

Giuliana Muscio

Lista nera sul Tevere

\* Giuliana Muscio insegna Storia del cinema presso l'Università di Padova; ha pubblicato diversi volumi, tra i quali *Lista nera a Hollywood*, Feltrinelli; nel 1996 la Temple University Press pubblicherà inoltre la sua tesi di PhD, *The New Deal and the Film Industry*; su "Ácoma" è già apparso: *Le sceneggiatrici del muto americano* (n. 4, primavera 1995).

1. In argomento si vedano Robert Sklar, *Cinemamerica*, Milano, Feltrinelli, 1982; Brian Neve, *Films and Politics in America. A Social Tradition*, London, Routledge, 1992; Giuliana Muscio, *Lista nera a Hollywood*, Milano, Feltrinelli, 1979; Larry Ceplair, Steven Englund, *The Inquisition in Hollywood. Politics in the Film Community, 1930-1960*, New York, Anchor Press, 1980 (*Inquisizione a Hollywood*, Roma, Editori Riuniti, 1981).

2. Sul cinema italiano si veda GianPiero Brunetta, *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni ottanta*, Roma, Editori Riuniti, 1982. Un racconto più aneddotico sulla presenza americana nel cinema italiano del dopoguerra è rappresentato da H. Kaufman e G. Lerner, *Hollywood sul Tevere*, Milano, Sperling & Kupfer, 1982.

3. Per le questioni biofilmografiche sono stati consultati Ephraim Katz, *The Film Encyclopedia*, New York, Crowell, 1979 e Roberto Chiti e Roberto Pioppi, *Dizionario del cinema italiano. I Film*, vol. 2: dal 1945 al 1959, Roma, Gremese, 1991.

4. Neve, *Film and Politics*, cit., p. 94.

5. James Palmer, Michael Riley, *The Films of Joseph Losey*, Boston, Cambridge University Press, 1993.

Nei primi anni Cinquanta, il cinema americano affronta una diaspora che ha motivi politici (la lista nera imposta dal maccartismo), economici (l'avvio delle coproduzioni all'estero, soprattutto in Italia) ed estetico-culturali (lo sviluppo della produzione indipendente).<sup>1</sup> In questo scenario, il flusso verso l'Italia è numericamente consistente e, si potrebbe pensare, particolarmente significativo da un punto di vista politico-culturale.

Nell'immediato dopoguerra, mentre in Italia si sviluppa il neorealismo e il cinema partecipa attivamente alla rinascita politico-morale del paese, in America molte cose stanno cambiando nel sistema cinematografico, con lo sgretolamento dello *studio system* e il conseguente avvio della produzione indipendente. A questa modalità produttiva si dedicano in prevalenza registi e attori politicamente impegnati e artisticamente inquieti, che iniziano a girare i loro film *on location*, lontano dagli *studios* e da Hollywood, e che spesso realizzano film "a contenuto sociale", con una forte inclinazione al pessimismo e alla ambiguità del *noir*.

Durante la "caccia alle streghe", la situazione professionale e creativa di queste persone si fa difficile: la lista nera rende impossibile prima ai Dieci di Hollywood, e poi, dal 1951 in poi, anche ai *liberals* e a coloro che avevano partecipato attivamente alla vita politico-culturale di Hollywood negli anni Trenta, lavorare con il proprio nome; si istituisce anche una "lista grigia" che, se non impedisce del tutto di lavorare, limita comunque la possibilità di esprimersi; inizia quindi un flusso migratorio verso New York e verso altri media, come il teatro e la neonata televisione, oppure verso lidi più accoglienti, come il Messico e l'Europa.

L'avvio delle coproduzioni americane in Italia è perfettamente sovrapponibile, da un punto di vista cronologico, alla caccia alle streghe. Distinguere, perciò, i flussi di chi emigra per motivi politici, di chi lo fa perché lo *studio system* hollywoodiano gli sta diventando stretto, o di chi si sposta per ordini superiori, non è semplice. Stranamente, nonostante che le posizioni neorealiste vengano strombazzate ai quattro venti e le declamazioni dei Dieci e dei loro sostenitori parlino un linguaggio politico e culturale radicale, le motivazioni dei viaggi in Italia non sempre (o meglio, quasi mai) vengono esplicitate o discusse. L'interpretazione storiografica di quel periodo si contestualizza di solito come "guerra fredda", netta contrapposizione tra blocchi, anche

in campo cinematografico, sia in Italia che negli Stati Uniti; eppure nell'analisi della filmografia in questione, le identità politiche non risaltano come chiavi esplicative di *casts* e *credits*. Esempio il caso di Rossen, l'unico personaggio di cui riviste e testimonianze disponibili indichino la condizione di esule politico per caccia alle streghe, quando in realtà il regista viene in Italia *dopo* aver re-incontrato la Commissione per le attività anti-americane (HUAC) nel 1953 e dirige *Mambo* per smaltire lontano da Hollywood la vergogna di "aver parlato", di aver "fatto i nomi", di aver tradito i compagni. In questa rete di scambi, le nazionalità non si confondono fino a perdersi in un'estetica comune e anzi, se mai c'è un tessuto connettivo, è quello delle coproduzioni francesi, di gran lunga il fenomeno dominante nel dopoguerra, che fa da contesto anche alle collaborazioni di *blacklisted* americani a produzioni italiane.<sup>2</sup>

La filmografia delle vittime più o meno dirette del maccartismo che lavorano in produzioni americane (e non) in Italia nel decennio 1946-55, è sufficientemente consistente; sorprende che non abbia richiamato finora la dovuta attenzione.<sup>3</sup> In questo flusso, la "schedatura" degli americani in arrivo parte da considerazioni biografiche e culturali, che erano pubbliche, e che tuttavia non entrano in gioco più di tanto nell'identificazione di questi personaggi, quando sbarcano a Roma-Scalo. Vediamo prima di tutto cosa facevano a Hollywood in quegli anni, prima di emigrare. Nel 1949, "Life" aveva organizzato una tavola rotonda con i registi più giovani e progressisti, assieme a educatori ed esponenti del mondo finanziario, per discutere sul futuro del cinema americano, cui partecipano Joe Mankiewicz, Hal Wallis, John Huston, Robert Rossen, Dore Schary, Jerry Wald, Fred Zinnemann.<sup>4</sup> Nel corso del dibattito si esprime un notevole pessimismo sulla possibilità di realizzare nella Hollywood del secondo dopoguerra un cinema più "adulto" e artisticamente più maturo. È da tener presente che la gran parte dei personaggi citati era coinvolta più o meno direttamente nella caccia alle streghe: Rossen era tra i "19" chiamati in giudizio; nel 1947, Huston, Philip Dunne e William Wyler, a sostegno dei Dieci di Hollywood, avevano creato il Committee for the First Amendment; Mankiewicz, in qualità di presidente, aveva cercato di evitare il giuramento di fedeltà imposto alla Screen Directors Guild. Questi personaggi appartenevano a un manipolo di progressisti impegnato allora nella realizzazione di "cinema sociale". Questi gruppi, che lavoravano in progetti a basso costo, realistici e con intenti politico-sociali comuni, avevano un alto grado di coesione interna, che li portò a realizzare diversi film insieme.

Negli anni Trenta, mentre Orson Welles sperimenta col suo Mercury Theatre, Joseph Losey, John Berry, Martin Ritt, Nicholas Ray, John Wexley, accanto a Elia Kazan, Clifford Odets ecc. lavorano nel politicizzato teatro newyorkese e nei primi anni Quaranta si trasferiscono a Hollywood.<sup>5</sup> Nel 1948, Losey realizza *The Boy with Green Hair* alla RKO di Dore Schary con sceneggiatura di Ben Barzman; poi, per essere più libero, va alla *B unit* della MGM per girarvi *Lawless*; per

6. Robert Sklar, *City Boys: Cagney, Bogart, Garfield*, Princeton, Princeton University Press, 1992.

7. Sulla questione del "fare i nomi" si veda Victor Navasky, *Naming Names*, New York, Viking, 1980.

8. Frank Brady, *Citizen Welles, A Biography of Orson Welles*, New York, Anchor, 1989.

9. Ivi, pp. 444-45. In realtà, se pure non c'è motivo di dubitare della correttezza della ricostruzione dell'episodio citato da Brady, è però certo che il film a cui lavorava Visconti non poteva essere *La terra trema*, che è del 1948.

10. "Cinema nuovo", n. 12, 1° giugno 1953, p. 346.

11. Come si legge nell'insuperato Franca Faldini e Goffredo Fofi, *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti, 1935-1959*, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 303.

12. Gene Phillips, *An Interview with Joseph Losey*, in "Journal of Popular Film", vol. 5, n. 1 (1976), p. 35.

13. "Cinema nuovo", n. 10 (1° maggio 1953), p. 284.

14. Neve, *Film and Politics*, cit., p.144.

15. Faldini, Fofi, *L'avventurosa storia del cinema italiano*, cit., p. 307.

16. La rubrica 'Notizie' del n. 4 di "Cinema nuovo" (1° febbraio 1953) riporta un comunicato ANSA sul picchettaggio di Moulin Rouge di John Huston, imposto dall'American Legion, che aveva attaccato il regista e l'attore José Ferrer, allora "nominato" nelle inchieste HUAC, riferendo le dichiarazioni di Roy Brewer, "uno dei più attivi elementi della campagna anticomunista a Hollywood", secondo il

quale “il suo sindacato non ha nulla da obiettare sul film, dal punto di vista politico. Egli ha aggiunto che la sua organizzazione si oppone attivamente alla presentazione di film realizzati all'estero da persone che non abbiano voluto rispondere alle domande del Congresso sulla loro posizione nei confronti del comunismo”; *Moulin Rouge* rappresentava un'eccezione perché Ferrer e Huston avevano risposto alla Commissione, “la quale dimostrò come il nome del regista fosse stato sfruttato con l'inganno dai promotori di organizzazioni frontiste. Stiamo svolgendo un programma di educazione e spesso occorre molto tempo e pazienza per dimostrare alle persone come esse siano state raggruppate dai comunisti fino ad appoggiare senza saperlo la loro causa. La manifestazione contro *Moulin Rouge* [...] ha avuto un effetto positivo: quello di ricordare a coloro che non chiariscono la propria posizione che sono continuamente tenuti sotto sorveglianza”.

17. Da sottolineare che anche Bogart era un liberal, che aveva creato una sua compagnia indipendente di produzione e che aveva appena girato in Italia *Il tesoro dell'Africa*.

18. In un articolo firmato da Nino Ghelli, vol. XVI, n. 5 (maggio 1955).

19. “Cinema nuovo”, n. 55 (25 marzo 1955).

una produzione indipendente realizza *The Big Night*. Jules Dassin lavora per la *unit* indipendente di Mark Hellinger della Universal, all'interno della quale realizza *Brute Force* e *Naked City*, uno dei primi film americani di quegli anni a essere girato interamente *on location*, in esterni, a New York. Alla Enterprise Production lavorano Robert Aldrich, Abraham Polonsky, Robert Rossen, John Berry, Cy Endfield ecc.; all'interno della struttura funziona la Roberts Production di John Garfield.<sup>6</sup> Nel 1951, Endfield realizza l'ottimo *The Sound of Fury* sul linciaggio, con il produttore indipendente John Stillman, che aveva già prodotto *Home of the Brave* e *The Champion* di Mark Robson. La rete dei contatti risulta quindi fitta, mostrando la continuità con il progetto politico e culturale degli anni Trenta, ancora attivo alle prime avvisaglie della caccia alle streghe. L'esperienza del 1947-48 mina alcuni rapporti, ma la situazione cambia radicalmente soltanto negli anni Cinquanta: la continuità si spezza, la solidarietà si rompe: molti rapporti di amicizia e lavoro vengono interrotti bruscamente e dolorosamente. Chi affronta la HUAC tra il 1951 e il 1953 o “fa i nomi”,<sup>7</sup> il che gli consente di restare nel sistema avendo però tradito i vecchi amici, oppure “prende il Quinto”, cioè fa appello al Quinto Emendamento (la possibilità di non rispondere), e quindi finisce in lista nera ed è costretto a lavorare all'estero o in altri media. Questo esodo crea una solidarietà nuova in terra straniera, là dove, lontano dai bollettini della Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals che denunciavano chi aveva partecipato a qualsiasi attività antifascista negli anni Trenta e durante la guerra, i produttori osano far lavorare i *blacklisted*, o dove essi confluiscono nella produzione americana in Europa.

Nello stesso periodo, in Italia, lo schieramento neorealista, come quello politico, comincia a vacillare, radicalizzando le posizioni; da un lato, la sinistra, i neorealisti, difensori a oltranza del cinema italiano; dall'altro, i filo-americani cattolici, le sale parrocchiali (e gli esercenti in genere) che trasmettono gran quantità di cinema hollywoodiano, antidoto naturale ai “panni sporchi” del neorealismo.

Sfogliando riviste impegnate e di sinistra come “Cinema nuovo” e altre più popolari come “Hollywood” e “Festival” si rinvengono numerose tracce sia del maccartismo che dell'invasione americana a Roma. “Cinema nuovo” documenta con regolarità la caccia alle streghe e partecipa attivamente alla battaglia tra i due opposti schieramenti. La rubrica ‘Notizie’ del n. 12, del 1° giugno 1953, per esempio riporta: “Il senatore repubblicano Mac Carthy [sic] ha dichiarato che alcuni film di propaganda realizzati a cura dell'ONU e del Dipartimento di Stato che attualmente girano all'estero, sono controproducenti in quanto presentano la vita americana in una luce sfavorevole o addirittura diffamatoria”; ma non si sofferma sui casi specifici. Il periodico dedica una serie di articoli al “giallo” cinematografico americano, firmati da Oreste Del Buono, che presta particolare attenzione all'opera di alcuni *blacklisted* e ai caratteri che questa produzione ha assunto nel dopoguerra. Eppure la rivista non sembra riconoscere più questi personaggi quando arrivano in Italia, o non sembra tener conto delle notizie che essa stessa divulga.

Anzi tempo e fuori quota, ma perfetto esempio della difficoltà di motivare in modo lineare i trasferimenti in Italia, è Orson Welles,<sup>8</sup> che aveva partecipato attivamente alla vita politica hollywoodiana degli anni Trenta, da *newdealer* e non da fiancheggiatore comunista. All'epoca la cosa era indistinguibile quanto irrilevante, ma dopo le inchieste della HUAC del 1947 poteva assumere ben altri significati. Dal 1947 in poi, Welles lavora prevalentemente in Europa, riavviando la sua carriera nel ruolo di attore, con *Black Magic (Cagliostro)* di Gregory Ratoff (produzione Edward Small), una delle prime produzioni americane in Italia, paese scelto per i bassi costi produttivi e, nello specifico, per le *locations*. Welles infatti accetta la parte proprio perché interessato a cercare *gli esterni* italiani per il progettato *Othello*. (Un aneddoto significativo della pregnanza anche politica di queste produzioni americane in Italia: uno dei set utilizzati per *Cagliostro* è il Quirinale, allora in restauro; il Presidente Einaudi dovette attendere che si finissero di girare alcune scene per accedervi). In Italia, Welles interpreta poi, nella parte di Cesare Borgia, *The Prince of Foxes (Il principe delle volpi)*, 1949 per la regia di Henry King, con Tyrone Power. Sono gli anni in cui via Veneto comincia ad animarsi di una vita notturna che parla americano e il nostro ne è uno dei protagonisti. Alla ricerca di finanziamenti per l'*Othello*, Welles coinvolge nella produzione Scalera e il misterioso milionario russo, Michel Olian, impegnato nelle complesse manovre finanziarie che permettono agli americani di recuperare i soldi bloccati, attraverso operazioni produttive spesso disinvolute. (Una delle motivazioni di questa fiorente attività produttiva degli americani in Italia è la possibilità di recuperare le quote di incassi dei loro film, bloccate per legge.) Welles gira *Othello* a Venezia, Roma, Parigi, Londra e Mogador, avvalendosi delle maestranze disponibili, senza continuità alcuna (neppure nell'interprete del personaggio di Desdemona). In questo periodo, a Roma, egli frequenta Errol Flynn, che sta girando in Italia *Adventures of Don Juan (Il maestro di don Giovanni)*, di Vittorio Vassarotti e Milton Krims, 1953) e così incontra Paola Mori, una delle interpreti del film. Nella biografia di Brady, si legge che Welles rivede Paola Mori durante una festa organizzata da Visconti, allora impegnato nella realizzazione di *La terra trema*, che aveva invitato sia Flynn che Welles: questa è forse una delle poche occasioni in cui si scorge un'interazione stretta tra neorealisti e americani, ma le posizioni politiche di Flynn non si allineano certo con quelle di Visconti e Welles. Da questo contatto non nasce comunque il progetto di un film, ma una forma di socialità che produce una storia d'amore. Durante questa cena, Paola Mori rivela a Welles di essere un'autentica contessa, per di più figlia di un console antifascista; Welles se ne innamora, dando inizio a una complicata convivenza.<sup>9</sup> Per il produttore inglese Alexander Korda, il geniale regista-attore interpreta nel 1949 *The Third Man (Il terzo uomo)* di Carol Reed, mentre sta ancora lavorando al suo interminabile *Othello*. Avvia nel 1953 il progetto di un altro film maledetto, *Mr Arkadin*, e sposa

Paola Mori. In Italia, Welles appare nello strano *L'uomo, la bestia e la virtù*, regia di Steno, con Totò e Vivienne Romance. (Notiamo, in proposito, che “Cinema Nuovo” recensisce tiepidamente questo film, senza neppure citare la presenza di Welles.)<sup>10</sup> Secondo il suo biografo Brady, Welles non aveva perso i contatti con gli altri esuli politici americani e anzi avrebbe dovuto dirigere *The Bridge on the River Kwai*, scritto dai *blacklisted* Carl Foreman e Michael Wilson, ma poi, non si sa bene perché, viene lasciato fuori. Avrebbe dovuto anche interpretare Alexandre Dumas in *The King of Paris*, scritto e diretto da un altro *blacklisted*, Guy Endore, ma il progetto fallisce. Welles torna in America, con Paola Mori e la figlia Beatrice, nel 1956 e realizza *Touch of Evil* nel 1958. Difficile valutare se questo lungo soggiorno europeo, lontano da Hollywood, abbia avuto un impatto negativo sulla sua carriera, se egli, un po' come De Sica, si sia “svenduto” come attore per poter racimolare i fondi per realizzare i progetti a lui più cari, o se al contrario in questo modo egli abbia esteso la sua influenza su un cinema che non firma ma che invece controlla, o se questo esilio abbia assecondato la sua inclinazione dell'eterno *outsider*, dello sperimentatore assoluto.

Un altro personaggio “fuori quota” tra coloro che si trasferiscono in Europa è Charlie Chaplin, che dal 1952 non può tornare negli Stati Uniti, essendogli stato ritirato il passaporto, e vive in Svizzera. Nel primo numero di “Cinema nuovo” si esaminano ampiamente la vicenda di Chaplin, il boicottaggio di *Monsieur Verdoux* e l'esilio più o meno volontario. Quando Chaplin viene in visita in Italia nel gennaio 1953, si registra l'omaggio di Blasetti e Rossellini, commentando: “Charlot è riuscito a toccare il cuore degli uomini con doni che fanno di lui il cittadino di un mondo affratellato e libero”. Si racconta inoltre che “A Chaplin era stato inviato il seguente messaggio: ‘I registi, gli attori e i tecnici italiani di ogni tendenza artistica e politica, nella loro qualità di uomini di cinema salutano in Chaplin il primo e maggiore poeta dello schermo’”. (n. 2, p. 2) Nel n. 3, nell'articolo *L'indesiderabile desiderato*, si nota come, a differenza dell'Attorney General McGranery, politici italiani conservatori come De Pirro e Andreotti, abbiano espresso a Charlot “commosse manifestazioni di stima e calde parole di elogio”. Tom Granich spiega: “Un attento indagatore del costume politico italiano troverà facilmente la ragione di tale atteggiamento ‘ufficiale’ [...] La paura che il soggiorno italiano di Chaplin, e la ‘prima’ di *Limelight*, venissero rilevati soltanto dalla cultura non ufficiale e assunti come tema di impegno culturale dai soli ambienti non governativi, i quali avrebbero certamente fatto un legittimo riferimento ai sentimenti democratici oltre che alla personalità artistica di Chaplin; il timore di lasciare libero il campo ai loro più tradizionali avversari, hanno spinto i funzionari a dimenticare (se non a perdonare) l'attività conseguente di Charles Chaplin [...], a impedire che ambienti non governativi si facessero promotori di manifestazioni per Charlot”. Nel n. 4 di “Cinema nuovo”, la rubrica ‘Notizie’ nella sezione USA riferisce, in neretto, del boicottaggio del film di Chaplin organizzato dall'American Legion, riportando le sue

reazioni: “Hollywood ha ceduto ai sistemi illegali di controllo del pensiero, e subisce la pressione di taluni potenti gruppi, e ciò significa la fine dell’industria cinematografica americana e della sua influenza nel mondo”. Chaplin dichiara inoltre: “Dopo la fine dell’ultima guerra [...] sono stato fatto segno di una campagna di menzogne, di una propaganda svolta contro di me da potenti gruppi reazionari i quali, con la loro influenza e grazie all’aiuto dei giornali scandalistici americani, hanno creato un’atmosfera malsana in cui le persone di spirito liberale possono essere messe all’indice e perseguitate”. A sostegno della posizione di Charlot, si cita un testimone inatteso, il produttore Samuel Goldwyn, che in merito dichiara: “Il cinema americano perde un così grande artista. Sinceramente io non credo che Chaplin sia comunista, né che lo sia mai stato”. (‘Notizie’, in “Cinema nuovo”, n. 10, maggio 1953). Questo è il linguaggio della guerra fredda cui siamo abituati e pare normale ritrovarlo con le sue paranoie, i vittimismi e gli schieramenti, sulle pagine di “Cinema nuovo”. Ma si tratta di Chaplin, un artista, neppure americano di nascita; non sempre l’atteggiamento di questa rivista è così lineare, quando si tratta di registi americani, puranche “di sinistra”.

L’esodo di *blacklisted* veri e propri in Europa inizia nei primi anni Cinquanta. Nel 1950, Jules Dassin gira a Londra *Night and the City*, prodotto dalla Twentieth Century Fox, il suo ultimo film finanziato da una casa americana; poi, nel 1953, si trasferisce in Francia, dove si trasferiscono anche John Berry e Ben Barzman. Anche chi non emigra fisicamente spesso lavora all’estero, come Ring Lardner Jr., Ian McLellan Hunter, Waldo Salt e Gordon Kahn, che, tra l’altro, scrivono per la produttrice americana Hannah Weinstein, emigrata in Gran Bretagna, la serie televisiva *The Adventures of Robin Hood*. Michael Wilson, dopo aver realizzato quello straordinario esempio di cinema militante indipendente che è *Salt of the Earth*, nel 1951 “prende il Quinto” e prima si reca in Francia, poi si stabilisce in Inghilterra. Altri comunisti o *radicals* come Bernard Vorhaus, Cy Endfield e Joseph Losey, secondo le biografie ufficiali, si trasferiscono a Londra; in nessun testo sulla caccia alle streghe si nota però che la prima tappa di questo esilio è spesso un film in Italia.

Grosso modo, la produzione che ci interessa avviene tra il 1951 e il 1955; riguarda quindi la prima ondata migratoria verso Inghilterra e Francia, in cui l’Italia funge da prima tappa, grazie alla spinta delle numerose produzioni americane a Cinecittà. (Dal 1951 l’andirivieni è così intenso che la rivista “Hollywood” crea la rubrica ‘Arrivi e partenze’, trasformata in seguito in ‘Roma-Scalo’, fitta di notizie e pettegolezzi relativi alle presenze americane e straniere in Italia).

La nostra filmografia comincia nel 1951 con Joseph Losey, che realizza *Imbarco a mezzanotte* (*Stranger on the Prowl*) per il Consorzio Produttori Cinematografici Tirrenia, la casa di produzione di Gioacchino Forzano. Losey, politicamente compromesso, non appare nei *credits* col suo nome, ma firma col nome del figlio del produttore, Andrea. Il film,

tratto da un soggetto di Noel Calef, è sceneggiato dai due *blacklisted*, Endfield e Barzman: un bel nucleo di proscritti per la Tirrenia, che non era propriamente uno spazio “di sinistra”. Parlando di questo film in tempi successivi, Losey si lamenterà della difficoltà del cast multilingue e spiegherà: “L’Italia era un paese da cui mi ero tenuto alla larga per via di Mussolini, per la mia avversione per Mussolini, e di conseguenza quando mi recai in Europa, nel 1951, per fare questo film, fu la mia prima visita in Italia, e molte cose mi colpirono con incredibile forza, e sono evocate e forse esagerate nel film [...] Diventò una mescolanza di tutto: i produttori erano metà italiani e metà americani, gli scrittori erano americani, il capitale francese, una delle attrici francese, due attori americani, e un regista americano: un guazzabuglio”.<sup>11</sup> Losey ha affermato in seguito: “In un certo senso il mio essere *blacklisted* è stata una delle cose migliori che mi siano capitate perché mi ha costretto ad andare in Europa per continuare la mia carriera come regista; altrimenti avrei potuto restare a Hollywood soltanto a far soldi invece che a fare i film che volevo fare”.<sup>12</sup> Questa posizione di Losey può essere proiettata su molte carriere di *blacklisted*, ma non sempre il risultato è positivo. Ciò che colpisce comunque è l’immagine che Losey evoca della lavorazione di questo film “italiano” come di una Babele infelice, di un set in cui le nazionalità non si fondono in un progetto comune, ma danno luogo invece a un “guazzabuglio”. Indubbiamente *Imbarco a mezzanotte*, come del resto tutti questi titoli così poco frequentati, andrebbe rivisto e analizzato, per vedere che tracce questa interazione abbia disseminato nel testo.

Le combinazioni produttive che associano esuli politici americani e produzioni italiane sono spesso politicamente contraddittorie come quella che coinvolge Losey: della Cines è *Fanciulle di lusso* di Bernard Vorhaus, del 1952, tratto da un soggetto francese di Françoise Lafaurie con sceneggiatura di Ennio Flaiano; tra gli interpreti Susan Stephen, Anna Maria Ferrero, Rossana Podestà, Brunella Bovo, Claudio Gora, Steve Barclay, Marina Vlady, Jacques Sernas e Paola Mori, legata allora a Orson Welles; il film viene distribuito dalla CEI Incom. Nella recensione di “Cinema nuovo”, si accusa Vorhaus di aver “rinunciato a ogni critica di una certa società aristocratica”, mentre nel suo precedente film americano *So Young, So Bad (Belle, giovani e perverse)* “aveva dimostrato una certa abilità nel presentare la psicologia di un gruppo di ragazze rinchiuso in un riformatorio femminile”.<sup>13</sup> Pur avendo “riconosciuto” il regista, non si fa riferimento alcuno alla caccia alle streghe hollywoodiana come possibile motivazione per la sua presenza in Italia; né questo passaggio italiano di Vorhaus viene segnalato nei testi sul maccartismo cinematografico, come del resto quasi tutti i titoli che vedremo, mai identificati finora in questa chiave.

Veniamo al caso di Robert Rossen. Alla metà degli anni Quaranta, egli appartiene al gruppo dei cineasti più impegnati a Hollywood, ma già nel 1948 aveva scritto segretamente a Harry Cohn, boss della Columbia, da cui dipendeva, dichiarando di non essere, “in quel momento”, comunista. Nel 1949, egli realizza, *on location*, un film

assai interessante sulla politica americana, *All the King's Men*, che ha per interprete Broderick Crawford, il quale vince l'Oscar per la sua interpretazione. Ma il Partito comunista americano critica il film, il che incrina ulteriormente il suo rapporto con la sinistra.<sup>14</sup> La Columbia lo licenzia quando viene nominato nelle inchieste del 1951, ma, pur appartenendo allo stesso "giro" di Losey e Cy Endfield, Rossen non ha il passaporto, quindi non può partire con loro per l'Europa. Accusato nel 1951, testimonia nel maggio 1953 e "fa i nomi". Viene poi in Italia, per dirigere *Mambo* (1954), sceneggiatura dello stesso Rossen e di Ivo Perilli, Ennio De Concini e Guido Piovene, interpretato da Silvana Mangano e Vittorio Gassman. A proposito di questo film, il direttore della produzione, Claudio Mancini, ha dichiarato: "Feci *Mambo* per la Ponti-De Laurentiis, un fumetto di lusso che si muoveva sulla scia di *Anna*. Avevano fatto venire dall'America Robert Rossen, un regista che a Hollywood era in lista nera perché di sinistra e aveva bisogno di lavorare. Beveva sempre ma dava l'idea di un grosso personaggio; era dovuto scappare, se no finiva male, e così, non so se per questo o per altro, si beveva pure la nafta [...] Durante le lavorazioni accadde il fatto di Shelley Winters che tirò un paio di forbici ad Anna Maria Ferrero [...]; perché in quel periodo lei stava divorziando da Gassman, e lui si faceva venire a trovare sul set dalla Ferrero".<sup>15</sup> Dopo aver ricordato che Shelley Winters aveva recitato tra l'altro in *He Ran All the Way*, l'ultimo film interpretato da John Garfield, diretto da John Berry, quindi non era certo ignara dei rapporti tra *blacklisted* e di come stavano andando allora le cose, sorprende non poco questa confusione, che motiva il viaggio di Rossen con la lista nera. "Cinema nuovo" in 'Notizie' del n. 22 del 1° novembre 1953, racconta dell'inizio della lavorazione del film, accenna al cast ma non spiega "chi è" Rossen.

Dell'esilio europeo di Jules Dassin si dà ampia notizia; per esempio "Cinema Nuovo", n. 14, 1° luglio 1953, titola un articolo-intervista *Dassin proibito*, e nell'occhiello scrive: "Il regista di *Forza bruta* è attualmente vittima di un conformismo che assume giorno per giorno aspetti di maggiore intolleranza. Sotto contratto fin da febbraio per dirigere in Francia un film satirico di ambiente americano, Dassin è stato boicottato da Hollywood, che lo ha messo nelle condizioni di rinunciare alla regia di *Pericolo pubblico n. 1*" (pp. 18-20). Nel testo si spiega che il cerimoniere delle liste nere, Roy Brewer, aveva fatto pressioni su Zsa Zsa Gabor affinché non apparisse nel film, per via dell'"anticonformismo" di Dassin; per questo il film sarebbe stato firmato da Henry Verneuil. "Cinema Nuovo" collega questo episodio al "generale clima di intolleranza", ma non specifica meglio. Nell'intervista di Braccio Angioletti, Dassin, imboccato dall'intervistatore, esprime il proprio timore che le coproduzioni non necessarie nuocciano al cinema italiano, e allo stesso tempo annuncia di essere in contatto con Amato per realizzare un film in Italia. Angioletti si augura che "l'ostracismo di cui è stato recentemente vittima non lo raggiunga e lo colpisca per vie indirette anche da noi, impedendogli di attuare il suo progetto". Dalla filmografia risulta che Dassin non ha diretto subito un

film in Italia, ma che ciò è successo nel 1957, con *Celui qui doit mourir*, sceneggiato dal *blacklisted* Cy Endfield, e con *La legge*, sempre del 1957, un'altra coproduzione francese sceneggiata da Dassin, Diego Fabbri e François Giroud, quindi nell'ambito di coproduzioni d'Oltralpe, piuttosto che nel suo percorso di *blacklisted*.

Altri film in cui sono coinvolti dei *blacklisted* appartengono al circuito delle coproduzioni francesi; dal dizionario filmografico di Chiti e Poppi risulta che John Berry avrebbe diretto (o co-diretto) le seguenti "coproduzioni minori": *Silenzio... si spara* del 1954; *Io sono un sentimentale* del 1955 con Walter Chiari, Cosetta Greco e Umberto Spadaro; *Il grande seduttore* e *Tamango* del 1957 e *Il giovane leone* del 1959. Il *radical* Leonardo Bercovici fa l'aiuto regista e scrive la sceneggiatura di *Tormento d'Amore* di Claudio Gora del 1956, coproduzione italo-spagnola.

Altri personaggi che sono in "lista grigia", o che non sopportano il clima politico e la situazione professionale hollywoodiana, o che sono attratti dalle opportunità produttive che sembrano aprirsi, emigrano in quegli anni in Europa. John Huston si trasferisce in Irlanda nel 1953, ma, come sembra la regola, la sua prima tappa è l'Italia, dove gira *Il tesoro dell'Africa* (*Beat the Devil*, 1953), interpreti Humphrey Bogart, Peter Lorre, George Sanders, Jennifer Jones, e gli italiani Gina Lollobrigida, Saro Urzì, Aldo Silvani; anche alcuni dei tecnici sono italiani; partecipa alla produzione Angelo Rizzoli; un'importante quota produttiva è quella detenuta da Bogart, attraverso la sua compagnia indipendente, la Santana. In occasione delle riprese sulla costiera amalfitana, "Cinema nuovo" intervista Huston, ricordando che durante la guerra aveva girato negli stessi luoghi il documentario *The Battle of San Pietro*. Il regista dichiara di amare De Sica, Rossellini e Castellani, perché "anche a noi quei film hanno insegnato qualcosa. *Ladri di biciclette* è senza dubbio tra le due o tre opere di cinema più belle che abbia visto" (n. 8, 1° aprile 1953, p. 211). "Cinema Nuovo", nel n. 28 del 1° febbraio 1954, recensisce abbastanza positivamente questo film, considerato oggi un lavoro minore del nostro, nella rubrica 'Il mestiere del critico'.<sup>16</sup>

Il regista Lewis Milestone, un *radical* non comunista che apparteneva alla lista dei 19, si trasferisce in Europa dal 1950 al 1955; nel 1954 gira in Italia *La vedova X*, dal romanzo di Susannah York adattato dallo stesso Milestone e sceneggiato da Louis Stevens, Corrado Sofia, Giuseppe Mangione, interpretato da Anna Maria Ferrero, Massimo Serato, Akim Tamiroff, prodotto da Giorgio Venturini.

Un altro regista non propriamente esiliato, ma che era un *liberal* molto "esposto", William Wyler, gira in Italia *Vacanze romane*, scritto dal *blacklisted* Jan McLellan Hunter, e da John Dighton, Ennio Flaiano e Suso Cecchi D'Amico (i due sceneggiatori italiani che più frequentano le coproduzioni straniere di un certo livello). A proposito di questo film, "Festival" si domandava: "Perché se la principessa è in Italia non si innamora di un italiano? Probabilmente la Commissione per le attività antiamericane non lo permette". Non è chiaro quindi se la

rivista fosse consapevole che la HUAC avrebbe potuto interessarsi al film per altri motivi.

Richard Brooks, sceneggiatore di *Brute Force* per Dassin, gira a Napoli per la MGM *The Flame and the Flesh* (*La fiamma e la carne*), con Lana Turner e Pier Angeli, nel 1953.

Un altro regista non in lista nera, ma direttamente implicato negli scontri maccartisti è Joe Mankiewicz, che gira in Italia la sua prima produzione indipendente (e il suo primo film a colori), *La contessa scalza*, 1954, un film sul cinema con Humphrey Bogart nel ruolo del regista e Ava Gardner in quello della star da lui forgiata, e con Edmond O'Brien, Valentina Cortese e Rossano Brazzi.<sup>17</sup> La critica italiana non amò il film: "Bianco e nero" rimproverava al regista di "aver abdicato alle sue pretese di autore di gusto sofisticato e sottile per dare vita a uno dei più indegni polpettoni che la storia del cinema ricordi".<sup>18</sup> "Cinema Nuovo" scriveva: "Se *Mambo* si poteva definire un 'fumetto di lusso', *La contessa scalza* può a buon diritto definirsi un 'fumetto *de luxe*', dato che questo è il tipo di Technicolor usato oggi dalla fumettistica cinematografica [...] In questo pasticcio poco si salva: forse soltanto, nella prima parte, la caratterizzazione di alcuni personaggi del corrotto mondo hollywoodiano, e la descrizione dell'*international set*, cioè di quella raccolta di parassiti di ogni nazione che affollano i casinò di Monaco e di San Remo".<sup>19</sup> Anche nel film successivo, *The Quiet American*, Mankiewicz si serve di tecnici italiani, segno che comunque la sua esperienza italiana era stata positiva. Nulla che potesse prepararlo al "disastro" di *Cleopatra*...

Tra gli attori e i talenti che hanno frequentazioni interessanti, ma che non sono direttamente implicati nella caccia alle streghe, è Broderick Crawford, Oscar per *All the King's Men* di Rossen, e interprete tra l'altro di *Born Yesterday* con Judy Holliday, implicata nella caccia alle streghe; negli anni Cinquanta lavora molto in Italia e Spagna; ricordiamo soprattutto il suo ruolo ne *Il bidone*, 1955, di Federico Fellini.

Ma in Italia arrivano anche personaggi motivati da ragioni opposte, i quali, avendo "fatto i nomi", preferiscono allontanarsi da Hollywood per periodi più o meno lunghi; come Marc Lawrence, che all'HUAC è tra i capolista nel fare nomi, e che gira in Italia, come attore, *Vacanze col gangster*, 1951, di Dino Risi, *Tormento del passato*, 1952, di Bonnard, la *Tratta delle bianche*, 1952, di Comencini (sceneggiato da Pietrangeli, critico di sinistra, oltre che regista e sceneggiatore, e interpretato da Vittorio Gassman, che andava avanti e indietro dall'America; quindi, come facevano a non sapere chi era Lawrence rispetto al nemico maccartista?), *Il più comico spettacolo del mondo*, 1953, di Mattoli, *Suor Maria*, 1955, di Luigi Capuano. Un altro "traditore" che lavora in Italia è Lloyd Bridges, che appare con Lea Padovani e Aldo Fabrizi in *Tre passi a Nord*, 1950, di William Lee Wilder. Tra i notori anticomunisti hollywoodiani, compare nei *credits* di film girati in Italia, John Lee Mahin, sceneggiatore del *Quo vadis* di LeRoy, di cui è interprete un altro notorio arciconservatore, Robert Taylor.

In questo quadro politico-culturale del cinema del dopoguerra, alcuni rapporti tra le forze in campo sono prevedibili: le riviste di cinema menzionate si schierano con i *blacklisted*; “Cinema nuovo” riporta con regolarità nella sezione ‘Notizie’, alla voce USA, gli eventi del maccartismo. Accanto alla solidarietà per i *blacklisted*, “Cinema nuovo” esprime anche un senso di appartenenza a un fronte ideale, quello del cinema realista, ribaltando in questo caso l’imperialismo tradizionale americano, per proporre un’influenza diretta della lezione neorealista sul cinema americano di impegno sociale. Di qui l’interesse per un possibile confronto tra *Un tram che si chiama desiderio* di Kazan, ancora fermo in censura, e la versione teatrale italiana per la regia di Visconti (n. 7, 15 marzo 1953).

Importante in questo senso, la visita di Paul Strand, grande fotografo e co-regista di *Native Land*, a Zavattini in quel di Luzzara, di cui il grande sceneggiatore riferisce nel ‘Diario’ che pubblica a puntate su “Cinema nuovo”, n. 10, 1° maggio 1953. Questo incontro padano dà vita a uno straordinario libro fotografico con testo di Za, *Un paese*, di recente ricordato in occasione della mostra di Strand a Firenze, una specie di *Antologia di Spoon River* italiana.

Anche riviste più popolari, come “Hollywood”, tendono ad assimilare alla cultura neorealista registi d’oltreoceano, notando per esempio, che Dmytryk, “geloso della propria libertà artistica, si rifiuta di subire l’affronto d’un controllo continuato che, in ultima analisi, non è che censura preventiva [...] Insieme a Billy Wilder ed Elia Kazan, egli è oggi all’avanguardia di quella scuola neorealista che, nata in Italia sotto il patrocinio di Roberto Rossellini, s’è imposta all’attenzione e al gusto mondiali come una geniale e progredita forma di verismo cinematografico” (“Hollywood”, 22 maggio 1948). Sta poi agli americani prendere le distanze da questa assimilazione, percepita come forzata. Jules Dassin, interrogato su “un influsso del cinema italiano e della scuola realista italiana” sui suoi film *Forza Bruta* e *Città nuda*, sostiene infatti che “più che di una influenza diretta” si tratta “di un rapporto inconscio di simpatia nel senso letterale del termine, di un fenomeno che potrei chiamare parallelismo” e si richiama invece, per le origini del realismo americano, alla scuola teatrale americana degli anni Trenta (“Cinema nuovo”, n. 14, 1° luglio 1953, pp. 18-20).

A partire da una conoscenza “diffusa” della stampa cinematografica e delle fonti sulla cultura italiana del dopoguerra, l’aspettativa potrebbe essere dunque che critici e *filmmakers* schierati a sinistra, il fronte neorealista più o meno frastagliato, siano naturali alleati di registi e scrittori americani che vogliono trattare della realtà sociale, i quali stanno subendo nel loro paese la stessa persecuzione politica che la censura e le istituzioni infliggono al nostro cinema. Ma quando gli americani vengono a realizzare film in Italia, non si creano delle alleanze omologhe: i neorealisti, intenti alla costruzione di una cultura nazionale-popolare, sono antiamericani e antihollywoodiani per definizione, e anche lo schieramento antineorealista, sostanzialmente favorevole a questa invasione, non srotola tappeti rossi. “Vengano pure a girare

in Italia ma con garbo e discrezione”, scrive Francesco Callari su “Hollywood” del 20 dicembre 1947, prendendosiela con le troupes di barbari che si aggirano per Cinecittà con l’aria da padroni e che non utilizzano le maestranze italiane: “Noi riconosciamo di essere industrialmente deboli (e perciò desideriamo la collaborazione straniera) e di aver molto da imparare da Hollywood. Ma non troppo. Abbiamo avuto ora modo di accorgercene senza bisogno di andare fin laggiù”. “L’America è qui”, afferma anzi un articolo del 17 novembre 1951, facendo riferimento al grande numero di film americani in lavorazione in Italia. In realtà, anche in questa area che ci si aspetterebbe indiscriminatamente filo-americana, la produzione statunitense in Italia viene vista come un’invasione, la manifestazione di un imperialismo economico e culturale che, una volta tanto, il livello della nostra produzione cinematografica non legittimava.

Sulle pagine di “Festival” si legge: “Euforia nella Hollywood sul Tevere”, in quanto “anche le grandi compagnie verranno a realizzare entro la metà del 1953 ben 30 film in Europa, buona parte dei quali in Italia. Il Governo americano, per porre un freno a questo esodo di cineasti verso l’Europa (con il semplice scopo di non pagare esose tasse) non rinnoverebbe i visti sul passaporto a chi sia fuori dei confini da almeno due anni, altri dicono che tali misure verrebbero prese soltanto per i filo-comunisti. Politica a parte, si dice che Hollywood sia proprio un mortorio mentre qui c’è fin troppo rumore e movimento”. Questo commento ben esprime sia il sovrapporsi delle motivazioni (politiche ed economiche) per l’emigrazione cinematografica verso il nostro paese, che l’irritazione per il “troppo rumore e movimento” che la Hollywood sul Tevere comportava.

In questo mancato contatto tra i *blacklisted* esuli e la cultura cinematografica italiana, c’è senz’altro un pizzico di provincialismo, una scarsa dimestichezza con le lingue, dopo tanti anni di cultura autarchica; ma sappiamo anche di quante contraddizioni fosse inteso, in generale, il rapporto degli intellettuali italiani con l’America.

La presenza di questi americani in Italia non sembra corrispondere affatto a un’alleanza culturale e politica, a un progetto internazionale di cinema “altro”, antihollywoodiano o antiamericano, “neorealista” e comunista. Mentre si può facilmente immaginare che la loro attività nell’ambito del cinema inglese non sia estranea allo sviluppo del “cinema arrabbiato”, le tracce del lavoro dei *blacklisted* in Italia sono quasi impercettibili, laddove il nostro cinema poteva apparire il luogo ideale per il loro ambientamento (O forse si tratta di una storia nascosta, tutta da scrivere).

I set sul Tevere rimescolano i colori politici: come nel caso di ex fascisti e neorealisti che lavorano fianco a fianco, così questa zona franca, più Babele che Internazionale, non viene registrata dalla stampa e nel discorso pubblico, ma sussiste nella realtà quotidiana del lavoro del film.

La guerra fredda, tanto marcata nella storiografia di questo periodo, sembra sciogliersi sotto il sole di Roma, che non a caso resta solo

una tappa nel percorso dei *blacklisted*. In Italia essi trovano le prime opportunità di lavoro per via della situazione produttiva, non certo per la fratellanza politico-culturale coi neorealisti; ed anzi non esiste film neorealista cui collabori uno di questi personaggi. Sui set romani essi ritrovano colleghi di una parte e dell'altra, e si sentono meno spaesati, perché lavorare in Italia in quel momento non vuole dire "essere out", dato che tutti sembrano arrivare prima o poi a Roma Scalo. L'immagine di "Hollywood sul Tevere" sintetizza in effetti l'ecumenismo ideologico della produzione americana e un "volemose bene" tutto italiano. Welles va a cena con Visconti ed Errol Flynn, Joseph Losey fa un film per Gioachino Forzano, mentre noi ci aspettavamo che allora tutti fossero schierati, notte e giorno, secondo le rigide contrapposizioni della guerra fredda. Il fatto che non sia così non implica rimettere in gioco l'interpretazione complessiva secondo la quale il cinema gioca un importante ruolo nella guerra fredda, nelle battaglie ideologiche degli anni del dopoguerra, ma stabilire che esistono specificità nazionali: questa casistica dei *blacklisted* che lavorarono in Italia era passata finora inosservata non per censure o ignoranza, ma perché su di essa prevale un quadro complessivo in cui il colore politico sfuma nelle bandiere nazionali. L'antiamericanismo della sinistra cinematografica non si stempera nemmeno proiettando un'estetica neorealista sul cinema americano "adulto" del dopoguerra, né considera che la gran parte di chi viene in Europa non solo condivide l'ostilità verso lo *studio system*, ma tenta pratiche produttive autonome rispetto alle *majors*: pochissimi titoli di questa filmografia sono produzioni di grandi case hollywoodiane. Oltre alla notoria disattenzione della sinistra cinematografica italiana, ancora imbevuta di idealismo crociano, per i fatti economici e strutturali, critici e uomini del cinema neorealista sembrano vedere in questi personaggi prima di tutto (o soltanto) degli americani.

Il rapporto tra *blacklisted* e cinema italiano non sembra, da questo primo esame, particolarmente produttivo, e forse per questo non viene registrato nella storiografia. Si tratta di un appuntamento mancato; ma come tutti gli atti mancati, non è privo di senso.