

CENTO



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO
LIRE **105**

NUOVA SERIE - 15 MARZO 1953

LETTERE

Milano, marzo

Caro Cinema,

« mito » definisce Gianfranco Chiodaroli la grande arte. Mito e apporto di catarsi: definizione che mi sento di condividere, in quanto nella parola sia significata l'essenza del concetto di arte, con tutto ciò che in esso si rifiuta ad una chiara trascrizione.

Non intendo addentrarmi nell'esame del giudizio comparativo, del resto affrettato, sporadico e bisogno di un discorso più ampio, sul capolavoro del realismo italiano, o di altre enunciazioni frammentarie e delle esemplificazioni. Ma solo tentare di chiarire, a mio giudizio, il punto centrale del suo discorso.

Il mito, dunque, per l'autore, si concentra nel personaggio e tutto il film deve esser visto in funzione di esso. Ad esso concorrono il tempo e lo spazio che lo circondano. Così come enunciata quest'ultima proposizione potrebbe essere rovesciata senza perdere in plausibilità: essere cioè il personaggio che concorre a creare il tempo e lo spazio. La verità credo che vada invece ricercata su un piano di equivalenza di questi elementi. Assegnare una posizione di preminenza al personaggio (e, nonostante un'affermazione che potrebbe apparire contrastante, là dove parla dell'ambiente come struttura poetica e razionale, questo mi

sembra di ricavare dall'esame di tutto lo scritto del Chiodaroli), significa insomma relegare ad una funzione di secondo piano quanto determina nel film l'elemento umano, così come questo ultimo determina il tempo e lo spazio in cui vive. Esiste in definitiva, o meglio, dovrebbe esistere, uno stretto rapporto (e non importa se per ragioni di comodo si può distinguere in lirico e drammatico) fra lo spazio cinematografico e l'uomo.

Nel senso che le emozioni di quest'ultimo si ripercuotono in suggestioni spaziali e viceversa. Questa tesi potrebbe essere facilmente imputata di formalismo: ma si pensi ad esempio ai rapporti che legano i sentimenti dei personaggi e lo spazio ideale in cui essi si muovono in un film come *Cronaca di un amore*. Per cui l'ambiente e il tempo diventano essi stessi personaggio e il personaggio umano una figura nel quadro complesso del mondo dell'autore del film.

Cade così, penso, la distinzione fra film narrativo e film documentario, in quanto anche in quest'ultimo il mito si incarna pur sempre nel paesaggio, che è come dire l'uomo, perché è visto non solo col suo occhio, ma pure in sua funzione. Anche l'ambiente allora diviene simbolo insieme coll'uomo e simbolo diviene anche la storia (definita da

Chiodaroli semplice letteratura e discorso) nel momento in cui si annulla come tale e si materializza nella voce e nella maschera dell'attore; il quale crea per il regista l'elemento umano della sua visione (una creazione in sottordine, insomma), che se vuol essere unitaria, deve comprendere così l'uomo e l'ambiente che lo circonda. Non è possibile dunque isolare un sentimento dallo spazio e dalla storia. Storia intesa non solo come sviluppo dell'azione, ma anche come tempo storicamente determinabile: così risulterebbero legittime le critiche poste a *Lime-light* se ne esistessero i presupposti.

E, si badi bene, tutto questo acquista validità solo per il mezzo cinematografico. In quanto solo in esso è presente la porzione di realtà che circonda il personaggio, con una corposità tale da impedire di porla semplicemente come sfondo.

Non così nel teatro, dove veramente il luogo dell'azione è un segno, una convenzione posta a giustificazione del personaggio, che incarna nel valore concettuale del dialogo il mito dell'autore, per l'impossibilità, in genere, della sua rappresentazione diretta. E questa è veramente un'altra creazione.

Ecco allora, nel cinema, per lo più, la mancata funzionalità del dialogo, perché esso dovrebbe rimanere semplicemente viva voce, suono direi quasi, più che parola e non esposizione verbale del mondo dell'autore, che, quando questo avviene, proprio la visione diviene pleonastica, inutile illustrazione di un mito già espresso e come tale rompe l'equilibrio dell'opera.

Ecco anche allora la rimproverata mancanza di profondità del cinema, perché il concetto non si cristallizza in nessuna parte di esso, ma resta nelle cose come sono ed è compito

dell'autore scegliere quelle che più lo rappresentino.

Tutto quanto si è detto ha solo valore di tendenza, nel senso indicato da Umberto Barbaro a proposito dello specifico filmico.

Riguardo al quale, se è ormai inutile e al di fuori degli sviluppi assunti dalla creazione cinematografica, porre canoni a priori per giudicarne della validità (potendo il singolo creatore riportare sotto la sua ispirazione cinematografica elementi che presi a sé sarebbero eterogenei), altrettanto inesatto è negarne l'esistenza, come fa il Chiodaroli, partendo dalla constatazione che il cinema sia una nuova sintesi di arti spaziali e temporali già esistenti. E' vero invece, credo, che il cinema coglie una ben più grande porzione di realtà che non le altre arti, le quali ne restano in certo modo comprese. Appunto questo crea nuovi e originali rapporti fra elementi che prima nulla avevano in comune.

Ed anche sostenere che l'inquadratura o il montaggio sono riscontrabili in altre forme d'arte (letteratura, pittura), è compiere astrazioni concettuali in una materia che vuole solo immagini nella loro essenza e ad esse affida la sua significazione: ognuno colga da sé le differenze.

Ma tutto ciò richiederebbe un più lungo discorso e mi porterebbe lontano da quanto volevo precisare.

Franco Pistoia

Castelvetrano, marzo

Caro Cinema,

Gian Franco Chiodaroli ripropone il problema di una nuova poetica cinematografica come totale superamento della poetica realista, da tem-

(Continua in terza di copertina)

UN "REFERENDUM" SU LA "SIGNORA SENZA CAMELIE"

Il Gruppo Lombardo Giornalisti Cinematografici ha organizzato una visione speciale con referendum di *La signora senza camelie* di Michelangelo Antonioni. Agli spettatori è stata distribuita una cartolina referendum con due domande:

1) Vi pare che questo film condanni in modo efficace e accettabile alcuni aspetti deteriori della produzione cinematografica?

2) Vi pare che il film offenda o difenda la dignità dell'attore cinematografico?

Fra gli intervenuti, circa centocinquanta hanno consegnato la risposta. Per quanto riguarda la prima domanda, settanta spettatori hanno risposto affermativamente, ventitré negativamente e un'altra ventina hanno risposto che il film condanna sì alcuni aspetti deteriori della produzione cinematografica, ma in modo non sufficientemente efficace. Così Ettore Cavagnolo, impiegato, trova che la condanna sarebbe stata più efficace « se nel finale la protagonista anziché cedere avesse avuto un più forte moto di ribellione e fosse ritornata al suo lavoro di commessa o si fosse confusa tra

le comparse », e di un parere analogo è Enrico Balugoni, ferroviere. Maria Quaglia, professoressa, trova che il film costituisce « un nobile tentativo di condanna raggiunto però purtroppo solo in alcuni punti ». Uno studente, certo Vigorelli, ritiene che la condanna sia espressa in modo un poco blando.

Per quanto concerne la seconda domanda sessantotto spettatori hanno risposto esplicitamente che il film non offende affatto, ma difende la dignità dell'attore cinematografico, per quanto alcuni di essi abbiano aggiunto che la difesa sarebbe certo stata più efficace se si fosse fatta assumere alla protagonista una posizione meno rinunciataria e conformista. Venticinque hanno risposto « no », senza specificare se il « no » dovesse essere riferito all'offesa o alla difesa, benché per molti di essi sia presumibile — dal tenore della risposta alla prima domanda — che debba intendersi riferito a un'ipotetica offesa arrecata dal film alla dignità dell'attore. Quattro hanno invece risposto « sì », sempre senza specificare; alcuni altri hanno trovato che il film intenzionalmente difende

la dignità dell'attore, ma senza però raggiungere risultati positivi. Una pittrice rileva che il film « apre il problema, ma non prende nessun atteggiamento. E una cronaca e perciò mi pare incompleto »; uno studente trova che il film « non offende la dignità dell'attore ma non la difende ». Tre spettatori hanno risposto che il film in certe parti offende la dignità dell'attore, e alcuni altri ancora hanno dato risposte evasive di questo tipo: « nel piano artistico sí, in quello umano no », « secondo il punto di vista da cui ci si mette », ecc.

Le rimanenti risposte — poco più di una trentina — contengono giudizi generici sul film, quasi tutti molto favorevoli, senza però rispondere alle due domande del referendum. Una di esse anzi, quella dello spettatore Massimo Sani, sostiene che il referendum è stato impostato su una base a parer suo errata, in quanto le domande poste non hanno importanza, mentre avrebbe dovuto interessare assai di più il sapere se gli spettatori ritenevano il film valido come opera cinematografica, e perché.

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume IX

FASCICOLO 105

Anno VI - 15
Marzo 1953

Questo numero contiene:

Lettere - Un referendum su "La signora senza camelia" . . . Seconda di copertina

Cinema gira 129

LESTER ASHEIM
Anche lo spettatore è un uomo tranquillo . . . 125

ROGER MANVELL
Il can-can di Pabst ha un concorrente . . . 130

MARIO LANDI
TV or not TV? 132

SERGIO TOFANI
Il cinema Brasiliano fa l'inventario . . . 134

f. m.
Il cinema italiano in gara con De Mille? . . . 135

RICARDO BLASCO
*Quando Vienna rideva:
II° L'euforia musicale* 138

GIANFRANCO CHIODAROLI
Problemi della critica cinematografica . . . 142

GIANNI E. LUGLI
Galleria: Cary Grant 144

Molti film a Cannes 146

GIULIO CESARE CASTELLO
Film di questi giorni 147

Biblioteca 151

IL POSTIGLIONE
La Diligenza 152

★ Redazione: DAVIDE TURCONI - Impaginazione: F. 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 Rockefeller Plaza - DA PA-
RIGI: Marcel Lapiere, 240 rue Saint-Jacques. - Gli abbonamenti si
ricevono direttamente all'ammin. del periodico, o mediante versa-
mento 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 tipica inquadratura del can-can di "Moulin Rouge."



Barbara Laage, dopo esser stata in Francia La p... respectueuse per M. Pagliero, è diventata in Italia la Traviata '53 per V. Cottafavi.



Ethel Merman in Call Me Madam che sarà presentato a Cannes.

ITALIA

Prosegue la lavorazione...

...dei seguenti film: La montagna tonante (lungometraggio di disegni animati in Ferraniacolor; Iduna Film) di Antonio Attanasi; Aida (in Ferraniacolor; Oscar Film) di Clemente Fracassi; L'uomo, la bestia e la virtù (in Gevacolor; Rosa Film) di Steno; 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 Lu-

ciano Emmer; Il tesoro dell'Africa («Beat the Devil»; Rizzoli-Romulus Film) di John Huston; La nave delle donne perdute (in Gevacolor; Excelsa) di Raffaello Matarazzo; La Giocanda (O.C.I.) di Giacinto Solito; Viva la rivista! (A.I.A.P.) di Enzo Trapani; Nerone e Messalina (Spettacolo Film) di Primo Zeglio; Siamo

donne (Filmcostellazione) di Luchino Visconti (sono già al montaggio gli episodi di Franciolini, Rossellini e Zampa); L'amore in città: Ragioni sentimentali (Faro Film) di Michelangelo Antonioni.

Sono terminate...

...le riprese dei seguenti film: L'amore che si paga (un episodio de L'amore in città; Faro Film) di Carlo Lizzani; Il maestro di Don Giovanni (in Eastman Color; Vi.Va. Film-) J. B. Mahon) di Milton Krims e Vittorio Vassarotti; Tarantella Napoletana (in Gevacolor; Titanus) di Camillo Mastrocinque; C'era una volta Angelo Musco (composto di materiale di repertorio e girato in parte in Ferraniacolor; Capitani-Edo Film) di G. W. Chili; Siamo tutti inquilini (Documento Film) di Mario Mattoli; Un marito per Anna Zaccheo (D.F.D.) di Giuseppe De Santis; Anna perdonami (Videor Film) di Tanio Boccia.

Risulta sospesa...

...la lavorazione dei seguenti film: Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno (Felix-Nova Film) di Amendola e Maccari; Il bacio dell'aurora (Marte Film) di Gianfranco Parolini; mentre è ricominciata quella di Amanti del passato (la cui produzione è stata riletta dalla Valor Film) di Adelchi Bianchi.

missione giudicatrice è composta da registi Blasetti e Genina, e dai critici Carancini, Cincotti, Marinucci e Ojetti, segretario della giuria. Per ogni richiesta di informazioni e copie del bando di concorso (per la prossima tornata che scadrà il 30 giugno) rivolgersi direttamente al Centro Sperimentale di Cinematografia, Sezione Concorso Permanente per Soggetti Cinematografici Inediti, Via Tuscolana, 832, Roma.

Una Società Internazionale...

...per la Cinematografia Educativa, mirante a produrre e a coordinare film particolarmente destinati alla gioventù (con l'ausilio di un'apposita Commissione di scrittori e studiosi di varie nazioni), verrà costituita dal Comitato Internazionale per l'Unità e l'Universalità della Cultura, della cui Commissione Cinematografica presieduta da Francesco Carnelutti, fanno parte vari attori e registi, fra cui Georg Wilhelm Pabst. La Società, che ha anche intenzione di gestire sale cinematografiche dedicate esclusivamente al pubblico giovanile, intende occuparsi di film che «pur senza appesantirsi di retoriche ed artificiali tesi moraleggianti, rappresentino ai giovani il mondo nei suoi aspetti più semplici e più degni, e siano atti a suscitare sentimenti di umana solidarietà, a combattere la faziosità e la violenza, a esaltare lo

CINEMA GIÀ

Si sono iniziate...

...le riprese dei seguenti film: Maria Zef (dal romanzo omonimo di Paola Drigo; produzione Cineassocati), regista Luigi De Marchi, operatore Bruno Barcarol, interpreti Eva Vancsek, Piero Lulli, Silvana Jachino, Maria Fusini, Lidia Acconci, Oscar Carbone; Canzoni, canzoni, canzoni... (realizzato da Carlo Infascelli per la Roma Film-Excelsa, in Ferraniacolor: il film si propone di completare la rassegna di motivi musicali fra la fine del secolo scorso e i nostri giorni, già iniziata da Canzoni di mezzo secolo), regista Domenico Paolella, operatore Marco Scarpelli, interpreti Walter Chiari, Lucia Bosè, Alberto Sordi, Antonella Lualdi, Franco Interlenghi, Isa Barzizza, Frank Latmore, Marina Vlady, Galeazzo Benti e numerosi altri nomi non ancora fissati; Oggi, cinevarietà (in Ferraniacolor; Titanus), regista Camillo Mastrocinque, operatore Giulio Giannini: il film, che deriva da un'idea dello stesso regista, sarà costituito da un gruppo di popolari numeri di rivista, interpretati da noti attori.

I risultati...

...della prima tornata del Concorso permanente per soggetti cinematografici bandito dal C.S.C. per l'Anno Accademico 1952-53 saranno resi noti entro il mese di aprile. La Com-

spirito di sacrificio, il senso religioso del dovere e dell'amore, ed attribuiscono il giusto valore alla vita, considerandola non come un peso inutile o come una sorgente esclusiva di piaceri, ma come un sacro dovere sociale, nel quadro di una aspirazione sempre più viva al perfezionamento morale del mondo».

Più di cinquanta film...

...in bianco e nero e a colori, con la partecipazione di sedici nazioni, sono stati presentati al nono Concorso Internazionale di Cinematografia Sportiva svoltosi recentemente a Cortina d'Ampezzo, la cui giuria, presieduta da Tito Marconi, ha premiato le seguenti pellicole: Olimpiadi di Oslo 1952 (Norvegia); Coppa della Presidenza del Consiglio dei Ministri; Giochi Panamericani (Argentina); Abetone nido d'Aquila (Italia); Gioco di bocce su ghiaccio (Canada); Cordigliera bianca (Belgio); Dalla neve al lago (Austria); Lotta giapponese antica e moderna (Giappone); Sci in Svizzera (Svizzera); Toreri messicani (Messico); Calotte settentrionali (Svezia); Caccia alla quaglia (U.S.A.); La pesca nelle acque dolci del Transvaal (Sud-Africa); Melodia delle acque (Germania); Nuoto (Francia); La corsa automobilistica di Le-Mans 1952 (Gran Bretagna); Prevenzione e meccanismo dei traumi da sci (Italia); La terra della luce (Germania); Il discobolo (Italia); ABC dello sci (Austria); Addestramento dei cani da caccia (U.S.A.); Sono stati inoltre ritenuti meritevoli di una particolare segnalazione i film: Pescatori (Ceylon); Vittoria



Marcel Carné prova con Raf Vallone e Simone Signoret una scena della nuova riduzione cinematografica di Teresa Raquin di Zola.

olimpionica (U.S.A.); e gli italiani Abecedario in pietra e Angeli del Tigullio.

Un ciclo di conversazioni...

...ed esercitazioni sui problemi economici della cinematografia, si è iniziato per il secondo anno consecutivo a cura di Enrico Giannelli, presso la Facoltà di Scienze Politiche dell'Università di Roma: esso si svolge nell'ambito del Corso di Storia del Giornalismo tenuto presso la facoltà medesima dal prof. Perini-Bembo.

Il Premio «Pasinetti»...

...destinato a un'opera critica o di studi storici cinematografici, è stato attribuito dalla Giuria del Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici italiani (composta da: Contini, Dentice, Ghelli, Lanocita e Renzi) all'antologia «Gli intellettuali e il cinema», curata e presentata da Mario Verdone, che in una quarantina di capitoli documentati da altrettanti testi non sempre facilmente reperibili (e da una ricca serie di citazioni marginali), ha posto in luce il significato e il valore di certi rapporti fra il mondo della cultura e il cinematografo. Il volume è edito da «Bianco e Nero» per il Centro Internazionale del Cinema Educativo e Culturale (CIDALC).

Sono in preparazione...

...numerosi film, fra i quali segnaliamo: Restate in ascolto, con Eduardo e Peppino De Filippo, che saranno diretti da Marcello Pagliero, il quale intanto si prepara a dirigere un episodio del film Destini, con Claudette Colbert e Eleonora Rossi Drago (il primo episodio girato in Francia, imperniato su Giovanna d'Arco, è stato diretto da Jean Delannoy, con Michèle Morgan); Pinocchio, una nuova riduzione del romanzo di Colodì che Lucci Chiarissi dirigerà a colori e in rilievo, su sceneggiatura di Mino Doletti e Luigi Bonelli, con Liliana Bonfatti nel ruolo del burattino; Gli uomini che mascalzoni!, nuova edizione del film di Camerini, che sarà diretto da Glauco Pellegrini con Walter Chiari e Antonella Luialdi (al posto di De Sica e Lia Franca); Il tedesco Huns, che Pietro Germi dirigerà entro l'anno, dopo aver terminato Il Marchese di Roccaverdina (il cui inizio di lavorazione è ormai prossimo) e Le colpe dei padri (in avanzata preparazione); Traviata '53 (trasposizione della «Signora dalle camelle» in epoca moderna), di Vittorio Cottafavi, con Barbara Laage e Eduardo De Filippo; Moll Flanders, dal romanzo di De Foe, che segnerà forse il ritorno allo schermo di Francesca Bertini; e, per finire, due film di produzione americana, da girarsi in Italia entro la prossima estate: The Flame and the Flesh, prodotto da Joe Pasternack per la M.G.M., con Pier Angeli e Lana Turner, e Coins in the Fountain, che Jean Negulesco dirigerà con Barbara Stanwyck e Clifton Webb, da un soggetto di John Secondari (un ex funzionario dell'ECA a Roma, nei cui ambienti dovrebbe appunto svolgersi l'azione del film).

«Colorama»...

...è il titolo di un cortometraggio a colori e in rilievo (girato con un nuovo sistema italiano) che Guido Guerrasio ha diretto a Cortina d'Ampezzo: il film si trova attualmente al montaggio.



Un lungometraggio...

...interamente composto di materiale di repertorio viene attualmente realizzato da Romolo Marcellini per la Documento Film: esso si propone di narrare le vicende di dieci anni di vita italiana, fra il 1942 e il 1952, e si intitolerà appunto Dieci anni.

Finalmente...

...Renato Castellani ha trovato anche «Giulietta»: si tratta di Susan Shental, una inglese diciottenne che non ha mai fatto né del cinema né del teatro. «Romeo» sarà invece un attore professionista: Laurence Harvey. Il film sarà girato, come è noto, in technicolor.

FRANCIA

A «Les belles de nuit»...

...di René Clair è stato recentemente attribuito il «Grand Prix» del Cinema Francese, che come si sa dal 1934 viene annualmente assegnato al film di produzione nazionale artisticamente più pregevole.

Sono terminate...

...le riprese delle seguenti coproduzioni italo-francesi: Quando leggerai questa lettera (Titanus-Jad Film -S.G.C.), regista Jean Pierre Melville, interpreti Yvonne Sanson, Irene Galter, Philippe Lemaire, Juliette Greco; Schiavitù (I.C.S.-Cormoran Film), regista Yves Ciampi, interpreti Eleonora Rossi Drago, Daniel Gélin, Barbara Laage; Sposata ieri (Fono Roma-C.I.C.C.), regista Gilles Grangier, interpreti François Périer, Anne Vernon, Folco Lulli, Carlo Romano, Luciana Vedovelli. Sono invece ancora in lavorazione i film: Teresa Raquin di Marcel Carné e Allarme al Sud di Jean Devaivre anch'essi realizzati in coproduzione fra la Francia e l'Italia, e di cui si sono già comunicati i dati di maggiore importanza.

Appena iniziati...

...o in fase di avanzata preparazione

Due momenti della lavorazione di Viaggio in Italia: (sopra) la Bergman e Rossellini; (sotto) si prepara la ripresa d'un primo piano di Sanders.





(Sopra): Peppino de Filippo e Anna Maria Ferrero, durante una pausa di ripresa, studiano i dialoghi di Siamo tutti inquilini. (Sotto): Un'inquadratura dell'episodio diretto da Lizzani per il film L'amore in città.

sono i seguenti film: *Le père de Mademoiselle* di Marcel L'Herbier, protagonista Arletty (da una commedia di Roger Ferdinand); *Dortoir des grandes* di Henry Decoin, con Jean Marais e Françoise Arnoul con un contorno di una quindicina di ragazze nuove allo schermo; *Le bon Dieu sans confession* di Clude Autant Lara, protagonista Danielle Darrieux, con Henry Vilbert e Grégoire Aslan (da un romanzo di Paul Violar: « Monsieur Dupont est mort »).

Sono in preparazione...

...numerosi film fra cui segnaliamo: una nuova edizione (in chiave moderna, ambientata nel « quartier latin » di Parigi) di *Delitto e castigo* di Dostoevsky, che sarà diretta da Georges Lampin; una edizione in Eastman color de *I tre moschettieri*, con Jean Claude Pascal oppure Georges Marchal nel ruolo di « D'Artagnan », Yvonne Sanson come « Mi-

lady » e Gino Cervi come « Porthos »; *La maschera di ferro*, anche esso a colori, con Louis Jourdan, Jean Pierre Aumont, Andrée Debar e vari attori italiani, come Franca Marzi e Massimo Serato; *La route Napoléon* di Jean Delannoy, un film ispirato all'umorismo anglosassone, da un soggetto di Laudenbach, con Pierre Fresnay protagonista; un film a colori ispirato alle vicende di Lancelotto e i Cavalieri della Tavola Rotonda, da girarsi quasi interamente dal vero nei castelli e nelle foreste di Francia, con costumi di Pierre Charbonnier e per la cui regia si fa addirittura il nome di Pierre Bresson; una riduzione cinematografica di *L'annonce faite à Marie* di Paul Claudel, che verrà diretta da Jacques Constant; una *Nanà* a colori, di Christian-Jaque, naturalmente con Martine Carol; e infine il terzo episodio del film *Destini* (dopo quello di Delannoy, e quello di Pa-

ghiero di prossima realizzazione in Italia): esso dovrebbe essere diretto da Jacques Becker e interpretato da Jean Marais e Gina Lollobrigida.

GRAN BRETAGNA

«The Elstree Story»...

...è il titolo di un film antologico, che si propone di illustrare, dagli inizi, l'attività degli stabilimenti cinematografici di Elstree, mediante la presentazione di circa una cinquantina di film tra i più importanti della produzione inglese: in esso appariranno vari attori e attrici nei primi tempi della loro carriera, e il film si annuncia senza dubbio come uno dei più utili e significativi contributi alla conoscenza della storia della cinematografia britannica.

John Grierson...

...dirigerà un documentario a lungometraggio sulla vita e i costumi degli indigeni nell'Africa Orientale Britannica: prodotto da una compagnia indipendente, il «Group Three», il film, che si intitolerà *Kigezi*, sarà realizzato a colori con il sistema italiano Ferranacolor.

I premi annuali...

...alla produzione nazionale ed estera sono stati assegnati dalla «British Film Academy», nel modo seguente: *The Sound Barrier*, ritenuto contemporaneamente il miglior film britannico ed internazionale del 1952; Ralph Richardson miglior attore inglese (per *The Sound Barrier*) e Marlon Brando miglior attore straniero (per *Viva Zapata!*); Vivien Leigh migliore attrice inglese (per *A Streetcar named Desire*) e Simone Signoret migliore attrice straniera (per *Casque d'or*). Il film *Cry, the beloved Country*, imperniato sui problemi razziali nel Sud Africa, ha ottenuto il premio delle Nazioni Unite per il miglior film ispirato ai principi della Carta dell'ONU.

U. S. A.

Herman J. Mankiewicz...

...noto scenarista e soggettista del cinema americano, è morto improvvisamente per un attacco di uricemia, ad Hollywood. Nel cinema dagli ultimi anni del muto, aveva collaborato a vari film di notevole interesse: da *Dinner at Eight* (« Pranzo alle otto », 1933) a *The Enchanted Cottage* (« Il villino incantato », 1945), ed aveva scritto i dialoghi del celebre *Citizen Kane* (« Quarto potere », 1941) di Orson Welles.

La cerimonia...

...per la consegna degli « Oscar », una delle manifestazioni annuali più attese dell'industria cinematografica americana, a causa del rifiuto da parte di varie case produttrici di contribuire, pare che quest'anno venga in gran parte finanziata dalla più temibile concorrente dell'industria del film: la televisione. Si prevede naturalmente che la cerimonia medesima venga trasmessa per televisione, la sera del 19 marzo.

Una notevole stasi...

...nel ritmo della produzione si sta verificando ad Hollywood: le case cinematografiche che hanno ufficialmente rallentato l'andamento del loro consueto lavoro, sono la Metro Goldwyn Mayer, la Paramount, la R.K.O. e la Warner Bros. La crisi è provocata, a quanto pare, dalla situazione ancora poco chiara rispet-

to alla diffusione dei vari sistemi di cinema tridimensionale: produrre film normali, in bianco e nero o a colori, senza sapere quali sviluppi possa avere la rapida affermazione di uno qualsiasi dei vari procedimenti di film in rilievo, viene infatti ritenuta, negli ambienti, un'imprudenza poco raccomandabile. La R.K.O. in particolare, il cui nuovo Presidente, James R. Grainger, si è dimostrato estremamente ottimista, nel corso di una conferenza stampa, ha annunciato di aver acquistato l'esclusiva di un nuovo sistema per riprese stereoscopiche, la cui invenzione è dovuta all'ing. Naling, Presidente della Commissione per la Stereoscopia dell'Associazione Tecnica della Cinematografia e della Televisione.

U.R.S.S.

Il documentario...

...a lungometraggio La voce dei popoli del mondo, sul Congresso viennese, è stato da poco visionato a Mosca presso il Ministero della Cultura, e viene presentato al pubblico in questi giorni. Il film è stato prodotto in compartecipazione fra la «Vienna Film» e gli Stabilimenti sovietici dei film-attualità.

BERLINO OVEST

Carl Froelich...

...uno dei più vecchi registi tedeschi, è morto recentemente in seguito a polmonite. Nato a Berlino nel 1875 aveva cominciato a lavorare nel cinema fin dai primissimi anni del secolo, accanto al pioniere della cinematografia germanica, Oskar Messter, dirigendo in seguito numerosi film muti, a partire dal 1910, parecchi dei quali interpretati dalla più popolare "stella" del tempo, Henny Porten. Dall'avvento del sonoro diresse, con esperto mestiere, vari altri film, fra cui: *Brand in der Oper* (« L'incendio dell'Opera », 1930) di cui si ricorda una sequenza di sogno realizzata con l'ausilio del negativo, *Reifende Jugend* (« Giovinezza », 1934), *Traumulus* (1936) con Emil Jannings, *Heimat* (« Casa paterna », 1938) dal dramma di Sudermann, *Es war eine rauschende Ballnacht* (« Una inebriante notte di ballo », 1939), questi ultimi con Sarah Leander. Nel dopoguerra aveva ripreso la sua attività, dirigendo saltuariamente qualche film.

ALBANIA

Una troupe sovietica...

...sta attualmente realizzando nel paese, con la collaborazione di attori e tecnici locali, un film storico a colori: *Skanderberg*, girato in gran parte in esterni. Il film, ambientato nel XV secolo, narra le lotte dei guerrieri albanesi contro gli invasori turchi, sotto la guida dell'eroe nazionale: sceneggiato da M. Zapava, viene diretto da Sergei Yutkevich. Il ruolo del protagonista è stato affidato ad un attore sovietico, A. Khorava.

JUGOSLAVIA

Due nuovi stabilimenti...

...verranno presto messi in funzione: uno presso Belgrado e un altro in Macedonia. Secondo quanto viene comunicato il materiale delle moderne attrezzature è di provenienza britannica, e alla costruzione di tali studi cinematografici hanno attivamente collaborato alcuni tecnici inglesi.

NUOVA SERIE

15 MARZO

1953

CINEMA

105

ANCHE LO SPETTATORE È UN UOMO TRANQUILLO

L'autore del presente articolo, Lester Asheim, è professore all'università di Chicago dove insegna, fra l'altro, a speciali corsi per bibliotecari. Assistente del dr. Bernard Berelson, lo ha aiutato nella preparazione del volume *The Library's Public*, che espone i risultati d'una inchiesta, promossa da un Centro di Biblioteche Popolari, fra i lettori.

Mosso quindi dal suo interessamento per i libri, L. Asheim ha voluto seguirli nella loro diffusione, dai lettori ai produttori, sino alla trasformazione in sceneggiature; in tal modo potendo stabilire un confronto tra romanzo e film, ch'era già stato l'argomento della sua tesi di laurea, nel 1949. (N.d.T.).

NEL mondo del cinema, chiunque abbia un po' di pratica dei film, quando parla della propria attività la definisce né più né meno che « l'industria », e quindi i produttori considerano la loro opera tale e quale un prodotto dell'industria. Il che significa, in poche parole, che alla base di ogni film c'è un interesse commerciale, in questi termini: produrre una merce che si venda e realizzare un « ragionevole » profitto dall'investimento del capitale. La questione principale, perciò, non è « fare dell'arte » bensì « vendere »: vendere cioè alla massa di una nazione percependo in cambio una quota minima, ch'è il prezzo del biglietto d'ingresso. Così stando le cose, le preferenze del pubblico, una volta che siano ben definite, diventano la causa prima del film, la sua ragion d'essere; e di conseguenza passano in sottordine il valore artistico, l'intreccio, il « messaggio » sociale e via dicendo, poiché il film dipende dai gusti del pubblico.

Bisogna a tal punto riconoscere che il produttore è press'a poco l'intermediario tra il prodotto cinematografico e la massa del pubblico, e che, in realtà, il film rispecchia direttamente i gusti del pubblico ma è un riflesso delle idee che il produttore ha dei gusti del pubblico. Tuttavia queste idee hanno una base solida. Si basano sui fatti che il pubblico non si rifiuta mai di pagare quando il film rientra nel suo ordine di idee, e perciò la consuetudine dei produttori di considerare i conti di cassa come l'indice del favore popolare è un sistema efficace e, come pochi altri, sicuro. Nonostante i suoi difetti non è stato ancora trovato un altro sistema che lo possa sostituire, e finché non sarà trovato, il fattore « incasso » continua ad essere il registratore dal quale i produttori si accertano degli umori del pubblico pagante.

Dallo specchio dei conti, il produttore si è formato un concetto del pubblico come un gruppo la cui mentalità, nel complesso, corrisponde in media a quella di un ragazzo di quattordici anni. Non esiste in proposito una vera e propria teoria scientifica, ma l'esperienza fatta sulle reazioni della massa nonché i risultati ottenuti attraverso tutto un sistema di sondaggio dell'opinione pubblica, fra cui principalmente il sistema Gallup ed altri consimili, consentono insomma di considerare questo criterio della mentalità media come un principio fondamentale. Tutto ciò significa che tutti quanti i concetti nel film contenuti e gli sviluppi dell'azione e i suggerimenti dell'interpretazione e del dialogo debbono in tal modo apparire da essere facilmente capiti da un individuo che abbia le facoltà mentali di un adolescente. Con ciò non si vuol dire che un soggetto cinematografico debba assolutamente essere sprovvisto di ogni concetto e di ogni svolgimento che possa sfuggire all'osservazione di un quattordicenne, però gli uni e gli altri devono essere semplificati, adattati alla mentalità suddetta. Perciò i cambiamenti che risultano nella trasposizione di un soggetto, da un libro ad una sceneggiatura, sem-

brano tutti uniformati a questa fede in una necessaria semplificazione e derivati dal timore altrettanto radicato di una reazione sfavorevole del pubblico.

Non si creda tuttavia che le varie semplificazioni quali appaiono nei film siano tutte causate dalla mancanza di fiducia, da parte del produttore, nei riguardi del suo pubblico. Il modo stesso come si presenta il film, e ben diverso dalla lettura, è tale che il pubblico non può, come invece un lettore, indugiare su questo o quel punto oscuro, né tornare indietro a schiarire una confusione e neppure rivedere subito un passaggio particolarmente difficile o regolare la velocità alla quale può afferrare un dato significato secondo la sua personale capacità.

Il film sonoro complica inoltre la rapida comprensione, in quanto il dialogo non sempre è contenuto nella giusta proporzione tra parlato ed azione, e d'altra parte gli spettatori che ascoltano e non leggono non hanno l'aiuto visivo delle parole pronunciate che agevoli loro il significato delle frasi.

Quando due personaggi hanno lo stesso nome nel libro, il film di solito ne cambia uno ad evitare il pericolo che si ingeneri confusione. Nel romanzo *The Grapes of Wrath* (« Furore »), per esempio, il padrone dello spaccio di bibite e il fratello minore di Tom Joad si chiamano entrambi Al, ma nel film il primo viene chiamato Bert. In *The Magnificent Ambersons*, (« L'Orgoglio degli Amberson ») il protagonista e suo zio si chiamano entrambi George; nel film lo zio si chiama Jack. Come pure nella versione cinematografica di *The Sea Wolf* (« Il Lupo dei mari »), Johnson prende il nome di Swenson perché si chiama Johnson un altro personaggio; in *The Good Earth* (« La Buona terra »), la Casa di Hwang diviene la Casa di Loo per non fare confusione col nome del protagonista, Wang. I nomi vengono spesso accorciati per facilitarne la pronuncia: in *Anna Karenina*, Sergei non viene mai chiamato col diminutivo russo Seryozha, come nel romanzo; in *Les Misérables*, il falso nome di Jean Valjean in convento, Fanchelephant, è cambiato in Duval, e in *Victory Zangiacomo* in quello di Makanoff.

Un altro problema che si presenta nella scelta dei nomi è quello di eliminare qualsiasi riferimento che, per associazione di idee, possa distrarre l'attenzione delle masse. La drammaticità di una scena può restare guastata dal riallacciamento comico o comunque inopportuno, immaginato dallo spettatore, a fatti contingenti e perciò sin dalla prima sceneggiatura gli scrittori si preoccupano di eliminare tali inconvenienti. A volte capita che taluni nomi assumano un significato comico o perché sono diventati sinonimi di personaggi ridicoli (Axel e Lena di *Victory* diventano Hendryk e Alma, e Maud di *The Sea Wolf* si trasforma in Ruth) o perché nomi ostici al giorno d'oggi (Hastie Lanyon del *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* più semplicemente chiamato John) oppure per la ragione che oggi come oggi si riferiscono soltanto a un dato personaggio. (Rochester in *Jane Eyre* vien sempre chiamato « il signor » Rochester e anche il signor Edward; Fern Mullins in *Main Street* è diventato Fern Winters in *I Married a Doctor*. L'uno e l'altro caso denotano la preoccupazione dei soggettisti che, nel primo, Rochester senza « signor » richiamasse immediatamente alla mente il compagno di Jack Benny nelle trasmissioni radiofoniche, e nell'altro il nome del comico Moon Mullins avesse un'influenza nefasta sulla serietà del personaggio drammatico).

L'ammodernamento del materiale appare manifesto in ogni adattamento per assicurare la completa comprensione da parte di un pubblico moderno. Espressioni un tempo comuni sono accorciate in forma più attuale; le costumanze di una volta ven-



Joan Fontaine nel personaggio di Jane Eyre in *La porta proibita*.

gono attenuate sino a non apparire assurde; l'epoca dell'azione viene fatta coincidere non con la pubblicazione del libro bensì con la proiezione del film, come si è visto in *Alice Adams* («Primo incontro»), in *Kitty Foyle* («Kitty Foyle ragazza innamorata») e *I Married a Doctor*, e il dialogo è interamente rifatto perché qualche parola nel frattempo non abbia assunto un significato diverso. Per esempio, nel romanzo *Jane Eyre*, Rochester dice: «Mi sembrate un topolino, signorina Eyre», ma nel film l'espressione è mutata: «Mi sembrate misteriosa, signorina Eyre».

I cambiamenti servono di solito a rendere la versione cinematografica molto più aderente a quella che era l'idea dell'originale, di quanto non lo fosse stata una traduzione troppo fedele. Specialmente allorché il periodo di tempo che intercorre nel film non ha importanza eccessiva o quando la scena non prende lo spunto dai tempi in cui si svolge, un aggiornamento ben fatto dà quel senso di attualità che era nelle intenzioni dell'autore. Ma, di tanto in tanto, l'aggiornamento comporta un cambiamento tale che non manca di arrecare qualche lacuna, come ad esempio nel caso di *I Married a Doctor* ch'è la riduzione di *Main Street*. Nel film, l'ambiente contemporaneo richiede l'eliminazione della prima guerra mondiale, e tale mancanza e con essa la mancata reazione delle piccole città alla guerra toglie a *I Married a Doctor* uno dei più importanti significati di *Main Street*, quello cioè del comportamento sociale.

Sempre per evitare confusione e chiarire il significato a una massa di spettatori che abbia la presunta età di quattordici anni, il dialogo è reso nel film molto più semplice di quanto non appaia nel romanzo. Nei romanzi dell'età vittoriana la tendenza a una certa verbosità è ridotta ai minimi termini, le parole non hanno una risonanza di vasta fantasia e il significato d'esse, molto limitato, è quello che meglio può intendere il pubblico d'oggi. L'esempio che citiamo si riferisce a *Pride and Prejudice* («Orgoglio e pregiudizio») ma è l'espressione adatta di tutti i cambiamenti che occorrono nel dialogo, negli adattamenti di *The House of the Seven Gables* («La Casa dalle sette torri»), *Jane Eyre*, *Wuthering Heights* («La voce nella tempesta») e in tutti i racconti e romanzi di Dickens.

ROMANZO

WICKHAM: ...« Il defunto signor Darcy mi aveva designato nel testamento per il miglior beneficio che dipendeva dal suo patronato. Aveva pensato a provvedermi con larghezza e credeva di avermelo assicurato: ma quando il beneficio fu disponibile, toccò ad altri.

« Cielo! » esclamò Elisabetta. « Ma come mai? Come non è stata rispettata la sua volontà? Perché non chiese giustizia per via legale? ».

« Per l'appunto nei termini del lascito vi era una certa irregolarità di forma che non mi permetteva di sperare nulla dalla legge. Un uomo d'onore non avrebbe messo in dubbio l'intenzione del testatore ma al signor Darcy piacque metterla in dubbio, o presentarla come una semplice raccomandazione sottoposta a certe condizioni; a farla breve, niente di niente... ».

SCENEGGIATURA

WICKHAM: La Chiesa sarebbe stata la mia professione, cioè se il signor Darcy avesse rispettato la volontà del fratello.

ELISABETTA: Non la rispettò? E come?

WICKHAM: Come non avrebbe fatto un uomo d'onore. Il signor Darcy preferì considerare l'intenzione del fratello ch'io divenissi ecclesiastico come una semplice raccomandazione e non come un lascito

Il dialogo cinematografico conserva ancora qualcosa della eleganza vittoriana rispettando l'atmosfera del romanzo, ma elimina ogni parola che riesca oscura o che produca confusione. Come pure, sebbene ciò non sia vittoriano, quello speciale periodo, e l'uso d'espressioni volgari anche nel rivolgersi a qualsiasi persona, che si riscontrano nel romanzo di Hemingway *For Whom the Bell Tolls* («Per chi suona la campana»), per assomigliare a certo modo di parlare spagnolo, nel film tratto dallo stesso romanzo sono stati aboliti, e il dialogo è conforme ad un corretto inglese. Nei film che si svolgono in Inghilterra, le espressioni migliori risultano invece americanizzate: "procuratore" diventa "giudice" nella versione dal romanzo al film di *Jane Eyre*; "schermaglia" si tramuta in "lotta" dal romanzo al film di *The Light That Failed* («La Luce che si spense») e dal romanzo al film di *Of Human Bondage* («Schiavo d'amore») "lunedì a otto" si trasforma semplicemente in "lunedì". Anche le parole che possono sembrare troppo difficili vengono semplificate per essere capite da ogni spettatore. "Fisionomia" nel romanzo *Jane Eyre* diventa "faccia" nel film; "perorazione" in *The Light That Failed* risulta cambiata in "scopo", e in *Victory* "ritiratevi" vien tradotto con "andate via". E quando, in *Tom Sawyer*, l'identificazione da parte di Tom dei primi due discepoli come "David e Golia" viene mutata, nel dialogo del film in "Adamo ed Eva" traspare in tal caso, e senza alcun dubbio, il concetto che gli sceneggiatori hanno della mentalità del pubblico. Tuttavia, tali mutamenti non modificano il senso dell'originale. Il binomio David-Golia è in fin dei conti uno scherzo, e come scherzo pur nelle mutate parole rimane anche nella sceneggiatura, come pure la semplificazione del dialogo, di cui abbiamo citato alcuni esempi, non cambiano l'intenzione dell'autore sebbene ne mutino lo stile.

Sono invece le limitazioni dovute alla scarsa cultura della massa degli spettatori, che in realtà portano una restrizione delle idee e quindi un'alterazione del soggetto originale. Nella riduzione cinematografica dei *Miserables* («Il Sergente di ferro»), le barricate del 1832 sono state completamente tolte dall'episodio di Mario, un po' perché la sommossa rimane al di fuori dei fatti personali di Valjean e Javert, ma soprattutto per la ragione che, dal punto di vista sociale, non avrebbe interessato il pubblico americano. Per la stessa ragione, la bettola dei Thénardièrs ha mutato la sua insegna "Al sergente di Waterloo" in quella di "Il valoroso sergente", e la società degli Amici dell'ABC con il suo gergo d'intesa e che rientrava nell'organizzazione delle società d'azione si è tramutata in una "Legg di studiosi per la riforma della legge" che non mette in difficoltà di pensiero il più semplice degli spettatori. Come risultato di tali mutamenti si ha la completa soppressione dello sfondo storico e d'ogni problema politico, sociale od economico, riducendo il film alla modesta proporzione della storia d'un uomo, però in costume. Analoga rinuncia ai riflessi dei tempi e d'un ambiente particolare si riscontra per l'omissione, in entrambe le versioni cinematografiche, del conflitto ideologico tra la vecchia Hepzibah e la giovinetta Phoebe in *The House of the Seven Gables*, e le discussioni filosofiche fra Larsen e Van Weyden in *The Sea Wolf*. In quest'ultimo caso, il romanzo e il film hanno uno svolgimento piuttosto melodrammatico, però se il film è ben poca cosa, il

romanzo tuttavia si eleva di tono nel tentativo d'affrontare un problema etico.

Uno dei modi di cui si serve il cinema per rendere comprensibili anche i particolari è quello di essere esplicito piuttosto che implicito, specifico e non generico. In parte, ciò è una caratteristica dello stesso mezzo d'espressione, in quanto e per forza di cose una rappresentazione visiva deve essere più esplicita e specifica che non la corrispondente esposizione che si trova in un libro. Infatti, per dimostrare le attitudini artistiche di Clifford in *The House of the Seven Gables*, il film lo deve mostrare nell'adempimento di un'attività che si riconnette a qualche arte (e lo presenta perciò come un compositore, il che non guasta e anzi è un buon pretesto per qualche canzone), mentre nel libro egli è definito soltanto come "un artista". In *Jane Eyre*, una descrizione senza tanti particolari informa i lettori che al collegio di Loowod le ragazze più grandi tormentano le più giovani con diverse angherie, ma nel film i soprusi vengono precisati in una scena nella quale una "grande" ruba dal piatto di Jane mentre essa recita le preghiere prima di mangiare.

Il cinema è inoltre molto più esplicito anche per quanto riguarda la morale della storia o qualche concetto della trama, poiché ne dà un espresso giudizio senza lasciar che lo spettatore lo desuma dallo svolgimento dell'azione.

In *I Married a Doctor*, Guy Pollock biasima il contegno degli uomini verso Carol in una frase riassuntiva « spinti dalla loro intolleranza », che non permette di veder chiaro nei rapporti con lei. In *The Light That Failed* è stata aggiunta una scena nella quale una delle modelle di Dick Helder gli rivela ch'egli sta compromettendo il suo buon nome di pittore con quei suoi falsi quadri di guerra. In *Victory*, Heyst ha un supplemento di dialogo per fare un paragone tra la sua fuga nell'isola e il rifugiarsi in se stessa della signora Schomberg: « Quel rifugio è la vostra isola, la vostra Sambouran ». Nella versione cinematografica di *Anna Karenina*, in un dialogo appiccicato Anna confida a Vronsky il timore che saranno puniti per il peccato che commettono: l'aggiunta che indubbiamente proviene dall'organizzazione Hays — allora, più che mai, efficiente — ha questo di bello, che denota come un produttore non possa fare alcun

affidamento sulla capacità del pubblico d'intendere il significato dei fatti, se esso non venga aiutato, per la comprensione, da un esplicito commento.

Un'altra tecnica del cinema si presenta quando, per dare un'informazione, la più possibile esplicita e specifica, si dà consistenza di personaggio umano nella trama a un'idea astratta. Ciò è anche un espediente letterario, come si può riscontrare ad esempio nel romanzo *Victory* nel quale Jones e Ricardo sono le personificazioni di forze diaboliche. Ma nel film, tale raffigurazione in carne ed ossa d'un concetto, spicca con più suggestione e vien messa in evidenza con maggior ricerca d'effetti. Valga per tutti l'esempio di *Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, dove nuovi particolari e personaggi sono inseriti per rappresentare al vivo il conflitto fra le forze del bene e del male per il predominio su Jekyll.

La personificazione del male è il modo più di frequente usato, in *The Good Earth*, *Jane Eyre*, *A Tale of Two Cities* ("Le due città"); la versione cinematografica di *In This Our Life* ("In questa nostra vita") accentra di proposito il male in una creatura molto più di quanto non l'abbia fatto il romanzo. In *The Good Earth*, lo zio è presentato come una creatura malvagia sia nel libro e sia nel film, ma benché il male ch'egli compie nel libro sia in taluni casi peggiore di quello ch'egli esegue nel film, la sua funzione tuttavia è quella di rappresentare un tipo ben definito più che la figura concreta del male. Nel film, invece, egli significa il cattivo consigliere di Wang: è lui che lo fa entrare nella casa da tè dove incontrerà Lotus, lui che suggerisce la costruzione della grande casa che simbolizza la sfrenata ambizione di Wang, lui infine che gli propone la seconda moglie, causa di tanta rovina morale e materiale. Egli quindi diventa un simbolo dell'anima nera di Wang, molto più di quanto non appaia nel libro. In entrambe le edizioni, del romanzo e cinematografica, di *In This Our Life* la parte assegnata a Stanley è pressoché eguale, tuttavia nel film essa è presentata piuttosto come l'origine d'ogni male mentre nel romanzo sembra invece uno strumento del male (e quindi a sua volta vittima anch'essa) che la tiene a sé avvinta. Anche in *Tom Sawyer*, dove se un simbolo c'è non è propriamente quello del "male", la parte dell'anti-eroe, per quanto esagerata sia, è data a Sid, un personaggio costruito su misura

Karenin (Basil Rathbone), Anna (Greta Garbo) e Vronsky (Fredric March) nella riduzione cinematografica del 1938 di *Anna Karenina*.





Paul Muni e Luisa Rainer in *The Good Earth*, di Sidney Franklin.

e contro il quale viene a collocarsi Tom. Parecchi episodi, aggiunti al film, mostrano come Sid complichì di sua volontà la già travagliata esistenza di Tom, mentre altre volte Tom ottiene la sua rivincita.

Una tale maniera esplicita di rappresentazione è spesso, e semplicemente, una piú ancora netta messa in evidenza di certi particolari specifici, che chiariscono meglio un concetto che altrimenti andrebbe forse perduto nel flusso e riflusso degli avvenimenti in un film. L'accentuazione esagerata delle caratteristiche di un personaggio, tende tuttavia a una semplicistica rappresentazione di esso e quindi alla deformazione di quella che era una analisi psicologica del romanzo, quando si vuole ottenere un tipo assoluto, nel bene e nel male, eliminando quelle contraddizioni, quelle incertezze che caratterizzano la creatura umana. Questo tipo "o nero o bianco" è assai frequente nei film, dove i furfanti sono tutti cattivi, e gli eroi tutti quanti buoni sino ad eliminare le numerose e varie distinzioni psicologiche che nel romanzo spiccavano; da cui, poi, quelle due categorie immutabili e senza deviazioni, di "eroi" e di "furfanti" che danno i precisi antagonisti di ogni contrasto cinematografico.

L'ammasso delle caratteristiche buone o di quelle cattive vien fatto in tanti modi. In alcuni film, il taglio di una o piú scene può togliere ad un carattere quelle sfumature che avrebbero potuto mostrarlo anche da un altro punto di vista. Nel film di *Anna Karenina* è stato tolto il perdono di Karenin ad Anna, non si capisce l'influsso di Lidia, non si vede la scena in cui l'indovino consiglia a Karenin di non accordare il divorzio ad Anna e che determina il successivo comportamento di lui, così inflessibile ma così conforme a un suo preciso volere. In altri film, invece, un'aggiunta d'azione permette la conferma di un carattere moltiplicando gli aspetti d'uno stesso atteggiamento. In *Jane Eyre* è stata aggiunta una scena nella quale Brocklehurst, irritato dal rifiuto di Jane che non vuol piú rimanere in collegio, la deride per la speranza che ha di trovare altrove una sistemazione e nasconde la lettera della signora Fairfax che le offre un impiego a Thornfield, mentre nel romanzo Brocklehurst è disposto a dare senza discussione il permesso a Jane di cercarsi un impiego. Strana è poi quella usanza, ormai invalsa, di adoperare attentamente il dialogo del romanzo, e conservarlo fedele all'originale, attribuendolo però ad un altro personaggio, anche se così facendo si alteri completamente il pensiero dell'autore. Nell'edizione cinematografica di *Wuthering Heights*, ad esempio, nella scena quando Heathcliff e Hindley ancora fanciulli litigano per un cavallo, il dialogo è tutto fuori posto e spostato cioè da Hindley a Heathcliff, in maniera che ciascuno ha il ragionamento inverso a quello del romanzo. Inoltre, sullo schermo, Heathcliff vien mostrato come

la vittima dei soprusi di Hindley, mentre nel libro avviene tutto il contrario. Ma, nel film, Heathcliff è l'eroe e quindi Hindley deve apparire tutto "nero", sia con l'inversione del dialogo, sia col taglio d'ogni accenno al suo amore per Frances e sia con l'aggiunta di una scena nella quale egli è veduto nel suo furore di vendetta contro Heathcliff, subito dopo la morte del padre. Con tali espedienti, Karenin in *Anna Karenina*, Brocklehurst in *Jane Eyre*, lo zio in *The Good Earth*, Fanny in *The Magnificent Ambersons*, e Trampas in *The Virginian* ("Il Virginiano") appaiono molto "piú neri", piú cattivi di quanto il romanzo non li voglia. In compenso Wang e O-Lan in *The Good Earth*, Carol, Will e Guy Pollock in *I Married a Doctor*, Alice e Walter in *Alice Adams*, Roy e Craig in *In This Our Life*, Dick in *The Light That Failed*, Muff Potter in *Tom Sawyer* sono "piú bianchi", piú buoni.

Un altro espediente per eliminare ogni causa di possibile confusione consiste nel ridurre il numero dei personaggi. Il taglio netto di una parte, in una sceneggiatura desunta da un romanzo, è un fatto abbastanza comune, ma in certi casi, di un personaggio, che tuttavia non è indispensabile, deve rimanere qualcosa. In tali casi si usa trasferire l'azione del personaggio che deve scomparire, su quello invece che deve rimanere. Su ventiquattro film in esame, otto di essi presentano un personaggio che assume l'azione di un altro ch'è stato tolto. Così facendo si ottengono due risultati: diminuzione del numero dei personaggi e un'azione piú serrata, allo scopo di distrarre il meno possibile l'attenzione del pubblico dall'azione o dall'interprete principale.

Un altro espediente che ottiene lo stesso risultato di riassumere un personaggio consiste nell'attribuire al personaggio principale le azioni che, nel libro invece, vengono spesso compiute da persone anonime. Per esempio, nell'edizione cinematografica di *The Grapes of Wrath*, quei fatti che in alcuni capitoli di commento servono a dar viva l'idea della vita degli emigrati vengono invece ben distinti dalla massa e considerati azioni individuali di questo o quell'interprete. La storia delle attrici diventa un fatto della vita di Muley, e l'episodio nello spaccio ha protagonisti identificati in Pa, Ruth e Winfield. Nella scena in cui il ballo viene interrotto da agitatori, le prime vittime non sono ballerini sconosciuti bensì Al e la sua bella.

Molte volte, i realizzatori d'un film si preoccupano che il pubblico, non riconoscendo a prima vista l'interprete principale, possa stentare a seguire l'ordine oppure confondere questo con quell'attore, anche per una vaga rassomiglianza. Ma se l'attore è ben noto, il pronto riconoscimento evita la fatica mentale di rintracciare il filo conduttore dell'azione. Questa tecnica dell'attore accentratore serve bene in almeno due casi. Prendiamo il caso di Muley, in *The Grapes of Wrath*: egli ravviva, accentra l'attenzione degli spettatori su di sé e quindi sopra un'azione che, se affidata a un attore novellino, sarebbe stata trascurata dalla maggior parte del pubblico. Inoltre, la successione delle scene e dei fatti impressionerà maggiormente, quando minor tempo si perda nella presentazione del personaggio.

Nonostante l'uso abbastanza frequente dei "passaggi al passato", il film di solito segue l'ordine cronologico con piú stretta osservanza di quanto non avvenga in un romanzo, per assicurare il piú possibile lo svolgimento naturale dell'azione e quindi dar chiarezza alla trama. Il passaggio al passato rientra in quella categoria di mezzi tecnici, come la dissolvenza o il "narratage", la voce che porta a fatti già avvenuti, che sono atti a creare una trama nella trama. Sette dei romanzi citati nel presente articolo iniziano dalla metà dell'azione, per poi tornare indietro con una tecnica del romanzo che trova riscontro nella rievocazione cinematografica; di questi sette, due soltanto: *Wuthering Heights* e *Kitty Foyle* conservano sullo schermo lo stesso procedimento, ma nel caso di *Kitty Foyle*, il ritorno al passato avviene una volta sola e, inserita l'azione nell'avvio dei ricordi, questa poi prosegue in ordine cronologico di sequenze sino alla fine, a differenza del romanzo ove gli sbalzi nel tempo avvengono or qua or là.

Volendo poi ottenere un piú rapido e diretto svolgimento, il cinema si vale d'altri mezzi i quali rendono piú uniti i tempi, i passaggi da scena a scena o da luogo a luogo, i contatti con i personaggi e inoltre si consegue pure un ritmo piú avvincente di tutta quanta l'azione. Un mezzo che ormai rientra nella consuetudine e che quindi si ritrova in quasi tutti i film consiste nel fare in modo che l'ultima frase d'una scena leghi con quella seguente, e che quasi l'anticipi o almeno la preannunzi. Una combinazione d'elementi visivi col parlato rivela effetti convin-



centi. In *A Tale of Two Cities*, Madame Defarge afferma che gli Evremondes sono al primo posto nel suo registro dei nobili condannati a morte, e mentre essa parla l'obbiettivo si sposta sino ad inquadrare in primissimo piano lo stemma degli Evremondes sul suo registro, dissolvenza, poi apertura sullo stesso stemma, ma questa volta sullo sportello d'una carrozza, a significare che là dentro vi sta il marchese d'Evremonde. Il rapido collegamento e l'associazione visiva, attraverso la dissolvenza, eliminano ogni incertezza dello spettatore sul luogo dell'azione e sul personaggio della scena immediatamente seguente. Si ha in tal caso uno specifico filmico che rende comprensibili i passaggi, altrimenti bruschi, della narrazione. Naturalmente, per ottenere ciò, bisogna saper adattare l'azione e il dialogo in una relazione immediata tra parole e fatti e con chiara semplicità.

Lo spettatore vuol essere lasciato tranquillo; d'altra parte il cinema non gli chiede altro che una passiva accettazione del materiale presentato. Rimane pertanto accertato che, sulla base di tale esperienza, il cinema sfugge tutte le buone occasioni di entrare nell'ambito vero e proprio dell'opera d'arte.

LESTER ASHEIM

Romanzi e film citati (l'anno si riferisce alla data di pubblicazione della più recente edizione del romanzo e a quella di produzione del film):

- AUSTEN JANE - *Pride and Prejudice* (tit. it. « Orgoglio e prevenzione », Mondadori, 1951; tit. it. del film « Orgoglio e pregiudizio », Metro Goldwyn Mayer, 1940).
- BRONTE CHARLOTTE - *Jane Eyre* (tit. it. idem, Rizzoli, 1951; tit. it. del film, idem, Metro Goldwyn Mayer, 1944).
- BRONTE EMILY - *Wuthering Heights* (tit. it. « Cime tempestose », Garzanti, 1945; tit. it. del film « La Voce nella tempesta », United Artists, 1939).
- BUCK PEARL S. - *The Good Earth* (tit. it. « La Buona terra », Mondadori, 1931; tit. it. del film « La Buona terra », Metro Goldwyn Mayer, 1936-7).
- CONRAD JOSEPH - *Victory* (tit. it. « Vittoria », Speroni, 1946. Non risulta proiettato in Italia, Paramount, 1940).
- DICKENS CHARLES - *A Tale of Two Cities* (tit. it. « Le Due città », Mondadori, 1951; tit. it. del film, idem, Metro Goldwyn Mayer, 1953).
- DICKENS CHARLES - *A Tale of Two Cities* (tit. it. « Le Due città », Battistelli, 1934; tit. it. del film « Le Due città », Metro Goldwyn Mayer, 1935).
- GLASCOW ELLEN - *In This Our Life* (Non risulta pubblicato in Italia; tit. it. del film « In questa nostra vita », Warner Brothers, 1941).
- HAWTHORNE NATHANIEL - *The House of the Seven Gables* (tit. it. « La Casa delle sette torri », Bompiani, 1945. Non risulta proiettato in Italia, Universal, 1940).
- HEMINGWAY ERNEST - *For Whom The Bell Tolls* (tit. it. « Per chi suona la campana », Mondadori, 1946; tit. it. del film « Per chi suona la campana », Paramount, 1943).
- HUGO VICTOR - *Les Misérables* (tit. it. « I Miserabili », Casini, 1952; tit. it. del film « Il Sergente di ferro », 20th Century Fox-United Artists, 1935).
- KIPLING RUDYARD - *The Light That Failed* (tit. it. « La Luce

che si spense », Bietti, 1946; tit. it. del film « La Luce che si spense », Paramount, 1939).

LEWIS SINCLAIR - *Main Street (I Married A Doctor)*. Non risulta proiettato in Italia.

LONDON JACK - *The Sea Wolf* (tit. it. « Il Lupo dei mari », Sonzogno, 1928; tit. it. del film « Il Lupo dei mari », Warner Brothers, 1941).

MAUGHAM SOMERSET W. - *Of Human Bondage* (tit. it. « Schiavo d'amore », Mondadori, 1948; tit. it. del film « Schiavo d'amore », Warner Brothers, 1945-46).

MORLEY CHRISTOPHER - *Kitty Foyle* (tit. it. « Kitty Foyle », Mondadori, 1946; tit. it. del film « Kitty Foyle, ragazza innamorata », R.K.O., 1940).

STEINBECK JOHN - *The Grapes of Wrath* (tit. it. « Furore », Bompiani, 1942; tit. it. del film « Furore », 20th Century Fox, 1940).

STEVENSON LOUIS - *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (tit. it. « Dr. Jekyll », Chiantore, 1946; tit. it. del film « Dr. Jekyll », M.G.M., 1941).

TARKINGTON BOOTH - *Alice Adams* (Non risulta pubblicato in Italia; tit. it. del film « Primo incontro », R.K.O., 1935).

TARKINGTON BOOTH - *The Magnificent Ambersons* (Non risulta pubblicato in Italia; tit. it. del film « L'Orgoglio degli Amberson »).

TOLSTOI LEW - *Anna Karenina* (tit. it., idem, Einaudi, 1946; tit. it. del film, idem, M. G. M., 1938).

TWAIN MARK - *Huckleberry Finn* (tit. it. « Le Avventure di Huckleberry Finn », Einaudi, 1949. Non proiettato in Italia, M.G.M., 1938).

TWAIN MARK - *Tom Sawyer* (tit. it. « Le Avventure di Tom Sawyer », Einaudi, 1949; tit. it. del film « Le Avventure di Tom Sawyer », United Artists, 1938).

WISTER OWEN - *The Virginian*. (Non risulta pubblicato in Italia; tit. it. del film « Il Virginiano », Paramount, 1944).

(Sopra): In *The Grapes of Wrath* una dimostrazione della tecnica dell'attore accentratore è data dal ruolo affidato di Muly affidato a John Qualen (l'attore alla sinistra di Henry Fonda. Sotto): Tommy Kelly nella parte di protagonista di *Le avventure di Tom Sawyer*.



LETTERA DA LONDRA

Londra, marzo.

THE CRUEL SEA, film della guerra sul mare, diretto da Charles Frend per gli Ealing Studios e tratto dal libro di Nicholas Montserrat che porta lo stesso titolo, appartiene alla migliore tradizione dei film inglesi di tipo documentario. Protagonista è Jack Hawkins, nella parte del comandante una flotta incaricata di portare rifornimenti bellici attraverso l'Atlantico e il passaggio del nord alla Russia sovietica. Non ci sono altri divi nel film, benché non manchino eccellenti interpretazioni da parte di altri attori i quali sostengono le parti secondarie degli ufficiali e dei marinai che il capitano, come unico marinaio professionista sulla piccola nave che comanda, deve addestrare sia a manovrare il battello, sia a combattere la guerra.

Il film non dimostra che il mare è crudele, ma soltanto che l'uomo stesso opera nelle mani della morte in mezzo ai flutti ciechi e distruttori. La magnifica fotografia mostra solamente la rabbiosa fame del mare o il mostruoso ribollire dell'Atlantico in tempesta. Sul lindo ponte della nave, il capitano esercita il suo comando con un senso di responsabilità che vien meno soltanto una volta, quando egli è messo di



(Sopra): José Ferrer in *Moulin Rouge* ha, tra l'altro, fornito un «tour-de-force» fisico, camminando su piedi artificiali attaccati alle ginocchia. (Sotto): Un altro momento del medesimo film.

IL CAN-CAN DI PABST HA UN CONCORRENTE



fronte alla terribile alternativa di lanciare o meno le bombe di profondità contro un sottomarino nemico sul luogo stesso ove i superstiti di una nave silurata fanno segnali per essere salvati. Egli sacrifica le loro vite e lancia le bombe, e poi constata che, a causa di un errore di calcolo, il sottomarino non si trovava in quel luogo. Dopo questo episodio perde temporaneamente il controllo di se stesso, ma è confortato e aiutato dal suo devoto secondo, impersonato da Donald Sinden, attore nuovo che possiede un fascino tranquillo, del genere più efficace per la recitazione cinematografica.

In altre parole, si tratta del ritratto documentaristico di una nave e del suo equipaggio senza enfasi sulle gesta eroiche; questo film è piuttosto una ben riuscita rappresentazione dell'eroismo comune. Soltanto due sottomarini vengono distrutti sotto il comando del capitano durante tutto il periodo della guerra; tuttavia, com'egli dice, « parvero moltissimi a quell'epoca ». Il film è pieno di tensione, di azione, di felici caratterizzazioni. Non è un grande film, non porta il segno del genio, né vi è figurato l'aspetto più profondo dell'animo umano. Ma sta degnamente al fianco di *The Way to the Stars* di Anthony Asquith e *The Way Ahead* di Carol Reed, il che non è risultato da poco. E' certamente il miglior film di Charles Frend.

Un altro film importante è *Moulin Rouge*, film inglese sulla vita di Toulouse-Lautrec diretto dal regista americano John Huston.

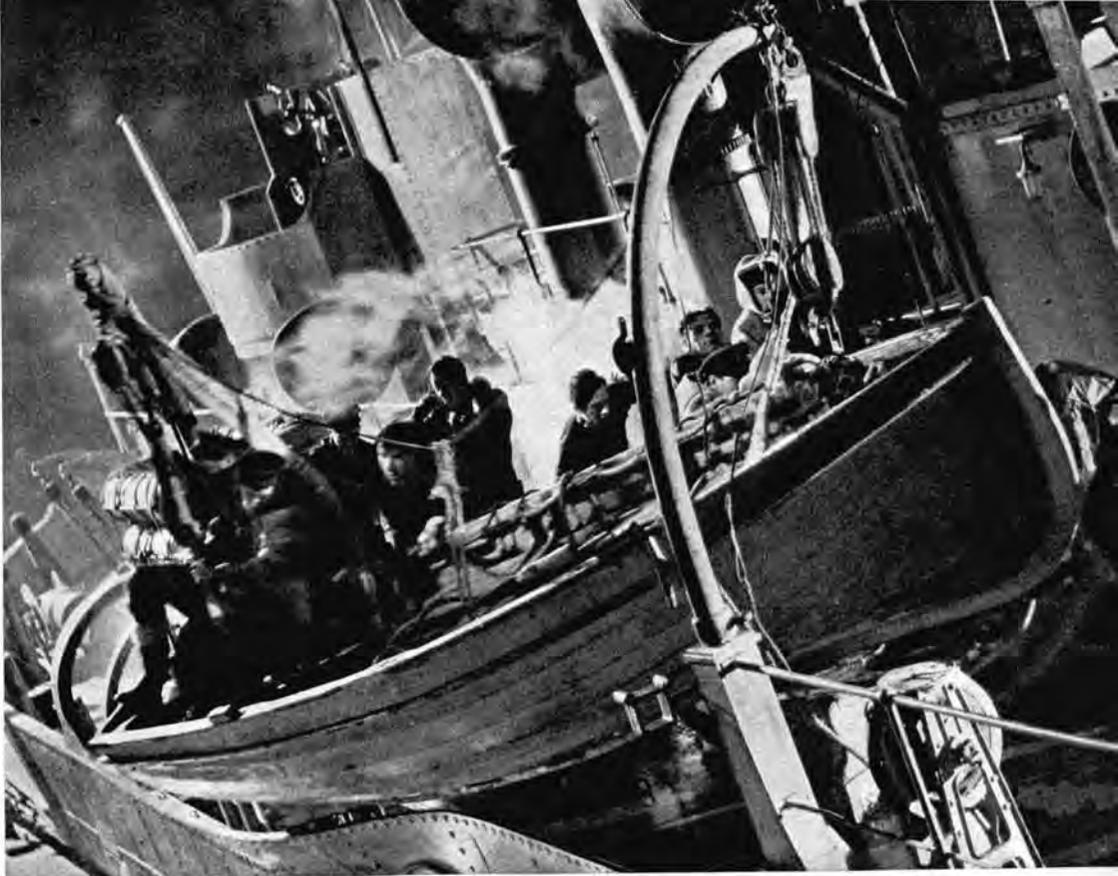
I critici hanno lodato e insieme mosso degli appunti a *Moulin Rouge*. Il pubblico fa la coda a tutte le ore per vederlo, sia a Londra che a New York. E' un film che ha il necessario splendore del buon spettacolo; è sontuoso e ha nelle vene il sangue caldo del sesso e del dramma. Conta alcu-

ne delle più belle fotografie a colori che abbia mai visto in un film, e il merito di ciò spetta non soltanto al Technicolor, ma anche a Paul Sheriff che ha impostato il film come direttore artistico, e a Oswald Morris, il capo operatore.

John Huston ha basato il suo film su un Toulouse-Lautrec leggendario, una immaginaria figura del pittore, ingigantita dalla maestosa interpretazione di José Ferrer il quale, con tutti i dettagli d'espressione studiati per i primi piani, dice le sue battute con la decisa misurata dizione di un attore abituato ad imporsi al pubblico dal palcoscenico. Secondo me il film, come dramma, avrebbe guadagnato immensamente se ci avesse fatto sentire in Toulouse-Lautrec un personaggio reale e non un attore nel ruolo di protagonista, alla cui interpretazione la sceneggiatura subordina tutti gli altri.

L'interpretazione di José Ferrer si distingue inoltre per essere un "tour-de-force" fisico, poiché egli cammina su piedi artificiali attaccati alle ginocchia, con i polpacci delle gambe strettamente legati alle cosce. Il dialogo, pure dovuto a John Huston, non è del tutto appropriato. In un film come questo, che si propone di essere più di una biografia e di trattare su un alto piano drammatico le vicende di un uomo che soffrì profondamente e trovò sollievo ed appagamento nella propria arte, il dialogo avrebbe dovuto elevarsi al di sopra delle frasi fatte, stereotipate o pseudo-realistiche, verso un idioma suo, fatto per rivelare in profondità, con parole succose e avvincenti, una personalità fuori del comune: avrebbe dovuto essere un dialogo poetico, aspro, tormentato. Nulla di ciò che si fa dire a Toulouse-Lautrec corrisponde alla elevata concezione che di lui il film nell'insieme ci presenta. L'unico personaggio che realmente vive è quello di Marie, interpretato in modo vivido, volgare e commovente da una attrice nuova allo schermo, Colette Marchand. La sua interpretazione rimane impressa a lungo nella memoria dopo che si è visto il film.

Ma il film in se stesso è di una "star quality". Tutti hanno elogiato la sequenza iniziale del *Moulin Rouge*. In una meravigliosa panoramica la macchina da presa si solleva dalle due ragazze che ballano il can-can e si dirige lentamente lungo i palchi affollati prima di riabbassarsi sulle ragazze che si trovano sul sottostante palcoscenico. L'atmosfera è azzurrina per il fumo, e ammorbidisce i turbinanti colori delle ampie gonne delle ballerine, che esse sollevano fino al soffitto per mostrare la biancheria tutta pizzi. Danzano con foga, ed i loro grotteschi cavalieri le incoraggiano mentre gli spettatori si eccitano sempre più a mano a mano che le danzatrici si scatenano. Le gonne sfiorano e colpiscono la macchina da presa, che è spinta nel cuore della danza. A brevissimi intervalli vediamo una mano d'uomo che traccia uno schizzo delle ragazze con rapidità nervosa: in questo modo ci viene presentato Lautrec. Dopo il numero di un ballerino negro, esce sul palcoscenico Jane Avril, la cantante del *Moulin Rouge*, con un enorme cappello ornato di piume rosse, e canta una triste ballata mentre Lautrec continuamente la ritrae. Poi, con un'esplosione di strilli, il gruppo delle ballerine di can-can irrompe sulla scena; le gonne sono una massa di viola, ver-



Due inquadrature di *The Cruel Sea*, film della guerra sul mare, diretto da Charles Frend per gli Ealing Studios che si inserisce nella migliore tradizione inglese dei film a tipo documentario.



de, rosso e giallo. Gli uomini si sporgono avanti con la bocca aperta, aggiustandosi i monocli. La musica strepita; le ragazze strillano, sollevano le gonne verso gli uomini e si lanciano nella "spaccata". Poi tutto finisce. Il pubblico se ne va. Lautrec scola l'ultima di molte bottiglie e, mentre gli inservienti incominciano a far pulizia, nella luce grigio-azzurra la grottesca piccola figura si alza e si avvia zoppicando verso la porta.

Moulin Rouge sarà ricordato per questa sequenza anche molto tempo dopo che tutto il resto del film sarà stato dimenticato. Ci rammenta che John Huston, l'uomo che ha fatto *The Maltese Falcon*, *The Treasure of Sierra Madre*, *Asphalt Jungle* e *The Red Badge of Courage*, è uno dei più bravi registi che abbia il cinema. E' un graditissimo apporto dall'America al cinema britannico.

ROGER MANVELL

«LO UCCIDERÀ o non lo ucciderà?», ecco il dilemma amletico che ci si pone quasi istintivamente allorché si affronta il problema "televisione". Quasi che la televisione fosse nata col preciso intento di distruggere il cinematografo: una specie di Nemese che debba punire il cinema di aver, se non ucciso, gravemente ferito il teatro. No, niente Nemese. Niente furia distruggitrice. La televisione — su un piano aggressivo — non si pone il problema di attentare alla vita del cinematografo; e, sul piano commerciale, il discorso è sciocco, altrettanto sciocco di un discorso del genere: « Il calcio, il ciclismo uccideranno la rivista e l'opera lirica? ».

I gridi di allarme dei magnati di Hollywood — quello di Samuel Goldwyn, recentemente pubblicato, ricorda il disperato « Prima le donne e i bambini », classico di ogni naufragio che si rispetti — hanno sparso il panico, e d'altra parte hanno creato una singolare confusione di idee.



TV OR NOT TV?

Hanno in sostanza impostato un'opposizione cinema-televisione proprio dove, almeno su un piano teorico di linguaggio elementare, avrebbe dovuto sussistere un rapporto di collaborazione. Il cinema, nascendo, assorbì coscientemente la linfa del teatro e solo in un secondo momento, una volta conscio delle sue possibilità espressive, la rigettò decisamente con la tipica prosopopea dell'arrivato.

E oggi la televisione, ai suoi primi passi, ricalca scrupolosamente le orme del cinematografo, ancora incapace com'è di tracciarsi una strada autonoma. Ma evidentemente si tratta di un appoggio provvisorio, temporaneamente comodo, un appoggio da abbandonare una volta trovato un proprio linguaggio.

È stato scoperto — o almeno intuito — questo linguaggio? Esiste all'estero, soprattutto in America, una nutrita letteratura in proposito, ma dopotutto, tirando le somme, non si è arrivati al di là della formu-

lazione di questo lapalissiano postulato: « TV è TV ». Il che ricorda gli assiomi dei primi teorici del film, pronti a sacrificare la vita sull'altare del cosiddetto "cinema cinematografico"; come pure ricorda — ahimé — certi famosi *slogans* pubblicitari che la radio trasmette accanto alle solite "musiche richieste".

Televisione è televisione, siamo d'accordo, ma una simile perentoria affermazione presupporrebbe che si fosse sicuri circa la vera essenza di questo nuovo mezzo. Mentre invece ne sappiamo pochissimo.

Le considerazioni che si possono fare sulla TV, infatti, non sono di natura estetica, l'estetica è di là da venire; sono considerazioni di semplice natura psicologica. Partiamo cioè da una stretta base sperimentale: il cinema è spettacolo collettivo, si rivolge ad un vasto pubblico che vi assiste gomito a gomito; la televisione invece si rivolge al singolo, colto nella sua intimità. Da ciò deriva una fondamentale diversità: "l'ar-

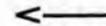
rivano i nostri", la rionale catarsi di tutti i film che si rispettano, è un tipico fenomeno di suggestione collettiva: la critica cede il passo all'entusiasmo e alla facile emozione. (Ovviamente "l'arrivano i nostri", è il finale di ogni film; è il burbero genitore che cede alle preghiere dei due innamorati, è il chirurgo che salva *in extremis* il protagonista ferito gravemente, è insomma il "Papà Pacifico" di ogni situazione).

Questa catarsi, in televisione, è materialmente impossibile: manca il trampolino all'entusiasmo, al delirio; la solitudine nel buio della propria casa, semmai, spinge alla critica, all'analisi. In breve: lo spettatore della sala cinematografica, di fronte ad un capello biondo dell'eroina, è pronto a delirare; lo spettatore televisivo si limita a spaccarlo accuratamente in quattro.

Tutto questo porta ad una immediata considerazione: in termini sportivi, in televisione, diventa impossibile vincere "ai punti"; o si vince per "k.o.", oppure si soccombe per getto di spugna. Non ci sono alternative. Si lavora senza rete di protezione. In ogni senso: sia dal punto di vista tecnico che da quello psicologico è un continuo funambolismo su una lama di rasoio. E allora? Allora, eccoci alle prime considerazioni di linguaggio, derivate strettamente da questa, sia pur generica, impostazione psicologica del problema televisivo: la TV vive su un margine di sicurezza assai minore di quello consentito al cinema, vive sul continuo "colpo di scena visivo". Forse più del film lo spettacolo televisivo ha bisogno di giuocare tutti i suoi *atouts* sull'immagine. Si trova in una situazione analoga a quella del primo cinematografo, quando si tendeva a bandire dallo schermo la parola come elemento estraneo.

Immagine, dunque, *narrazione* per immagini. Su questo è facile essere d'accordo. Ma la vera discussione nasce dopo, allorché si vuole esaminare da vicino la natura di queste immagini.

Esistono — e ormai nemmeno il più polemico dei mestieranti cinematografici si



(In alto): Nell'edizione televisiva di *I tesori del cielo*, Daniele D'Anza ha preferito la via del montaggio esterno. (A sinistra): La ripresa, sempre per la televisione, di una scena di *Alibi*.



sente capace di discuterle — certe regole di linguaggio da cui il buon cinema non può prescindere. Regole spicchiole, paragonabili a certe regole grammaticali e sintattiche che, tra gli scrittori, solo i genii hanno il diritto di ignorare. Queste regole — siamo al nocciolo della questione televisiva — debbono essere rispettate nel linguaggio della TV? La risposta non può essere data, almeno per ora, che su un piano pratico, estremamente spicchiole. Non pensiamo alla poetica, pensiamo solo alla semplice didattica. Le correlazioni sono evidenti: la sintassi del cinema può diventare la sintassi della televisione, almeno su un piano generale. Prima di "narrare" artisticamente bisogna essere certi della possibilità di narrare correttamente. Lo "stile" nasce in un secondo momento: e nasce una volta raggiunta la piena padronanza del linguaggio.

Per ora il problema primo che si pone al regista televisivo è la semplice traduzione in immagini corrette di un determinato "soggetto". Se l'esperienza del cinema ha già tracciato delle leggi, non si vede perché la televisione debba ignorarle. Piuttosto sarà necessario adattare certi principi alla particolare struttura del mezzo espressivo. In altri termini occorrerà puntare su tutti quei fattori che possono consentire allo spettacolo televisivo la possibilità di rompere la barriera di ghiaccio costituita dal piccolo schermo opalescente. Quindi la televisione dovrà necessariamente basarsi sulla tecnica più appariscente del cinema: un regista americano, che ha compreso forse troppo questo assioma, ha cercato di realizzare tutta una produzione utilizzando per il suo racconto esclusivamente dei primi piani. Interessante tentativo che, per quanto condannato in partenza dalla programmaticità, può indubbiamente costituire un preciso punto di partenza per chi si accinge a studiare la struttura del racconto televisivo.

Per quanto mi riguarda ho cercato, in questo primo anno di esperimenti, di applicare una tecnica di racconto cara a certo recentissimo cinema americano. Personalmente credo alla necessità di vincolare l'attenzione dello spettatore televisivo, quasi fino al punto da illuderlo di essere l'unico spettatore della vicenda che si sta svolgendo in quel momento sullo schermo. Da qui la necessità di ammorbidire la narrazione ricorrendo ad un montaggio dolce, interno all'inquadratura, basato sulla combinazione dei movimenti degli attori con quelli delle camere da ripresa. Con questa tecnica — che ho applicata totalmente nella mia più recente produzione: *Il tunnel*, teledramma tratto da un episodio di cronaca — i passaggi e i mutamenti di piano avvengono quasi insensibilmente, senza praticamente variare, almeno psicologicamente, il punto di vista. Lo spettatore finisce per sentirsi inserito nell'azione, senza il continuo *choc* dei mutamenti degli angoli di ripresa che, in televisione, data la piccolezza dello schermo, risultano sovente fastidiosi.

Sono considerazioni, ripeto, basate sull'esperienza e che, naturalmente, non pretendono di assurgere ad estetica. E d'altronde possono essere facilmente smentite da certi risultati pratici ottenuti battendo altre strade. Uno dei miei colleghi — tra i più preparati tecnicamente — Daniele



(Sopra e sotto): Nella ripresa televisiva de *Il tunnel* è stato preferito un montaggio dolce, interno all'inquadratura, anziché ricorrere ad un frequente mutamento degli angoli di ripresa.



D'Anza, per il suo *I Tesori del cielo*, ha tentato la via del montaggio esterno, montaggio di inquadrature, e ha raggiunto una notevolissima coerenza narrativa.

Comunque per ora il cinema è il faro nella buia notte della televisione. Le tecniche potranno variare ma l'ispirazione è una: come del resto ho potuto constatare osservando le migliori produzioni inglesi o francesi. Fino a quando? Non è facile dare una risposta. Navighiamo tutti alla cieca, senza bussola. La confusione è grande in tutto il mondo e particolarmente in Italia dove ancora la televisione è considerata quasi un sottoprodotto del Circo Equestre, un fenomeno da baraccone. Pochi sono stati coloro che hanno affrontato il problema seriamente: accanto a rari nomi: Pandolfi, Santoni-Rugiu, Radius, Fusco, e qualche altro, quante improvvisazioni dilettantesche, quante affermazioni per sentito dire! E purtroppo queste ultime quasi sempre con stupefacente improntitudine: anche di recente su un grande settimanale un volon-

teroso giornalista ha trinciato apocalittici giudizi, senza probabilmente mai aver visto una produzione straniera e senza una preparazione specifica. Eppure con singolare baldanza questo giovinotto infilava una serie di clamorose "perle", forse convinto in buona fede di arrecare un apporto al problema, e ignorando di recare invece un danno, col creare confusione di idee in un pubblico non ancora preparato.

Malgrado queste facilonerie, il problema sussiste. Oggi, dopo un anno di esperienze, a che punto siamo in Italia? Un linguaggio non è ancora nato, anche se alcune delle prime produzioni sperimentali, come dicevo, mostrano uno sforzo di "narrazione". Comunque questi primi risultati devono essere più che discreti se alcune televisioni europee hanno deciso di far seguire ai loro migliori elementi un corso di perfezionamento in Italia. La nostra strada, quindi, è quella buona? *TV or not TV?*, dunque? La discussione è aperta.

MARIO LANDI



IL CINEMA BRASILIANO FA L'INVENTARIO

IL CINEMA brasiliano, in pieno sforzo evolutivo, ha voluto dare anche uno sguardo al passato realizzando una prima « Mostra Retrospettiva del Cinema Brasiliano » organizzata dal Museo di Arte Moderna e

dal Centro di Studi Cinematografici di San Paolo. Il risultato è stato sorprendente, sia per gli organizzatori, data la grande affluenza di pubblico, sia per quest'ultimo che si è trovato inaspettatamente di fronte

ad alcune opere di indubbio valore e di notevole significato. La Mostra non è stata avara di insegnamenti e di indicazioni di ordine pratico e morale, rafforzando le ancor deboli forze del cinema nazionale con una considerevole iniezione di conoscenza e di coscienza di una dignitosa tradizione.

La retrospettiva inoltre, a seguito della difficoltà incontrata dagli organizzatori nel raggranellare le opere esibite, ha dato l'allarme per la conservazione del patrimonio filmico nazionale. Il Brasile, infatti, non ha posseduto sino ad oggi una filмотeca per modesta che fosse, facendo sì che tutto il materiale degli anni passati, ed in special modo quello del periodo muto, si disperdesse o si distruggesse come nel caso di *Barro Humano* e *Limite* considerate due opere eccezionali della fase pionieristica. Principalmente la perdita di questi due film ha rattristato e ammonito sull'ur-

(In alto) Alberto Pieralisi mentre dirige una sequenza di *Comprador de Fazenda*. (A sinistra): Una tipica inquadratura del film di Adolfo Celi *Caiçara*.

genza della costituzione di una filмотeca che raccolga e archivi ogni documento del passato. Così la retrospettiva, formerà il primo nucleo di una futura Cineteca. Le opere quest'anno esposte (venti, più numerosi documentari) sono solo una piccola percentuale di tutto quello che si ha intenzione di riunire, ma confidiamo che per l'anno prossimo molto altro materiale possa essere pronto per essere esibito in occasione d'una seconda « Mostra Retrospettiva ». E non è escluso che si possano avere altre piacevoli sorprese.

La prima e doverosa considerazione da farsi sulla Prima Mostra è questa: il cinema muto brasiliano era su un'ottima strada.

Film come *Ganga bruta* (1931), *O tesouro perdido* (1926), *Labios sem beijos* (1930) di Humberto Mauro, prodotti da Adhemar Gonzaga, hanno mosso le acque calme dei supercritici e degli increduli di sempre, dimostrando quanto fosse ricca la vena creativa, quanto felice l'ispirazione, quanto genuina e spontanea la capacità narrativa. Sono film — particolarmente *Ganga bruta* — nei quali figurano pezzi di antologia degni di figurare accanto ai migliori della produzione mondiale dell'epoca. Purtroppo, con l'avvento del sonoro una crisi profonda si abbatté sul cinema brasiliano e in nessuna parte del mondo il parlato ha avuto effetti catastrofici come in Brasile. Crisi complessa, di ordine economico e di ordine tecnico, crisi di uomini che non hanno saputo o voluto assimilare il nuovo mezzo di espressione. In seguito solo sporadicamente si sono prodotte opere di un certo valore come la graziosa e scorrevole *Bonequinha de seda* di Oduvaldo Viana e *Uma aventura aos 40* di Silveira Sampaio, film provvisto di uno spirito satirico, di una comicità e di un buon gusto notevoli. Queste almeno sono le deduzioni che si possono trarre da quanto è stato proiettato in occasione della Mostra.

Della nuova fase attuale, la fase industriale che ha dato un nuovo colpo di timone alla barca del cinema nazionale e che coincide non casualmente con l'arrivo di Cavalcanti in Brasile, sono stati presentati *Caiçara* (1950) di Adolfo Celi e *Comprador de Fazenda* (1951) di Alberto Pieralisi.

Caiçara, già presentato a Cannes e a Venezia e accolto con interesse dalla critica, ha acquistato una importanza soprattutto storica per aver segnato l'inizio di questa nuova fase. *Comprador de Fazenda* di Alberto Pieralisi ottenne al tempo della sua prima esibizione uno dei maggiori successi artistici e commerciali, conquistando meritatamente il premio dell'Associazione Brasiliana dei Critici Cinematografici come il miglior film dell'anno.

Tra i documentari degni di nota sono stati particolarmente apprezzati i già noti *Santuário* e *Painel* di Lima Barreto e gli interessanti *Os Tiranos* di Marcos Margulies e *O descobrimento da Brasil* di Marcos Margulies e Plinio Garcia Sanchez.

I risultati della Mostra, ideata e ottimamente organizzata da Caio E. Scheiby e J.H. Trigueirinho Neto hanno quindi superato le previsioni, e la si potrebbe chiamare la Mostra delle sorprese, degli entusiasmi e delle riflessioni, manifestazione necessaria per un preciso giudizio sul passato e utile per le attività future.

SERGIO TOFANI





IL CINEMA ITALIANO IN GARA CON DE MILLE?

DALL'AVVENTO del sonoro il trapianto integrale sullo schermo di opere nate per il teatro, è stata sempre ovviamente una delle più facili tentazioni, provocate purtroppo, specie nei primi tempi, da una fondamentale pigrizia inventiva: qualcuno forse ricorderà ancora certe insopportabili "edizioni" ("fotografiche" e "fonografiche" a un tempo) della *Cavalleria rusticana* o dei *Pagliacci*, perpetrate con la complicità del "Vitaphone" nell'alba canora e assurda del "parlato" (o cantato) al cento per cento". Col progredire della tecnica e con l'abituarsi del pubblico al nuovo ritrovato, la mostruosa consuetudine sembrò tramontare, riapparendo in seguito solo episodicamente in qualche brano operistico inserito in quei film che narrano la biografia di un cantante o che comunque si svolgono nell'ambiente della lirica (di cui René Clair compì, come è noto, la più impagabile delle caricature nel *Milione*). In questi ultimi anni, poi, si è verificato, specie in Italia, paese del melodramma, un premeditato e cosciente, quanto deprecabile ritorno al "film-opera", basato essenzialmente sulla convinzione — abbastanza fondata — che il genere "va" strepitosamente in provincia (il Gillis di *Sunset Boulevard* direbbe: «They'll love it in Pomona»), e che i film di tale tipo hanno oltre tutto il successo assicurato all'estero, e in modo particolare nei mercati sud-americani, dove il "bel canto" italiano conserva ancora il suo tradizionale prestigio persino sugli schermi.

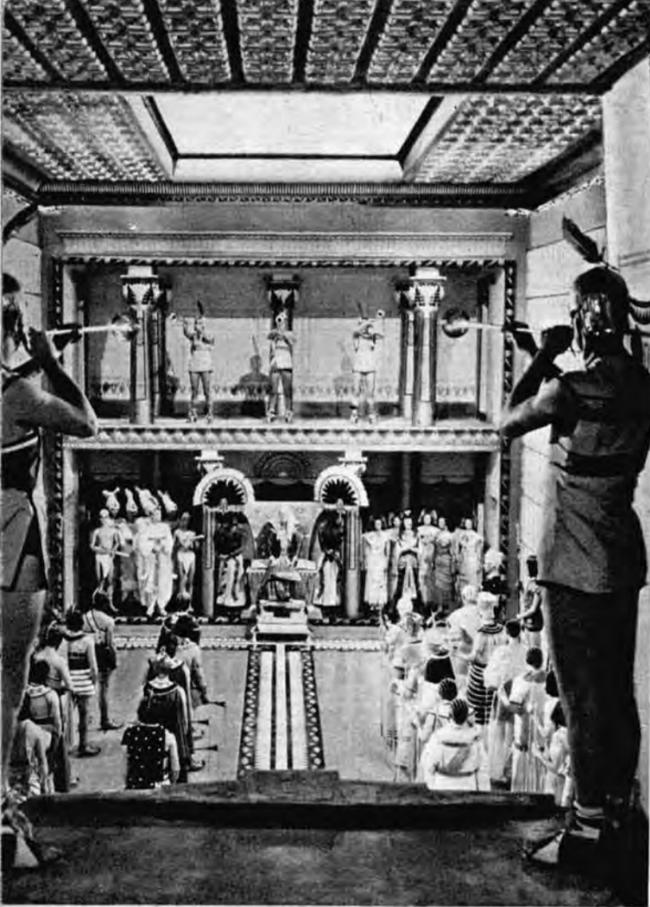
Un discorso a parte va riservato alle trasposizioni cinematografiche del teatro "parlato" (in prosa o in versi), i cui problemi, specie nel caso di certi "classici", presentano tuttavia non poche analogie con quelli delle riduzioni di opere. Ma fra i vari tentativi, forse solo con Shakespeare si sono raggiunti finora risultati degni di ricordo: dal *Sogno di una notte di mezza estate* (1935) di Reinhardt al *Giulietta e Romeo* (1936) di Cukor, fino ai più recenti ed esemplari *Enrico V* (1944) e *Amleto* (1947) di Laurence Olivier.

Tornando all'opera lirica, una volta risolti ed eliminati gli inconvenienti della "presa diretta", ormai sostituita dal "play-back", che permette l'incisione indisturbata dell'intera colonna sonora, alla quale si adeguano poi, nel corso delle riprese, gli attori, che possono anche non essere più i cantanti di cui si odono le voci (dettaglio importantissimo, specie per quel che si riferisce al "physique du rôle"), il problema di riduzioni simili consiste essenzialmente nella scelta fra le varie possibilità di interpretazione visiva offerte dal cinema e in particolare dal cinema a colori. Si pensi ai *Racconti di Hoffmann*, di Powell e Pressburger, uno dei più autorevoli esemplari del genere, o, per tornare a Shakespeare, al più "intoccabile" cioè fra tutti gli autori cui il cinema si è accostato, alla "versione" in chiave seicentesca con cui si apre l'*Enrico V* di Olivier, che, dal momento in cui la rappresentazione comincia per così dire

a "scaldarsi", si tramuta, con le sue prospettive volutamente falsate e con i suoi colori brillanti e irreali, in un incantato Quattrocento da codice miniato, per concludersi infine di nuovo nella realistica visione del "Globe Theater" dell'inizio.

L'annuncio di un'*Aida* a colori potrebbe quindi, in questo senso, incuriosire se non altro per l'estrema duttilità del melodramma verdiano (intoccabile quanto Shakespeare, ma non per questo meno stimolante): verrebbe ad esempio subito in mente, proprio pensando al colore e a tutte le possibilità di movimento offerte dal cinema, una "trasposizione" in chiave ottocentesca (l'opera venne rappresentata per la prima volta al Cairo nel dicembre 1871), astutamente polemica nei confronti della tradizione, per l'eventuale intrusione, attraverso il cinema, di un elemento nuovo: l'ironia (da usarsi, nel caso specifico, con rara parsimonia), oppure, se non si volesse rinunciare a prendere sul serio la melodrammatica vicenda di *Aida*, *Radames* e *Amneris*, restare sul piano gustosamente evocativo di uno spettacolo dell'Ottocento, visto criticamente e ricostruito persino nei suoi retroscena, magari (perché no?) con una sottile vena nostalgica.

Non sappiamo ancora se l'*Aida* che Clemente Fracassi sta temerariamente dirigendo in questi giorni, comprenda tentativi del genere; per il momento parlano solo le aride cifre del piano di lavorazione, che appaiono tuttavia abbastanza eloquenti, nel



loro complesso alla De Mille: un parco lampade di 95 pezzi, con un consumo di 11.000 ampère, pari al consumo di 285 cucine elettriche con forno, quattro gruppi elettrogeni a nafta da 750 ampère ciascuno e nove a benzina da 25 ampère, in aggiunta alla centrale elettrica in funzione presso lo stabilimento Scalera, i cui stabilimenti sono stati presi in affitto per tre mesi; 105 persone impegnate solo per la troupe tecnica; 150 metri cubi di legname e circa 800 quintali di gesso per le costruzioni; 2700 metri quadrati di stoffa per il cielo in interni; senza contare gli "spiccioli", nei quali rientrano evidentemente i 200 litri di latte riscaldato a 36 gradi per il bagno di Amneris (la scena venne girata mentre il termometro dello stabilimento segnava 2 sotto zero), il centinaio di provini in bianco e nero e la trentina di provini a colori per la scelta dell'attrice che avrebbe vestito i succinti panni della schiava etiopie: il tutto per complessivi 500 milioni in cifra tonda, che pur essendo una somma non disprezzabile, tuttavia oggi non scandalizzano più nessuno (come l'inaudito milione — poco più o poco meno — speso nel 1913 da Pastrone per *Cabiria*).

Dalle fotografie finora diffuse, siamo dinanzi a un Egitto elegante e agghindato, i cui personaggi parrebbero muoversi e atteggiarsi secondo una tradizione che non risente più direttamente del melodramma, ma deriva ormai, più o meno inconsciamente, da un "nuovo" cliché, quello di De Mille, per intendersi, a sua volta derivato da Griffith, le cui origini risalgono di nuovo allo spettacolo "all'italiana" (a quello cioè che sarà definito, poi, il "bel canto silenzioso") e naturalmente al melodramma. In questo trionfo dell'oleografia (che ha sempre un suo pubblico, e che prima o poi sarà necessario rivedere criticamente, per scoprirne certi indiscutibili valori), Pastrone e Griffith con l'ingenuità generosa ed entusiasta dei pionieri, De Mille e Fracassi con la peccaminosa consapevolezza degli artigiani smalzati, sembrano tutti e quattro accomunati, attraverso il tempo, da un gusto spettacolare che deriva sempre da un medesimo ceppo. Il ciclo si chiude, implacabilmente: dalle rutilanti imbibizioni all'anilina di *Cabiria* ai sapienti viraggi di *Intolerance*, dal Technicolor di stagnola di *Sansone e Dalila* al Ferraniacolor (ancora a scatola chiusa) di quest'*Aida*.



Dalle foto dell'*Aida* che riproduciamo, non è difficile accorgersi che anziché porsi su un piano astutamente polemico o gustosamente evocativo — i soli che avrebbero potuto giustificare una riduzione cinematografica del celebre melodramma — i produttori e il regista si sono preoccupati di mettersi in gara col De Mille più convenzionale e discutibile (quello della Cleopatra e del Più grande spettacolo del mondo, per intenderci), ammannendo un Egitto agghindato ed elegante, improntato ai più sfruttati cliché dell'oleografia

f. m.



QUANDO VIENNA RIDEVA

L'ABOLIZIONE del silenzio produsse, come conseguenza, un'indigestione di suono. I produttori, per risarcirsi dei capitali investiti negli impianti sonori si abbandonano a spaventevoli esagerazioni. Assistiamo ad una vera e propria euforia musicale: qualsiasi partitura, accoppiata ad un qualsiasi movimento coreografico, ha un successo di programmazione inusitato.

Il cinema americano, che più rapidamente degli altri si converte in sonoro, ricorre immediatamente alla canzone ed alla musica, e numerose opere famose sulle scene di Broadway vengono trasportate sullo schermo, insieme con gli interpreti delle stesse. Da *The Jazz Singer* ("Il cantante di jazz") di Alan Crossland del 1927, sono molti i film di questa tendenza presentati dall'America: *The Broadway Melody* di Harry Beaumont; *Rio Rita*, di Luther Reed; *The Singing Fool*, di Lloyd Bacon, *Hollywood Revue* (1929) di Charles Resner; *Gold Diggers of Broadway*, di Roy del Ruth, e *Fox Movietone Follies of 1929*, di David Butler.

Naturalmente l'adozione del suono da parte del cinema viene immediatamente utilizzata per dotare le operette viennesi dell'elemento che, sullo schermo, era loro mancato fino a quel momento: la musica, veicolo che anteriormente le aveva diffuse in Europa. Ma, prima che il cinema tedesco reagisca, i capitalisti americani, in previsione di una dannosa concorrenza, producono, contemporaneamente alle "riviste" di Broadway, anche operette.

Lionel Barrymore, che in rari casi si era cimentato nella regia, dirige nel 1929 per

II° - L'EUFORIA MUSICALE

la M.G.M. *The Rogue Song* ("Amore gitano"), film per il quale i produttori hanno procurato collaboratori di gran classe: Franz Lehar è l'autore della musica, e l'interprete principale è il baritono Lawrence Tibbett della Metropolitan Opera House di New York. Al film partecipano inoltre l'attrice Catherine Dale ed i comici, divenuti poi famosi, Stan Laurel e Oliver Hardy. Questa produzione ottiene il successo sperato, ed è la prima volta in cui la musica di Lehar si diffonde dallo schermo.

Nello stesso tempo la Paramount, concorrente vigile, ha affidato a Ernst Lubitsch la realizzazione dell'operetta di Victor Schertzinger *The Love Parade*. Lubitsch, con il gusto tipicamente europeo che lo distingue, ottiene una splendida creazione di finissimo umorismo, dotata della leggerezza e della vivacità proprie di questo genere. Contribuisce al successo del film la scelta sia di uno sceneggiatore di fama, Ernest Vajda, coadiuvato da Guy Bolton, sia di interpreti di prima grandezza: Jeanette MacDonald, Maurice Chevalier e Lupino Lane.

A sua volta la First National produce due operette mediocri: *Bride of the Regi-*

ment (1930, "Le rose della castellana") con Vivianne Segal e Alan Prior, girata con gli arbitrari "colori naturali" dell'epoca, e *Spring Is Here* (1930) con gli attori Bernice Claire, Alexander Gray e Lawrence Gray: due film che il regista di entrambi: John Francis Dillon, ha realizzato senza superare la mediocrità.

Frattanto in Europa l'industria cinematografica, che si è rimessa dalla rivoluzione portata dal sonoro, recupera rapidamente il suo ritmo produttivo e consegue la supremazia nella realizzazione di film di genere viennese. Esempi della espansione raggiunta dal genere, sono i film americani che abbiamo menzionato; ma l'esempio più curioso e significativo è costituito dal film svedese *Säg det i toner* (1929) interpretato da Elisabeth Frisk e Hakan Westergren, prodotto dalla Svenska Filmindustri, e diretto da Edwin Adolphson e J. Julius.

Manfred Noa dirige in Germania nel 1930 *Der Walzerkönig* che utilizza in notevole proporzione il film di Wiene su Strauss, dato che il soggetto si ispira alla vita e più particolarmente agli amori, raccontati in modo arbitrario e fantasioso, di Johann Strauss, le cui note melodiche servono di considerevole richiamo al film. Il personaggio di Strauss è interpretato da Hans Stüve, affiancato da Claire Rommer e Ida Wüst.

La scuola cinematografica viennese ha attraversato palesemente una crisi perché, quantunque la trasformazione essenziale che il cinema aveva subito le permettesse di utilizzare liberamente la musica a vantaggio



(Sopra): Una inquadratura di *The Singing Fool* (Il cantante pazzo) e (a destra) *Bessie Love*, *Charles King* e *Anita Page* in *Broadway Melody*: due film dell'iniziale «orgia sonora».



delle sue creazioni, la nuova situazione era stata sul punto di far passare nelle mani della concorrenza americana l'arbitrio e perfino la fortuna del genere: ma i produttori tedeschi comprendono il pericolo e immediatamente sollecitano ed ottengono la cooperazione di autorevoli compositori, dietro garanzia di esclusività commerciale.

Ha allora inizio l'epoca in cui con ogni mezzo si cerca di assicurare il prestigio di una industria e il suo successo presso il pubblico, e di ampliare le sue possibilità di espansione. Perno di questa politica commerciale, e gaio conquistatore, sarà il genere viennese.

Nel 1930, fra i film usciti dagli studi tedeschi, si distingue *Delikatessen* di Geza von Bolvary, interpretato da Harry Liedtke, Danielle Parola e Hans Junkerman. La regia di Bolvary in questo film risulta moltoabile e gli acquista la stima dei produttori

viennese con realizzazioni degne della innovazione del sonoro, traccia le premesse sufficienti per *Liebeswalzer* di cui affida la regia a Wilhelm Thiele, un buon regista, mettendogli a disposizione attori della fama di Lillian Harvey, George Alexander e Willy Fritsch. Il film consegue il risultato atteso, e riesce a figurare fra i sei che la UFA esporta negli Stati Uniti.

Questo momento segna la fine della transizione sofferta dal cinema viennese che, vago e indeciso nei primi anni del sonoro, si orienta nuovamente verso obiettivi definiti e interessanti. Altri film dell'epoca: *Die Drei von der Tankstelle* (1930) opera di gran successo della UFA con Lillian Harvey e Willy Fritsch e *Dich hab' ich geliebt* (1929) primo film sonoro della Aafatobis con Mady Christians e Hans Stüwe. Tutti esempi in cui abbondano le incertezze

e gli errori uniti a risultati mediocrementee interessanti.

Benché non rientri nell'orbita del cinema viennese, merita una particolarissima attenzione Walter Ruttmann. I suoi film *Grosstadtssymphonie* del 1927, e *Weltmelodie* del 1929, realizzati agli albori del sonoro, quando il nuovo e sconosciuto meccanismo riproduttore del suono causava innumerevoli errori nella produzione, rappresentano un impiego del sonoro nella sua funzione primitiva, tributaria ed ausiliaria del cinema.

Walter Ruttmann, con un criterio personale che corrisponde al più genuino significato del cinema, realizzando questi due film non fa che resuscitare, rendendosene conto o no, la teoria di Friedrich Zelnick, e mette in pratica fino alle sue ultime conseguenze, il frutto delle sue esperienze. Ottiene così in modo perfetto lo scopo di accoppiare musica e immagine, rivolgendo la sua attenzione ai valori espressivi, plastici e ottici, e riflettendo sensazioni direttamente poetiche.

È l'unico caso in cui il neonato cinema sonoro si sottrae in modo assoluto alla soggezione a fattori tanto lontani dalla pura espressione cinematografica da essere un impaccio. Quando, trascorso il periodo della prima euforia acustica, il cinema viennese si affinerà in realizzazioni di una certa classe, vedremo come tutti i film più riusciti tengano presenti i saggi di Ruttmann, quantunque applichino le sue teorie con un intento commerciale. È per questa ragione che accenno alla sua opera, la quale, pur essendo situata al margine del cinema viennese, si incontra sulla linea ideale che lo limita.

Perché, curioso a dirsi, quando ha ottenuto la facoltà di includere la musica nel film, il cinema di tipo viennese rimpicciolisce di statura diventando, nel migliore dei



(Sopra): Una scena di *Liebeswalzer* di Thiele; (sotto) la MacDonald in *Love Parade* di Lubitsch.

che gli affidano nuove realizzazioni: Bolvary diventerà così il campione di questa epoca del cinema viennese. Non è un regista di molto respiro, e nemmeno possiede uno stile notevole, benché in generale assolva con abilità i compiti che gli affidano: il tipo di commedia musicale viennese, con le sue gradazioni di frivola malizia ed i suoi ingenui intrecci sentimentali, gli si adatta ed egli sa svolgerlo con amenità. Bolvary è il regista più indicato per trattare questo genere in conformità allo scopo cui i produttori tedeschi lo destinano. Il tipo medio di produzione che rappresenta l'esigenza immediata dell'industria ed il suo reale sostegno commerciale, necessita di registi della sua preparazione, della sua sensibilità e perfino delle sue stesse limitazioni in fatto di talento. Geza von Bolvary alimenterà, in grandi proporzioni, la produzione media tedesca, ed in questo modo l'industria potrà sopravvivere: la sua opera è prevalentemente dedicata all'espansione del cinema viennese.

Il film viennese più importante del 1930 è una produzione di Erich Pommer per la UFA, *Liebeswalzer*. Pommer è stato non solo uno dei produttori ma anche uno dei registi più intelligenti del cinema tedesco, benché di preferenza si sia dedicato alla produzione. Comprendendo la necessità urgente di sostenere il carattere del cinema



casi, operetta fotografata. Soltanto i film di Lubitsch, Barrymore, Noa e Thiele possiedono qualità degne di ricordo. Ma non passerà molto tempo prima che il cinema viennese si manifesti pienamente.

Messi in moto i piani dell'industria tedesca per recuperare il tempo perduto e per migliorare lo sviluppo commerciale, i produttori ricorrono, oltre che a Bolvary, ad altri registi di minore impegno, però con qualità adatte per la produzione media: Eichberg, Max Obald, Georg Zoch, Viktor Jansen, Richard Oswald, E. V. Emo, Anatol Litwak, Max de Vaucorbeil... Si scritturano attori professionalmente preparati ad interpretare operette o commedie musicali e che godano già il favore del pubblico: Camilla Horn, Lillian Harvey, Martha Eggerth, Georg Alexander, Paul Hörbiger, Jan Kiepura, Franziska Gaal, Hans Moser, Theo Linggen, Kathe von Nagy... Si stringono alleanze commerciali, impegni di produzione, di preferenza germano-francesi, doppie versioni di ciascun film: la versione tedesca destinata allo sfruttamento nella zona nord orientale dell'Europa, e la francese per la meridionale, in conformità con i gusti del pubblico dei diversi paesi.



Lillian Harvey e Armand Bernard in *Nie wieder Liebe* (vers. franc.: *Calais-Douvres*) di A. Litwak. (In alto, nella pagina seguente): la Harvey in un altro momento dello stesso film.

Durante questo periodo sono rarissimi i film che rivelino un desiderio di manifestare abilità speciali di regia, fotografia, soggetto o scenario: benché non si oltrepassino i limiti del discretamente buono, la preoccupazione di mantenere basso il costo della produzione, e la tendenza a conquistare il gusto degli spettatori, impedisce spesso ai registi qualsiasi tentativo personale. Richard Eichberg dirige nel 1931 Martha Eggerth e Georg Alexander in una commediola lirico-militare, *Trara um Liebe*, e nel 1931 in una commedia poliziesca *Der Draufgänger* dove, accanto a Martha Eggerth figura Hans Albers.

Max de Vaucorbeil realizza *Princesse, à vos ordres* con Lillian Harvey ed Henry Garat; Max Obald *Reserve hat Ruh* (1931) con Paul Hörbiger, Lucie Englisch e Fritz Kampers, film Aafa. Anatol Litwak dirige Lillian Harvey in *Nie wieder Liebe* (1933). — *Calais-Douvres* nella versione francese — Richard Oswald, Martha Eggerth in *Die Blume von Hawaii* (1933). Viktor Janson realizza per la Tobis, con soggetto di Franz Rotter e musica di Paul Abraham e Helmut Wolfes, una pseudo operetta conosciuta con i due titoli *Der Himmel ist Blau* o *Das Blaue von Himmel* (1932), di cui è interprete principale Martha Eggerth, affiancata da Hermann Thimig, Ernst Verebes e Fritz Kampers, e che è fra i film dell'epoca maggiormente degni di nota.

Però le realizzazioni più notevoli spettano a Geza von Bolvary, che con questi film conferma la sua disposizione per il genere viennese e seguita a giustificare la fiducia dei produttori. I film sono: *Zwei Herzen im 3/4 Takt* (1930), musica di Robert Stolz, compositore che collaborerà in seguito a numerosi film: a questo partecipa, in una parte secondaria, Willy Forst. Forst prende pure parte, in queste sue prime apparizioni cinematografiche, ad un altro film di Bolvary, di scarso rilievo, *Der Raub der Mona Lisa* (1931).

Fra le realizzazioni che causano sensazione in quell'anno, per l'armonia degli elementi e l'accordo quasi perfetto fra il proposito ed il risultato, sono *Die lustigen Weiber von Wien* (1931), con musica di Robert Stolz e regia di Bolvary, e soprattutto *Es war einmal ein Walzer* (1932) sceneggiato da Billie Wilder e diretto da Viktor Janson, trionfo pieno del regista, e della protagonista Martha Eggerth di cui il film rappresenta la vera affermazione. Questa operetta, ambientata a Vienna, è un'alzata d'ingegno; la musica, di Franz Lehár, conquista l'animo dello spettatore e viene subito ripetuta: i risultati economici dello sfruttamento del film non solo superano tutti quelli precedenti, ma perfino le previsioni dei produttori. È senza dubbio il primo trionfo assoluto ottenuto dal cinema viennese col sonoro. Altri interpreti del film sono Rolf von Goth, Ida Wüst, Paul Hörbiger, Hermann Blass e Ernst Verebes.

Bolvary dirige ancora un altro film, *Liebeskommando* (1931) però nessuna produzione del 1931-32 sua o di altri registi, è della classe di *Es war einmal ein Walzer* (con una sola eccezione, che vedremo in seguito).

La stagione 1932-33 registra nella produzione tedesca una situazione più ottimistica, e per quanto concerne il genere viennese, un manifesto desiderio di miglioramento e di abbondanza. In generale si sono riconquistati i mercati; e lo sforzo per vincere la concorrenza del cinema americano e del resto di quello europeo segna notevoli vittorie per l'industria tedesca: l'ottima accoglienza che il pubblico tributa ai film viennesi è un motivo di fiducia per l'avvenire. Quantunque si abbiano le medesime limitazioni economiche dell'anno precedente, la produzione si affina, sforzandosi di soddisfare il giusto desiderio del pubblico di film di buon livello.

La casa Aafa produce *Moderne Mitgift* diretto da E. W. Emo, con gli attori Martha Eggerth, Hans Brausewetter, Leo Slé-

zak, Georg Alexander e Theo Linggen, e *Annette im Paradies*, diretto da Max Obald, con Ursula Grabley, Hans Söhnker e Ida Wüst. Si realizza inoltre un'operetta di Franz Lehár, *Lo Zarevitich*, per la regia di Viktor Janson e l'interpretazione di Martha Eggerth, Hans Söhnker e Ida Wüst. La casa Badal Film, insieme con Rabino-witz, incarica Bolvary della realizzazione di *Das Schloss im Süden* (1933) in doppia versione franco-tedesca (la versione francese che porta il titolo di *Château de Réves*, è interpretata da Danielle Darrieux, Jacques Catelain e Julien Barroux). Bolvary dirige pure Martha Eggerth, la cui fama si è accresciuta notevolmente dopo *Es war einmal ein Walzer*, in un'operetta alla moderna, con musica di jazz, dal titolo *Das schöne Abenteuer*, e cura pure la regia di *Ich will mich wissen wer du bist*.

Lillian Harvey interpreta *Ich und die Kaiserin* (1933, Io e l'Imperatrice), diretto da Frederick Hollander e con musica dello stesso e di Franz Wachsmann, su motivi di Offenbach: nella versione francese la Harvey ha a fianco Charles Boyer e Pierre Brasseur, e in quella tedesca Conrad Veidt e Heinz Rühmann.

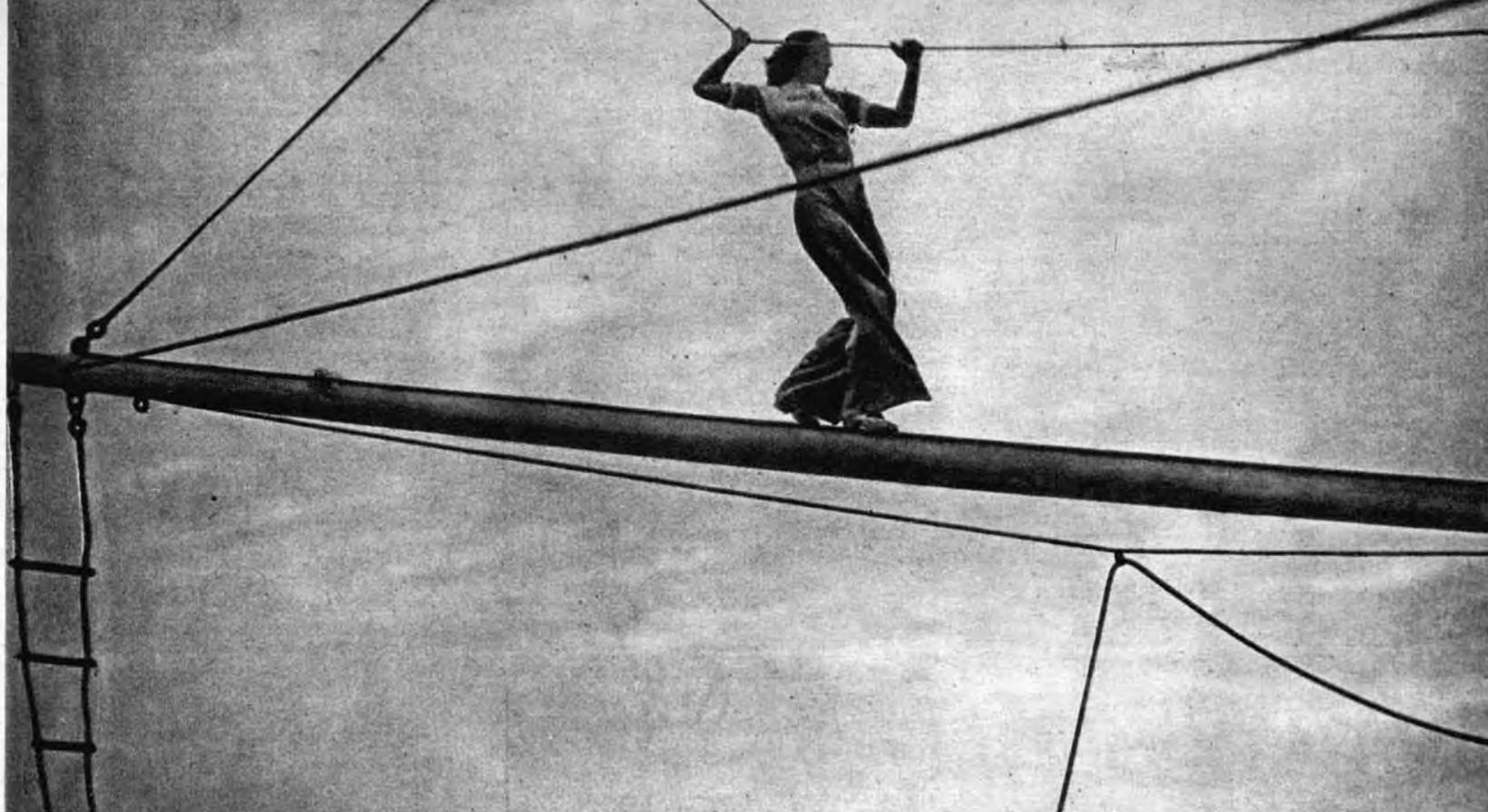
Gustav Fröhlich, celebre "amoroso" dell'epoca, dirige nel 1933, in collaborazione con Stefan Szekeley, il suo primo film, *Rakoczy Marsch* (La marcia di Racoczi), basato sull'omonimo motivo musicale; protagonista è Camilla Horn, affiancata da Gustav Fröhlich.

Anche la Tobis produce un film con Martha Eggerth, *Traum von Schönbrunn* (1932, Il sogno di Schönbrunn), diretto dall'attore-regista Johannes Meyer e con interprete maschile Hermann Thimig. L'attrice e cantante Gitta Alpar rivaleggia con la Eggerth in *Die-oder Keine* (1933), sotto la regia di Carl Fröhlich.

Il produttore berlinese Viktor Klein scrittura un'attrice molto brava e popolare, Franziska Gaal, creando nell'ambito dell'industria germanica una corrente di reciproca concorrenza che risulterà utile per annullare quella straniera, e pone l'attrice sotto la direzione di un efficace regista, Carl Boese, nei film *Gruss und kuss Veronika* (1932), con Paul Hörbiger e Otto Walburg, e *Paprika* (1932), a cui partecipa ancora Hörbiger insieme con Paul Heidemann. Questi due film, che attingono al vaudeville francese e alla garbata frivolezza viennese, risultano i più brillanti dell'anno.

L'interferenza dei due generi, operetta e vaudeville, comune in tutti i tempi, e che in quegli anni è un prodotto della collaborazione franco-tedesca, non pregiudica il carattere dei film viennesi. Così pure non è di ostacolo al crescente sviluppo dell'industria il fatto che l'attrice Lillian Harvey si trasferisca in America, scritturata dalla Fox, o che quest'ultima e altre case americane, seguendo l'esempio tedesco, formino imprese di coproduzione in Europa, vi impiantino succursali, o cerchino di accaparrare, per mezzo di trusts di programmazione, le possibilità commerciali delle sale cinematografiche europee.

Il ritmo crescente della produzione di lingua tedesca, la sua sicurezza ed abbondanza, hanno procurato la possibilità d'un lavoro continuativo che rifornisce l'industria con "équipes" di tecnici ed attori esperti. I suoi film di tipo medio sostengono il mercato: esiste un pubblico per il ci-



nema tedesco, ma soprattutto per i film nati sotto il segno della scuola viennese la cui leggerezza, semplicità e comunicativa conquistano un numero sempre più grande di spettatori. E' interessante da osservare che la scuola viennese, grazie all'opera mediocre di Bolvary, Boese, Frölich, Meyer, Emo, Jansen, ecc. ha raggiunto la sua piena maturità.

Due film che rimarranno in evidenza nella storia del cinema universale, sono usciti in quegli anni dagli studi tedeschi: nel 1931 *Der Kongress Tanz* («Il Congresso si diverte»), produzione UFA, in doppia versione tedesca e francese, regia di Erik Charrell, musica di W. R. Haymann e

Josef Strauss, con i seguenti interpreti: Lillian Harvey (in entrambe le versioni), Willy Fritsch, Conrad Veidt, Lil Dagover e Paul Höbiger (nella versione tedesca), Henri Garat, Pierre Magnier, Lil Dagover e Armand Bernard (nella versione francese), e nel 1932 *Leise flehen meine Lieder* («Angeli senza Paradiso»), produzione Ciné-Allianz e Rabinowitz, regia e sceneggiatura di Willi Forst, musica di Willy Schmidt-Gentner, su motivi di Schubert e intere partiture di questo compositore, con Martha Eggerth, Hans Jaray, Louise Ullrich, Hans Moser e Otto Tressler.

Queste due produzioni chiudono la tappa di formazione della scuola viennese ed

iniziano il periodo di maturità nel quale tanto i produttori che i registi sono animati dal desiderio di emulazione e si sforzano di uguagliare o superare la qualità di questi film. Gli alvei lungo i quali può dignitosamente scorrere il genere viennese, senza concessioni troppo commerciali né ingerenze estranee al suo primitivo spirito, sono ormai liberati: si approssima una fioritura magnifica dello stile. L'istante del sommo apogeo della scuola — e che brillante apogeo! — sta per giungere. Erik Charrell e Willi Forst sono montati in cattedra. Le prospettive di sviluppo del cinema di carattere viennese diventano straordinarie.

RICARDO BLASCO



Ancora la Harvey in due altri film di tipo viennese: *Io e l'Imperatrice* e *Il Congresso si diverte*.





Il Miracolo a Milano, il « personaggio », il simbolo, è Totò e la sua bontà, e con lui Edvige.

nell'opera dei critici, quello che non va fatto.

Naturalmente per una ideale critica stilistica, che è la sola critica matura, mancano le condizioni indispensabili: che cioè lo studioso possa acquistare, al prezzo di un libro, la pellicola di un film, per proiettarlo in casa, quante volte vuole, e analizzarlo come si analizza una poesia. Questa ideale maturità della critica cinematografica è assai lontana da ogni rosea previsione, ma ciò che urge, e che si può fare, è la separazione netta della sfera pratica dalla sfera estetica. Molta critica, quella dei quotidiani soprattutto, esprime una reazione di valore esclusivamente pratico: essa rinuncia al lungo colloquio fra sé e il poeta, fra sé e la vita reale che si svolge nel film, e ne indaga la vita anteriore e posteriore; ma anche un film, come una poesia, va « letto » centinaia di volte perché il giudizio che risulti da quel colloquio sia un giudizio estetico, non una reazione pratica. Colloquio che deve avvenire per ogni frase, per ogni maschera e gesto che l'attore assume pronunciando quella frase, lungo le sequenze del film. Allora, se quel film è opera d'arte, i simboli, cioè le figure e i personaggi di esso, appariranno vivi della loro vita poetica, e non richiederanno alcuna vita anteriore e posteriore ad essa: allora il film sarà sentito nel suo ritmo, l'unico ritmo possibile in un'opera d'arte, in un'opera viva, il ritmo appunto della sua vita poetica, che ha già in sé l'anteriore e il posteriore, il suo istinto e la sua logica, la sua bellezza e la sua moralità. E' dunque evidente che chi misura quella logica con un'altra logica, e quella morale con un'altra morale, non intende il ritmo del film: il suo atteggiamento

è un modo di strappare quella morale dal ritmo del film, per considerarla come se essa avesse una realtà qualsiasi fuori di esso, cioè una realtà qualsiasi fuori di quell'arte. Parlare di una individuazione del povero in una errata accezione, significa fare riferimenti a una spiritualità estranea a questo film: e su questa strada, che è la strada della reazione pratica, è facile giungere al paradosso, è facile additare in esso ciò che la critica non deve fare: ad esempio condannare, sempre secondo questa estranea moralità, il gesto dei barboni, che per volare « tolgono ad altri poveri, che a differenza di loro lavorano, le scope ».

Si sarebbe invece dovuto analizzare quanto ci sia di clownesco nei barboni di *Miracolo a Milano*: e dò a clownesco tutto il valore positivo che possiamo dedurre dalla poetica di Chaplin, che da una compagnia di clowns dichiarò di aver tratto il meglio della sua opera; avrebbe dovuto sentire ciò che ritma quella morale e umanizza quella determinata, ma non errata, accezione del povero: sentire cioè il simbolo del film, Totò e la sua bontà. È lui il "personaggio", e, con lui, Edvige: egli ha ispirato la vita di quei clowns, e al loro mondo amaro e deluso ha dato un'anima. Il tentato suicidio di Arturo, avviene all'inizio, prima che i clowns avessero un'anima: perciò Arturo risponde a Totò che gli chiede « perché? »: « Mi annoio »; e se il critico commenta che « ben diversi sono oggi i problemi e le ragioni del suicidio » ancora una volta egli svelle il simbolo dal ritmo del film, come se esso avesse una realtà qualsiasi fuori di esso.

Per alcuni film il paradosso di questo

PROBLEMI DELLA CRITICA CINEMATOGRAFICA

BENEDETTO CROCE definì una "curiosa illusione" quella di certa critica shakespeariana « di poter indagare il carattere dei personaggi di là dalle parole del poeta, e la vita loro anteriore e posteriore a quella che appare nel dramma: non intendendo o smarrendo di vista, che le persone di un dramma sono nient'altro che le parti stesse dell'anima del poeta, né hanno realtà alcuna fuori di essa ». Queste parole sembrano scritte apposta per mostrarci nei suoi punti concreti e nella sua ragione teorica, il senso di disagio che i critici non partigiani, e sinceramente amanti del vero e del bello, avvertono di fronte a certi saggi di critica cinematografica, che appunto indagano il carattere dei personaggi di là dalle parole del poeta, e la vita loro anteriore e posteriore a quella che appare nel dramma. Molte sono state le iniziative nei riguardi della cosiddetta revisione critica, e significative quelle che tendono ad allontanare da alcuni termini grammaticali o specifici il linguaggio del film, per inserirlo nella inconfondibile unità della poesia: ma questa revisione va affrontata in concreto, rivedendo molti giudizi, tutti i giudizi, distinguendo finalmente quelli di valore pratico da quelli di valore estetico, segnalando,

rimane sul piano pratico cui accennavo sopra, ed è il suo giudizio pratico che definisce il simbolo del personaggio, non il suo giudizio estetico che ne raggiunge la comprensione. E a proposito di simbolo ho già avuto occasione di ricordare l'estetica di Chaplin, secondo la quale il personaggio sullo schermo non è inteso come carattere ma come simbolo: e a chi frovasse inaccettabile questa definizione, io esprimo semplicemente il parere che il dramma cinematografico, perché negato al discorso spiegato del dramma teatrale, nel quale discorso appunto si sviluppa la poesia del carattere, è per sua natura portato alla poesia e all'estetica del simbolo.

Ad esempio, si è molto discusso intorno alla morale di *Miracolo a Milano*: ed essa è "equivoca e contraddittoria" solo in relazione ad un'altra morale anteriore e posteriore a quella, estranea a quel ritmo, avulsa da quella poesia e dal suo simbolo. C'è chi ha dichiarato di non sentirsi attratto dalla morale di quei barboni, in quanto sono asociali e quindi antirivoluzionari. Forse che non è asociale Charlot? Mi si risponderà (come è stato fatto) che non è la sua morale che attrae, ma la sua arte:

atteggiamento investe l'interpretazione stessa dell'opera: per *Monsieur Verdoux* qualcuno ha dato l'assurda interpretazione che Verdoux non ami la moglie, e la sopporti solo per il gusto cinico di darle l'agiatezza con qualsiasi mezzo: a chi ha inventato un simile assurdo, è sfuggito che la moglie invalida è il simbolo dell'umanità di Verdoux, e chi lo taccia di banalità e di sentimentalismo, non comprende che Chaplin non deroga dalla legge fondamentale della chiarezza assoluta del simbolo, che è quanto dire la sua semplicità. A che cosa deve la sua salvezza la ragazza-cavia, se non a questo simbolo? È il particolare del marito invalido che commuove Verdoux, e questa commozione non è quella del vecchio Charlot, ma nasce dal fatto che anche sua moglie è invalida. Luigi Chiarini è arrivato a dire che la « tragica e amara risata è certamente fiorita sul labbro di Charlot pensando a Chaplin e al suo folle moralismo »; nulla di più errato: quando la ragazza tenta di liberarsi dal proprio pessimismo, e ammette, pensando all'amore, che la vita ha qualcosa di bello, Verdoux le dice amaro « e che cos'ha di bello? ». Ma ora: « Invalido? » trasale, e la silenziosa lotta tra la commo-

zione e il calcolo erompe e si conclude a favore della prima: « Scusi mi pare di aver visto un moscerino »; lei non una parola, lui senza una parola cambia il bicchiere, lei in silenzio beve: è in questo così emotivo silenzio che Verdoux ride; e non è affatto una « tragica e amara risata fiorita sul labbro di Charlot pensando a Chaplin e al suo folle moralismo », al contrario è Verdoux che si riprende e ride pensando alla bontà di Charlot che gli ha rovinato tutto. Come si spiegherebbe diversamente la spallucciata quando chiude la porta alle spalle di lei, e che significa « Pazienza, questa volta mi è andata male »?

Senza quell'umanità cui sopra accennavo, e che queste assurde interpretazioni annullano, o sminuiscono e spezzano, il film perde il suo ritmo. Nella mia interpretazione cade ogni possibilità di dualismo fra Charlot e Verdoux, dualismo che, presso certa critica, era basato su dati esteriori, e non sulla vera umanità del film, che è il suo significato artistico e il suo valore cinematografico. A torto quando si parla di ritmo si intende qualcosa di grammaticale o comunque di specifico, legato allo spazio e al tempo o insomma al visivo: mentre si dovrebbe intendere il ritmo stesso della vita, che nell'opera d'arte diviene ritmo di una umanità e di una morale, di una ragione e di un sentimento.

Così cadono da sé le posizioni, del resto già sufficientemente bersagliate, di un linguaggio specificamente cinematografico: ad esempio oggi si è riconosciuto il valore grandissimo del dialogo in *Limelight* ("Luci della ribalta"), mentre quando apparve

Monsieur Verdoux si impostò la critica negativa di esso sulla « contraddizione tra il linguaggio mimico e quello verbale di Charlot » come se il dialogo « scritto da Chaplin a tavolino ossessionato dai suoi filosofemi » guastasse l'unità e la coerenza di un'opera vista erroneamente in funzione di uno scomparso Charlot. Per ritrovare il ritmo perduto, bisognerà oggi pensare come quegli squarci dialogici, così attentamente e, direi, liricamente meditati, si colleghino ben saldamente a costituire il filo del dramma: « Ti vedo come disperato dentro di te », gli dice la moglie, e un'ombra passa sulla maschera di Verdoux fino a quel momento quasi felice; « E che cos'ha di bello? » chiede Verdoux amaramente alla ragazza che stava per avvelenare, quando questa cerca di risollevarsi e di tornare a credere alla bellezza della vita, ma la sua maschera reca le tracce della commozione che lo pervade e che le parole non riescono a scuotere: pensa alla propria tragedia, vuol convincere se stesso e lei che quello che sta per fare non è una cosa orribile; « A volte mi sembra che tutto non sia stato che un orribile sogno », conclude parlando con la ragazza ritrovata poco prima di farsi arrestare, e la nuova maschera del vecchio Verdoux si affonda nella propria anima: da qui in poi la calma della rassegnazione e della decisione, sarà la vibrazione umana della sua freddezza logica e del suo apparente cinismo.

Il ritmo di un film non è dunque, come per Clair, l'unione di due movimenti, quello interno dell'azione con quello esterno degli oggetti percepiti dall'occhio, ma è una

legge di coerenza che impegna a fondo l'umanità del mondo espresso sullo schermo, ed è del tutto intimo, del tutto identificabile con una sintassi di montaggio, è il ritmo stesso della vita, l'armonia dei suoi momenti e delle sue parti, espressioni alcune di poesia, altre di letteratura, altre infine puramente strutturali. Accanto a una revisione dei giudizi occorre dunque una revisione della poetica stessa del cinema.

Già non si adopera più in senso spreghativo o negativo la parola letteratura riferita al cinema: essa, come termine critico, non va impiegata come una vuota formula esterna, ma va calata interamente nell'opera. Ad esempio nel film *Le journal d'un curé de campagne* ("Diario di un curato di campagna") bisogna studiare come quella letteratura si trasfiguri negli elementi della inquadratura, e come la voce fuori campo sia parte viva, euritmica, della sostanza poetica del film: nell'episodio del curato con Chantal affondata nell'ombra del confessionale, il passaggio dal grido « Datemi la lettera », alle pagine del diario illuminate dal volto profetico del personaggio, « Dovevo aver parlato a caso... »; o viceversa, durante il colloquio con la contessa, il passaggio dalla voce del ricordo, « Appoggiato al muro davanti a quella donna imperiosa dovevo sembrare un colpevole », al richiamo della fredda voce di lei: « Avete inteso? ».

Il mistero per il quale appunto la voce fuori campo, elemento quanto mai fastidioso nella coerenza visiva del cinema, divenga qui sostanza poetica, ritmo vivo del film, è appunto quel mistero che, al di sopra della bellezza letteraria di un testo, si spiega solo con l'"armonia" intima di un'opera d'arte perfettamente riuscita.

GIAN FRANCO CHIODAROLI

In Monsieur Verdoux la ragazza-cavia sfugge all'avvelenamento perché il fatto che essa abbia il marito invalido commuove Verdoux il quale pensa evidentemente a sua moglie, anch'essa invalida.



CARY GRANT

UNA CASA immensa, di quelle che a Bel Air stanno a testimoniare di un gusto europeo non ancora stilizzato, un maggiordomo severo, qualche centinaio di buoni dischi e di paia di scarpe, duecento cravatte; e poi ancora le due ore quotidiane di palestra, l'intolleranza per i "fans" cacciatori di autografi, per i divertimenti antelucani, per le donne in genere. Quand'è di cattivo umore l'uomo si mette al piano e suona qualunque cosa, da Chopin fino all'ultimo be-bop. Notizie spicchiole, pare. Senonché appaiono opportune, chiari segni rivelatori del significato offerto da un attore sullo schermo.

Vedete, di Grant, uno dei suoi film più recenti, *The Bachelor and the Bobby Soxer* ("Vento di primavera", 1947), dove dell'attore c'è tutto, a cominciare dal titolo: l'autentico attore del cinematografo che sta là in mezzo allo schermo dopo esser passato davanti alla macchina da presa, alle luci snervanti, alla gente nevropatica, agli scenari falsi tal quale come se fosse in campagna a correre una corsa elementare in una partita puerile; o, meglio ancora, a casa sua, tra quei vari elementi senza i quali la formazione di un "tipo" com'è il suo rimarrebbe inspiegata. C'è l'uomo maturo, dall'innegabile "sex appeal", maturo seppure ancora ragazzo: della maturità ha il distacco sornione verso questa specie di amorazzi adolescenti ed inoltre il bagaglio culturale che lo spettatore avveduto deve stimare indispensabile — dietro — all'estrinsecazione di quel dato gesto e di quel dato movimento; mentre gli resta, della giovinezza, l'aspetto, gli restano lo sguardo, il taglio dei capelli, l'andatura dinoccolata. Con *Vento di primavera* ci troviamo di fronte alla "terza riscoperta" dell'attore Grant. La prima datava dal 1931.

Archibald Alexander Leach era fuggito quindicenne da Bristol, dov'era nato il 18 gennaio 1904, con l'intenzione di sfruttare quelle sue doti sportivo-acrobatiche che lo avevano fatto notare a scuola in contrasto con i suoi voti bassi di profitto; si era aggregato ad una specie di circo, certi "knock-about" (girovaghi), con loro se n'era venuto in America cominciando ad interpretare partecine buffe all'Ippodromo di New York ed a ventitré anni aveva notato con stupore di essere tuttora nessuno. L'anno era il 1927 ed a New York stava trionfando "Golden Dawn", l'ultima operetta di Oscar Hammerstein. In coda all'elenco artistico figurava anche il nome di Archie Leach: nella parte di Anzac, un capo tribù indigeno.

Difficile per il pubblico poter giudicare le capacità di un giovane dal viso impiastro, difficile per gli impresari promuoverlo. Il futuro Cary Grant aveva trascorso così quattro anni tra le operette di Hammerstein lavorando oscuramente per i fratelli Shubert ed abitando quei modesti alberghetti tra Broadway e la Sixth Avenue, che solitamente i poveri guitti frequentano.

Giunta l'estate del 1931, di ritorno da St. Louis, era apparso ancora una volta a

Broadway recitando in "Nikky" accanto a Fay Wray e poi tutt'ad un tratto era scomparso, partito alla volta di Hollywood. Per caso ci si era accorti di lui alla Paramount: occorreva un giovanotto atletico per la partecina del marito di Lily Damita nel nuovo film *This is the Night*, perché non provare questo giovane questuante che da qualche mese andava mendicando un provino?

Cominciarono dal nome, mutando Archibald Leach in Cary Grant. Dapprincipio c'era stato chi lo confondeva, per via della somiglianza tra la C e la G, con Gary Cooper: sacrilegio! gridarono — allora — i pignoli. Infatti la Paramount si limitava ad impiegarlo come un secondo, molto lontano Gary Cooper, di nuovo in quei ruoli "alla Hammerstein" che egli in fondo detestava (sebbene proprio da essi l'attore acquisterà quella maniera tutta particolare di muoversi, inconfondibile). Ma, finalmente, un giorno di quest'anno Cary Grant si farà scoprire per davvero. Anche se la sua non sarà ancora la "grande parte", anche se, appunto, egli sarà il "secondo" di bordo vicino al "n. 1" Gary Cooper come primo ufficiale, — nel film *The Devil and the Deep* ("Il diavolo nell'abisso", 1932), dove il regista Marion Gering sfrutterà meccanicamente quel "pezzo forte" del sottomarino incagliato sul fondo già usato da Capra in *Submarine* — rimarrà pur sempre la possibilità di notare come l'espressione dell'esordiente "secondo" rechi già le tracce di una sensibilità più attenta, di

un interiore pensare più acuto di quanto il primo attore sia solito offrire; Gering, che era diventato nel giro di quelle settimane di tentativi il suo unico amico di Hollywood, l'ha saputo "segnalare", almeno, se non proprio centrare in un personaggio di spicco così su due piedi, al debutto.

Anche Sternberg, tutto proteso in un ulteriore adorato ricamo intorno alla figura della Dietrich, lo scambierà per il solito bello di repertorio cui affidare impersonalmente la parte breve di un amante giovanissimo, laddove al suo conterraneo Herbert Marshall, come marito tradito, andranno in *Blonde Venus* ("Venere bionda", 1932) i tre quarti della gloria; qualcuno non mancherà di notare: « Il film presenta un nuovo bello, Gary Grant, inglese di Bristol, che passa come una delle "scoperte" di quest'anno. Dà un po' l'idea di un incrocio tra Ronald Colman e Charles Farrell... », dove, a parte l'immane errore sull'iniziale, vien fatto un accostamento tanto felice che lo stesso interessato, se potesse conoscerlo, ne rimarrebbe colpito.

Ma ancora non s'era giunti alla riscoperta del tipo.

Cary Grant era apparso, sí, sulla scena di Hollywood, era già qualcuno, era se non altro tra i "belli" un nome: ma come tanti altri belli dell'epoca e basta, non un accento di più. Tale egli rimarrà per altri cinque anni. Molto spesso in divisa. Come in *Madama Butterfly*, in *Eagle and the Hawk*, in *Wings in the Dark*, in *The Last Outpost*, in *Suzy* ("Il mio amore eri tu", 1936), il solo film notevole del lungo periodo (oltre all'eccitante esperienza di esser stato l'amante cinematografico di Mae West nel sensazionale *Lady Lou* e subito



(Sopra): Cary Grant in una sua recente interpretazione: Il magnifico scherzo, con Ginger Rogers. (Nella pag. seg.): Cary Grant con la Bergman in *Notorious*: tipo «d'amante moderno».



dopo in *I'm no Angel*) in cui dava vita al personaggio indimenticabile dell'aviatore francese, motivo più che altro per dar modo d'intravedere quali saranno, domani, le sue possibilità espressive nella commedia d'amore, oggi che in questo film apparentemente "di spionaggio" cominciava a rivelarsi intorno alla luminosa figura di Jean Harlow questo nuovo, inaspettato "charmeur" accanto al non nuovo ed allora più popolare Franchot Tone.

Ed ecco, nel 1937, la seconda più importante "riscoperta", il guizzo improvviso, il levarsi fuori dal grigiore, la presentazione del personaggio Grant tanto più nuovo, insospettato e sconcertante in quanto non si tratta più, infatti, di una fase iniziale (siamo al trentesimo film cui l'attore partecipa): *The Awful Truth* ("L'orribile verità") è come se d'un tratto illuminasse insieme i vari tempi di una carriera, dando nello stesso tempo risalto a quella che è l'essenza di un personaggio tutto "inventato". L'uomo in mutande. E l'ammicciar d'occhi verso il pubblico alzando il sopracciglio, quel suo contrarre il viso all'indietro in una mossa di accitato stupore, quelle lunghe mani che accarezzano l'aria, quel muoversi a spalle ferme con le gambe spinte più in avanti del busto (forse il solo punto di contatto col personaggio Gary Cooper): è nato un nuovo attore comico di gran lunga

più intelligente, raffinato e sensibile di tanti pagliacci che vanno per la maggiore.

L'orribile verità, esempio notevole di "sophisticated comedy" basata sulla situazione dei due giovani coniugi i quali, di fronte alla sentenza che proroga di novanta giorni il termine del divorzio da essi deciso, cercano in ogni modo — e ciascuno per proprio conto — di far comprendere all'altro di essersi pentiti del fatto compiuto, è una delle cose più garbate che siano uscite dagli stabilimenti americani nel periodo '30-'40: Cary Grant vi ha accanto un'attrice sensibile come Irene Dunne. L' "Oscar" al regista Leo McCarey è dovuto principalmente alla fortuna di aver trovato nel suo protagonista la più esatta incarnazione di quella regola essenziale su cui il genere, in effetti, si basa; vale a dire l'abilità in questi di coordinare i propri movimenti che gli viene senza dubbio dalla sua precedente esperienza di saltimbanco e di acrobata, laddove poi saper coordinare i movimenti significa possedere quel senso del tempo che, del comico, rimane pur sempre l'elemento principe.

È forse la sua interpretazione più avventata e pronta (insieme a quella, sette anni più tardi, di *Arsenic and old Lace*), senza un attimo di ritardo, anzi vorrei dire tutta giocata in anticipo di tempo, parole e mimica. Un portento di scioltezza. Ma gli "Oscar", comunque, vanno agli altri. Co-

me accadrà ancora nel 1940 per *Philadelphia Story* ("Scandalo a Filadelfia") che vedrà premiato James Stewart, nel 1941 per *Suspicion* ("Il sospetto") Joan Fontaine, nel 1944 per *None but the Lonely Heart* ("Il ribelle") Ethel Barrymore. Hollywood non riuscirà mai a comprenderlo per intero, a vederlo di una statura superiore a quella di un Cooper, di un John Wayne, di un Gable.

Basti ricordare per un attimo le sue apparizioni in *Holiday* ("Incantesimo", 1938), in *Gunga Din!* (1939) dove accanto a lui nemmeno un McLaglen ed un Fairbanks appaiono preminenti; nei quattro film girati con Hawks, ciascuno di genere sostanzialmente diverso, da *Bringing up Baby* ("Susanna", 1938) a *I Was a Male War Bride* ("Ero uno sposo di guerra", 1949) ed al recentissimo *Monkey Business* ("Il magnifico scherzo", 1952), d'intonazione comica smaccata; dal deliziosamente sofisticato, satireggiante al modo di Ben Hecht *His Girl Friday* ("La signora del venerdì", 1940) fino al tono amaro dell'*Only Angels Have Wings* ("Eroi senza gloria", 1939); ed ancora, la perfetta incarnazione dell'"amante moderno": *Notorious*.

Ma i premiati sono gli altri.

Troppo intellettuale, come divo, e per questo al pubblico meno vicino. Non è a dire neppure che sia la razza a influire, che

egli sia poco "americano", quando è vera invece l'exasperazione del contrario. Per la verità, nella colonia britannica di Hollywood, tra Colman, Ida Lupino, Claude Rains, Herbert Marshall, David Niven, Robert Donat eccetera, il suo è tuttora un nome di primissima luce. E la sua vita privata la si è guardata in ogni tempo come uno specchio di estremo interesse: il suo matrimonio con Virginia Cherril (1934), la fioraia cieca di *City Lights* (« ma è una sciocchina accanto a lui — si disse — non può durare »), il fulgore di quello con Barbara Hutton (1942), finito il quale si ritira nel suo appartamento rifiutandosi di carpire un solo cent del patrimonio di lei. Il classico "gentleman" britannico.

L'uomo che vive — di regola — solo,

poco curante delle donne che lo circondano a cominciare dall'attuale moglie Betsy Drake, che legge Mallarmé e si circonda, nella solitudine, di Gauguin, che afferma « tutto, anche un battito di ciglia, davanti alla macchina da presa dev'essere registrato »; l'uomo che sceglie da sé le proprie parti e vuole che ogni sua scena d'amore abbia un lato comico; e l'eccezione alla regola: lo sport più spirito ed intelligenza, una formula rara purtroppo. Sono punti di vita questi che piacciono alla gente di Hollywood anche se nessuno si sogna di pensarli importanti.

Fondamentali invece, dato che in essi — mi pare — sta il vero senso dell'attore Cary Grant.

GIANNI E. LUGLI

FILMOGRAFIA

1932: *Devil and the Deep* (Il diavolo nell'abisso) di Marion Gering, con Tallulah Bankhead e Charles Laughton; *This is the Night*, di Frank Tuttle, con Lily Damita e Charlie Ruggles; *Sinners in the Sun* (Peccatori), di Alexander Hall, con Carole Lombard e Chester Morris; *Merrily We Go to Hell*, di Dorothy Arzner, con Sylvia Sydney e Fredric March; *Blonde Venus* (Venere Bionda), di Joseph von Sternberg, con Marlene Dietrich e Herberth Marshall; *Hot Saturday*, di William Seiter, con Nancy Carroll e Randolph Scott; *Madame Butterfly* (Madame Butterfly), di Marion Gering, con Sylvia Sydney e Charlie Ruggles. - 1933: *She Done Him Wrong* (Lady Low) di Lowell Sherman, con Mae West e Gilbert Roland; *The Woman Accused*, di Paul Sloane, con Nancy Carroll e John Halliday; *The Eagle and the Hawk* (L'aquila e il falco) di Stuart Walker, con Fredric March e Carole Lombard; *I'm no Angel*, di Wesley Ruggles, con Mae West ed Edward Arnold; *Alice in Wonderland*, di Norman McLeod, con Charlotte Henry e Richard Arlen; *Gambling Ship*, di Louis Gasnier e Max Marcin, con Benita Hume e Roscoe Karns. - 1934: *Thirty Day Princess*, di Marion Gering, con Sylvia Sydney ed Edward Arnold; *Born to Be Bad*, di Lowell Sherman, con Loretta Young e Jackie Kelk; *Kiss and Make Up* (Il tempo del dottor Lamar) di Harlan Thompson, con Helen Mack ed Edward Everett Horton; *Ladies Should Listen* (La signorina curiosa) di Frank Tuttle, con Frances Drake e Edward Everett Horton. - 1935: *Enter Madame* (Vissi d'arte) di Elliott Nugent, con Elissa Landi e Lynne Overman; *Wings in the Dark* (Ali al buio) di James Flood, con Myrna Loy e Hobart Cavanaugh; *The Last Outpost* (L'avamposto) di Louis Gasnier e Charles Barton, con Claude Rains e Gertrude Michael; *Sylvia Scarlett* (Il diavolo è femmina) di George Cukor, con Katharine Hepburn e Brian Aherne; *The Amazing Quest of Mr. Bliss* (L'avventura di Mr. Bliss) di Alfred Zeisler, con Mary Brian e Peter Ganshorn. - 1936: *Big Brown Eyes*, di Raoul Walsh, con Joan Bennett e Walter Pidgeon; *Suzy* (Il mio amore eri tu) di George Fitzmaurice, con Jean Harlow e Franchot Tone; *Wedding Present*, di Richard Wallace, con Joan Bennett e George Bancroft. - 1937: *When You're in Love* (Amanti di domani) di Robert Riskin, con Grace Moore e Thomas Mitchell; *Topper* (La via dell'impossibile) di Norman McLeod, con Constance Bennett e Roland Young. - 1937: *The Toast of New York* (Alla conquista dei dollari) di Rowland V. Lee, con Edward Arnold e Frances Farmer; *The Awful Truth* (L'orribile verità) di Leo McCarey, con Irene Dunne e Ralph Bellamy. - 1938: *Bringing up Baby* (Sussanna) di Howard Hawks, con Katharine Hepburn e Charlie Ruggles; *Holiday* (Incantesimo) di George Cukor, con Katharine

Hepburn e Lew Ayres. - 1939: *Gunga Din* (Gunga Din) di George Stevens, con Victor McLaglen e Douglas Fairbanks jr.; *Only Angels Have Wings* (Avventurieri dell'aria) di Howard Hawks, con Jean Arthur e Richard Barthelmess; *In Name Only* (Non puoi impedirmi di amare) di John Cromwell, con Carole Lombard e Kay Francis. - 1940: *His Girl Friday* (La signora del venerdì) di Howard Hawks, con Rosalind Russell e Ralph Bellamy; *My Favorite Wife* (Le mie due mogli) di Garson Kanin, con Irene Dunne e Randolph Scott; *The Howards of Virginia* (Quelli della Virginia) di Frank Lloyd, con Martha Scott e Cedric Hardwicke; *The Philadelphia Story* (Scandalo a Filadelfia) di George Cukor, con Katharine Hepburn e James Stewart. - 1941: *Penny Serenade* (Ho sognato un angelo) di George Stevens, con Irene Dunne e Edgar Buchanan; *Suspicion* (Sospetto) di Alfred Hitchcock, con Joan Fontaine e Cedric Hardwicke. - 1942: *The Talk of the Town* (Un evaso ha bussato alla porta) di George Stevens, con Jean Arthur e Ronald Colman; *Once Upon a Honeymoon* (Fuggiamo insieme) di Leo McCarey, con Ginger Rogers e Walter Slezak. - 1943: *Mr. Lucky* (La dama e l'avventuriero) di H. C. Potter, con Laraine Day e Charles Bickford; *Destination Tokio* (Destinazione Tokio) di Delmer Daves, con John Garfield e Alan Hale. - 1944: *Once Upon a Time* (L'ottava meraviglia) di Alexander Hall, con Janet Blair e Jules Gleason; *Arsenic and Old Lace* (Arsenico e vecchi merletti) di Frank Capra, con Priscilla Lane e Raymond Massey; *None But the Lonely Heart* (Il ribelle) di Clifford Odets, con Ethel Barrymore e Barry Fitzgerald. - 1946: *Night and Day* (Notte e dì) di Michael Curtiz, con Alexis Smith e Monty Woolley; *Notorious* (Notorious, l'amante perduta) di Alfred Hitchcock, con Ingrid Bergman e Claude Rains. - 1947: *The Bachelor and the Bobby-Soxer* (Vento di primavera) di Irving Reis, con Myrna Loy e Shirley Temple; *The Bishop's Wife* (La moglie del vescovo) di Henry Koster, con Loretta Young e David Niven. - 1948: *Mr. Blandings Builds His Dream House* (La casa dei nostri sogni) di H. C. Potter, con Myrna Loy e Melvyn Douglas; *Every Girl Should Be Married* (Ogni ragazza vuol marito) di Don Hartman, con Franchot Tone e Diana Lynn. - 1949: *I Was a Male War Bride* (Io ero uno sposo di guerra) di Howard Hawks, con Ann Sheridan e Marion Marshall. - 1950: *Crisis* (La rivolta) di Richard Brooks, con José Ferrer e Paula Raymond. - 1951: *People Will Talk* (La gente mormora) di Joseph Mankiewicz, con Jeanne Crain e Finlay Currie. - 1952: *Room for One More* (C'è posto per tutti) di Norman Taurog, con Betsy Drake e Iris Mann; *Monkey Business* (Il magnifico scherzo) di Howard Hawks, con Ginger Rogers. - 1953: *Dream Wife*, di Sidney Sheldon, con Deborah Kerr e Walter Pidgeon.

MOLTI FILM A CANNES

IL 15 APRILE si inaugura il VI Festival di Cannes, il cui programma comprende ben 32 film a soggetto (oltre, naturalmente, i documentari e i cortometraggi): troppi per un Festival. Se fosse stata operata una selezione riducendo i film a non più di una quindicina (come da precedenti notizie si sperava) il Festival ne avrebbe guadagnato e il pubblico anche: non è certo una profezia difficile ed azzardata il prevedere che parecchi dei film presentati dimostreranno, a visione avvenuta, di non possedere una dignità artistica tale da essere degnamente ammessi ad una competizione d'arte cinematografica.

Ecco comunque l'elenco definitivo dei film a soggetto che verranno proiettati, così come è stato comunicato dalla Direzione del Festival in ordine alfabetico di nazione:

Austria: 1° aprile anno 2000 di Wolfgang Liebeniener - *Belgio*: *Bongolo* di André Cauvin - *Brasile*: *O cangaceiro* di Lima Barreto - *Finlandia*: *La renna bianca* di Erik Blomberg - *Francia*: *Le salaire de la peur* di H. G. Clouzot; *Les vacances de Mr. Hulot* di Jacques Tati; *Horizons sans fin* di Jean Dreville - *Giappone*: *I ragazzi d'Hiroshima* di Kaneto Shindo; *Quelli d'oggi* di Minoru Shibuya; *La leggenda del Gran Budda* di Teinosuké Kinugasa - *India*: *Awara* di Raj Kapoor - *Inghilterra*: *The Heart of the Matter* di George O'Ferrall; *Intimate Relations* di Charles Frank - *Inghilterra e Svizzera*: *Notre village* di Léopold Lindtberg - *Italia*: *Stazione Termini* di Vittorio De Sica; *La provinciale* di Mario Soldati - *Messico*: *Las tres perfectas casadas* di Roberto Cavaldon; *El* di Luis Bunuel; *La red* di Emilio Fernandez - *Spagna*: *Bienvenue Mr. Marshall* di Luis G. Berlanga; *Flamenco* di Edgar Neville; *Dona Francisquita* di Ladislao Vajda - *Stati Uniti*: *Call Me Madam* di Walter Lang; *Come Back Little Sheba* di Daniel Mann; *Peter Pan* di Walt Disney; *I Confess* di Alfred Hitchcock; *Lili* di Charles Walters - *Svezia*: *Barabbas* di Alf Sjöberg; *Per gli ardenti amori della mia gioventù* di Arne Mattson.

Per i documentari e i cortometraggi, oltre alle nazioni sopra elencate, figurano anche: Birmania, Canada, Guatemala, Indonesia, Lussemburgo, Marocco, Olanda, Perù, Sarre, Tunisia, Unione Sud Africana.

La giuria sarà composta da: Louis Chauvet, Jean Cocteau, Guy Desson, Philippe Erlanger, Renée Faure della « Comédie Française », J. P. Frogerais, Abel Gance, André Lang, Georges Raguis, Charles Spaak, Georges Van Parys. Sono stati invitati e farne parte, in aggiunta ai giurati francesi, Edward G. Robinson e Titina De Filippo. Presidente è stato eletto Jean Cocteau.

Come al solito la giuria comprende indubitabilmente dei bei nomi, ma vi difettano proprio quelli più autorevolmente qualificati, ossia quelli dei migliori critici cinematografici francesi.

Il programma del Festival comprende anche una Conferenza internazionale degli Autori di film, il Congresso della FIPRESCI e un omaggio a Charles Chaplin.

STAZIONE TERMINI

Regia: Vittorio De Sica - **Soggett:** Cesare Zavattini - **Sceneggiatura:** Cesare Zavattini, Luigi Chiarini, Giorgio Prosperi - **Dialoghi:** Truman Capote - **Fotografia:** G. R. Aldo - **Musica:** Alessandro Cicognini - **Interpreti:** Jennifer Jones (*Mary Forbes*), Montgomery Clift (*Giovanni Doria*), Dick Beymer (*Paul*), Gino Cervi (*il Commissario*), Paolo Stoppa (*viaggiatore pomcione*), Maria Pia Casilio (*la sposa*), Nando Bruno (*ferroviere*), Clelia Matania, Enrico Viarisio, Giuseppe Porelli, Enrico Glori, Ciro, Memmo Carotenuto, Liliana Gerace, Gigi Reder, Attilio Torelli, Pasquale De Filippo - **Produzione:** De Sica Films, 1953.

PIÙ VOLTE, durante e dopo la lavorazione di *Stazione Termini*, Vittorio de Sica aveva messo, come si suol dire, le mani avanti. Ad un ricevimento offerto alla stampa, in una sosta del lavoro, dichiarò, in sostanza, che sperava di riuscire a fare opera, se non d'arte, per lo meno *dignitosa*. A film terminato, egli ebbe a scrivere chiaro e netto che, dopo l'esperimento estremistico di *Umberto D.* (1952), *Stazione Termini* segnava « una battuta d'arresto: in quanto esso vuole essere un film d'arte realizzato con intenti commerciali » (1). L'espressione era equivoca: troppo sfuggenti e complessi sono i rapporti tra arte e industria, in campo cinematografico, specie se considerati nei loro riflessi sul pubblico, perché si possa serenamente partire, nella produzione di un film, con la consapevolezza di accingersi a fare, ad un tempo, opera d'arte e opera « di cassetta ». Ad ogni modo, è chiaro che un artista difficilmente ammetterà a priori di essersi rassegnato a cedere le armi alle brutali esigenze economiche. E infatti De Sica proseguiva: « Naturalmente, accettando di girare *Stazione Termini*, non ho abdicato alle mie convinzioni, né ho rinunciato a valermi delle esperienze della scuola realistica: il fatto che il soggetto sia di Zavattini (esso è stato attenuato solo in parte per le esigenze della censura americana), e che la storia sia ambientata nella principale stazione di Roma, dove passano e sostano ogni giorno migliaia di tipi umani, assicurano in partenza a questo film una impronta realista » (2).

Dico subito chiaro che preferivo la franca, se pur ovviamente diplomatica, ammissione citata più sopra, a questa sospetta riconferma di un credo neorealistico, che nessuno aveva, penso, supposto fosse stato ripudiato da De Sica. La preferivo, dico, perché essa costituiva il riconoscimento di una realtà (se poi in effetti il film abbia numeri per riuscire « commerciale » secondo il previsto è un altro discorso: certi fischi e certi commenti da me captati in sala starebbero a dimostrare il contrario, ma è certo ancora presto per arrivare a conclusioni di tal ordine); mentre al discorsetto riferito più sotto difficilmente si può trovare una conferma nel film quale esso è. Il fatto che il soggetto sia di Zavattini non può dimostrare nulla: Zavattini oggi è realista ad

oltranza, ieri è stato fumista e surrealista, in questo soggetto è partito da un'idea sostanzialmente romantica (un film nettamente romantico, se pure di un romanticismo smagato, era *Breve incontro - Brief Encounter*, 1945, di David Lean, che tutti si sono ritenuti in dovere, e non senza ragione, di citare, a proposito di *Stazione Termini*, film il quale non fa che condensare, con stretta applicazione della triplice unità aristotelica di tempo, luogo e azione, il dato narrativo che Coward e Lean avevano preferito, suggestivamente, distendere). Il secondo argomento portato da De Sica per dimostrare la sostanza realistica del suo ultimo film — quello relativo all'ambientazione dal « vero » in una stazione ferroviaria — poteva avere miglior fondamento. Purtroppo, all'atto pratico, anch'esso si dimostra fallace.

De Sica ha requisito per cento notti la stazione di Roma, ha compiuto e fatto compiere ai suoi collaboratori un notevole *tour de force*, ha messo in atto una ricerca di tipi autentici da innestare nel quadro (destando la divertente reazione dei generici e delle comparse professioniste, che sembra si siano camuffate da « passeggeri in transito », per non lasciarsi soppiantare dai concorrenti non del mestiere); con il risultato finale di darci della stazione Termini un'immagine profondamente falsa. E' spiacevole dover arrivare ad una conclusione tanto cruda, ma le cose mi pare stiano esattamente così. S'intende che l'errore-base non è avvenuto in sede di ripresa, ma in sede di sceneggiatura. Questa tormentatissima sceneggiatura, già elaborata e rielaborata, ai tempi in cui il soggetto di Zavattini sembrava destinato a venir realizzato, prima da uno, poi da un altro grosso regista, italiano e non. Tale errore, certo imputabile non solo a De Sica, ma forse più a Zavattini e ai suoi collaboratori Luigi Chiarini e Giorgio Prosperi, è consistito nel credere lecito e doveroso — partendo dalla considerazione che una grossa stazione ferroviaria presenta un traffico intenso e disparato — fare di essa una sorta di convulso e pittoresco caravanserraglio, un centro d'attrazione di tante figure e manifestazioni singolari e bizzarre. Quella che per una stazione può essere la sia pur frequente, ma isolata, eccezione, è diventata qui la regola. Una regola la quale fa sì che la folla che anima la stazione non sia nella sua gran maggioranza costituita da individui come voi e come me, ma da strana gente che si comporta nella maniera più incredibile: un tizio (Stoppa), che passa le sue ore là dentro, con aria imbambolata, voglioso di tentare approcci con le donne che incontra e pur incapace di tentarli; un altro tizio (Viarisio), il quale si diverte a spedire, proprio dallo sportello della stazione, un telegramma cretino basato sulla ripetizione della parola « amore », telegramma che, manco a dirlo, va a sovrapporsi a quello di condoglianze, che sta per spedire un terzo tizio in lutto, creando un contrasto dei più voluti e artificiosi; un facchino, che, nel seguire carico di bagagli

una vistosa femmina dalla « pososa » andatura, si sente in dovere di farne la risibile imitazione; una sposa sbronza, la quale si dà da fare per distribuire confetti agli sconosciuti, al solo scopo di determinare un contrasto (non meno arbitrario del precedente) col protagonista afflitto dai guai suoi, di natura sentimentale; e tante altre figure, che a me non è mai capitato di incontrare in nessuna stazione, e mi auguro non debba capitarmi mai, cosa d'altronde di cui sono fermamente convinto. Tutto questo movimento, poco fantasiosamente inventato, non certo osservato dal vero, come si vorrebbe praticamente sostenere, ha il proprio culmine nel frettoloso passaggio di alcuni signori in cilindro con bandiere e di alcuni impennacchiati carabinieri, partecipanti ad un corteo, inopinatamente piovuto alla squallida stazione Termini, sede di strazianti convegni d'amore e d'addio, proveniente da chi sa quale, ballettistico film di René Clair. La situazione è aggravata dal fatto che tutte queste notazioni sono posticciamente inserite nel film con tocchi rapidissimi, talvolta convulsi, spesso macchiattistici, e in base ad una specie di criterio di equità distributiva. Per cui ogni tanti minuti di colloquio d'amore s'incontra un minuto di stravagante descrizione ambientale, completamente avulsa, talora, dal clima, dal tono del racconto. Per tacere delle spicchiole e grossolane inverosimiglianze materiali, soffermarsi sulle quali sarebbe forse ingeneroso, ma che pur vanno sottolineate, ad integrare la dimostrazione del fatto che lo studio dal vero di una stazione è completamente mancato (senza che peraltro a tale puntigliosa « ricostruzione » si sostituisse una allusiva, poetica evocazione, come era avvenuto in *Breve incontro*, dove la stazione era, con quei pochi, essenziali tratti di descrizione, un vero, piccolo mondo, vivo e angoscioso). Dare un elenco di queste inverosimiglianze vorrebbe dire sottrarre troppo spazio alla rivista: mi limito ad annotare quell'assurdo ristorante della stazione, dove non si può soffermarsi né consumare un pasto *prima delle otto di sera*, perché c'è da fare pulizia; quell'addetto ad uno sportello, che non conosce l'orario dei treni per Milano senza consultare un gran librone; quel treno, che fa il suo ingresso in stazione ad una velocità pazzesca. E via di questo passo. S'intende che l'inverosimiglianza più marchiana è quella che tutti hanno rilevato: relativa alla sproporzione tra il « misfatto » compiuto, baciandosi in un vagone abbandonato, dai due amanti, e la procedura cui essi vengono sottoposti (3). A questo alludeva probabilmente De Sica, riferendosi alle « esigenze della censura americana »; le quali possono senz'altro costituire una attenuante, ma non una giustificazione per l'arbitrarietà di una svolta narrativa, evidentemente basata, in origine, su una vera e propria consumazione di adulterio. (E ci vuole tutta la consumata bravura di Gino Cervi, l'unico interprete efficiente del film, per rendere sopportabile la scena al commissariato e il personaggio stesso del commissario, costretto a prendere troppo sul serio un bacio, sia pure arden-



(Sopra e sotto): Due inquadrature di *Stazione Termini*, che costituisce un'amara esperienza — analogia a quella di altri registi europei — di come sia impossibile fondere mentalità e metodi diversi.

te). La censura sembra abbia avuto a che vedere pure col finale d'addio definitivo: il codice di produzione americano non ammette infatti che un adulterio costituisca la soluzione di una vicenda. Ad un certo punto venne perfino annunciato (4) che tale adulterio, escluso dalla versione americana, si sarebbe profilato in quella italiana, balzando *in extremis* il protagonista sulla vettura di coda del convoglio che sta per rapirgli la donna amata. In pratica anche l'edizione italiana ha optato per l'amore impossibile, ed è certo meglio così. « Immorale » per i benpensanti, un simile finale avrebbe rappresentato una sorta di « lieto fine », fatto per accontentare le anime sognanti e sospirose, piuttosto che per concludere coerentemente la storia di un « breve incontro » e di un amore irrealizzabile.

Già che si parla di edizione italiana, mette conto piuttosto di domandarsi il perché di un'altra incongruenza. All'inizio, infatti,

la protagonista viene presentata come una signora straniera dalla presumibilmente modesta confidenza con la lingua italiana: per scusarsi con una persona essa usa l'espressione « sorry », nel suo stesso modo di esprimersi in italiano sembra esserci un lieve impaccio, alcune tra le prime frasi che le rivolge l'amato sono pronunziate col tono di chi si spiega con una persona che mal comprende la lingua. Poi, improvvisamente, tutto si normalizza, la donna prende a parlare e a capire correntemente l'italiano (se si eccettui il ricorrente particolare che, ogni qual volta le « autorità » le chiedono il passaporto, il suo compagno deve ripeterle, a mo' di spiegazione, la richiesta. Particolare, quest'ultimo, che potrebbe anche essere dovuto allo stato di stordita prostrazione in cui la signora si trova). Forse questo pure è un guaio derivante dal film girato in doppia versione, con personaggi di doppia nazionalità, con attori di doppia na-



zionalità e con criteri commerciali, e quindi antirealistici (un film come questo, con la partecipazione di David O. Selznick, escludeva a priori la possibilità d'impiego di una colonna sonora bilingue ad oltranza). Comunque stiano le cose e senza voler dar troppo peso ad aspetti marginali del genere, bisogna pur dire che anch'essi concorrono per la loro parte a determinare l'impressione di abborracciatura che deriva da tutto il film, sol che si guardi appena oltre la corretta vernice formale.

Resta da vedere anche fino a che punto tale vernice sia compatta. Tra i molti inconvenienti, derivati dall'ibrido connubio tra un regista, fino ad oggi sottile inventore e poeta, come De Sica, ed un produttore dai decisi intendimenti spettacolari, come Selznick, è noto quello relativo ai primi piani di Jennifer Jones, che Selznick pretese fossero ripresi non dal bravissimo G.R. Aldo, direttore della fotografia di *Stazione Termini*, ma da uno specialista americano, in grado di ottenere quegli effetti di levigata e anonima piacevolezza che egli si riprometteva. Vi è una scena a tale riguardo assai indicativa, ed è quella, piuttosto lunga, del primo colloquio tra i due protagonisti, seduti al tavolo del ristorante. La scena, basata essenzialmente sul dialogo (essa ha lo scopo di chiarire i precedenti, l'antefatto della vicenda) e sulle reazioni che esso fa affiorare sui volti dei due, è composta in grandissima prevalenza di primi piani, articolati in un consueto gioco di campi e controcampi. Ebbene, a dispetto d'ogni evidente cura, il contrasto stilistico tra i primi piani di Jennifer Jones e quelli di Montgomery Clift è sconcertante: alla morbidezza lievemente « flou » degli uni, rispondenti ad una tecnica a « cliché », tipicamente hollywoodiana, corrisponde, negli altri, una illuminazione contrastata, che incide con realistica nettezza il volto dell'attore. Come in un quadro dipinto a sezioni, le une ad olio e le altre ad acquarello.

Questa scena può essere assunta a simbolo di quello che è il film, frutto di un insanabile contrasto di mentalità e di metodi, che De Sica si è soltanto illuso d'aver sanato. Tra De Sica (e Zavattini) da una parte, Selznick dall'altra, il più forte si è dimostrato di gran lunga quest'ultimo. Al film egli può apporre con piena tranquillità la propria firma.

De Sica ha dichiarato: « Per quanto mi riguarda personalmente, posso dire che dirigere ottimi e sperimentati attori, come Jennifer Jones, Montgomery Clift, Cervi, Stoppa, ecc. è stato per me una specie di riposo dopo lo sforzo a cui dovevo sottopormi nei precedenti film per plasmare e dirigere attori presi direttamente dalla vita. D'altra parte l'affiatamento fra gli attori americani e quelli italiani non ha presentato nessuna difficoltà ed è stato rapidissimo, per non dire immediato. L'unica difficoltà — e insieme forse la più importante esperienza — è stata quella di far recitare gli attori in una lingua che non era la mia. Ma l'ho superata più facilmente di quanto credessi... », con l'esempio, cioè (5). Purtroppo anche qui De Sica si illudeva, e assai gravemente per un attore e un direttore d'attori quale ha abbondantemente dimostrato di saper essere lui. Il rendimento dei suoi interpreti, fatta eccezione per il citato Cervi e trascurando tutti gli altri, che non si elevano dal rango di macchietta, è

stato sorprendentemente inadeguato, di gran lunga inferiore allo « standard » delle loro prestazioni americane. Jennifer Jones, piú mossa, ha dimostrato una totale insincerità, una costruzione del personaggio tutta al di fuori, ammanierata e smancerosa, con un eccesso di smorfie che i continui primi piani hanno implacabilmente denunciato. Montgomery Clift è risultato legato, assente, del tutto privo di potere emotivo (se si eccettui un solo momento, quello in cui, di fronte al brusco « revirement » della donna, che, ritrovato il nipote, rinuncia a seguire l'innamorato a casa, egli fissa impie-trito l'amata e l'impreveduto nemico, ricacciando a fatica indietro le lacrime, con un nodo alla gola: a questo punto Clift ha due o tre primi piani di intensità davvero rara). Irriconoscibile è apparso qui il Clift asciutto, immediato, umano di *Un posto al sole* (*A Place in the Sun*, 1951), di George Stevens, un regista artigiano, talvolta delicato nell'espressione dei sentimenti d'amore, che sono convinto avrebbe fatto di questo (voglio dire prodotto in base a questa combinazione) *Stazione Termini* una confezione assai piú efficiente.

Contrariamente a quello che ha creduto, De Sica, per la prima volta alle prese con attori di peso — e per di piú dalla lingua, dalla mentalità, dalle abitudini diverse dalle sue —, si è trovato disorientato, incapace di trasmettere le proprie intenzioni in modo cosí suggestionante da riuscire ad ottenere i risultati voluti. Non solo è rimasto lui, regista, al di sotto, e di gran lunga, rispetto alla freschezza prevalente nel tono recitativo degli altri suoi film (ad onta di sporadiche insufficienze imputabili alla spesso troppo polemica scelta di interpreti non professionisti), ma ha fatto rimanere attori di consumata esperienza e di tranquillo, se pur livellato, rendimento al di sotto delle proprie normali possibilità. (Fatto, questo, tanto piú grave nei confronti del Clift, interprete di particolare genuinità, che si era ingenuamente illuso di poter ritrarre dalla collaborazione con De Sica un essenziale miglioramento, evadendo dalle « formule »).

Alla luce di *Stazione Termini* ci si spiega assai bene come De Sica non sia riuscito finora a concludere il suo film americano. Le remore deleterie che egli ha dovuto finir col subire lavorando in Italia si moltiplicherebbero nel caso di un lavoro in America. Per il regista dovrebbe essere, questa, una ben anara esperienza, analoga a quelle che altri grandi registi europei hanno fatto ad Hollywood. Egli dovrebbe aver constatato a proprie spese come sia impossibile fondere fruttuosamente personalità, mentalità, metodi diversi, opposti. Il regista De Sica appartiene ad un altro mondo rispetto al produttore Selznick. Cosí come il dialoghista Truman Capote, che pure è uno scrittore singolare ed interessante (ma il cui contributo mi è sembrato di una genericità penosa, per un film che, rinunciando alla visualizzazione dell'antefatto, doveva farlo suggerire, per l'appunto, dai dialoghi), appartiene ad un altro mondo rispetto allo scenarista Zavattini.

La morale di tutto ciò mi pare possa essere una sola: che i film americani (o quanto meno « all'americana ») gli americani veri sanno confezionarli assai meglio di noi. Anche — e forse sopra tutto — se questo

« noi » si chiama De Sica. Per questo regista che amiamo *Stazione Termini* rimarrà — è da sperare — una isolata parentesi, ma una parentesi pesantemente negativa. Nella quale di italiano è dato trovare soltanto qualche nome e le apparenze esteriori della stazione di Roma (che speriamo un'altra volta Zavattini sia in grado di « drammatizzare » in un modo meno lontano dal vero; o dal verosimile. Quel vero e quel verosimile che danno probabilmente fastidio al molto onorevole Mr. David O. Selznick).

(1) Vittorio de Sica, *Mi sono fermato alla Stazione Termini*, in « Cinema nuovo », anno II, numero 3 del 15 gennaio 1953.

(2) Idem.

(3) Il caso dei due innamorati sorpresi anni fa a baciarsi a Villa Borghese, cioè in luogo pubblico, processati e in un primo tempo condannati, è diverso, a parte il fatto che la sentenza finale della Cassazione ha escluso l'esistenza del reato. E si tratta comunque di un caso isolato.

(4) cfr. Franco Rispoli, *Cento e una notte alla Stazione Termini*, in « Festival », n. 1, del 3 gennaio 1953.

(5) Vedi (1).

MISCELLANEA

Non si può dire che fino ad oggi Grazia Deledda abbia avuto gran fortuna, nei suoi contatti, anche postumi, col cinematografo. Si sa, la tentazione del folklore è presso che invincibile, e non molto tempo fa ad essa cedette Augusto Genina, nel decorativistico *L'edera* (1950). Piú sorvegliato, in questo senso, si è dimostrato Aldo Vergano, regista di *Amore rosso*, titolo dietro cui si nasconde, per evidenti ragioni speculative, la vicenda di *Marianna Sirca*, romanzo del 1915, che racconta l'amore di una bella proprietaria terriera per un ex servo divenuto bandito. Il regista e i riduttori hanno, dicevo, resistito alla facile tentazione di fare del colore locale sardo a buon mercato, ma non hanno resistito a quella di « romanzare » assai liberamente il traliccio originale, con discutibili innovazioni, suggerite palesemente da motivi di indole moralistico-spettacolare. È cosí praticamente sparita la figura di Costantino, il compagno del protagonista Si-

mone, per lasciare il posto a prete Fenu, personaggio nel romanzo appena accennato; e gran parte degli altri personaggi hanno, dal piú al meno, cambiato fisionomia, a cominciare dal bandito Bantine Fera, che la Deledda presentava come « un bandito giovanissimo, piú giovane ancora di Simone » e che nel film è diventato un fuorilegge anziano e, alla fine, provvidenzialmente demiurgico, qualche cosa di analogo al capo della mafia di *In nome della legge* (1949) di Pietro Germi. Con la sobrietà nella descrizione ambientale e paesistica contrasta quindi una ricerca di effetti patetico-truculenti, culminante in quel finale ad ecatombe, il quale fa rimpiangere la quieta malinconia che adombrava la chiusa del romanzo, col rapido accenno alle nozze di Marianna, susseguenti alla morte di Simone.

Tutto quello che si può dire di *Gli eroi della domenica* di Mario Camerini è che esso costituisce un progresso rispetto al remoto *Cinque a zero* (1932) di Mario Bonnard (con Angelo Musco, e Osvaldo Valenti centravanti), film che aveva già tentato di impostare, farsescamente, i retroscena e le passioni che si agitano intorno ad una squadra di calcio. Data la modestissima portata di quel film non è che un simile progresso possa far inorgoglire nessuno. La materia è sviluppata secondo uno scrupoloso ossequio al luogo comune, in un salomonico connubio di fumettistico patetismo e di facile comicità. L'epidermico mestiere di Camerini salva, tuttavia, per lo meno qualche apparenza.

Il successo del *Cappotto* è stato un bel guaio, per Rascel. I suoi zelanti sfruttatori lo stanno alacramente rispingendo al pietoso livello da cui era partito. Di questo fatto sono cruda testimonianza due film di questi giorni. Il primo è *Ho scelto l'amore* di Mario Zampi, il quale ha lasciato l'adottiva Inghilterra, dove aveva appena diretto *Zitto e... Mosca!* (*Top Secret*, 1952), di cui mi sono già occupato, per tornare in patria a realizzare questa farsetta dalle evidenti finalità elettorali. Zampi ha, palesemente, il « complesso di Ninotchka » e del film di

Un drammatico momento de I lupi mannari, un film che, malgrado certe intenzionali ricerche d'atmosfera, non fa altro che raccontare un'improbabile vicenducola condita di luoghi comuni.



Lubitsch ha invano inseguito, nelle sue due recenti fatiche, trovate e toni, con ben miseri risultati (vedi qui, per esempio, il trio dei funzionari sovietici, scopertamente ricalcato). Se *Zitto e... Mosca!* non era che una modesta farsa, inizialmente spiritosa, poi piú grossolana e prevedibile, *Ho scelto l'amore* è una tra le piú ricche collane di melensaggini che da tempo capitasse di vedere. Forse nel soggetto originario di Vittorio Calvino, che non conosco, c'era un piccolo spunto suscettibile di qualche sviluppo (il travet sovietico che smarrisce a Venezia la colomba della pace, unitasi in volo alle sue compagne di piazza san Marco); qui non si trova né un tono coerente

a volo d'angelo. E invece è stato realizzato secondo una dimessa e trita chiave pseudo-realistica, in termini di spicciolo bozzettismo, prescindendo da ogni lievito poetico e indulgendo alla piú risaputa convenzione rivistaiola del protagonista. Tra gli interpreti, il migliore è Sandro Pistolini, che ha tre anni. Di Cecile Aubry un maestro della fotografia come Vaclav Vich ha fatto un incrocio tra la scimmietta e la nana. Dopo questa duplice esperienza negativa, è opportuno che Rascel pensi ai casi suoi e procuri di riguadagnarsi un po' del credito imprudentemente sperperato.

I lupi mannari (*The Devil Makes Three*, 1952) di Andrew Marton è stato girato in

Una piccola farsa spesso spiritosa è *Primo peccato* (*Dream Boat*, 1952) di Claude Binyon, che, secondo un andazzo ormai diffuso, ironizza sul cattivo gusto di certo cinema muto, non che sul risibile livello delle trasmissioni televisive americane. Il caso è quello di un dignitoso professore liceale, la cui tranquillità viene messa a repentaglio dall'inopinata diffusione, che la televisione effettua, di taluni film da lui interpretati molti anni prima, quando appunto, per un breve periodo, egli aveva furoreggiato come divo del cinema muto. Il professore comincia con lo sdegnarsi, avendo rifiutato quella parentesi, e poi finisce per accettare una vantaggiosa scrittura ad Hollywood. Il film del suo rientro è *Sitting Pretty* (*Governante rubacuori*, 1948, di Walter Lang), poiché il protagonista è interpretato da Clifton Webb, con saporosa misura e con acuto senso caricaturale, che consegue i suoi risultati piú gradevoli nella ricostruzione dei frammenti di vecchi film, disseminati qua e là nel racconto, con frequenti giochi contrappuntistici di ameno effetto. Questa tendenza a gettare sguardi retrospettivi — sia pure piú spesso in chiave parodistica — sulla propria storia, mi sembra uno tra gli aspetti interessanti di certa recente produzione hollywoodiana. In questo ambito, sebbene sia dotato di uno spirito di grana meno sottile che quello spiegato in *Cantando sotto la pioggia* (*Singin' in the Rain*, 1952) di Gene Kelly e Stanley Donen, *Primo peccato* può essere accettato come un piacevole contributo.

Una parola va spesa per *Intrepidi vendicatori* (*The Fighter*, 1952) di Herbert Kline, piú che altro per riguardo al nome del suo realizzatore. Al Kline, documentarista di rilievo, si deve tra l'altro quel *The Forgotten Village* (1941), che, su scenario di Steinbeck, descriveva la miseria e la superstizione dominanti la piú bassa classe sociale del Messico. Sebbene sopravvalutato, quel film non era privo di un suo nudo interesse documentaristico. Il Messico ritorna anche in *Intrepidi Vendicatori* (ispirato al romanzo di Jack London *The Fighter*), ma interpretato in chiave facilmente romanzesca. Il film, che è un sotto prodotto di *Viva Villa!* (id., 1934) di Jack Conway, piú ancora che del coetaneo *Viva Zapata!* (id., 1952) di Elia Kazan, bilancia la propria azione tra il Messico ed El Paso, cittadina di confine, nel Texas, dove si trova rifugiato un gruppo di transfughi rivoluzionari messicani. Ad essi si aggrega un nuovo profugo, superstita di un eccidio compiuto dai federalisti, il quale si dà al pugilato, per ricavarne il denaro necessario alla causa. Il "clou" del film è dato da un "match", dove si ripete l'eterna situazione del contendente piú debole, che finisce per vincere, grazie ad un supremo sforzo di volontà. Tutto nel film è volentersamente "fasullo", compresa la recitazione di attori di valore come Richard Conte (il giovane pugile) e Lee J. Cobb (il capo dei rivoluzionari, Durango).

L'impresa che John Huston, aveva cortesemente declinata ha finito per ricadere sulle spalle di Mervyn Le Roy, ah! quanto mutato da quello che nel 1932 diresse *Io sono un evaso* (*I Am a Fugitive from a Chain Gang*), una delle piú eloquenti testimonianze polemiche sulla vita americana.



Clifton Webb in *Primo peccato*, farsetta spesso spiritosa che ironizza sul cattivo gusto di certo cinema muto, non che sul risibile livello di determinate trasmissioni televisive americane.

né una fantasia di lena sia pur esile. Il naufragio di Rascel e dei suoi compagni di sventura è completo.

Su un livello di pochissimo superiore si trova *Piovuto dal cielo* di Leonardo De Mitri, ispirato ad un soggetto di Zavattini, appartenente alla maniera socialfiabesca. È la storiella di un ladro dalla scarsa vocazione che, avendo rubato diecimila lire ad una fanciulla ed essendosi accorto di averla così inguaiata, si prodiga per restituirla compiendo un altro furto. Questo lo porta a penetrare in una casa dalla finestra e ad essere scambiato per un angelo da un bimbetto. Acciuffato ad un certo momento dalla polizia, dopo che il bimbo lo ha riconosciuto per istrada, riottiene la libertà (e la fanciulla amata) prolungando la finzione e spiccando un salto per dimostrare al suo minuscolo amico e al di lui padre la propria effettiva natura d'angelo. Un soggetto di questo genere avrebbe richiesto una fantasia aerea e svagata, che lo traducesse in chiave di favola librata veramente

Germania e, in teoria, dovrebbe rivelare i retroscena dell'organizzazione neonazistica, detta, appunto, dei "lupi mannari". In realtà, non fa che raccontare una improbabile vicendola di contrabbandi, il cui unico aspetto realistico è dato da alcune riprese dell'autostrada che collega la Baviera col Salisburghese, "opera del regime". Il luogo comune predomina, malgrado certe intenzionali ricerche d'atmosfera, evidentemente e goffamente ispirate all'esempio del *Terzo uomo* (*The Third Man*, 1949) di Carol Reed. Nel film si incontrano Gene Kelly, che non si capisce perché faccia l'attore drammatico, quando invece è un buon regista, coreografo e ballerino per film-rivista; Anna Maria Pierangeli, ostinatamente impiegata in parti, come questa, d'angelo caduto al rango d'*entraineuse*, assolutamente inadatte al suo delicato temperamento; e, in una breve apparizione, Otto Gebühr. Segno dei tempi, alquanto mutati da quando egli monopolizzava, in film apologetici, la figura di Federico il Grande.

Alludo, s'intende, al *Quo Vadis* (*Quo Vadis*, 1951), o per meglio dire al "colossale" *Quo Vadis*, per seguire la dizione corrente. Riferire su questo gigantesco polpettone della durata di due ore e cinquantacinque e che allinea tutti i luoghi comuni su romanità e cristianesimo sarebbe impresa superflua: basti dire che per un certo pubblico vedere san Paolo che va, per così dire, a "prendere il caffè" in casa di un patrizio romano costituisce pur sempre uno spettacolo allettante. Per quanto riguarda poi il pubblico italiano, ad esso è riservato lo speciale gusto di identificare le adunate di massa sotto il balcone neroniano con quelle di piazza Venezia, e di godersi fanciullescamente certe facili analogie. Già che si allude a Nerone, diamo atto a Peter

Ustinov di una caratterizzazione istrionescamente divertente, in uno stile prettamente operettistico.

La Metro Goldwyn Mayer ha poi di recente rimesso in circolazione, al fine di sfruttare l'euforia stereoscopica, un vecchio esperimento di quasi vent'anni fa, il quale aveva lasciato il tempo che aveva trovato: il cortometraggio girato col sistema Metroscopic, da osservarsi con gli occhiali bicolari. La fatica, nel giro di un quarto d'ora, è notevole, per lo spettatore. Anche perché, mentre il particolare puntato direttamente contro di lui (in genere un oggetto contundente) risulta a fuoco, il resto dell'immagine rimane affogato in una sorta di nebbia indecisa.

GIULIO CESARE CASTELLO



quali Pandolfi, rifacendosi all'esempio delle grandi epoche della storia dello spettacolo, allorché il teatro era un fatto collettivo e popolare, ritiene debba avere lo spettacolo della società futura. Oggi il teatro di rivista, come viene comunemente inteso, non può dirsi popolare che nel senso esteriore della diffusione, allo stesso modo che è popolare il film o la competizione sportiva; ma la sua attuale lontananza da un'esperienza culturale profonda non esclude la possibilità di una evoluzione. Della quale Pandolfi rintraccia un segno, sia pur parziale, nel *Carosello napoletano* di Ettore Giannini.

L'autore di questo libro appare, qua e là, come una sorta di Diogene, che, reggendo il lumicino del proprio acume critico, va ricercando le tracce labili di un rinnovamento che si prepara. A questa stregua si possono spiegare taluni entusiasmi forse eccessivi, in uno storico in altri casi tanto restrittivo nel suo giudizio (tanto più restrittivo risulta, ai nostri occhi, il giudizio quanto più il fenomeno considerato è lontano nel tempo, al di là, quindi, della portata « anagrafica » di Pandolfi, che « liquida » Reinhardt e magari Copeau senza aver potuto entrare in comunicazione diretta col loro mondo spettacolare): alludo, per esempio, al fenomeno dei « Gobbi », che a me pare vada meglio palesando, al suo secondo anno di attività ufficiale italiana, i precisi limiti della sua portata, e preannunci la necessità di una « revisione » autocritica da parte dei suoi stessi animatori, che sono certo si troveranno costretti a ritornare al testo, pena l'esaurimento o la meccanizzazione. (Pandolfi ha peraltro l'avvedutezza di non citare, come assai leggermente si è fatto, a proposito dei « Gobbi », la Commedia dell'Arte, che non c'entra per nulla e che invece da noi si cerca di far entrare dappertutto, indifferenti ai sacrosanti motteggi di Petrolini).

Al di là di tutte queste manifestazioni più o meno colte, riflesse, quello che più interessa a Pandolfi è però la permanenza di uno spettacolo popolare nello stretto senso del termine. Uno spettacolo che nasca « direttamente dai sentimenti e dalle tradizioni del popolo ». Alla ricerca delle sue tracce, « più sparse e meno facilmente identificabili, ma non per questo meno suscettibili di interesse storico », egli va dedicando ora i suoi sforzi, in vista di un secondo volume di *Spettacolo del secolo*, che sarà appunto dedicato allo studio delle forme più fresche, più istintive, più durevoli nei secoli.

E' evidente che, pur nella solidità dell'impostazione generale, pur nella piena accettabilità di gran parte delle prospettive storiche, un'opera come questa, a carattere dichiaratamente polemico, assume un carattere non di pacifica sistemazione storica, ma di « manifesto » di tendenza. S'intende che, nel caso di Pandolfi, il sostantivo « tendenza » esclude nel modo più assoluto l'aggettivo « tendenzioso », tale è lo spregiudicato distacco con cui egli, studioso di confessione marxistica, giudica, per esempio, la prassi teatrale sovie-

CIRCOLI DEL CINEMA

F. I. C. C.

Nella sua riunione del 12 marzo la Segreteria della F.I.C.C. ha proceduto all'ammissione, in qualità di membro candidato, del *Cine Club VerCELLI*. Il Circolo ha in programma la proiezione di una serie di film tra cui: *Orfeo di Cocteau, 1860* di Blasetti, *Estasi di Machaty, L'incrociatore Potemkin* di Eisestein, *Tabù di Murnau, Les enfants du Paradis* di Carné, *Ossessione e Terra senza pane* di Visconti, film di Jean Vigo e Jean Renoir, ecc.

Il Circolo ha costituito una sezione speciale riservata agli studenti.

VITO PANDOLFI: Spettacolo del secolo (Il teatro drammatico), Pisa, Nistri-Lischi, 1953.

La parca bibliografia italiana sul teatro drammatico nel nostro secolo si è recentemente arricchita di un contributo importante, destinato, penso, a « fare data », a determinare un punto fermo nell'evoluzione degli studi in questo campo. Se ne ragiono su questa rivista non è soltanto per un atto di stima verso un saggista che anche i lettori di « Cinema » hanno imparato ad apprezzare; non è soltanto perché in sostanza il mondo dello spettacolo è uno solo, pur attraverso la differenziazione dei linguaggi espressivi peculiari, tra i quali è in atto peraltro un assiduo processo di osmosi; è anche perché il cinema costituisce un frequente riferimento nel discorso storico di Pandolfi.

Spettacolo del secolo è un'opera che rispecchia uno stato di crisi, un momento di frattura, a quanto sostiene l'autore, che di questo microcosmo (dello spettacolo) dominato da una crisi che è riflesso dell'altra, più grande, crisi del macrocosmo politico e sociale, si erge a giudice e, nello stesso tempo, a partecipe e lucida coscienza.

Disegnata con suggestione evocativa la « storia delle stagioni teatrali » dal finire dell'ottocento ad oggi — da Craig, Stanislavskij, Appia e Reinhardt, Copeau, Meyerhold, Tairov, Piscator e via dicendo, emblemi di quella rivoluzione che si compie nella concezione dello spettacolo a cavallo dei due secoli; interpretato il senso segreto di alcuni movimenti del pensiero assumente apparenza scenica — dall'espressionismo al dramma sovietico a quello americano a quello francese e italiano; trascritti gli impressionistici appunti della propria esperienza di spettatore cosmopolita, irrequieto e curioso, Pandolfi porta a provvisorio compimento un discorso serpeggiante lungo tutta la parabola della sua indagine storica, un discorso che tende a rispondere ad una domanda elementare: dove va lo spettacolo, quale sarà lo spettacolo di domani?

La posizione di Pandolfi è netta, estremistica, il teatro drammatico tradizionalmente considerato ha per lui esaurito il proprio compito, altre forme urgono e non attendono se non i presupposti politico-sociali necessari per potersi affermare. Nel quadro, stanco e legato alle formule, di una civiltà spettacolare culturalistica, filologicizzante, la quale d'altronde costituisce unicamente lo svago di una ristretta classe egemonica, lo studioso va alla ricerca, ansioso, dei germi indicatori di un possibile, prossimo rinnovamento fecondo. E li individua nel teatro epico di Brecht, che « obbliga lo spettatore a rispecchiarsi nell'azione, « risveglia » la sua volontà, « lo costringe a decidere », ponendolo « dinanzi alla vicenda », nei confronti della quale egli deve assumere un « atteggiamento critico »; li individua, risalendo più indietro nelle stagioni, in quel « teatro della crudeltà », in quel teatro come « peste », che, predicata fanaticamente e intravisto più che realizzato, sia pur in parte, da Antonin Artaud, ha suggestionato col proprio violento, ma confuso richiamo, diverse tra le più ricche intelligenze teatrali degli ultimi anni, Barault in testa. Li individua, ancora, nello spettacolo di rivista, che offre garanzie di « popolarità »,

tica. E' davvero singolare — e il fatto costituisce uno dei meriti più spiccati del libro — trovare un'opera, dalla netta impostazione politico-sociologica nell'esame dei fatti artistici, dominata da una sostanziale serenità, senza per questo che l'autore si proponga di tenersi fuori della mischia. Nella mischia egli si getta con tutto il peso delle sue convinzioni, ma senza che queste storcano il giudizio (anche se talora potrà sembrarci — è il caso del disegno storico del teatro italiano — che l'angolo di visuale risulti un po' troppo angusto e che difficilmente Pirandello regga un'interpretazione così costrittiva). Del resto, quest'opera di studio non è che l'altra faccia di una medaglia che ha sul verso il contributo « pratico » di Pandolfi allo « spettacolo del secolo », le sue realizzazioni sceniche, che vanno da quel *Malinteso* di Camus, derivazione evidente, nella sua regia, del teatro come « peste » di Artaud, alle riduzioni teatrali dal Boccaccio, tentativi generosi di un teatro popolare, sia pure di natura mediata. E' evidente che con Pandolfi si potrà impiantare una discussione, che toccherebbe più punti del suo ragionamento. Ma quella che non può essere soggetta a discussione appare, oltre la sua buona fede, la sua coerenza, nella teoria come nella prassi. E non mi sembra scarso titolo di credito, con questi lumi di luna.

Quanto al cinema, che va attraendo sempre più l'interesse riflessivo di Pandolfi (oggi egli ha rivolto il suo sguardo anche alla televisione, certo per interrogarne la sorte e stabilirne la funzione, nel quadro di quella che potrà essere la civiltà spettacolare di domani), esso non compare, nel discorso di questo primo volume di *Spettacolo del secolo*, se non come un punto di riferimento, sia pure frequente. Certo esso assumerà maggior rilievo nel secondo volume. Non mi sembra quindi il caso di entrare ora in eventuale polemica con l'autore; vi sarà, caso mai, tempo per farlo. Certo egli considera, non senza ragione, il cinema — ripeto — quale spettacolo popolare nel senso della diffusione. Ma si dimostra intransigentemente restrittivo nel giudizio circa la validità del contributo del film alla storia dell'arte dello spettacolo. Forse, dai suoi parchi accenni, trauce una sostanziale sfiducia in questo mezzo legato per sua natura all'avvilente compromesso con l'industria. E nei confronti del quale — se si vuol avviare una fruttuosa indagine — è probabilmente necessario far uso, non dico di colpevole indulgenza, ma di comprensiva facoltà di distinzione.

G. C. Castell.

I PREMI DI STUDIO DELLA MOSTRA CINEMATOGRAFICA

La Direzione della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia rende noto che, a modifica dell'art. 4 del Regolamento dei Premi di Studio devoluti a favore dei Laureandi dell'Anno Accademico 1952-53, il termine di presentazione dei documenti relativi alla partecipazione a detti premi è prorogato al 30 aprile c. a.

Di conseguenza l'assegnazione dei premi verrà effettuata entro il 31 maggio c. a.



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

AI LETTORI PAVESI. - Mi è stato chiesto se a Pavia vi sono degli schedatori (che conoscano possibilmente l'inglese): se ve ne fossero, sono pregati di scrivermi.

FRANCO SCROCCO (Pesaro). - Le informazioni che chiedi rappresentano una difficoltà grossa, ma non insormontabile, per questa rubrica. Comunque, mentre io cerco in alcuni archivi, Davide Turconi fruga in altri; e provvidenzialmente interviene Calandrino in Festival con altri dati che né Turconi né io abbiamo. A presto i risultati.

FRANCO MANINI (Milano). - Film tratti dai lavori di John Steinbeck? Procedo alla rinfusa: «Furore» (The Grapes of Wrath); «Gente allegra» (Tortilla Flat); «Minuzzolo» (The Red Pony); «Uomini e topi» (Of Mice and Men); «La luna è tramontata», «La perla», e un film diretto da Kline, su un villaggio indiano dal titolo «Il villaggio dimenticato». Hai visto lo scrittore mentre presentava «La giostra umana» (O. Henry's Full House)? Il tuo articolo sul cinema francese è ancora acerbo. Bada, innanzi tutto, che non si può definire frettolosamente «catastrofe» Juliette ou la clef des songes se non lo si è visto. Il giudizio va condizionato, come tu sai, alla conoscenza. Buone le osservazioni, quando passi a parlare di René Clément, a proposito di «Le mura di Malapaga»; e non mi dispiace quella considerazione per «L'amante di una notte» («Il regista parve aderire con inusitato calore al dramma delle sue creature»). Ma, ahimè, tu non scrivi su Jeux Interdits con quell'attenzione che il film merita, non costruisci insomma l'esame dei risultati del regista con quel rigore che un saggio di molte pretese dovrebbe rivelare. In due cartelle non ci si sbriga di un regista, sia pure con uno stato di servizio poco «affollato» come è Clément. Ripensaci; conserva le parti buone del pezzo, studia un diverso attacco dell'articolo, ad ogni film dedica un'analisi più che sommaria (e non ti affidare soltanto alle belle frasi), sopprimi o almeno attenua l'esame della produzione francese in generale (che nel caso tuo è per lo meno inutile); e poi fatti vivo. Soprattutto, non scoraggiarti.

M. S. (Torino). - Preferisco che la risposta alla tua lettera — la risposta, definitiva, intendo — ti giunga da parte della direzione di Cinema alla quale ho sottoposto il tuo manoscritto. Personalmente devo dire che mi sembra buono; un saggio senza eccessive pretese, e

appunto nei limiti di una « cronistoria ragionata » intorno ad un'attrice esso rivela la sua utilità. Perché dovrei essere « spietato » come tu dici? Credo di perdere la pazienza soltanto di rado: e non certo di fronte a un generoso sforzo quale il tuo.

SERGIO FEDRIGA (Bologna). - Ho l'impressione che le tue idee in materia di pubblicazioni periodiche siano alquanto insolite. Ospitare la fotografia di un personaggio su un giornale non significa necessariamente che quel personaggio risulti bene accetto, come uomo e come « idea », alla direzione del periodico. Le fotografie che commentavano l'articolo pubblicato da Cinema, dedicato al codice della censura secondo i dettami di Hays, non volevano riflettere la nostra approvazione nei riguardi delle scene che la censura aveva tagliate. Erano, puramente e semplicemente, dei documenti necessari alla storia della censura cinematografica. Comprendi? In quanto al codice Hays, che tu hai tutta l'aria di voler difendere, è giusto che tu conosca, oltre alle clausole, anche le situazioni filmiche alle quali i « catoni » americani hanno concesso i fatidici strappi. E allora (ma qui l'elenco risulterebbe troppo lungo e perciò occorrerebbe un articolo a parte; il che non viene escluso, nei nostri piani) e allora, dicevo, tu potresti finalmente conoscere le ragioni per cui una misura, che all'apparenza sembra giusta e sensata legittima, in fondo si rivela come un espediente improntato alla tartuferia più smaccata. Allora perché tutti questi impedimenti che in realtà nuociono al piglio impetuoso di un regista? Perché queste restrizioni, suggerite da uno stato di « abuso » e adottate quando un realizzatore dovrebbe, per poter creare la vera opera d'arte, avere le mani libere? Non si stabilisce più una casistica (nel cinema italiano gli strappi ad un tacito codice sono ancora permessi, specie nel campo per così dire « sessuale ») se il regista sa tenersi nei limiti di quel che l'opinione pubblica chiama « buon gusto »; ad esempio due di sesso diverso, secondo la censura di Roma, possono stare sullo stesso letto e suggerire una situazione, che amabilmente definiremo « drammatica », a patto che lui sia in giacca e pantaloni anche se la donna indugina sul ghiaccio in combinese. Col cinema americano si arriva addirittura alla regola collegiale, si usano le forbici per sopprimere punti che all'occhio dello spettatore (e al suo spirito) nulla di particolarmente « torbido » suggerirebbero, ma che contrastano con i « punti » famosi

della legge. E questo, a me e a molti, pare insensato. Il codice è stato adottato di comune accordo dalle case cinematografiche, si dice, e sta bene. Ma non dimentichiamo un'altra forza, che impedisce le infrazioni al codice anche se le case produttrici ad un certo momento sembrano propense a far emendare le leggi: alludo ai vari consorzi di censura che nascono come funghi nell'Unione stellata. Venti signore riunite, con mozioni di protesta e una catena di giornali favorevole possono mettere al bando un film; e chiameranno il loro sodalizio « Legione di decenza ». I motivi che la Legione addurrà saranno le solite ragioni che usa portare quel tipo di « signora » che anche in Italia è facile incontrare: cervelli da tè delle cinque con prevenzioni parrocchiali (chiedendo scusa ad alcuni parroci che conosco e che apprezzo perché sanno dimostrarsi aperti di mente e perciò efficientissimi). Poi viene l'« American Legion »: questa congrega di reduci (tra parentesi, goliardici e chiososissimi quando suona l'ora dell'adunata annuale) con le sue proteste riesce a far bandire Limelight dai cinematografi in nome delle presunte simpatie politiche di Chaplin e della di lui « vita discutibile » (e se andassero, i legionari in fregola di censura, ad esaminare la esistenza intima di Walt Whitman? quanti volumi di questo loro grande poeta si salverebbero dal massacro? si torna dunque al rogo dei libri operato dal boia sulla pubblica piazza?). Aggiungo a questi non richiesti, ma influenti, organi di censura, i mille piccoli comitati che insorgono allorché una qualsiasi categoria di lavoratori viene insultata (ovvero quando si mostra in un film un componente della categoria intento a compiere nefandezze: all'istante i censori generalizzano e protestano perché si « viti-pende » il consorzio; vedi mozione per « Morte di un commesso viaggiatore »). Naturalmente, di fronte a questi fatti non so se accordare la mia ammirazione o ai produttori americani dei film cosiddetti realisti perché infrangono i terribili tabù o ai produttori dei film « d'evazione » appunto perché sanno sfuggire ai suddetti tabù. Nell'incertezza, mi rassegnò a disapprovare te che per i tabù sembri nutrire simpatia.

A. M. NEGRI (Milano). - Non vorrei difendere La provinciale di Mario Soldati a spada tratta perché di difetti e non pochi, ne ho riscontrati anch'io. Dov'è la provincia, intanto? E cos'è quell'indugio, in stile « Bolero Film », sul fatto che la protagonista è sorella di sangue di Interleghi (alludo alla parte che l'attore ricopre)? E perché quella caratterizzazione da macchietta che la rumena trascina per tutto il film? E perché quelle diluizioni, che mirano ad essere liriche, e invece mi ricordano i vizi (creduti « intellettuali ») dei registi italiani che fecero parlare la critica dal '38 al '43? Stile Cines prima maniera: questo m'è parso il film, in alcuni punti. Ma di converso devo farti osservare che di pregi La provinciale ne ha, e non pochi. La psicologia di alcuni personaggi è centrata; il « tempo » è sovente perfetto; le figure sono tucide e precise. E la tanto disprezzata (da te) Lollobrigida riesce credibile e vera. Ti par poco? Ovviamente ho espresso un giudizio soltanto mio, opposto al tuo. E opposto a quello di molti critici ufficiali.

MARIO PROLI (Luca). - Attilio Riccio è successo a Corrado Alvaro, nella critica cinematografica del « Mondo ». Alvaro era successo a Ennio Flaiano, il quale, a quanto mi risulta, si interessa ancora al settimanale ma si dedica soprattutto

al cinema come sceneggiatore. Da tempo non leggo più scritti suoi. Che ci stia preparando un secondo romanzo? Il primo, « Tempo di uccidere » (della cui riduzione cinematografica si parla da tempo) lo scrisse a Milano, lontano dalle tentazioni romane. Flaiano, occorre dirlo, è un amabile, divertente parlatore e perciò mai gli manca un pubblico di ascoltatori. A Milano, piombato nell'inverno '46-'47, trovò la calma e il disinteresse, affittò una stanza, curò che il riscaldamento (era un inverno terribile) fosse costante e confortevole, comprò sigari toscani « attenuati » e si mise al lavoro, consegnando il manoscritto a Longanesi in tempo di vero record. Se Ennio ha un nuovo romanzo in preparazione, dove sarà andato a scriverlo? A Rocca di Papa, a Carsoli, a Genzano?

LUCIO STACCHETTI (Genova). - L'accenno al doppiatore di Cyrano de Bergerac era fugace, un modesto appunto ad uso di un lettore che chiedeva schiarimenti intorno all'attività delle nostre « voci » più note. L'attore in questione è Sandro Ruffini. Ricordo ai lettori, da queste colonne (anche se la sede più adatta sarebbe « Cambi e acquisti ») che sei disposto a cedere l'intera collezione di Cinema nuova serie. Ho già spiegato il motivo che mi induce ad ospitare questo genere di segnalazioni: la nuova serie di Cinema conta parecchi numeri esauriti. La richiesta dei suddetti fascicoli costituisce il perenne grattacapo della nostra Amministrazione. A questo proposito, conto di dare quanto prima un elenco completo dei fascicoli che noi non possiamo più cedere in quanto che il nostro magazzino ne è letteralmente sprovvisto. Continuando nella segnalazione della tua proposta, aggiungo che abiti in Via Giovanni Monleone 6/2, a Genova-Boccadasse; che quattro volumi della collezione sono rilegati e che tu intendi cedere soltanto in blocco. Alla domanda circa la collaborazione a Cinema non so che cosa risponderò, per ora: manda articoli, il Direttore deciderà.

X. Y. (Napoli). - La tua lettera non aveva ottenuto risposta sollecita perché, al fine di darti informazioni dettagliate, avevo incaricato un amico romano di inseguire quei dati e quelle notizie che tu sembravi ansioso di conoscere. Senonché l'amico è scomparso e tu sei rimasto ad aspettare. Ma immagino che ora tu ti sia reso conto che Cinema cerca di tenere sempre al corrente i lettori dei risultati del concorso dei soggetti bandito dal Centro Sperimentale di Cinematografia. La commissione è composta da Blasetti, Zampa, Contini, Ghelli, Montesanti, Verdone e Ojetti. Non credo che i partecipanti « sfortunati » vengano avvertiti del loro smacco; è un'usanza che pochissimi concorsi rispettano. Puoi conoscere i risultati completi leggendo Bianco e Nero che del C.S.C. è l'organo ufficiale. E concludendo (per rispondere all'ultima tua domanda): no, i manoscritti non si restituiscono mai, quindi tu dovrai dire addio alla tua produzione. Nel caso però che nessun esemplare fosse rimasto nelle tue mani penso che la direzione del C.S.C. farà in modo, in via eccezionale, di rintracciare il tuo soggetto e rimandartelo.

IL POSTIGLIONE

CAMBI E ACQUISTI

SERGIO BONINI (Via Lungo l'Africo, 150, Firenze). - Cede Filmlexikon oppure cambia col libro di Gojovana i problemi dell'arte dell'operatore, e il dizionario della tecnica cinematografica e della fotografia di Paolo Uccello.

(Continuaz. dalla seconda di copertina)
po divenuta, a suo avviso, formula, cioè maniera. Il Chiodaroli sostiene che il neorealismo, in quanto « ostentato sviluppo di uno stato d'animo che è stato poetico e degenerazione di una poetica filmica » non può essere arte, né può dare l'avvio ad opere d'arte. Per lui il cinema non deve solo limitarsi a guardare nella realtà, ma isolare in essa « un mito visibile ». Ne deriva che « il realismo è grande arte, solo se lo si guardi nel suo capolavoro, che non è *Ladri di biciclette*, ma, semmai, *Germania, anno zero*, perché crea un mito e apporta una catarsi ».

Mi sembra che nelle argomentazioni a volte confuse e farraginose, a volte assai acute e sottili del Chiodaroli ci siano alcuni punti deboli che portano l'autore ad una conclusione e a giudizi errati.

Il primo concetto che occorre necessariamente chiarire è questo: che cosa è il « realismo » e che deve intendersi per « simbolismo », « romanticismo », « naturalismo », « idealismo » e simili? Rappresentano altrettante categorie di giudizio estetico o sono modi affatto pratici di classificazione delle opere d'arte?

La risposta ce la porge il Croce nel suo saggio sul Verga: « "Verismo", come "classicismo", "romanticismo", "idealismo" e simili, sono termini che la filosofia dell'arte, dopo averli esaminati, getta in un canto come distinzioni erronee o pleonasmii confusionari. Ogni vera opera d'arte (essa dice) è insieme veristica, simbolistica, idealistica, classica, romantica e via, perché sintesi di materia e di forma, di natura e di spirito, di reale e di ideale... Si desidera una riprova empirica della vanità di quelle dispute tra scuole artistiche?... Si veda come i critici, che tengono a quelle distinzioni, siano poi costretti a scrivere sul "romanticismo" o sul "verismo" dei "classici" o sul "classicismo" e "verismo" dei "romantici", riconoscendo, con questi stessi titoli, la vanità di esse, l'inscindibilità di ciò che arbitrariamente avevano scisso ».

Dunque per l'estetica tutte le opere d'arte sono tra loro nel medesimo tempo uguali e diverse: uguali perché tutte facenti parte del mondo dell'arte, perché di tutte si può dire con pari diritto che sono sintesi di forma e materia, di natura e spirito, di reale e di ideale; diverse perché ciascuna è un tutto a sé, una monade avente una propria fisionomia distinta e individuale.

Quindi non è da credere, come comunemente si suole, che *Ladri di biciclette*, o *Paisà*, o *Il cammino della speranza* (cito a proposito alcune delle più significative opere d'arte che il cinema cosiddetto neoverista ci abbia dato) siano per così dire la rappresentazione cinematografica fedele di una realtà esterna e materiale, mentre al contrario *Limelight* o *Le silence est d'or*, in quanto opere non realiste, cioè « idealiste » siano solo pura fantasia, sogno. Questa antitesi esteticamente è solo frutto di una vuota astrazione intellettualistica. Vero è invece che tanto nelle prime quanto

nelle seconde vibra la sublime intuizione poetica trasfusa nelle immagini, il palpito del sentimento, la nota del cuore. Ché se così non fosse, il cinema italiano non avrebbe né « umanità » né « carattere » (Chaplin). A questo punto però importa chiarire un altro concetto.

Se neghiamo che in sede strettamente estetica possa ragionevolmente parlarsi di opera d'arte realista o di opera simbolista, neghiamo nello stesso modo che storicamente possa parlarsi di una corrente o scuola neorealista? No, perché negare le formule non vuol dire negare determinati fatti storici, solo perché quelle formule e quei fatti vanno sotto una identica denominazione.

E che cosa è dunque il neorealismo da un punto di vista storico? E' un vocabolo simbolico, una etichetta che contrassegna un ben determinato moto storico dell'arte italiana di questo dopoguerra. Il cinema italiano dell'anteguerra (e non soltanto il cinema italiano ma anche la narrativa) costretto a sottostare alle imposizioni della tirannide, era stato conformista, retorico, falso in arte perché fuori del vero della vita: il cinema del dopoguerra, risorto nel clima favorevole della Liberazione, fece un bagno salutare nella realtà, guardò ai fatti umani, alle miserie sociali e rinacque a nuova vita. L'arte anteriore considerava più volentieri l'ambiente dei salotti piccolo-borghesi e in questo ambiente il giovane donnaiole dalle belle maniere, la donna d'eccezione, l'eroe, il tutto sotto una vernice di falsità stucchevole. L'arte post bellica si rivolse invece ai contadini, agli operai, alle plebi abbruttite dalla miseria, chiuse nella loro opaca renitenza alle forme e agli statuti della civiltà. Il neorealismo fu, come disse il Chiarini « la presa di coscienza della realtà italiana, in senso sociale, di alcuni artisti che avvertono le contraddizioni di una società dove esistono condizioni umane intollerabili: la miseria, gli stracci (diciamo pure la parola che fa inorridire le orecchie timorate) la disoccupazione, le malattie e pericoli di guerra, la lotta selvaggia per un tozzo di pane, i pregiudizi, l'analfabetismo ecc. ». Definire in modo del tutto gratuito codesta tendenza come « la degenerazione di una poetica » significa non avere ben capito la natura del neorealismo e fraintendere persino il concetto di arte, la quale non è mai idea platonica, astratta intuizione, mito, ma solo ricreazione e rielaborazione fantastica della realtà, « l'arte è sì un sogno solitario — diceva il Russo — ma un sogno solitario che nasce nella storia e che si giova del consenso e del contrasto della storia circostante ». Ecco perché noi non esitiamo neppure per un istante a considerare *Ladri di biciclette* o *Il cammino della speranza* grandi capolavori dell'arte contemporanea e non consideriamo per niente paradossale l'affermazione del Pavese che considera De Sica il miglior narratore italiano d'oggi. Queste opere hanno infatti tutti i requisiti necessari per essere considerate il miglior prodotto dell'arte contemporanea.

E passiamo adesso alla « pars co-

struens » del discorso del Chiodaroli, dove egli sostiene che « compito del cinema è di isolare dalla realtà un mito visibile... » e nella quale ricorre, certo non a caso, il nome di Aristotele. Questo nome per me è in certo senso illuminante, perché dimostra come Chiodaroli, nel tentativo di uccidere il nuovo, abbia risuscitato il vecchio e si sia impigliato nelle reti della « poetica » aristotelica. Il Chiodaroli infatti è dell'avviso che il cinema deve « imitare il reale », non per rappresentare la nuda realtà ma per isolarne dei miti; Aristotele diceva che l'arte è « minesi » dell'idea nella forma immanente della natura, idealizzazione del fatto particolare: non vi sembra che tra le due posizioni ci sia più che una esterna simiglianza? E non vi sembra molto « aristotelico » affermare che il capolavoro del neorealismo è *Germania, anno zero* per il semplice motivo che esso apporta una « catarsi »?

Niente di strano dunque se partendo da simili principi si arrivi alla facile conclusione che *Miracolo a Milano* è migliore di *Ladri di biciclette* e addirittura che *Germania, anno zero* è un capolavoro di levatura superiore.

Quello che però in questi due giudizi non possiamo assolutamente accettare è prima di tutto il punto di partenza. Il Chiodaroli infatti esalta *Miracolo a Milano* perché esso rappresenta una evasione e un superamento, rispetto alle precedenti posizioni di De Sica e Zavattini. Dimenticando di chiedersi se per caso un tale superamento non implichi piuttosto un passaggio ai simboli, sino intellettualistico, al puro e spesso ozioso gioco dell'intelligenza. Né si può dire che la critica italiana non ha « capito » il film; ma semmai che non ha saputo bene individuare i difetti. I quali mi sembra scaturiscano dal fatto che nel film in questione De Sica e Zavattini si sono posti su un piano creativo che possiamo chiamare « collettivo » e quindi nella impossibilità di creare un'opera organica ed omogenea, per la necessaria eterogeneità dei loro mondi poetici: quello zavattiniano incline agli spunti paradossali e inverosimili, alle acrobazie fantastiche, alle atmosfere surrealistie, ad un simbolismo astratto e barocco e l'altro alieno da ogni intellettualismo, fatto di sentimenti tenui e sommessi, intimista e quasi crepuscolare. In *Miracolo a Milano* questi diversi modi di intuizione poetica, venuti entrambi in superficie si cozzano ma non si fondono. Ed è giusto che sia così. Essendo l'arte creazione individuale, intuizione ineffabile che sprofonda le sue radici nelle pieghe più misteriose e recondite dell'animo dell'artista.

Gaspere Falsitta

Roma, marzo

Gentilissimo Signor Castello,
leggo nel numero 102 di *Cinema* la sua critica al film « Fanciulle di lusso » di Bernard Vorhaus. Non spetta a me entrare nel merito delle considerazioni che lei fa sulla produzione della Cines, ma voglio sol-

tanto difendere il mio lavoro da un suo giudizio troppo severo anche se dettato dal malumore procuratole dalla visione di detto film, per lei, tanto criticabile.

Sono d'accordo che la fotografia di questo film non è eccezionale (specie se riferita alla mia precedente attività), ma vorrei spiegarle che ciò non è dovuto come lei scrive « a malagrazia nella realizzazione » ma solamente ai seguenti fatti:

1) la copia che ha visto in proiezione a Milano è stampata non dal negativo originale (consegnato dalla Cines ai produttori americani associati in questa realizzazione) ma da un controtipo, piuttosto scadente;

2) come avrà certamente notato il film è pieno, fino alla esagerazione, di dissolvenze incrociate, in chiusura e a tendenza tutte realizzate a scena intera. Cioè l'inquadratura che precede e quella che segue la dissolvenza sono stampate interamente in TRUCA col risultato di vedere sullo schermo due scene sbiadite per ogni dissolvenza.

E' chiaro, quindi, che nell'edizione italiana non è rimasto un solo metro del negativo originale. Ignoro per quali ragioni la Cines non ha seguito il criterio, ormai normale per i film girati in coproduzione, di realizzare un negativo originale per ognuna delle versioni.

Forse, se avesse saputo queste cose, lei non avrebbe scritto « perfino la fotografia di Portalupi è di uno squallore incredibile ». Questo suo giudizio mi pare in ogni caso eccessivamente severo dato che per la fotografia dello stesso film i critici romani hanno usato parole ben diverse come potrà constatare dai ritagli che le accludo.

Scusi il disturbo, ma l'amore che ho per il mio lavoro mi ha spinto a questa difesa che, anche se in ritardo, spero non sia inutile.

La saluto cordialmente.

Pietro Portalupi

La lettera di Pietro Portalupi chiarisce opportunamente un « retroscena » di carattere tecnico, che, ovviamente, non poteva essermi noto allorché recensivo il film, dopo essermi trovato di fronte ad un'opera che, oltre tutti i suoi altri difetti, presentava una fotografia uniformemente scolorita e trasandata. Tale uniformità induceva ad escludere un difetto inerente alla stampa, anche se rimaneva sorprendente e quasi incomprensibile che un operatore come Portalupi — tra i migliori d'Europa — avesse apposto la propria firma ad una fotografia del genere (vero è che analoga sorpresa destava la presenza di Ennio Flaiano tra gli scenaristi di una simile scipitezza). Ora le rivelazioni di Portalupi rimettono le cose relativamente a posto, per lo meno per quanto riguarda lui. Per quanto riguarda la Cines, il fatto si risolve nell'aggiunta di un capo d'accusa al "dossier" già pesante che esiste a suo carico. Non si vede proprio perché una casa ricca e attrezzata come quella debba aver rinunciato a seguire la prassi normale per la stampa di un film che era frutto di una co-produzione. Col risultato di esporre ad una cattiva figura un artista di coscienza e di talento come Portalupi. (g.c.c.).



Una drammatica scena di Le salaire de la peur di Clouzot, che inaugurerà il Festival di Cannes.