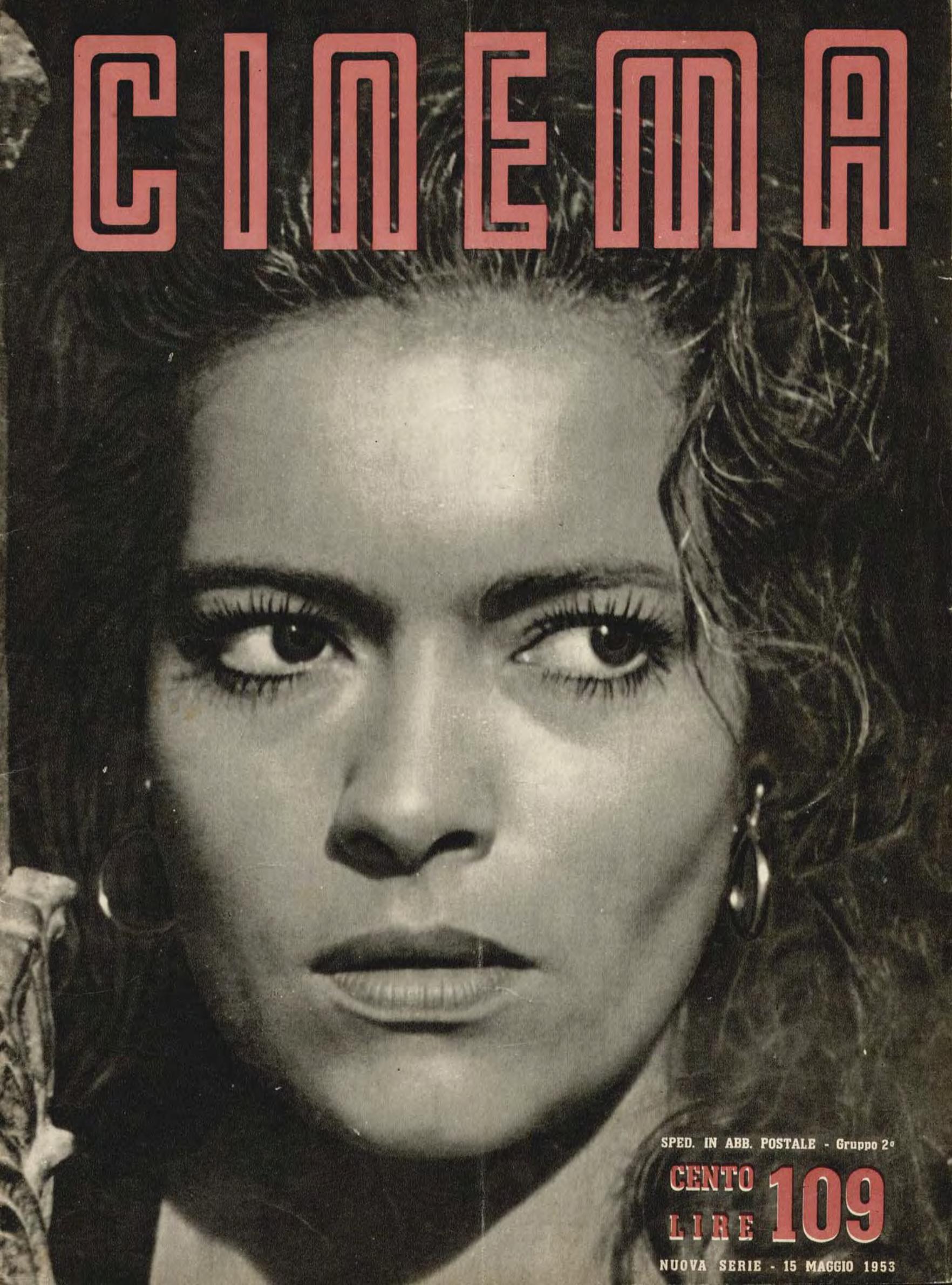


# CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

**CENTO**  
**LIRE 109**

NUOVA SERIE - 15 MAGGIO 1953

# FORMATO RIDOTTO

## Una lettera dal Canada

COME seguito al nostro precedente discorso possiamo prendere la seguente lettera ricevuta dal Canada:

«Egregio Signore, innanzitutto mi voglio presentare: io sono un emigrante in Canada da cinque anni or sono da Venezia, ed ho aperto poco tempo fa un cinematografo italiano che presenta film italiani a continuazione (unico in questa città). Presentiamo film italiani in 35 mm. ed in 16 mm. Inoltre sono sulle possibilità di organizzare un film in lingua italiana 16 mm. con sottotitoli inglesi (il primo, credo, in Canada) sulla vita degli emigranti canadesi (il Novati evidentemente intende "emigrati nel Canada") e poi distribuirlo in Canada, Stati Uniti ed in Italia. Di questo e per questo voglio rivolgermi a Voi per chiedere aiuto.

«Ho letto sulla rivista "Cinema" che ci sono vari club con materiale cinematografico, con film, ecc. Da parte mia ho il materiale cinematografico al completo: da presa e da proiezione. Vorrei essere in unione con altri club italiani per scambio di eventuali film (per esempio sono in possesso di alcuni film parlati in inglese oppure muti sulla vita canadese delle varie popolazioni, sul Canada, i paesaggi, ecc. ma tutti dei cortometraggi).

«Potrei avere l'onore di far parte dei club organizzati di formato ridotto, fare lo scambio di alcuni cortometraggi, avere l'aiuto per la formazione di questo film con libri che spieghino ampiamente il passo ridotto, ecc.? In poche parole l'aiuto morale per la fondazione di un film della lunghezza di 85 minuti, circa, che per la prima volta potrà riportare la vera vita ed i disagi dell'emigrante italiano? Sarà un film reale, e tratto in ambienti veri, con artisti del popolo.

«Sperando in un vostro cordiale riscontro, ed in un'introduzione nei cine club, cordialmente Mario Novati, 6536 Clark St., Montreal, Canada».

Il Novati viene a convalidare la nostra asserzione che la produzione di cortometraggi paesaggistico-turistici rappresenterebbe un utile impiego per le Associazioni interessate al turismo ed un interessante sviluppo per tutti i cine club, costretti ad una limitata attività per difficoltà finanziarie. Mario Novati nella sua prosa che sa di traduzione, ci riesce ancor più simpatico perché mentre s'innesta nella vita del paese di adozione, conserva intatti i legami spirituali con l'Italia; non neghiamo che interessi diversi contribuiscono al mantenimento di un cinematografo con proiezioni interamente in lingua italiana, questo però rientra nei limiti del giornalismo del Novati, quel che noi dobbiamo apprezzare è la diffusione del nostro cinema: tutti sappiamo che i film sono i migliori ambasciatori di un paese, sono i ponti ideali lanciati tra paese e paese, nessun plenipotenziario è tanto sincero e tanto spontaneo quanto un bel film. Il Novati offre con questa lettera a tutti i cineamatori di contribuire alla conoscenza del nostro paese nel Canada. Dopo aver presa visione di questa lettera riteniamo che i cine club eleggeranno Mario Novati loro socio onorario, e che consigli e quesiti ne riceverà da tutti. Quanto ai libri che trattano del formato ridotto invitiamo il Novati a rivolgersi a qualche libreria locale, in quanto tutti quelli reperibili in Italia sono tradotti dall'inglese; inoltre la Paillard Products Inc. (265 Madison Avenue, N. Y. 16, New York) distribuisce un'interessante rivista «Bolex Reporter» che certamente troverà di grande utilità; forse ne potrà prender visione presso l'agente della Paillard a Montreal stessa (H. de Lanauze, Bleury 1025). E' una rivista che tiene i propri lettori al

corrente su tutte le novità tecniche che interessano il formato ridotto, ed inoltre con buoni articoli esplicativi istruisce il cineamatore sui segreti di ogni genere di riprese.

L'idea poi del Novati su un film sugli emigranti in Canada, che sarebbe in fine la storia di tutti gli emigranti in tutti i paesi del mondo, ci sembra ottima. «Sarà un film reale, e tratto in ambienti veri, con artisti del popolo». E' commovente una dichiarazione del genere: il neorealismo ha riportato gli uomini alla semplicità. Attorno all'emigrante sino ad oggi solo Chaplin seppe dire una parola sincera (*The Immigrant*, 1917). In Italia avemmo *Il passaporto rosso* di Guido Brignone (1935) che assai vagamente riuscì a centrare un problema così spiccatamente sofferto dal nostro paese. *Emigrants* di Aldo Fabrizi (1949) non fu che una retorica distrazione. Novati, emigrante tra emigranti, può dirci una parola sincera; a nome di tutti i cineamatori gli porgiamo i più fervidi auguri.

## Il Concorso di Montecatini

Il Concorso di Montecatini è stato definitivamente fissato per i giorni dal 6 al 10 luglio. La notificazione dei film deve avvenire entro il 20 giugno alla Segreteria della Fedic, mediante la compilazione delle schede di partecipazione in possesso dei cine club. Entro tale termine deve pure avvenire la notificazione dei film concorrenti al premio Tufaroli.

In attesa del IV Concorso non è male ridare uno sguardo alle precedenti manifestazioni di Montecatini, anche perché si possono segnalare dei film che potrebbero prendere la strada del Canada.

Nel 1950, al I Concorso si presentarono film che raffiguravano nella loro esattezza gli squilibri, le incertezze e l'impreparazione a cui sottostavano i cineamatori. Fino allora i cineamatori erano stati isolati, lo spirito di emulazione era inesistente, i film erano per lo più fatti per dare sfogo ad una narcisistica velleità espressiva. Ancor oggi questi difetti non sono scomparsi, i cineamatori mal si assoggettano ad un verdetto, ad una critica, soprattutto un grosso numero di cineamatori — tutti rappresentanti di una classe agiata — si rifiutano di entrare nei cine club, di sottoporsi ad un concorso; ciò rappresenterebbe il crollo della loro vanagloria, vorrebbe dire acquistare quell'umiltà che i mediocri tanto aborriscono, ma che è la virtù prima per il compimento di qualche cosa di cui valga veramente la pena.

Tra i film presentati ricordiamo *Il dottor Balanzone* di G. Mocali e L. Grandi (cine club Bologna), pieno di arguto umorismo sebbene assai incerto nell'espressione; *La villa Pisani a Stra* di Aldo Nascimben (cine club Treviso) e *Riviera* di Nino Rizzotti (cine club Milano) documentari a colori illustranti il primo uno delle più belle ville venete con affreschi del Tiepolo, il secondo la Riviera ligure. Benché difettosi nella costruzione e dal ritmo incerto assolvono degnamente la loro funzione illustrativa.

Il Concorso 1951 offerse invece diversi lavori di notevole interesse che rivelarono un maggior impegno nei concorrenti e soprattutto idee chiare sulle possibilità del formato ridotto. Film a soggetto: *L'isola semplice* di Aldo Nascimben (c. c. Treviso), una lirica interpretazione di un litigio amoroso ambientato nella squallida natura delle "valli". *Il principiante* di Guido Gianni (cine club Arezzo), gustosa presa in giro dei cineamatori, rivelante in Gianni una notevole predilezione formale. *Il fiore* di Piero Bergamo (cine club universitario di Padova), film in 8 mm., difettoso techni-

camente, ma incisivo e felice nell'espressione. Film fantasia: *Sogno inutile* di Alessio Baume (cine club Roma), una piacevole antologia di trucchi cinematografici; *Manichino malato* di Piero Lamperti (c. c. Milano), film discutibilissimo ma piacevole per la sua abilità nel far trasecolare; *Con gli indiani a due passi* di Leonardo Autera (c. c. Treviso), intelligente satira del western; *Fantasia della notte dell'Epifania* di Bruno Crescenzi (c. c. Roma), film a pupazzi inconcludente, cosparso però di felici notazioni. Documentari: *Colori sul Lario* di Nino Rizzotti (c. c. Milano), ottimo lavoro per una conoscenza all'estero del bellissimo lago di Como; *Dimora di un patrizio veneto* di Aldo Nascimben (c. c. Treviso), *Note su Stromboli* di Franco Villa (c. c. Roma) si possono affiancare al precedente tenuto conto della loro ottima fattura. Potremmo enumerare altri documentari, ma citare titoli e realizzatori è alquanto redioso.

Al Concorso 1952 «Cinema» ha dedicato un articolo (n. 90, 15 luglio 1952, «Moralismo di giudice contro il giro del sole» di Luigi Pestalozza). Oltre ai film segnalati dal Pestalozza altri meritano il passaporto, come: *Siate buoni o figli* di Bertoldo Birello (autore di *Autunno* eccezionale documentario ove il colore si fonde nell'immagine trasfigurandola poeticamente) del cine club universitario di Padova, *Giostra* di Nino Rizzotti (c. c. Milano), *Una sera d'inverno* di Livio Fusco (cine club Piemonte di Torino), *Canal Grande* di Leonida Gafforio (c. c. Milano), *Ars derutae* di Mario Florentiis (cine club Perugia) ed altri ancora.

Previsioni sul prossimo Concorso di Montecatini non se ne possono fare; negli ambienti della Fedic e tra coloro che sono addentro ai problemi del formato ridotto, il Concorso è atteso con una certa ansia, perché rappresenterà il debutto di circa venti cine club di nuova costituzione.

## Una procedura discutibile

Con bando pubblicato sulla Rivista «Ferrania» la Società Innocenti di Milano istituiva il «I Concorso del Documentario Cinematografico Lambretta» inteso a favorire ed a premiare la realizzazione di film che abbiano per argomento fondamentale il lambrettismo. («Ferrania», n. 9, settembre 1952). Il Concorso si chiudeva il 15 novembre 1952. Secondo quanto fissato dal regolamento la Società Innocenti avrebbe dovuto, attraverso una Commissione giudicatrice, esprimere un parere sotto forma di classifica, nei riguardi dei film presentati, non oltre il 31 dicembre 1952, nel «Bollettino d'Informazioni» del cine club Milano (lussuoso e interessante Bollettino sul quale avremo modo di ritornare in seguito) del mese di maggio, leggiamo: «Concorso cinematografico Lambretta. La società Innocenti ci comunica di aver portato direttamente a conoscenza dei concorrenti il risultato del suo Primo Concorso per un documentario destinato alla diffusione ed alla propaganda della Lambretta». Ci è noto infatti che la Società Innocenti, nel mese di maggio, inviò alcune lettere a concorrenti. Troviamo però la procedura alquanto discutibile: alla distanza di cinque mesi dalla chiusura del Concorso, la Innocenti si fa viva con lettere ambigue, non dà conoscenza pubblica dei risultati, non dà soddisfazione ad espliciti inviti rivoltile. Il Concorso non ha avuto l'esito sperato? I film presentati non hanno soddisfatto la Società? Nessuna pellicola è stata ritenuta degna delle 850.000 lire in palio? La Innocenti ha proceduto però alla distribuzione dei premi in materiale offerto dalla Paillard e dalla Kodak. I cineamatori, soprattutto quelli concorrenti, hanno diritto di conoscere cosa è avvenuto e perché la Innocenti ha ritenuto di chiudere tutto così alla chetichella. Riteniamo che la Società Innocenti abbia le sue buone ragioni, noi però aspettiamo soddisfazione, altrimenti non potremmo avere fiducia in eventuali altri concorsi promossi. Invitiamo poi la Società Innocenti a non indire concorsi in autunno ma semmai in primavera o in estate, altrimenti coloro che abitano nell'Italia settentrionale si trovano oltremodo ostacolati nel lavoro dal cattivo tempo».

GIORGIO TRENTIN

# CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie  
Volume IX

FASCICOLO 109

Anno VI - 15  
Maggio 1953

## Questo numero contiene:

GIORGIO TRENTIN

*Formato ridotto* . . . . . Seconda di copertina

*Cinema/gira* . . . . . 250

PIETRO SPERI

*Una poetica impossibile* . . . . . 253

GIULIO CESARE CASTELLO

*Storia segreta di un film  
che Max Ophüls non ha fatto* . . . . . 255

CARL VINCENT

*"Le grand Charles" bocciato due volte* . . . . . 260

MARIO SINISCALCO

*Registi: Robert Bresson* . . . . . 262

PETER NOBLE

*La disgrazia d'aver ingegno* . . . . . 266

MARIO VERDONE

*Cortometraggi* . . . . . 272

FRANCO VENTURINI

*Donogoo / Tonga* . . . . . 273

ROGER MANVELL

*I film dell'incoronazione* . . . . . 274

GIULIO CESARE CASTELLO

*Film di questi giorni* . . . . . 275

IL POSTIGLIONE

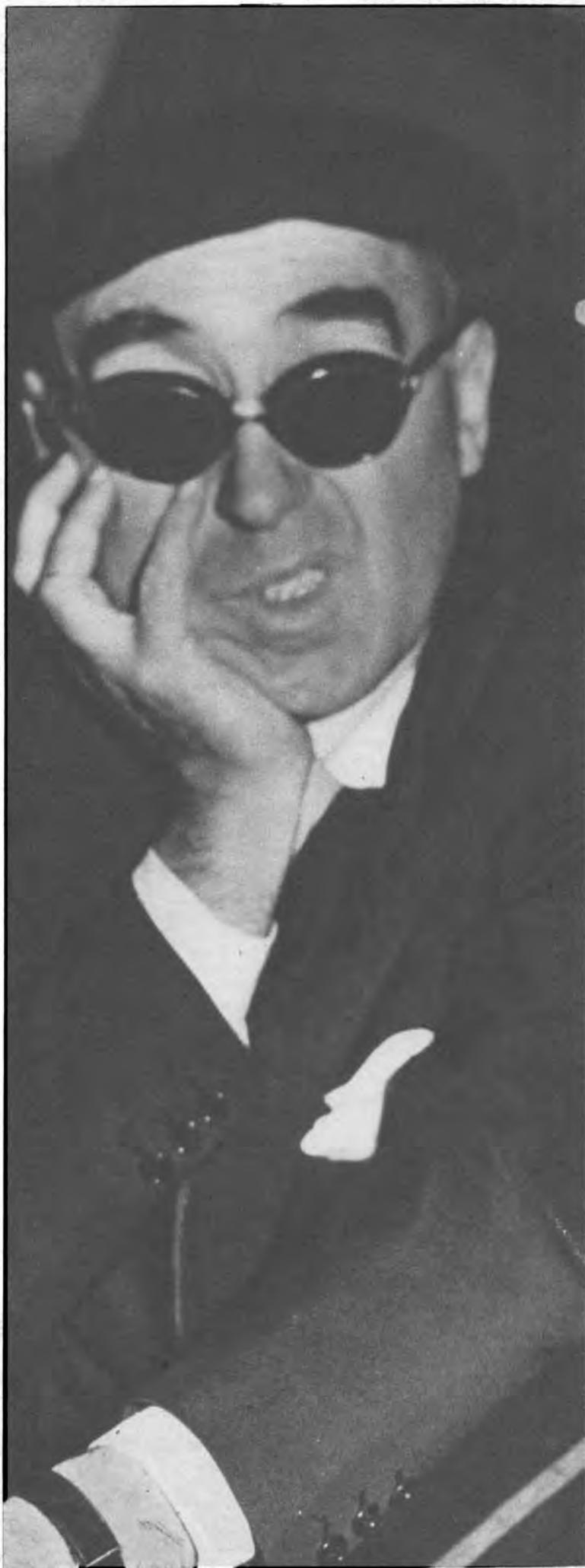
*La Diligenza* . . . . . 280

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

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITA':  
Milano, Via Serlo, 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, Hotel Robert Fulton, 228  
West 71st Street - DA PARIGI: Marcel Lapiere, 240 rue Saint-Jac-  
ques. - Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'amministra-  
zione del periodico, o mediante versamento sul conto corrente  
postale N. 3/21497 - ABBONAMENTI: Per l'Italia, annuale L. 2200,  
semestrale L. 1100; estero, il doppio.

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Kerima in "La lupa" di Lattuada



Zavattini colto mentre sta dirigendo uno degli episodi di Amore in città.



Erno Crisa e Marisa Belli in *Gelosia*, il nuovo film di Germi tratto da « Il marchese di Roccaverdina ».

## ITALIA

Si sono iniziate...

...le riprese dei seguenti film: *Ulisse* (in due edizioni: una normale in Technicolor ed una in rievocazione e in Ferraniacolor; Lux Film - Ponti - De Laurentis), regista Mario Camerini, operatore Harold Rosson, interpreti Silvana Mangano, Kirk Douglas, Anthony Quinn, Rossana Podestà, Jacques Dumesnil e Ludmilla Dudarova; *Celestina* (Titanus-Filmcostellazione), regista Antonio Pietrangeli, operatore Domenico Scala, interpreti Gabriele Ferzetti, Irene Galter, Paolo Stoppa, Pina Bottin, Mariolina Bovo (il film, ideato dallo stesso regista, è una libera riduzione dell'opera teatrale in 21 atti attribuita a Fernando Rojas: « Comedia de Calisto y Melibea » ovvero « La Celestina », ambientata però anziché alla fine del '400, in epoca moderna a Roma); Ci troviamo in galleria (Athena Cinematografica), regista Mauro Bolognini, operatore Marco Scarpelli, interpreti Carlo Dapporto,

Nilla Pizzi, Gianni Cavaleri, Fiorenzo Fiorentini, Mario Carotenuto, Elio Pandolfi e Sophia Loren; *Città senza gloria* (M. B. Film), regista Giorgio Pastina, operatore Carlo Nebiolo, interpreti Anna Maria Ferrero, Andrea Checchi, Tamara Lees, Leopoldo Valentini, Charles Fawcett, Giorgio Di Lullo, Nando Bruno, Giacomo Rondinella; *Anni facili* (Ponti-De Laurentis), regista Luigi Zampa, operatore Aldo Tonti, interpreti Nino Taranto, Clelia Matania e Alda Mangini.

Prosegue la lavorazione...

...dei seguenti film: *La montagna tonante* (disegni animati in Ferraniacolor; Iduna Film), di Antonio Attanasio; *Giulietta e Romeo* (in Technicolor; Universalcinema-Rank Film), di

Renato Castellani; *Tu sei il tuo giudice* (Hermes Film), di Martino Grolami; *Il più comico spettacolo del mondo* (Totò 3D a colori; in Poldelvision e in Ferraniacolor; Rosa Film), di Mario Mattoli; *Gelosia* (ex *Il Marchese di Roccaverdina*; Excelsa), di Pietro Germi; *Il sacco di Roma* (Oro Film), di Ferruccio Cerio; *L'amore in città* (Faro Film), di Antonioni, Emmer, Fellini, Franciolini, Lattuada, Lizzani, Risi, Tellini; *Lo sconosciuto* (ex *La mano dello straniero*; Rizzoli-London Film), di Mario Soldati; *Scampolo* (in Ferraniacolor; Peg Film-ENIC-Cité Film), di Giorgio Bianchi; *Terra straniera* (Audax Film-A.C.I.F.), di Sergio Corbucci; *Balocchi e profumi* (S.A.P.), di Natale Montillo e F. M. De Bernardi;

*Memoria dell'isola* (in Ferraniacolor; Phoenix Film), di Corrado Sofia; *Attanasio cavallo vanesio* (in Ferraniacolor; Titanus), di Camillo Mastrocinque; *Ritorno di primavera* (Estia Film), di Cesare Barlacchi; *Muso duro* (in Ferraniacolor; P. C. Mambretti), di Giuseppe Bennati.

Sono terminate...

...le riprese dei seguenti film: *Vortice* (in Gevacolor; Lux Film - Par Film), di Raffaele Matarazzo; *Asso di cuori* (in Ferraniacolor; Momi-Caiano), di Sergio Grieco; *La prova del sangue* (Orchidea Film), di Mario Costa; *Martin Taccferro* (Amore Film), di Leonardo De Mitri; *La valigia dei sogni* (P. C. Mambretti), di Luigi Comencini; *Cuore di spia* (Ubor Film), di Renato Borraccetti.

Molti attori stranieri...

...si preparano a interpretare dei film di produzione italiana, fra i nomi più in vista, segnaliamo quelli i cui impegni, sembrano ormai definiti: Linda Darnell, che dovrebbe essere la protagonista di due film di Giuseppe Amato; Maria Toren, che sarà la protagonista di Maddalena (della Titanus), che Augusto Genma dirigerà in Technicolor (al film prenderà parte anche Charles Vanel) Yves

# CINEMA GIRA

Montand che, secondo il « Figaro », sarà la « vedette » del nuovo film di Alessandro Blasetti; Cornei Wilde, che apparirà accanto a Yvonne Sanson nel film *La stella dell'India* che Arthur Lubin dirigerà per la Titanus; Maurice Chevalier, che insieme alla ballerina Zizi Jeanmaire, interpreterà *Avevo sette figlie*, una coproduzione italo-francese; e per finire Frank Sinatra e Ava Gardner, che dovrebbero interpretare separatamente due film per la Produzione Rizzoli: il primo da un soggetto dello stesso attore-cantante, giunto in Italia in quest'ultimo periodo per una tournée teatrale, e l'altro (da un soggetto italiano), subordinato tuttavia ad un accordo con la M.G.M., alla quale l'attrice è vincolata da un contratto (la Gardner sarà comunque in Italia per le riprese di *Antonio e Cleopatra* che insieme a Marlon Brando ella interpreterà per la medesima casa).

Una « Enciclopedia cinematografica »...

...è attualmente in lavorazione per la Produzione « Scienza e vita »: sono già state effettuate le riprese relative alle voci *Barometro*, *Bilancia* (etimologia della parola) e *Boxé* (i colpi principali), dirette da Michele Gandini.

La Cineteca italiana...

...di Milano sta allestendo un « Museo Storico del Cinema Italiano », la cui costituzione era da tempo in programma. Nel Museo verranno raccolti e opportunamente ordinati numerosi apparecchi che risalgono alla preistoria del film e tutto quel ma-

←  
L'episodio della morte di Tebaldo nel *Giulietta e Romeo* di Castellani girato all'ingresso di Casa Capuleti alla Ca' d'Oro a Venezia





teriale che possa in qualche modo documentare l'evoluzione tecnica del cinematografo, con particolare riguardo al primo periodo del cinema italiano.

#### L'affermazione...

...dei film italiani in Inghilterra e la conseguente necessità di risolvere le difficoltà sollevate dai Sindacati inglesi nei confronti delle pellicole di produzione italiana doppiate in lingua inglese fuori della Gran Bretagna, sono state sottolineate dai rappresentanti della B.F.P.A. (« British Film Producers Association ») nel corso delle trattative svoltesi recentemente a Roma fra l'A.N.I.C.A. e la corrispondente Associazione dei Produttori Britannici, per il raggiungimento di un accordo relativo allo scambio di film fra i due paesi e mirante appunto a promuovere la valorizzazione del film italiano in Inghilterra. La Delegazione inglese si è anche incontrata con una rappresentanza dei Sindacati dei Lavoratori del cinema italiano, per il progetto di un accordo circa le coproduzioni italo-inglesi; nei confronti dei lavoratori italiani in Gran Bretagna, verso i quali i Sindacati britannici non hanno finora applicato lo stesso trattamento goduto dai lavoratori inglesi in Italia.

#### Ferve la preparazione...

...di numerosi film (alcuni già annunciati da queste pagine) fra cui: La cavallina storna ispirato alla celebre poesia del Pascoli, su sceneggiatura di Zavattini, Margadonna, Jacques Remy e Giulio Morelli (che ne sarà anche il regista), con i seguenti attori già scritturati dalla Soc. Cooperativa Italiana Attori Cinematografici: Gino Cervi, Carlo Ninchi, Monica Clay, Isa Pola, Cesare Danova,



(A sinistra) Girotti e Micheline Presle fanno conoscenza all'inizio delle riprese del film L'amour d'une femme in corso di realizzazione in Francia. (A destra): L'arrivo a Ciampino del regista Cayatte con la moglie.

Umberto Sacripanti; Nini Pampan, da un soggetto di Metz e Marchesi che sceneggiano il film insieme ad Age e Scarpelli, acquistato dalla Orsa Film fondata recentemente da Sandro Pallavicini (« Nini Pampan » è, come si sa, il civettuolo soprannome affibbiato dalla stampa francese a Silvana Pampanini, che — presumibilmente — dovrebbe essere la protagonista del film); Cronache di poveri amanti, di Carlo Lizzani, dal romanzo di Pratolini, per i cui protagonisti si fanno già i nomi di Lucia Bosè, Cosetta Greco, Andrea Checchi, Marcello Mastroianni, Anna Maria Ferrero e Antonella Lualdi; Cento anni d'amore che Lionello De Felice dirigerà per la Cines in settembre, ispirandosi a vari racconti di classici italiani dell'Ottocento e del primo Novecento, alla cui scelta collaborano Giorgio Prosperi e Pietro Paolo Trompeo; il film sarà probabilmente realizzato in Ferriniacolor; Estate, un film imperniato sul tema della villeggiatura dei piccoli borghesi, che Alberto Lattuada dirigerà per la Titanus; I ragazzi dell'Isola Verde, dal soggetto di Mario Massa, vincitore del Concorso della Presidenza del Consiglio per un film per ragazzi: è stato anzi bandito un apposito concorso per la scelta dei protagonisti (ragazzi dai 6 ai 15 anni) dalla Soc. Urania Produzione (Via Magenta, 39, Roma); Carosello Napoletano, che la Lux



Un'inquadratura del recente film bulgaro. Sotto il giogo, imperniato sull'eroica lotta sostenuta dal popolo bulgaro per liberarsi dalla dominazione dei turchi nel 1876.

Film realizzerà in Eastmancolor dalla rivista omonima di Ettore Gianini, con la partecipazione della Compagnia di balletti del Marchese de Cuevas, sotto la direzione del coreografo Léonide Massine; Giorni d'amore che Giuseppe De Santis dirigerà per la Produzione Amato: il film, che sarà a colori, narrerà la semplice storia di un amore fra contadini poveri (la scenografia sarà opera di Domenico Purificato); e per finire, il terzo episodio del film Destini (gli altri, già girati, sono: uno di Delannoy con la Morgan, ed uno di Pagliero con la Colbert e la Rossi-Drago): si tratta, come è stato già annunciato, di una riduzione della commedia di Aristofane Lisistrata, che verrà diretta da Christian-Jaque, con gli attori Raf Valone e Martine Carol.

## FRANCIA

### Da una statistica...

...fornita da « Le Film Français » si apprende che dal 1° gennaio di quest'anno a tutto il 15 marzo, sono stati iniziati 117 film (comprese le coproduzioni): 54 di essi — di cui 9 di produzione italo-francese — risultavano, a quella data, non ancora programmati.

### Numerosi esponenti...

...del cinema italiano stanno già lavorando in Francia o si preparano a prendere parte a film di produzione francese o realizzati in coproduzione col nostro paese: Riccardo Freda dirigerà Lo sparviero di Granada, a colori (si prevede anche una partecipazione spagnola alla produzione del film); Rossano Brazzi e Titina De Filippo prenderanno parte al film Vendetta a Revestre che Jean Josipovic dirigerà, con la partecipazione di Viviane Romance e Peter van Eyck; Gino Cervi e Yvonne Sanson appaiono accanto a Georges Marchal (che è « D'Artagnan ») nella nuova edizione a colori dei Tre Moschettieri diretta da Hunebelle; Paolo Stoppa, Guglielmo Barnabò, e Carlo Ninchi sono gli interpreti; insieme a Fernandel e a Zsa Zsa Gabor del film di Henri Verneuil Il nemico pubblico n. 1 (sono anche previste varie riprese in esterni a New York, dove il film sarà condotto a termine); e infine Isa Miranda, una delle attrici straniere più apprezzate in Francia (si ricordi fra l'altro che Max Ophüls che l'aveva diretta agli inizi nella Signora di tutti, la volle accanto a Jean Louis Barrault e a Gérard Philipe ne La Ronde), si prepara a prendere parte a ben tre film: Après

le déluge di Cayatte, Le secret de Hélène di Henry Calef, e La vie intime de Raspoutine di Raymond Bernard che verrà realizzato a colori e in rilievo.

### Vittorio Gassmann...

...si è recato a Parigi per alcune riprese in esterni del film Rhapsody, prodotto da Laurence W. Eingarten per la M.G.M. Nel film, diretto da Charles Vidor, Gassmann sostiene il ruolo di un musicista la cui carriera è messa in pericolo dalle grazie infide della "bad girl" Elizabeth Taylor.

### Il primo film in rilievo...

...e a colori prodotto in Francia dovrebbe essere Lo stravagante Signor Max, che verrà prodotto e diretto da André Hugon, il quale si sta attualmente dedicando allo studio di un nuovo procedimento i cui primi risultati sarebbero assai soddisfacenti.

## GRAN BRETAGNA

### Un circostanziato rapporto...

...sui problemi relativi alla censura, è stato di recente pubblicato dal Consiglio Londinese per la Moralità: per quel che si riferisce al teatro, ad esempio, sei spettacoli su sessantasei messi in scena nell'annata scorsa, sono stati giudicati con severità per lo sfruttamento intensivo « non certo per fini artistici » del nudo femminile; riguardo al cinema, mentre un Sottocomitato del Consiglio stesso ha segnalato all'Ente Cinematografico Britannico una lista di soggetti pericolosi; e in quanto tali da bandire dagli schermi (come ad esempio il tema « delle sevizie commesse da schizofrenici ai danni di bambini »), viene fatto notare come in questi ultimi anni abbiano riscosso un maggior successo di pubblico proprio i film « vietati ai minori di sedici anni », sottolineando, implicitamente, la inopportunità di limitazioni del genere che mercanti di pochi scrupoli finiscono per sfruttare a scopo pubblicitario.

### Fra i registi stranieri...

...che si preparano a realizzare a Londra dei film, sono: l'americano Joseph L. Mankiewicz e il francese Henri Diamant Berger. Il primo dirigerà un film tratto da un proprio soggetto, The Barefoot Countess (« La Contessa scalza ») che sarà da lui stesso prodotto, al quale dovrebbe partecipare come protagonista maschile James Mason; il secondo invece intende portare sullo schermo il popolare romanzo di Maurice Deko-

bra, La Madonnina degli Sleepings, ma è ancora indeciso se affidare il ruolo della protagonista a Martine Carol o a Gina Lollobrigida.

### Una manifestazione...

...in cuore di Vittorio De Sica sarà organizzata in giugno dal « British Film Institute », con la proiezione, a giorni alternati, di film cui De Sica ha preso parte come attore (Gli uomini che mascalzoni, ad esempio), dei suoi migliori del primo periodo (Teresa Venerdì e I bambini ci guardano) e di tutta la sua produzione del dopoguerra (da Sciuscià a Stazione Termini). Le proiezioni avranno luogo al « National Film Theatre », costruito in occasione del « Festival of Britain » del 1951. Il B.F.I. ha recentemente dedicato un lusinghiero paginone della propria rivista « Sight and Sound » all'ultimo film di De Sica (fascicolo di Aprile-Giugno '53), che viene intitolato, in inglese, Terminal Station.

## U. S. A.

### « Ring around Saturn »...

...è il titolo di un film di pupazzi animati, realizzato a colori e in rilievo dal produttore indipendente Edward Nassour, con la partecipazione di attori in carne e ossa. L'interesse del film, per quel che riguarda la sua realizzazione tecnica, risiede nel fatto che i pupazzi, costruiti in materiale speciale che permette loro qualsiasi movimento od espressione, vengono azionati per mezzo di impulsi elettrici, con un sistema di comandi simile a quello che serve a regolare il volume e la sintonia della radio e della televisione: esso, oltre a facilitare enormemente la realizzazione di film del genere, permette fra l'altro di controllare contemporaneamente i movimenti di 500 personaggi che appaiono in una stessa scena.

### La speranza...

...di poter un giorno lavorare « veramente » con De Sica, è stata recentemente espressa alla stampa da Thornton Wilder, al suo ritorno dall'Europa. Il Wilder ha aggiunto che « un artista come De Sica si ha il piacere di averlo completamente per noi ». I contatti dello scrittore americano col regista italiano si sono infatti limitati finora alla collaborazione — durata solo qualche settimana — per la stesura dello scenario di Miracle on the Rain, da un soggetto di Ben Hecht con il quale continua attualmente a lavorare (dopo Wilder) Dudley Nichols. Il film — come si sa — dovrebbe venire realizzato a Chicago, quasi tutto in esterni, ed è stato rimandato causa il maltempo.

### Si è spento...

...ad Hollywood, a sessantun anno, il regista Edward Sedgwick, assai attivo ai tempi del muto, specie nel genere « western » (egli portò fra l'altro al successo il cow-boy Hoot Gibson) e nel comico (diresse vari film con Buster Keaton, fra cui il celebre The Cameraman, ovvero « Io e la scimmia » del 1928): Dei suoi film sonori va ricordato soprattutto What, No Beer? (« Io e la birra »).

Ida Lupino mentre dirigeva una scena del film La belva dell'autostrada, che viene presentato attualmente sugli schermi italiani.

del '33, sempre con Keaton), e fra i più recenti Eyes in the Night e Southern Yankee. Il Sedgwick, che era nato a Galveston nel Texas, nel 1892, ed aveva incominciato a recitare sulle scene fin da bambino, è morto in seguito ad un attacco di cuore.

### Il Senatore Mac Carthy...

...cui Radio Mosca ha recentemente diretto un violento attacco, ha annunciato di aver convocato un' apposita Sottocommissione d'inchiesta per discutere il programma di attività del Dipartimento di Stato specie per quel che si riferisce ai film prodotti a cura del Dipartimento medesimo. Il parlamentare repubblicano ha deplorato che vi siano dei film realizzati o diffusi all'estero a cura dell'ONU, i quali diffamano gli Stati Uniti o ne rappresentano la vita sotto una luce sfavorevole: tale tipo di propaganda è stata da lui definita « controproducente ».

### La M.G.M....

...che di tutte le case di Hollywood appariva fino a poco tempo fa la meno preparata ad affrontare i rischi del film tridimensionale (a parte il « Metroscopix », un esperimento che risale al 1936, recentemente rispolverato per motivi contingenti), ha annunciato in una lettera del suo Presidente Arthur M. Loew indirizzata ai dirigenti della casa in tutto il mondo, che la produzione Metro sarà d'ora in poi realizzata col nuovo procedimento « a schermo panoramico M.G.M. », che permette tuttavia la proiezione dei medesimi film anche su schermo normale e con i soliti proiettori. I film Metro saranno anche forniti di colonna stereofonica, e alcuni di essi verranno realizzati contemporaneamente in « Cinemascope » (in seguito ad accordi con la 20th Century-Fox) e in 3D (« Natural Vision »). Sono appunto in preparazione, in questo momento: The Knights of the Round Table, con Robert Taylor, da realizzarsi in Gran Bretagna; Rose Marie, la terza edizione cinematografica della celebre operetta di Oscar Hammerstein II e Otto Harbach (dopo quella muta con Joan Crawford e quella sonora, con Janette MacDonald e Nelson Eddy, diretta da W. S. Van Dyke nel 1935); e Kiss me Kate, che vedrà accoppiati lo schermo panoramico e il 3D.

## U.R.S.S.

### Su invito ufficiale...

...del Ministero della Cultura Sovietico, è partito alla volta di Mosca il distributore inglese Kenneth Rive, per intavolare trattative in merito ad uno scambio di pellicole fra l'Unione Sovietica e la Gran Bretagna. Il Rive, che secondo quanto ha dichiarato al momento della partenza cercherà di scegliere quei film russi che non abbiano spiccate finalità di carattere politico e propagandistico e che siano in genere più adatti alla mentalità occidentale, sottoporrà alle competenti autorità sovietiche un elenco di film di produzione inglese nella speranza che qualcuno di essi venga acquistato per il mercato russo. Viene fatto notare, a tale proposito, che è questi il primo industriale cinematografico britannico cui sia stato rivolto in questi ultimi anni, un esplicito invito da parte russa.



# UNA POETICA IMPOSSIBILE

NON può non essere senza significato, ma neppure senza sorpresa che periodicamente nella cultura cinematografica si ripropongano questioni o si ripetano enunciazioni apparentemente già superate o scontate. Diciamo che non è senza significato, perché ciò dimostra l'estrema instabilità dei giudizi intorno al fatto spettacolare-contemplativo, l'incertezza delle prospettive estetico-critiche, la poca saldezza delle basi della stessa cultura cinematografica. E diciamo che non è senza sorpresa, perché il cinema, pur non trovando ancora credito totale nell'ambito dell'intellettualità più raffinata, o sostenuta che dir si voglia, ha dimostrato a sufficienza di essere un'arte, di valere quanto le altre creazioni dello spirito, di fare propria l'estetica generale, di meritare un'attenzione tutt'altro che superficiale e occasionale.

Gianfranco Chioldaroli sulle colonne di questa rivista (n. 102, pag. 29) ha recentemente adunato, in verità con poca chiarezza e scarsa unità, alcuni argomenti sulla poetica del cinema che, in parte, sembrano riportarci, diciamo così, a una sensibilità precritica per non dire addirittura preestetica. Prescindiamo dall'esaminare la possibilità dell'esistenza di una "poetica cinematografica generale" (abbiamo sempre creduto che si possano individuare "le poetiche" nell'opera dei singoli registi e nelle "correnti", non nel cinema in sé, come puro genere, per il quale valgono, invece, le leggi di tutta l'arte) e consideriamo singolarmente i punti più importanti dell'articolo in questione.

L'autore sostiene che "il concetto di montaggio è solo uno strumento utile alla comprensione di un linguaggio cinematografico, e nelle sue forme grammaticali prima che nella sua sostanza espressiva"; pertanto può servire come termine di giudizio per certi film, non per altri (a proposito delle osservazioni su *Germania anno zero*, è evidente che l'accusa di frammentarismo non ha niente a che fare con la cieca fiducia nel montaggio; semplicemente perché il culto del frammento, tipico di Rossellini, contrasta col principio dell'unità di concezione e di espressione, fondamentale per l'arte, che è quanto dire col senso di coerenza e di plausibilità narrativa; mentre il concetto di montaggio ha il suo fondamento, semmai, nella natura del mezzo espressivo, cioè del linguaggio). A parte il fatto che l'osservazione non è originale (se non andiamo errati, l'idea prima si deve all'Aristarco all'epoca di apertura della campagna "revisionistica") non si comprende come sia possibile ridurre il concetto di montaggio a mero strumento per

la comprensione, diciamo così, della sintatticità del discorso filmico, quando si sa che il montaggio, nell'unità del film, è esso stesso sinonimo di linguaggio, quindi già espressione, già pensiero del regista. E poi esistono film con montaggio e film senza? E' ormai un luogo comune ammettere che nelle opere di Chaplin non esiste montaggio. Il peso rilevante della maschera chapliniana, mimica e pantomima, può trarre in inganno, ma tale esigenza anche in Chaplin (a meno che egli non voglia fare il filosofo) raramente è elusa: il fatto è che il montaggio non è mai a rapidi stacchi e spesso il grande regista, sempre fedele, in un certo senso, alla migliore tradizione del genere comico, preferisce il montaggio nell'inquadratura, montaggio che, non meno di quello ritmico, può rendere l'immagine drammatica e dialettica. Ma non si vuol qui esagerare l'importanza del montaggio (quando almeno si soddisfa l'esigenza della rappresentazione visiva; si sa, per contro, che i film "verbosi" sono statici, pesanti, aritmici); l'importante è riconoscere che esso è fattore condizionante, non determinante: perciò, in assoluto, in sé per sé, l'idea che solitamente ne abbiamo non può costituire norma di giudizio né per *Germania anno zero*, né per *La corazzata Potemkin*.

Il Chioldaroli, poi, conforta la tesi che il regista può usare lo specifico filmico come le leggi di ogni altra espressione artistica col fatto che il cinema non è un'arte nuova, ma una nuova sintesi di arti spaziali e temporali (teoria ripresa anche da Louis Chavance; se ne veda, per altro, una critica in *Cineclub* n. 10-II, 1952). Come trovare altri argomenti per confutare questa vecchia concezione, difesa proprio dai sostenitori a oltranza (conservatori) delle arti classiche e tradizionali? Ma chiediamoci soltanto: come può operarsi una sintesi fra queste arti, senza che ciascuna di esse perda la propria "personalità", la propria "specificità"? Esse sono "valori" fuori dalla sintesi; "nulla" nella sintesi, tutt'al più pura materia. Inoltre, come può concepirsi una coerenza stilistica e narrativa fra arti diverse, costrette, in fondo, a muoversi su un terreno anonimo e sempre alla ricerca di una impossibile unità nello spirito del regista? O l'una sopraffarrà le altre o tutte si alterneranno nel giuoco ritmico-espressivo, determinando così una specie di zibaldone estetico. In tal modo si nega al cinema l'autonomia espressiva, che le arti tradizionali han pur sempre conservato, si nega la scoperta del montaggio, si nega l'evoluzione tecnica.

Ma dove il discorso del Chioldaroli si fa

insostenibile è nell'esposizione del concetto di personaggio come simbolo, simbolo per comprendere un mito isolato dalla realtà. Egli suffraga tale opinione con un giudizio di Chaplin; ma è evidente che Chaplin è un caso-limite: le sue parole nulla aggiungono come nulla tolgono alla sua arte, perfettamente comprensibile senza il ricorso a definizioni più simili alla trovata intellettualistica (l'intellettualismo è sempre stato la segreta aspirazione degli autori istintivi e semplici) che a una convinzione estetica. La partecipazione dello spettatore al mito avverrebbe, dunque, tramite questo simbolo; il personaggio vive per virtù della sua maschera, della sua mimica e della sua voce, e la vicenda, il dramma non sono altro che letteratura e discorso posti accanto alla poesia di essa maschera, mimica, ecc. Bisogna riconoscere che quel "posti accanto" è un capolavoro di finezza dialettica (o ermetica?). Se tutto il film, come lo stesso Chioldaroli riconosce, deve essere visto in funzione del personaggio, non si comprende come possano esistere, nell'unità estetica e narrativa, degli elementi irrisolti, che tali sarebbero l'azione, il fatto, il dramma. La stessa poesia da che cos'è data? È un'incognita, e basta? Evidentemente cinquant'anni e più di battaglie estetiche non hanno giovato al cinema, non sono stati sufficienti, per certi critici, a dimostrare che il personaggio vive di vita propria, in una sua dimensione lirica, psicologica, umana e che non c'è maschera, mimica e voce senza un congiunto e indissolubile "valore" che è quanto dire sentimento, impulso, ricchezza interiore. Nulla può essere "accanto", ma tutto deve essere "dentro", disciolto, compenetrato nell'espressione che non è solo maschera o solo pensiero ma l'uno e l'altro insieme.

Di qui l'assurdità di dare all'attore un posto che non gli compete (non si rifaccia il caso di Chaplin, perché egli è attore e regista insieme). L'attore non può essere mai l'autore del film. Perché egli può sì dare un compiuto saggio della sua bravura, del suo impegno, della "sua arte", ma tutto ciò nelle mani del regista è materia di nuova, superiore, unitaria elaborazione: la recitazione, insomma, resta recitazione: solo il regista inserendola in una soggettiva serie di rapporti "ritmici" e "tonali" può valorizzarla, dando così vita al film. L'attore non può "superare" il regista (può offrirgli, tutt'al più, degli stimoli, dei suggerimenti): il fatto che esso sia corpo, fisionomia e voce non lo fa differire, in sostanza, dai mezzi espressivi delle altre arti, almeno rispetto alla "funzione".

Quanto, poi, all'impiego degli attori non-

professionisti, bisogna osservare che la tendenza è da ricollegare alle teorie dell'estetica oggettivistica e all'esigenza (in fondo contraddittoria) di una maggiore libertà di plasmare la maschera-attore. Se oggi c'è un ritorno all'attore professionista, non è già perché questi debba generalmente "sostituire" il regista (attore di vocazione ma non di fatto, che chiede a prestito una "figura"?) ma perché la direzione, la guida dell'attore non-professionista si è dimostrata faticosissima (si veda il caso lampante di *Umberto D.*).

Se il cinema narrativo, si aggiunge, è imitazione di un mito, il documentario è la drammatizzazione di un ambiente lontano e diverso. Questa lontananza e diversità non ci persuadono neppure attraverso l'esempio de *L'uomo di Aran*, film che riproduce una realtà che non è, ma potrebbe anche essere a noi vicina, senza con questo richiedere, nell'un caso o nell'altro, una particolare impostazione e soluzione del problema espressivo. Il fatto è che ne *L'uomo di Aran* il dramma reale diventa linguaggio e stile e solo per questo il film convince e affascina. Quanto a *La terra trema*, è evidente che l'incertezza stilistica e di concezione (documento o narrazione?) ne fanno opera manchevole e quindi discutibile in tutti i sensi. Drammatizzazione e liricizzazione si possono avere tanto nel documentario quanto nel film a soggetto: se una differenza tra questi esiste, essa è da ricercare semmai nel fatto che nel film a

*Un'inquadratura de La terra trema, film giudicato dall'autore dell'articolo come manchevole e discutibile: giudizio che ci limitiamo a riportare per oggettività, ma dal quale dissentiamo. (N.d.R.).*



*L'uomo di Aran riproduce una realtà che non è, ma potrebbe anche essere a noi vicina, e convince ed affascina non tanto per questo, quanto perché il dramma reale vi diventa linguaggio e stile.*

soggetto abbiamo uno "scioglimento", una catarsi, nel documentario, no: frammento di una voce perenne della natura, delle cose e del lavoro dell'uomo.

Film a soggetto e documentario promuovono la partecipazione dello spettatore al "mito contemplato". Sta bene, ma fino a qual punto? Fino al punto, si vorrebbe sostenere, sopportabile dal gusto e dalla sensibilità: se la rappresentazione è ripu-

gnante e disgustosa, la partecipazione non si determina, e il film è brutto. Ora, non ci chiediamo come mai film tutt'altro che ripugnanti e disgustosi siano ugualmente brutti (e sarebbe tutto), ma ci chiediamo qual è il senso esatto dell'espressione; perché i due termini, oltre ad essere molto generici, non appartengono ad alcuna categoria estetica, e forse nemmeno morale, riferendosi entrambi prevalentemente a una sensazione fisica. « L'immagine di Norma Desmond de *Il viale del tramonto* pesa penosamente sull'animo dello spettatore ». Quale spettatore? Quello che predilige le "romantiche storie" e il realismo deamicisiano? Lo spettatore che torce la bocca davanti a *Il viale del tramonto* è un ipocrita che non sa guardare in se stesso, e in se stesso cogliere la verità della vita e dell'arte. Caso patologico? Sia pure, ma il personaggio non è, poi, sufficientemente riscattato, reso vivo, umano? E che dovremmo dire allora di Stroheim e di Sternberg, i grandi "impietosi" del cinema? A proposito del secondo, si ricordino ne *L'Angelo azzurro* le sequenze del banchetto nuziale e dell'ultimo "chicchirichì". Come irride, il regista, quel povero professor Rath! Quelle scene fanno letteralmente male, sì che vien quasi voglia di distornare lo sguardo. Eppure lì c'è l'arte, lì si collegano i miti e i simboli cari al Chiodaroli. E che dire ancora del Clouzot di *Vite vendute*? Cinismo, insensibilità, odio per genere umano? Non ha importanza. Insondabile è il fondo del cuore umano; come insondabile è il mistero dell'arte. Soltanto lo stile e quell'ansia di ricerca e di creazione che accomuna il filosofo al poeta possono trasfigurare, abbellire le peggiori brutture, rendere accettabili le audacie del gusto.

In fondo, anche se i miti e i simboli ci sono cari stenteremo a trovarne, a isolarne, a imitarne, nella realtà. Perché i miti vivono nella vita dell'arte, che li crea e li rinnova continuamente, li arricchisce di nuove forme e di nuovi ritmi; quindi, anche nel cinema. Sarebbe teoreticamente assurdo fare delle eccezioni. Non c'è trapasso possibile di "contenuti" fra arte e arte come fra vita e arte. Si creerebbero ogni volta delle antinomie irriducibili. Invece, l'arte stessa è vita nel senso più profondo e universale.

**PIETRO SPERI**

CONOBBI Max Ophüls a Venezia, durante l'estate del 1950, nelle ore successive alla presentazione de *La Ronde*. E simpatizzammo subito. La mia, veramente, era una simpatia antica, una sorta di "affinità elettiva", che mi legava ai suoi film, fin da quando, ragazzino, avevo visto per la prima volta *Liebelei* (*Amanti folli*, 1932). La sua nasceva dalla istintiva constatazione che ci intendevamo a meraviglia, che avevamo dei gusti comuni e che io apprezzavo il suo lavoro presente e passato, maggiore e minore. Sul finire del colloquio, su cui riferii nel numero 48 di *Cinema* (n.s.), nacque, quasi per caso, un discorso che non doveva chiudersi lì, sulla terrazza dell'*Excelsior*. Riporto da quel vecchio articolo il nostro ultimo scambio di parole, e la mia conclusione: « Quando gli nominai *La sposa venduta* e feci un'osservazione circa l'importanza di quel film nella storia del cinema "operistico", il suo sguardo si fece ancora più vivo e lieto del ricordo. « Il mio sogno », mi disse, « sarebbe proprio di girare un film basato su qualche capolavoro della vostra opera buffa italiana... Che miniera. E su su fino alla commedia dell'arte. Questo mi piacerebbe ».



(Sopra e in basso): Due inquadrature di *La sposa venduta*, film di Ophüls che ha una notevole importanza nella storia di quel particolare genere che si può definire « cinema operistico ».

# STORIA SEGRETA DI UN FILM CHE MAX OPHÜLS NON HA FATTO

« Perché non cerca di concludere la cosa con un produttore italiano, e non viene a realizzare da noi il suo progetto? ». « Magari. Ma nessuno mi ha invitato a fare un film in Italia ». Le auguriamo di ricevere presto un invito del genere, caro "Herr" Ophüls. Poiché crediamo che lei darebbe una simpatica lezione ai nostri ineffabili Carmine Gallone e C., sul come si fa un film del genere. I produttori di casa nostra, pronti a lasciarsi attrarre da idee non sempre peregrine, sono avvertiti. Quanto a me, se mi decido a giocare alla "roulette", e vinco, vi giuro che quel film a Ophüls glielo faccio fare ».

Li per lì, naturalmente, non pensai che la cosa potesse aver un seguito. Si espri-

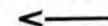
mono tanti desideri del genere, nel mondo del cinema, e non per questo essi sono minimamente destinati a realizzarsi. Ma, prima ancora di recarmi a Roma (dove stavo per trasferirmi temporaneamente), cominciai a domandarmi se non valesse la pena di tentare qualche approccio. L'idea mi piaceva, il precedente di *Die verkaufte Braut* (*La sposa venduta*, 1933) mi sembrava costituissero una valida garanzia, il pensiero di render possibile, a un regista che prediligeva, di attuare un progetto a lui caro mi stimolava. Erano i tempi della Berit Film (la casa che prendeva nome dalla Bergman e da Rossellini e che ebbe effimera vita, legata alla produzione di Stromboli) e a Venezia si trovava, in servizio come gior-

nalista, uno dei consiglieri della casa, Alfredo Orecchio. Questi ritenne che il progetto potesse interessare la Berit e si offerse di proporlo. Della qual cosa avvertii subito Ophüls, che mi rispose a giro di posta, con la lettera seguente (la traduco dal francese), datata 6 settembre e scritta da Bad Reichenhall (*Grand Hôtel Axelmannstein*), dov'egli attendeva al completamento della sceneggiatura di un singolare film su Giovanni Strauss (per maggiori notizie in proposito, v. il mio articolo citato), che poi andò a monte: « Caro signor Castello, la ringrazio di cuore per la sua lettera del 2 settembre. Sono molto commosso del suo entusiasmo e della sua iniziativa. Se mai realizzerò quel film, sono certo di non dimenticare, durante tutto il lavoro, i minuti che abbiamo passati insieme su quella terrazza del Lido e farò di tutto per soddisfare le speranze di quel giorno. Le sono grato per aver parlato con un consigliere della società "Berit Film". Io sono ancora libero per la primavera 1951 e sono pronto ad incontrarmi con i membri di tale società, allo scopo di discutere quel progetto. Penso che qualsiasi schema generico sia prematuro prima della scelta dell'opera stessa. D'altro canto, tale scelta non può esser fatta da me solo, dato che io non sono sufficiente conoscitore della letteratura musicale italiana per trovare un soggetto popolare e che abbia al tempo stesso dei valori culturali. Mi piace molto Don Pasquale, mi piace pure molto Gianni Schicchi. Mi domando perfino se non si potrebbe fare Falstaff di Verdi. Bisogna leggere enormemente, biso-





Un'altra inquadratura di La sposa venduta.



Sarebbe stata ben disposta, forse ad anticipare un notevole minimo garantito sul noleggio, ma per un altro film, e di costo medio, con la regia di Ophüls. Il risultato non era molto incoraggiante, tanto più che l'entusiasmo di Ophüls e l'accento alla modestia del compenso da richiedere si basavano sul principio della realizzazione di quel progetto. Il 5 ottobre, sempre da Bad Reichenhall, il regista mi scriveva, a proposito di certe critiche veneziane da lui ricevute, ed aggiungeva: « Sono sempre in attesa di una risposta alla mia lettera del 6 settembre. Per caso non l'ha ricevuta? Se è così, me ne avverta e gliene farò mandare copia. Spero di avere presto sue buone notizie. Cordialmente suo M.O. ». Io risposi subito, mettendolo al corrente dei passi fatti, delle difficoltà incontrate, delle speranze in corso ed egli, in una lettera del 24 ottobre da Parigi, dove si era temporaneamente trasferito all'Hôtel Prince de Galles, dandomi ricevuta del mio scritto, mi diceva di attendere altre notizie e ribadiva: « Mi creda, sono sempre molto interessato al suo lavoro... ». La corrispondenza tra me e il regista, in questo periodo in cui io stavo cercando, come dirò appresso, una soluzione diversa, ma non avevo ancora elementi precisi, verteva pure su altri argomenti: Una lettera di Ophüls del 5 novembre, sempre da Parigi, che ricordo per scrupolo di completezza, conteneva dei dati biografici che

gna discutere. So, tuttavia, una cosa: che potrei apportare una soluzione musicale e cinematografica che realizzerei molto volentieri e che, spero, sarà originale e divertente. Ho idea che il film dovrebbe essere cantato e parlato interamente in italiano ma che dovrebbe riunire i protagonisti migliori, anche a costo di doverli andare a cercare (per questa o quella parte) all'estero. Non credo opportuno cercar di "inquadrare" l'opera musicale con azioni moderne, né di interromperla. Mi piacerebbe sviluppare il mio stile de *La sposa venduta*: "l'immagine canora". Naturalmente accetterei non soltanto un collaboratore italiano per lo scenario (una simile pregiudiziale mi era stata prospettata durante i miei primi contatti ed io l'avevo riferita al regista; quanto alla trovata "chiave" cui Ophüls accenna, doveva trattarsi di qualche cosa di analogo al personaggio-coro de *La Ronde*, un qualche cosa di cui egli era geloso e su cui serbava un comprensibile riserbo), ma esso mi sarà addirittura indispensabile, come pure il direttore d'orchestra, i cori e, per quanto possibile, tutta la parté musicale. Peraltro, chiederò di avere al mio fianco dei collaboratori internazionali, i quali saranno probabilmente lo scenografo, l'operatore, il costumista. Per le mie condizioni vi prego di volervi mettere in contatto col mio agente Mr. David Stein della Musical Corporation of America, 26, Avenue Marceau, Paris 8e. Il suo telefono è Elysées 14-92. Il mio onorario, che non sarà certo troppo esoso per un film che mi sta tanto a cuore, sarà pagabile a Parigi. Ecco quanto ho da dirle in tutta fretta. Mi proponga un incontro quanto prima. Bisognerebbe

dare già inizio allo scenario mentre io mi sto ancora occupando del mio film attuale. Grazie di nuovo e a presto. Suo M.O. ».

A questa lettera tardai alquanto a poter rispondere. La consistenza della Berit Film, dopo molte dilazioni ed irreperibilità, appariva quanto mai dubbia, ed io pensai di rivolgermi altrove. Mi misi in contatto con amici dalle mani ampiamente in pasta, quali Zavattini, Fabbri ed altri. E venni a sapere che nessuna o quasi delle case italiane di portata internazionale navigava in acque troppo buone. Si tenga presente che a quell'epoca non esisteva sul mercato la Film Costellazione, che Ponti, De Laurentiis, Rizzoli lavoravano su basi più modeste delle attuali e via dicendo. Già la Lux si era decisamente orientata su programmi di minor rischio, poggianti sulla distribuzione dei film, al massimo su una limitata coproduzione. Non ricordo più bene tutti i tentativi che feci, direttamente o per interposta persona. Ma risultò che né la Minerva Film né Ponti né altri erano in condizione di affrontare l'onere di un film impegnativo e costoso come si annunciava quello da me prospettato. Alla Fincine (ancora in vita, allora, se pur già scossa), ebbi, poi, dal suo direttore Stefanutti, una dichiarazione che mi parve singolare, con tutto il rimescolio di pessimi film musicali, operistici, che si notava in Italia; e cioè che il film operistico non era più considerato "commerciale" (mentre io ero ingenuamente partito dal principio che film-opera, quindi di cassetta, più regista di fama internazionale, equivalesse a formula sicura). La Fincine poteva dichiararsi interessata alla firma del regista, ma non al tipo di film.



io gli avevo chiesto, dovendo compilare la voce a lui relativa per l'Enciclopedia dello Spettacolo. (I dati sono interessanti: riguardano per esempio le 150 regie teatrali che Ophüls curò in Germania, Austria e Svizzera, prima di entrare nel cinema, cosa che fece nel 1930; riguardano inoltre il periodo americano dell'attività cinematografica del regista).

Quest'ultima lettera si incrociò per strada con una mia, nella quale lo mettevo al corrente dei rapporti avuti con Salvo d'Angelo. A quell'epoca l'Universal, reduce dalla produzione de *La Beauté du diable* di Clair, appariva ancora l'unica società italiana condotta su larghe basi e con vedute nettamente internazionali. (Non mi accorsi se non in un secondo tempo che quelle larghe basi erano gravemente scolorate da una amministrazione che Alfredo Panzini avrebbe definita "pindarica"). Conclusi quindi, non senza aver ascoltato qualche attendibile parere, che la cosa migliore da fare era entrare in contatto con l'architetto Salvo d'Angelo, deus ex machina dell'Universal. Il che potei fare grazie anche alla "mediazione" di Fabbri. L'impressione più forte che mi rimane di quei giorni è quella del gran tempo perduto. D'Angelo era una persona effervescente ed occupatissima, spesso irreperibile o sedicente tale. In quel momento, doveva avere, come sempre del resto, i guai suoi da risolvere. Non gli mancavano comunque l'ottimismo, il dinamismo, la volontà di formulare progetti, la capacità di entusiasmar-



Simone Signoret e Gerard Philip (sopra) e Jean Louis Barrault e Isa Miranda (a sinistra) in due inquadrature del film di Ophüls *La Ronde*.



si. Mi faceva fare spesso anticamera di ore, di cui la sua segretaria e lui stesso si scusavano poi con abbondante mortificazione; si eclissava per interi periodi, fin quando io ponevo termine all'attesa vana con una lettera secca, e mi sentivo immediatamente telefonare con premurosa costernazione.

D'Angelo, dunque, dichiarò subito di vedere la cosa. Era abbastanza chiaro che a lui l'idea del film musicale non sorrideva per nulla, ma la firma di Ophüls suonava interessante al suo orecchio di produttore cosmopolita. In quel giro di tempo egli era affogatosissimo nelle trattative per la realizzazione di *Stazione Termini* (il soggetto era in quei mesi passato di sua proprietà), per la regia di Autant-Lara, ma non disdegnava di pensare anche al poi. Sentendomi magnificare *La sposa venduta*, come esempio di quello che Ophüls poteva fare nel "genere" operistico, ammise di non conoscere quel film e mi chiese se fosse possibile vederlo. Io, memore del fatto che la Cineteca del Centro Sperimentale ne possedeva una copia, ricorsi alla cortesia di Chiarini, allora direttore del Centro stesso, ed ottenni una proiezione apposita per un pomeriggio. D'Angelo mi mandò a rilevare a casa dal suo autista, poi la macchina passò a rilevare lui nella sua rustica villa sull'Appia, dove stava discutendo una sceneggiatura con Blasetti. L'attesa durò un pezzo, ma finalmente andammo, sia pure con notevole ritardo sull'ora fissata. I titoli di testa della copia che ci venne mostrata erano privi di colonna sonora. Vidi dipingersi

sul volto del produttore siciliano una vaga angoscia: «Ma è muto?», mi domandò, mal dissimulando il terrore. Lo tranquillizzai, ribadendogli quanto gli avevo già ampiamente spiegato, e cioè che si trattava di un'opera filmata, il che rendeva piuttosto improbabile l'ipotesi di una realizzazione muta. Io vedevo il film, mi pare, per la terza volta, e me lo godetti come non mai. Sul volto di d'Angelo a quella passeggera angoscia si andò sostituendo, pian piano, ma stabilmente, una leggibile noia, che si estrinsecava in sbadigli educatamente dissimulati. Quando la luce si riaccese, mi resi conto che egli stava vivendo il dramma di chi cerca il modo per cavarsi d'impaccio, evitando di dir male del film che ha appena visto e che lo ha intensamente disgustato, sia per non incorrere nel rischio di una cattiva figura dal punto di vista "culturale", sia per usare un riguardo a me, che continuavo a dimostrarmi di così opposta opinione. Udii quindi qualche generica frase di riconoscimento per i nobili sforzi di Ophüls, seguita dalla diffidente ed eloquente domanda se io credessi che al pubblico una cosa del genere potesse interessare. Era chiaro che per d'Angelo la partita del film musicale doveva considerarsi più che mai chiusa. Me ne accorsi subito in macchina, lungo la via del ritorno, quando egli si mise a vagheggiare l'idea di far realizzare da Ophüls il soggetto sul Marchese del Grillo, che già era stato da lui annunciato (e poi smentito) con la regia

di Visconti (protagonista Fabrizi: si trattava, come è noto, di una celebre figura dell'ottocento romano, passata alla storia per le sue burlle).

Della proiezione che si doveva svolgere avevo nel frattempo avvertito Ophüls, che mi scrisse da Parigi in data 7 novembre: «Caro signor Castello, tutti i miei ringraziamenti per la sua lettera del 3 novembre. In questo momento — e per due o tre settimane ancora — mi è estremamente difficile venire a Roma (tale era stato un desiderio espresso dal produttore e da me trasmesso) e sarei molto felice se il signor d'Angelo potesse venire lui qui. Ciò sarà inoltre piuttosto propizio per i nostri progetti, poiché attualmente sto discutendo con i miei produttori per rimandare il film su Strauss di forse un anno, il che mi permetterà di realizzare altri progetti. Spero che La sposa venduta non sarà troppo invecchiata per piacere ancora. Conosco naturalmente le produzioni dell'Universalia e ho molte speranze per quanto concerne una collaborazione con tale casa. Ciò potrà condurre ad un film internazionale di buon livello. D'altro canto, ho un'altra idea musicale, di cui però non voglio parlare ancora. Sono un po' superstizioso e aspetto l'impressione che farà La sposa venduta. Non so come ringraziarla per tutti gli sforzi che fa per me, e grazie anche al signor Chiarini della sua cortesia. Se avesse la minima spesa, la prego vivamente di lasciarmela rimborsare. A presto,

dunque. Sono convinto che il nostro incontro sulla terrazza del Lido — incontro "d'esprit" — farà nascere qualche cosa di molto bello. Con i miei migliori sentimenti d'amicizia. M. O.»

Avvenuta la proiezione de La sposa venduta e chiarito l'orientamento di d'Angelo, avvertii Ophüls circa la faccenda del Marchese del Grillo, ribadendogli le mie personali impressioni circa il suo film operistico, riveduto a distanza d'anni, e scivolando su quelle, d'altronde inesprese, di d'Angelo. Lo avvertii inoltre dell'imminente arrivo a Parigi del produttore, di passaggio per New York, dove si recava per la prima americana di La Beauté du diable. A d'Angelo, desideroso egli pure di incontrarsi col regista, avevo comunicato il recapito di quest'ultimo, di modo che potessero fissare un appuntamento. Nel frattempo Ophüls si era però trasferito in campagna a L'Etang la Ville, da dove mi rispose il 7 dicembre: «Caro amico, grazie delle sue due lettere del 29 novembre e del 1° dicembre. Aspetto oggi la telefonata del signor d'Angelo. Ho lasciato l'albergo e mi sono sistemato in una casetta di campagna, ma ho lasciato il mio numero di telefono, di modo che il signor d'Angelo non avrà difficoltà per trovarmi. La ringrazio ancora del suo entusiasmo e della sua generosità e, mi creda, sono molto felice della sua critica riguardo a La sposa venduta. Ma continui ad aiutarmi e mi dia delle idee per un nuovo film-opera. Le piacerebbe,

(Sotto e nella pagina seguente): Due momenti di Le Plaisir, il film che Ophüls ha realizzato dopo il fallito tentativo con l'«Universalia»





per esempio, un Mozart? Mi risponda francamente. Io sono piuttosto curioso di conoscere il soggetto del Marchese del Grillo, di cui non ho la minima idea, ma ho fiducia nei suoi gusti. Penso sarebbe bene entrare in contatto con la Società Fincine solo dopo aver visto il signor d'Angelo e nel caso in cui le conversazioni con lui non giungessero a buon fine». (Quest'ultima frase si riferisce all'accento da me fattogli circa l'eventualità di riprendere più decisi contatti con la Fincine, in conseguenza di un periodo di accentuata irreperibilità e scivolosità di d'Angelo).

La seconda parte della lettera conteneva nuove informazioni sui film americani di Ophüls e in particolare sui due film "realistici" d'ambiente statunitense, che il regista prediligeva tra quelli girati a Hollywood: *The Reckless Moment* (Sgomento, 1949) e sopra tutto *Caught* (1949), con Robert Ryan, James Mason e Barbara Bel Geddes, non importato in Italia. *Caught* non aveva avuto successo in America, ma a Ophüls, «è molto caro», poiché egli ritiene che contenga «delle verità». Ophüls mi sollecitava un giudizio su tali film. Purtroppo, mi riuscì di vedere solo il primo (cronologicamente posteriore): decoroso, ma non certo sul piano dell'Ophüls più riconoscibile e durevole. Ophüls si augurava infine di ricevere presto una mia nuova lettera. Questa era destinata a recargli la notizia che d'Angelo aveva modificato i suoi piani, rimandando il suo viaggio a New York, il che doveva spiegargli il fatto di non aver ricevuto da lui alcuna telefo-

nata o visita. Qualche settimana dopo, tuttavia, lo storico incontro ebbe luogo. Ne ebbi notizia da d'Angelo, con una lettera datata 28 dicembre dall'Hôtel Plaza-Athénée di Parigi: «Gentilissimo Dott. Castello, ho passato ieri un pomeriggio con il signor Ophüls: abbiamo parlato di tante cose tutte interessanti che avranno uno sviluppo — se lo avranno — come ce lo auguriamo. Siamo rimasti d'accordo il signor Ophüls ed io che per il nostro eventuale lavoro Lei sarà il migliore collaboratore. (A voce, in precedenza, d'Angelo mi aveva spontaneamente offerto la partecipazione alla sceneggiatura, l'assistenza alla regia, qualunque forma di collaborazione, cioè, desiderassi...). In ordine di tempo il mio primo lavoro sarà un film che girerò a Roma in agosto con Autant-Lara e per adesso mi dedicherò interamente a questo lavoro...». (Per la verità, a un certo momento egli mi aveva accennato all'idea di far realizzare *Stazione Termini* da Ophüls stesso, evidentemente in seguito a qualche intoppo nelle trattative con Autant-Lara, che poi finirono nel nulla. Finì anzi, come è noto, nel nulla la produzione stessa di quel film da parte di d'Angelo, che cedette di nuovo il soggetto). L'incontro tra produttore e regista ebbe un seguito epistolare, di cui ebbi notizia da Ophüls, in data 25 gennaio 1951, sempre da L'Étang la Ville: «Caro signor Castello, il signor d'Angelo mi ha scritto. Forse c'è la possibilità di fare *La bella Elena*. Gli è molto piaciuto il soggetto ed io cerco di mettere (sic, sta evidentemente per "mettermi" o

"metterlo") in rapporto con un produttore francese per una eventuale coproduzione. Mi scusi se non le scrivo che queste poche parole, ma sono a letto, ho l'influenza. Cordialità e ringraziamenti. Suo M.O.». Alla lettera seguì una cartolina in data 28 gennaio, la quale mi comunicava un nuovo mutamento d'indirizzo: Ophüls si era trasferito a Chevreuse, sempre nei pressi di Parigi, dove mi risulta abiti tuttora. Non so se per caso sia andata smarrita una lettera, precedente quella del 25 gennaio: perché de *La bella Elena* non si era mai parlato in precedenza. Evidentemente doveva trattarsi di quella di Offenbach, su libretto di Meilhac e Halévy.

La laboriosa e sterile istoria di questo film non nato finisce, praticamente, qui. Non passò infatti molto tempo che Salvo d'Angelo chiuse l'avventurosa gestione dell'Universal e, con essa, la sua carriera di produttore cinematografico, rinunciando anche al film che aveva in preparazione. Dal canto mio, confesso che ne avevo abbastanza. Ritenni esauriti il mio compito e la mia provvista di illusioni. Il 17 maggio dello stesso anno, dall'Hôtel Prince de Galles di Parigi, una lettera della segretaria di Ophüls, scritta per incarico del regista, che si trovava a girare in esterni in Normandia, rispondeva diffusamente ad un mio scritto di qualche tempo prima, in cui tra l'altro chiedevo notizie circa il nuovo lavoro cui Ophüls stava finalmente per dedicarsi. Seppi così che era entrato in fase di realizzazione, *Le Plaisir* (Il piacere, 1951).

**GIULIO CESARE CASTELLO**



Charles Spaak in una foto di venti anni fa.

in mezzo ai più scatenati entusiasmi giovanili o alla generale agitazione protestataria, la sua eloquenza classica e lenta, spesso venata di fine e fredda ironia, ma come uno studente può conoscere un altro studente in una Università sovrappopolata dove ci si incontra poco all'infuori dei corsi e delle tradizionali chissate e beffe.

"Le grand Charles" come certi lo chiamavano con familiarità, rappresentava allora ben poca cosa di sé. La sua personalità nascente era ancora dominata dalla rinomanza della sua famiglia di cui diversi membri avevano raggiunto le più alte cariche politiche. Si diceva di lui: «E' uno Spaak». Figlio di un gigante barbuto, poeta sensibile, autore drammatico, direttore della Monnaie, il teatro dell'Opera di Bruxelles, e di una minuscola donna, dai capelli precocemente bianchi, senatrice socialista, d'una grande distinzione e di una infinita dolcezza, che i giornali dei partiti contrari chiamavano, con vana derisione, la "massaia Spaak" (suo fratello, Paul Henri, di qualche anno più anziano, era appena all'alba della sua rapida carriera che ne avrebbe fatto a trentacinque anni un primo ministro, poi il primo presidente dell'ONU e di altri organismi internazionali),

nale. Spaak propendeva piuttosto per l'attenzione al contenuto. Divamparono subito delle aspre discussioni. Valentin, che non si fermava sempre al limite della cattiveria, non esitò a chiamare il nostro comune collega e amico in una rivista parigina di cui non rammento il titolo, il "gigante dalle unghie sporche". Spaak, come d'altronde Robert Flaherty, aveva la deplorabile abitudine di non curarsi le unghie. D'altra parte noi spulciavamo a vicenda i nostri articoli una volta pubblicati, e tale "censura" non si effettuava sempre senza pericolosi confronti. Vero è che si trattava solo di lampi di ardore giovanile e fra le baruffe ci si ritrovava spesso uniti dinanzi allo schermo o nell'ufficio del redattore capo de «L'Eventail», Gustave Van Zype, segretario perpetuo dell'Accademia di letteratura e lingua francese, autore drammatico di elevata ispirazione, critico d'arte severissimo, mago degli ambienti intellettuali e molto influente in quelli politici. Non aveva messo piede né barba (che aveva lunghissimi) in un cinematografo dai primi vagiti del 1900 e dimostrava nei confronti del cinema un disdegno tanto ironico quanto ingiustificato. Charles Spaak, una sera che per l'appunto era reduce da una

## "LE GRAND CHARLES" BOCCIATO DUE VOLTE

Mentre pone l'ultima mano a una *Bibliografia Generale del Cinema*, volume che apparirà prossimamente nel *Catalogo delle Edizioni dell'Ateneo* e sta preparando per lo stesso editore una nuova storia del cinema in tre volumi, Carl Vincent si diverte a scrivere "memorie" sul cinema e la sua gente, dal 1920 al 1950. Trent'anni di piccola storia, con ritratti, indiscrezioni, aneddoti, ricordi talvolta ironici, talvolta commossi, colpi di penna su personaggi, avvenimenti, ambienti: dalle indigestioni, fantasie originali e chissose baruffe di Mary Pickford con la madre e il marito Douglas Fairbanks; dai pittoreschi congressi dell'Avanguardia europea nella proprietà svizzera d'una generosa protettrice, Madame de la Sarraz, congressi dominati dalle personalità di Eisenstein e di Richter; dallo sbandamento della critica dinanzi al film parlato; agli incidenti e ai personaggi delle prime Mostre di Venezia; agli ultimi giorni tragici di Mosjoukine e di Wiene; alle avventure di certi grandi registi e divi, o ai "segreti" motori degli applausi alla cosiddetta "terza via": c'è tutto un mondo terribilmente umano, spesso divertente e c'è anche materia per illuminare certi fatti della storia del film. Di tale manoscritto pubblicheremo qualche brano: cominciamo intanto con un rapido ritratto di Charles Spaak, e con alcuni particolari sul suo esordio accanto a Feyder.

Sono stato amico di Charles Spaak, al tempo degli ultimi sprazzi della grande epoca del cinema scandinavo e del caligarisimo, circa trent'anni fa, dunque. Conoscevo da qualche mese la sua alta e massiccia figura, la sua calma imperturbabile

Spaak non era che uno studente della facoltà di diritto dell'Università di Bruxelles, che lasciava molto insoddisfatti i suoi eminenti professori. Agli esami non mancavano di mortificarlo ricordandogli le figure del nonno e di uno zio, i più grandi avvocati e uomini politici del loro tempo. Il diritto romano o civile o fiscale non interessava affatto Charles Spaak. Frequentava raramente i corsi e si appassionava di letteratura, e, orrore, di cinematografo.

Un giorno Albert Valentin che ha fatto anche lui, benché in modo meno brillante, una buona carriera nei teatri di posa parigini come sceneggiatore e regista (occorre ricordare *L'entraîneuse* con Michèle Morgan, e *L'Etrange Mr. Victor* con Raimu), venne a propormi di assumere in trio (Spaak, lui ed io) la critica cinematografica dell'«Eventail», settimanale dell'alta società belga. Mentre altri vecchi giornali importanti, come «Le Soir» e l'«Indépendance Belge», dove Valentin ed io facevamo già, da tempo, la critica dei film, si occupavano già a quel tempo di cinema, «L'Eventail» si era fino a quel momento dimostrato molto reticente verso tutte le manifestazioni dell'arte nuova. E così che Charles Spaak cominciò ad occuparsi, non più come dilettante, del movimento cinematografico, straordinariamente interessante in quell'epoca, a causa della lotta per fare riconoscere tanto dai suoi propri animatori quanto dal pubblico la sua originale dignità di espressione artistica. Questa collaborazione a tre non fu senza incidenti. Valentin si era da poco arruolato nella "clique" dei surrealisti parigini che ricercavano tutte le occasioni di scandalo. Il chiaro e pacato Spaak non capiva questo atteggiamento. Io ero, al seguito di L'Herbier, Clair ed altri, un formalista: il primo compito del regista mi sembrava quello di creare per il film un linguaggio origi-

bocciatura con l'amaro ricordo del nonno, prese le parti del cinema in modo così caldo, così pacato, così intelligente, da indurre il vecchio scrittore a recarsi a vedere *Haxan* («La stregoneria attraverso i secoli») di Benjamin Christensen, *Nosferatu* di Murnau e non ricordo più quale opera di Griffith, tutti film programmati in piccole sale di periferia. Ne uscì impressionato, se non convinto. Fu, penso, la prima grande vittoria morale ottenuta da Spaak in favore del cinema. I circoli letterari belgi ne rimasero profondamente scossi.

Ma la critica sola non bastava a colmare l'interesse che Spaak sentiva per il film e il suo mondo. In primo luogo rapito — o fu rapito — dalla stella cinematografica belga Suzanne Christie: l'impalmò ma divorziò ben presto, dopo alcuni incidenti tragicomici. Ironico davanti alla vita, era rimasto un sentimentalone in amore.

Quando, qualche tempo dopo, Albert Valentin ci lasciò per divenire assistente di René Clair, sognò anche lui di partire per Parigi e si mise febbrilmente ad immaginare sceneggiature.

Un nuovo scacco agli esami, dovuto — bisogna precisarlo — alla disinvoltura manifestata più radicalmente che mai verso i codici, lo decise definitivamente ad abbandonare una carriera tradizionale nella sua famiglia. La strada gli fu aperta dal fatto che quella era amica di Mr. Frederix, segretario generale della Compagnia internazionale dei vagoni letto, padre di Jacques Feyder, prima contrario ma in quell'epoca soddisfatto della strada "sbagliata" che, malgrado i suoi consigli, aveva scelto suo figlio, allora al principio della celebrità. Spaak non partì per Parigi disarmato: egli portava infatti nella valigia la prima sceneggiatura della *Kermesse héroïque*, la quale era stata precedentemente concepita sotto forma di novella.



Dopo un breve tirocinio da Kamenka, attivo e audace produttore russo che, profugo della rivoluzione del '17, si era portato appresso Mosjoukine, Wolkoff, Tourjansky e tutto il cinema russo dell'esilio, e che aveva innestato le sue stravaganze di costume e di pensiero nel cinema francese, Spaak raggiunse Feyder. A Gambais, paese conosciuto per le gesta criminali di Landru, nella casa di campagna prediletta da Feyder, quasi all'ombra del famoso caminetto del famigerato Don Giovanni, egli fu sottoposto a una dura scuola. Al regista di *Teresa Raquin* piaceva formare i giovani a ciò che lui stesso chiamava il suo "mestiere". Li accoglieva presso il suo focolare fra i figli, e se ne attorniava come nel passato i maestri della pittura fiammin-

Jacques Feyder, che fu, come sceneggiatore, il eccolo (nella foto a sinistra: il giovane con un ginocchio a terra) in un film francese venuto in Italia nel 1916, *L'orfana del Tansvaal* e nel

1931 (fotografia a destra) con i suoi tre figli.

ga facevano coi loro allievi, costringendoli a lavorare senza sosta dal mattino alla sera. Feyder era un po' indolente: affidava a loro certi lavori che non esitava in seguito a firmare. Vale la pena di annotare, a tale proposito, un ricordo piuttosto curioso.

Quando ebbe fatto tesoro delle prime lezioni del suo maestro sulla struttura drammatica del film, Charles Spaak scrisse una sceneggiatura: *Les Gardiens du phare*, ispirandosi a un'opera del Grand Guignol. Era di una precisa originalità filmica e drammatica. Jean Grémillon lo realizzò nel 1929. Sui titoli di testa apparve invece co-

me unico autore della sceneggiatura il nome di Feyder. Qualche settimana dopo, la signora Feyder — meglio conosciuta sotto il suo nome di cantante, tragica e fantasista, Françoise Rosay — di passaggio a Parigi andò dal produttore per intascare il compenso del lavoro. Quando arrivò a Gambais constatò che la mano di un borseggiatore si era insinuata nella sua borsetta e aveva fatto scomparire il denaro. Questo colpo del destino impressionò profondamente Feyder che era alquanto superstizioso. In seguito egli non firmò più i lavori eseguiti dai suoi assistenti.

Nel frattempo Feyder prese la via di Hollywood e sopraggiunse il sonoro. Spaak fu costretto a far da sé: lo fece e molto bene. *La Petite Lise* che fu realizzato da Grémillon nel 1929 rimane uno dei saggi più felici del cinema francese all'alba del film parlato. Provò fra l'altro, attraverso l'impiego drammatico del silenzio, quanto Charles Spaak avesse subito dominato le nuove possibilità del film.

Così cominciò una carriera attraverso la quale conquistò uno dei primi se non il primo posto fra gli sceneggiatori "francesi": *Le Grand jeu*, *La Grande illusion*, *Nous sommes tous des assassins*, sono sufficienti, credo, per illustrare una tale opinione.

Ansioso di dare una piena significazione all'appellativo "autore di film", Spaak tentò un bel giorno anche la regia. L'esame fu costituito dal film *Le Mystère Barton*: ma Spaak venne bocciato dalla critica come a suo tempo dai professori di diritto che lo interrogavano disperati. E fino a questo momento non si è più parlato di esami di riparazione.

**CARL VINCENT**



Un'inquadratura di *La Kermesse héroïque*, film realizzato nel 1935, ma del quale Spaak aveva già preparato il soggetto e una prima sceneggiatura fin dagli inizi della sua carriera.



# ROBERT BRESSON

MOLTA parte della migliore produzione francese del dopoguerra è venuta presentandosi con caratteristiche sostanzialmente originali rispetto alla scuola che dai primi anni del sonoro si era venuta formando in Francia; con il 1939 questa tendenza era ormai giunta chiaramente all'esaurimento, attraverso una involuzione che la portava alla ripetizione e alla maniera, e che non lasciava prevedere, nel complesso, precise direzioni di una evoluzione possibile. La produzione nuova, d'altra parte, difficilmente troverebbe in sé elementi atti ad individuarla a sufficienza nell'origine, nelle ragioni, se non si tornasse indietro nel tempo, se non si esaminasse con attenzione un periodo poco noto e scarsamente analizzato della cinematografia francese, gli anni oscuri della occupazione tedesca, dal 1940 al 1944, che fanno precisamente da ponte, anche temporalmente nel passaggio alle nuove tendenze. Un periodo dalle condizioni ambientali difficilissime, di limitazione di mezzi, di inevitabili ripieghi, soprattutto un periodo di costrizioni, di impossibilità di libere espressioni al di là di confini molto ristretti: era naturale attendersi un progressivo rallentamento della attività cinematografica, un suo esaurirsi unitamente all'apparire di pellicole di propaganda imposte dall'occupante. Invece la situazione fu sostanzialmente diversa: un certo atteggiamento tedesco che puntava sulla Francia come elemento necessario in una « cultura europea nuova », soprattutto l'improvviso venire a mancare della concorrenza straniera, in particolare americana, portarono il cinema francese ad una situazione favorevole imprevista. Le stesse diminuite difficoltà economiche favorirono tentativi arditissimi.

Visto ormai a dieci anni di distanza, questo periodo si delinea esattamente nei suoi elementi positivi: dei duecento film prodotti, una decina almeno destinati a rimanere nella storia del cinema, la riconferma delle capacità di un Carné, di un Prévert in *Les Enfants du Paradis*, e soprattutto l'affermarsi di uomini nuovi, distaccati sostanzialmente dalle tendenze di un Feyder, di un Duvivier, lontani e non toccati dalla grave involuzione cui era giunto il cinema francese nell'immediato anteguerra: Jacques Becker, Henri-Georges Clouzot, Robert Bresson.

La personalità di Becker da *Goupi-Mains-Rouges* (1942) al recente *Edouard et Caroline* (1952) è andata sempre più chiarendosi nel senso di un gusto vigile ma limitato sovente al bozzetto, alla macchietta, e il realismo dai toni acuti, la purezza di immagini che parevano la caratteristica della sua visione poetica sono venuti acquistando limiti e dimensioni sempre più ristretti.

Lo stesso Clouzot che si era imposto con *Le Corbeau* (1943) nel quale la secchezza di tono, la crudeltà di osservazione trovavano nella storia delle lettere anonime una loro precisa essenziale giustificazione, ha finito per mostrare nelle opere successive

un più definito complesso di limiti; *Le Salaire de la peur* (1952) è particolarmente indicativo: la crudeltà, il sadismo, il cinismo mancano di una loro interna necessità, e la stupefacente abilità non fa che accentuare questo squilibrio.

Terzo fra gli uomini nuovi è Robert Bresson: in lui colpisce anzitutto una rigida posizione di intransigenza, il costante rifiuto di ogni compromesso; fatto insolito nel grosso mondo del cinema dove il denaro ha poco valore ma dove molti parlano con aria corrucciata di imposizioni e tentano di presentare continuamente giustificazioni adducendo motivi di ordine economico. Il mondo di Bresson non ha nulla che possa giustificare una opposizione da parte della società « ufficiale » o urtare una



(Sopra): Robert Bresson. (Nella pagina seguente): Due inquadrature di *Les Anges du Péché*.

## FILMOGRAFIA

Regie: 1934: *Les Affaires Publiques* (cortometraggio). - 1943: *Les Anges du Péché* con Renée Faure, Jany Holt, Sylvie Yolande Laffon e Marie Hélène Dasté (Bresson, in collaborazione con R. P. Bruckberger ne ha anche elaborato il soggetto e la sceneggiatura). - 1945: *Les Dames du Bois de Boulogne* con Maria Casarès, Paul Bernard, Lucienne Bogaert e Elina Labourdette (Bresson ne ha curato anche l'adattamento e la sceneggiatura,

da « Jacques le Fataliste » di Diderot) - 1950: *Le Journal d'un curé de campagne* (*Diario d'un curato di campagna*) con Claude Laydu, Jean Riveyre, Jean Danet, Balpêtré e Nicole Admiral (Bresson ne ha pure curato l'adattamento, la sceneggiatura e i dialoghi, dal romanzo di Bernanos). Ha inoltre scritto i dialoghi di *C'était un musicien* (1934) e la sceneggiatura di *Les Jumeaux des Brigh-ton* (1936).

morale « corrente », e quanto di polemico, di impegnato esce dalle sue opere è sempre il risultato di una soluzione interna, di una intima necessità. I lunghi anni che separano uno dall'altro, i tre film che ha realizzato, mostrano allora come si tratti di una intransigenza tutta particolare, come Bresson si decida alla attività solo quando siano presenti tutte le condizioni per una espressione non influenzata o determinata dall'esterno.

Giunto quasi improvvisamente alla regia, inizia il suo primo film in un momento di grosse difficoltà, nella primavera del 1943, dopo aver a più riprese mostrato il soggetto a diversi produttori, sempre respinto a causa della « stranezza » dell'intreccio. *Les Anges du Péché* narra dell'incontro tra Anna Maria, ragazza di buona famiglia entrata come novizia nell'ordine di Betania che si dedica in modo particolare alla assistenza delle carcerate, e Teresa una detenuta. Un giorno Teresa viene al convento chiedendo di prendere il velo; ha ucciso appena uscita di prigione l'uomo che l'aveva tradita. Anna Maria intanto è costretta a lasciare il convento per non aver voluto sottomettersi ad una penitenza da lei ritenuta ingiusta, ma viene ogni notte di nascosto nel cimitero a pregare e lì una mattina le suore la trovano priva di sensi, molto ammalata. Nella infermeria la sua lunga agonia e la morte varranno a convertire Teresa che la assiste, e che decide così di costituirsi alla polizia.

Dal primo apparire del film ciò che colpisce una particolare unità di tono, di atmosfera: apporti tanto diversi, un tentativo di dialogo "cinematografico" nei dialoghi

di Jean Giraudoux, la fotografia di Agostini, la scenografia di Renoux erano ricondotti ad una dimensione unica a cui confluiva pure la recitazione rigidamente diretta.

Dai bianchi e dai neri delle inquadrature, dagli occhi di Renée Faure impersonante Anna Maria, dalle parole del dialogo prende corpo, con precisione, il motivo centrale dell'opera: la affermazione del valore della fede intesa in senso assoluto prima ancora che in senso religioso, la possibilità per l'uomo che "crede in qualche cosa" di intervenire nelle situazioni di un mondo quale il nostro, dominato da forze che si sono sempre più allontanate da una concezione razionalistica.

Si è detto da una parte della poca credibilità psicologica dei personaggi, senza per altro giustificare sostanzialmente questa affermazione, dall'altra si sono messi in evidenza i lati maggiormente positivi, il rifiuto di ogni atteggiamento sentimentale nei riguardi dell'ambiente del convento, l'anticonformismo con il quale vengono presentate le due protagoniste individuate nel loro diverso e insieme comune senso di ribellione ad ogni convenzione, a ogni regola che non trovi una interna rispondenza. In realtà nel film, ad alcune sequenze nelle quali l'espressione raggiunge una compiutezza profonda, si alternano momenti nei quali i vari elementi sono ricondotti ad una unità che se è particolare si presenta tuttavia troppo distaccata per non apparire fredda e lontana.

Senonché ciò che attirò subito l'attenzione dei critici, e che ha trovato via via conferma col passare del tempo, fu un certo

tono, una possibilità espressiva, un tentativo di espressione che appaiono nuovi per il cinema. E da allora si è venuto ripetendo, con formula equivoca, che l'opera di Bresson « non è cinema, perché è più che cinema ». In realtà già in *Les Anges du Péché* la direzione cui Bresson tendeva si presentava sufficientemente definita.

Molta parte del valore del cinema francese 1930-39 va ricercato in una raggiunta maturità espressiva che, nella adeguazione ai contenuti, aveva allargato notevolmente le possibilità del nuovo mezzo: alcune sequenze di Carné, di Renoir, del migliore Duvivier riuscivano a determinare nello spettatore sensazioni, impressioni, emozioni nuove che molti avevano pensato fossero al di là delle possibilità stesse del cinema. Ma si era pur sempre in uno stadio iniziale, l'introspezione, l'approfondimento ogni volta si arrestavano di fronte ad ostacoli che finivano per apparire insuperabili, e la soluzione di volgersi al simbolismo era segno evidente di sconfitta. Con il 1939, anche per questi motivi, la scuola realista francese era ormai giunta all'esaurimento; ed è nel periodo della occupazione, quando ragioni contingenti spingevano a lasciare una direzione a carattere apertamente realistico e documentario per guardare ad una posizione riflessa, che la frattura prende corpo. Bresson fra i primi inizia la strada difficile del rinnovamento, e *Les Anges du Péché* rimane soprattutto nel suo valore di esperienza: per la prima volta si tende coerentemente a portare sullo schermo una dimensione che non è solo più psicologica, volta, come è, a cogliere soprattutto un moto interno dell'animo, una evoluzione interiore. La lotta fra Anna Maria e Teresa, la morte di Anna Maria e la sua vittoria trovano il loro valore in un approfondimento sostanziale di espressione, attraverso un linguaggio capace di superare e di ritrovare, in maniera spiccatissima, il fatto particolare.

A quindici mesi di distanza dal primo film Bresson dà inizio alla sua nuova opera: *Les Dames du Bois de Boulogne*. Questa volta per il soggetto il regista si rifà ad un autore del settecento francese, Denis Diderot, e da un suo romanzo "Jacques le Fataliste et son Maître" estrae il racconto che l'ostessa fa a Jacques, l'intermezzo famoso della Signora della Pommeraye e del Marchese d'Arcis, e su questo costruisce il film. Compare come autore dei dialoghi Jean Cocteau: ad eliminare possibili giustificazioni riserve su un intervento capace di ridurre a gioco abilissimo il fatto di trasportare in epoca moderna una situazione propria del secolo XVIII, sull'estetismo che potrebbe caratterizzare e dare insieme il limite della pellicola, è utile dire subito che, vedendo il film, si avverte con sicurezza come la personalità di Bresson non sia stata sopraffatta, come il contributo di Cocteau sia stato realmente limitato ai dialoghi, in una posizione secondaria, non essenziale; e molti dialoghi ripetono esattamente le parole dei dialoghi del romanzo.

Questo racconto è uno dei momenti più belli della prosa "romanzesca" di Diderot: il mondo del secolo XVIII, la spinta a superare il pregiudizio, il dogma, la fiducia nella ragione escono riscoperti dalla personalità del poeta, trovano una loro precisa

dimensione. La sottile, fredda vendetta della Signora della Pommeraye verso il marchese che l'ha abbandonata, il giungere a preparare il matrimonio al marchese per potergli dire nel giorno delle nozze che ha sposato in realtà una ragazza di pessimi costumi abilmente travestita, trova nei dialoghi di Diderot una sorprendente forza di espressione, attraverso una acutissima osservazione.

Bresson, di fronte al problema di dare una forma cinematografica al racconto, tenta una strada difficile. Convinto della bontà del procedimento di Diderot che tende a mettere in evidenza una situazione, a centrare una figura, a ritrovare il loro valore interno dalla decomposizione e dall'apparente rifiuto di una indagine strettamente psicologica, cosciente d'altra parte delle differenze e dei limiti del linguaggio cinematografico, costruisce una realtà particolare riunendo momenti di realtà in una costruzione che è reale solo perché è convenzionale, e, trasportando la "storia" ai giorni nostri, dà una nuova dimensione realistica ad un contesto già realista (1): il risultato è che ci vengono dati sullo schermo personaggi i quali al di là della indagine psicologica, si ritrovano in una loro umanità sostanziale che supera una limitazione di tempo; si ritrova quella astrazione che era già propria dei personaggi di Diderot.

È stato detto generalmente, e in particolare ancora da Bazin, che « sono i costumi dell'epoca a giustificare la scena e l'efficacia della vendetta. E questa vendetta si trova proposta nel film come un postulato astratto di cui lo spettatore moderno non capisce più la fondatezza ». Ora la prima affermazione è vera solo in parte: infatti nel romanzo, al termine del racconto dell'ostessa, Jacques e il suo padrone intervengono mettendo in evidenza certe presunte assurdità, il dispregio di un esame psicologico dei personaggi: « Ostessa voi raccontate abbastanza bene; ma non siete ancora profonda nell'arte drammatica ». « Quando si introduce un personaggio sulla scena bisogna che la sua parte sia una ». « Avete peccato contro le regole di Aristotele, di Orazio, di Vida e di Le Bossu ». L'ostessa risponde dicendo di aver raccontate le cose come sono accadute, chiedendosi se era possibile sapere con maggiore precisione cosa accadeva nel cuore dei personaggi. E Diderot conclude, rivolto al lettore, mettendo in evidenza al di là degli schemi la sostanziale umanità dei personaggi, il motivo interno che li ha spinti ad agire. Ha un preciso significato allora che Bresson si sia preoccupato soprattutto di ritrovare questa umanità, rimanendo strettamente e in maniera tutta particolare fedele a Diderot, senza preoccuparsi troppo di dare una giustificazione precisa, moderna, al fatto della vendetta. Ed il film è condotto, coerentemente, in questa direzione: ogni elemento vi è ricondotto rigidamente, dalla recitazione alla scenografia alla fotografia al sonoro, e a rendere una profondità essenziale vale il rumore della pioggia o della cascata del Bois de Boulogne, quanto lo sguardo di Maria Casarès. (Se si è parlato di *Liaisons dangereuses* per questa Madame de la Pommeraye, molto si deve agli occhi di



Maria Casarès, all'essere stata portata così avanti nelle sue possibilità espressive da Bresson).

*Les Dames du Bois de Boulogne* nella sua sorprendente costruzione, nella tendenza costante a rendere una immagine che vada al di là del suo valore superficiale, mostrò con evidenza quale poteva essere il pericolo più grave per Bresson: non tanto cadere in toni intellettualistici, letterari, propri di tanta parte del cinema francese, quanto piuttosto perdere, in questa tendenza, contatto con il concreto, con il vivo di ogni situazione, di ogni personaggio, riducendo la cercata umanità in un limite freddo e distaccato.

Dalla proiezione del film, nel settembre 1945, passano cinque anni prima che Bresson ritrovi quelle condizioni, quella situazione che ritiene necessaria per incominciare una nuova pellicola. Frutto di questa rigida intransigenza sarà un'opera maggiormente impegnata nella direzione dell'approfondimento: *Le Journal d'un curé de campagne*. Film arduo e difficile, rigidamente impostato in una direzione ben definita, teso a portare un contributo nuovo alla interiorizzazione del linguaggio cinematografico.

Questa volta Bresson si accosta a Bernanos, ad un suo romanzo, e tenta di dare vita e ragioni di autonomia sullo schermo alla materia letteraria. Rinuncia alle solu-



(Sopra): Lucienne Bogart ed Elina Labourdette in un'inquadratura di Les Dames du Bois de Boulogne. (A destra): Maria Casarès nel medesimo film. (Sotto): La Labourdette e la Casarès in altre due inquadrature del film.



(Sopra e sotto): Cinque momenti del Diario d'un curato di campagna, il più arduo e difficile film di Bresson teso a portare un contributo nuovo alla interiorizzazione del linguaggio cinematografico.



zioni finora adottate, non si limita a costruire un film che sia la traduzione in linguaggio visivo degli elementi narrativi del romanzo, né considera il nucleo centrale del romanzo come pura fonte di ispirazione, come realtà e punto di partenza dal quale muovere per realizzare un film sostanzialmente autonomo, senza rapporto con l'opera preesistente; sceglie invece una strada più difficile: attraverso un linguaggio particolare tende a dare un'opera che è profondamente e sostanzialmente "fedele" al testo letterario, e insieme, proprio per questa sua caratteristica, finisce per presentarsi come una libera creazione, al di là cioè di quelli che si sarebbero potuti considerare come limiti insuperabili, poste certe premesse. La pellicola analizzata nel suo aspetto esteriore si presenta caratterizzata da due serie di elementi nettamente distinti: da un lato il "parlato" (le parole che il curato scrive sul suo diario e i dialoghi), dall'altro un insieme di sequenze. Parrebbe a prima vista una illustrazione visiva di un testo letterario che viene "letto". Invece proprio da questa contrapposizione, che troppo facilmente ha fatto dire a qualcuno che il film "non è cinema", Bresson raggiunge dei risultati sorprendenti: il contenuto, dato dal testo del romanzo, trova la sua forma nella immagine sullo schermo. E la immagine, un volto, una

visione di rami secchi contro il cielo, una croce scura su campo bianco, finisce per portare ad un arricchimento, ad una maggiore profondità, proprio perché, nel suo valore, è qualcosa di sostanzialmente diverso da una semplice componente, la cui utilità sarebbe solo nel senso di un contributo ad una più ampia "illustrazione".

Viene alla mente, tra molte altre, la sequenza nella quale il curato camminando lungo la strada di Mézargues per recarsi dal medico, viene raggiunto da Olivero, il nipote della contessa; la loro lunga, velocissima corsa in motocicletta fino alla stazione: forse mai attraverso un volto umano, una strada tra gli alberi e i campi, un rumore di motore, è stato possibile dare in questo modo il senso di stupore, la paura, e poi improvvisa la distensione, la gioia ritrovata per una giovinezza dimenticata, il senso sorprendente di un equilibrio sostanziale: stati d'animo, impressioni, sensazioni, momenti di sensibilità che pareva impossibile rendere attraverso lo schermo. Ed è questo il merito e il valore di Bresson, l'essere riuscito a superare un limite, a dare un più ampio respiro ai confini del linguaggio cinematografico.

Al di là di questa impostazione stilistica sta il risultato e il valore complessivo dell'opera. Il mondo di Bernanos, la dimensione cristiana dell'umano, l'accosta-

mento senza settarietà ai problemi centrali dell'esistenza, la concezione pessimistica dell'uomo propria della grande tradizione francese che muove da Pascal, l'atteggiamento rigidamente intransigente, si ritrovano nel film di Bresson, anche se certi elementi vengono accentuati, mentre altri sono lasciati in disparte. Manca la polemica più vigorosa, mancano soprattutto le intuizioni folgoranti dello scrittore francese, ma sono evitati anche i momenti pesanti, fumosi, intorbidati della prosa bernanosiana, in particolare le pagine compiaciute, dal tono estetizzante, nelle quali si vogliono contrabbandare facili impressioni per intuizioni; e la figura del prete che « ha accettato nella propria vita la costante presenza del divino » appare dallo schermo nella sua dimensione essenzialmente umana.

Il respingere una analisi strettamente psicologica, l'accentuare il carattere proprio della situazione nella quale nulla si evolve ma solo procede nella tendenza al fine, lo stesso atteggiamento dei personaggi, la recitazione distaccata mettono in evidenza il rigore, la rigida impostazione di Bresson nei confronti di Bernanos.

Si è ripetuto che *Le Journal d'un curé de campagne* "non è cinema", equivocando ancora sul significato di "specifico filmico", ma non si è analizzato a fondo il film di Bresson. Si sarebbe visto che la grande

croce scura che copre lo schermo negli ultimi lunghissimi momenti dell'opera, preparata, nel suo valore, da tutte le immagini del film, ne è insieme l'istante più alto. Si è detto parlando del romanzo che: « man mano che l'autore e il suo eroe avanzano verso la crisi finale e la prevedono, diventano più febbrili ed eloquenti; sembra di assistere ad una sorta di ebbrezza, all'avvicinarsi di una illuminazione ». La croce con la quale si chiude il film mostra come Bresson, nella tendenza ad approfondire le possibilità espressive del linguaggio cinematografico, sia conscio dei limiti, non pretenda cose assurde, sappia che cosa è cinema.

Questa immagine è l'ultima nell'attività del regista; sono passati altri tre anni senza nuovi film. L'intransigenza di Bresson conferma il rigore della sua posizione. Le previsioni sono impossibili; recentemente è stato annunciato un progetto per una pellicola su "Lancillotto e i cavalieri della Tavola Rotonda", non rimane che attendere: dalle nuove immagini verrà un chiarimento sull'impegno e sui limiti di questo regista dalle ambizioni difficili.

MARCO SINISCALCO

(1) In questo senso A. Bazin, al quale si deve un saggio particolarmente approfondito sulla personalità di Bresson, apparso in "Cahiers du Cinéma" n. 3, juin 1951.





Von Stroheim mentre dirigeva una scena di Greed interpretato da Gibson Gowland e Zasu Pitts.

affrontare un mondo per lui nuovo con *Greed*, che rifletteva la vita dei bassifondi americani, e che si poteva credere fosse un mondo al di fuori della sua capacità artistica. Ma Stroheim, che era arrivato a New York come un emigrante senza un soldo e per di più con un marcato accento austriaco, conosceva però anche questo aspetto della vita: gli anni trascorsi dall'arrivo in America nel 1909 sino alla prima interpretazione cinematografica nel 1915, erano stati anni di grande miseria. Von Stroheim aveva appreso dall'esperienza, e gli stenti di quei tempi avevano lasciato nella sua mente infiniti particolari di tutta una vita vissuta con la forza della disperazione, che avrebbe ripetuti esatti com'erano stati per lui, nel suo lavoro creativo, stavolta. Non era con gli occhi del ricordo che egli s'indugiava a

# LA DISGRAZIA D' AVERE INGEGNO

## LE TRAVERSIE DI "GREED" E DI VON STROHEIM

« E' possibile rappresentare un magnifico racconto in un film, e in maniera tale che lo spettatore abbia la sensazione d'aver sott'occhio la vita. Dickens e Maupassant, Zola e Frank Norris hanno sorpresa e riflessa la vita nei loro scritti. Si può ottenere lo stesso realismo anche nei film. Ed è una mia umile ambizione, quella di darne la prova, e con questa idea sto dirigendo *McTeague* di Frank Norris ».

(Erich von Stroheim in un'intervista del 1923)

PER anni e anni Stroheim aveva desiderato di fare un film da « *McTeague* », un forte straordinario romanzo di Frank Norris. L'aveva letto mentre aspettava di essere scritturato come comparsa per qualche film di Griffith, ed era rimasto favorevolmente impressionato dalle enormi possibilità cinematografiche di questo romanzo. Finalmente l'occasione gli si era presentata ed egli dopo aver riveduto la sceneggiatura incominciò la lavorazione del film per la Goldwyn. Tutto quanto *Greed*, tale era il titolo del film desunto dal romanzo « *McTeague* », venne girato sul posto a San Francisco, e per taluni interni si valse della

stanza di un miserabile alloggio piuttosto che rifare l'ambiente adattandolo in qualche teatro di posa della Goldwyn. Stroheim aveva sempre ritenuto opportuno osservare come il cinema non avesse mai dato troppa importanza a quei particolari che possono accrescere o guastare una vera opera d'arte, ragion per cui i costumi, gli abiti regali, le decorazioni, l'arredamento, i simboli e insomma tutti i beni parafernali di una Corte in una speciale zona dell'Europa centrale sono sempre e assolutamente conformi al vero in tutti i film da lui fatti. Essi cioè mostrano la vita com'egli la vide a Vienna, prima del 1914. Allo stesso modo, ora che stava realizzando una sordida trama in un ambiente moderno di lavoratori egli pretese di ottenere la stessa veridicità da lui ottenuta negli altri film che presentavano un ambiente diverso e un differente periodo storico.

Sembrerà forse strano che un artista, il quale si era fatto un nome mettendo in mostra il fior fiore della nobiltà e delle abitudini aristocratiche europee: principi e principesse, lords e ladies, orge notturne e galanterie, trame passionali e romanzetti d'amore, imperatori e cortigiani, ora volesse

considerare quella Vienna, ma con un'occhiata di commiserazione e ironica riguardava quei fantocci europei a lui ben noti che aveva lasciati dietro di sé e che la prima guerra mondiale avrebbe spazzati via. Egli si era imposto di creare ancora un tempo ormai perduto, di ravvivare una società agonizzante, come non si era e non si sarebbe mai fatto nel cinema (ad eccezione forse di *The Magnificent Ambersons* di Welles). Stroheim era il vero regista "sociale", dotato di uno speciale intuito infallibile per rievocare ambienti e tempi, metterne in risalto le caratteristiche e donar loro un originale realismo. Così era stato con *Merry-Go-Round* (« *Donne viennesi* »), così era per *Greed*.

Si gettò quindi in questo lavoro, con lo stesso impeto dimostrato nei quattro precedenti film diretti all'Universal: *Blind Husbands* (« *La Legge della montagna* », *The Devil's Passkey*, *Foolish Wives* (« *Femmine folli* ») e *Merry-Go-Round*: lavorava giorno e notte, ideava un progetto dietro l'altro, dirigeva, tagliava, discuteva con il direttore artistico della Goldwyn, Mathis, e col fedele Sowders, provava girava e riprovava, e intanto la direzione amministrativa della Goldwyn paventava la lunghezza inusitata del film. Stroheim aveva sempre sostenuto che l'uso invalso a Hollywood di

(Sotto a sinistra) Jean Hersolt e Gibson Gowland in una drammatica inquadratura di Greed: (a destra e nella pagina seguente) altre significative inquadrature del medesimo film.



tagliare, spesso senza un vera e propria necessità, il contenuto di un denso romanzo per adattarlo alla lunghezza normale di un film, era un uso "barbaro" e, prova ne sia, dichiarò che non avrebbe potuto ridurre la trama tratta dal romanzo di Norris a meno di ventidue bobine. Come ultima offerta da parte sua, egli sollecitò l'incarico di poter fare il film in due parti, a somiglianza di quanto era stato fatto con *Foolish Wives* e in modo da presentarlo al pubblico con un certo distacco fra la prima e la seconda parte, come del resto avviene in teatro dove vi sono gli intervalli fra un atto e l'altro. Hollywood era addirittura esterrefatta, ma dopo innumerevoli discussioni, lo stato maggiore della Goldwyn accettò di dare il via a von Stroheim a quelle condizioni, benché nessuno di loro fosse pienamente d'accordo con le sue idee.

Lo stato maggiore di Stroheim lo seguì dall'Universal alla Goldwyn. Poteva quindi contare sugli assistenti alla regia Eddie Sowders e Louis Germonprez, sugli operatori Ben Reynolds e William Daniels, mentre l'ideatore delle scene era quel "Captain" Richard Day, che lavorò con Stroheim da *Blind Husbands* fino a *Queen Kelly*, un ingegnoso e spesso geniale artista che seguì a lavorare anche dopo che Stroheim si fu ritirato dalla regia e che si distinse in *Arrowsmith*, *Whoopie*, *Nana*, *The House of Rothschild*, *Clive of India* e nelle più importanti produzioni della Ventesimo Secolo-Fox e di Samuel Goldwyn in questi ultimi dodici anni.

Per nove mesi von Stroheim e i suoi compagni diedero tutte le loro energie per *Greed*, e specialmente Gibson Gowland, Zasu Pitts e Jean Hersholt diedero un'interpretazione eccellente, che non fu mai più ripetuta. Nessuno degli attori prescelti era quel che si dice una "stella". Stroheim non ha mai impiegato le "stelle" nei suoi film, ma tali le ha fatte egli stesso. Ogni volta il cast di von Stroheim era rivoluzionario, e si rivelava conforme alla realtà dei personaggi. Egli aveva il coraggio delle proprie convinzioni personali come puntualizzò e fece osservare lo scrittore cinematografico e regista Andrew Buchanan quando disse in *Films: The Way of the Cinema*: «L'opera di Stroheim dev'essere lodata per la sua originalità. Egli non considera mai che un bel viso sia necessario al successo di un film».

Per tutta la durata della sua attività di regista, Stroheim avversò il sistema di sfruttare la pubblicità delle cosiddette stelle, ed ebbe sempre il coraggio di scegliere per i suoi film soltanto quegli attori che riteneva

perfettamente adatti alla parte. Solo rarissime volte si valse delle stelle, e quando ci fu costretto e non poteva fare altrimenti, in *The Merry Widow* («La vedova allegra») e in *Queen Kelly*. In un periodo nel quale il cinema creò una quantità infinita di stelle del muto ma di una stragrande popolarità, e quando le stelle stesse, più che in ogni altro periodo, determinavano la sorte di un film, Stroheim rifiutò di farsi dominare da loro. E si pensi ch'egli avrebbe potuto scegliere fra gli attori più famosi.

L'attore inglese Gowland aveva interpretato la parte della guida di montagna in *Blind Husbands*, e per quanto fosse ancora uno sconosciuto Stroheim lo scelse come l'interprete ideale per la parte di McTeague, il mite e semplice dentista che diviene l'assassino della moglie Trina ed è poi braccato sino alla fine nella Valle della Morte in California. Sotto la guida di Stroheim, Gowland interpretò la parte in un modo straordinario e magnifico, ma quel risultato non doveva illudere, e difatti con altri registi i risultati furono contraddittori e ben presto ricadde nell'interpretazione di piccole parti a Hollywood e poi nei film inglesi.

(Ho incontrato Gibson Gowland nel 1946 ad una rappresentazione di *Greed* offerta dalla New London Film Society. Egli era venuto in Inghilterra per non so più quali affari personali da sbrigare e solo per un puro caso aveva sentito dire che questo film sarebbe stato proiettato a Londra, allo Scala Theatre, in due eccezionali proiezioni festive. Quando *Greed* apparve sullo schermo e il pubblico ebbe modo d'applaudirlo senza stancarsi di batter le mani, come avviene in uno spettacolo teatrale ma ben di rado per un film, Gowland si voltò verso di me con i lucciconi agli occhi. «Che grand'uomo e che bravissimo artista quel von», dichiarò con toccante sincerità. «Egli letteralmente creò la mia parte in *Greed*. Non ho mai più avuto la fortuna di lavorare con un regista di quella fatta, ma vi garantisco che se ancora oggi dirigesse un film, allora si che vedremmo veramente qualcosa!»).

Jean Hersholt ha raccontato (in un'intervista accordata a *Picturegoer* qualche anno fa) la storia del primo incontro e le vicende del suo lavoro con Stroheim.

«Io stavo lavorando con Mae Murray, quando venni a sapere che Stroheim mi cercava per affidarmi la parte di Marcus Schooler in *Greed*. Avevo già letto il romanzo e sapevo che con ciò mi si offriva una magnifica occasione di riuscita, e dunque firmai il contratto con la Goldwyn in ragione di duecento cinquanta dollari la settimana. Nel febbraio del 1923, Stroheim ritornò a Hollywood con il soggetto già bell'e pronto

in tasca e i direttori l'approvarono e gli diedero il loro benestare per il via».

«Campassi mill'anni, non dimentichero mai il mio incontro con "von", così lo chiamavano i suoi amici. Ero appena arrivato nei cortili degli stabilimenti di Culver City, quando lo vidi arrivare nel suo immenso macchinone, guidato da un autista in divisa impeccabile. C'era con lui il suo assistente e uomo d'affari Eddie Sowders che io avevo già avuto occasione d'incontrare. Von discese dalla macchina e Eddie venne verso di me e mi strinse la mano. Poi si voltò al suo capo, che se ne stava massiccio, diritto, stilizzato alla perfezione, con il cranio rasato a zero e l'abituale sigaretta accesa in un lungo bocchino.

«Penso che non abbiate ancora conosciuto Jean Hersholt — disse Eddie — che avete richiesto per la parte di Marcus Schooler».

Stroheim si tolse dalle labbra il bocchino e mi fissò.

«Siete voi Jean Hersholt? — domandò finalmente con quella sua voce gutturale — non siete però il tipo che io cercavo!».

Fu la mia volta di fissarlo, sbalordito. Anche Eddie si mostrò piuttosto imbarazzato quando von si rivolse a lui e gli chiese: «Il signor Hersholt è stato veramente scritturato per la parte?».

Eddie lo assicurò nel modo più assoluto che, d'accordo con i direttori, non c'era equivoco di sorta. «Venite nel mio ufficio, — disse von — forse potrò darvi un'altra parte».

Lo seguì nel suo ufficio che era in un bungalow ed egli si sprofondò in una poltrona e mi fissò di nuovo: «Voi non siete Marcus Schooler, — insistette — i vostri occhi hanno uno sguardo troppo gentile».

Io gli dissi che potevo rendere il mio sguardo perverso, quanto avesse voluto, e che anche il suo sguardo era gentile, ma ciò non gli aveva impedito in *Hearts of the World* («Per l'umanità»), *Foolish Wives* e in altri film di fare la parte del cattivo, con grandissimo successo. «Ma Schooler è l'aiutante in una clinica per cani — proseguì. — Un macellaio, un tipo così porta un abito sgargiante e un cappello da corse, e un sigaro sempre in bocca. I vostri capelli non sono adatti, no. La sua faccia è rasata, e i suoi capelli pettinati così con la riga in mezzo. Mi dispiace, ma forse potremo trovare per voi qualche altra cosa».

Tornai a casa, in preda alla disperazione, ma il giorno dopo mi recai da Zan, a Los Angeles, e vi feci una lunga seduta. Mi misi nelle mani di uno dei più bravi truccatori d'America, un artista. Mi fece la faccia rasata e mi pettinò come un prepotentaccio di Bowery. Io poi scelsi un abito che si vedeva a distanza d'un miglio, a quadretti, e con guarnizioni in armonia. Pettinato a quella maniera e con quel vestito, avevo cambiato personalità. La mattina dopo con un sigaro a buon mercato stritolato fra i denti, mi presentai a Stroheim.

Mi fissò e stentava a credere ch'io fossi lo stesso attore che aveva visto l'altra volta. Poi sbatté i tacchi e s'inclinò con gravità austriaca. «I miei complimenti, signor Hersholt. Voi siete Marcus Schooler. Ne sono contento, e solo mi





(Sopra): Una delle scene di spietata e realistica caratterizzazione che Stroheim non ha lesinato in questo fortissimo film. (Sotto): Un espressivo momento di Zasu Pitts nel personaggio di Trina.

dispiace di non essermi accorto prima ».

Non so con precisione quanto *Greed* sia venuto a costare, ma noi ci lavorammo per nove mesi senza interruzione. In quanto a Stroheim, ci mise sei mesi per cavarne fuori trenta bobine (nessuna girata in stabilimento) che poi furono ridotte a ventidue, ma non volle tagliarne ancora. Fu solo in una successiva fase di montaggio che altre dieci bobine vennero eliminate. Ma anche così è un film che rimane nella storia del cinema.

Per sette mesi vivemmo al Fairmont Hotel di San Francisco senza andare a casa una sola

volta, e per due mesi lavorammo nella Valle della Morte. Dei quarantun uomini di cui si componeva questa spedizione cinematografica, ben ventidue furono rimandati indietro per malattia. Quando il film fu terminato io avevo perduto ventisette libbre, circa nove chili di peso, e fui ricoverato all'ospedale con febbre e delirio.

Le scene di San Francisco furono girate in quella casa e nei luoghi descritti da Norris, nel suo *McTeague*, che trasse l'ispirazione da una storia vera: un orrendo delitto commesso a San Francisco qualche anno prima. Affittammo

la casa del delitto e ivi girammo la maggior parte delle scene. Finite quelle riprese avemmo un breve permesso per tornarcene in famiglia e quindi cominciai la più dura prova che ognuno di noi abbia poi ricordata: la lavorazione nella Valle della Morte. Sette camion pieni zeppi ci portarono sul posto: eravamo io, Gibson Gowland e una quarantina fra operai specializzati e tecnici. Nelle due settimane che trascorremmo nella zona più tremenda della valle, la temperatura massima fu di 75 gradi sopra zero e la minima di 38 gradi. Respiravamo in una fornace dove il sole ci rendeva il corpo tutta una vescica, e dormire era impossibile. Dopo un poco di quei giorni e di quelle notti, nessuno di noi apriva bocca per dire una parola, se proprio non ne era costretto. Faceva un caldo così infernale, che bastava sgusciare un uovo in una padella e la frittata era già pronta.

Per tutto il tempo della nostra permanenza, due camion andarono avanti e indietro, dalla valle a Baker, ch'era la fermata più vicina, e viceversa a portare uomini malati e a riportarci acqua, acqua, acqua...

« Ogni giorno Gibson Gowland ed io eravamo costretti a trascinarci per quel dato cammino, un sentiero di sale arroventato: l'assassino perseguitato dall'uomo che ha giurato di vendicarsi. Ma posso affermare senza tema di smentita che anche nei nostri cervelli germogliava l'idea del delitto, per farla finita una volta per sempre di trascinarci a quel modo, di respirare a fatica, nudi sino alla cintola, con una barba irsuta, abbrustoliti piagati e sanguinolenti, mentre Stroheim spremeva da noi ogni possibile realismo.

« Del giorno fissato per la nostra lotta a morte, ho soltanto un vago ricordo. Stroheim ci aveva esasperati, e i nostri cervelli connettevano una sola idea fissa, ch'era quella l'ultima scena. Le ustioni per tutto il corpo mi straziavano come una lama le carni. Era uno spasmio atroce. Gowland ed io strisciavamo sul sentiero arido. Lo raggiunsi, lo afferrai per i piedi. Inferociti sino alla voglia di sangue lottammo, ci arrotolammo avvinghiati. Stroheim ci urlava: "Lottate, lottate! Odiatemi come odiate me!".

« E quel diavolo di Stroheim! Pur di ottenere quel dato realismo, egli riusciva davvero a farsi odiare. Durante la lavorazione tutto era visto, e sentito, in funzione del film, e ogni considerazione personale veniva dimenticata. Non esisteva altro che Stroheim e la sua volontà, mentre dirigeva, e i risultati giustificavano i mezzi. Quando, mesi dopo, vidi *Greed* mi accorsi subito che Stroheim aveva ottenuto il migliore risultato della mia attività cinematografica ».

Zasu Pitts che aveva interpretato un gran numero di film comici, prima che Stroheim la scegliesse per la parte di Trina in *Greed*, non è stata più capace con nessun altro regista di dare un'altra interpretazione di tanta potenza suggestiva. Si è detto più volte che Stroheim sembrava esercitasse un potere magnetico, una specie di Svengali con i suoi attori, e infatti l'interpretazione di Zasu Pitts è uno di quei risultati che confermano questa regola di magia. Con tutti gli altri ha fatto parti di commedia e ha dovuto sprecare il suo talento in un numero imprecisato di filmetti insignificanti finché non colse il grandissimo successo in *Greed* (e più tardi in *The Wedding March* — « Sinfonia nuziale » e « Luna di miele » — ma sempre con Stroheim).

Stroheim ebbe spesso parole di elogio per la sua attrice preferita. In un'intervista disse una volta: « Zasu Pitts è bella, più bella delle famose bellezze dello schermo. Ha un suo fascino sensuale, molto più di quanto ne abbia oggi un'altra attrice. E' una grande artista, e una delle più grandi artiste tragiche. Voi non avete mai visto Zasu Pitts come l'ho vista io sullo schermo. Perché io ritengo d'aver fatto soltanto un





Zasu Pitts ha dato in *Greed* la sua migliore interpretazione, conseguendo, guidata da Stroheim, un'efficacia che non ha mai più raggiunto.

film, ma un grande film, in tutta la mia vita, e nessuno l'ha visto. Gli avanzi di quel film, tagliuzzati, passano sotto il nome di *Greed* ».

In riferimento poi al fatto che quell'attrice avesse interpretato solamente parti comiche con gli altri registi, Stroheim asseriva: « Certamente l'arte dorme, quando Zasu Pitts interpreta una commedia. Non dovrebbe sprecarsi così perché senza dubbio è la più grande di tutte le tragiche dello schermo ». Le parole di Stroheim alludevano a *Greed* e a *The Wedding March*; nel primo, Zasu Pitts rappresentava la figlia di povera gente tedesca emigrata in America, la quale, forse per una diversione allo sfogo degli istinti repressi da una specie di sessofobia, a poco a poco si lascia andare al piacere di accumulare danaro. La trasformazione di Trina dalla pallida e conturbata fanciulla corteggiata dal massiccio e goffo McTeague alla disgraziata, allucinante donna trasognata maniaca, che ogni notte va in letto recando con sé il gruzzolo delle monete che poi sparge sul suo corpo in una estasi dolorosa, è un capolavoro di rivelazione d'un personaggio.

*Greed* dimostrò la più perfetta espressione drammatica di Zasu Pitts, e a non far credere che tale rivelazione fosse solo un caso fortuito, un fuoco di paglia, venne quattro anni più tardi la conferma dell'eccezionale talento drammatico dell'attrice con l'interpretazione nella parte della principessa zoppa di *The Wedding March*, qualcosa che dà l'impressione di un poema tragico, ed è un esempio raro dell'intuito di una vera artista. E' una vera ingiustizia nei riguardi di quest'attrice ben dotata, che di lei non si conosca l'interpretazione data nella versione originale di *Walking Down Broadway* (I), diretta da Stroheim nel 1932, e che quindi rimanga nel ricordo degli spettatori piuttosto come un'abile, soprattutto comica, interprete.

In una lettera che mi ha scritto a proposito di *Greed* Stroheim mi confermava:

« Come vedete, mi sono sempre valso degli stessi attori, finché mi è stato possibile. Gibson Gowland si trovava in Scozia. Lo mandai a chiamare, perché non c'era nessun altro attore per me che potesse aderire così strettamente alla figura di McTeague descritta da Frank Norris, sia nell'aspetto che come carattere. Quand'ebbi bisogno di Cesare Gravina, venni a sapere che si trovava in Argentina, con la moglie cantante d'opera. Lo mandai a chiamare, e per questo



attore in questo film si verificò un caso crudele da inserirsi negli annali della storia cinematografica. Per nove mesi, Gravina ebbe un lavoro estenuante perché gli era stata riserbata una parte importante negli episodi di contorno alla trama principale. S'ammalò fin anche di polmonite doppia, dovuta alle gelide immersioni nella baia di San Francisco, per due notti di seguito. E dopo tutto questo, June Mathis decise di sopprimere tutti gli episodi della seconda storia e quindi di Gravina non rimase nemmeno l'ombra nel film. Più fortunata, Dale Fuller che aveva qualche scena distaccata da lui, oltre a tutte quelle con lui, rimase solo nelle scene staccate. Ma fu, nell'uno e nell'altro caso, una ingiustizia dannosa ai meriti di questi due eccellenti attori.

« Al tempo in cui iniziai la lavorazione di *Greed*, lo "slogan" della Goldwyn era: "l'autore e il soggetto innanzi tutto" e a me vennero dati pieni poteri per lavorare in condizioni tali che nessun autore avrebbe potuto desiderare migliori. Ma quando, e ciò avvenne press'a poco in fase di montaggio, la Goldwyn divenne invece la Metro Goldwyn Mayer, e Irving Thalberg il suo direttore generale, le cose cambiarono e lo "slogan" prese quest'altra espressione: "il produttore innanzi tutto". Mi dovetti accorgere ben presto che le cose non erano cambiate in

meglio per me, tanto più che Thalberg ed io ci eravamo spese volte presi a parole all'Universal. Thalberg e Louis B. Mayer, il capo della M.G.M., non si curarono né punto né poco di ciò che l'autore o io o la stessa Goldwyn in precedenza volevamo dire. Anzi Mayer arrivò persino al punto di dire che io ero un semplice impiegato nella vastissima organizzazione del suo stabilimento.

« Per *Greed* io ero partito con l'idea di dividere il film in due parti, ciascuna di dieci o dodici bobine, con un intervallo fra la prima e la seconda parte per andare a mangiare, e questa idea mi venne molto tempo prima che O' Neill l'adottasse per *Strange Interlude*. Quando però ebbi finito le riprese secondo le mie intenzioni e gli accordi con la Goldwyn, mi trovai con quarantadue bobine ch'erano troppe anche a considerare l'intervallo e le due parti, e quindi venni nella determinazione di tagliarne almeno la metà. E mi accinsi a questo lavoro da solo. Ma quando arrivai a ventiquattro bobine, a costo di morire, non ebbi la forza di tagliarne un centimetro di più. Quelli intanto, Mayer e Thalberg, continuavano a insistere che il film doveva essere ridotto alla lunghezza normale, ch'essi chiamavano "lunghezza commerciale". Allora, di nascosto, io mandai una copia della pellicola al mio amico Rex Ingram, ch-



(Sopra): La lotta fra Trina e McTeague (Zasu Pitts e Gibson Gowland) per il sacchetto d'oro.  
(Sotto): Cesare Gravina in una macabra scena eliminata dalla censura. (Nella pagina seguente):  
Due momenti della lotta fra Marcus (Herholt) e McTeague (Gowland) nella Valle della Morte.

quel tempo si trovava per ragioni di lavoro a New York, e mendicai il favore di continuare a tagliare, se poteva farlo. Ingram ridusse tutto quanto a diciotto bobine, cioè ne tagliò altre sei, un taglio che a me sarebbe stato impossibile, e poi mi mandò un telegramma concepito in questi termini: "Se ne tagli un centimetro ancora non ti rivolgerò mai più la parola". Mostrai il telegramma a Mayer, il quale mi fece capire che non gli importava un accidente del parere di Rex Ingram o del mio, ma che il film doveva risultare di dieci bobine. E anche così ridotto, aggiunse, sarebbe stato sempre un grave deficit per la società.

"Mayer affidò poi il film a un maneggione, un tale che guadagnava trenta dollari alla settimana, che non aveva mai letto né il libro né la sceneggiatura, e che si serviva della testa soltanto per metterci sopra il cappello. Questo tizio rovinò l'intero mio lavoro di due anni. In quel periodo di tempo io avevo dovuto ipotecare la mia casa, la mia automobile e persino la mia assicurazione sulla vita per poter tirare avanti, poiché non sono stato mai pagato né per la sceneggiatura né per la revisione del film in fase di montaggio. Ho ricevuto, è vero, una certa somma di danaro, ma sarebbe stata la stessa anche se avessi lavorato solo due settimane invece che nove mesi.

"A quel tempo la M.G.M. produceva commedie pagliaccesche e farse di dodici o quattordici bobine, ma il mio film, ch'era un lavoro serio e impegnativo quanto mai altro, veniva arbitrariamente ridotto a nove o dieci bobine. Tutto l'altro materiale fotografato venne gettato via ossia ceduto a un'industria chimica che lo pagò, per le tracce d'argento ivi contenute, quarantatré centesimi. Dodici persone soltanto hanno veduto il film nella sua stesura originale di quarantadue bobine, e di queste dodici due, ben noti scrittori, Idwall Jones del *San Francisco Call* e autore di molti libri, e Harry Carr del *Los Angeles Times*, corrispondente di guerra e autore lui pure, scrissero in più d'un articolo della iorte impressione suscitata in loro da *Greed*. Pur tuttavia il film, ch'era venuto a costare 470.000 dollari risultò come un fallimento nei conti di cassa perché la M.G.M. che non ne fece pubblicità e l'aveva annotato nei registri in passivo, ai fini delle denunce sul reddito, non lo valorizzò appunto come avrebbe dovuto.

"*Greed* era, per quei tempi, l'unico film che non fosse stato girato, neppure per una scena, in un teatro di posa. Avevo preso in affitto una casa in Laguna Street a San Francisco e ammobiliai le stanze nel modo descritto dall'autore e non usai per le riprese il parco lampade, quanto e piuttosto la luce del giorno che penetrava dalle finestre. Il metodo naturalmente non garbava sempre all'operatore, ma io insistetti e i risultati fotografici furono più che sufficienti, veramente ottimi. Perché poi gli interpreti rappresentassero nella maniera più spontanea e naturale i loro personaggi, li feci vivere in queste stanze (e questa fu forse l'unica mia decisione accettata senza discussioni, anzi con entusiasmo dalla M.G.M. che in tal modo evitava, se non tutte, in gran parte le spese d'alloggio). Infine, quando fu il momento di girare le scene del deserto, che l'autore aveva poste nella Valle della Morte, la società mi suggerì invece una località vicino a Los Angeles, Oxnard, dove venivano e vengono tuttora girati tutti gli esterni che richiedono un deserto. Ma io ero rimasto talmente impressionato dalla descrizione della Valle della Morte fatta da Norris che non potevo rassegnarmi a Oxnard. Insistetti quindi sulla Vallata della Morte in California, e la spuntai.



"Ciò avveniva nel 1923, quando non esistevano le strade e gli alberghi che esistono oggi. Noi eravamo gli unici bianchi (uomini quarantuno e una donna) che, dal tempo dei pionieri, siano pervenuti in certi luoghi ritenuti i più bassi della terra, sotto il livello del mare. Abbiamo lavorato anche a 60 gradi all'ombra, quando l'ombra c'era, cioè mai. Io credo che i risultati ottenuti valessero la pena di tanto soffrire per il gran caldo e per le disagiate condizioni ambientali. Quando vi vedrò, potrò raccontarvi molte altre cose, se vi potranno interessare, ma non sapendo quanto spazio abbiate disponibile, mi sono tenuto entro certi limiti. Ma se anche potessi parlarvi per tre settimane di seguito, non potrei mai darvi neanche una pallida idea della mia sofferenza nel sapere e nel vedere tutta la mia onesta fatica così disprezzata, fra le mani dei ragionieri della M.G.M. ».

I sapientoni di Hollywood non potevano certamente comprendere questo "pazzo d'un direttore europeo", che si affannava tanto nel voler presentare al pubblico un suo film, come l'aveva visto lui, e non come lo pretendevano i suoi produttori. Essi dovevano ammettere ch'egli aveva un grande talento, ma non potevano rassegnarsi al fatto ch'egli avesse anche una sincerità altrettanto grande. Per ben cinque anni di dura lotta, Stroheim ha dato prova nei riguardi dei suoi produttori di una fermezza di carattere e di una intransigenza sempre costanti, ma i suoi amici lo consigliavano continuamente di mutar tattica, di non essere così intransigente, e di concedere qualche poco, e di adattarsi alle "idee di Hollywood". "Potreste essere il più grande direttore ch'esista", gli ripetevano, "solo che voleste essere un poco ragionevole e vedere le cose anche dal punto di vista delle società cinematografiche. In fin dei conti, il danaro è il loro, e lasciate quindi che abbiano l'ultima parola sul modo come dev'essere speso" ».

L'austriaco però, a dire il vero, rifiutò sempre qualsiasi compromesso. Egli non aveva la più lontana idea del valore del danaro e non gli aveva mai dato importanza. A Carl Laemmle, si era offerto di dirigere *Blind Husbands* per niente e non si era mai interessato alle questioni degli stipendi, delle percentuali e via dicendo. Quando consegnò la sua versione definitiva di *Greed* alla M.G.M. egli propose di continuare a lavorare per quel film, sino alla presentazione al pubblico, senza per ciò pretendere alcuna ricompensa.

Come Don Ryan ha precisato in *Picture Play* del giugno 1924: "Stroheim percepisce uno stipendio dalla Goldwyn solo per il tempo in cui materialmente dirige il film.



Il che andrebbe bene, se egli dirigesse film per tutto l'anno. Invece von ha diretto soltanto un film in un anno: *Greed*. Ma per mesi e mesi ha dovuto però lavorare nell'estenuante e per niente redditizia fatica di ridurre il film. In altre parole, Stroheim ha lavorato per mesi e mesi per niente. E perché? Perché l'artista che è in lui non può permettere che il film venga fuori, se non rassomiglia il più possibile a quell'ideale che si era venuto formando nella sua mente, quando lo dirigeva ». Per questa, e per altre ragioni, i critici più ragguardevoli sono stati sempre dalla parte di Stroheim, durante i suoi memorabili dieci anni di regia in America.

*Greed* è la storia di un operaio californiano che s'iscrive a un corso per corrispondenza di odontoiatria e poi mette su una specie di gabinetto dentistico in un quartiere popolare di San Francisco. Troppo ignorante o troppo ingenuo per sapere che per poter fare ciò occorre essere autorizzati ed essere iscritti negli albi professionali, dal momento che nessuno gli chiede mai né certificati né documenti McTeague va avanti col suo lavoro. E' un lavoro che gli piace. C'è un fondo di bontà in quest'uomo, e lo rivela cercando di venire in aiuto ai suoi simili. Alleviare le sofferenze, far cessare un mal di denti, togliere un dente cariato e prevenire altri mali più gravi, per McTeague sono altrettante soddisfazioni. E' buono e bravo, un ottimo dentista.

La cerchia dei pazienti del nuovo dentista si allarga e il piccolo gabinetto al primo piano è sempre più affollato ogni mese che passa. Ricorre a lui anche Trina, silenziosa e spaurita figlia di povera gente tedesca che vive nel più miserabile quartiere di San Francisco. McTeague s'innamora di Trina che non rifiuta le sue attenzioni. Dopo un lungo corteggiamento si sposano e per un mese o due sembrano felici: sarebbero completamente felici se Trina, sessualmente inesperta, non provasse ripugnanza per l'amplesso del goffo

sposo. Trina ha avuto un altro corteggiatore prima del matrimonio: Marcus Schooler, un presuntuoso tutto parole, tutta apparenza, che lavora in una clinica per cani, Marcus è terribilmente geloso di McTeague, anche se dopo quelle nozze nasconde i suoi sentimenti pur di vedere Trina il più possibile. Alla fine scopre che McTeague non è abilitato alla professione, e scorgendo in ciò la maniera di fargli del male, lo denuncia.

Il dentista deve comparire dinnanzi al tribunale che gli vieta l'esercizio arbitrario della professione. Schiantato, avvilito McTeague deve cercarsi ancora lavoro come operaio. Ma le cose vanno di male in peggio ed è costretto a vendere tutto quanto gli ricorda la professione medica. Trovar lavoro diventa sempre più difficile e perciò Trina e lui vivono in gran miseria. La freddezza di lei aumenta: la ripugnanza sessuale ormai si è trasformata in una ossessione e la loro vita coniugale è desolante. Per di più Trina comincia a guadagnare per conto suo, dopo che il marito è continuamente disoccupato, e diventa egoista e avara. Vince il premio di una lotteria e accumula il danaro, lo trasforma in tante monete d'oro che nasconde in un sacchetto, sotto il guanciale, la notte. Il danaro per lei è tutta la vita e a poco a poco la sua mente sempre più svanisce.

Una volta McTeague torna a casa dall'ufficio collocamento, affamato, senza un soldo, e non ha trovato lavoro. Chiede alla moglie un po' di soldi per andare a comprarsi qualcosa da mangiare. Ma la moglie non gli dà i soldi. Furibondo egli si mette a cercare il ripostiglio dov'ella ha nascosto il gruzzolo d'oro, l'unica cosa che valga agli occhi di quella spenta, asessuale creatura. Trina difende il suo oro. Vengono alle mani, marito e moglie, e McTeague s'accanisce su di lei sino a vederla morire. Strappato il sacchetto delle monete d'oro, l'uomo terrorizzato fugge da San Francisco e si dirige verso la Valle della Morte,

il deserto californiano dov'egli crede di potersi rifugiare finché la caccia all'uomo non venga abbandonata. McTeague, però, non ha fatto i conti col suo implacabile nemico: Marcus. Il quale continua ancora ad amare Trina e quell'amore ha convertito in un odio feroce per l'uomo che, secondo lui, aveva mutato la dolce, ingenua fanciulla in un'avida, rapace esosa megera. Marcus si aggrega alla pattuglia incaricata d'inseguire l'assassino, e con essa cavalca sino al principio della Valle della Morte. Poi, per avere il premio della taglia, Schooler prosegue da solo, e dopo una selvaggia cavalcata di un giorno e d'una notte giunge in vista del fuggiasco e lascia andare il cavallo sfinito. Lottano a corpo a corpo, si avvinghiano disperatamente rotolando nella sabbia sotto la sferza cocente del sole. E alla fine Schooler riesce a serrare il polso di McTeague nella manetta che all'altra estremità chiude il suo polso. Così, la preda umana non potrà più sfuggire senza trascinare con sé l'uomo che l'odia più d'ogni cosa al mondo.

Ma quando si volgono per ritornare a San Francisco, si avvedono che durante la lotta i loro cavalli si sono allontanati e perciò devono camminare a piedi per miglia



e miglia nel deserto infocato, e con soltanto mezza bottiglia d'acqua. Le ore scorrono lente, il calore è insopportabile, e i due uomini invocano acqua, acqua. Finché, per non lasciarci la pelle, Marcus si fruga indosso per cercarvi la chiave e liberarsi delle manette, in modo che ciascuno senza l'impaccio dell'altro possa tentare una via di scampo tra le sabbie infocate, ma la chiave è andata persa. Il destino vuole che essi debbano morire insieme. Con un odio bestiale che li acceca procedono a fatica, penosamente, metro per metro. Ma la fine è prossima. Ed ecco che cadono esausti, il viso rivolto al sole senza pietà. Il giorno seguente, nel calore del mezzogiorno, la polizia di San Francisco scopre i corpi di McTeague e Schooler, uniti dalle manette, che affiorano tra le colline mobili di sabbia.

Possente nella trama, *Greed* era un film straordinario anche per certi suggestivi e indimenticabili episodi: l'incontro di McTeague e Trina: l'incanto del loro innamoramento (visto con una tal quale ironia, durante una passeggiata nei meandri dei con-

dotti di scarico della città, presso il luogo dove abita Trina); le impressionanti sequenze nel gabinetto del dentista quando McTeague deve martoriare Trina e s'accorge di amarla violentemente; lo spopolamento in casa di Trina mentre un funerale passa lentamente sotto le sue finestre nel momento in cui la sposa mormora "sì". Simbolismo finché si vuole, però davvero efficace e, ad ogni modo, una novità, in quei tempi, per la regia americana.

La tragica figura di Trina, affidata a Zasu Pitts, divenne una immagine ossessionante, e l'interpretazione di Gowland e di Hersholt così intensamente espressiva rimane il migliore esempio della loro attività cinematografica; come pure le scene girate nella Valle della Morte rimangono fra le più brutali e persuasive che si siano vedute, alle quali hanno attinto una dozzina almeno di registi americani nei successivi vent'anni.

*Greed* è una rappresentazione di desolazione, povertà, miseria, brame e paura, vendetta e rapacità. Non è quindi un film gradevole, ma è la fedele versione cinematografica di quel romanzo di Frank Norris, che molti critici presentarono assieme a *The Jungle* di Upton Sinclair come il più notevole romanzo americano apparso all'inizio di questo secolo. Stroheim, il pungente, penetrante, ironico creatore di *Blind Husbands* e di *Foolish Wives*, rivela in questo film la sua versatilità, la sua vera grandezza. Risalta infatti come avendo egli riportato un successo senza precedenti nella rappresentazione di complicati intrighi galanti in certa società aristocratica europea, subito dopo abbia saputo darci questo vivido quadro della miseria in una città americana. *Foolish Wives* e *Greed*. Ognuno, nel suo genere, un capolavoro. Ognuno, creazione indimenticabile d'un maestro del cinema.

Quando *Greed* venne finalmente presentato al pubblico, Eric von Stroheim fu giudicato come meritava. L'America guardò a lui, per quel film, con ammirazione. Una terribile e sordida storia, ma era l'espressione della mentalità americana in quei tempi in cui la lotta per l'Onnipotente Dollaro toccava i limiti del parossismo. Trina, al centro di tutta la vicenda, si abbrutisce e muore per quel danaro che rende folli e disumani.

Il culto fanatico dell'oro, dichiarò Stroheim, stava all'origine di quasi tutte le miserie umane e lo dimostrò in questo film con coraggio e con una straordinaria cura d'ogni particolare. Non per tutti i gusti. *Greed* non fu un successo commerciale ma come opera d'arte non aveva l'eguale in nessun altro film di quel periodo, nel primo dopoguerra. Oggi vien posto nell'esiguo numero dei capolavori, e il suo regista in quello ancora più esiguo dei grandi maestri del cinema.

« Un film di una forza selvaggia, che insulta la potenza dell'oro e rivela una corrodente realtà sociale, come non si era mai visto sugli schermi americani », sono le testuali parole di Herman Weinberg. *Greed* con la violenza d'un turbine sferzò gli americani e poi ottenne un notevole successo, come film d'arte, in Europa. Qualunque cosa si sia voluto dire di Stroheim, certo però che come regista egli ha lasciato un suo segno indelebile nella cinematogra-

fia, inesorabile come il marchio di fuoco che lascia la sua impronta sulla ruvida pelle d'una mandria.

Ma forse le ultime parole su *Greed* devono essere lasciate al noto autore e produttore Andrew Buchanan che nel suo libro *Films: The Way of the Cinema* (1923) ha dichiarato: « Episodi di gretta avidità, desolazione, assassinio: questi sono gli ingredienti, eppure il genio di Stroheim che sa raccontare in modo così chiaro e senza un momento di stanchezza, senza mai introdurre una scena che non sia necessaria, risalta in un'opera che scuote il pubblico,

anche se poi esso desidera che il film finisca presto ».

E al critico e scrittore Osvelt Blakeston che ha esclamato: « *Greed* è superiore a tutti i film moderni! ».

PETER NOBLE

(1) *Walking Down Broadway* era il primo film sonoro diretto da Stroheim, soggetto e sceneggiatura dello stesso. Interpretato da Zasu Pitts, James Dunn, Boots Mallory non venne però mai presentato al pubblico. Ma a distanza di pochi mesi venne sostituito da un'altra edizione completamente rimaneggiata, e da Al Werker per Sol Wurtzel, con il titolo: *Hello Sister!* (N.d.T.).

## I CORTOMETRAGGI

### ISOLE EOLIE

LA MACCHINA da presa è tornata nelle Isole Lipari, o Eolie, le isole di cenere, sulla scia dei brevi documentari di Avanzo, più che dei lungometraggi di Rossellini o di Dieterle. Questa volta la pellicola non è in bianco e nero, ma in ferranicolor, e gli effetti che il film a colori riesce ad ottenere sembrano porgere un'immagine nuova di Panaria, di Vulcano, di Stromboli. Giovanni Paolucci, uno dei nostri più fini documentaristi della generazione di Pasinetti, ha dedicato alle Eolie due cortometraggi. *Isole di cenere* e *Le rocce di Eolo*, di cui almeno uno, il primo, va considerato fra le più felici realizzazioni dell'annata.

L'efficacia espressiva della illustrazione che Paolucci fa delle Lipari e del lavoro che ivi si svolge, per la raccolta della pomice, è data tutta dalle immagini. Due colori predominano nelle inquadrature, così rigorose e regolate da apparire preziose, indulgenti a preoccupazioni formali anche eccessive: il bianco e il verde, il bianco

della cenere, e il verde limpido del mare che stringe da vicino quei vulcani e quelle montagne. Sono inquadrature magistralmente realizzate da Giovanni Aquari — che è stato recentemente premiato a Parigi accanto a Craveri e a Portalupi — e che non esiterei a definire inedite. Sarebbe un documentario perfetto se qualche parte del commento, che pure è breve, non apparisse un po' scialba, accanto alle bellissime immagini, e se la musica di Valentino Bucchi, invece di abbandonarsi come una ondata leggera alla sostanza del visivo non facesse di tanto in tanto del baccano provocando un' "azione di disturbo".

La stessa esuberanza sonora — che resta quindi un difetto, anche se dovesse trattarsi di un errore di messaggio — si ritrova nel documentario gemello *Le rocce di Eolo*. Qui la fotografia è meno ricca. Paolucci, che ha studiato amorosamente il primo cortometraggio, ne è sembrato pago, e *Rocce di Eolo* ha l'aria di un documentario di recupero.

MARIO VERDONE

Dal cortometraggio Il club dei cuori solitari di Partesano sull'attività delle Agenzie Matrimoniali.



# DONOGOO-TONKA

UNO dei piú interessanti film che non siano mai stati fatti è senza dubbio "Donogoo-Tonka, ou les miracles de la science". È questo il titolo d'uno scenario scritto da Jules Romains nel 1919 e pubblicato l'anno seguente dalle edizioni della NRF con la puntigliosa denominazione di "conte cinématographique". Questo scenario non realizzato (1) — che rimane una delle impegnative esperienze cinematografiche dell'inventore dell'"unanimité", — appare solo per la sua coerenza nell'ambito del-ancor oggi un tentativo interessante, non l'opera letteraria del Romains, ma anche per i suoi aspetti propriamente cinematografici.

"Donogoo-Tonka" è un racconto tipicamente unanimitico. La vicenda paradossale dell'irresistibile movimento collettivo che sorge attorno al nome d'una città inesistente non poteva sgorgare che dalla fantasia del poeta che in tutta la sua opera svolge l'idea della "vie unanime", cioè il concetto della vita intesa come forza collettiva, dotata d'un'anima "unanime" che informa di sé le anime individuali. Ma sarà meglio raccontare il soggetto per esteso.

Il protagonista, un giovanotto di nome Lamendin, malandato in salute e in finanze, sta per gettarsi dal ponte della Mosella, a Parigi, quando incontra un amico che, dissuadendolo dal suo disperato proposito, gli consiglia di consultare uno psichiatra, il Prof. Miguel Rufisque "Commandeur du Christ de Portugal, directeur de psychotérapie biométrique". Il professore prescrive a Lamendin una strana cura che consiste nel mettersi a disposizione di un passante qualsiasi, scelto casualmente (esattamente quello che occuperà la 17ª vettura che passerà per il crocicchio di Buci dopo le 17,15). Il passante è M. le Trouhadec, professore di geografia al "Collège de France". A Lamendin il professore confida che aspira ad essere eletto membro dell'Istituto geografico. La sua elezione è però contrastata da alcuni colleghi invidiosi che sfruttano soprattutto un errore commesso dal Trouhadec nella sua opera principale, "Géographie de l'Amérique du Sud", nella quale è menzionata l'inesistente città di Donogoo-Tonka. Lamendin propone, per ovviare a quest'errore, di recarsi nell'America del Sud a fondare la città. In tal modo cadrebbe l'argomento principale contro l'elezione del professore. Dopo lunghe ricerche, Lamendin trova finalmente un banchiere squattrinato disposto a fondare la società per azioni: « Compagnie générale franco-américaine pour l'embellissement et l'extension de la ville de Donogoo-Tonka et l'exploitation intensive de sa région aurifère, ou plus brièvement la Compagnie de Donogoo-Tonka, capitale 25 millions de francs ». La compagnia comincia subito un'abile ed insistente propaganda tendente ad invogliare gli sfaccendati di tutto il mondo a recarsi a lavorare a Donogoo-Tonka che viene descritta come un Eldorado. Da Londra, da Marsiglia, da Napoli, ecc. frotte di avventurieri s'imbarcano per Donogoo-Tonka. Frattanto Lamendin recluta per conto della Compagnia alcuni sfaccendati di piazza del Tertre e con essi costituisce il personale della spedizione destinata a fondare la città. Dopo una cerimonia memorabile, alla presenza del prof. Le Trouhadec, la spedizione parte. Frattanto gli avventurieri sbarcano nel Sud-America e cominciano invano a cercare la città che

nessuno ha mai sentito nominare. Alcuni si spingono nell'interno. Infine, un gruppo di avventurieri, stanchi di cercare invano l'introvabile città, decidono di fondarne una nuova, sulle rive d'un fiume, cui danno il nome magico di Donogoo-Tonka. La città si sviluppa rapidamente, si scopre l'oro nel fiume, ecc., sicché quando la spedizione di Lamendin sbarca nel Sud-America, Donogoo-Tonka esiste già ed essi non hanno che da recarvisi in treno. Lamendin prende possesso della città a nome della Compagnia e si proclama governatore. Col denaro della Compagnia, Lamendin imprime un ritmo nuovo alla vita della città, intensificandone lo sviluppo. Come governatore, egli emana degli strani proclami e instaura il culto dell'Errore Scientifico (da cui la città ha avuto origine). Il Prof. Le Trouhadec e molti amici di Lamendin si trasferiscono a Donogoo-Tonka. La sera essi si trattengono sul terrazzo del Palazzo della Residenza e guardano il tramonto. L'opera si conclude con una pagina che vale forse la pena di riportare per intero, nel suo testo integrale: « Les copains ne causent plus de tout. Ils regardent au delà des colonnes, chacun selon une perspective dont il a la secrète jouissance. Mais leur âme a beaucoup de force, et elle profite de l'affaiblissement du jour dans cette campagne pour y établir le règne d'une lumière qui a d'autres lois. A l'horizon la ligne des hauteurs est mangée petit à petit. Il s'y forme d'abord un bourrelet assez obscur, une espèce de volute d'ombre. Puis cette chose se déroule dans le sens de l'éloignement; il semble que l'horizon recule très vite, ou même qu'il n'y en ait plus, qu'il faille lui dire adieu à jamais et apprendre à se passer de cette sécurité familière. Mais une clarté s'est déployée aussi vite, se propage aussi loin, une clarté qu'on a vu nulle part et qui, pourtant, n'est pas nouvelle. Il suffit de la voire pour être saisi par ses plus vieilles pensées, pour retrouver soudain les figures d'un ancien sommeil. Alors dans cette clarté si peu éclatante, qui donne aux yeux si peu de travail, de zones se tracent, de plus en plus lointaines; mainte existence se distribue. Au plus près, une région de forêts et de fleuves, puis une ville, et d'autres villes en bordure de la mer. La clarté n'a pas fini sa conquête; c'est la mer, la-bas, qui se développe; un navire, horriblement loin, — et pourtant nous sentons que pas un bout de cordage ne nous échappe, — puis une autre terre avec des ports des trains et des villes; Paris, tout au fond; mais si près, peut-être, que nous en sommes gênés pour le voir et que nous voudrions faire un pas en arrière. Comme si, cédant à une pression amicale, le monde renonçait pour un soir à sa façon d'espace et à toutes sorte d'habitudes ».

Questa pagina finale testimonia delle ambizioni letterarie del « conte cinématographique ». Sembra che con quest'opera Romains pensasse ad un genere nuovo, quello appunto d'un racconto che, attraverso la struttura scenaristica, conservasse uno stile letterario. E' un assunto che, dicono, riaffiora oggi in certi scenaristi russi.

"Donogoo-Tonka" è uno scenario in piena regola, segue una trama visiva, descrive

delle azioni. Se si eccettua la pagina finale (in cui, per maggior sicurezza, l'autore ha voluto far capire il suo talento, nei modi letterari tradizionali, anche a chi, caso mai, non gustasse il genere nuovo) la sua stesura è estremamente sintetica, con proposizioni brevi, talora senza verso, quasi allo stato di appunti. Per esempio: « Donogoo-Tonka, son poteau et son peuple. Le tenancier de la buvette achève de fixer sur l'édifice une enseigne... ». L'assunto letterario del testo sembra consistere proprio nella particolare suggestione di questa concisione — fra il classico e l'avanguardistico — che si presta ad affinare la naturale pulizia della frase del Romains e che dà talvolta un risalto specifico allo spirito paradossale del racconto. Ma nonostante le sue ambizioni letterarie, "Donogoo-Tonka" possiede delle genuine qualità cinematografiche, insospettabili in uno scrittore che prima di allora non si era mai interessato di cinema. Il racconto ha un'articolazione veramente cinematografica, con una sapiente successione di sequenze e un disinvolto montaggio dialettico di scene simultanee. Certe intuizioni del Romains precorrono (siamo nel 1919) le trovate dell'Avanguardia, come per esempio quella delle lettere tipografiche in libertà (di flagrante derivazione cubista): « Un gras quinquagénaire prend son chocolat du matin dans une salle à manger plaisante. La bonne apporte le courrier. La première enveloppe, en s'ouvrant, laisse apparaître le prospectus de la Donogoo-Tonka. L'homme le parcourt, sans cesser de manger ses tartines. Mais voilà que du papier, les douze lettres Donogoo-Tonka se soulèvent, se arrachent, s'échappent et se mettent à trotter, l'une derrière l'autre, sur la table, comme une bande de petites souris ».

Anche alcune notazioni scenografiche anticipano certo espressionismo latino che ritroveremo qualche anno dopo in L'Herbier ed altri avanguardisti francesi. Ecco come Romains ci presenta il gabinetto del prof. Rufisque:

« C'est une salle large et haute, emplie d'objets singuliers: appareils à cadrans gradués; cylindres enregistreurs de toutes tailles; batteries de tubes reliés entre eux par des tortillons de fil; grands disques de verre, avec un secteur d'argent et un secteur d'or; sortes de bascules; bobines d'induction... ».

Ma l'intuizione piú interessante è l'uso, funzionalissimo, dell'accelerato che Romains propone come una specifica soluzione narrativa. Per esempio, consideriamo la sequenza in cui Lamendin cerca un banchiere che finanzia la spedizione. Egli visita successivamente diverse banche. Dopo la prima visita Lamendin « est de nouveau dans la rue. Quelques pas. Une autre banque. Il y pénètre. La scène précédente se reproduit, avec de légères variantes et plus de précipitation dans les événements. Lamendin recommence le coup de la serviette. Même résultat. De nouveau, la rue. Une troisième banque. Même résultat. De nouveau, la rue. Une troisième banque. Même scène, encore plus rapide. Ainsi jusqu'à une septième banque, avec une accélération régulière du rythme des événements, de telle sorte que la septième scène se déroule com-

me une vision de noyé ». Il vecchio trucco dell'accelerato — che risale a Méliès — si colora qui d'un'appropriatissima intonazione avanguardistica. La trovata sarà ripresa da René Clair nella sequenza iniziale di *Les Deux timides*. L'accelerazione introduce un montaggio rapido di inquadrature brevi che, secondo le indicazioni dell'autore, sembra talora assumere una cadenza vertiginosa (« projections successives, puis simultanées »). Intuizione anche questa presumibilmente nuova, nel 1919, e che — come ritiene anche Carl Vincent — sembra abbia influito sul montaggio rapido di certe sequenze di *La Roue* (1921) di Abel Gance, generalmente considerata come una delle prime applicazioni di montaggio metrico.

Che l'accelerazione del ritmo di montaggio risponda nel pensiero del Romains ad un effetto del tutto specifico e non a quella retorica della rapidità assai diffusa nei primi anni del cinema, è provato dall'avvertenza ch'egli premette al libro in cui fra l'altro, dice: « Sauf indication particulière dans le texte même, les scènes devront se dérouler sur le rythme ordinaire des événements de la vie. On se gardera surtout de cette précipitation uniforme et pénible que trop de gens semblent tenir pour une des conventions essentielles de l'art cinématographique ».

L'azione di "Donogoo-Tonka" è sempre impostata in termini essenzialmente visivi. Anche per la recitazione, l'autore prescrive delle notazioni psico-fisionomiche la cui minuzia giunge talvolta, ridicolmente, fino all'ineffabile, ma nelle quali sussiste in potenza una poetica del "Primo Piano". Si

veda, per esempio, la scena seguente:

Lamendin épuisé, s'affaisse dans le coin d'un petit bar Biard. Il commande un café. Son visage exprime d'abord une complète prostration; puis le dégoût, l'amertume, puis une sorte d'ironie; puis quelque chose comme: "Ça aurait pu marcher encore plus mal"; puis quelque chose comme: "Leur ai-je envoyé ça! Étais-ce tapé, mon boniment"; puis: "Au fond, ces gens-là sont des andouilles. Si j'y mettais le prix, je finirais par les avoir"; puis une envie de recommencer la partie dans quelque temps; puis la volonté de recommencer tout de suite. Il vide sa tasse, paie, s'en va ».

Concludendo, "Donogoo-Tonka" rimane, per l'epoca in cui fu scritto, uno scenario di eccezionale intelligenza e concretezza cinematografica. Ma soprattutto esso rimane, per il cinema, un inconsueto omaggio di umiltà. Scrivendo "Donogoo-Tonka", Jules Romains, letterato famoso, non ha temuto di piegarsi alle esigenze espressive di quel cinematografo che, nel 1919, era ancora considerato dai più — specialmente nel mondo delle lettere — come uno spettacolo da baraccone.

FRANCO VENTURINI

(1) Per la verità, da questo soggetto, con lo stesso titolo, fu realizzato in Germania nel 1936 un film in duplice versione franco-tedesca, con la regia di Reinhold Schünzel che curò anche la sceneggiatura per la versione tedesca e con l'assistenza di Henri Chomette per quella francese. Interpreti della versione tedesca furono Anny Ondra, Viktor Staal, Will Dohm e Oskar Sima e di quella francese Renée Saint-Cyr, Raymond Rouleau e Lo Gallo.

Altra impegnativa esperienza cinematografica di Jules Romains (trascurando la sceneggiatura delle tre versioni cinematografiche — 1925, 1933 e 1950 — del suo lavoro teatrale *Knock*) è stata l'elaborazione del soggetto, scritto appositamente per il cinema, del film *L'Image* (1924) che fu realizzato per la regia di Feyder. Di questo film basato su un soggetto semplice — quattro uomini di diverse condizioni sociali e di differente temperamento e valore morale, un pittore, un ingegnere, un commerciante in diamanti e un ex-seminarista, s'innamorano d'una donna che non hanno mai vista e della quale conoscono soltanto "l'immagine" esposta nella vetrina d'un fotografo — Charles Ford nella « Histoire du Cinéma » scrive:

Con *L'Image* si ebbe una prova ancor più precisa che in Jules Romains c'era la stoffa d'un autore cinematografico di gran classe, tanto più che in Jacques Feyder, lo scrittore aveva trovato un collaboratore capace di comprenderlo.

« Questo film di cui Jean Mitry ha detto che era "uno dei più perfetti che si fossero visti da gran tempo", "il più magnificamente lirico che sia stato realizzato, salvo *La Roue*", era disgraziatamente basato su un tema troppo letterario, troppo intellettuale per poter esser compreso dai commercianti del cinema che lo mutarono, il che diede luogo, per la prima volta, ad un processo intentato dall'autore. Ritenendo che il suo pensiero fosse stato deformato e il suo "diritto morale" leso, ed essendo in una posizione troppo importante per poter esser messo nel sacco, Jules Romains ritenne fosse di interesse generale veder definita una volta per tutte una questione di principio di cui il cinema aveva tante volte sofferto. Per quanto necessario fosse il processo non ebbe però luogo, essendo intervenuta una transazione che il querelante accettò per non danneggiare più a lungo gli interessi dei commandatari. Ma il film che fu proiettato al pubblico non fu quello di cui aveva sognato Jules Romains, né quello in cui Jacques Feyder aveva messo il meglio di se stesso ».

## LETTERA DA LONDRA

L'EVENTO dell'incoronazione di Elisabetta II ha dimostrato in modo perfetto la collaborazione della televisione e del cinema nelle loro differenti forme di servire il pubblico.

Il servizio della B.B.C. Television ha dato a un pubblico calcolato in venti milioni di persone soltanto in Gran Bretagna, una visione diretta della durata di circa sei ore, del corteo della regina fino all'Abbazia di Westminster e ritorno, lungo le vie addobbate e piene di folla, e della lunga cerimonia dell'incoronazione avvenuta nell'interno dell'Abbazia. Qui la meravigliosa serie di riprese relativamente vicine, della durata di oltre due ore, ha dato popolarità ad una cerimonia alla quale fino allora avevano potuto assistere soltanto pochi privilegiati.

Mentre questo veniva istantaneamente trasmesso per televisione da Londra, a sud fino alla Francia e ad ovest fino a Berlino, staffette appartenenti al corpo degli Scouts della Regina e cadetti di polizia, partivano di corsa dai luoghi dove erano piazzate le macchine da presa lungo il percorso del corteo e nell'Abbazia, per consegnare a portatori specializzati i preziosi rulli di pellicola in negativo che costituivano la permanente immagine di celluloidi di questo raro e fastoso avvenimento. Perché oltre ai consueti film-giornali, si dovevano preparare due film a colori di lunghezza normale sull'incoronazione da poter essere proiettati a Londra tre soli giorni più

## I FILM DELL'INCORONAZIONE

tardi. Ciò ha richiesto che cineasti e centinaia di tecnici lavorassero giorno e notte contro il tempo nei laboratori e nelle camere di montaggio.

Ho visto questi due film, *Elizabeth Is Queen* della Associated British Pathe, in Warnecolor, e *The Queen Is Crowned* della Rank Organisation, girato in Technicolor. Una ventina di macchine da presa, di cui tre piazzate nell'Abbazia, sono occorse per il primo, mentre sedici complessi da ripresa in Technicolor (tutti quelli disponibili in Europa), hanno registrato il secondo magnifico documento. *Elizabeth Is Queen* sarà proiettato la settimana prossima in paesi come Singapore, Colombo, Hong-Kong ed in Indonesia e Corea, e *The Queen Is Crowned* sarà distribuito in India, Malesia, Giappone e Hong-Kong fra due settimane. Si calcola che entro due settimane cinquecento milioni di persone vedranno i film dell'incoronazione di Elisabetta nell'una o nell'altra versione ripresa in quella unica giornata. E' stato necessario oltre un anno di preparazione a coloro che producono, che stampano e che trasportano i nostri film, per preparare un servizio di tali proporzioni.

La Televisione non ha potuto darci, come il film, il fasto di questo grandioso spettacolo a colori, dove predominano il rosso e l'oro: il cremisi e lo scarlatto dei mantelli dei Pari, dei vescovi e dei Gentlemen-at-Arms che camminano ai lati della regina e delle damigelle d'onore nel corteo all'in-

terno dell'Abbazia; l'oro del cocchio reale in stile barocco costruito due secoli or sono e del tappeto spiegato sull'area dove si celebrava la cerimonia dell'incoronazione.

Le scene dell'interno dell'Abbazia sono state riprese per la maggior parte dall'alto, in modo da mostrare gli accurati raggruppamenti ed i gesti solenni dell'arcivescovo e degli altri dignitari che officiavano, mentre la regina veniva condotta da un posto all'altro secondo le varie fasi dell'incoronazione. L'effetto generale sembra quello di un grandioso dramma medioevale: soltanto la solennità delle voci ed il fatto che i principali partecipanti alla cerimonia sono così noti, ci rende consci della realtà.

E la macchina da presa fissa i momenti umani, come il timido sorriso della regina quando esce dall'Abbazia e riceve l'augurio dei suoi sudditi, o l'infantile curiosità del principino Charles quando la corona viene deposta sul capo della sua mamma. Ma è lo sfarzo che è indimenticabile, il vasto dispiegarsi del "Mall" con l'impeccabile corteo di uomini e donne e la grande curva davanti a Buckingham Palace, nera di folla inneggiante che, al levarsi dei cordoni, avanza correndo quando il cocchio della regina è entrato nell'edificio.

Sì, la televisione ci ha permesso di partecipare all'incoronazione a fianco della regina, ma il cinema ha registrato la cerimonia in tutto il suo splendore per noi, e l'ha conservata per i posteri.

ROGER MANVELL

# FILM DI QUESTI GIORNI

## L'UOMO NELL'OMBRA (Man in the Dark)

Tratto da un racconto di Tom Van Dyke e Henry Altimis - Regia: Lew Landers - Sceneggiatura: George Bricker e Jack Leonard - Operatore: Floyd Crosby - Interpreti: Edmond O'Brien (Steve Rawley), Audrey Totter (Peg Benedict), Ted de Corsia (Lefty), Horace McMahon (Arnie), Nick Dennis (Cookie), Dayton Lumms (Dottor Marston), Dan Riss (Jawald), Shepard Menken (Interno), John Harmon (Herman), Ruth Warren (Mayme) - Produttore: Wallace MacDonald - Produzione: Columbia.

LA CRITICA americana considera questo *L'uomo nell'ombra*, in bianco e nero, al pari di *Bwana Devil* (1953) di Arch Oboler, a colori (che sta pure iniziando il suo giro italiano), come un esempio "primitivo" di cinema tridimensionale, in confronto con *House of Wax*, di Audre de Toth, pure a colori, da poche settimane in visione al Paramount di New York. Sembra che *House of Wax*, rifacimento di *La maschera di cera* (*The Mystery of the Wax Museum*, 1952) di Michael Curtiz — un film di "orrori" girato con sistema bicromatico, precursore dell'attuale technicolor — autorizzi a più consistenti speranze circa le funzioni espressive del così detto "3D". Il direttore di *Films in Review*, Henry Hart, spinge il suo ottimismo fino ad affermare che gli storici futuri parleranno di *House of Wax* e del "pot-pourri" *This is Cinerama* come quelli attuali parlano di *Il cantante di jazz* (*The Jazz Singer*, 1927) di Alan Crosland. Egli accosta i primi due titoli, in quanto sostiene che le nuove virtualità espressive non potranno concretarsi pienamente se non quando sarà stato trovato il modo di abbinare l'effetto propriamente tridimensionale con la proiezione su grande schermo. A parte questa possibilità che spetta ai tecnici realizzare (ed è probabile vi riescano presto), a parte la mia personale inclinazione a credere che la proiezione su grande schermo — costo di attuazione su larga scala a parte — abbia assai più serie e durevoli probabilità di attecchire e di recare qualche contributo all'evoluzione dei mezzi espressivi (inclinazione confortata dalla notizia che la M. G. M., per esempio, punta, nel suo imminente programma, quasi esclusivamente sul grande schermo, con film in genere a doppio uso, per proiezione normale e allargata, dando carattere complementare ed eccezionale ai pochi film in "3 D."), a parte tutto ciò, resta il fatto che per ora noi non abbiamo sotto mano *House of Wax*. E tanto vale quindi limitarci a riferire su questo *L'uomo nell'ombra*, rifacimento di *The Man Who Lived Twice*, interpretato nel 1936 da Ralph Bellamy, qui sostituito dal flaccido e ormai risaputissimo Edmond O'Brien. Negato a questo film di Lew Landers (uno zibaldone giallastro, imperniato

su un gangster cui viene aggiustato il cervello in modo da farne una persona come si deve, il che gli costa sevizie da parte dei suoi ex compagni ed incubi e lotte all'ultimo sangue, fino all'immane lieto fine) un qualsiasi credito generico, rimane da considerare l'aspetto strettamente tecnico. Constatiamo anzitutto, dal punto di vista dello spettatore, che il "Natural Vision", con occhiali polarizzati cartonacei ed instabili, come quelli in uso vent'anni fa, comporta una notevole sofferenza, una visione non sempre perfetta, una fatica per la vista che non sarebbe a lungo sostenibile. Per fortuna il film dura poco più di un'ora. Quanto agli effetti, non siamo molto più in là del "Metroscopix" d'anteguerra, se si eccettui la circostanza del film a soggetto sostituito agli *sketches*. Sul piano normale del racconto il rilievo, inegualmente ottenuto, non è quasi mai di ausilio, raramente incrementa le possibilità dell'espressione. Il rilievo si impone quando contro lo spettatore viene decisamente puntato qualche cosa. Lo sapevamo, ormai l'effetto è scontato. Oltre ad essere provocatorio, scoperto, talvolta cercato con mezzucci e

con il deliberato proposito di far lanciare qualche urletto alle signore più sensibili (vedi gli spari, i movimenti dei ferri chirurgici, etc.). Quanto alle figure umane, specie se tagliate in piano americano, le distanze tra di esse risultano anche troppo nette, le loro sagome si staccano come isolandosi, e tutte insieme assumono un aspetto bizzarro, di immagini semoventi in un traslucido acquario. L'unico effetto veramente apprezzabile è quello della folla, nei campi lunghi ripresi attraverso il luna-park (pretesto, quest'ultimo, per programmatici giochetti di bravura, prima nella sequenza dell'incubo, poi nella realtà). Qui effettivamente viene a crearsi un limpido e al tempo stesso fluido gioco di piani, la folla che si muove nei due sensi cessa di essere una massa indifferenziata, per animarsi ed apparire, quale è, composta di decine di individui. Sulla base di questo singolo, isolato effetto, d'altronde di valore, qui, puramente impressionistico, descrittivo, marginale, non so se sia lecito arrischiare ipotesi sulle possibilità del "3 D.". E allora aspettiamo *House of Wax*. Tanto io non ho fretta. E voi?



Un'inquadratura di *L'uomo nell'ombra*, mediorisante film che si raccomanda esclusivamente alla novità di discutibili effetti stereoscopici.

## IL CANE DELLA SPOSA

(Behave Yourself)

Regia: George Beck - Soggetto e sceneggiatura: George Beck e Frank Tarloff - Operatore: James Wong Howe - Interpreti: Farley Granger (Bill Denny), Shelley Winters (Kate), Margalo Gillmore (Signora Carter), William Demarest (Commissario O'Rian), Francis L. Sullivan (Peppone), Lon Chaney (Pinky), Sheldon Leonard (Bert), Marvin Koplan (Max), Henry Corden (Numi), Glenn Anders (Starn), Allen Jenkins (Un detective), Elisha Cook jr. (Jonas), Hans Conried (Gillie Bucapance) - Produzione: R.K.O. Radio Films, 1951.

*Il cane della sposa* è uno di quei film, cui i misteri del noleggiamento hanno riservato un trattamento incomprensibile e inadeguato. Presentato in alcune città all'inizio della corrente stagione (ricordo di averlo visto a Roma in novembre, in un locale di terza o quarta visione), inizia ora il suo giro in altre città, in copie talvolta deteriorate e mutilate dall'uso. Insomma, nella valutazione dei noleggiatori e degli esercenti, sembra non possa sfuggire alla qualifica di film "estivo". Io la penso piuttosto diversamente. Per me, *Il cane della sposa* occupa un posto di primissimo rango nella storia postbellica della commedia sofisticata. Cosa di cui non sembra essersi accorta, in genere, la critica, spesso suggestionata dalla stagione in cui un film viene "lanciato". E allora lasciatemi cercar di rimediare alla trascuratezza.

Fin dagli inizi della storia vera e propria (sonora, quindi) della commedia sofisticata si distingue un aspetto particolare del "genere": il così detto "giallo-rosa", che ebbe subito il suo efficiente modello in *The Thin Man* (*L'uomo ombra*, 1934) di W. S. Van Dyke, dove, sullo sfondo di uno scenario poliziesco e terrifico, di Dashiell Hammett, William Powell poliziotto dilet-

tante e Myrna Loy sua consorte tessevano, con l'aiuto del "rough-terrier" Asta (al secolo Skippy), una deliziosa schermaglia domestica. All'acume sornione del poliziotto dilettante faceva riscontro, secondo una regola accreditata da certa letteratura, la rozza miopia degli investigatori ufficiali. Naturalmente, il felice modello rimase insuperato, sia da parte dei film costruiti sulla sua falsariga dallo stesso regista e con gli stessi interpreti, sia da certi non spiacevoli filmetti, diretti anni dopo da Alexander Hall, col concorso di Melvyn Douglas e di Joan Blondell. Con il dopoguerra, il "giallo-rosa" venne sostanzialmente messo nel dimenticatoio. Ora, *L'uomo ombra* mi ritornava alla mente rivedendo *Il cane della sposa*. E, in certo modo, mi tornava pure alla mente un altro film ad esso coetaneo, *Hide Out* (*Il rifugio*, 1934) dello stesso Van Dyke, dove un gangster bellimbusto e giuggiolone (Bob Montgomery), ricoveratosi ferito in casa di brava gente di campagna, si dimenticava completamente d'essere gangster, lieto di farsi coccolare da una liliata e vezzosa fanciulla (Maureen O' Sullivan), con grave stupore e costernazione dei suoi luogotenenti. *Il cane della sposa*, prodotto dai vivaci Jerry Wald e Norman Krasna e diretto dall'inedito George Beck, già attivo come scenarista, e sceneggiatore in collaborazione di questo stesso film, si ricollega ad una simile lontana fioritura. Per altro verso, nella facoltà di farci assistere ad un carosello di cadaveri suscitatori di impressioni lepide anzi che macabre, un carosello che si moltiplica a vista d'occhio e gratuitamente, esso si ricollega ad una farsa come *Arsenico e vecchi merletti* di Joseph Kesserling. Poiché *Il cane della sposa* tende ad esasperare la chiave della commedia fin sul piano della vera e propria farsa. Contenuta, s'intende, entro i limiti di un gioco impeccabile. Abbiamo, da un lato, una piccola pittura borghese:

i due sposini provvisti di tenerezza, di puntigli e di scarsi mezzi, lui candido, stordito, bonario e infine esasperato a vuoto, lei coccolona ma fornita di unghiette, anche perché sostenuta da un "madro" viperino (Margalo Gillmore); dall'altro, una serie di gruppi di gangsters, in rapporto o in antitesi tra loro, definiti con una perentoria eloquenza di tratti beffardamente allusivi a tutta una serie di clichés del genere (si vedano lo stranito Jonas e lo stolido portatore della borsa coi soldi — falsi —, inchiodato giorno e notte su di una strada dalla ferrea consegna; si vedano il sinistro giustiziere Gillie, che ha la inequivocabile maschera di Hans Conried, e l'autorevole grassone, che ha la ciccia e il sussiego di Francis L. Sullivan; o ancora il massiccio e ottuso massacratore (Lon Chaney jr.). In mezzo ai due mondi, strumento di una impensabile, assurda comunicazione, è il cane, lo spinoncino Arsenio. Un po' in margine, una sbigottita polizia, capitanata dalla grinta colerica di William Demarest.

Se la schermaglia domestica è decisamente piacevole, nei suoi alti e bassi, la matassa riguardante i "gangsters" è aggrovigliata con un gusto maligno ed infallibile: questa gente, è bastato, all'autore del film, presentarla, definirla, imbrogliando i fili il più possibile. Le marionette giocondamente sinistre fanno un gran agitarsi, senza che allo spettatore sia, volutamente, dato rendersi conto dello scopo esatto per cui si danno tanto da fare, di quali esattamente siano i rapporti tra loro, del perché si eliminino scambievolmente con tanto fervore. Sappiamo solo che si contendono il possesso di qualche cosa e che il cane, caduto, per propria spontanea elezione, tra le mani dei giovani coniugi, è la chiave che loro necessita per conseguire la meta. Ciò è sufficiente per imprimere al gioco il suo ritmo di libera, gratuita buffoneria. Derivante dal fatto che ciascuno agisce, nella storia, per proprio conto: i vari gruppi di gangsters, il malcapitato giovanotto che vuol liberarsi del cane, la sposina ignara che se lo vuol tenere, la polizia che si rifiuta di ammettere la realtà, il cane, infine, che desidera fare i comodi propri. Una volta messo in moto, il meccanismo scatta con implacabile puntualità: le inserzioni sul giornale, invitanti alla restituzione del cane smarrito, si moltiplicano, ogni volta con un indirizzo diverso, relativo ai singoli gruppi di delinquenti e infine alla disperata sposina. Ad ogni indirizzo corrisponde una tappa dell'ecatombe. Prima un morto (con il divertente equivoco dell'assassino scambiato per la sua vittima), poi un altro (con il godibile effetto del giustiziere macellato, che emerge dalla gran saponata nella vasca da bagno), poi altri due, e infine lo sterminio finale. In mezzo a tutto questo turbinio di salme, lo sballottamento, ora serafico ora esterrefatto, dell'inconsapevole deus ex machina, il maritino, cui Farley Granger presta il suo garbo più accattivante, in contrappunto con le graziette aggressive di Shelley Winters. Ma vi raccomando anche il sale cosperso in abbondanza della gran schiera degli splendidi caratteristi. E sopra tutto il cane.

←  
Farley Granger, Shelley Winters e il cane nella divertente commediola *Il cane della sposa*.



## MISCELLANEA

*La vita che sognava* (Boots Malone, 1952) è una tra le opere più decorose dirette da quell'eclettico e indifferente, assai spesso corvivo, talvolta energico, artigiano, che risponde al nome di William Dieterle. E', al tempo stesso, uno tra i film più accettabili imperniati sull'ambiente ippico. Intendiamoci, il tessuto del film non esce dalle maglie del luogo comune più accreditato: elementi coloristici, emotivi e patetici del genere sono già apparsi spesso in produzioni analoghe. Pure, non manca, nella pittura dello sfondo, più di una annotazione inedita o quasi. E il piglio non è il solito, facilmente effettistico, che sul racconto si proietta un'ombra di melanconica suggestione. La storia di questo impresario sull'orlo del fallimento, per difetto di un fantino valido, appartiene ad un filone crepuscolare, da cui solitamente i film ippici si tengono lontani. E la definizione delle psicologie è meno sbrigativa del solito. Quello di Boots Malone, anche per merito di un'asciutta interpretazione di William Holden, è indubbiamente un personaggio, col suo impasto di cinismo, per gran parte derivante dall'ambiente stesso in cui l'uomo si è formato, e di sotterranea umanità. Certo, l'espedito del figlio morto, che dovrebbe spiegare il suo rapporto a poco a poco sempre più tenero col ragazzo destinato a diventare il suo nuovo fantino, appartiene ad un repertorio di un patetismo ovvio. Ma è parzialmente riscattato dalla trovata di quella figura di adolescente, magro, sgraziato e sensibile, di quel "signorino" dalla volontà di ferro, piovuto inopinatamente dal cielo, cui Johnny Stewart attribuisce una presenza nervosa, viva, vibratile (la scena in cui il ragazzo si trova a montare per la prima volta il cavallo imbroccato e a domarlo è di effetto tutt'altro che dozzinale). La lotta silenziosa che il ragazzo conduce per farsi prendere sul serio da chi non cerca che di sfruttare le sue ingenuità chimere ha tratti delicati. E non importa se il finale, con la corsa vinta a dispetto dei banditi del "turf", rientra in una tematica ben nota. Anche qui il nerbo, la tensione non mancano. Quanto allo scioglimento, con l'impresario che in extremis abbandona l'atteggiamento fatalistico e si pone in salvo dai gangsters che gli hanno giurato vendetta, non si capisce se sia un atto di coraggio rispetto all'ormai previsto, lacrimevole "sacrificio", o non piuttosto un estremo segno di "ruffianeria" degli autori del film, per concludere nel migliore dei modi possibili, per di più eludendo le facili previsioni dello spettatore. La fattura del film è assai civile, anche per merito di una variegata fotografia di Charles Lawton jr., che evoca abilmente sopra tutto il fascino degli ippodromi deserti in ore di allenamento, quello di certi paesaggi spaziosi. Lo scenario di Milton Holmes, l'attenta direzione, la recitazione e la scelta dei tipi concorrono con la fotografia nel dare l'impressione di un prodotto confezionato con artigianale pulizia.

Lo stesso notevole livello generale si riscontra in *La belva dell'autostrada* (*The Hitch-hiker*, 1953), con cui Ida Lupino, solerte rappresentante delle donne-registe statunitensi, dimostra di aver ormai piena-

mente maturato, su un piano esteriore, il proprio mestiere. Certo, l'impegno di questo film, da un punto di vista tematico, è più generico, rispetto ad altre opere, magari soltanto prodotte e sceneggiate dalla Lupino, come *Non abbandonarmi* (*Not Wanted*, 1949). Ma, dal punto di vista della meccanica narrativa, nulla da eccepire. E, d'altro canto, lo spunto di questo lavoro, abbastanza realisticamente impostato, è tratto dalla cronaca nera più recente: e riguarda i pericoli dell'autostop (per chi lo subisce). Il caso infatti è quello di due

gare che, come film di gangsters, *La belva dell'autostrada* appaia piuttosto inedito, per lo meno nella sua struttura. Struttura difficile da secondarsi, pena una inevitabile monotonia. E invece, grazie al nerbo della regia, il racconto, sia pure a prezzo di invenzioni qualche volta, come s'è visto, romanzesche, risulta abbastanza interessante, valorizzato com'è da una fotografia ariosa, luminosa di Nicholas Masuraca, che dà risalto alla programmatica monotonia esasperante del paesaggio. S'intende che il finale, con l'eliminazione del gangster pro-



*La vita che sognava* film imperniato sull'ambiente ippico, è una delle più decorose opere di William Dieterle e sfrutta in modo apprezzabile qualche riuscita trovata e qualche buon effetto.

malcapitati in gita di piacere, sulla cui auto si installa un temibile delinquente evaso, il quale è braccato dalla polizia per aver già eliminato a scopo di rapina diversi suoi ospiti occasionali del genere. Il film è la storia di un interminabile viaggio, attraverso una regione aspra, monotona, desolata e semideserta messicana, della macchina con a bordo i due, tenuti costantemente di mira dalla "belva". Questa, egregiamente impersonata da William Talman, è stata descritta dalla Lupino con un certo marcato compiacimento, che finisce col rendere leggermente improbabile il candore di chi è facilmente disposto ad accogliere a bordo un ceffo del genere. Il quale ha un occhio semichiuso, che non si chiude mai del tutto, onde è impossibile per le due vittime scoprire quand'egli stia dormendo e quando stia desto, con le conseguenze che ne derivano. Naturalmente, trovate come questa e come quella del gratuito sadismo per cui la "belva" costringe uno degli ostaggi a compiere sull'altro un tiro a segno degno di Guglielmo Tell sospingono il film, a dispetto della iniziale impostazione documentaristica, cronistica, verso tonalità romanzesche, di un effettismo caro al "genere". Ma non si può ne-

prio al momento in cui questi credeva di essere in salvo, è largamente scontato. Si intende che il suo gioco prolungato di gatto con i due topi è (e non soltanto nei punti ricordati) risaputamente insistito. Ma la macchinetta, pur che considerata esclusivamente come tale, funziona, e documenta qualche cosa. I due viaggiatori sono Frank Lovejoy e Edmond O'Brien, diligenti, specie il secondo, che ha la parte più "fatta", ma un poco cristallizzati in un gioco espressivo che permetteva loro scarsa possibilità di variazioni.

*Matrimoni a sorpresa* (*We're not Married*, 1952) di Edmund Goulding parte da uno spunto decisamente piacevole. Una coppia si reca di notte, per sposarsi, da un giudice di pace, anzianotto ma di freschissima nomina. Questi non conosce ancora il proprio mestiere ed è la sposa, che deve avere una certa esperienza in materia, ad insegnarglielo. A qualche mese di distanza si viene a scoprire che il simpatico e buffo vecchietto ha commesso la "gaffe" di cominciare a celebrare matrimoni una settimana prima dell'effettiva investitura. Le prime sei coppie unite in matrimonio da lui non sono quindi, in pratica, sposate legalmente. Come si comporte-

ranno i loro componenti di fronte al fatto nuovo? Delle cinque coppie che il film prende in esame, la prima, quella già incontrata nel prologo, è la più divertente, essendo composta di due tali, i quali si sono sposati a semplice scopo di lucro, dovendo interpretare alla radio la rubrica dei perfetti sposini. In realtà i due si detestano, e il loro immusonito e pestifero ménage, il contrasto che con esso stabilisce il simulato idillio radiofonico (occasione per frizzanti puntate contro i programmi pubblicitari), il loro tripudio di fronte all'inattesa liberazione reciproca sono giocati con arguzia, grazie anche al brio di Ginger Rogers e di Fred Allen. Il secondo episodio, quello della maniaca dei concorsi femminili, la quale lascia il succube marito a fare da massai, mentre essa vince una gara tra

il grave torto di segnare una parabola assiduamente decrescente. E di concludersi, in quattro casi su cinque, con una ripetizione del matrimonio, assai frettolosamente presentata, senza giustificazioni o quasi. D'altronde, il film non voleva essere più che uno scherzo, un palloncino, che però si sgonfia troppo presto. Tra gli interpreti, oltre ai citati e a Paul Douglas, merita ricordo Victor Moore, impagabile nei panni del giudice pasticciere.

*Il terrore di Londra* (*The Hour of 13*, 1951) di Harold French, è un film americano solo di produzione: girato in Inghilterra, ambientato in Inghilterra, diretto da un inglese, interpretato da inglesi (tra cui il misurato, eccellente Roland Culver, nei panni dell'ispettore), esso è sopra tutto improntato ad uno spirito tipicamente britan-

è ingegnosa e abilmente intrecciata. Per l'accuratezza dell'ambientazione, per l'accorto impasto di tensione e di divertimento (il dialogo è abbastanza spiritoso), per la qualità della recitazione (Peter Lawford è un protagonista antipatico, ma efficiente), *Il terrore di Londra* risulta, tra gli scampoli in circolazione, uno dei più agevolmente commestibili.

Più agevolmente di *Polizia militare* (*Off Limits*, 1953) di George Marshall, dove Bob Hope ripete le sue ben note formule fredduristiche, nei panni di un impresario di pugili, il quale finisce arruolato nella Military Police. Il film è di grana grossa, ma strappa qualche risata qua e là, come quando Hope dirige, osservandolo alla televisione, il combattimento del mio pupillo o come quando lo vede "doppio" sul ring.

Un decoroso pretesto per una pregevole interpretazione di Ray Milland (che rifa un po' il se stesso di *Giorni Perduti*-*The Lost Week-End*, 1945, di Billy Wilder) è *Solitudine* (*Night into Morning*, 1951), firmato da quel Fletcher Markle, di cui tempo fa vedemmo il più pretenzioso e goffo, *La casa del corvo* (*The Man with a Cloak*, 1951). Non che *Solitudine* sia privo di pretese: è la storia di un uomo che, perduti moglie e figlio in una disgrazia, si dà al bere, rischia di impazzire, decide di uccidersi e finisce per rinziarvi in extremis e per persuadersi che "la vita continua". Ma siamo su un piano più quotidiano, senza aspirazioni culturalistiche e simbolistiche, per lo meno. La crisi dell'uomo, il suo passaggio dalla serenità all'angoscia che lo impietrisce, è seguito con mezzi abbastanza comuni, ma piani ed attenti. Poi si nota qualche intrusione più romanzesca, qualche espediente per tirare avanti, fino ad un finale irrisolutivo, perché immotivato, non approfondito. L'uomo si persuade bruscamente di fronte a ragionamenti che gli erano già stati tenuti altre volte e che egli aveva sempre rifiutato di ascoltare. Morale ovvia e soluzione accomodante e di maniera.

*Knock ovvero Il trionfo della medicina* (*Knock ou Le triomphe de la médecine*, 1950) di Guy Lefranc è una pedissequa riduzione della celebre commedia di Jules Romains, già nel 1935 ridotta per lo schermo, sempre per l'interpretazione di Louis Jouvet, che aveva indissolubilmente legato il proprio nome alla commedia sulla scena. Il film, di assai qualunque fattura, di nessun estro, di un inerte e insistito macchietismo, che esaspera i lati più caduchi della commedia, non meriterebbe un cenno se non ci conservasse una delle ultime immagini vive di Jouvet ed una delle sue interpretazioni considerate classiche. Riguardo alla quale mi permetto di meravigliarmi e di dissentire nettamente dall'impostazione da lui data al personaggio di Knock, che qui figura come un furbo lestofante, anzi che come un fanatico e paradossale apostolo. Mi pare evidente perciò che in questo modo il significato voluto da Romains per la sua parabola non esiste. Per un'interpretazione che dovrebbe far testo, a detta dello stesso autore, il caso è singolare.

Il celebre racconto di Robert L. Stevenson *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) non cessa di affascinare i cineasti. Dopo le tre edizioni americane, di John S. Robertson con John Barrymore (1920), di Rouben Mamoulian con



I tre protagonisti di *La belva dell'autostrada* recente realizzazione di Ida Lupino, che pur partendo da una tematica piuttosto generica si fa apprezzare per la perfetta meccanica narrativa.

giovani mamme, e, una volta conscia di non essere maritata, si ripresenta a concorrere come "miss", è ancora piuttosto gradevole. (S'intende che la bellezza è Marilyn Monroe, il che non guasta). Il terzo episodio, quello dei due sposi caduti ormai nella insoddisfacente, inerte "routine", con il marito che, di fronte al fatto inatteso, sogna per un momento la libertà, la vita nuova, ha un sia pur labile tratto di fine psicologia. Il quarto, quello dell'anziano riccone che riesce a levarsi di torno la bella e cinica moglie ricattatrice, è piuttosto prevedibile. L'ultimo, quello del soldatino in partenza per la guerra, che vuol lasciare il proprio nome alla creatura che sta per nascere, è di una facilità banaluccia. Insomma, lo scenario di Nunnally Johnson ha

nico. Quello stesso spirito che diede vita ai racconti di Conan Doyle su Sherlock Holmes, ai romanzi di Wallace e di Agatha Christie, e via dicendo. Il "giallo" inglese si distingue da quello americano, per una misurata nota di *humour* che vena spesso il racconto e ne attenua gli aspetti terrifici. Lo spirito americano, quando esiste, è più acre o più spicciativo, quello inglese, anche negli scrittori dozzinali, serba sempre un che di aristocratico. Così accade pure nel film di French, che è basato su un romanzo di Philip Mac Donald. La storiella di questo ladro in guanti gialli, che finisce per trovarsi immischiato in una serie di delitti a catena cui è estraneo e per entrare nel gioco, al punto da riuscire ad acciuffare l'assassino al posto della polizia,

Fredric March (1932), di Victor Fleming con Spencer Tracy (1941), tutte tre intitolate *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, ecco un film argentino, *Il dottor Jekyll* di Mario Soffici, un attore-regista di origine italiana, che fin dagli inizi del sonoro ha svolto oltre oceano una densa attività. Il film chiede un ricordo, oltre che a titolo di curiosità, per le notevoli trasformazioni che esso impone al testo d'origine. Per sottolinearne l'attualità tematica (la lotta tra angelo e demone nell'umano subcosciente), Soffici ha trasferito l'azione ai nostri giorni e in un paese che evidentemente non è l'Inghilterra. Non solo: ma ha posto, all'inizio, in bocca ad alcuni personaggi, le parole "esistenzialismo", con un'insistenza ed un compiacimento piuttosto infantili. A parte questa assai generica modernizzazione, sostanziali trasformazioni si riscontrano nella struttura del racconto (il quale, oltre che a Stevenson, è debitore alle precedenti edizioni cinematografiche americane: vedi il personaggio della *chanteuse*): così cambia aspetto ed oggetto l'assassinio commesso da Hyde, così a Jekyll, per più pateticamente giustificare la sua "crisi" di ravvedimento vengono attribuiti una moglie e poi un figlioletto. Quanto alla figura di Hyde, essa è fatta risultare meno compiaciutamente "mostruosa" che in altri film (quello con March, sopra tutto), le vengono cioè dati i tratti di un uomo abnorme e ripugnante, più che di un vero e proprio incrocio con la bestia. La trucatura dell'attore è abbastanza suggestiva, ma i passaggi da una personalità ad un'altra sono realizzati con tecnica alquanto sommaria, in confronto con quella americana. Curioso a dirsi, Hyde viene presentato come un individuo gigantesco, mentre Stevenson lo aveva immaginato come una specie di nano, il rimpicciolimento essendo parte integrante della trasformazione. Nel suo complesso, il film ha, pur con qualche sporadica cura esteriore, il grigiore comune a tutta la produzione argentina. Particolarmente squallida, inerte, come al solito, l'interpretazione.

Un esempio assai desolante di riduzione di un testo letterario è dato da *Un giorno... tutta la vita* (*24 Hours of a Woman's Life*, 1951) di Victor Saville. In questo oleografico "technicolor" inglese il tardo e alquanto abbandonato, ma sincero, romanticismo crepuscolare di Stefan Zweig, autore del racconto lungo omonimo (mi riferisco al titolo originale del film), si è tramutato in una luccicante, orpello narrativa cosmopolita da "romanzo della Palma", alla Vicky Baum o alla Maurice Dekobra. Proprio al contrario di quanto era successo con *Lettera da una sconosciuta* (*Letter from an Unknown Woman*, 1948) di Max Opüls, dove il tenero romanticismo congeniale al regista aveva creato intorno alla vicenda un clima, un alone, che nel racconto originario (affine al presente come tono, ma meno sorvegliato ancora nella scrittura) non esisteva. Il racconto in questione oggi narra il caso di una vedova con figli, sulla quarantina, la quale commette una "follia", spinta dall'impulso di salvare un giovane ridotto alla disperazione dalla rovinosa malattia del gioco. Innamoratasi nel corso di quella che in origine doveva essere solo un'azione "protettiva", essa si illude

di poter ricondurre il ragazzo sulla giusta via e rendere durevole la loro relazione, ma deve arrendersi di fronte alla realtà di una passione (quella per il gioco) che non ammette alternative e che condurrà egualmente il giovane al suicidio, dalla donna soltanto ritardato. Il racconto aveva una cornice, piuttosto convenzionale, tendente a stabilire una discussione sulla possibilità e la legittimità dell'amore a prima vista, soddisfatto a dispetto dei vincoli sociali. Il film ha conservato e la cornice e i dati esteriori della storia, sviluppandoli e ritoccandoli, però, con estrema superficialità, con totale ossequio alle convenzioni ed alle ipocrisie (la "donna in fuga" della cornice non è più sposata ma solo fidanzata; i due protagonisti non finiscono più a letto insieme, ma passano la notte nella stessa stanza

successo al proprio fidanzato, leguleio senza clienti, si addossa la responsabilità di un assassinio non commesso, cacciandosi nei guai, per poi uscirne di misura in vista del sacramentale lieto fine. John Berry ha tentato di rinnovare il giochetto in *Bionda fra le sbarre* (*Cross My Heart*, 1947), ma con assai minor mordente ed estro. Lo scenario, pur serbando le sue linee generali immutate, ha subito diverse variazioni, in prevalenza peggiorative, e in parte conseguenti dalla circostanza che il personaggio principale è qui affidato alla canora Betty Hutton, attrice simpatica e dinamica, ma priva della finezza richiesta dalla commedia "pura", di cui in *La moglie bugiarda* Carole Lombard aveva offerto un saggio spiritatamente virtuosistico. Anche l'opaco Sonny Tufts non ha niente



Una delle cinque coppie di Matrimoni a sorpresa: quella dei due coniugi che interpretano alla radio i personaggi dei perfetti sposini, mentre in realtà si detestano (Fred Allen e Ginger Rogers).

vestiti; senza contare la balorda figura aggiunta del prete musicista). Inoltre, il rapporto d'età fra i due protagonisti risulta errato: accanto ad una donna ancor fresca, sullo schermo, come Merle Oberon, andava posto un attore assai più immaturo, più ragazzo di Richard Todd. Così invece risulta inspiegabile il complesso "materno" che si sviluppa nella donna, e tutto si risolve nell'accendersi di una banale passione, su sfondi-cartolina della Costa azzurra.

*La moglie bugiarda* (*True Confession*, 1937) di Wesley Ruggles, basato su una commedia di Berr e Verneuil, era stato uno tra i più spiritosi prodotti del periodo aureo della commedia sofisticata. Narra — ricordate? — il caso di quella bizzarra bugiardella, la quale, pur di procurare un

a che vedere con Fred Mac Murray, allora nel suo momento di auge. E non parliamo del macchiettistico Michael Chekhov (assai più brillanti certi caratteristi minori), il quale osa sostituirsi all'enorme John Barrymore, nella parte dello stravagante ed inesorabile sgonfiatore di palloncini. Poiché i "gags" distintivi dei vari personaggi sono rimasti immutati; anche qui la protagonista raggomitola in bocca la lingua contro una guancia, quando sta per snocciare una "spiritosa invenzione". Ma è il tono che fa la musica, e qui il tono, anche se il raccontino continua ad essere qua e là arguto, appare notevolmente ammosciato. Tra i particolari più piacevoli, merita ricordo quello della linda vecchietta,

**GIULIO CESARE CASTELLO**



# LA DILIGENZA

## CORRISPONDENZA COI LETTORI

**FANATICO (Rimini).** - Perché mi vuoi mettere in imbarazzo? Perché costringermi a rispondere alla tua domanda (che, detto tra parentesi, considero intelligente)? Vuoi sapere, in sostanza, se un critico che non conosca, ad esempio, la lingua inglese sia in grado di giudicare un film girato in Inghilterra o in America. Dirò, per non fare un torto ai colleghi, che il giudizio intorno a un film straniero, ignorando il dialogo nei suoi particolari e conoscendo la trama soltanto in maniera sommaria, si può comporre sì, ma concedendo al regista — cioè a colui che dovrebbe essere l'autore dell'opera — la facoltà di un appello. L'appello che avrà luogo allorché il film verrà doppiato, o fornito di didascalie sovraimpresse; oppure quando finalmente il critico sarà in grado di comprendere anche le sfumature del discorso. Oggi che il film fonda gran parte della sua importanza sul « parlato »; oggi che molti critici sembrano dimenticare l'immagine in favore delle battute (e talvolta ne riportano interi brani), penso che molte cose diventino chiare quando un film presentato nella versione originale in un festival, viene successivamente riproiettato con il dialogo tradotto. Per questo, io dico in confidenza, certi perentori verdetti concessi durante le manifestazioni di Cannes, Venezia, Wiesbaden ecc., non mi sembrano sensati. Si va a rischio talvolta di scambiare una situazione per un'altra, di condannare come inutile quel che invece è vitale nell'economia del racconto; e soprattutto di prendere cantonate belle e memorabili. Hai ragione tu — e io ammetto con rammarico — oggi, al cinema, le immagini non sono tutto.

**UN CLAIRIANO (Carpì).** - Entr'acte non è nato come « film d'avanguardia ». In questo hai sbagliato; del resto, non ne avevi già il timore? René Clair ha realizzato quel film nel '24 su invito del richissimo svedese Rolf de Maré, un appassionato cultore di danza, una sorta di marchese di Cuevas di trent'anni fa. Costui volle mettere in scena nel teatro degli Champs-Élysées uno spettacolo, e precisamente il Relâche, ovvero il balletto che Francis Picabia aveva immaginato e « ambientato » e che Erik Satie aveva rivestito di note. Satie e Picabia, col benessere di De Maré, imitarono Clair a girare (previo bilancio stabilito sino al millesimo) un filmetto. Il quale filmetto — se ne accorsero gli spettatori non ancora preparati a un evento siffatto — doveva essere proiettato durante un intervallo; cioè nell'entr'acte. La giornalista fran-

cese Françoise Giroud assicura, e noi non abbiamo modo di sincerarcene, che a tenere i cordoni del carro funebre nel film si sono prestati Marcel Achard, Henri Jeanson e Pierre Scize. Di Entr'acte troverai una sceneggiatura desunta, illustrata da fotogrammi, nelle edizioni Poligono. Passando ad altro argomento, convengo che Tino Buazzelli è un buon acquisto della nostra scena. In Contro la legge ha dimostrato doti cinematografiche singolari (cosa che purtroppo non traspare dalla sua interpretazione di un film con Totò). Anch'io lo vorrei vedere più sovente davanti alla macchina da presa.

**IL SOLITO ASPIRANTE (Grosseto).** - Giuseppe De Santis — hai vinto la scommessa — ha frequentato il Centro Sperimentale di Cinematografia, al tempo del suo trasferimento a Roma dalla natia Fondi. Aveva un fratello, morto giovanissimo, che si dedicava al giornalismo sportivo. Di « Peppe » (al quale mi fa piacere annunciare che il critico Bosley Crowther del New York Times, quindi il più autorevole d'America, ha dedicato un monte di elogi in occasione della proiezione a Nuova York di Roma ore undici) di « Peppe », dicevo, sono stati compagni in quelle aule di via Tuscolana, anche Michelangelo Antonioni e Massimo Mida. Credo che fosse allievo al C.S.C., negli ultimi anni, precedenti al « crollo » (ovvero all'8 settembre) pure l'attuale regista Carlo Lizzani. Gianni Puccini (questo tu chiedi) è stato allievo nei primi tempi, quando la scuola era situata ancora in via Fogliano. In quell'epoca sotto la guida di Blasetti, studiava anche un tedesco. Costui sposatosi in seguito con una ebrea, non poté mai diventare un regista ufficiale al tempo del terzo Reich; e si rassegnò quindi a fare da aiuto a Helmut Kautner. Oggi quel tedesco, superato il dopoguerra, firma i film in proprio, e non lo diresti privo di genialità. Di lui abbiamo visto Film ohne Titel (Film senza titolo) durante il festival che Guido Guerrasio ha organizzato tre anni fa all'Arlecchino di Milano; e a Locarno, la scorsa estate, hanno presentato, sempre del giovane regista, Nachts auf den Strassen. Il nome? Scusa, lo stavo dimenticando: Rudolf Jugert. Uno dei pochissimi registi tedeschi dell'ultima infornata che mi piacerebbe vedere impegnato in una coproduzione italo-germanica.

**ALBERTINA GARNIK (Milano).** - Se da una parte mi sento fusingato dall'invito a formulare d'urgenza un giudizio intorno ad « Oggi Re-

gina » (A Queen Is Crowned)), il film che Castleton Knight, per conto del produttore Rank, ha dedicato all'incoronazione di Elisabetta II d'Inghilterra, dall'altra ritengo sia più prudente attendere la critica che Giulio Cesare Castello sicuramente scriverà intorno all'opera. Quindi un giudizio vero e proprio, mio, non lo avrai; al massimo un'opinione. Dirò che il montaggio è affrettato, specie nella parte strettamente legata alla cerimonia, mentre nelle sequenze iniziali, quelle che definiremo calme, perfino estatiche, non sono assenti gli effetti nella buona tradizione documentaristica inglese. Il colore nelle riprese effettuate nell'interno di Westminster è semplicemente ammirevole; penso che neppure a Hollywood, dove le regine della finzione vengono comandate a bacchetta da un regista e si fanno in quattro per non affaticare l'operatore e quindi dove tutto è decisamente comodo, si siano mai ottenuti siffatti risultati. Meno convincente mi è parsa la sfilata; coi materiali che si aveva a disposizione, con la dovizia di variopinti costumi, con le stranezze mitologiche cui il nostro pubblico ancora non è abituato (a dispetto di certe bizzarrie di alcuni nostri corpi specializzati) si poteva far molto di più. Colpa del montaggio pedestre, sì, e anche colpa forse del tempo atmosferico; ma non in assoluto. La voce che commentava il film avrebbe meritato un'immediata scrittura per un cortometraggio pubblicitario italiano di infame memoria. Perfino il testo, che mi risulta sia la traduzione di un commento appositamente scritto — a tempo di record — da Christopher Fry, è riuscito ad irritarci. E si che era stato stilato per essere detto da Laurence Olivier, nell'originale! Monarchici o no, dobbiamo onestamente ammettere che nel campo della coreografia, con « Oggi Regina », siamo di fronte a un gioiello.

**ATINIO APOSTOLI (Motta Baruffi).** - Non conservo le lettere dei miei amici, di quelli cioè che si rivolgono alla « Diligenza » per avere informazioni o chiarimenti di ordinaria amministrazione. Conservo soltanto quei fogli che possono, in un domani, costituire o una valida pezza d'appoggio per una polemica, o un insolito ricordo di questa attività di para-confidente per appassionati di cinema. In una apposita cartella ho collocato una cartolina — in omaggio al secondo criterio per la conservazione — da te inviata tempo fa: scritta a caratteri fittissimi, con una calligrafia che credevo dominio soltanto di pochi periti (o maniaci, scegli tu). Una cartolina in cui, adottando uno stile da petizione — degno di quelle missive che nel buon medioevo si indirizzavano ai monarchi, quindi redatte in uno stile tra l'ampoloso e il declamatorio — mi chiedevi delucidazioni che altri esigevano con frasi più concise. Risposi, ma conservai la cartolina credendo ad uno scherzo (di amici allegri ne ho molti). Oggi, a distanza di parecchi mesi, ricevo una cartolina con circa seicentocinquanta parole stipate negli angusti limiti concessi dall'Amministrazione postale. Stesso stile, stessa mano, stessa penna (che pennino adoperi? Ti servi di una puntina da grammofono per dischi a microsullo?). Varrebbe la pena di riprodurre quell'esemplare. Vorrei, a questo punto, farti notare che non ho nulla contro il tuo parsimonioso uso dei mezzi di comunicazione, i vari Orson Welles che usano il telegrafo come fosse un telefono mi hanno sempre dato fastidio. Perciò, veniamo al punto; ho voluto condurre le indagini da te richie-

ste nella maniera più completa, anche se l'argomento da te affrontato, il teatro, esula assolutamente dalla mia competenza. La commedia « Arsenico e vecchi merletti » (Arsenic and Old Laces) non è stata scritta, come tu dici, da un tedesco ebreo esule in America durante la campagna antiebraica del regime nazista. Joseph Otto Kesselring (nessuna parentela con l'omonimo maresciallo del Terzo Reich) è nato da genitori tedeschi, ma a Nuova York, nel 1902, e dall'America è uscito solo per compiere brevi viaggi. Parla correntemente l'inglese, o meglio l'americano (c'è una grossa differenza come spiega il libro di G. V. Carey, American into English, scritto ad uso di chi, abitando a Londra, non comprende molte frasi dei libri e dei giornali, pubblicati oltre Atlantico). E in americano, Kesselring ha scritto la commedia che tanta fortuna ha avuto sui palcoscenici prima, e poi tradotta in film, sugli schermi. Lo spettacolo teatrale ha visto la sua premiera, il 10 gennaio 1941 al Fulton Theater di Nuova York. Frank Capra, passato eccezionalmente alle dipendenze della Warner Bros., ne acquistò i diritti per la riduzione cinematografica dall'agente Russell Crouse (Jamoso anche come autore e attore) e commissionò la sceneggiatura ai fratelli Julius e Philip Epstein. Arsenic and Old Laces (il titolo originale, come vedi, è sopravvissuto alle traversie hollywoodiane) è stato realizzato da Capra prima che il regista siculo-americano andasse sotto le armi (ovvero nel 1941-42), ma il pubblico l'ha conosciuto soltanto nel settembre del 1944, dopo più di due anni di quarantena. Nel suo libro Magic and Myth of the Movies, e in particolare nelle pagg. 121-131, Parker Tyler ha molte cose da dire intorno al film. Io pronuncerei (rispondendo ad un'altra tua domanda) il cognome Brewster suppergiù come brüsta. Il vino di sambuco che ti sta tanto a cuore, ovvero la pozione che le due sorelle Brewster davano ai vecchi pensionati della loro casa, nell'originale è chiamato « elderberry wine ». Quindi la traduzione in italiano è rimasta fedele. Ma non vorrei ti sfuggisse un gioco di parole, non so quanto sottile, tra « elderberry » e « elder », che vuol dire vecchio, attempato.

**M. S. (Torino).** - Perché non ti metti in contatto direttamente con Davide Turconi, che alla redazione di Cinema è preposto? Se egli riterà i tuoi lavori meritevoli di pubblicazione, li sottoporrà per il definitivo giudizio al Direttore. Io altro non posso fare che passare il tuo pezzo dedicato a Signe Hasso, al Turconi. Un giudizio? Niente male, proprio niente male.

**VINCENZO PISANI (Napoli).** - Le mie ricerche non sono approdate a nulla. Nessun film, mi risulta, è stato tratto da Servitude et grandeur militaires del De Vigny. Tu parli di un « Sigillo rosso » e chiedi cast e credits. Non sempre la « Diligenza » può accontentare i lettori, perciò saranno i lettori a rendersi dei favori l'un l'altro. Io pubblico il tuo appello, certo che avrai la risposta al più presto. Per merito, magari, dei famosi schedatori, dei pazienti archivisti di un'arte che giovanissima, talvolta ha l'aria d'essere decrepita. Per i rapporti tra cinema e musica, consulta Bianco e Nero, maggio-giugno 1950.

**RUGGERO DELL'ORTO (Roma).** - Scrivi quanto vuoi. Sarò pronto a rispondere, compatibilmente con il tempo e lo spazio: Cinema non gode ancora dei vantaggi della terza dimensione.

## IL POSTIGLIONE

ROBERT PAYNE: *The Great God Pan*. - Ermitage House, New York, 1952.

Parecchie sono state le pubblicazioni dedicate alla figura di Charlie Chaplin che hanno visto la luce nel 1951 e nel 1952, tra le quali ve ne sono alcune di importanza definitiva, delle quali ci siamo già occupati. Ma il nostro panorama sarebbe incompleto senza l'esame di un altro libro importante per la definizione della personalità di Chaplin: *The Great God Pan* scritto da Robert Payne e pubblicato l'anno scorso, prima in America poi in Inghilterra.

Il maggior pregio di questo libro del Payne — che è uno scrittore inglese assai prolifico e versatile stabilitosi dopo vari vagabondaggi negli Stati Uniti — è l'originalità della sua impostazione, che non è quella di intitolarsi « Il grande dio Pan » e di basarsi sulla tesi che Chaplin sia l'ultima incarnazione di questa mitica deità (una tesi a volte suggestiva ma altre volte piuttosto forzata) bensì quella di essere una biografia di Charlot, non di Chaplin. A differenza di quanto è stato fatto sinora, il Payne s'occupa infatti nel suo libro del personaggio, non del suo autore: ne indaga le origini, fa la storia dei suoi antenati spirituali, ne registra la nascita, lo segue negli sviluppi. Da questa impostazione, d'indubbio interesse, deriva il merito maggiore dell'opera ma anche, al tempo stesso, la sua più grave limitazione.

Il pregio è che in tutti i film di Chaplin viene salvaguardata la presenza di Charlot, anche in quelli in cui il protagonista si discosta, in superficie, dallo Charlot più tradizionale, anche nel *Verdoux* (e d'altronde lo stesso Chaplin, interrogato, disse una volta che il vagabondo e Verdoux sono un solo personaggio). Nessuna frattura dunque tra il vecchio Charlie dai vestiti rattoppati e l'elegante assassino-gentiluomo: affermazione questa di basilare importanza ai fini di una vera comprensione del mondo chapliniano e non tanto pacifica se tanti illustri critici hanno lamentato la scomparsa del genuino personaggio dalla bombetta e dalla canna di bambù dopo *City Lights* (« Luci della città »). Parlare solo ed escusivamente del "personaggio" Charlot e non del suo autore è causa però del più grave difetto del libro: quello di dividere nettamente la creatura dal suo creatore dando alla prima una vita propria, autonoma e persino staccata dalla volontà del creatore. Una impostazione discutibile.

La stupenda intuizione pirandelliana del personaggio "nato vivo" nella mente dell'autore, che seguita a vivere per conto suo anche quando chi l'ha pensato lo scaccia dal suo spirito, non può davvero essere invocata a sostegno della tesi di un impossibile dualismo Charlot-Chaplin, dualismo inesistente se si pensa che Chaplin è Charlot, il quale è un personaggio che esiste nel suo autore, che non l'ha mai scacciato da sé e dal quale non si è mai staccato. Si può dire che Charlot è la rappresentazione sensibile di Chaplin, la sua immagine conoscitiva, nel senso che attraverso di lui noi giungiamo alla vera conoscenza del suo autore. « Creature del mio spirito, quei sei già vivevano d'una vita che era la loro propria e non più mia, d'una vita che non era più il mio potere negar loro » — vi sembra che le parole di Pirandello riferite ai sei dolorosi personaggi possano essere valide per Charlot? Eppure uno studioso della statura di Chiarini è giunto a domandarsi (in « Il film nei problemi dell'arte », capitolo d'appendice: « Parabola di Charlot e di Chaplin »): « Quale meraviglia che lo stesso creatore di questo personaggio immortale, credendo di padroneggiarlo ne sia rimasto dominato, ritenendo di ucciderlo sia lui rimasto ucciso, piccolo uomo filosofeggiante di fronte alla viva e grande figura della sua creazione? » Ima Baldelli, in « Cinema » ha opposto argomenti decisivi: « Lo sforzo giusto sta nel portarsi dalla parte non del personaggio (quasi che questi avesse un'autonomia fisica, fosse cioè in carne ed ossa) ma dalla parte del poeta, che costruisce i personaggi come note e colori... ».

Il fatto che lo stesso Chaplin parlando di Charlot afferma: « I created him but I am not him » — lo l'ho creato, ma non sono lui — non prova



nulla. Da quando in qua l'autore di un libro — o di un qualsiasi prodotto del pensiero, aggiungiamo — è la persona che deve intenderlo meglio? — lo dice anche Chiarini. Né affermazioni inesatte come questa ancora di Chaplin: « Più studio la Commedia dell'arte più m'accorgo che Charlot è sempre esistito » né buffe come questa del Payne: « Chaplin quando parla di Charlot lo fa con familiarità e rispetto insieme » hanno molto peso.

Altre cose che non ci persuadono nel libro del Payne — e lo diciamo subito per sbarazzare il campo — sono molte definizioni enfatiche e molti accostamenti mirabolanti piuttosto fastidiosi, ai quali l'autore ricorre acciecato dal suo entusiasmo. Chi si fermasse però ad affermazioni del tipo « mezzo Dio e mezzo uomo, fratello di S. Francesco e della luna... » oppure a richiami come quello al sorriso della Beatrice dantesca e alla dottrina di S. Tomaso d'Aquino si farebbe un'idea falsa della fatica del nostro scrittore, che è fondata su una vera, profonda cultura di stampo europeo.

Il Payne ha un po' il vezzo, nelle sue analisi fin troppo sottili, di trovare vasti significati ad ogni minimo gesto di Charlot e di sovraccaricare il suo discorso di citazioni ed accostamenti (i nomi di Giraudoux, Apollinaire, Eliot, Kierkegaard, Von Kleist, Coleridge, Baudelaire, Dickens ricorrono più volte, e non mancano quelli di autori più... fuori di mano come il Boiardo o Scoto Eriugena) ma le sue conoscenze e il suo gusto gli dettano quasi sempre pagine molto acute.

La parte più originale dell'opera è la prima, tutta dedicata alla ricerca degli antenati spirituali di Charlot. Il primo, naturalmente, è il dio Pan, innocente e diabolica creatura dall'istinto ribaldo, simbolo della gioia e del terrore dell'umanità intera, il cui spirito risorge in determinate tappe della storia dell'umanità fino ad incarnarsi sullo schermo, per la prima volta, nella irresistibile maschera dell'ostinato sbeffeggiatore di *Kid Auto Races* (1914). Su su attraverso le sacre follie degli antichi riti religiosi (e il Payne insiste sulla "religiosità" del mimo) l'autore ci conduce all'esame delle diverse raffigurazioni del "clown" nei secoli, dal Maccus delle "Atellane" a Pulcinella, Punch, Pierrot e ai grandi mimi che diedero loro vita sulla scena: Deburau, Beckmann, Dan Leno, Grimaldi. La parte che riguarda l'evoluzione del comico inglese, le maschere di quel teatro e l'importanza di Grimaldi è affascinante. Poi l'autore si avvicina ai tempi nostri e ci fa conoscere da vicino l'ambiente da cui Chaplin trasse nutrimento e materia: Londra, la "dark city" di cui egli sintetizzò nel suo personaggio i tipi più strani e miserabili. Finché, in America, il suo stile di attore delle pantomime da music-hall, sconosciute in quel continente dove imperava una movimentata specie di vaudeville influenzata dal circo, venne a contatto del comico americano, fondato su inseguimenti, distruzioni, torte in faccia — in una parola sullo "slapstick" — elementi che passarono tutti, con l'aggiunta dei "cops" e delle "bathing girls", nei film di Mack Sennet. Dalle buie strade di Londra, dai sordidi quartieri di Lambeth e di Kennington, dalla caustica derisione di Grimaldi — il cui nome italiano cela il più inglese degli antenati di Charlot — dai silenzi di Deburau, dalle feroci battaglie delle comiche Keystone — da qui, ci dice il Payne, nacque Charlot.

Nelle pagine seguenti l'autore sviluppa l'esame di Charlot attraverso tutti i suoi film, che vengono analizzati col consueto approfondimento ma senza un metodo preciso: al contrario di quanto fa l'Huff nella sua biografia, che per alcuni lati si può accostare all'opera del Payne, il nostro autore trascura il dato preciso, non fa documentazione. Così coi film che gli piacciono particolarmente si dilunga molto, mentre quelli che gli piacciono meno li sbriga in fretta. Non tutti i suoi giudizi sono condivisibili: così non vediamo per quali motivi *The Fireman* (« Charlot pompiere ») debba essere considerato "un passo falso" e *The Count* (« Il conte ») un errore, e non ci sentiamo di es-

sere tanto severi nel giudicare *Modern Times* (« Tempi moderni ») che secondo il Payne è pieno di errori dovuti al fatto che in esso (ci siamo) Chaplin si impone a Charlot. Per contro l'autore tende a sopravvalutare film come *Sunnyside* (« Idillio nei campi ») nei quali ravvisa le prove della sua tesi preferita Charlot-Pan.

Il libro conclude con l'affermazione della "poesia" di Charlot e con l'acuto esame del suo significato umano e universale. Non mancano alcune stonature, come il sorprendente accostamento di Charlot a Raimu (che sarebbe il più vicino, tra i comici dello schermo, al "tramp") ma l'importanza della più grande maschera contemporanea è resa con argomenti validi e con grande persuasione: particolarmente interessanti le pagine che studiano nel nostro personaggio la coesistenza di tragedia e di commedia e quelle che indagano l'essenza degli ultimi film di Chaplin, che il Payne individua nella pietà e nell'affermazione, in un mondo disperato e amaro, del senso della dignità dell'uomo (una conclusione che previene quella di Calvero; *Limelight* "Luci della ribalta" non era ancora apparso all'epoca in cui il Payne scriveva il suo libro).

*The Great God Pan*, nonostante i gravi difetti, ha insomma il diritto ad un posto non secondario nella ormai imponente raccolta delle pubblicazioni dedicate a Chaplin, questo gigante del nostro tempo che, secondo una bellissima definizione del nostro autore, difficilmente traducibile, è « the loveliest thing that ever graced the screen ».

ERMANNO COMUZIO

*The British Film Yearbook 1953*, Edited by Peter Noble, Gordon White Publication, London, 1953.

Questa quarta edizione del « British Film Yearbook » — pubblicata, come le precedenti, a cura di Peter Noble — costituisce un ottimo ausilio per quanti hanno bisogno di aver facilmente sottomano i dati riguardanti non solo i film inglesi, ma anche gli attori ed i cineasti britannici.

Diviso in tre sezioni, il volume comprende: nella prima una mezza dozzina di saggi di diversi autori su vari aspetti della produzione cinematografica inglese; nella seconda i dati sulle case produttrici, sulle organizzazioni di noleggio, sulle varie organizzazioni cinematografiche e un elenco dei film inglesi realizzati nel 1951, con l'indicazione, per ogni film, dei tecnici e degli attori che vi hanno preso parte; nella terza, che occupa più dei tre quarti del volume, è raggruppato il « Who's Who in the British Film », che con le sue centinaia di voci biografiche su attori, registi, produttori e tecnici della cinematografia britannica, costituisce per l'Inghilterra l'equivalente di quello che è per l'America il « Who's Who » dell'*International Motion Picture Almanac*.

Vorremmo però che il Noble — il quale è uno dei pochissimi in grado di farlo — nella prossima edizione di questo suo prezioso « Yearbook » tenesse presente l'opportunità di curare un più diretto collegamento continuativo tra le successive edizioni. Infatti la precedente edizione (1950) conteneva l'elenco di tutti i film inglesi dal 1940 al 1946 con i dati essenziali, più un elenco di quelli del 1947 e del primo semestre 1948 con tutti i dati completi. Sarebbe perciò stato augurabile che in questa quarta edizione fossero stati compresi non solo i film inglesi del 1951, ma anche quelli del secondo semestre 1948, del 1949 e del 1950. E' comunque un'omissione a cui sarà facile porre riparo, pensiamo, con la prossima edizione.

Inoltre, poiché sappiamo quale profondo ed esclusivo interesse abbia il Noble per la cultura cinematografica, vorremmo permetterci un altro suggerimento. Non gli sarebbe possibile inserire nella prossima edizione un elenco completo, con i dati essenziali (anno di presentazione, regista e attori principali) di tutti i film inglesi almeno dall'avvento del sonoro in poi?

Infatti, mentre per il cinema americano esistono annuari che permettono di accertare facilmente l'anno di presentazione, ed eventualmente anche altri dati essenziali, per il cinema inglese non esiste nulla di simile: sarebbe quindi veramente utile che questa lacuna venisse colmata e Peter Noble è uno dei pochi che sia in grado di farlo.



*Un drammatico momento del nuovo film di Germi, Gelosia.*