del critico Thomas Curtiss (lo stesso che oggi scrive sull'edizione parigina del The New York Herald Tribune) ottenne il ruolo. Recitò per due anni in quella commedia — ci informa il suo biografo Peter Noble — passando un anno e mezzo in tournée, toccando cinquantasette città degli Stati Uniti.

CARLETTO C. (Piacenza). - Lettere del genere della tua è preferibile non riceverne; trattano di cinema misconoscendone i valori, o più precisamente, apprezzandone i valori in una sola sede. Forse non ti aspettavi quest'accoglienza, ma penso che dopo tutto occorra essere schietti. Perciò non ti darò l'informazione che chiedevi suggerendoti di guardare i film, una volta tanto, con animo diversamente intenzionato.

GIOVANNA (Sora). - No, ragazza mia, non sarò certo io quello che influirà sulla tua «carriera» dicendoti: «Lascia il liceo e iscriviti al Centro Sperimentale di Cinematografia». Consigli di tal genere non li darei neppure a un nemico: non perché abbia qualcosa contro il Centro, bensì perché penso che ad una licenza liceale, potendola conseguire (e comodamente, aggiungo), non si dovrebbe mai e poi mai rinunciare. Il cinema può attendere; e il cinema non è «il cielo» di cui il film di Lubitsch ci fa intravvedere le delizie. Per spiegarti come tu questo «cielo» ancora non l'abbia compreso nella sua importanza, e in fondo, nella sua spietatezza, ti rimando a quel brano della lettera in cui mi chiedi se ti sarà possibile, stando in Roma, di procurarti un lavoro per non gravare finanziariamente sulle spalle dei tuoi parenti. Non hai dunque capito che al C.S.C. si studia tutto il giorno? Non hai afferrato quell'idea che invita tutti gli aspiranti a sgobbare sodo, senza distrazioni? Sarebbe un miracolo se tu riuscissi a trovare un'attività extra per avere un sollievo economico: però ne risentirebbe il tuo studio al Centro e in fondo anche la riuscita del lavoro. Qualcuno del C.S.C., mi si dice, si dà da fare, fuori delle ore di studio; ma il suo lavoro, per quel che mi consta, è sempre legato ai suoi interessi culturali. Di lettere sul tono della tua ne ho ricevute molte, ma come la tua, decisa e allarmante, mai. Per ciò dunque ti voglio consigliare di riflettere molto prima di prendere una decisione. Specie quando mi dici che non hai il fisico della «ragazza di successo» ma vorresti farti apprezzare unicamente per il temperamento e per la volontà d'imparare.

PIP (Genova). - Anche a me sono capitati sotto gli occhi trafiletti riguardanti Edna Purviance, e in particolare annuncianti la partecipazione dell'antica compagna di Charlot all'ultimo film di Chaplin, Limelight. Le versioni intorno alla sorte di questa singolare "star", che fu ottima accanto al suo Pigmalione e mai volle esistere per altri registi (infatti l'esperimento con von Sternberg fu infelice), sono numerose. Il Leprohon, come tu hai rilevato, assicurava che fosse morta in miseria, mentre invece, poco prima che uscisse Limelight, alcuni garantivano la Purviance in salute e insignita della parte di «madre di Claire Bloom» nel film. Decidi tu; io preferisco credere alla seconda versione, quella della buona salute anche se, nel film, come madre della Bloom la vecchia Purviance non è mai apparsa.

IL POSTIGLIONE

ADRIANO BARACCO, *direttore responsabile* — Autorizzazione N. 119 del Tribunale Civile e Penale di Milano — Concessionaria per la vendita in tutta Italia: A. & G. MARCO, Via Visconti di Modrone, 3- Milano — Stabilimento Rotocalcografico VITAGLIANO, Via Serio, 1 - Milano.

denza e afferma che i successivi tre film, con la scomparsa del Charlot più tipico, soffrono in progressivo declino della mancanza delle vecchie qualità in cui Chaplin fu unico. Chaplin — dice — era una cosa sola col suo Charlot, un piccolo uomo maltrattato dalla vita. Ma, obbiettiamo, lo è forse meno l'operaio di *Modern Times*, il barbiere del *Great Dictator*, l'impiegato del *Verdoux*? Non riuscire a vedere la continuità di un'unica personalità attraverso tutti i film di Chaplin ci sembra l'indice d'un difetto d'approfondimento critico. Il merito maggiore del volume, comunque, non è nella critica (Huff è una mente metodica e ordinata, più da erudito che da critico), ma nella copiosità e precisione dei dati, che fanno del libro un'opera fondamentale per lo studio e la conoscenza di Chaplin.

Il volume, che ha un'ottima veste tipografica ed è corredato da belle fotografie, porta in appendice una filmografia completa, cenni biografici sui collaboratori di Chaplin e un indice alfabetico.

Da quando nel lontano 1916 certa Mrs. Fiske s'occupò per prima con criterio critico dell'opera di Chaplin, tutte le cose sono state dette su di lui, tutte le interpretazioni sono state date. Qual è il contributo degli autori dei quattro libri che abbiamo testé esaminato alla « definizione » di Chaplin? Cosa hanno visto in lui?

Per Sadoul Chaplin è molto più che un attore e un regista: è una bandiera vivente, quasi un simbolo. Egli rappresenta le forze migliori degli uomini che combattono contro un mondo egoista, crudele e stupido, è un acceso fautore della pace, un nemico di ogni strapotenza. Sadoul si serve un po' di Chaplin per aggiungere alla protesta di questi la sua personale protesta contro alcune istituzioni americane tristemente celebri, la Legione della Decenza, la stampa Hearst, la Commissione per le attività antiamericane, il codice Hays. Effettivamente tutta l'esistenza di Chaplin è una vivente accusa alle manifestazioni d'intolleranza e d'ignoranza del paese in cui risiede e lavora, ma la sua importanza non è tutta qui: l'immenso significato artistico della sua opera risulta un po' in ombra.

Anche per Bessy Chaplin è più che un uomo: forse non fa neppure parte di questo mondo, è un'entità, la personificazione del desiderio e della speranza di milioni di persone, un « fantôme gris aux gestes d'homme », un sogno di superuomo. Per Florey invece Chaplin è soprattutto un « très brave homme », e tutto il resto ha meno importanza di questo.

Gli inglesi Cotes e Niklaus hanno idee un po' disordinate sulla complessa personalità di Chaplin: anche per loro egli è una bravissima persona e nello stesso tempo un simbolo (potrebbe essere chiamato il « signor Ognuno » del nostro tempo, rappresentazione dell'umanità) ma è anche tante altre cose, oltre — si capisce — che un grand'uomo e un grande artista.

Per Huff, Chaplin è soprattutto l'uomo di cinema. L'uomo di cinema che con la sua fortissima personalità si è sollevato al disopra dell'ambiente limitato dei « fabbricanti » di film e che ha saputo raggiungere la significazione universale mediante la sua arte. Chaplin è artista sopra ogni cosa; tutto quello che viene dopo, la filosofia, la politica, il significato etico, quello sociale ecc. è incidentale, deriva dall'arte, unico scopo di Chaplin. Posizione sostanzialmente esatta ma che, nel modo come è esposta, nasconde il difetto di distinguere in Chaplin elementi che sono invece perfettamente fusi in lui: nessun rapporto gerarchico tra la sua espressione artistica e quella — diciamo così — « significante ». Per sottolineare l'importanza dell'estetica chapliniana, Huff rischia di farsene sfuggire l'essenza. Semplicemente Chaplin, col mezzo che gli è proprio, il cinema, ha dato una forma al suo immenso amore per l'umanità. Questo risultato è l'arte stessa di Chaplin.

La visuale di Huff, trascurando il fattore ideologico-sociale, manca di un lato che è invece preponderante in Sadoul, il quale a sua volta trascura il fattore estetico. In questo senso i due libri, tra i più importanti che siano stati scritti sull'argomento, si completano a vicenda.

ERMANNO COMUZIO

(Continuazione dalla pag. 67)

appassionate nei giovani. Che il divorzio in certi casi sia largamente previsto anche dalla legge lo dimostra la larga percentuale fra i matrimoni contratti. Certe espressioni come « pidocchio » o « bagascia » fanno parte di un frasario molto diffuso e persino nelle zone dell'estremo Sud sono in pochi quelli che ancora ritengono che « fottuto » o l'invocazione « Oh Signore! » abbiano un riferimento volgare o l'intenzione irrispettosa. Il concetto che il peccatore non possa essere redento è estraneo alla nostra società. Tutte le religioni insistono sul tema della redenzione attraverso il pentimento e la Grazia. Anzi lo spirito e la lettera del Codice contraddicono il profondo significato del Cristianesimo: Cristo che muore per redimere i peccati degli uomini. L'insistenza, con la quale i maggiori criminalisti e le scienze sociali si dedicano alla redenzione dei delinquenti abituali e di tutti coloro che violarono le leggi per restituirli al consorzio civile come membri legali, sembra del tutto sconosciuta al Codice che insiste invece sui vantaggi del castigo materiale e complica le possibilità del peccatore di ritornare in seno alla società.

In poche parole, il Codice non appartiene a questo mondo.

***

Né una completa moralità né un perfetto buon gusto si possono ottenere attraverso i procedimenti meccanici dei tabú. Ma l'una e l'altro possono essere assicurati soltanto attraverso una serie positiva di valori morali e spirituali. In ogni società, dalle più primitive alle più moderne, questi valori formano quel complesso che l'antropologo Ralph Linton, in *The Study of Man* definisce la segreta essenza della cultura che irraggia all'esterno e determina il comportamento umano. Tuttavia molte società moderne, fra le quali la nostra, si distinguono per un conflitto tra valori positivi e quelli invece contraddittori, e ciò in netto contrasto col sistema vigente nelle società primitive nelle quali gli atteggiamenti verso il divorzio, il suicidio, i diritti di proprietà tendevano ad essere sempre costanti. Mentre nella nostra società si riscontra un'ampia divergenza d'opinioni su molti soggetti, dalla liceità dell'uso di alcolici sino al concetto filosofico della natura dell'uomo. Tutto ciò comporta un'eccessiva difficoltà per qualsiasi gruppo che voglia dimostrare la bontà delle proprie opinioni, siano o non siano sincere.

Del pari importante è la questione per stabilire se il modo di dare un bacio, l'uso della parola « fottuto » e l'inflessibile punizione del peccato rappresentino i più significativi aspetti della moralità contemporanea. La verità deve avere anch'essa analoga importanza. La veridicità nella rappresentazione dei personaggi, nella soluzione dei problemi e nel significato espresso dal film dev'essere in complesso concepibilmente connessa alla morale. La salvezza dell'uomo non solo considerato in se stesso ma anche nei complessi rapporti esterni, e quindi la riduzione della confusione d'idee e della paura, rientrano esse pure nella sfera dei problemi della morale. Il conflitto tra il concetto dell'uomo quale essere pensante e ragionevole, dotato di libero arbitrio, responsabile della sua condotta, e l'opposto concetto totalitario di una creatura umana ridotta a fantoccio manovrato, obbligato a fare ciò che gli si comanda, non solo è una teoria politica ma è una questione morale. Ma un sistema morale che includa la verità, la salvezza dell'anima e il concetto vero della libertà non può essere eseguito da uomini per i quali l'unica idea della morale si limita a una serie di tabú imposti dalla paura. Soltanto gli uomini che hanno un puro interesse per la realtà, che considerano il genere umano degno d'ogni rispetto, possono capire che cosa è la morale. Che tal genere di morale possa e debba apparire nei film, dai drammi alle farse, è ampiamente dimostrato dai primi film di Chaplin, da *Sullivan's Travels* (« I dimenticati »), da *Pride of the Marines* (« C'è sempre un domani »), da *To Ends of the Earth* (« Ai confini del mondo »), *Gentleman's Agreement* (Barriera invisibile), *The Farmer's Daughter* (« La moglie celebre »), *Best Years of Our Lives* (« I migliori anni della nostra vita »), *Crossfire* (« Odio implacabile »), *Home of the Brave* (« Odio ») e da un certo numero di altri. Questi film sono un sano e profittevole divertimento. Non sono né vogliono essere qualcosa di eccezionale, pur tuttavia si elevano al disopra della normale produzione di Hollywood e per questa ragione, perché in ciascuno di essi si sente la presenza di qualcuno, che non era neanche l'ultimo venuto, tant'è vero che ha lasciato un'impronta di sé, e che si preoccupava sinceramente dell'umanità e la rispettava: qualcuno che era veramente morale. La presenza o l'assenza dei tabú era del tutto irrilevante. C'è il dubbio se seguendo i suddetti tabú si ottengano gli stessi effetti morali che si ottenevano ai tempi delle spedizioni di pesca degli uomini primitivi.

Hollywood, come del resto avviene nel mondo degli affari, non ha rapporti molto profondi con la morale. Però essa ha rilevato un sistema morale da persone che, con la morale, avevano poco o niente a che vedere. In tal caso ricorre un'analogia con le società primitive le quali sono venute a contatto con quelle moderne e sono state da esse dominate. Gli isolani del mare del Sud guardano con un certo timore e con altrettanta invidia alla potenza degli uomini bianchi, quale si rivela dalle loro armi, dagli utensili, dalle imbarcazioni, dagli aeroplani, vestiti e cento altre ricchezze. Anche la religione nel concetto dei primitivi fa parte delle ambite prerogative dei bianchi. E spesso avviene che, nella loro mente, quegli uomini primitivi facciano confusione e in tal modo credono di ottenere, optando per la religione cristiana e seguendo i suoi precetti, nientemeno che il paradiso su questa terra.

Un capo samoano è stato molto sincero quando ha detto: « Ora io devo concludere che il dio che ha dato ai suoi seguaci bianchi tante belle cose dev'essere certamente più saggio di tutti i nostri dèi, perché essi a noi non hanno mai dato altrettanto. Però noi abbiamo bisogno di questa merce ed io propongo che il dio che la dà agli altri diventi anche il nostro dio ».

Hollywood ha « avuto la religione », o per essere più precisi, ciò che essa chiama « morale ». Ma il motivo della richiesta non è stato assai diverso da quello del buon Samoano.

HORTENSE POWDERMAKER

Susan Hayward in "Le nevi del Kilimanjaro„