

CENTRO



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO
LIRE 119

NUOVA SERIE - 15 OTTOBRE 1953

★ BIBLIOTECA ★

Cinema e TV - Quaderno a cura della Direzione della Mostra Intern. d'Arte Cinematografica di Venezia, distribuito dalle Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1953.

LÉO LUNDERS O. P.: *Introduction aux problèmes du cinéma et de la jeunesse*. - Editore per conto del C.I.D.A.L.C. dalle Editions Universitaires, Bruxelles, 1953.

Le film sur l'art. - Repertoire général international des films sur les arts, edito a cura di C. L. Ragghianti e per conto del C.I.D.A.L.C., dalle Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1953.

AMÉDÉE AYFRE: *Problemi estetici del cinema religioso* - Bianco e Nero editore, Roma, 1953.

Proseguendo nel suo programma editoriale, la Mostra di Venezia ha pubblicato quest'anno un quaderno, diciamo così, d'attualità, dedicato ai rapporti del cinema con la sua concorrente-alleata, la televisione. Il volume, che ha una prefazione del presidente della R.A.I., Cristiano Ridomi, consta di vari saggi, illustrativi ciascuno di un diverso aspetto o problema inerente al tema generale: *Cinema e TV*. Essi sono: *Cinema per la televisione* di Jean Vivié; *Tecnica cinematografica e impianti TV* di Sergio Carmina; *Presente e avvenire dei rapporti fra cinema e televisione* di Francesco Saverio Cilenti; *La televisione e il diritto* di Gabriele Ciabattini; *I cineasti e la televisione* di Mario Verdone; *Piccola cronaca della televisione a Venezia* di Flavia Paulon, oltre a *Note bibliografiche* a cura di Libero Innamorati e ad un elenco delle stazioni televisive esistenti nel mondo alla data del 1° novembre 1952. Pur constando di scritti indipendenti fra loro, il volume sottintende la tesi che tra cinema e televisione sia possibile instaurare, più che un regime di concorrenza, un regime di alleanza o quanto meno di pacifica convivenza. A tale riguardo non mancano di interesse i punti di vista espressi da alcuni registi francesi a Roger Régent, autore di un'inchiesta per conto di *Cinéma*, inchiesta cui ha attinto Mario Verdone per la stesura del suo articolo. « Non ho visto nulla nella televisione che non potrebbe essere presentato su uno schermo cinematografico », afferma Clair. La televisione è « un'altra lingua », sostiene al contrario André Cayatte. Noël-Noël insiste sulla differenza tra cinema, spettacolo di massa, e televisione, spettacolo per l'uomo solo. Secondo Robert Bresson « la televisione può aiutare il cinema spogliandolo dello spettacolo; può liberarlo ». Marcel L'Herbier ritiene che la televisione influenzerà sempre di più il cinema in senso realistico e che i due mezzi espressivi « saranno costretti a collaborare ». Il Verdone non manca di registrare anche qualche parere americano, come quello di Samuel Goldwyn, il quale pensa che i film che verranno girati appositamente per la televisione non si differenziano sostanzialmente da quelli girati per l'impiego normale. Non manca però chi (Clair, Cayatte) sostiene che la televisione, col suo schermo piccolo, indurrà il cinema, per batterla sul terreno dimensionale e spettacolare, a tendere sempre più verso l'ampliamento del proprio schermo.

Anche il Centre International du Cinéma Educatif et Culturel (C.I.D.A.L.C.) — la cui sezione italiana è diretta da Mario Verdone, del quale voglio ricordare, *en passant*, un libretto, *L'imprendario delle Americhe* (Maja, Siena, 1953. L. 500), che raccoglie diverse brevi composizioni teatrali di assai varia indole, tra cui alcuni "libretti" per opera buffa, genere che il Verdone coltiva con positivi risultati — ha iniziato una interessante

attività editoriale. Frutto primo di essa è stata questa *Introduction aux problèmes du cinéma et de la jeunesse*, dovuto ad un religioso colto ed anticonformista, ben noto ai frequentatori dei festival internazionali, il quale dedica intelligentemente le proprie energie al cinema ed in special modo al cinema per la gioventù. Nel suo volume, che si fonda sulle basi di una esperienza specifica probante e di uno studio attento dei precedenti in materia, il Lunders parte da zero, cioè da una preliminare considerazione del linguaggio cinematografico nella sua struttura tipica e quindi nelle sue possibilità di comprensione da parte di un pubblico giovanile. Le reazioni dei ragazzi di fronte al fatto cinematografico, la suggestione psicologica relativa all'età e al tipo del film proiettato sono oggetto di approfondita considerazione, sempre basata su elementi di prima mano, oltre che su statistiche e inchieste. Un capitolo è dedicato ai problemi dell'adolescenza e ai limiti dell'influsso che il cinema esercita su di essa sia in direzione sessuale sia in direzione criminale. Altre parti del volume, di mano in mano che, sgombrato il terreno, l'autore si avvicina ai centri del problema, sono dedicate ai mezzi da adottarsi per l'educazione cinematografica della gioventù, ai risultati ed al significato delle inchieste svolte in questo campo, ai rapporti tra cinema per ragazzi ed industria cinematografica, ai vari modi di definizione della nozione di film per ragazzi e al miglior sistema per un'organizzazione delle proiezioni specializzate in questo campo. Nello svolgere tali temi, legati alla concretezza di un'esperienza, il Lunders ha agito di chiarire i termini dell'attività svolta in questo campo dalle diverse organizzazioni esistenti in questo o quel paese. Il volume, che è completato da una bibliografia ragionata, può valere di utile orientamento, e va messo in relazione con le esperienze in atto anche da noi, esperienze ancora sporadiche ed insufficienti nell'ambito strettamente nazionale, ma che ritraggono annuale stimolo dal contatto e dal confronto internazionale determinato dalla manifestazione veneziana, costituenta ormai tradizione.

Secondo volume edito dal C.I.D.A.L.C. è stato il molto atteso "repertorio" *Le film sur l'art*. Non si può negare a questa filmografia comprendente ben 1109 voci un interesse evidente, un'utilità immediata di consultazione. D'altro canto, i suoi limiti appaiono chiari fin dalla premessa in cui Carlo Ludovico Ragghianti espone le difficoltà incontrate nella compilazione e dovute all'esistenza di barriere non facilmente superabili, di colpevoli assenteismi e via dicendo. Anzi tutto il volume, per un complesso di cause, ha visto ritardata notevolmente la propria uscita, così che esso compare sul finire del 1953, ma con dati che non giungono oltre il 1951. Inoltre la raccolta dei dati ha trovato impaccio nella notevole dispersione della materia, che solo da pochi anni è oggetto di amorevoli indagini. Onde i titoli qui registrati relativi all'anteguerra sono pochi e vanno accolti con significato di pura indicazione. Forse non sarebbe stato male rinunciare addirittura, per ora, alla compilazione di un repertorio generale e limitarsi al dopoguerra, con la riserva di compiere indagini meglio approfondite, per riuscire a fare qualche cosa di analogo anche per il periodo più remoto. Sempre la difficoltà di giungere a fonti attendibili e definitive ha fatto sì che, tra le notizie relative a ciascun film (titolo originale e francese, anno, cenno sul soggetto, produzione, edizioni nelle varie lingue, regista e collaboratori, musicista, operatore, montatore, metraggio, durata, caratteristiche riguardanti il colore, il formato, il sonoro, il passo, il numero delle inquadrature, bibliografia, premi eventuali), una delle più essenziali, la data, manchi di frequente, creando imbarazzo notevole. Inoltre

alcune rilevanti trasandatezze denotano una certa fretta nella compilazione; se può, ad esempio, sorprendere l'inclusione di *Le ballet mécanique* di Fernand Léger (1925) — *rara avis*, qui, come film muto, e inoltre non tanto "film sull'arte" quanto film "di un artista", cioè di un pittore —, assai di più, e specialmente, sorprende il vedere questo film, francese, incluso nel reparto "Stati Uniti" (la materia è suddivisa per nazioni), con errata attribuzione. Ancora: di uno tra i più noti documentari di Luciano Emmer, *Racconto da un affresco* (1941) manca quasi ogni dato, manca perfino un cenno sul soggetto: indice, questo, di pigrizia, perché sul documentario in questione esiste perfino una piccola letteratura, e raggiugliarsi non costava molta fatica. Come indice di pigrizia è la citazione in lingua diversa da quella originale dei titoli di molti documentari, solo perché di questi si è venuti a conoscenza attraverso, poniamo, una cineteca straniera che li possiede e che ne ha tradotto il titolo. Esempio capitale: *De Brug* (Il ponte, 1928) di Joris Ivens, citato come *The Bridge*, senza indicazione del nome del regista (!) solo perché la copia cui ci si riferisce è quella in possesso della "Library" di New York. Insomma, nel lettore non provveduto questo repertorio potrebbe ingenerare notevole confusione, anche perché, come effetto delle cause di forza maggiore enunciate nella premessa dal Ragghianti, sono alterate gravemente non solo le proporzioni quantitative tra anteguerra e dopoguerra, ma anche quelle tra nazione e nazione e nell'ambito di una stessa nazione (oltre metà del centinaio e più di film tedeschi citati recano la firma di Hans Cürlis...). Il lettore informato sarà invece in grado di ritrarre vantaggio da questa comunque utile opera di consultazione, dotata di vari indici: uno dei titoli dei film, uno delle località ed opere d'arte assunte a soggetto dai documentari citati, tre dei nomi menzionati a vario titolo. Speriamo che le annunciate edizioni successive siano in grado di ovviare almeno agli inconvenienti più grossi. Non sarebbe male, tra l'altro, che venisse chiarita la portata dell'espressione "film sull'arte". Se cioè si intenda "arte figurativa" o se il concetto voglia essere esteso, ed eventualmente a quali altre arti. Poiché l'inclusione di certi titoli e l'esclusione di altri (intendo riferirmi a taluni film di astratta visualizzazione di motivi musicali: McLaren è accolto e, poniamo, Fischinger respinto) inducono in una certa perplessità. Se film sull'arte vuol dire lavoro cinematografico compiuto sulla base di un'opera d'arte preesistente e se i film di McLaren sono stati accolti, è segno che tra le arti considerate viene inclusa la musica. E allora, da un lato non si comprende l'esclusione di Fischinger, ecc., dall'altro si desidererebbe l'apertura del repertorio a film su altre arti ancora, consacrate o no che siano in Parnaso.

E' singolare la fioritura, che si vien verificando in Francia, di opere che cercano di dare una sistemazione teoretica o storica ai rapporti tra cinema e religione. Abbiamo avuto così due volumi di Henri Agel, uno, *Le cinéma a-t-il une âme?* (Editions du Cerf, Paris, 1952), che individuava nella storia del cinema la permanenza di un filone genericamente spirituale, l'altro, *Le cinéma et le sacré* (id., 1953), che con analogo metodo di indagine storica ripercorreva le tracce del filone più propriamente religioso; abbiamo avuto un volume di Charles Ford, *Le cinéma au service de la foi* (Plon, Paris, 1953), dove il noto storico svolgeva il tema con intendimento sistematico e, direi, manualistico, raggiugliando con dovizia informativa su tutti gli aspetti, storici e normativi, del rapporto; abbiamo avuto un volume del padre Amédée Ayfre (il quale aveva pubblicato in appendice al secondo volumetto dell'Agel un saggio dal titolo *Cinéma et transcendance*), ed è su questo volume, *Dieu au cinéma*, adesso edito in lingua italiana col titolo *Problemi estetici del cinema religioso*, che intendo oggi soffermarmi. Per notare anzi tutto come, a giudicare da esso, la saggistica cattolica

g. e. c.

(Continua in terza di copertina)

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume IX

FASCICOLO 119

Anno VI - 15
Ottobre 1953

Questo numero contiene:

- Biblioteca* Seconda e terza di copertina
Cinema-gira 186
- C.
Et Bubbis dixit 189
- PIETRO SPERI
Esiste un messaggio neorealista? 190
- DINO PAVESE
Cosa può dare il cinema alla scuola? 192
- ROGER MANVELL
Lettera da Londra: Fra Est e Ovest 193
- AUTERA, CINCOTTI, DE ANGELIS, FRACAROLLI, GUERRINI, MARADEL, ORSONI, SALADINI, SPERI, VENTURINI
Proposta per una critica concorde 194
- FAUSTO MONTESANTI
Avanguardia americana a Roma 195
- GIORGIO BERTI
Vedremo Gandhi sullo schermo? 196
- ERMANNINO COMUZIO
Galleria: Caratteristi: Barry Fitzgerald, Folco Lulli 198
- DAVIDE TURCONI
La teorica del film nasce dalla poesia 202
- GIULIO DE ANGELIS
Retrospective: "L'ultima risata" 209
- GIULIO CESARE CASTELLO
Film di questi giorni 212
- IL POSTIGLIONE
La Diligenza 216

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

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE: Milano, Via Serio, 1 - Tel. 563.063-563.064 - REDAZ. DI ROMA: Dr. Fausto Montesanti, 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-Jacques. — Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'amministrazione del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497. — Concessionaria esclusiva della pubblicità: COMPAGNIA INTERNAZIONALE PUBBLICITA' PERIODICI (C.I.P.P.) - Milano, Via Meravigli, 11 - Telefoni 80.77.67-80.83.50; Torino, Via Pomba, 20. - Telefoni 41.172-45.816, e sue rappresentanze. — ABBONAMENTI: Per l'Italia, annuale L. 2.200; semestrale L. 1.100; estero, il doppio.

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Micheline Presle e Massimo Girotti in "L'amore di una donna" di Jean Gremillon.



Kirk Douglas nel film di Edward Dmytryk *The Juggler* (I perseguitati).



Gianna Maria Canale durante la ripresa di una scena del film a colori Teodora Imperatrice di Bisanzio, diretto da Riccardo Freda.

ITALIA

Si sono iniziate le riprese...

...dei seguenti film: La prigioniera di Amalfi (Glomer Film), regista Giorgio Cristallini, operatore Alvaro Mancori, interpreti Luciana Vedovelli, Piero Lulli, Narciso Parigi, Linda Sini, Guido Celano, Piero Palermi, Mariuccia Dominiani, Marisa Merlini e Paul Muller; Rompicollo (lungometraggio a disegni animati in Ferraniacolor; Fax Film), dal racconto « Dan e Pamela » di Guidoni, Marazzi e Raccuglia, direttori dell'animazione: Kremos, Gibba, Scudellari e Coretti, direttore della scenografia Luigi Ricci, direttore del colore Gerardo Orakian, operatore Tonino Bucci, musiche di Nino Rota; La grande speranza (in Ferraniacolor; Excelsa), regista Duilio Coletti, operatore Leonida Barboni, interpreti Renato Baldini, Lois Maxwell, Folco Lulli, Aldo Bufi Landi, Paolo Panelli, Lodovico Ceriana, Carlo Delle Piane, Carlo Bellini, Rudy Solinas, Earl Cameron, José Jaspe, Tom Middleton; Prima di sera (Imperial Film-Rizzoli) regista Piero Tellini, operatore Carlo Montuori, interpreti Paolo Bruno; La morte civile (dal popolare dramma di Paolo Giacometti, ridotto per lo schermo da Umberto Barbaro, Tullio Piacente e Gaetano Amata; Eden Film), regista Gaetano Amata, operatore Carlo Nebiolo, interpreti Adriano Rimoldi, Arnoldo Foà, Luisa Rossi, Isa Pola.

Prosegue la lavorazione...

...dei seguenti film: Tempi nostri (Zibaldone n. 2; Cines-Lux Film) di Blasetti; Cronache di poveri amanti (C.S.P.C.) di Lizzani; La spiaggia (Ferraniacolor; Titanus) di Lattuada; Mizar (Ferraniacolor; Filmcostellazio-

ne) di De Robertis; Gli orizzonti del sole (Ferraniacolor; Phoenix) di Giovanni Paolucci; Senso (Technicolor; Lux Film) di Visconti; Sua Altezza ha detto: no! (Ferraniacolor; Doram-Albas) di Maria Basaglia; Femmina (Technicolor; Antares Film) di Edgar G. Ulmer; Questa è la vita (in vari episodi tratti da racconti di Pirandello; Fortunata Film) di Fabrizi, Pàstina, Soldati e Zampa; Il paese dei campanelli (Ferraniacolor; Valentia Film) di Jean Boyer; Villaggio magico (Le village magique, Ferraniacolor; Panaria-Champs Elysées-Prod. Cin. Européennes) di Jean Paul Le Chanois; Cento anni d'amore (Ferraniacolor; Cines) di Lionello De Felice; Un giorno in pretura (Excelsa-Documento Film) di Steno; Tripoli bel suol d'amore... (Ferraniacolor; Francisci) di Ferruccio Cerio; Totò e Carolina (Rosa Film) di Mario Monicelli; I cinque dell'Adamello (Cinemontaggio) di Pino Mercanti; Amori di mezzo secolo (Ferraniacolor; Excelsa-Roma Film) di Mario Chiari, Gianni Franciolini, Pietro Germi, Domenico Paolella e Roberto Rossellini; Giorni d'amore (Ferraniacolor; Excelsa) di Giuseppe De Santis; Canzoni a due voci (Venturini-Cappelli) di Gianni Vernuccio; Siamo ricchi e poveri (Sud Film) di Siro Marcellini.

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: Giulietta e Romeo (Technicolor; Universalcine-Rank Film) di Renato Castellani; Ulisse (Technicolor; Lux-Ponti-De Laurentiis) di Mario Camerini; Villa Borghese (Astoria Film) di Gianni Franciolini; Giuseppe Verdi (Ferraniacolor; Malenotti) di Raffaele Ma-

tarazzo; Cavalleria rusticana (Ferraniacolor; Poldeivision; Excelsa Film) di Carmine Gallone; Siamo tutti milanesi (Royalty Film) di Mario Landi; Il mostro dell'isola (Romana Film) di Roberto Montero.

Il sequestro...

...di un'intera scena del film Anni facili di Zampa, è stato richiesto da Rodolfo Graziani, il quale trova che in essa viene preso in giro il raduno di Arcinazzo. Ma l'autore del soggetto, Vitaliano Brancati, ha subito dichiarato che nella scena incriminata si è voluto rappresentare un convegno di fascisti e non di ex-combattenti qual era in realtà l'adunata di Arcinazzo. Il Graziani, il quale afferma che in detta scena appare un attore che gli somiglia persino fisicamente, pretende oltre alla soppressione della medesima, il sequestro di una certa pubblicazione pubblicitaria che ne riproduce vari fotogrammi.

Accordi con la Grecia...

...sono allo studio in questi giorni, in occasione della venuta in Italia del Presidente del Sindacato del cinema greco il quale si è incontrato con l'avv. Monaco, Presidente dell'A.N.I.C.A., recandosi fra l'altro a visitare gli stabilimenti Ponti-De Laurentiis dove sono costruiti ambienti dell'antica Grecia per il film Ulisse di Camerini, ispirato come è noto al poema omerico. Nei colloqui fra Monaco e il rappresentante greco sono state discusse le possibilità di incrementare la diffusione dei film italiani in Grecia e di realizzare film in produzione italo-greca.

Per uno scambio di cartelle...

...le cifre della relazione sul capitolo cinematografia e spettacolo la cui lettura alla Camera aveva allarmato il mondo del cinema (tanto da spingere le Associazioni industriali A.N.I.C.A. e A.G.I.S. e i Sindacati dei Lavoratori a chiedere ufficialmente una rettifica) sono da ritenersi sbagliate: lo ha dichiarato lo stesso on. Valsecchi, relatore per la parte della spesa sul bilancio del Tesoro, il quale ha precisato inoltre che in seguito all'errore provocato da un banale incidente le sue deduzioni — basate su calcoli inesatti — sono valide solo parzialmente. Le cifre esatte delle erogazioni governative a favore della cinematografia e dello spettacolo — comunicate all'Assemblea dall'onorevole Valsecchi — sono le seguenti: 23 miliardi e 885 milioni per l'ultimo quinquennio (compreso fra l'esercizio 1948-49 e quello 1952-53); ma è probabile che al termine dell'esercizio del corrente anno questo totale giunga a 27 miliardi e 886 milioni.

Un invito al Governo...

...a presentare entro breve tempo e possibilmente non oltre la scadenza del primo semestre 1954, i nuovi disegni di legge per il riordinamento di tutte le attività dello spettacolo (cinema, teatro lirico e drammatico)

CINEMA GIÀ

è stato rivolto mediante un ordine del giorno — in sede di bilanci finanziari — da parte del Presidente dell'Istituto del Dramma Italiano on. Egidio Ariosto. L'ordine del giorno invita inoltre il Governo a studiare « i provvedimenti atti ad eliminare i gravi inconvenienti più volte denunciati nel settore del cortometraggio (documentario e attualità) ciò anche in relazione a precisi impegni assunti dal precedente Governo ».

Primo Carnera...

...è giunto in Italia dove interpreterà un film autobiografico intitolato: il gigante prodotto da Rod Geiger: vi apparirà anche l'ex pugile Saverio Turiello il quale sarà il consulente tecnico del film.

« Mambo »...

...è il titolo di un film che la Ponti-De Laurentiis produrrà in Italia per la Paramount (che ne sarà anche la distributrice) per la regia di Robert Rossen da un soggetto di Perilli e De Concini in cui sono narrate le vicende di una ragazza spregiudicata che cerca con ogni mezzo di diventare « qualcuno ». I due produttori si sono recentemente recati ad Hollywood per le trattative in merito a tale film che sarà interpretato — pare — dai seguenti attori: Silvana Mangano, Vittorio Gassman, Farley Granger e Catherine Dunham.

Titoli su titoli...

...si ammucciano nell'apposito ufficio dell'A.N.I.C.A., specchio infallibile della psicologia dei nostri produttori. Eccone un nuovo pittoresco elenco: La moglie di Putifarre (Ven-

turini), Il fabbro del convento (Rizzoli), Madame Pompadour (Pentagono Film), Disonorata - Storia d'amore (General Film), Angelo demonio (Ponti-De Laurentis), C'era una volta... (Cineitalia), Roma, Hôtel Excelsior (Itala Film-Milo Film: Hermann Millakowsky, Hollywood), I nostri anni più belli, Cavalcata d'amore e Squadra mobile (tutti della Roma Film), Il segretario galante ovvero L'arte di farsi amare (Orso Film), Vacanze d'amore (Almo), Romeo e Giulietta al villaggio (Itala Film), Delirio (Bellotti Film), Vecchio scarpone (Internazionale), La signora di Saint Tropez, Fualdes, Appassionatamente, Passo d'addio e Mimi Bluette (tutti della Rizzoli Film), La figlia di Mata Hari (Internazionale Film), Il bastardo o Non ti ho tradito (Alberto Manca), Romola (Athena), La figlia del forzato (Una causa celebre; Pantheon Film), I Reali di Francia (Vittorio Calvino), Il re di Poggioreale (Labor Film), La via dei Trionfi (Ermete - Liberati), Giuseppe Petrosino (Selectafilm), Viale d'autunno (Francesco Granata Vigo), Incontro con il passato (Voluntas Film), Ben Hur (Iris Film), Sodoma e Gomorra (Titanus) e persino La Divina Commedia (Cines). Si ha inoltre notizia, che la Warner Bros., cui la Ponti-De Laurentis ha generosamente ceduto il titolo Elena di Troja (già registrato a favore della casa italiana), per eliminare ogni possibile concorrenza si è affrettata a depositare presso l'Ufficio dell'A.N.I.C.A. tutta una serie di titoli nei quali appare il nome della famosa città: L'assedio di Troja, Il cavallo di Troja, La fine di Troja, La guerra di Troja, La donna di Troja, L'amore di Elena di Troja, Troja in fiamme, insieme a un gruppo di titoli sullo stesso argomento come Paride e Menelao, Paride ed Elena e La divina Elena.

Al secondo posto...

...nel mondo, dopo gli Stati Uniti d'America, sarebbe nel campo della produzione cinematografica il nostro paese, grazie anche alla vigente legislazione: lo ha affermato recentemente alla Camera, nel discorso di chiusura alla discussione generale sui bilanci, il Ministro delle Finanze sen. Ezio Varoni, il quale ha anche riferito che le unità lavorative impiegate nel cinema ammontano a 70.000. Aspre critiche al passato Governo sono state quindi rivolte dal comunista on. Corbi il quale ha biasimato la larghezza dei contributi



(Foto in alto) Luchino Visconti mentre dirige una scena del suo nuovo film Senso. (Sotto, a sinistra) Vittorio Gassmann in Il muro di vetro; (a destra) Giannini dirige Massine in una scena di Carosello Napoletano.

statali, gli eccessi della censura e l'assenza della produzione sovietica dai nostri schermi, raccomandando fra l'altro al nuovo sottosegretario per lo spettacolo di chiarire i risultati dell'inchiesta dell'E.N.I.C. e soprattutto di mutare l'indirizzo della politica governativa in campo cinematografico. L'on. Andreotti che aveva già interrotto l'on. Corbi per ricordargli che il Comitato Tecnico (responsabile dell'assegnazione dei contributi statali) si compone di elementi eletti dai rappresentanti delle categorie, e per dirgli che i film sovietici giungeranno in Italia « quando la Russia aprirà le porte alla nostra produzione », ha quindi fornito alcune cifre sulla produzione (che dai 54 film del 1948 è salita ai 132 del 1952 e salirà probabilmente ai 150

nel 1953), sugli incassi generali (che ora ammontano a circa 80 miliardi, e la cui percentuale — per i film nazionali — è salita dall'8 al 30 per cento), sulla diffusione del film italiano nel mondo, sugli incassi negli U.S.A. (che nel primo anno sperimentale sono di circa un milione di dollari), e sull'incremento della produzione nazionale che riduce il divario in valuta pregiata data dalla programmazione dei film stranieri. Ha quindi parlato il nuovo sottosegretario per lo spettacolo, on. Teodoro Bubbio, il quale ha annunciato che prima del 30 giugno del prossimo anno il progetto della nuova legge sarà sottoposto dal Governo all'approvazione del Parlamento, precisando che la sua azione sarà indirizzata verso un approfondimento

dei problemi del cinema per giungere a un miglioramento qualitativo della produzione.

FRANCIA

Fra i film...

...di prossima realizzazione ricordiamo i seguenti: Touchez pas au Gribsi (Antares Film-Prod. Cin. Européennes: coproduzione franco-italiana), tratto da un romanzo di Albert Simonin, di cui sarà regista Jacques Becker e che verrà interpretato da Jean Gabin, Carla Del Poggio, Delia Scala e Vittorio Sanmipoli; Les aventures du Roi Pausole (in Gévacolor; altra co-produzione italo-francese), dall'omonimo romanzo di Pierre Louys, di cui sarà regista Claude Lelande e che verrà interpretato da Cécile Aubry e Jean Richard; Le



mouton à cinq pattes di Henri Verneuil, di cui sarà protagonista Fernandel che dovrà sostenere il ruolo di cinque personaggi diversi; Léon Morin, Prêtre che il giovane regista Pierre Cardinal trarrà dal romanzo di Beatrice Beck, che ha vinto recentemente il Premio Goncourt; Cela s'appelle l'aurore, dal romanzo di Emmanuel Robiens, che dovrebbe essere diretto da Jules Dassin, col quale collaborerebbero alla sceneggiatura Jean Aurenche e Pierre Bost, e per i cui ruoli principali si fanno già i nomi di Simone Signoret e di Yves Montand; La Parisienne di Christian-Jacque, con Martine Carol nei panni della protagonista; Raspoutine, a colori e in « 3 D », con Pierre Brasseur e Isa Miranda (che sarà la Zarina), e verrà diretto da Georges Combret; e per finire una riedizione

detta di M.; in Gevacolor; anche questo prodotto in compartecipazione italo-francese; fra la Cine Roma-Lux Film e Les Films Sirius-Roitfeld), regista Robert Vernay, operatore Robert Juillard, interpreti Jean Marais, Lia Amanda, Folco Lulli, Paolo Stoppa, Roger Pigaut, Gualtero Tumiati, Cristina Grado, Jacques Castelot. Giunge inoltre notizia che Luciano Emmer ha incominciato a Vallauris la lavorazione del suo nuovo film in Ferranicolor dedicato a Picasso, che sarà suddiviso in tre parti (le opere, la vita e il pittore al lavoro): in questo film — nel quale apparirà anche Jean Cocteau — il regista intende « spiegare le contraddizioni apparenti dell'arte di Picasso illustrando le fasi della sua evoluzione artistica » (produttrice è la Rizzoli-Colonna Film).

e della Camera dei Comuni, il film di Cayatte Nous sommes tous des assassins è stato presentato al pubblico nella sua versione integrale. In precedenza sia il regista che Charles Spaak, autore della sceneggiatura, si erano rifiutati di permettere che il loro film venisse proiettato in una edizione mutilata di alcuni brani.

Grigori Alexandrov...

...visiterà la Gran Bretagna nel mese di novembre: il regista russo farà parte di una delegazione di cineasti, artisti di teatro e musicisti che l'Unione Sovietica invierà in visita presso gli ambienti dello spettacolo britannici.

David Lean...

...dirige attualmente a Shepperton l'attore Charles Laughton che sostiene il ruolo di un calzolaio: si tratta di un film comico, ispirato a una commedia del repertorio inglese, intitolato Hobson's Choice.

U. S. A.

Tre vecchi attori...

...assai noti sono morti recentemente: James Finlayson a 66 anni, Nigel Bruce a 58 anni e Lewis Stone a 74 anni. Il primo, di origine scozzese, venne scoperto da Mack Sennett mentre faceva del teatro in America e successivamente valorizzato da Hal Roach specie nei primi anni del sonoro e accanto a Laurel e Hardy (fra le sue ultime apparizioni sono quelle di Hollywood Cavalcade nel '39, e di To Be or not to Be del '42); Bruce, nato in America da genitori inglesi, appariva frequentemente in ruoli di secondo piano ma caratterizzati con grande esattezza (lo si ricordi soprattutto in The Scarlett Pimpernel o in Becky Sharp), ma era divenuto popolare specie nei paesi anglosassoni per il personaggio del Dottor Watson da lui spesso interpretato nella serie di film imperniati su Sherlock Holmes e alla radio; Stone era invece americano e dopo aver avuto successo sulle scene, era passato al cinema nel 1915 sotto la guida di Thomas Ince per affermarsi in seguito come uno dei migliori caratteristi del cinema americano (si ricordino soprattutto le sue apparizioni nei film della Garbo: da Wild Orchids a Romance, da Mata Hari a Queen Christina, e tutta la serie dei film sulla famiglia « Hardy » a partire dal 1938): il suo ultimo film è stato All the Brothers were Valiant, della Metro Goldwyn Mayer, casa alla quale era rimasto fedele da moltissimi anni.

450.000...

...sono i proiettori in 16 mm. attualmente funzionanti negli Stati Uniti, mentre diciassette anni fa erano soltanto mille. Tali dati sono stati forniti da una relazione presentata al Congresso annuale dell'Associazione Nazionale degli spettacoli audio-visivi, da cui risulta anche che il pubblico americano più evoluto preferisce i film in formato ridotto (siano essi di carattere scientifico, educativo, religioso o film sperimentali che cominciano a interessare sempre più vaste categorie di persone) alla produzione spettacolare hollywoodiana, seguita invece regolarmente solo dai più giovani e dai bambini.

Fra i progetti...

...non ancora confermati vi è quello di un film a colori di Marcel Carné nel quale egli si varrà nuovamente della collaborazione di Charles Spaak; e quello di un film a episodi, ispirato a un racconto di Thomas Mann, che verrebbe diretto da vari registi, fra cui Henri Décoin e Roberto Rossellini.

GRAN BRETAGNA

In seguito alle proteste...

...della stampa e all'intervento di alcuni membri della Camera dei Lords

Edward Dmytryk...

...ha quasi terminato le riprese del suo nuovo film The Caine Mutiny, prodotto da Stanley Kramer per la Columbia; il film, interpretato da Humphrey Bogart, José Ferrer, Van Johnson e Fred MacMurray, narra un episodio della guerra navale americana durante l'ultima guerra, ed è fotografato in Technicolor.

Un accordo provvisorio...

...è stato stipulato a New York fra Stati Uniti e Gran Bretagna: l'accordo precedente limitava a circa 17 milioni di dollari (pari a 6.071.000 sterline) la somma che le case americane avrebbero potuto sbloccare dai loro incassi in Inghilterra; e il nuovo accordo, a quanto si dice, ne raddoppia in linea di massima i criteri: esso avrà la durata di un anno.

GERMANIA OCC.

« Bis 5 nach 12 »...

...sarà il titolo di un film su Hitler composto di materiale di repertorio, di cui si è iniziata la selezione. Verranno utilizzati dalla produttrice « Rapid Film » vari documentari ufficiali del terzo Reich e film realizzati da dilettanti oltre a documentari stranieri.

OLANDA

In seguito a una vertenza...

...di carattere finanziario sorta tempo fa fra l'Unione Cinematografica Olandese e le case di produzione americane che chiedevano un aumento della percentuale sugli incassi dei loro film nel paese (mentre l'Unione avrebbe voluto fissare la percentuale in base al valore dei film importati), i film americani spariranno dagli schermi olandesi a partire dal 1° gennaio del prossimo anno.

ERITREA

« Eva Nera »...

...è il titolo di un documentario a soggetto prodotto dalla Phoenix la cui lavorazione è già a buon punto: la troupe, di cui fanno parte il regista Giuliano Tomei, lo sceneggiatore Domenico Meccoli e l'attore Antonio Cifariello (proveniente dal C. S. C.), si sposterà presto in Somalia dopo aver esaurito le riprese in Eritrea. Partecipano al film — che è in Ferranicolor — numerosi indigeni, fra cui cinque donne che sostengono ruoli di primo piano.

CECOSLOVACCHIA

E' quasi terminata...

...la lavorazione dei seguenti film: I commedianti di Vladimir Vleck, un film a colori ambientato in un circo equestre, da un racconto di Ivan Olbracht, con gli attori Jaroslav Mares e Alena Martinovská; Il caffè della strada centrale di Miroslav Hubáček, dal romanzo omonimo di Géza Véclicka (del 1932) che narra la storia di un uomo ingiustamente accusato di assassinio, di cui è protagonista Karel Höger; e Essi vengono dal buio di Václav Gajer, da un soggetto di Miloslav Fábbera, imperniato sul conflitto fra agricoltori di un villaggio e sabotatori, con gli attori: Adolf Král, Jirina Svorcová, Jarmila Kurandová, Josef Mixa e Jaroslav Vojta.



Un « si gira » del Giulio Cesare diretto da Joseph L. Mankiewicz

di Orage (« Delirio »), che sarà stavolta diretta da Pierre Billon e interpretata da Raf Vallone (il cui personaggio sarà di nazionalità italiana), Françoise Arnoul e Elena Varzi.

E' appena iniziata...

...la lavorazione dei seguenti film: Le grand jeu (in Eeastmancolor; Rizzoli-Speva Film: co-produzione franco-italiana), regista Robert Siodmak, operatore Michel Kelber, interpreti Gina Lollobrigida, Jean-Claude Pascal, Arletty e Raymond Pellegrin; e Le Comte de Monte Cristo (in due episodi: Il tesoro di M. e La ven-

ET BUBBIUS DIXIT

Et Bubbio dixit. Dopo alcuni mesi di consultazioni e di meditazioni, il nuovo sottosegretario alla Presidenza del Consiglio, preposto al settore dello spettacolo, si è fatto vivo e ha riunito a Roma intorno a sé i giornalisti per far conoscere le proprie idee intorno alla materia di cui è stato, inopinatamente, chiamato ad occuparsi. Noi non c'eravamo, e perciò abbiamo dovuto accontentarci di leggere in proposito l'*Ansa* e quello che hanno riferito i quotidiani. Siamo certi, quindi, che le nostre inquiete domande troveranno una pronta e rassicurante risposta: i corrispondenti presenti all'incontro avranno capito male, e il nostro disagio non avrà ragione d'essere. Ma, fin che saremo autorizzati a credere che i resoconti drammati e pubblicati siano autentici, ci riterremo in diritto di dichiararci meno soddisfatti della situazione che non l'onorevole Bubbio. Questi, se non abbiamo capito male, si è tenuto alquanto sulle generali, in attesa, probabilmente, di vedere più chiaro nelle intricate faccende di cui, ignaro, è stato costretto ad impiccarsi. Ha citato dei dati, ha fatto l'elogio del suo predecessore, ha pronunciato un generico «nutro fiducia». E non varrebbe quindi la pena di commentare le sue dichiarazioni, se qua e là egli non si fosse mostrato più esplicito, non si fosse, poco o tanto, compromesso.

All'on. Bubbio, tanto per cominciare, la legge del 1949 piace. E ci ha fatto sapere che verrà mantenuta, salvi alcuni emendamenti. Aspettiamo quindi gli emendamenti, ma avvertiamo l'onorevole ch'essi avranno da essere, a nostro avviso, parecchi e di rilievo. E' tale legge, sostiene sempre il sottosegretario, che ha permesso al cinema italiano di incrementarsi e di partire alla conquista dei mercati mondiali. A parte il fatto che senza la fioritura di opere del nuovo cinema realistico, avvenuta *prima*, non ci sarebbe stata legge Andreotti che potesse ottenere miracoli del genere, noi ci permettiamo di non condividere tanto entusiasmo. Circa l'incremento quantitativo e la cifra raggiunta di 150 film annui, continuiamo a domandarci se debba considerarsi perfettamente sano un organismo ipertrofico e nutrito per larga misura a base di alimentazione artificiale. Non vorremmo — e non sembri, la nostra, irriverenza — che al cinema italiano capitasse la sorte ingrata di quella tal rana che, per voler fare concorrenza al bove, scoppio fragorosamente andando in mille pezzi. E, circa la conquista dei mercati esteri, insistiamo nel considerare spesso pericolose certe co-produzioni, insistiamo sopra tutto nel deplorare i metodi, da altri denunciati, dell'I.F.E., e nel richiamarci a quanto affermano i critici e gli esperti statunitensi: che, cioè, l'Italia sta sbagliando tattica, perché il pubblico d'oltre oceano può essere conquistato solo su base assai diversa da quella della sfacciata e più o meno astuta concorrenza ad Hollywood sullo stesso suo piano.

Del resto, *tout se tient*, anche nel cinema. E la politica d'esportazione applicata dall'I.F.E. costituisce una non troppo lontana conseguenza della particolare politica protezionistica applicata dal Governo all'orientamento del nostro cinema. Alludiamo anzi tutto al sistema dei contributi, scandalosamente distribuiti sulla base di una colpevole leggerezza, incoraggiatrice dell'improvvisazione più deleteria. Il sottosegretario accenna ad una « migliore distribuzione » e ad una « differenziazione nei contributi ». Ma, d'altro canto, riconferma la sua piana fiducia al criterio dell'automatismo. Un colpo al cerchio ed uno alla botte. Come la mettiamo, onorevole? Continui a ragguagliarsi, come saggiamente sta facendo, e poi ci

faccia sapere, ma molto chiaramente stavolta, che intenzioni ha. Se vuol continuare ad attribuire il 10 e magari il 18 per cento anche ai film di sest'ordine, nella speranza di raggiungere quota 200 (par d'assistere alla contesa intorno alle vette dell'Himalaja), oppure se vuol stabilire, una volta per tutte, il sano criterio che le "schifenze" chi vuole è padronissimo di continuare a produrle, ma con i propri quattrini. E sui documentari non ha nulla da dichiararci? Le pare proprio che anche quello sia il migliore dei mondi (*liberi*, s'intende) possibili? Nessuno le ha spiegato il regime monopolistico dei giornali d'attualità, l'ingordo assalto slealmente ordito, ai contributi governativi, tanto disinvoltamente prodigati?

Di molte cose lei sembra non aver avuto ancora il tempo di accorgersi. Si è accorto però che nel 1952 a ben sessanta-quattro film di produzione italiana è stato imposto il divieto per i minori di anni sedici. E ne conclude che « ciò si traduce in un grave danno economico per l'industria ». Confessiamo di non aver afferrato se lei ha parlato sul serio, come è suo costume (a Venezia ha detto alcune parole di circostanza con un tale apparente corruccio che gli stranieri ignari hanno creduto lei stesse rimbrottando i fischiatori di poco prima), o se ha voluto fare del fine umorismo. Lei non sa, forse, che il cartello « vietato ai minori di sedici anni » si traduce, al contrario, almeno presso la parte più credula del pubblico, in un richiamo allettante? E allora in che consisterebbe il « grave danno economico »? Forse nel mancato afflusso dei quindicenni alle sale di spettacolo? Codesto suo premuroso interesse per gli onesti svaghi dei ginnasiali non manca di profumo paterno. Scherzi a parte, noi sappiamo benissimo che il trucco del cartello di divieto è oggi una sorta di bassa speculazione, sappiamo che con tale imposizione la commissione di revisione scarica la propria responsabilità nei confronti dei film fondati sulle intimità delle varie "miss", euforicamente proclamate attrici. Per altre proposte di film, meno pornografici, ma più seri, più impegnativi, più civili la commissione di revisione adotta un altro metro: sconsiglia, vieta. L'elenco dei film "proibiti" aumenta ogni giorno. Ed ora ci si accanisce perfino su film già autorizzati e addirittura presentati a Venezia. Dove hanno magari creato disagio nelle coscienze sporche, come *Anni facili*, cui ora si è voluto imporre un ricatto censorio, che sembra dettato da pavido ossequio verso gli impotenti furori di un ex maresciallo, verso le urtate suscettibilità di qualche burocrate non del tutto in pace con se stesso. Lei le sa queste cose, onorevole, o almeno dovrebbe saperle. L'hanno messa lì per questo. Perciò attendiamo che ci dica che è stato ritirato il ricatto imposto a Zampa e dignitosamente respinto da questo regista, il quale ha avuto per noi il merito e per tanti altri il demerito di lanciare alcuni sassi in piccionaia. Attendiamo che ci dica anche altre cose, per esempio che ha letto i voti espressi dalla critica italiana in un suo recente congresso (vedi CINEMA n. 117), voti che sono in evidente contrasto con i principi da lei enunciati. Una simile lettura, da meditarci, ci sembra debba far parte del suo processo di acclimamento e di documentazione.

Non sappiamo se questi nostri rilievi vorrà considerarli "costruttivi", tanto per usare un termine da lei adottato. Ma, se vuol seguire un consiglio, lasci perdere gli ammonimenti per una « critica costruttiva ». Sono « parole del gatto », che era solito usare qualcuno, cui, ne siamo certi, lei non vorrebbe assomigliare.

ESISTE UN MESSAGGIO NEOREALISTA?

IL RAPPORTO fra poesia e filosofia non è dato da un processo di adeguazione del fantasma poetico all'idea, al concetto, ma da una comune sorgente spirituale per cui come la poesia può assumere sensibilmente "ritmi speculativi" (ricordiamo, per esempio, il Leopardi, il Pirandello, Bernard Shaw), così "il pensiero" può acquistare cadenze liriche, sconfinare nella sfera del mito, del sogno, dell'irrazionale (Platone, i sistemi orientali). Non esiste, insomma, una rigorosa misura poetica o una rigorosa misura filosofica: tanto l'intuizione lirico-drammatica, quanto la riflessione sul problema della vita possono allargare il nostro orizzonte spirituale. In altri termini, il rapporto è dato dalla consistenza ideale, staremmo per dire magica, e dalla vitalità delle stesse immagini dell'arte, immagini che sono personaggi e cose apparentemente reali, ma pur sempre sospesi tra terra e cielo per quel quid trascendentale che vi infonde la personalità dell'autore, scarsamente debitrice, in fondo, al mondo oggettivo, anzi addirittura creatrice di verità. Per questo fatto che ha indotto, in ogni tempo, i benpensanti ad attribuire virtù profetiche ai poeti, si è voluto e si vuole vedere nella maggior parte delle opere di poesia un "messaggio", cioè, non tanto una illuminazione fine a se stessa quanto una guida per l'esistenza, un monito all'umanità, un invito ad attuare nella concretezza dei rapporti sociali determinati valori, a soddisfare precise istanze.

Come questa "poetica del messaggio" sia illusoria e di scarso peso nella considerazione della validità artistica di un'opera si può vedere dalla stessa realtà dell'arte e della filosofia, valori assoluti e già in sé per sé "edificanti" la natura dell'uomo; natura, per altro, permeata e mossa dall'impulso, dal principio dell'azione, l'unico, forse, che si faccia legge universale e da cui scaturiscano quei miti, rinnovantisi ad ogni stagione storica, che si chiamano giustizia, moralità e libertà. Come la filosofia intende risolvere il problema della vita (ed è l'unica scienza che possa farlo) ma resta sempre al di qua di ogni soluzione, limitandosi ad interpretare il destino dell'uomo e a sistemare provvisoriamente la realtà (e con ciò non si nega la costruttività del filosofare, in quanto ogni "sistema" che, nel suo tempo, sembra negare quelle precedenti, in realtà svela una sola zona dello spirito, una zona prima sconosciuta ma che poi non può sostituirsi al "tutto" sempre in formazione), così l'arte, che trova nella realtà i suoi stimoli, i suoi suggerimenti e pare, per questo, impegnata in una "ricerca" e in una "sistemazione", in effetto, muovendosi in una dimensione parimente soggettiva e tendendo quasi al pari della filosofia, a "conciliare gli opposti", rifugge dalle "soluzioni" propriamente dette, limitandosi a "giustificare" attraverso la suggestione estetica il reale, ed è appunto in tale giustificazione che essa afferma i suoi valori, anche questi, na-

turalmente, d'ordine soprasensibile. Il "messaggio" è per se stesso impoetico, perché tradisce l'impegno e frustra l'istanza metafisica restituendo, in ultima analisi, il primato all'azione oggettiva, alla realtà esistenziale, ai rapporti umani di ogni giorno e sottraendo il lettore o lo spettatore a quel godimento dell'infinito e dell'eterno che è prerogativa della contemplazione estetica; senza dimenticare, poi, che il messaggio è spesso "verbo" estremamente generico e labile, frutto più della vivace fantasia del critico che della sensibilità dell'artista. La pagina del poeta, per chi voglia leggerla oltre la sua misura ritmica ed emotiva, per chi voglia ricercare dietro l'incanto del suono e dell'immagine un disegno razionale immediato ed inequivocabile, assomiglia stranamente al kafkiano "messaggio dell'imperatore", a quella comunicazione importante che è partita dalla reggia ma che non giungerà mai al suddito in attesa.

E qui il nostro discorso sarebbe chiuso se non dovessimo parlare del neorealismo e, proprio a proposito del neorealismo, considerare la possibilità di un'eccezione a quanto è stato precedentemente sostenuto. Non vorremmo ora ricadere nelle tanto deprecate distinzioni accademiche per cui nella mania di approfondire e spiegare il fenomeno dell'arte, se ne perde l'essenza, ma è ormai un fatto evidente, ed è questo che ci porta a considerare "l'eccezione", che il neorealismo non ha tanto un valore estetico quanto un valore critico, polemico, sociale e come tale tende a inserirsi in un movimento rinnovatore del costume civile ricollegandosi idealmente e certa letteratura del nostro settecento e ottocento. La sostanza del neorealismo, come è già stato osservato, è collettiva, attuale, e perciò "politica" nel senso più esteso del termine; e può essere pienamente compresa soltanto nel quadro dei rapporti umani esistenti in un determinato ambiente. Il neorealismo non segna propriamente una reazione (come poteva reagire a ciò che non c'era stato o che non aveva avuto alcun significato?); è semplicemente una sensibilità nuova sorta dalla commossa visione delle miserie del nostro dopoguerra. Dopo la caduta di tanti "valori", meglio, di tante idee, si sentiva un gran desiderio di semplicità e di sincerità; bisognava, pertanto, ritornare alla realtà, l'unica che non mentisca, osservarla attentamente e coglierne i motivi più vivi e immediati. E nacque appunto una sensibilità perché era maturata una realtà. Il neorealismo dalla rappresentazione nuda delle cose mosse a poco a poco alla ricerca dei termini della situazione sociale fino a imporsi il compito di portare a galla gli umori risentiti e le aspirazioni di gran parte del popolo. E' così che dietro l'immagine del bimbo dagli abiti stracciati o del disoccupato si prolunga una visione d'ingiustizia più che di fatalità, si profila una domanda che non esige una risposta metafisica, ma una ri-

sposta concreta, una risposta, si potrebbe dire, "in cifre".

Non si può negare che la polemica, larvata o no, contro i poteri costituiti e contro la società sia la parte più caduca e ingenua del neorealismo, non tanto perché "le alte sfere" saranno sempre odiose e criticabili e la società sarà sempre avversa all'individualismo, quanto perché il potere costituito è, in un certo senso, un'espressione più o meno diretta della nazione, e la società, in fondo, concepita o no che sia in film, è una splendida astrazione, un fantasma che ha il dono dell'ubiquità e che si presta generalmente a delle tirate retoriche sul destino dei criminali, dei reduci o dei semplici "spostati". Non si può negare, diciamo, che spesso, invece di rispettare la realtà, il regista la forzi. Eppure, in questa polemica, in questa satira, in questa malizia delle immagini, in questa contemplazione dell'uomo solo di fronte al mondo e agli dei indifferenti sta il segreto della vitalità del neorealismo e, diciamo pure, del suo successo. La sensibilità romantica, nulla di più complesso e fors'anche di contraddittorio nella storia dello spirito umano, aveva rappresentato, in parte, la disgregazione del sentimento sociale, isolando il personaggio e quindi l'uomo in un suo mondo, nella "sua memoria" o nel "suo desiderio" e facendogli quasi ignorare i problemi dell'esistenza (l'autobiografismo, infatti, una delle note caratteristiche del romanticismo è di natura più psicologica che morale). Il realismo, invece, vuole riportare la totalità e l'unità là dove la realtà stessa si è come frantumata, ricomporre, ricostruire il dramma dell'uomo e particolarmente degli umili e mostrare la "socialità" immanente nella vita di ognuno e quindi l'impegno morale che essa richiede nelle grandi come nelle piccole azioni. Ecco, perché, a prescindere da un esame critico di detta tesi, si può dire che non c'è neorealismo senza messaggio, non c'è rappresentazione della realtà sociale senza che vi sia, implicita o dichiarata, un'istanza di rinnovamento, una richiesta di superamento delle "posizioni attuali": l'individuo, il personaggio è diventato simbolo, ma non di un concetto; di una realtà vasta e complessa, di una condizione umana che ha le sue radici nel costume e nelle leggi.

Qual è, dunque, il messaggio del neorealismo? Da *Roma città aperta* a *Due soldi di speranza* (rispettivamente il punto di partenza e il punto di arrivo, per alcuni, del cinema italiano contemporaneo) non è stato che un messaggio di comprensione e di bontà: comprensione per le creature offese dalla guerra, bontà verso "gli altri", i semplici, i meno calcolatori, i meno arrivisti, verso l'uomo della strada, di cui non conosciamo nulla, ma che porta segnata sul volto la sua umanità. Il neorealismo si è inserito nel disfacimento morale e materiale di quest'ultimo decennio come voce e programma ideale di avvicinamento fra gli



Una scena di Roma città aperta (a sinistra) e una di Due soldi di speranza (a destra): i due film che costituirebbero, per alcuni, il punto di partenza e d'arrivo del cinema italiano contemporaneo.

spiriti. I tempi sono mutati, lo spazio vitale si è ristretto, non ci sono più campi da esplorare, più tesori da scoprire, più idee da sfruttare, e buttarsi allo sbaraglio vorrebbe dire andare contro le leggi: il progresso tecnico e la comune esperienza hanno abbreviato le distanze: l'uomo si è accorto, forse per la prima volta, dell'uomo. E mentre "il principio di autorità" sul quale si sono retti secoli di storia ha ormai completamente ceduto, la volontà dell'individuo quasi disancorata, quasi disponibile ricerca una difficile ma pur necessaria intesa generale. Il dilemma pirandelliano è ormai remoto. Occorre ritrovarsi, e per vie più terrene e meno toruose: la ricerca di sé, in fondo, non è che la ricerca degli altri e oggi, come mai nel passato, si vede il destino degli altri interferire col nostro. Neorealismo, quindi, come richiamo dell'uomo più che alla pietà, alla carità o al paternalismo tradizionale già coperto dalla polvere dei secoli, all'intelligenza del momento sociale, che è quanto dire dello stato d'animo diffuso in larghi strati della società contemporanea; come invito, in altri termini, a desiderare e a promuovere il bene del prossimo in nome della comune dignità e dei comuni valori di civiltà.

Questa la voce, questo il senso ultimo del cinema neorealista. Ma a questa voce, considerato "l'impegno" del nostro cinema, considerata la sua estrema aderenza alla realtà più scoperta ed elementare, quale realtà intima, più profonda e universale possiamo contrapporre? Il disagio del nostro secolo non proviene tanto dalle cose, dall'eredità di rovine e di errori che ogni epoca trasmette regolarmente alla successiva (pur nella "continuità degli ideali"), quanto dal fatto che non si può più fare appello alla bontà, alla generosità dell'uomo. Le idee morali da cui è sorta la civiltà europea hanno ormai esaurito la loro fun-

zione, sicché delle forme sociali e civili, in largo senso, non è rimasta che la sovrastruttura. Ogni civiltà all'acme, anzi già nella parabola discensiva, "irretisce" l'individuo (dopo averlo liberato col suo messaggio), di modo che i suoi valori logori e stanchi o servono ad alimentare le illusioni o conferiscono una certa legittimità all'ipocrisia o contrastano lo sviluppo e l'affermazione della personalità umana. La verità di ieri può essere la menzogna di oggi. Ma non possiamo vivere di menzogne. Le guerre, le privazioni di ogni genere, i delitti politici e civili, il servilismo e la presunzione dominanti hanno reso insensibile l'uomo, l'hanno reso quasi refrattario alla commozione. Alle volte egli "si sorprende" buono, ma, a ben guardare, si tratta, diciamo così, di una bontà psicologica, di un sentimento, cioè, che è dettato dalla soddisfazione di essere "fuori dalle disgrazie degli altri", e anche per l'inconscio timore di quelle stesse disgrazie, complice un'atavica, indistinta coscienza religiosa. Qualunque sia la corrente a cui ci volgeremo, lo scetticismo, la fede laica o la fede religiosa, questa realtà non potrà essere sconosciuta. L'uomo si trova ancora solo nel breve cerchio del suo egoismo: forse dubbioso dell'aiuto "dall'alto" e quasi incapace di realizzare da sé il proprio destino, vede in questo egoismo una forza, non una debolezza. E finirà col capovolgere le concezioni tradizionali, considerando l'amore non più come "primum", ma come un sublime "riflesso" del male, come mera reazione psicologica all'eterna legge della lotta e del dolore.

Ma in questa ormai aperta rinuncia all'altruismo, all'apertura individuale, l'uomo dovrebbe conservare tutta la sua lucidità mentale e la sua freddezza, per non smarrirsi ed evitare di cadere nel baratro che non può non aprirsi ai suoi piedi una volta che egli abbia abdicato, sia pure, ov-

viamente, in parte, alla propria natura spirituale: nel baratro non c'è che la tragedia esistenzialista o il mito dell'uomo-macchina, dell'uomo-robot, dell'uomo-tipo. Avremo il coraggio di rifiutare nuovi miti, nuove bandiere, di lottare per l'assoluto predominio della ragione, ora che il sentimento si è inaridito? Non è facile fare previsioni. Sappiamo soltanto "ciò che non siamo, ciò che non vogliamo" dice Montale e le sue parole sono ancora di attualità.

Se le prospettive etiche e "politiche" del nostro tempo sono quelle che abbiamo sommariamente descritto, saremo costretti a riconoscere che il messaggio del neorealismo è, in un certo senso, infecondo, o almeno che ad esso non toccherà sorte diversa da quella toccata al simbolico seme della parabola del seminatore. Perché, in fondo, è sempre il terreno-uomo a contare, sempre la sua natura, sempre la sua capacità di leggersi nel cuore. Non arriveremo a dire che il messaggio umano del neorealismo è equivoco e che esso punta decisamente su una particolare soluzione ideologica (in linea di massima, questo sarebbe ingiusto), ma non possiamo non riconoscere che il senso di sfiducia nelle capacità dell'uomo di "salvarsi", che in certe sfere culturali si va diffondendo, rende quel messaggio gravido di un triste presagio. Siamo arrivati "ai confini", quasi per un sadico piacere di confessarci a noi stessi; abbiamo scoperto che non siamo né buoni, né, forse, malvagi, e che non possiamo costruire l'avvenire restando fedeli ai vecchi principi; ma ora si tratta di non perdere l'equilibrio tra il vuoto che abbiamo lasciato alle spalle e il vuoto che sta per generarsi davanti. E possiamo pure concludere che il neorealismo, eludendo l'istanza metafisica e, in un certo senso, anche quella psicologica, è perfettamente coerente: esso vuole essere soprattutto la testimonianza di una epoca, di un costume, di una crisi, lo specchio di una situazione sociale con i suoi problemi e con le sue contraddizioni.

PIETRO SPERI

COSA PUÒ DARE il cinema alla scuola?

IL I Congresso Internazionale del cinema didattico a passo ridotto, tenutosi recentemente a Torino per iniziativa della Cine-teca autonoma e della Mostra della Tecnica, ha opportunamente posto l'accento sui vari aspetti dei rapporti tra scuola e cinema e sui problemi che da questi rapporti nascono.

Non è nostra intenzione dare un resoconto dei lavori del Congresso, ma riteniamo opportuno sottolineare alcuni lati delle relazioni tra il cinema e la scuola quali sono emersi dalle discussioni del Congresso stesso.

I rapporti tra cinema e scuola si possono presentare sotto un duplice aspetto: quello dell'ausilio che il primo può dare alla seconda fornendole uno strumento sempre più perfetto di possibilità didattiche audio-visive e quello del contributo che la scuola può dare per una sempre migliore conoscenza del cinema e quindi per una costante elevazione del livello del gusto e della cultura cinematografica nelle masse giovanili.

Il primo di questi aspetti ha avuto al Congresso ampie e interessanti trattazioni, mentre il secondo è stato invece soltanto incidentalmente accennato. Interessante il fatto che sia stato rilevato come debba essere riconosciuto al cinema un diritto di cittadinanza nella scuola non tanto in quanto ausilio meccanico all'insegnamento, ma proprio in virtù e in funzione dei suoi particolari e funzionali valori espressivi. Quindi il cinema didattico deve essere anzitutto *cinema*: non deve essere semplicemente una traduzione della parola, una pedissequa illustrazione d'un testo scritto o parlato, ma deve apportare delle cognizioni proprio servendosi delle sue peculiari possibilità espressive. La maggior importanza del film didattico non sta in quello che esso dice, ma nel come lo dice: e proprio in questo è da ricercarsi una sua insostituibile funzione.

Il film didattico che adopera la struttura narrativa del discorso scritto o parlato, la struttura concettuale della parola anziché quella dell'immagine, non solo è un brutto film, ma è anche un cattivo film didattico. La scuola non deve cercare di verbalizzare, di scolasticizzare il cinema, ma accettarlo e sfruttarlo nella sua particolare essenza, considerando il film non come un mezzo meccanico, ma come una tecnica che permette di comunicare agli altri, in un modo insostituibile, immediato ed efficace, determinate personali esperienze.

Naturalmente, questa concezione del film didattico conduce alla indispensabile e stretta collaborazione tra insegnanti e cineasti.

Qualcuno, al Congresso, ha accennato come i cineasti non abbiano in effetto tutti i torti quando affermano che i professori non conoscono ancora il cinema (e in effetti, a Torino, è sembrato, in qualche momento, che qualcuno scoprisse proprio allora il cinema, o meglio certe sue determinate caratteristiche). E non è mancato chi ha posto

l'accento sul fatto che il corpo insegnante, o almeno una buona parte di esso, ha spesso sinora mostrato una certa impreparazione e diffidenza verso il cinema, ripetendo, nel tempo, l'atteggiamento che nei primi decenni del secolo aveva caratterizzato i rapporti della cultura col nuovo mezzo espressivo.

Occorre invece che tra scuola e cinema si crei un'atmosfera e un'abitudine di cordiale collaborazione, fino a poter arrivare alla soluzione ideale per il cinema didattico, che sarebbe quella dell'insegnante-regista: soluzione certo ancora lontana, ma alla quale si deve comunque tendere, splendovi, per ora, con una più stretta e felice collaborazione fra cineasti e insegnanti, che permetta di studiare e sperimentare i modi e le forme più adatte per mettere efficacemente il linguaggio cinematografico al servizio dell'insegnamento, sfruttandone proprio le sue caratteristiche peculiarità.

E' stato pure giustamente rilevato come cinema e scuola attiva siano nati insieme e come — malgrado un apparente contrasto per chi li consideri superficialmente — proprio nella scuola attiva, che è scuola del fare più che del sapere, il cinema abbia un valore incalcolabile quale efficace mezzo di conoscenza sperimentale per l'avviamento ad una educazione prevalentemente tecnica, quale è richiesta dalla società moderna.

Per poter arrivare ad usare il film come autentico ed efficace mezzo didattico è perciò necessario che gli insegnanti apprendano anzitutto a servirsene, non subendolo, ma inserendolo in un metodo nuovo e vivo d'insegnamento: occorre quindi dare loro i mezzi per poter arrivare a servirsi nel modo più appropriato e adeguatamente "tecnico" di queste possibilità che il cinema offre alla scuola. Mezzi che abbracciano un problema organizzativo tecnico-finanziario e un problema di quadri, ossia di formazione di uomini. E quando si parla di mezzi, non si può trascurare uno degli aspetti sinora particolarmente negativi del problema del cinema didattico: lo scarso e miserevole aiuto fornito dallo Stato.

Lo Stato italiano, che per i documentari e le attualità (troppo spesso inutili, pedissequi o tendenziosi) eroga sussidi ammon-tanti a diversi miliardi l'anno e che distribuisce sussidi per vari altri miliardi annui anche a film spettacolari che non hanno nemmeno il più lontano ed approssimativo requisito di carattere artistico ed etico, concede al cinema didattico un contributo assolutamente irrisorio: venti milioni annui, cioè una somma inferiore a quella che regala a un film di Totò, alla più scadente "pochade" e, magari, alla *Sepolta viva* a *I figli di nessuno*, e simili.

Occorre perciò insistere fermamente perché lo Stato (il quale interviene sempre tanto volentieri nelle faccende del cinema, anche quando questo suo intervento non è né utile né opportuno) senta efficacemente la necessità di una sua adeguata presenza

proprio in questo campo: uno dei pochi in cui appunto l'intervento statale può essere logico, necessario e giustificato. E' lo Stato che dovrebbe fornire i mezzi per creare degli organismi, dei Centri di studio, che favoriscano i necessari contatti tra cineasti e insegnanti, la formazione di insegnanti-registi, la realizzazione di film didattici sperimentali che possano condurre alla determinazione del miglior impiego del linguaggio filmico nel campo didattico ed è pure lo Stato che deve favorire la diffusione e l'opportuno efficace impiego dei più moderni ausili cinematografici nell'insegnamento attraverso un potenziamento delle necessarie attrezzature anche nelle scuole che non hanno la possibilità di provvedervi in modo autonomo. Occorrono larghi mezzi finanziari che proprio lo Stato deve e può fornire attraverso una più intelligente e giustificata distribuzione dei miliardi che già annualmente spende per il cinema.

In questo senso vi sono state, nelle relazioni presentate al Congresso, giuste e puntualizzate insistenze, che hanno trovato una precisa espressione anche in un ordine del giorno, inviato al Sottosegretario alla Presidenza del Consiglio dei Ministri, nel quale i partecipanti al Congresso « fanno voti » a che il Governo, nel presentare la nuova legge generale sulla cinematografia tenga conto finalmente della *urgente necessità* di aiutare lo sviluppo del mezzo visivo nella scuola italiana, quale ausilio moderno ed indispensabile dell'insegnamento, proponendo sgravi fiscali ed aiuti finanziari alla produzione specializzata di film didattici, ricreativi ed educativi per la nostra gioventù che nella scuola forma la sua personalità civile e dalla scuola deve trarre incentivo per l'affermazione vera nella vita moderna».

Un altro dei problemi interessanti accennati al Congresso è stato anche quello del possibile apporto dei cine-club al cinema didattico a passo ridotto, ed a questo proposito si sono avuti pareri discordi, pro e contro. Noi riteniamo che entro determinati limiti e in attesa di maggiori e migliori possibilità anche questo apporto non sia da rifiutarsi a priori. Posto che siamo ancora nella prima fase sperimentale della ricerca di un preciso e adeguato impiego del linguaggio filmico nel campo didattico, eventuali collaborazioni tra gli insegnanti e le possibilità produttive dei cine-club meglio attrezzati e più preparati possono avere una loro utilità e forse condurre a risultati non disprezzabili. Senza contare che una collaborazione del genere può portare, sia pure in un delimitato settore, a divulgare i problemi e le necessità del cinema didattico che in Italia, e non solo in Italia, sono ancora troppo poco sentite e conosciute.

Nel campo delle sperimentazioni pratiche si è ancora proprio ai primi passi: constatazione che è stata confermata anche dai saggi di realizzazioni recenti presentate in occasione del Congresso dalla S.E.I. — organizzazione editoriale già specializzata nel libro didattico e che ha intrapreso anche la produzione di pellicole didattiche — unitamente a documentari di carattere scientifico e divulgativo prodotti per il normale circuito spettacolare ed utilizzabili anche ai fini scolastici. Tralasciando queste ultime realizzazioni che hanno una funzione didat-

FRA EST E OVEST

tica che può essere utilizzata dalla scuola più che altro in linea integrativa (ad eccezione dell'enciclopedia cinematografica "Conoscere", curata da Michele Gandin, che pur realizzata per il normale circuito spettacolare potrà avere una sua diretta e specifica utilizzazione anche nel campo scolastico, a quanto almeno è dato pensare in base ai primi saggi, pur ancor discutibili per diversi aspetti, proiettati appunto a Torino) è apparso evidente, dalle realizzazioni presentate dalla S.E.I., che nel campo dell'utilizzazione razionale delle caratteristiche espressive del cinema nel campo scolastico, cioè di un cinema didattico che sia anzitutto e veramente *cinema*, si è rimasti ancora nel campo delle buone intenzioni. Quindi anche il contributo dei cine-club — in attesa di appositi Centri di studio che permettano l'apporto di una considerevole attività sperimentale specializzata e di una approfondita preparazione di uomini specializzati — può essere eventualmente utile.

Un problema particolarmente interessante e che — come abbiamo già detto — a Torino è stato solo accennato è quello del contributo che la scuola può dare all'elevazione del gusto e della cultura cinematografica: problema la cui soluzione, pur essendo in certo modo legata al conseguimento di una adeguata e razionale utilizzazione delle possibilità specifiche del mezzo filmico ai fini didattici (utilizzazione che presuppone appunto l'approfondimento di una coscienza e di una cultura cinematografica negli insegnanti, con conseguente possibilità di opportuni indirizzi indicativi agli allievi), può essere nel frattempo impostata anche in modo indipendente ed autonomo, avvalendosi dell'apporto e della collaborazione di cineasti e studiosi estranei al corpo insegnante.

Negli ultimi anni sono già stati effettuati in alcune città, quali ad esempio Milano e Roma, degli speciali corsi per studenti, con cicli di proiezioni retrospettive effettuati dalla Cineteca Italiana e da quella del Centro Sperimentale di Cinematografia. Sarebbe utile e opportuno che iniziative del genere si diffondessero, si moltiplicassero e si perfezionassero — particolarmente nel quadro dell'insegnamento superiore ed universitario (nel quale ultimo sviluppano già una lodevole attività in questo senso i Circoli del Cinema Universitari) — portando finalmente ed effettivamente il cinema nella scuola non solo come ausilio didattico, bensì anche come oggetto di studio e di formazione del gusto. Ma questo è un discorso che rientra in un piano più vasto: quello cioè dell'inserimento del cinema nel quadro della cultura ufficiale dell'insegnamento, discorso che in qualche occasione bisognerà pure decisamente impostare e sviluppare.

Così come non mancheranno le occasioni per sviluppare maggiormente il discorso — stavolta appena accennato — su ciò che il cinema può dare alla scuola come mezzo d'insegnamento audiovisivo e in quale miglior forma lo possa dare: perché anche questo è un discorso sul quale sarà necessario insistere finché non si saranno raggiunti quei risultati positivi e concreti che sono indispensabili per un adeguamento della scuola, nei metodi e nei mezzi, alle esigenze effettive della vita e della cultura d'oggi, anziché — come ancora troppe volte avviene — a quelle del secolo scorso.

DINO PAVESE

PER UN cineasta del calibro di Sir Carol Reed, la cosa veramente difficile è mantenersi al livello della propria fama. Il suo film più recente verrà giudicato sulla base di quei film che gli hanno valso fama mondiale di regista dall'acuta fantasia. Tali film sono, naturalmente, *Odd Man Out* (Il fuggiasco), *The Fallen Idol* (Idolo infranto) e *The Third Man* (Il terzo uomo), benché qualcuno provvisto di molta memoria cinematografica possa aggiungere, per la loro qualità, *Bank Holiday* e *The Stars Look Down* (E le stelle stanno a guardare) entrambi girati prima della guerra, nonché *The Way Ahead*, realizzato in origine per l'esercito durante il periodo bellico. Quello di Carol Reed è un lungo record; e l'alto livello del suo lavoro si basa non sul semplice caso, bensì sulla capacità e sull'esperienza, faticosamente raggiunte.

I suoi due ultimi film, *Outcast of the Islands* (L'avventuriero della Malesia) — girato per la maggior parte in esterni nell'Oriente — e il nuovo "thriller" *The Man Between*, ripreso a Berlino, non sono, a mio giudizio, paragonabili ai suoi film migliori. Ma, intesi come spettacolo, sono film molto buoni, ed entrambi contengono sequenze di un tale interesse dram-

matico e umano da fornire materia di discussione più di qualsiasi altro film dell'annata. Il difetto di *The Man Between* consiste, io penso, nel genere del soggetto, la cui caratterizzazione e sceneggiatura non sono all'altezza del valore che inevitabilmente Carol Reed conferisce ai suoi film; egli impone infatti in questo caso alle situazioni e ai personaggi sottigliezze che essi sono sostanzialmente incapaci di sostenere. Si tratta di un lungo e confuso racconto a proposito di una ragazza inglese coinvolta nei guai che una sua cognata tedesca ha con i compatrioti della Berlino orientale: racconto che genera prolissità, specialmente quando vi si aggiungano le belle sfumature della regia di Carol Reed.

L'inizio all'aeroporto è brillante. La moglie tedesca di un ufficiale inglese — impersonata da Hildegard Neff — viene ad attendere la cognata che non conosce; un uomo la sta spiando; un ragazzo, che continua a girare intorno a loro in bicicletta, spia l'uno e l'altra. Nel movimento dell'aeroporto, la macchina da presa isola questi personaggi che cercano, che spiano, ognuno sospettoso degli sguardi degli altri, e ciò suggerisce immediatamente l'assurdità della situazione, il dramma della città di-

Kerima nel film di Carol Reed Outcast of the Island (L'avventuriero della Malesia) che non è — come anche il suo recente The Man Between — paragonabile agli altri precedenti film migliori.



visa suo malgrado. La musica sottolinea tutto ciò; il triste, lamentoso motivo del sassofono simbolizza il carattere sinistro della gente che spia dalla zona orientale, mentre l'orchestrazione più ampia simbolizza la vita della zona occidentale.

Lo stesso contrasto si trova nei personaggi. L'interpretazione più brillante è quella di Aribert Waescher nella parte di Halendar, l'agente di Berlino Est il cui compito è frenare l'afflusso di profughi verso la zona occidentale. Grasso, cortese, premuroso, con un viso carnoso e immobile, discute con solida convinzione e affronta i guai con dignità. Ivo, il tedesco della zona orientale, impersonato da James Mason, sta fra i due mondi; è un fallito, con un fondo di onestà nell'intimo, e questa parte buona di lui si ridesta a contatto con la freschezza e l'innocente rettitudine che egli scopre nella giovane ragazza inglese Susanne, impersonata da Claire Bloom. Susanne è affascinata dalla personalità complicata e torbida di Ivo, e questi non le nasconde la propria rovina morale; in realtà glie ne spiega la causa quando la loro amicizia si trasforma in amore.

Ma come in molti film di Reed, il dramma è espresso dai personaggi quanto lo è dall'ambiente e dall'azione. Berlino divisa suo malgrado, tagliata da zone e linee di

demarcazione, mutilata, con le sue rovine e le sue strade ferite e sventrate e con i suoi ammassi di macerie, è un male altrettanto crudele quanto quello degli animi perduti nella confusione delle ideologie politiche.

Questa atmosfera da incubo pervade *The Man Between* e trova il suo culmine in una straordinaria sequenza nella quale è una automobile che fa da attore, come mai mi è accaduto di vedere in un film. Susanne è sul punto di esser rapita; senza sospettare nulla, ella è uscita nelle vie gelate, e la neve scricchiola sotto i suoi stivali. La ragazza cammina lungo una strada fiancheggiata per un lato da un alto muro e per l'altro da uno spiazzo di macerie. Ad un tratto ella si rende conto dell'automobile che la spia. Dico l'automobile che la spia, perché la macchina è tutta coperta di neve, con i suoi due grandi occhi aperti sul parabrezza, dove agiscono i tergicristalli. L'auto segue lentamente la ragazza, le scivola di fianco; le portiere si aprono e la ragazza viene afferrata e tirata dentro; poi, con un brusco accelerare, l'automobile si allontana slittando e girando sulla strada ghiacciata.

E' una scena indimenticabile: vi si assistete affascinati. Soltanto la fantasia di un vero cineasta poteva realizzare una cosa simile per lo schermo.

ROGER MANVELL

PROPOSTA PER UNA CRITICA CONCORDE

Riceviamo da un gruppo di nostri giovani collaboratori, il seguente "appello" che volentieri pubblichiamo, sia perché corrisponde in buona parte al nostro pensiero e sia perché risponde pure ad esigenze che, in questi ultimi tempi, ci sono state espresse da parecchi lettori (N.d.R.).

DA PIU' parti si avverte oggi, nella cultura cinematografica nazionale, l'insufficienza di certi indirizzi critici diffusi nel nostro paese, con improvvisa fortuna, nell'immediato dopoguerra. Sostanzialmente, questi indirizzi, almeno nelle loro accezioni più serie, sembrano richiamarsi alla istanza d'un inquadramento storicistico della critica cinematografica, l'istanza cioè di approfondire l'analisi del momento storico da cui il film ha tratto origine, chiarendo soprattutto di tale momento gli elementi morali, sociali, economici, politici. Il riaffiorare di questa istanza — che, ovviamente, risulta tutt'altro che nuova nella storia del pensiero critico — nell'ambito della cultura cinematografica del dopoguerra, non è certo casuale. Essa reagisce infatti a certi indirizzi critici, maturati fra il 1925 e il 1935, che, sulla base della teorica dello *specifico filmico*, tendevano a restringere l'indagine critica ad un ambito puramente formale o addirittura tecnicistico. Non va però dimenticato che, a loro volta, questi indirizzi adempivano ad una precisa funzione storica, che era quella di collaudare e consolidare, sul piano teoretico, la conquista dei mezzi espressivi del cinema. L'attuale istanza storicistica tende quindi a ristabilire un equilibrio e, come tale, essa non ha mancato di esercitare una funzione indubbia-

mente positiva nel divenire del pensiero critico cinematografico.

Senonché, la prassi critica che ha tratto origine da tale istanza e che va oggi per la maggiore sembra a volte degenerare in orientamenti che niente hanno più a che vedere con le feconde premesse originarie. All'analisi storicistica delle fonti d'ispirazione del film, si è venuta a poco a poco sostituendo una meccanica enunciazione di categorie contenutistiche, fini a se stesse, per lo più di ordine strettamente politico. In tal modo, l'analisi dei dati del momento storico, viene irrimediabilmente scissa dal sentimento individuale dell'artista che quei dati esprime nell'opera d'arte. Non è chi non veda la sterilità di una critica del genere che si priva a priori d'una visione unitaria dell'opera d'arte e risolveva il dualismo tra forma e contenuto, con tutte le conseguenze relative. È ovvio che tale prassi, in fondo improntata ad una certa dose di disinvoltata superficialità filosofica e di insensibilità artistica, ha ben poco da spartire con la critica d'arte; i suoi risultati appartengono più che altro alla storia del costume (nella quale sembrano incarnare, tipicamente, certo malcostume intellettuale caratteristico della nostra società).

Purtroppo, questa prassi pseudo-critica ha avuto negli ultimi anni una grande diffusione, specialmente nel nostro paese, tanto che oggi essa sembra costituire la base non solo di una cultura cinematografica "autorevole", ma anche di larghi strati di pubblico, specialmente giovanile. È da rilevare, a questo proposito, l'atteggiamento ambiguo di certi settori della critica che, pur non condividendo l'impostazione della prassi suddetta, non osano tuttavia dissentirne apertamente — per

timore di esser messi all'indice da quella certa cultura — e preferiscono non prendere posizione di fronte a certi problemi, contribuendo così attivamente ad incrementare l'equivoco.

Questa situazione è tale da minare alla base i presupposti d'una seria e concreta cultura cinematografica. Appare quindi particolarmente urgente la necessità di una chiarificazione radicale. Questa esigenza va facendosi strada risolutamente in alcuni settori, per ora ristretti, dell'opinione pubblica e di certa critica (è a questo proposito assai significativa la posizione di alcuni circoli del cinema). Si tratta di coordinare questi movimenti, finora rari e dispersi, perché possano enuclearsi in un'azione collettiva, organica e concreta, che sola potrà aver ragione della concertazione e della vasta rete conformistica — nell'apparente solidarietà anticonformistica — di cui gode la suddetta prassi pseudo-critica. Occorre sfatare il pregiudizio che la libertà e la intelligenza siano incompatibili con una collaborazione organizzata. Al contrario, crediamo che, nell'attuale situazione, solo in una coordinazione collettiva, la libertà e l'intelligenza dei singoli critici possano ritrovare un senso ed una risonanza universali che ne garantiscano l'esercizio.

I motivi specifici su cui dovrebbe basarsi tale coordinazione dovrebbero anzitutto essere d'ordine morale, dovrebbero cioè tendere a riaffermare la dignità e la libertà del critico, la sua indipendenza da qualsiasi *direttiva*. Sul terreno propriamente critico, ci sembra soprattutto urgente riaffermare il valore essenzialmente estetico del giudizio critico: sia l'indagine storicistica che quella filologica — se non vogliono divenire fine a se stesse — devono ricondursi nell'ambito del sentimento creativo da cui sgorga l'opera d'arte, sentimento che si esprime nella forma dell'opera stessa. Solo da un'attenta analisi formale e attraverso i dati specifici della forma, è possibile risalire al sentimento che in tale forma si è espresso, per passare poi dal sentimento ai fattori che l'hanno ispirato, estendendo così l'analisi alla vita dell'artista, alla cultura e alla società del suo tempo. Ciò implica quindi una rivalutazione dei fattori formali, ma solo come punto di partenza per un'analisi più profonda.

Questi motivi ci sembra che possano costituire una base d'incontro abbastanza larga, in cui possano convenire, in una comune ricerca, critici di diversa formazione di pensiero.

Noi crediamo nella necessità e nell'utilità di un movimento critico che, partendo dalle basi suddette e senza pretendere di inventare il cavallo, cerchi semplicemente e principalmente di reagire alla confusione attuale per creare le condizioni — soprattutto psicologiche e morali — propizie ad un concreto ed onesto lavoro critico. Ma perché ciò si realizzi, ripetiamo, occorre che le residue forze libere della critica cinematografica si decidano a coordinare la loro azione, analogamente a quanto fanno da tempo quelle forze che libere non sono. Ci auguriamo perciò vivamente che altri, non solo fra i critici, ma anche fra i lettori, vorrà seguirci nel nostro proposito.

LEONARDO AUTERA - GUIDO CINCOTTI
GIULIO DE ANGELIS - LUIGI FRACAROLLI
TITO GUERRINI - MANLIO MARADEI
MARIO ORSONI - EMIDIO SALADINI
PIETRO SPERI - FRANCO VENTURINI

AVANGUARDIA AMERICANA A ROMA

LEWIS JACOBS, nelle pagine aggiunte all'edizione italiana di "The Rise of the American Film" ("L'avventurosa storia del cinema americano") — che sono poi le stesse che egli aveva scritto per il volume "Experiment in the Film", per il quale aveva redatto il capitolo sul cinema d'avanguardia americano — parla diffusamente di tre principali correnti nelle quali grosso modo si muoverebbe in questo dopoguerra il cinema "sperimentale" negli Stati Uniti d'America: quella "dell'angoscia e dell'esperienza" (per usare un'espressione derivata da uno scritto di Maya Deren che di tale corrente è la più indicativa rappresentante), quella non-oggettiva o astratta (che si può dire faccia tuttora capo a Oscar Fischinger) e quella dei "realisti" (cui lo stesso Jacobs dichiara di appartenere). Delle tre la meno definibile stilisticamente — e le due parole usate a tale scopo dalla Deren si riferiscono evidentemente soltanto al contenuto dei film — è forse la prima, contrassegnata in genere da caratteristiche spesso precisabili sul piano psicologico o comunque contenutistico ma non sempre individuabili su quello formale o riducibili ad un unico comun denominatore. Una delle principali fra le caratteristiche che accomunano i film della corrente stessa sarebbe in ogni modo, a detta del Jacobs, quella di adoperare « uno stile oggettivo per descrivere un conflitto soggettivo », formula non del tutto nuova (basti pensare al Cocteau di *Le sang d'un poète*) e crediamo insufficiente, anche se di volta in volta applicata con precisa determinazione, alla definizione critica di uno stile vero e proprio.

A tale indirizzo comunque pare appartenere — anche se all'insaputa del suo stesso autore che da noi interrogato in proposito non ha dichiarato alcuna cosciente adesione a movimenti avanguardistici preesistenti — un cortometraggio sperimentale recentemente realizzato a Roma, per conto di una casa italiana (la Filmeco), da un americano, Glenn H. Alvey jr., coadiuvato da tecnici ed attori italiani: *Help!* ("Aiuto!": del film è stata realizzata contemporaneamente un'edizione italiana). Il film, la cui sceneggiatura è opera di Mauro Morassi ed Enrico Medioli (da un soggetto dello stesso regista) parte da uno spunto che può ricordare vagamente l'episodio diretto

da Hans Richter per il famoso *Dreams That Money Can Buy*: esso narra infatti la storia di un uomo alla ricerca del proprio "io", o meglio di quell'altra parte di se stesso con cui egli è costretto a lottare per tutta la vita, per impedire che essa riesca a prevalere. Una lotta sorda e tenace fra due individui che si accapigliano di notte su un selciato umido di pioggia apre e chiude il film, ad indicare appunto l'implacabile continuità di una situazione psicologica e morale priva di qualsiasi via d'uscita. Fra l'introduzione e il finale (nel corso del quale l'uomo riconosce se stesso nell'avversario, che ha il suo medesimo volto), si collocano i due episodi fondamentali del film, gli incontri cioè del protagonista (l'attore Carlo Giustini) con due personaggi femminili: una ragazza (Gianna Segale) e una donna (Giovanna Galletti), l'una e l'altra "specchi" viventi dell'"assente", che l'uomo continua a rincorrere fra una lotta e l'altra. La prima, dolce e remissiva, la "vittima" in sostanza, gli descrive l'"altro" come un individuo brutto e malvagio di cui ella ha paura, pur essendone perdutamente innamorata (egli le ha fra l'altro sfregiato il viso con una rasoia); la seconda, aspra e autoritaria, la "dominatrice" insomma, gli dice invece che l'"altro" è buono e generoso e che è innamorato di lei. Benché i due incontri siano concepiti con assoluta simmetria, in modo da stabilire tutta una serie di contrasti paralleli e di studiate analogie, non è sempre possibile la penetrazione immediata e completa nel complicato cifrario, di cui lo schermo restituisce soltanto qualche rara intuizione; è chiaro comunque che il meccanismo narrativo esclude a priori che le due donne riconoscano l'uomo, il quale dinanzi a loro deve apparire come un estraneo in cerca di un'altra persona: il timore della prima e l'attesa dell'altra sono soltanto figurazioni simboliche destinate a restare tali indefinitamente, rispettive espressioni di uno sdoppiamento senza soluzione. Ma l'interesse maggiore del film consiste per noi più che altro nel fatto che la sua azione è narrata in modo del tutto normale, evitando l'ausilio di trucchi preziosi quanto superflui, o di ricercate civetterie di linguaggio: lo stesso uso del simbolo viene effettuato con estrema naturalezza e senza quella insistita compiacenza così tipica ad esempio nella Deren

(mi riferisco in particolare a *Meshes of the Afternoon*, sovraccarico di astrusi simbolismi in ogni minimo dettaglio) dalla cui "maniera" dunque Glenn Alvey sembra volersi distaccare in modo abbastanza palese pur mantenendone l'impostazione iniziale. Come riferimento letterario si potrebbe pensare ad una lontana e involontaria derivazione dallo stile di Kafka, nei cui allucinanti racconti le cose più straordinarie sono narrate con la lucida indifferenza di chi riferisce fatti di tutti i giorni. Anche se prigionieri di un dialogo "a chiave" fitto di riferimenti allegorici come si è detto non sempre decifrabili immediatamente, i tre personaggi vengono infatti a poco a poco immersi in un'atmosfera inquietante e a tratti persino fastidiosa (non so quanto intenzionale sia tale effetto, che riferisco solo a titolo personale) proprio a causa dell'estrema "normalità" della rappresentazione, la cui severa oggettività non è mai distratta da evasioni formalistiche, le quali finirebbero forse per denunciare il gioco intellettualistico interrompendo la tensione emotiva. Un notevole contributo



Alcune inquadrature del film *Help!* di Glenn H. Alvey, Jr. con Carlo Giustini e Gianna Segale (nelle tre foto in questa pagina) e con Giovanna Galletti (foto nella pagina seguente).





alla lenta costruzione di questa sorta di "realismo magico" è dato certo dal sonoro che ci pare sia la cosa più indovinata del film, specie nell'assaporata lentezza di certi silenzi o nei rari e improvvisi scoppi dell'eccellente commento musicale (opera di Paul Abel). La tecnica usuale adoperata dall'Alvey, aiutato da una pregevole fotografia di Pier Ludovico Pavoni (specie nelle scene notturne in esterno), asservita ad un racconto d'una semplicità lineare e consueta, alla cui base stanno due soli blocchi di scene (cioè i due dialoghi che si svolgono

il primo in una piazza deserta accanto a una fontana e l'altro in una stanza in penombra), finisce per tendere insomma ad una indiscutibile ricerca stilistica cui nuoce a nostro avviso solo la sovrabbondanza del parlato, necessario d'altra parte alle sottili precisazioni psicologiche sui cui significati intende poggiare l'intero film.

Glenn H. Alvey jr., proveniente dalle Università di California e di New York, e specializzatosi nella sezione "Regia" della Scuola Drammatica (per il Teatro il Cinema e la Televisione) dell'Università di Yale, ci diceva che fin da ragazzo ha avuto uno spiccato interesse per il cinema inteso come espressione d'arte e al di fuori della produzione commerciale corrente: egli fondò infatti insieme ad altri venticinque coetanei una società chiamata "Pixilated Pictures" [dal popolare epiteto usato nel film di Capra *Mr. Deeds Goes to Town* (*È arrivata la felicità*), termine "slang" che in italiano venne a suo tempo tradotto in "picchiatello"], le cui azioni erano inizialmente di 10 cents ciascuna, e i cui azionisti divennero in breve ottocento: tale società produsse cinque film a soggetto in 16 mm., fra cui una parodia del *Dr. Jeckyll*. Egli, che si trova da qualche anno in Europa, ha già realizzato per conto della Coronet Film di Chicago produttrice di film didat-

tici, sette cortometraggi a scopo educativo in 16 mm. e in Kodachrome, in Francia, in Svizzera e in Italia, ed è fra l'altro il compilatore di un "Dizionario cinematografico dei termini tecnici" italo-inglese, di recente edizione. *Help!* è il suo primo film d'avanguardia, da lui ideato e diretto col preciso intento di distaccarsi programmaticamente dalla precedente produzione sperimentale sia europea che americana, che egli ha avuto modo di conoscere presso la Cineteca del Museum of Modern Art di New York: egli sostiene cioè un'avanguardia "di contenuti", se così si può dire, espressa attraverso una forma piana e scorrevole, che serva a far meglio capire certe cose senza complicarle ulteriormente. E a parte i limiti e le pecche a volte inevitabili in simili esperimenti (il cui interesse e il cui coraggio sono in genere — si sa — inversamente proporzionali alle loro possibilità commerciali) e prescindendo dal discutibile valore assoluto di questa prima prova, crediamo di ravvisare se non altro nel suo premeditato rifiuto di ogni sterile tecnicismo, un apporto nuovo alla già ricordata corrente sperimentale "dell'angoscia e dell'esperienza", alla quale l'Alvey — lo voglia o no — finisce automaticamente per appartenere.

FAUSTO MONTESANTI

VEDREMO GANDHI SULLO SCHERMO?

GEZA VON HERCZEG è un ometto piccolo, grassottello, con i capelli bianchi e un paio di occhi vivacissimi. È stato amico di Mussolini quando ancora non era il duce; di Filippo di Edimburgo quando abitava in America e si arrabattava per trovare i soldi necessari a pagare i conti dell'albergo; ha conosciuto Leone Trotzki sulla via dell'esilio, Orson Welles lanciato alla conquista di Hollywood, Bernard Shaw al culmine della celebrità. Se scrivesse le sue memorie, Geza von Herczeg potrebbe riempire un libro dei personaggi più importanti dell'ultimo mezzo secolo.

Ma da due anni a questa parte Geza von Herczeg è profumatamente pagato per pensare ad un personaggio solo, forse il più importante di tutti, anche se scarsamente conosciuto dal mondo occidentale: Gandhi.

A quel tempo, Geza von Herczeg era sistemato a New York, dirigeva una delle più importanti riviste americane, "Fashionation" ed era una delle colonne della televisione del Nord America; aveva insomma quella che si chiama una "posizione d'oro". Una mattina andò a trovarlo uno dei più noti produttori di Hollywood, Gabriel Pascal e gli disse: «Geza, ho bisogno di un soggetto sulla vita di Gandhi: devi partire per l'India domani o dopodomani al massimo. Stai via un anno, due anni, anche cinque, non importa; ma ritorna con il più bel soggetto su Gandhi che si possa scrivere. Non parliamo di prezzo, ti dò quello che vuoi, ma basta che tu parta subito».

Queste cose incredibili per noi, accadono in America, e non soltanto nei film. Geza

partì per un mondo in cui tutto era tanto incredibile da far sembrare giochetti da ragazzi le cose incredibili d'America, un mondo che nessuno scrittore o giornalista ci ha ancora potuto descrivere come veramente è, perché nessuno vuol correre il rischio di essere preso per pazzo. Sono passati due anni da quel giorno, ma Geza von Herczeg è ancora ben lontano dall'accingersi a ritornare in America con il soggetto su Gandhi pronto in tasca. Ha girata mezza India, ha riempito centinaia e centinaia di cartelle dattiloscritte. Dallo scorso inverno è in Italia ed è rimasto chiuso a lavorare in una delle più belle ville di Capri, poi a Roma, dove lavora al Golf-club, l'unico posto tranquillo della capitale. Ha scritto sì un soggetto sulla vita di Gandhi, ma è un soggetto per un film della durata di dodici ore: nemmeno a Hollywood avrebbero il coraggio di realizzarlo. Il coraggio lo deve trovare Geza per buttare via i quattro quinti dell'opera compiuta. Ogni tanto Pascal gli radiotelefonava dall'America: «Come va il lavoro, Geza?». «Bene», risponde lui, «un altro po' di mesi e ci sono». «Okay, Geza, allora ti mando il solito assegno». E si salutano affettuosamente.

Geza von Herczeg è oggi uno dei soggettisti più importanti d'America, una specie di Zavattini di Hollywood per intenderci. Nel 1938 gli hanno assegnato l'Oscar per il soggetto del film sulla vita di Emilio Zola: da allora la sua buona stella non è mai tramontata. Geza è nato a Budapest. Durante la prima guerra mondiale ha fatto il corrispondente di guerra all'Imperial

Regio Governo di Francesco Giuseppe. Dopo la guerra è venuto a fare il corrispondente in Italia e Roma gli è piaciuta tanto da deciderlo a sistemarsi, e per muoverlo da Roma ci son voluti i fiumi di dollari di Hollywood.

L'inizio della sua fortunata carriera di soggettista cinematografico risale a venti anni fa: nel 1933 Geza scrisse il copione di "Wunderbar", una rivista-operetta che venne messa in scena dalla Suvini-Zerboni, con Armando Falconi primo attore. Il successo in tutta Italia fu enorme e si ripeté in Austria, in Germania ed in Francia. A questo punto entrò in scena Hollywood.

La Warner Bros gli offerse di comperare il soggetto di "Wunderbar" per farne un film: erano disposti a pagare cento mila dollari; sessanta milioni di lire odierne. Geza confessa che non aveva guadagnato tanti soldi nemmeno comandando tutte le entrate della sua carriera sino a quel momento. Si fece confermare tre o quattro volte che la cifra era proprio quella, centomila dollari, e quando fu sicuro, malgrado tutto l'amore che aveva per Roma, partì per Hollywood. Il film fu realizzato ed ebbe Al Johnson per protagonista. Ora stanno per farne una riedizione con Danny Thomas, un attore ancora sconosciuto tra noi ma che sembra stia per diventare una vedetta internazionale.

Dopo aver scritto alcuni soggetti che gli diedero fama e quattrini, Geza si stancò di Hollywood e scappò a New York. La metropoli già gli era più sopportabile del falso ambiente della Mecca del cinema: se non altro bastava andare nel quartiere

italiano o in quello ungherese per sentirsi un po' a Roma o Budapest, per sentirsi un po' in Europa insomma.

Fu a New York appunto che lo "pescò" Gabriel Pascal. Questi aveva ottenuto da Bernard Shaw tutti i diritti di riduzione cinematografica delle opere del commediografo irlandese. Aveva già realizzato, tra gli altri, Pigmaliione e Cesare e Cleopatra. Era andato appunto da Shaw per trattare la riduzione cinematografica di Androclo e il leone, quando l'irlandese, con uno di quei suoi strani scatti improvvisi gli gridò: « Ma che sta a perdere tempo dietro alle baggianate che scrivo io, quando ci sarebbe veramente da rendere un servizio all'umanità portando sullo schermo la vita di Gandhi, dell'uomo più importante che ha camminato tra noi in questo secolo! ».

Pascal gli disse « sì, sì » senza convinzione ma poi si sa come sono gli americani, durante il viaggio di ritorno in aereo in America ci ripensò sopra. All'arrivo a New York aveva deciso: a costo di spendere una cifra pazzesca avrebbe realizzato il più grosso film su Gandhi possibile. E andò da Geza von Herczeg. Due giorni dopo l'ungherese era già in viaggio per l'India. In tasca aveva una lettera di raccomandazione per il figlio di Gandhi, Devadas. Tutto appariva semplice: dal figlio del Mahatma si sarebbe fatto dare i diritti per la riduzione cinematografica della vita del padre, avrebbe visitato le località dove Gandhi predicava, avrebbe raccolto un bel po' di materiale e sarebbe tornato indietro. Era tutto una chimera irrealizzabile: Devadas, a Bombay, allargò le braccia e disse che suo padre, a lui, aveva — è vero — lasciato tutto quel che possedeva, cioè due paia di zoccoli, una borsa, qualche amuleto ed un coltello. Ma i diritti sulle sue opere e sulle sue memorie li aveva lasciati ad una speciale fondazione di beneficenza. Geza, che ormai aveva imparato a ragionare all'americana, credeva che tutto si sarebbe risolto in pochi giorni, ma per ottenere quei famosi diritti impiegò mesi e mesi di lunghe discussioni con Marajah, Santoni, professori universitari, uomini politici, finanche con Pandit Nehru, l'attuale capo delle enormi masse indiane. Si trattava di vincere la riluttanza di quella gente a permettere che gli occidentali, col loro fare grossolano, mettessero mano tra le memorie di un uomo che per gli indiani è sacro quanto per i cristiani Cristo e per i maomettani Maometto.

Intanto Geza, che, arrivando in America aveva creduto di essere capitato nel paese più incredibile del mondo, si accorgeva che l'India è addirittura, fatte le proporzioni, fuori della realtà. Là chi è ricco è ricco come nessun miliardario americano si sognerebbe di poter essere e chi è povero lo è in modo per noi inverosimile. Attorno al suo albergo di Bombay, di un lusso smaccato quale neanche il "Waldorf Astoria" di New York pretende di avere, bivaccavano centinaia di disperati che stavano lì giorno e notte, sotto il sole a picco o sotto il diluvio dei temporali tropicali, in attesa di ricevere qualche soldo di elemosina. Tanto non hanno, né hanno mai avuto un tugiurio dove andarsi a riparare.

Ottenuta finalmente l'autorizzazione ad occuparsi della vita di Gandhi, Geza partì



Geza von Herczeg con Miss Slade, la figlia di un ammiraglio inglese diventata poi segretaria di Gandhi e col figlio di quest'ultimo, Devadas. (A destra): Geza von Herczeg al lavoro a Roma.

alla ricerca della segretaria del Mahatma. Attraversò tutta l'India, e finalmente, in un villaggio ai piedi dell'Himalaja la trovò in una capanna che dormiva assieme al suo cavallo dal quale non si separa mai e che le serve per spostarsi da un villaggio all'altro. Trent'anni fa questa donna era Miss Madeleine Slade, la ricca e viziosa figlia di un ammiraglio inglese. Un giorno, a Parigi, Miss Slade ebbe qualche battuta di schermo per quell'indiano che per prima aveva definito Gandhi il "Mahatma", cioè la "grande anima". Romain Rolland, che era presente, insorse violentissimo e tanto parlò di Gandhi a Miss Slade che questa volle partire per l'India per andarlo a conoscere. Lo ha conosciuto e non lo ha più lasciato: ha rinunciato a tutto, per essere semplicemente Miraben, che in indu significa sorella Mira.

A un certo punto anche Geza si è spaventato per il compito che gli era stato affidato. Noi occidentali sappiamo poco o niente delle cose eccezionali che ha fatto Gandhi. Aveva ben ragione Shaw quando aveva affermato a Pascal che degli uomini di questo secolo Gandhi era di gran lunga il più importante. La sera, quando Gandhi predicava, folle enormi gli si raccoglievano intorno per ascoltarlo: e Gandhi, di sera in sera, parlava indifferentemente del Vangelo, del Corano, degli antichi testi indu o cinesi. La verità di tutte le religioni era valida per lui. Giunsero a trasmettere per radio queste prediche ed in quell'ora nei locali pubblici dove funzionava un apparecchio non si poteva entrare per la ressa che c'era.

« Non occorre essere un grande soggettista », ci ha detto Geza, « per creare una trama da film grandioso sulla vita di Gandhi. Basta poter raccontare cinematograficamente soltanto alcune delle cose che ha

fatto. Un giorno, nel 1930, per protestare contro la tassa sul sale, s'incamminò a piedi da un villaggio dell'interno verso il mare. Era partito con un seguito di ottanta discepoli: quando arrivò al mare aveva quarantamila persone dietro. Gandhi entrò nell'acqua, ne raccolse un po' in una pentola che poi espose al sole cocente sulla spiaggia, rimanendovi accoccolato vicino. Per due ore quella enorme folla rimase immobile e silenziosa tutta intorno a lui. Alla fine, svaporata l'acqua, in fondo alla pentola, era rimasto il sale. Perché mettere una tassa su una cosa così semplice, così alla portata di tutti, ma così indispensabile? In questo modo incruento lottava Gandhi contro le ingiustizie. Si pensi alla grandiosità e alla suggestione che si potrebbero ricavare dalla realizzazione cinematografica di scene simili ».

Una cosa preoccupa ancora oggi soprattutto Herczeg: chi potrà essere dinnanzi all'obiettivo cinematografico Gandhi? Geza ha già pensato che Miss Slade potrebbe essere Deborah Kerr, Nehru, Charles Boyer; ma Gandhi? Né a Hollywood, né a Roma, né in alcun'altra capitale cinematografica esiste un attore in grado di impersonare il Mahatma, nessuno che abbia una sufficiente forza suggestiva. Non esiste nemmeno nella cinematografia indiana, che pure, quantitativamente, è la seconda dopo quella americana (in India si producono dai trecento ai trecentoventi film all'anno).

Il personaggio bisognerebbe cercarlo in India, tra le folle immense sulle rive del Gange. Ma occorrerebbero anni di ricerche, o per lo meno occorrerebbe un miracolo.

Intanto Geza continua a lavorare intorno al suo soggetto, uno dei soggetti di gestazione più lunga della storia cinematografica.

GIORGIO BERTI

BARRY FITZGERALD ★ FOLCO LULLI

E' STATO detto una volta che è il nome del divo a far accorrere il pubblico al cinema, ma che sono gli attori "di spalla" a trattenerlo in sala. La frase, che sa di "boutade" nasconde una sostanziale verità: è la "stella", la cui fama si basa il più delle volte su fattori che con l'arte non hanno niente a che fare, che ha il ruolo del protagonista, ma sono gli attori di fianco che danno le migliori prove interpretative e che in definitiva sostengono l'ossatura di tutto il film, quegli attori che solo rispetto ai protagonisti, e non certo per la qualità della loro recitazione, sono chiamati secondari. Eppure pochissimi tra coloro che si occupano di cinema, e in modo frettoloso, si soffermano a parlare di questi attori che pure annoverano nelle loro file autentici valori. La loro importanza nel cinema è enorme per molti versi (è noto che la cinematografia americana ha una delle radici della sua potenza proprio nella compagine dei suoi caratteristi), anche quantitativamente, poiché se in un film i ruoli "glamouros" sono solo due,

le parti di carattere sono magari una decina. Parlare di "caratteristi" non è certo esatto: difficile d'altronde stabilire dei limiti. In teatro, si sa, il caratterista è quell'attore avanti con gli anni che ricopre parti comiche, anche se celanti al fondo un carattere di umana verità; in generale poi si è piuttosto propensi a pensare al caratterista come a quel vecchietto fornito di baffi e di barba che parla in modo buffo o a quel signore con la pancia « che fa sempre parti di giudice ».

Ben più vasta è per noi l'accezione del termine "caratterista", che conserveremo per comodità anche se sarebbe forse più esatto parlare di "attore non protagonista" (è con questa formula appunto che l'Accademia hollywoodiana assegna i suoi "Oscar" per le migliori interpretazioni di attori secondari); caratterista vuol dire per noi quell'attore che riveste un carattere umano, che incarna un personaggio vivo e non una "macchietta", quell'attore che abitualmente non ricopre parti di protagonista, ma che è dotato di eccezionale forza inter-

pretativa, con o senza sottolineature tipiche, abbia o non abbia la barba o la pancia. Iniziando una serie di articoli dedicata a tali attori, non trascureremo così accanto ai tipi fortemente caratterizzati per natura (come un Sidney Greenstreet o un Arturo Bragaglia, tanto per fare un esempio) quelli che non hanno impronte così scoperte (un Louis Calhern, un John Hodiak) e neppure, accanto a colonne come Claude Rains o John Carradine, trascureremo i giovani e i novellini, come un Lloyd Bridges o una Giulietta Masina. Non ci occuperemo però di quei caratteristi ben conosciuti da ogni appassionato, ai quali in diverse occasioni sono stati dedicati giudizi di tono per lo più leggero od impressionistico: difficile dire qualcosa di nuovo su C. Aubrey Smith buon'anima, o su Everett Horton o su Eugene Palette, e così via.

Esordiamo accostando due figure d'attori oltremodo rappresentative: una vecchia gloria del cinema americano, Barry Fitzgerald, giunto al culmine della sua

FILMOGRAFIE

BARRY FITZGERALD

★

1936: **THE PLOUGH AND THE STARS**, di John Ford, con Barbara Stanwyck e Preston Foster. - 1937: **EBB TIDE** (*L'isola delle perle*) di James Hogan, con Ray Milland e Frances Farmer. - 1938: **BRINGING UP BABY** (*Susanna*) di Howard Hawks, con Cary Grant e Katherine Hepburn; **FOUR MEN AND A PRAYER** (*Il giuramento dei quattro*) di John Ford, con George Sanders e Loretta Young; **DAWN PATROL**, di Edmund Goulding, con Errol Flynn e George Brent. - 1939: **PACIFIC LINER**, di Lew Landers, con Victor McLaglen e Chestre Morris; **THE SAINT STRIKES BACK**, di John Farrow, con George Sanders e Wendy Barrie; **FULL CONFESSION**, di John Farrow, con Victor McLaglen e Sally Eilers. - 1940: **THE LONG VOYAGE HOME** (*Viaggio senza fine*) di John Ford, con John Wayne e Thomas Mitchell. - 1941: **SAN FRANCISCO DOCKS**, di Arthur Lubin, con Irene Howey e Burgess Meredith; **THE SEA WOLF** (*Lupo dei mari*) di Michael Curtiz, con E. G. Robinson e Ida Lupino; **HOW GREEN WAS MY VALLEY** (*Come era verde la mia valle*) di John Ford, con Walter Pidgeon e Maureen O'Hara. - 1943: **THE AMAZING MRS. HOLLIDAY** (*Verso l'ignoto*) di Bruce Manning, con Edmond O'Brien e Deanna Durbin; **TWO TICKETS TO LONDON**, di E. L. Marin, con Michele Morgan e Alan Curtis; **CORVETTE K 225** (*La corvetta K 225*) di Robert Rossen, con Randolph Scott e Ella Raines. - 1944: **GOING MY WAY** (*La mia via*) di Leo McCarey, con Bing Crosby e Rise Stevens; **NONE BUT THE LONELY HEART** (*Il ribelle*) di Clifford Odets, con Cary Grant e Jane Wyatt. - 1945: **INCENDIARY BLONDE** (*Bionda incendiaria*) di George Marshall, con Betty Hutton e Alfredo De Cordova; **AND THEN THERE WERE NONE** (*Dieci piccoli indiani*) di René Clair, con Louis Hayward e Dune Duprez; **DUFFY'S TAVERN**, di Hal Walker, con Bing Crosby e Betty Hutton; **THE STORK CLUB**, di Hal Walker, con Betty Hutton e Don de Fore. - 1946: **TWO YEARS BEFORE THE MAST** (*I forzati del mare*) di John Farrow, con Alan Ladd e Brian Donlery; **CALIFORNIA** (*California*) di John Farrow, con Ray Milland e Barbara Stanwyck. - 1947: **EASY COME EASY GO**, di John Farrow, con Diana Lynn e Sonny Tufts; **WELCOME STRANGER** (*Benvenuto straniero*), di Elliot Nugent, con Bing Crosby e Joan Caulfield; **VARIETY GIRL**, di George Marshall, con Bing Crosby e Bob Hope. - 1948: **THE SAINTED SISTERS** (*Filibustieri in gonnella*), di William D. Russell, con Veronica Lake e Joan Caulfield; **THE NAKED CITY** (*La città nuda*), di Jules Dassin, con Howard Duff e Dorothy Hart; **MISS TATLOCK'S MILLIONS** (*I cari parenti*), di Richard Haydn, con John Lund e Wanda Hendrix. - 1949: **TOP O' THE MORNING**, di David Miller, con Bing Crosby e Ann Blyth; **THE STORY OF SEABISCUIT**, di David Butler, con Shirley Temple e Lon McCallister. - 1950: **UNION STATION** (*Ultima preda*), di Rudolph Mate, con William Holden e Nancy Olson. 1951: **THE SILVER CITY** (*Roccie d'argento*) di Byron Hatkin, con Edmund O'Brien e Yvonne De Carlo. - 1952: **THE QUIET MAN** (*Un uomo tranquillo*), di John Ford, con John Wayne e Maureen O'Hara; **HA DA VENI'... DON CALOGERO** (*ex Il filo d'erba*), di Vittorio Vassarotti, con Una O'Connor e Carlo De Santis. - (in lavorazione) **O'LEARY NIGHT**, di Mario Zampi.

FOLCO LULLI

1946: **IL BANDITO**, di Alberto Lattuada, con Amedeo Nazzari e Anna Magnani; **LA PRIMULA BIANCA**, di Carlo L. Bragaglia, con Carlo Campanini e Carlo Ninchi. - 1947: **GLI UOMINI SONO NEMICI**, di Ettore Giannini, con Viviane Romance e Fosco Giachetti; **IL DELITTO DI GIOVANNI EPISCOPO**, di Alberto Lattuada, con Rolandano Lupi e Ivonne Sanson; **LA FIGLIA DEL CAPITANO**, di Mario Camerini, con Amedeo Nazzari e Irasema Diljan; **IL PASSATORE**, di Duilio Coletti, con Rossano Brazzi e Valentina Cortese; **CACCIA TRAGICA**, di Giuseppe De Santis, con Vivi Gioi e Andrea Checchi; **COME PERSI LA GUERRA**, di Carlo Borghesio, con Macario e Vera Carmi; **SENZA PIETA'**, di A. Lattuada, con Carla del Poggio e John Kitzmiller. - 1948: **FUGA IN FRANCIA**, di M. Soldati, con Rosi Mirafiore e Giovanni Dufour; **L'EROE DELLA STRADA**, di Carlo Borghesio, con Macario e Delia Scala; **VERTIGINE D'AMORE**, di Luigi Capuano, con Elli Parvo e Charles Vanel. - 1949: **COME SCOPERSI L'AMERICA**, di Carlo Borghesio, con Macario e Delia Scala; **AL DIAVOLO LA CELEBRITA'**, di Steno e Monicelli, con Mischa Auer e Ferruccio Tagliavini; **TOTO' CERCA CASA**, di Steno e Monicelli, con Totò e Alda Mangini; **NON C'E PACE TRA GLI ULIVI**, di Giuseppe De Santis, con Raf Vallone e Lucia Bosè; **LO SPARVIERO DEL NILO**, di Giacomo Gentilomo, con Enzo Fiermonte e Silvana Pampanini. - 1950: **LUCI DEL VARIETA'**, di Alberto Lattuada e Federico Fellini, con Peppino De Filippo e Carla Del Poggio; **LEBBRA BIANCA**, di Enzo Trapani, con Amedeo Nazzari e Loys Maxwell; **AMORE E SANGUE**, di Marino Girolami, con Maria Montez e Massimo Serato. - 1951: **SERENATA TRAGICA**, di Giuseppe Gambino, con Carlo Giustini e Giovanni Grasso; **I FIGLI DI NENSUNO**, di Raffaele Matarazzo, con Ivonne Sanson e Amedeo Nazzari; **LORENZACCIO**, di Raffaello Pacini, con Giorgio Albertazzi e Franca Marzi. - 1952: **ALTRI TEMPI**, di Alessandro Blasetti, (episodio « Questioni d'interesse ») con Arnoldo Foà e Mario Mazza; **LA COLPA DI UNA MADRE** (*ex Il segreto dell'isola*), di Carlo Duse, con Marina Berti e Otello Toso; **MENZOGNA**, di Ubaldo Maria Del Colle, con Ivonne Sanson e Alberto Farnese. - 1953: **LA PECCATRICE DELL'ISOLA**, di Sergio Corbucci, con Silvana Pampanini e John Kitzmiller; **LE SALAIRE DE LA PEUR** (*Vite vendute*) di H. G. Clouzot, con Ives Montand e Charles Vanel; **PRIGIONIERI DELLE TENEBRE**, di Enrico Bomba, con Milly Vitale e Eduardo Cianelli; **JEUNES MARIES** (*Sposata ieri*) di Gilles Grangier, con Anne Vernon e François Perier; **RISCATTO**, di Marino Girolami, con Franco Interlenghi e Franca Marzi - (in lavorazione) **NOI CANNIBALI**, di Cesare Leonviola; **CAROSELLO NAPOLETANO**, di Ettore Giannini; **MADDALENA**, di Augusto Genina; **LA GRANDE SPERANZA**, di Duilio Coletti; **IL CONTE DI MONTECRISTO**, di Robert Vernay.

carriera teatrale e cinematografica, e un italiano che qualche anno fa non pensava ancora a recitare, Folco Lulli, il quale, entrato nel cinema per caso, si rivela sempre più come il nostro caratterista più vigoroso e uno dei migliori acquisti della nostra produzione, che tanto bisogno ha di arricchire i suoi quadri di nuovi interpreti.

Fitzgerald: nome tipicamente irlandese, anche se il vero nome del nostro attore, irlandese come pochi, è William J. Shield. Per un pezzo, durante i suoi anni di giovinezza, egli fu Fitzgerald e Shield ad un tempo: Fitzgerald di sera, quando, dopo aver militato per anni nei ranghi delle filodrammatiche giunse a recitare nella compagnia dell'Abbey Theatre di Dublino, e Shield di giorno perché, pur recitando, non si decideva ad abbandonare il suo impiego di bibliotecario addetto ad un ministero. Intanto scorrevano gli anni, e quando si decise a lasciare l'impiego aveva già passato la trentina da un pezzo.

Una lenta maturazione lo aveva portato al teatro professionale, una lenta maturazione nel duro lavoro d'ogni giorno lo porta alla padronanza assoluta del mestiere. Durante una tournée americana un regista di origine irlandese, Ford, lo nota e lo convince ad abbandonare il teatro dandogli una parte nel suo *The Plough and the Stars* (1937), episodio della storia irlandese ambientato a Dublino, in cui Fitzgerald lavorò fianco a fianco con molti componenti del complesso degli Irish Abbey Players, proprio come accadrà poi per *Un uomo tranquillo*. Incontro decisivo, quello, per il nostro attore, che si converte completamente al cinema.

Dotato com'è di una maschera assolutamente caratteristica, egli è variamente impiegato dai produttori che si limitano in genere a fargli fare smorfie buffe tanto per rompere la linea drammatica di alcuni mediocri film (ebbe persino ruoli comici in pellicole tarzanesche). Finché Ford, nel 1940, lo riacchiappa e gli dà il ruolo di Cockey, il cuoco di bordo in *Il lungo viaggio di ritorno*, ruolo che il Barry ricopre con poche varianti anche nel *Lupo dei mari* (1941) di Curtiz, ma con risultati assai inferiori, data la differenza di classe esistente fra il primo film, dove i personaggi di O'Neill trovavano consistenza umana nella stupenda galleria di tipi composta da Ford, e il secondo, una grossolana illustrazione del romanzo di Jack London. Per un'altra produzione fordiana del 1941, *Com'era verde la mia valle*, Fitzgerald indossò la tonaca del prete, e siccome i produttori si accorsero che ci stava bene dentro gli affidarono una delle due parti principali di *La mia via* (1944), una patetica storia di composto dissidio tra un vecchio prete all'antica e un giovane dalle idee moderne. Le molte cedevolezze di questo dolciastro film di McCarey non impedirono al vecchio Barry di guadagnarsi l'"Oscar" per la sua interpretazione, saporosa e leggermente istrionica, di padre Fitzgibbon, un personaggio bisbetico che dovette piacere molto al nostro attore.

Poi, dopo una serie di altre "macchiette", preparato dall'esperienza semi-seria di *Dieci piccoli indiani* (1945), dove Barry era il misterioso assassino dei suoi ospiti,



Due significative interpretazioni di Barry Fitzgerald e Folco Lulli: (a sinistra) Fitzgerald nel personaggio del tenente Muldoon in *La città nuda* e (a destra) Lulli protagonisti di *Fuga in Francia*.

ecco un vero personaggio, nuovo, vivo, quello del tenente di polizia Dan Muldoon di *La città nuda* (1948). E' proprio per merito di Fitzgerald che la serrata vicenda poliziesca, svolta da Dassin attraverso crudi scorcii di taglio documentaristico, ritrovava una dimensione umana, di un'umanità spicciola e modesta, ma ferma nella sua fede nei valori dell'uomo, una fede non intaccata durante gli anni di un lungo, ingrato mestiere, ma anzi maturata in una pacata, superiore comprensione. Un personaggio che si potrebbe dire l'opposto dell'intransigente e fanatico ispettore McLeod di *Pietà per i giusti* di Wyler, una creatura spaventosamente inumana nello svolgimento dei suoi compiti.

In fondo anche l'attore Fitzgerald è un po' come il tenente Muldoon: un uomo che ha bene imparato il suo mestiere, se n'è reso padrone e se ne serve con onestà e con un pizzico di bonaria filosofia, mai dimenticando la fondamentale dignità con cui ognuno deve adempiere il compito che gli è stato assegnato nella vita. Non siamo qui a parlare di Arte, il "tormento creativo" non c'entra: Fitzgerald è solo un bravo attore che si basa sulle risorse di un mestiere perfetto, le sue fatiche costituiscono anzi un esempio dei risultati ai quali si può arrivare con la coscienza dei propri mezzi e con la modestia dell'applicazione, che son cose che fanno parte integrante di un mestiere professato seriamente.

Anche il Michelino di *Un uomo tranquillo* è una persona che compie con coscienza il suo mestiere. E' incaricato di recapitare a domicilio le richieste matrimoniali dei pretendenti, e lo fa con puntigliosa precisione, gli si affida il compito di sorvegliare i fidanzati novelli durante i loro approcci, e lo fa con dignitosa fermezza, lo si incarica di tenere le poste delle scommesse, e lo fa

con assoluta serietà ed onestà. Un personaggio giocato dal nostro attore con un senso acuto della commedia, tutto costruito su sottili argutissimi notazioni: certe sue occhiate, certi suoi atteggiamenti sornioni sono impagabili. La carriera cinematografica di Barry Fitzgerald, cominciata a fianco dei suoi vecchi compagni irlandesi con *The Plough and the Stars*, al loro fianco si conclude, per ora, con *Un uomo tranquillo*, la sua fatica forse più felice, senz'altro più rappresentativa.

Se Barry Fitzgerald è il trionfo del mestiere, l'ancor giovane caratterista che gli abbiamo affiancato, Folco Lulli, è il trionfo dell'istinto. Prima della sua interpretazione in *Vite vendute* sembrava anzi che la caratteristica di Lulli fosse la rappresentazione degli istinti più bassi dell'uomo, principalmente quello di una sfrenata sensualità. Ma il suo Luigi, il muratore italiano del citato film di Clouzot, ristabilisce un po' l'equilibrio. L'istinto è il motore principale di questo attore e l'istinto dell'uomo è il sentimento ch'egli meglio rappresenta, ma Lulli ha saputo dimostrare di non essere per questo necessariamente legato ad un solo lato, e il peggiore, delle "inclinazioni animali" dell'umanità. Così il Luigi di *Vite vendute* è più vicino al reale carattere dell'uomo Lulli, cordiale, espansivo, amante della compagnia, di tutti i massicci "cattivi" che l'hanno preceduto. Nell'affidargli questo personaggio, Clouzot ha offerto all'attore la sua "chance" più bella e Lulli ha saputo sfruttare l'occasione creando la figura più consistente della sua carriera, dove i valori della sua maschera vigorosa e del suo stesso corpo, usati fino allora del tutto istintivamente, vengono guidati da una sempre più avvertibile volontà critica che controlla le esuberanti doti naturali.



lità; ecco il prepotente pastore di *Non c'è pace fra gli ulivi* (1950) che manda ingiustamente in prigione un innocente dopo averlo derubato e tiranneggia un intero paese, che alla fine si ribellerà e, compatto, farà giustizia; ed ecco infine il gerarca fascista di *Fuga in Francia* (1947) il quale, dopo aver compiuto vari delitti in patria facendosi scudo della sua carica politica, per trovare scampo al di là del confine aggiunge agli altri un altro crimine, l'uccisione della sua ex-donna di servizio. *Fuga in Francia* non era un film molto sentito e perciò tutt'altro che convincente, ma Lulli vi aveva per la prima volta un ruolo di protagonista e sorreggeva dall'inizio alla fine il suo personaggio — non sempre giustificato e accettabile — con contenuta evidenza. Un'interpretazione distantiissima, ad esempio, da quella esasperata, pletorica, del posteriore *Non c'è pace fra gli ulivi*, troppo urlata.



Alcune altre interpretazioni di Folco Lulli: (sopra) in due film di Lattuada, *Il bandito* (a sinistra) e in *Senza pietà* (a destra); (sotto) in *Altri tempi* di Blasetti e in *Vite vendute* di Clouzot.



Il suo Luigi è anzitutto pienamente credibile. E' un uomo modesto, crede nella forza dei suoi muscoli e nell'amicizia, ha la franchezza e anche la grossolanità dell'uomo sprovvisto e rude, che si è "arrangiato" fra le durezze della vita. Ma non è un vinto, non è "bruciato" come Bimba, il compagno che gli è messo vicino a contrasto: è ancora aperto alla speranza, è fondamentalmente sano, sa ancora esprimere nella grossa risata e nel gesto esuberante la sua volontà di vivere, il piacere di vivere nonostante tutto. Un vertice raggiunto, per Lulli, che ha fatto di Luigi un personaggio corposamente evidenziato, vivissimo, senza nulla di quella retorica che inficia più o meno tutti e tre gli altri personaggi principali del film.

Eppure Lulli non ha scuola, non ha studiato recitazione, non si è formato sul mestiere, si può dire che è un attore preso dalla strada, in certo senso, e che alla strada non è più tornato grazie alle sue doti di spontanea comunicatività e alle sue istintive possibilità interpretative che fanno di lui un vero attore e non un "tipo" improvvisato. E' per caso che Lulli arrivò al cinema. Laureato in legge e in filosofia, si era occupato, dopo gli studi, di chimica e di medicina ed aveva impiantato un laboratorio farmaceutico che andava bene. Durante una sua visita al fratello minore Piero, attore da tempo, è casualmente notato da Lattuada che lo impegna per una partecina nel *Bandito* (1946) e da quella prima sua parte di "cattivo" violento e sporcaccio derivarono gli altri ruoli successivi, giocati sulla aggressività, sulla collera sanguigna, sulla sensualità di personaggi brutali, legati alla materia. Alcuni registi non si accontentano di vedere in Lulli il solito "fellone" dei drammi a forti tinte e ne fanno qualcosa di più che un cattivo, ne fanno l'anti-sociale, il distruttore di un ordine in via di faticoso assestamento, il nemico della comunità: ecco il subdolo proprietario terriero di *Caccia tragica* (1947) che fa di tutto per rompere la solidarietà di classe dei braccianti della Val Padana; ecco il volgare autista di *Senza pietà* (1948), "longa manus" della losca organizzazione che inganna e sfrutta le ragazze rimaste sole e in cerca di sistemazione, di norma-

Un ruolo inconsueto, francamente e grossolanamente farsesco, gli affida Blasetti in *Altri tempi* (episodio « Questioni d'interesse ») dove Lulli è il colterico contadino toscano che si azzuffa con Arnaldo Foà per il possesso di un pugno di concime, ed inconsueto è anche il ruolo dell'impresario teatrale protettore dell'attricetta (Carla del Poggio) di *Luci del varietà* (1950). Interpretazioni che preparano quella assai più impegnativa di *Vite vendute*, la quale prova la maturità dell'attore e ci dimostra che egli non ha soltanto una corda al suo arco. Certo che i suoi personaggi più convincenti dovranno essere costruiti su una costante: l'esuberanza, la ricchezza degli appetiti, l'invadenza. In questa chiave Lulli è capace di darci ancora molto: è giovane ed ha dimostrato di saper indirizzare al giusto fine le sue doti istintive, subordinandole nei casi migliori alle esigenze del personaggio e ai voleri del regista. In questo senso *Vite vendute* è un esempio.

ERMANN0 COUZIO

Qualcuna delle caratterizzazioni di Barry Fitzgerald: (in alto) in *Benvenuto straniero*, (a destra) in *Dieci piccoli indiani*, (sotto) in *Un uomo tranquillo* e in *Ha da veni... Don Calogero*.





LA TEORICA DEL FILM NASCE DALLA POESIA

Nei panorami e nelle storie delle teoriche del film viene generalmente omissa una dei primi sistematici teorici — se pure non il primo — americani: Vachel Lindsay, forse perché il suo volume "The Art of the Moving Picture", edito a New York nel 1915, è oggi difficilmente rintracciabile. Eppure è il primo notevole saggio americano di teorizzazione del cinema come "arte figurativa", anche se negli anni precedenti erano stati saltuariamente pubblicati su varie riviste alcuni brevi saggi di diversi autori (Clayton Hamilton, David Sherill Halfish, Horace M. Kallen, Louis Reeves Harrison, ecc.) che ponevano le prime incerte basi d'una rudimentale estetica della nuova arte.

Spesso ingenue, rettoriche e molto approssimative e letterali, le teorizzazioni di Lindsay — che partono dall'assunto di fornire una guida sul come classificare e giudicare i correnti film dell'epoca — offrono ancora, pur se ormai sorpassate, un interesse retrospettivo e documentario che riteniamo possa giustificare la pubblicazione di alcuni ampi brani del volume.

E mi piace considerare come significativo il fatto che risalga proprio a dei poeti il merito e il vanto d'essere stati i primi teorici di questa nuova forma d'arte, la settimana, che prendeva qualcosa a prestito dalle sue più anziane sorelle per tutto fondere e ricreare in nuovi e originali modi espressivi. Canudo, letterato e poeta bohémien fu il primo grande teorico del film: a pochi anni di distanza, nell'altro emisfero, Lindsay, anch'egli scrittore e poeta e, a suo modo, bohémien (1) scrive un primo trattato sulla teoria del film come "arte figurativa". Semplice coincidenza? Non credo. Se è vero che "Canudo è stato un missionario della poesia nel cinema" sottolineando i valori lirici di questa "arte plastica che si sviluppa secondo le norme dell'arte ritmica" è giusto e logico che al di là dell'Atlantico i valori espressivi della settima arte abbiano trovato il loro primo rudimentale, ma per allora notevole, teorizzatore in un poeta:

Nel suo trattato Lindsay procede anzitutto ad una sistematica divisione dei film in tre

generi, prendendo a base di tale divisione non tanto un criterio contenutistico quanto invece un criterio di espressione figurativa, benché colleghi poi questa suddivisione anche a determinate esemplificazioni contenutistiche. Egli scrive infatti:

« Vi sono tre tipi di film: 1) film di azione; 2) film d'ambiente; 3) film spettacolari. I film d'azione sono quelli in cui un irrompere di forza fisica a velocità massima costituisce la sorgente prima del dramma. Un esempio di tale genere di film è dato da *The Spoilers*, tratto dal romanzo di Rex Beach.

« I film d'ambiente si basano invece sull'abilità di fotografare da vicino, magnificandoli, piccoli gruppi. Si tratta, in genere, di racconti locali, idilli, commedie villerecce etc. Citeremo come esempio *Enoch Arden*.

« I film spettacolari possono essere suddivisi in quattro categorie: 1) grandiosità di tipo favola (es. *Cenerentola*, interpretato da Mabel Taliaferro); 2) grandiosità di tipo patriottico (es. *Cabria*); 3) grandiosità di folla, in cui l'essenza drammatica è costituita dalla visione della mutevole mentalità di un determinato gruppo e dal contrasto tra diversi tipi di folle che agitano il loro emblema, sia esso costituito da bandiere, stracci o torce, (es. *The Italian*); 4) grandiosità religiosa, come ad esempio in *The Death of Thomas Becket*. Egli muore nella cattedrale di Canterbury nei suoi paramenti sacerdotali, circondato da monaci dalle lunghe tonache, prete martire che difende il suo ordine.

« L'azione, l'ambiente e la grandiosità si

(In alto) Due scene di *Enoch Arden*, che Lindsay cita ad esempio di quelli ch'egli chiama "film d'ambiente". (Sotto) Due momenti di film spettacolare di "grandiosità di tipo patriottico": *Cabria*.



fondono in ogni genere di film, ma una delle tre caratteristiche risulta sempre dominante ».

Egli continua poi analizzando il primo di questi tre generi di film, esemplificandone le caratteristiche attraverso l'esame di alcune realizzazioni dell'epoca:

« Il film d'azione è il più semplice e più comune, l'unico, direi, per il frequentatore dei locali di terza visione. Esso domina i quartieri più poveri dove viene annunciato con cartelloni melodrammatici a sgargianti colori, ma ritiene i suoi elementi originali — manipolati con maggior abilità — anche nei locali di lusso. Il racconto si svolge alla massima velocità consentita dal minimo di credibilità richiesto. Quando il film è brutto — cosa che capita sovente — il ballo di San Vito annulla ogni valore ricreativo. Il ritmo forzato diventa allora controproducente: in un cattivo film, persino il fotogramma di un treno espresso diventa esagerato. E tuttavia, quando il film decide di fare del suo meglio, esso è in grado di riprodurre una corsa assai più vividamente che non il palcoscenico. Questa è appunto la giustificazione di tale genere di film.

« Sebbene molti film d'azione si svolgano in interni, la teoria astratta del film d'azione si basa sulla caccia all'uomo, all'aperto. Ricordate il primo film del genere in cui il poliziotto insegue il comico vagabondo per la campagna e attraverso la città? E l'altro, in cui il cow-boy insegue il ladro di cavalli attraverso il deserto, lo scorge infine e, in un ultimo disperato sforzo, riesce ad agguantarli? Essendo stato girato prima dell'avvento della censura, il film termina coll'allegria impiccagione del cattivo da parte del cow-boy e la macchina da presa indugia a ritrarre consciamente gli ultimi istanti dell'agonia.

« Uno dei migliori esempi di questa categoria è dato da *Man's Genesis*, di Griffith; film Biograph recentemente ripresentato. Al tempo in cui gli uomini delle caverne non avevano ancora armi, Mano Debole inventa la mazza di pietra e vince il suo scimmiesco rivale Forza Bruta. Il film illustra gli strani, ma credibili usi e costumi degli uomini delle caverne. Abitano in pittoresche grotte ed i loro gesti da quadrumani sono davvero meravigliosi a vedersi. Ma queste cose sono narrate di sfuggita: il film è la cronaca della lotta fra il cervello di Mano Debole e il corpo dell'altro, simbolizzata dal frenetico inseguimento al povero Mano Debole fino al punto culminante. Il cervello

trionfa. Mano Debole uccide Forza Bruta grazie alla sua sorprendente invenzione e riconquista Giglio Bianco, la sposa che gli era stata rapita. Si tratta di un capolavoro di Griffith in cui ogni attore è perfettamente a posto. E il pubblico — americani meccanizzati, sempre disposti a mettersi pancia a terra per rappezzare le loro automobili — si entusiasma dell'evoluzione da bastone a martello della prima arma, come si entusiasmerebbe vedendo un film su Langley o sui fratelli Wright.

« Gli spaventosi pericoli illustrati dal film eccitano l'ingegnosità del pubblico, non la sua appassionata compartecipazione. Allorché, nelle intenzioni dei produttori, gli spettatori dovrebbero piangere o sospirare di desiderio, essi si raccontano invece le loro previsioni su ciò che avverrà in seguito. Un altro buon film d'azione: *The Spoilers*, servirà ad illustrare questo concetto. Vi sono interessanti bozzetti della vita di miniera. Né manca l'elemento amoroso o quello dell'amicizia leale tra due compagni. Ma l'inseguimento lascia appena il tempo di sfiorare tutte queste cose, come già in un film del poliziotto questi sfrecciava davanti a giardini in fiore e a verdi praticelli fino all'arresto del vagabondo. Ogni difficoltà viene commentata dagli spettatori come i tifosi di atletica leggera commentano gli ostacoli felicemente superati o abbattuti dai loro beniamini. Anche le improvvise deviazioni nei rami secondari del racconto non sono che ostacoli, anziché sviluppi richiesti dalla trama. E così deve essere. L'inseguimento continua senza isterismi o ballo di San Vito fino al termine del film. I cattivi sono sconfitti, la miniera d'oro viene riconquistata e le varie ragazze finiscono debitamente tra le braccia dei loro legittimi proprietari.

« Questo genere di spettacolo funziona come gli ascensori della Metropolitan Tower: l'ideale è costituito dalla massima velocità ottenibile senza scossoni, sia nel salire che nello scendere. Nel film suddetto ci sono due ragazze innamorate le cui parti sono fra le meglio studiate di tutti i film d'azione; ma, alla fine, l'amore non risulta più romantico agli occhi degli spettatori di quanto risulterebbe vedendo un baldo giovane in motocicletta colla sua ragazza sul sellino. E il massimo dell'emozione in questo genere di film non si ottiene facendo superare trionfalmente a Giulietta l'andicap della moto-



cicletta e nemmeno inserendovi una trama secondaria alla Sherlock Holmes. L'emozione si crea quando ogni fotogramma rappresenta un ostacolo, quando ognuna di queste brevi visioni ha in sé la bellezza di una galleria d'arte, quando si tratta di una corsa ogni sviluppo della quale si sussegue armoniosamente e quando la meta costituisce la più bella inquadratura dell'intero film.

« Nel film d'azione non esiste alcun mezzo adeguato allo sviluppo di qualsiasi violenta passione personale. Non c'è posto per il sottile studio di carattere che, nel dramma teatrale, dà vita alle emozioni personali. Le persone non sono che pezzi degli scacchi rapidamente spostati. La pubblicità relativa ai film d'azione commette spesso l'errore di sottolinearne a gran voce l'intreccio amoroso o il lato tragico. Ma per quanti sforzi facciano gli attori — aggrottando minacciosamente la fronte, lottando fino a farsi veramente male o vivendo con sincera passione la loro scena d'amore — il pub-

(In alto) Giglio Bianco (Mae Marsh) e Mano Debole (Bobby Harron) in *Man's Genesis* (1912) di Griffith: storia del tempo delle caverne. (Sotto) Due scene d'un altro film spettacolare: Quo Vadis.





Lindsay divide i film spettacolari in quattro categorie, la prima delle quali è costituita dai film a "grandiosità tipo favola": ecco due inquadrature d'un film del genere del 1918: *The Blue Bird*.



blico continuerà a bisbigliare e a masticare gomma.

« Perché dunque il pubblico sembra tanto gradire questo tipo di film in cui né l'amore, né l'odio, né la fame, né il desiderio dei sensi vengono adeguatamente espressi? Semplicemente perché esso soddisfa l'incipiente o già sfrenata mania di velocità che esiste in ogni americano.

« Far sì che l'ascensore funzioni più rapidamente di quello della Metropolitan Tower significa distruggere anche questa emozione. Dilungarsi eccessivamente su una scena di dolore o di seduzione nella spe-

ranza di destare nello spettatore desiderio, amore, odio o fame significa produrre sullo schermo una serie di figure di tipo Frankenstein.

« Quante volte siamo stati orripilati da spaventose visioni di cadaveri! E' su cose del genere che si basa la generale richiesta di una più stretta censura. Non sono i nostri principi morali ad essere insultati, bensì — cosa assai peggiore — è il nostro sistema nervoso che viene momentaneamente torturato. Quegli uomini contorti negli spasimi dell'agonia, quegli assassini grondanti sangue costituiscono un vero male

pubblico al pari di una fognatura difettosa.

« Quando chiediamo una più stretta censura non facciamo che chiedere un uomo munito di una buona scopa. Spesso si tratta di piccole cose, come quando un bambino si diverte a graffiare la sua lavagnetta con uno spillo. Certo, non si vorrebbe far ficcare in prigione il bambino per questo, ma dopo cinque minuti di quell'insopportabile rumore si ha voglia di prenderlo a sculaccioni. E' la calma freddezza del suo atto che distrugge in noi ogni comprensiva bontà. Il miglior film d'azione è freddo e impersonale pur non disponendo di spilli ed è appunto per farsi perdonare tale freddezza che non può permettersi alcuna mancanza di tatto. L'eroe, come lo vediamo sullo schermo, non è una varietà di fantasma, amabile o violento che sia. Ci rendiamo meglio conto della sua assoluta mancanza di calore umano allorché, senza saper nulla della trama, entriamo in sala nel bel mezzo di ciò che vorrebbe essere la scena più appassionata e che, nel nostro caso, può far presa su di noi valendosi unicamente dei suoi meriti, diciamo, magnetici. Non vi ritroviamo certo la magica telepatia del « Cesare » di Forbes Robertson, né l'alto ardente del « Don Chisciotte » di E. H. Sothern. Il teatro è un'altra cosa. Ritardatari rassegnati, dobbiamo aspettare che il film ricominci da capo e che la meta finale venga accennata per poter partecipare alla vicenda. Il premio ultimo potrà essere il cuore di una donna, la rivendicazione di un nome disonorato o il possesso del brevetto per una zangola. Nei film d'azione più efficaci, si tratta spesso di un premio che il dramma teatrale giudicherebbe secondario; come, ad esempio, la riconquista di un certo guanto, o vanga, o toro, o cava di pietre. E, all'inizio, ci viene mostrato un chiaro fotogramma di tale guanto, o vanga, o toro, o cava di pietre. Poi, quando questi scompaiono dalla nostra vista o da quella del loro proprietario, lo spettatore vive in trepidazione finché non fanno la loro ricomparsa sullo schermo in mano al legittimo proprietario.

« In altre parole, gli attori si affrettano attraverso quelle che, in teatro, sarebbero passioni divoranti, per riconquistare qualcosa che può essere fotografato. Molto tempo fa, ad esempio, fu proiettato nella nostra città un film che narrava la lotta cruenta fra Federalisti e Confederati per il possesso di una locomotiva. Alla fine del film, la locomotiva aveva acquistato una personalità ben maggiore di quella di qualsiasi generale o soldato semplice delle due parti, vivo o morto che fosse. La trama si basava sulla storia reale della locomotiva fotografata (o riprodotta in replica) che, in piena tragedia, dava prova di carattere e di senso dell'umorismo sbuffando vapore da ogni buco. Oggi, il cimelio si trova in uno dei musei della Guerra Civile. Nei capitoli successivi, ho intenzione di riferirmi spesso a questa locomotiva nella sua qualità di primo attore.

« Il migliore tra i film d'azione non potrà mai darci la qualità di un « Macbeth » o di un « Enrico V » di una « Commedia degli errori » o di una « Bisbetica domata ». Ci darà piuttosto quella speciale qualità propria alla bottiglietta d'inchostro di Robert Louis Stevenson che portò alle limitazioni ed alla nobiltà di racconti quali *Kid-*



nappéd, *Treasure Island* e le *New Arabian Nights* ».

Più avanti, Lindsay ritorna ancora sulla sua suddivisione dei film in tre generi, fornendo altri criteri di differenziazione, sempre su base figurativa e formulando infine quello che può considerarsi il fondamento della sua estetica, cioè la classificazione dei tre generi di film da lui già precedentemente enunciata, in relazione a raffronti con le altre tre principali forme d'arte figurativa: scultura, pittura ed architettura.

« I film d'azione, i film d'ambiente e i film spettacolari costituiscono quindi i colori base del cinema, così come il rosso, il blu e il giallo costituiscono i colori base dell'arcobaleno. Ai film d'azione si potrebbe assegnare la sezione rossa; ai film d'ambiente, piú pacati, quella blu ed ai film spettacolari quella gialla, dato che questo è il colore del sole e della pompa.

« L'analisi dei gesti ci fornisce un altro mezzo di sottolineare la distinzione fra le tre categorie. Il film d'azione generalizza la pantomima: gesti convenzionali del poliziotto in contrasto coi manierismi del predicatore stereotipato. Il film d'ambiente ci offre uno studio piú sottile: il contrasto fra il diverso modo di comportarsi a tavola di due predicatori o di due poliziotti allo stesso ristorante. Segno particolare del film-favola è il gesto dell'incantesimo, il movimento del braccio con cui Mab trasforma un principe in un gufo. Gli altri film spettacolari trattano il gesto di massa delle folle: la pantomima di una turba di uomini muoventi delle torce, il passo di un esercito in marcia o il chinare del capo di una congregazione ricevente la benedizione.

« Anche facendo uso della vecchia classifica della poesia — drammatica, lirica, epica — è possibile dare una dimostrazione di questa tesi. Il film d'azione costituisce una forma limitata di poesia drammatica e il film d'ambiente un'equivalente della lirica (un determinato genere di film d'am-

Lindsay avvicina le qualità dei film d'azione a quelle dei romanzi di Stevenson, tra i quali ricorda *Treasure Island*; ecco una scena d'una versione cinematografica di tale romanzo, girata alcuni anni dopo lo scritto di Lindsay, e diretta da Maurice Tourneur (sopra, a sinistra). Annette Kellerman (foto sopra, a destra) è stata protagonista del film *Neptune's Daughter*, che Lindsay analizza, e subito dopo di un altro film di spettacolare grandiosità, *Daughter of the Gods* (1916) del quale riproduciamo due inquadrature di massa (sotto e in alto della pagina seguente).

biente potrebbe essere classificato come "immaginario"). Quanto al film spettacolare, il suo rapporto coll'epica appare evidente.

« Ma forse il modo piú adeguato per dimostrare quanto intendo è quello di affermare che il film d'azione è scultura-in-movimento, il film d'ambiente, pittura-in-movimento ed il film-favola, insieme al resto dei film spettacolari architettura-in-movimento ».

Proseguendo, Lindsay così analizza i rapporti del film d'azione con la scultura:

« Parleremo, prima di tutto, della scul-

tura nel suo senso piú letterale; in seguito, la tratteremo meno realisticamente, ma forse in modo piú adeguato. Cominciamo quindi con Annette Kellerman in *Neptune's Daughter*. Il film ha una trama alquanto rudimentale studiata appositamente per mettere in mostra le risorse atletiche di Annette. La fotografia è buona e buona è anche l'idea per ciò che riguarda il nuoto. Un artista turbato da concetti figurativi equivalenti a quelli musicali delle fanciulle del Reno di Wagner avrebbe potuto fare di Annette, nel suo costume da sirena, una figura notevole. È una trama sul tipo della





favola della sirena di Hans Christian Andersen o della poesia di Matthew Arnold sull'uomo-sirena abbandonato avrebbe potuto rendere veramente significativa questa pittoresca strega del mare, pur ritenendo le parti migliori della fotografia. E' invece un'immaginazione molto limitata quella che ce la mostra in varie scene di duello allo scopo di sfruttare la sua abilità di schermitrice. Quale figlia dell'oceano, — mezzo pesce e mezzo donna — Annette risulta davvero convincente. Sirene come questa hanno incantato marinai, attirandoli alla morte contro le rocce, dagli inizi dei tempi fino al giorno in cui Lorelei non cantò più. La scena colla piccola sirena, in cui Annette nuota colla piccina sulla schiena è irresistibile. Ma perchè i nostri produttori sono tanto meccanici? Perché ci piantano in asso proprio al momento in cui la fantasia del più piccolo lettore di favole comincia a destarsi? Quasi tutti gli attori che circondano Annette non sono che dei manichini e Nettuno non è che un Babbo Natale dai baffoni di ovatta.

«Ma veniamo al significato di questo film in rapporto alle premesse del capitolo: il corpo umano è nei suoi diritti finché rimane libero da ogni cosciente imbarazzo quanto quello radioso di Annette nelle chiare acque di Bermuda. D'altra parte, Nettuno, col suo diadema di cartone e il suo tri-

dente dalle punte di legno, dovrebbe infilarsi la vestaglia e scomparire. Come ballerina classica in una presunta scena di Corte, Annette risulta assolutamente fuori posto. Probabilmente, anche la Pawlova come nuotatrice nelle acque di Bermuda avrebbe fatto un'uguale brutta figura: ogni regina nel suo regno.

«La scultura viva e mobile esige un costume ed una parte in armonia col suo particolare significato. Abbiamo la veste greca di Mordkin nella danza delle frecce. Abbiamo il seno di Annette coperto di conchiglie ed i suoi splendidi capelli da sirena che l'ammantano come la mezzanotte amantata la luna. La nuova libertà di costume del cinema concede quella limitazione di vestiario giustificata da un sincero contatto colla natura e da un violento esercizio fisico. Così, i film sugli uomini delle caverne e sulla vita in un'isola deserta — sebbene raramente ben fatti — giustificano, se costruiti con verosimiglianza, il corpo umano coperto da semplici foglie o pelli. Ma quelli che, presi da sciocca fretta, cercano scuse, diventano ridicoli e ci mostrano l'uomo delle caverne in evidente difficoltà a camminare sui sassi a piedi nudi e il cui viso pal-

Nel suo paragonare le figure del film alla scultura, Lindsay si sofferma sulle figure di indiani e di Cow-boys: ecco uno dei primi celebri cow-boy William S. Hart sul suo cavallo (sotto a sinistra) e prigioniero degli indiani (nella pagina seguente) in The primal Lure. (Sotto, a destra) Un popolare e "plastico" eroe dello schermo Douglas Fairbanks in Manhattan Maduess (1916).



lido non è evidentemente mai stato sfiorato dai raggi del sole. Non esiste scorciatoia alla vitalità.

«Un riuscito e letterale uso della scultura si ha nel film *Oil and Water*. Blanche Sweet è la protagonista della commedia entro il film che ne costituisce l'intera prima parte. Qui, gli Olimpici e le Muse, con la grazia che supponiamo propria agli antichi greci, eseguono una danza che traccia la storia della primavera, dell'estate, dell'autunno e dell'inverno della vita. Alla fine, gli snelli danzatori invecchiano e muoiono, ma non prima di averci offerto una visione delle isole Jonie. La commedia potrebbe essere stata ispirata dalla *Lamia* di Keats, ma è più probabilmente tratta dall'opera di Isadora Duncan.

«D'ora in poi, parleremo solo fuggevolmente degli effetti scultorei presi in senso letterale e assumeremo piuttosto l'atteggiamento dello scultore su tutto quello che gli passa davanti agli occhi.

«Lo scultore George Gray Barnard mi ha lungamente parlato della sensazione di scoperta che desta in lui la proiezione di un film qualsiasi e della gioia che prova a seguire le sue infinite combinazioni di masse e di piani in movimento.

«Gli attori di teatro, rimpiccioliti dalla distanza del palcoscenico, non possono similmente eccitare il senso plastico. Essi non sono che manichini di cartapesta dotati di una dolce voce, mentre i primi piani del film ci offrono dei giganti muti il cui corpo è dotato di grande rilievo scultoreo. Quando le luci sono accecanti e la fotografia è cattiva, molte di queste figure urtano lo sguardo al pari di bianche forme di gesso, indipendentemente dal vestiario che indossano. Vi sono parecchi fotogrammi del genere nel film *Enoch Arden* (altrimenti pregevole) nel punto in cui il marinaio, che ha fatto naufragio, viene ritratto sull'isola deserta sotto un sole accecante.

«Quali materiali dovrebbero suggerire le figure del film? Tanti quanti sono i soggetti e le sfumature di luce. Ma ci limiteremo a prendere in considerazione il legno, il



bronzo e il marmo, dato che questi furono i materiali usati dalla vecchia arte della scultura.

« Nelle gallerie d'arte, vediamo spesso un determinato tipo di grottesca figura in legno intagliato in cui il lavoro s'identifica al soggetto stesso non soltanto per il colore del legno, ma anche per il modo in cui le masse materiali ne rivelano la qualità. Supponiamo ora che un umorista cinematografico si trovi nel medesimo stato d'animo dell'artista intagliatore. Egli sceglie un racconto di vecchie signore strambe, monelli di strada e grassi magistrati. Immaginate queste figure di ugual massa e rilievo che si animano improvvisamente, dando però sempre all'occhio un piacere simile a quello dato dal legno intagliato e ridestando nella fantasia un analogo umorismo.

« Vi è un tipo di racconto di film d'azione in cui lo stato d'animo dei personaggi è quello del bronzo colle risorse atletiche proprie a questo metallo: la sua elasticità, la sua flessuosità di pantera. Hermon A.

MacNeil ha creato un'opera notevole che si trova oggi nel cortile dell'architetto Shaw a Lake Forest, Illinois. E' intitolata: "Il volto al Sole". Un piccolo indiano scocca il suo arco verso il sole, mentre un vecchio guerriero, accucciato dietro di lui, segue collo sguardo la direzione della freccia. Le qualità del bronzo rispetto agli altri materiali vengono qui dimostrate con ineluttabile evidenza: voler riprodurre il medesimo gruppo in marmo, legno o terra cotta sarebbe voler distruggerne l'immagine nella fantasia.

« Nella maggioranza dei casi, i film sugli indiani d'America dovrebbero essere studiati come "bronzo in moto". Le tribù non dovrebbero muoversi tanto rapidamente da perdere l'elasticità di pantera propria al loro modo di cavalcare, di correre, di scotennare i nemici. D'altra parte gli aborigeni sono ben lontani dalla fredda mitezza del marmo.

« Edward S. Curtis, il grande fotografo, ha messo insieme una vasta collezione et-

nologica di fotografie dei nostri indiani di America. Quest'opera di un'intera vita, suprema prodezza artistica, rappresenta l'indiano come una figura in bronzo. E il film di Mr. Curtis, *The Land of the Head Hunters*, storia degl'indiani del Middle West, abbonda di nobili bronzi ».

« Comperate ora tre riviste cinematografiche qualsiasi e segnatevi quelle illustrazioni che appaiono massicce, in altorilievo, con lunghe linee ai lati. Ritagliatele e fatene una cernita. E' quello che ho fatto io sul tavolo su cui sto scrivendo. Dopo aver scartato tutte quelle che non mi soddisfacevano, me ne rimangono soltanto quattro, quattro diverse forme di scultura. Primo fra tutti, ecco l'inevitabile cow-boy. E' in sella a un cavallo imbroglione che riempie l'intero sfondo. Ritto sulle zampe posteriori, il cavallo indietreggia; il cow-boy agita il cappello. C'è un animale pressoché identico, scolpito in bronzo da Frederick MacMonnies, che orna un cancello di un parco di Brooklin. Non è dello stesso co-



lore, ma la medesima bronzea elasticità costituisce la gioia di entrambi.

« Ed ecco una scena rappresentante un monaco mascherato che rapisce una fanciulla semi svenuta. L'eroe interviene. Le figure del monaco e della fanciulla sono dotate di un'armonia scultorea sufficiente a farne un buon gruppo per una mostra d'arte. La figura dell'eroe, forte e ben rilevata, si riallaccia ad entrambe. Il fatto che egli sia in abito da sera non incide sulla sua efficacia scultorea. I tre si trovano su un balcone di pietra che ben si adatta alla vastità di respiro del gruppo ed alla veste semi-classica della fanciulla. Il titolo non può essere che: "Il mattino dopo il ballo in maschera". Vedrei il gruppo eseguito in creta non verniciata e in quattro colori.

« Passiamo ora all'illustrazione che rappresenta un tenente americano con due ra-

gazze. I tre vengono improvvisamente allarmati dall'avvicinarsi del "cattivo", che non compare ancora nel quadro. Il vestuario rende il gruppo abbastanza comune, ma le tre figure si riallacciano l'una all'altra ed agli alberi che fanno loro da sfondo, in semplici termini scultorei. Il tenente, come prevedibile, appare pronto a buttarsi sul nemico. Una delle ragazze si torce le mani; l'altra addita il pericolo. I rapporti reciproci di queste figure potranno apparire semplicemente drammatici all'osservatore superficiale, ma la potenza del gruppo sta invece nella sua monumentalità. Lo vedrei eseguito in quattro diverse qualità di prezioso legno tropicale, senza alcuna lucidatura.

« Eccoci infine a una scena d'ufficio burrascosa in cui l'eroe viene sorpreso in possesso di documenti apparentemente accusatori. Il tavolo è in uno spaventoso disordine. La stanza si va riempiendo di gente capeggiata da una donna accusatrice. E' forse scultura anche questa? Sì. Le figure sono in altorilievo. Persino i piani delle sedie e il tavolo coperto di carte risultano massicci e l'occhio vaga senza stanchezza — come dovrebbe fare per la scultura — dall'eroe alla donna furibonda, al magistrato dietro di lei ed infine alla folla, disposta in tre gruppi ritmicamente sciolti. Il percorso compiuto dallo sguardo non va da spazio a spazio, né da stoffa a stoffa, bensì, prima di tutto, da massa a massa. Questa è scultura, ma si tratta di un tipo di scultura che solo il cinema è in grado di creare e costituisce quindi una delle mete di questa mia tesi.

« Ma esistono altri punti da stabilire. Una delle risorse sculturali del cinema, ad esempio, è data dalla sua possibilità d'ingrandire a volontà il viso umano fino ad occupare l'intero schermo. Alcuni esempi risultano come in basso rilievo, a somiglianza dei ritratti di alcuni pittori. Ma se l'immagine è resa in termini scultorei e se vuole essere lo studio del viso di una persona che pensa, il regista potrà fare un viaggetto a Washington per trovarne l'equivalente. Là, nella rotonda del Campidoglio, si trova il viso di Lincoln scolpito da Gutzon Borglum.

Esso costituisce uno dei tentativi più riusciti di rendere il segreto espressivo ingrandendo il viso al massimo e concentrando tutta l'attenzione dell'artista ».

« Non è l'immobilità, ma la maestà della scultura che vorrei trovare nel cinema. Non intendo, cioè, raccomandare lo stato d'animo della Venere di Milo, bensì quello di sua sorella, la Vittoria di Samotraccia, *colei* che distende le sue ali in cima allo scalone del Louvre ed in molte altre gallerie d'arte. Giudicando un nuovo film, non mancate di chiedervi: "Il suo ritmo è rapido e divino quanto il movimento delle ali della Vittoria di Samotraccia?" Fate di lei la pietra di paragone del film d'azione, poiché nulla può essere più rapido degli dei alati, nulla può essere più potente dell'avvento degli immortali ».

Nei prossimi numeri riporteremo altri brani di Lindsay sui film d'ambiente, o pittura-in-movimento e sui film di grande spettacolo, o architettura-in-movimento e da ultimo esamineremo brevemente i rapporti e l'importanza delle sue enunciazioni in relazione sia a quelle del contemporaneo, ed assai più importante, Canudo, sia a quelle dei teorici posteriori.

DAVIDE TURCONI

(1) Nato a Springfield, nell'Illinois, il 10 novembre 1897, Nicholas Vachel Lindsay ha dapprima studiato per tre anni all'Art Institute di Chicago e poi alla New York Art School. Egli si dedicava principalmente al disegno, ma non riuscendo né a vendere i suoi disegni, né a trovare altre occupazioni, nel 1905 prese a vagabondare nel West recitando poemi da lui stesso composti in cambio di cibo ed alloggio. Più tardi, nei periodi in cui non poteva vagabondare attraverso le campagne del West e del Sud, egli dava pubbliche letture. Fra i suoi volumi di poesie ricordiamo « General William Booth Enters into Heaven and other Poems » (1931), « The Congo and other Poems » (1914), « The Chinese Nightingale and other Poems » (1917), « The Golden Whales of California and other Poems » (1920), « The Daniel Jazz » (1920), « Collected Poems » (1924), « Every Soul is a Circus » (1929), ecc. Ha scritto anche varie opere in prosa, come « Adventures While Preaching the Gospel of Beauty » (1914), « The Litany of Washington Street » (1929), ecc., oltre al citato « The Art of the Moving Picture » (1915), ristampato in seconda edizione nel 1916 e in edizione parzialmente riveduta e ampliata nel 1922. I brani che riporto sono tolti dall'edizione del 1916. Negli ultimi anni della sua vita Lindsay tornò a Springfield, dove morì il 5 dicembre 1931.

Ancora William S. Hart (sopra) in un personaggio di pellerossa in Dawnmaker (1916) e in un monumento in bronzo eretogli a Mantova nel 1927 (sotto, a sinistra): (a destra) una delle solite scene di battaglia fra Federalisti e Confederati in un film del lontano 1916: The Little Yank.



"L'ULTIMA RISATA"

CARL MAYER può a buon diritto essere considerato, forse ancor più di Erich Pommer, la vera eminenza grigia del cinema tedesco muto. Questo giovane austriaco irrequieto e sognatore, figlio di un commerciante fallito, cacciato di casa a sedici anni, incontrava a Berlino, nel dopoguerra, Hans Janowitz. Dalle animate discussioni dei due doveva nascere la sceneggiatura di un film: *Il gabinetto del Dottor Caligari*. La personalità di Mayer fu la più forte tra quelle che tennero a battesimo l'espressionismo cinematografico. E dal 1920 in poi troveremo il suo nome associato a quello dei registi maggiori e minori a testimonianza di una sua precisa coerenza intellettuale. Il Kracauer ha sottolineato il sostanziale apporto dello sceneggiatore Mayer ai film di Wiene e di Lupu Pick e ha convincentemente sostenuto come il legame di parentela che unisce l'espressionista *Genuine* (1920) agli intimisti *Hintertreppe* (1921), *Scherben* (1921), e *Sylvester* (1923) sia appunto da ricercarsi nella visione del mondo di Carl Mayer. Il Kracauer definisce in massa queste opere: « film dell'istinto ». Il mondo che ci fanno conoscere è quello di una società disintegrata, o meglio di quel residuo di una società in sfacelo che è la piccola borghesia

Mann. È infatti con questo film che culmina la serie iniziata nel 1921. Avrebbe dovuto dirigerlo Lupu Pick ma per divergenze sorte tra lui e Mayer, il film veniva affidato a F. W. Murnau. Si realizzava così il felice incontro tra un grande regista tedesco, proveniente dall'esperienza espressionista di *Nosferatu*, con uno dei santi padri dell'espressionismo e il risultato della loro collaborazione fu un'opera che di quel movimento artistico doveva rappresentare il superamento e il suggello.

La trama del film è lineare. Il portiere dell'albergo "Atlantic" presta servizio davanti alla porta girevole. È ormai vecchio e il lavoro di scaricare i bauli per i clienti è divenuto per lui faticoso. Ma la divisa gallonata da portiere lo rende felice, lo fa sentire una persona importante, e la sera, quando rientra a casa, tutti lo salutano con grande deferenza. Il direttore dell'albergo si accorge che il portiere non è più in grado di fare il suo lavoro e lo trasferisce ad un altro servizio, il più infimo nella scala gerarchica: la custodia e la pulizia del gabinetto dell'albergo. Il portiere apprende la notizia della sua destituzione, quando vede un altro al suo posto, con la sua divisa. Cercherà invano di convincere il direttore a



Titolo originale: Der letzte Mann - *Regia:* F. Wilhelm Murnau - *Soggetto e sceneggiatura:* Karl Mayer - *Fotografia:* Karl Freund - *Scenografia:* Robert Herlt e Walter Roehrig - *Interpreti:* Emil Jannings (Lu), Mary Delschaft (sua figlia), Kurt Hiller (lo sposo della figlia), Emilie Kurtz (la zia), Hans Unterkircher (il direttore), George John (il guardiano notturno). *Produzione:* U.F.A. 1924.

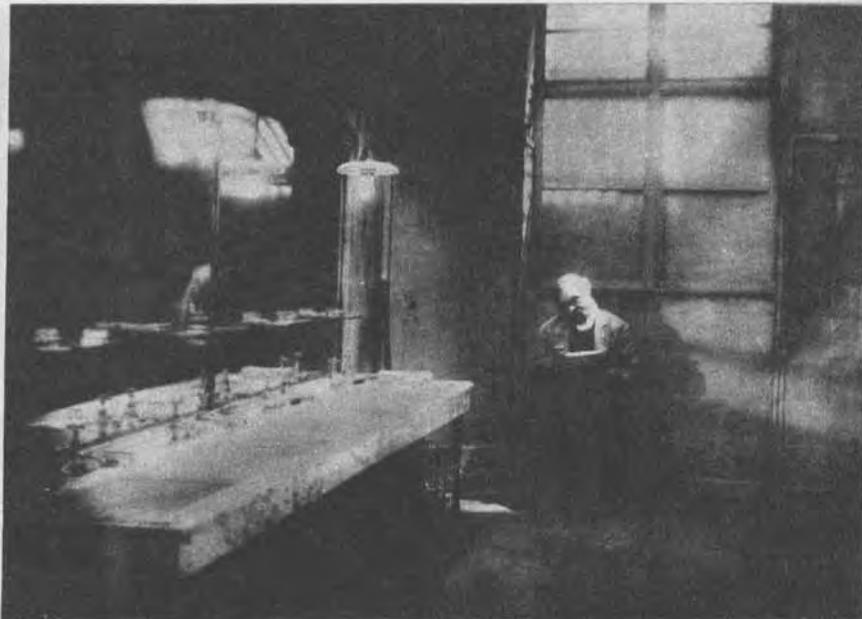
i cui personaggi sono preda dell'istinto e abbandonati in balia del fato. Si tratta di drammi in sordina, « drammi da camera » (kammerspiele), con pochi personaggi, ognuno dei quali incarna un istinto. Semplicità di costruzione psicologica e struttura formale rigorosa sono le caratteristiche salienti dei « film di Mayer », come finisce per chiamarli il Kracauer. Lo sviluppo spirituale che portò Mayer dall'espressionismo all'intimismo meriterebbe di essere studiato a fondo sui testi, ma quanto ricaviamo dagli storici del cinema è già di per sé sufficiente a spiegarci la riuscita perfetta di *Der letzte*

restituirgli il posto. Il portiere è diventato l'ultimo degli uomini. Tutti i vicini adesso lo dileggiano, vedendolo senza la divisa a cui la sua autorità era indissolubilmente legata. Una notte il vecchio torna all'albergo, scende nel sottosuolo e si accascia sul pavimento del gabinetto. Laggiù lo troverà il guardiano notturno, in attesa della morte. Così il film ha fine per noi e scarsa importanza ha la sequenza finale, imposta da esigenze commerciali, in cui vediamo il portiere che, diventato ricchissimo in seguito a un colpo di fortuna, torna all'albergo come cliente, è ossequiato dai camerieri coi quali

scherza bonariamente largendo loro mance vistose. Si è conquistato; in un certo senso, un'altra divisa.

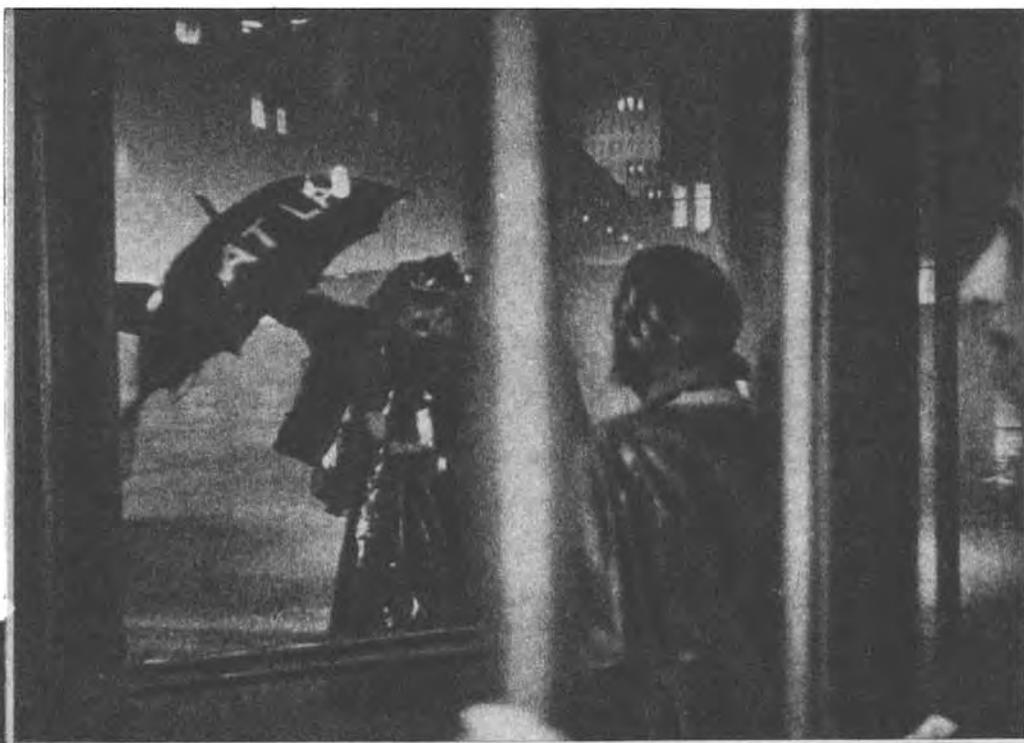
Mayer e Murnau avevano concepito il film senza questo finale ottimistico. Il loro personaggio, così concreto (si vedano le scene dell'intimità familiare) eppure così terribilmente simbolico doveva scendere fino in fondo all'abisso (ironicamente raffigurato dai muri gelidi del gabinetto) e aspettarvi la morte. Quella morte che aveva già rappresentato per lui il doversi togliere la divisa fiammante. Tutto il significato del film è racchiuso nella contrapposizione della *hall* dell'albergo, piena di movimento e di vita, (la porta girevole diventa il simbolo visivo della vita del grande albergo), all'ambiente chiuso, deserto in cui il portiere ingloriosamente termina la sua carriera. Sono i due estremi della parabola percorsa dal perso-





naggio, i punti di riferimento della sua tragica emblematicità in « modo minore ». I realizzatori hanno colto nel dramma dell'uomo finito una volta toltagli la divisa, la tragedia del crollo di una facciata dietro la quale forse non c'era che il vuoto. È una tragedia tipicamente tedesca e qualche anno dopo un altro regista ce ne presenterà una versione non molto dissimile. Il fattore esterno che provocherà il crollo della rispettabilità, questa volta « borghese », si chiamerà *Lola-Lola*; e il professor Unrat non è altro che una seconda figurazione dell'uomo legato a una uniforme, a una facciata. Anche lui crolla col crollare di questa.

Un confronto tra i due film non può non richiamare un altro e ancor più significativo parallelo. Alludiamo al personaggio del pagliaccio che non parla mai (in *Der blaue Engel*) e a quello del guardiano notturno nel film di Murnau. Sono infatti due personaggi chiave: quasi il simbolo del destino a cui i





protagonisti non potranno sfuggire. Tutti ricordano il pagliaccio dalla maschera fissa in un eterno sorriso che Unrat si trova sempre davanti ogni volta che mette piede nel locale; il protagonista non sa ancora di doversi degradare a quel punto. La maschera sembra volerlo avvertire della sorte che lo attende. In Murnau il simbolo è ancor meno definito e tanto più efficace. Vediamo il guardiano vagare lentamente per i corridoi dell'albergo, sfiorare il portiere come se non lo vedesse. È una figura quasi di « genius loci » o di angelo della morte, l'unica in tutto il film che faccia ancora pensare all'espressionismo.

All'ambiente espressionista possono anche richiamare la scenografia e l'illuminazione, ma il risultato complessivo e il tono dominante ci pongono davanti a un'opera che rivela una sensibilità registica e figurativa autonoma; una sensibilità matura, indipendente da una scuola e da una maniera ormai filtrate e superate, attraverso ad essa. Al contrario degli espressionisti, Murnau è anzitutto un narratore; pochi film sono serrati, e incalzanti come *Der letzte Mann*. Le inquadrature iniziali danno il ritmo di tutto il film; la macchina da presa è piazzata in un ascensore che sta scendendo nella *hall* dell'albergo, vediamo i clienti andare e venire, vediamo la porta girevole, e attraverso i vetri, nella strada intravediamo la sagoma enorme del protagonista con l'ombrello aperto. Siamo di fronte a una varietà di piani che fa quasi pensare a quello che sarà l'uso del « pan-focus ». E il ritmo iniziale sarà sostenuto in tutto il film che, come è noto, è privo di didascalie, eccettuata quella precedente la sequenza finale. È una didascalia che riafferma velatamente la coerenza del regista; suona testualmente: « Qui la storia dovrebbe realmente finire. Il vecchio portiere avrebbe avuto ben poco da aspettarsi se non la morte. L'autore ebbe però pietà di lui e provvide ad un epilogo del tutto improbabile ». Non c'è davvero bisogno di leggere tra le righe per capire quanto poco Murnau credesse a quel lieto fine.

Murnau ha dimostrato nel modo più radicale, con il suo film, come si possa raccontare una storia per sole immagini e il risultato non tradisce il minimo sforzo. L'ispirazione è sempre felicemente sostenuta, senza ricorsi a surrogati intellettualistici, e



l'invenzione è continua. Ad esempio, durante la festa per lo spozalizio della figlia del portiere uno degli ospiti assorda gli altri con un trombone. Murnau è riuscito a far « sentire » allo spettatore il suono dello strumento importuno avvicinando rapidamente la macchina da presa all'uomo col trombone; lo strumento luccicante è proiettato così in primissimo piano e si ha l'impressione di un acuto improvviso e stonato.

Né è da dimenticare la valentia di Murnau nel dirigere gli attori; basterà ricordare come questo sia uno dei non molti film in cui Emil Jannings sia ridotto entro limiti sopportabili.

Der letzte Mann è veramente un'opera fondamentale nella storia del cinema tedesco. E se in essa sono ancora avvertibili le tracce di un determinato gusto, non si può d'altronde disconoscere il suo valore di anticipazione della corrente realista. L'anno seguente comparirà *Die freudlose Gasse* (*La via senza gioia*): Pabst e Dupont sono alle porte.

GIULIO DE ANGELIS



FILM DI QUESTI GIORNI

IL SOLE NEGLI OCCHI

Regia: Antonio Pietrangeli - Soggetto: Antonio Pietrangeli - Sceneggiatura: Antonio Pietrangeli e Suso Cecchi D'Amico - Fotografia: Domenico Scala - Interpreti: Gabriele Ferzetti (Fernando), Irene Galter (Celestina), Pina Bottin (Marcella), Paolo Stoppa (Egisto Palmucci), Maria Dossena (Elvira Palmucci), Aristide Baghetti (Il professore), Signora Libassi (Signora Edvige), Scilla Vannucci (Italia), Nicoletta Capotondi, Giancarlo Cocchini, Ennio Manfredi. - Produzione: Titanus-Filmcostellazione, 1953.

MENTRE nel nostro cinema sta dilagando il fenomeno per cui registi di più o meno valide attitudini si abbandonano ad ambiziose dichiarazioni programmatiche intorno al film cui stanno attendendo, film che in troppi casi, a ragion veduta, si dimostra assai meno ricco di significati di quanto il regista aveva voluto farci credere, l'esordio di Antonio Pietrangeli è da accogliere con soddisfazione particolare. Anzi tutto Pietrangeli non ha avuto fretta. Prima di affrontare la piena responsabilità di un film, egli ha accumulato una dozzina d'anni di apprendistato, di tirocinio severo, sia in qualità di scenarista sia in qualità di assistente alla regia, accanto a registi di primissima schiera. Senza contare i suoi precedenti di critico e di studioso. Solo a maturazione avvenuta, intimamente come tecnicamente, egli ha compiuto il passo definitivo, elaborando un film, il quale — il fatto è da sottolineare — reca dal soggetto alla regia, attraverso lo scenario, steso, ovviamente, in collaborazione con altri, tra cui Suso Cecchi d'Amico, l'impronta di un solo autore.

Pietrangeli, cresciuto alla scuola del neorealismo, si è accostato fin dal suo primo esperimento registico, ad un tema impegnativo. Impegnativo anche perché inedito o quasi: la figura della domestica, realisticamente considerata nel suo ambito sociale, nei suoi mutui rapporti con i padroni, nella sua caratteristica e primitiva mentalità di "inurbata", è infatti un personaggio che fino ad oggi il cinema neorealista non aveva incontrato sul proprio cammino se non di scorcio. Il precedente più cospicuo in materia rimane pur sempre quel *Sissignora* (1941) del compianto Ferdinando M. Poggioli, basato forse su intenzioni non dissimili da quelle dimostrate adesso da Pietrangeli, ma irreparabilmente inficiato dai presupposti "feuilletonistici" che gli derivavano dal romanzo omonimo di Flavia Steno su cui si fondava. Qualcuno tende oggi a sopravvalutare *Sissignora*, quale anticipatore del neorealismo postbellico. Certo, Poggioli era riuscito in quel film, oltre che a tratteggiare una psicologia, approssimativa ma autentica, ad evocare una certa realtà "popolare" (vedi la "balera" domenicale), ma soltanto attraverso frammentari accenni, soffocati da una costruzione dominata da un accento melodrammaticamente lacrimoso. Comunque, il precedente sussiste, anche perché, sia pure in maniera somma-

ria, *Sissignora* suggeriva il problema della incomprendenza tra domestiche e padroni — certi padroni, almeno —, con spirito di decisa simpatia verso la domestica, vittima dell'affezione nutrita verso il bambino a lei affidato. Nella contrapposizione della madre alla serva, sotto il riguardo del comportamento verso il piccolo, nell'olocausto della seconda, vittima innocente del proprio slancio e dell'iniquità altrui, affiorava decisamente la sostanza "populistica" in un senso tutto d'appendice, mutuata dal romanzo. E vedremo tra poco come merito essenziale di Pietrangeli sia stato quello di tenersi lontano da ogni schematizzazione, da ogni presa di posizione preconcepita, da ogni polemica troppo scoperta. Da che parte si dirigano le sue simpatie è evidente, ma non per questo il disegno psicologico della protagonista è meno ricco di chiaroscuri, in modo da fare di essa una vera e propria creatura umana, con la complessità dei suoi problemi particolarissimi, e non un semplice "agnello" caduto ignaro in mezzo ai lupi cittadini. I precedenti che è dato ricordare nel quadro del nostro cinema postbellico sono meno rilevanti, anche se di più degno risalto artistico: ché la servetta di *Umberto D.* (1952) di Vittorio De Sica, se costituiva la più fresca ragion di vita del film, andava considerata una sorta di caso-limite, nella sua animalesca incoscienza, e comunque veniva studiata solo di riflesso; come di riflesso veniva considerato quel tenero e attendibile personaggio, che era ne *Le infedeli* (1952) di Steno e Monicelli la camerierina indotta al suicidio dalla falsa accusa subita (1).

Se il personaggio di *Umberto D.* era il risultato di una sorta di verismo alieno dal prender aperta posizione nei suoi confronti, quelli di *Sissignora* e di *Le infedeli* valevano di occasione per una polemica, più sbrigativa nel primo caso, più insistita nel secondo, avente come mira la società alto-

borghese presso cui tante di queste ragazze di campagna trovano lavoro, ma non comprensione, anzi talvolta motivo di amarezza e magari di disperazione. L'obiettivo era limitato, i casi proposti erano lungi dallo esaurire il problema. Il merito essenziale di Pietrangeli è anzi tutto quello di avere, partendo da un presupposto di almeno relativa obiettività, allargato il campo visuale, con il cogliere, della sua Celestina, non un momento artatamente significativo, ma tutta una fase del "curriculum" quale "lavoratrice domestica". Che cosa sarà di Celestina, uscita dalla quadruplicata esperienza di servizio e da quella, anche più istruttiva, dell'amore senza sospetti il film non dice né si propone di dire. All'intelligenza dello spettatore è affidata la previsione di quello che potrà essere il comportamento futuro di una ragazza ormai madre e fortificata da un contatto delusivo, ma chiarificatore, con l'esistenza nei suoi più crudi aspetti. Tanto per spiegarci in termini di buonsenso popolare, possiamo dire che, dopo quanto le è capitato nel film, Celestina avrà imparato a vivere. A vivere come le impone la sua condizione (Pietrangeli non intende proporre "rimedi" o soluzioni demagogiche alla consuetudine secolare per cui la società borghese può disporre della presenza e del lavoro quotidiano di migliaia di ragazze, sospinte in città da un bisogno che i frutti della terra non riescono a soddisfare), complicata dalla sopravvenuta, prematura maternità; a vivere con esatta comprensione dei suoi diritti e dei suoi doveri, di quello che le è legittimo e di quello che non le è legittimo sperare e credere.

Pietrangeli sembra aver fatto tesoro della miglior lezione del neorealismo, la lezione dell'antiretorica. Significative a tal proposito sono certe sue dichiarazioni, aliene da ambizioso messianismo: « Mi interessava solo raccontare vizi e virtù di un'umanità semplice, primitiva, sprovvista, che si tro-

Irene Galter e Gabriele Ferzetti in *Il sole negli occhi*, un film che costituisce per Pietrangeli una prova d'esordio assai positiva nella quale egli ha fatto tesoro della migliore lezione del neorealismo.



va di colpo messa a contatto con quella tanto più complessa, scaltrita e affannata che popola una città... Se col mio film sarò riuscito comunque a esprimere sia pure una parte delle difficoltà, delle incertezze, dei dolori, delle ottusità — e magari della protervia — di una sola tra quelle migliaia di ragazze che ogni anno vengono dalla campagna in città, perché costrette a servire, credo di non aver fatto una fatica del tutto inutile » (2). Pietrangeli ha scrupolosamente osservato le sue premesse, mantenuto quanto prometteva in partenza. E questo è già di per sé un fatto importante, specie a raffronto con la sproporzione, che ricordavo all'inizio, tra propositi e risultati di certi suoi colleghi anche più navigati di lui.

Ma si diceva del tema del film. « Pietrangeli... sostiene che alla base di tutti i rapporti intercorrenti tra il padrone e la persona che lo serve sta quello, per lui mostruoso, secondo il quale il padrone considera la persona di servizio da un punto di vista solo utilitaristico e se ne serve — egli dice — "come di un aspirapolvere", senza avere, cioè, quando ordina, preoccupazioni umane di sorta. E ciò fa per natura, per tradizione, semplicemente, senza alcuna malvagità. Come, del resto, istintivamente, al di fuori di ogni intenzione offensiva, al solo fine di una adeguata difesa, fa il servitore, il quale pone, nell'eseguire l'ordine, la stessa indifferenza che metteva, nel formularlo, il padrone » (3).

Questo punto di vista sarebbe possibile enunciarlo press'a poco negli stessi termini attraverso la visione del film, voglio dire anche senza conoscere le dichiarazioni del regista. Segno che questi è riuscito a travasare senza sforzo il proprio concetto entro il telaio narrativo dell'opera. La quale gode della propria struttura episodica, resa salda dalla presenza di Celestina e dalla permanenza dei suoi problemi, del suo rapporto affettivo con Fernando, lo stagnaro. Quattro sono gli episodi fondamentali (oltre al prologo brevissimo: la partenza di Celestina per la città; all'epilogo: il tentativo di suicidio, l'ultimo incontro con Fernando all'ospedale, in cui Celestina ribadisce, di fronte all'uomo che ha ripagato di utilitaria incoscienza il suo esclusivo affetto, la propria volontà di ricominciare da capo, sola; a qualche rapido brano di collegamento, tra cui gustoso quello del prete che procura a Celestina l'impiego presso la famiglia siciliana), corrispondenti ad altrettante tappe della carriera di Celestina quale domestica prevalentemente a tutto fare: presso la famiglia di media borghesia, esigente e convulsa; presso la famiglia del vecchio professore pensionato, priva di mezzi ma non di soverchianti affetto; presso la famiglia dell'alta borghesia, dove vige una fredda etichetta ed è assente il rapporto umano sia in senso positivo sia in senso negativo; presso la famiglia "mercantile" dei grassi arricchiti, confidenziali e svelti nell'allungare le mani.

Nella pittura di questi quattro ambienti, assai ben scelti, in quanto indicativi, e differenziati acutamente tra di loro, va ricercato il nocciolo e il sapore più autentico del film. La somma delle notazioni è ricca, originale, anche se ai due episodi più azzeccati, vale a dire al secondo ed al quarto,



Barbara Laage in *Traviata '53* di Cottafavi, film che risulta un parziale ricalco, di origine deteriormente letteraria, della *Signora delle camelie* con spunti mutuati da Clouzot e Antonioni.

non è estranea un'influenza, rispettivamente, di Castellani (quello di *È primavera*, 1949, così svelto a cogliere l'essenza della mentalità siciliana; si veda in proposito il personaggio del "fidanzato" agente di polizia, col suo formalismo ampolloso, con la sua retorica e la sua sostanziale, interessata, meschina pavidità: i rapporti con quest'ultimo sono illuminati con tocchi maestri, la passeggiata domenicale con la ragazza è una pagina esemplare) e di Emmer (vedi il colorito romanesco, il compiacimento nella pittura di quella famiglia di cicciuti, gli stessi scorci della spiaggia, peraltro, così deserta e ventosa, tanto diversa da quella di *Domenica d'agosto*, 1950). Il secondo ed il quarto ambiente appaiono i più inediti non solo e non tanto in sé e per sé quanto in rapporto con la presenza del personaggio della domestica. Si veda, nel secondo, co-

me si coaguli lentamente il sentimento d'affetto reciproco, tra quel vecchio professore, il quale spende i suoi pochi quattrini in ponderosi tomi per la sua biblioteca, e la sua modesta e dignitosa consorte da una parte, e la stordita servetta dall'altra. Come venga colta nella sua realtà l'atmosfera di scienza polverosa, di decoro inconcusso e di fame nobilmente sopportata. Come il clima esageratamente familiare che Celestina trova in quella casa solitaria (clima il quale sfocia nell'avventata promessa di eredità) faccia da singolare ed esatto contrappeso e contrasto al clima di estraneità e freddezza del primo o del terzo episodio, concorrendo ad accentuare il disorientamento nella ragazza, impreparata di fronte a quella mutevole e contraddittoria realtà. Si veda ancora, nel quarto episodio, il diverso tipo di cordialità, derivante dalla rumorosa euforia

MISCELLANEA

di quella gente bottegaia e ben pasciuta, oscuramente conscia di non essere di livello troppo superiore a quella della domestica, intenta ad impiantare rumorose e futili liti, a dir grossolane facezie e a cogliere il proprio bene dove lo trova, si tratti pure delle allettanti curve della persona di servizio! Più ovvia l'osservazione d'ambiente negli altri due casi, entrambi rappresentativi del diaframma che in genere si viene a frapporre tra servi e padroni. Come nel caso di quei comuni borghesi, marito succube e moglie ostentante una dignità superiore a quella reale, incoerenza nei suoi rapporti con la domestica, da cui, in cambio di qualche distratta parola di comprensione, pretende una meccanica rispondenza alle proprie esigenze. O di quella casa di lusso, dove la padrona comunica con la cameriera per il tramite del maggiordomo e dove è possibile spaccare a bella posta un rubinetto senza che nessuno si accorga del dolo.

Il filo conduttore tra questi momenti è, dicevo, il carattere fidente di Celestina, specie in rapporto con quello spregiudicato di Fernando. Per quanto riguarda il personaggio della protagonista, reso atto ad Irene Galter di una interpretazione varia e delicata, che la indica definitivamente come un'attrice giovane d'avvenire (eccellenti pure, ed anche più, il Ferzetti, ed in genere il contorno dei caratteristi), occorre osservare come essa si costringa con un certo sforzo entro i panni della contadinotta ignara. Si riesce a crederle solo quando comincia ad "aprire gli occhi". Precedentemente, si nota un qualche contrasto tra i suoi atti "primitivi" e la sua figura da "signorina" (lo stesso vestito che indossa in tutta la prima parte non sembra proprio di una contadina appena scesa dai monti). Il contrasto si fa tanto più grave in quanto i suoi due fratelli vengono presentati come due trogloditi, due gozzuti della Val d'Aosta o poco meno. Una singolare famiglia. A parte ciò, il delinearsi, l'interrompersi e il riprendere della relazione con Fernando sono seguiti con una facoltà d'osservazione vigile, chiarificatrice, grazie anche all'assidua presenza, spesso saporosa, del "coro" delle colleghe di Celestina (significativa in particolare la emiliana, mentre la veneta, più opaca, soffre anche di una scadente sincronizzazione). Il centro del rapporto e forse il centro narrativo del film è dato da quella gita sul lago, dove, meglio che in qualsiasi altro momento, il contrappunto corale giova alla definizione del rapporto tra i due protagonisti, illuminato con una discrezione, una penetrazione singolarissime. Allora anche il paesaggio assume una funzione, con quella boscaglia, quel lago, che si contrappongono, quale emblema di effimera libertà, alla città dalla selva di case tutte eguali, quelle di fronte a cui Celestina si era sentita disorientata al proprio arrivo.

Come prova d'esordio *Il sole negli occhi* è dunque assai positiva. In un'annata che non ci ha risparmiato delusioni d'ogni provenienza la nascita di un nuovo regista è un fatto da festeggiare con adeguata soddisfazione. Di fronte alla quale cadono i marginali rilievi cui il film dà adito e cui va aggiunto per lo meno quello relativo al titolo: nebuloso e deteriormente letterario, tutto il contrario, vale a dire, di quello che è il film.

Tempi duri, per Margherita Gautier. Il centenario non le ha portato fortuna. Giorni fa assistevamo all'impresa di un nostro provveduto commediografo, il quale ha avuto la bizzarra idea di rifare il dialogo a *La signora dalle camelie*, infarcendolo di discutibili spiritosaggini e di vaghi fremiti esistenzialisti, privandolo, cioè, di qualsiasi alone romantico. Oggi ci troviamo di fronte ad una *Traviata '53* di Vittorio Cottafavi, cui non è evidentemente estraneo l'esempio di Clouzot e della sua *Manon* (1949). È il caso di ripetere quello che si diceva poche settimane fa, dopo Venezia, a proposito di *Les orgueilleux* di Yves Allégret: e cioè che Clouzot conviene lasciarlo fare da Clouzot. La *Manon* di Clouzot offriva una certa prospettiva modernamente acra, entro cui si inserivano i personaggi mutuati dall'abate Prevost; la *Traviata* di Cottafavi (soggetto di Tullio Pinelli e Federico Zardi, sceneggiatura di Pinelli e Siro Angeli) non è che un parziale ricalco, di origine deteriormente letteraria e dai risultati assai poco eloquenti. Ricalco duplice, ché, se lo spunto primo per il "travaso" è dovuto a Clouzot, il clima, entro cui la romantica vicenda è stata, con preteso disincantato realismo, trasferita, è quello, né più né meno, di Antonioni e del suo *Cronaca di un amore* (1950). Già quel pur notevolissimo film appariva lacunoso, talvolta impacciato nella presentazione del mondo altoborghese di Milano, con la sua mondanità poggiate su un solido affarismo. *Traviata '53*, nel ricalcare ambienti, situazioni, personaggi di Antonioni, rimane su un piano di assai maggiore genericità. L'impasto di realismo di seconda mano e di romanticismo residuo, da cui risulta il film, non offre una giustificazione plausibile, interiore (quale poteva essere appunto il cinismo di Clouzot) per un simile tentativo, sprovvisto, ormai, di una sostanziale originalità. Il traliccio originario ha subito, ovviamente, radicali trasformazioni, serbandosi solo all'inizio entro i binari della diligente parafrasi. Il fulcro della nuova "interpretazione" risiede nella trovata che ha sostituito quello che è il centro della commedia: la decisione del sacrificio, vale a dire il dialogo col "vecchio genitore" (contro il quale si è pure accanito il commediografo di cui sopra, sostituendo alla rinuncia in chiave romantica una volontà di *attuarsi* in chiave, ripeto, larvamente esistenzialistica). Nel film nessun incontro, nessun dialogo col padre, ma una volontaria rinuncia di Margherita, conseguente — udite, udite — alla circostanza che il suo amante ufficiale, potentissimo nel mondo degli affari, ha fatto, per vendetta contro la sua relazione col giovane, sospendere dalle banche i crediti all'azienda del padre di lui, crediti che vengono riaperti non appena la donna ha compiuto il sacrificio. L'espedito è abbastanza puerile ed improbabile, questo magnate dell'industria e della finanza che sfoga sul piano degli affari i suoi livori sentimentali è troppo ridicolo per esser preso sul serio. Specie quando, dopo tanto averne inteso parlare, lo si vede comparire con le sembianze di Eduardo De Filippo e la voce di Giulio Panicali.

La durezza del discorso, se riguarda il genere dell'esperimento e i modi del suo concretarsi (attraverso il solito racconto e frammenti, talora non troppo in regola con

la logica), non riguarda l'esteriore mestiere del Cottafavi, che può aspirare probabilmente, dopo anni di oscuro tirocinio, a far di meglio. Formalisticamente considerato, il film è assai nitido, grazie, anche alla bella fotografia di Arturo Gallea, e presenta perfino qualche pretesa d'atmosfera: vedi il notturno vagare di Margherita, legato peraltro a molteplici reminiscenze. Del resto, tutto il film è tributario nei confronti di questo e di quello: certi impieghi degli strumenti solisti, certi splenetiche abbandoni del commento musicale di Giovanni Fusco ci riconducono ancora una volta ad Antonioni, mentre il personaggio della mezzana di lusso (assai vividamente interpretato da Gabrielle Dorziat, la migliore in campo, ché Barbara Laage alla inquietante presenza fisica unisce una presenza interpretativa solo saltuaria e Armando Francioli appare per lo più raggelato, ristretto in sé) proviene dritto dritto da *Manon*, come dimostra anche la scelta dell'interprete.

Con una certa nettezza di tecnica a stacchi il metodo rievocativo è impiegato in *La follia di Roberta Donge* (*La vérité sur Bébé Donge*, 1951) di Henri Decoin, un film la cui frequente precisione formale e strutturale non fa che sottolineare la stucchevole e letteraria vuotaggine del racconto. Questo propone un aspetto di quella casistica matrimoniale e, in genere, di rapporto tra i sessi, cara al cinema francese e della quale un esempio recente è *L'ora della verità* (*La minute de vérité*, 1952) di Jean Delannoy. Tra i due film, in effetti, sembra esistere qualche parentela, non soltanto nella loro struttura ad incastro, ma nell'indole di certe svolte narrative. Il confronto non può che aiutare a stabilire lo scarso peso del film di Decoin, dotato di un dialogo più pretenzioso che proficuamente illuminante. Inoltre, se il film di Delannoy sfociava in soluzioni convenzionali, questo di Decoin si appoggia a presupposti psicologici e di situazione sufficientemente insoliti e discutibili per riuscire probanti. Questa giovane moglie inesperta ed innamoratissima del marito più anziano, ricco e amante dei propri comodi, la quale uccide a freddo quando il suo amore è definitivamente crollato sotto il peso delle mortificanti disillusioni, risulta, ad onta della bravura di Danielle Darrieux (e Jean Gabin non le è da meno), una figura di comodo, ideata al puro scopo di costruire un meccanismo esteriormente esatto come certi giochi di pazienza cinesi.

Mare crudele (*The Cruel Sea*, 1952) di Charles Frennd ha ricevuto, pochi mesi fa, il Lauro d'Oro di Selznick. E, visti gli altri film rimasti in lizza, possiamo anche dire che non l'ha rubato. Esso tra l'altro risponde abbastanza esattamente agli scopi che quel discutibile premio si prefigge. Ispirato al romanzo omonimo di Nicholas Monsarrat, illustra infatti le imprese di una corvetta britannica durante l'ultima guerra. Le illustra prescindendo da ogni tono epico, o quanto meno eroico, insistendo fino alla monotonia sul grigiore di un compito quotidiano, che esponeva l'equipaggio a tutti i rischi di un mare, "crudele", più ancora che in sé, a causa dell'insidia dei sottomarini. Due tra questi avrà affondato la corvetta alla fine della guerra, un bilancio in apparenza modesto, ma in realtà ragguardevole, frutto di infinite sofferenze e prove di coscienza e di valore. Ho usato di proposito la

parola coscienza, anche per sottolineare come *Mare crudele* voglia essere un film, più che di fatti, di stati d'animo. Esempificati e riassunti nella psicologia di colui che della nave ha la responsabilità, il comandante (il robusto Jach Hawkius), chiamato ad addestrare ufficiali inesperti, a risolvere situazioni difficili ad affrontare dilemmi morali tormentosi, come quando la nascosta presenza di un sottomarino da affondare lo costringe a sacrificare numerose vite di compatrioti, i quali, in mare, attendevano invece da lui salvezza. In certe notazioni psicologiche, in certa impalpabile atmosfera di "missione", con il peso incombente della guerra che opprime gli animi, sta il pregio di *Mare crudele*, film di buona fattura, nel suo realismo ricostruito, il quale non dice tuttavia nulla di minimamente nuovo sull'eterno argomento della guerra di mare e non trascura neppure di ricorrere, per alimentare una narrazione ad ogni passo stagnante, a "clichés" scontati come quello del "secondo" attaccabrighe. Forse *Mare crudele* ha il torto di arrivare un po' in ritardo. In ogni caso, però, anche se ricorda un film come *Il cacciatore-pediniere Torrin* (*In Wich We Serve*, 1942) di Noel Coward e David Lean, si avvantaggia rispetto ad esso, in grazia di una maggiore autenticità e di uno spirito meno legato ai doveri apologetici della propaganda bellica.

Il favoloso *Andersen* (*Hans Christian Andersen*, 1952) di Charles Vidor, in cui Samuel Goldwyn ha prodigato alcuni anni di fervori e parecchi dollari, è uno scherzo di pessimo genere ai danni del più popolare autore di fiabe che conti la vecchia Europa. Andersen è stato assunto a pretesto per un "musical", fondato, con fantasia piuttosto avara, su una veneranda situazione di amore inappagato e nel quale le più celebri fiabe sono ridotte a semplici pretesti per altrettante canzoncine, affidate agli estri di Danny Kaye, evanescente protagonista. Senonché sul lato canoro del film, che sarebbe poi quello sostanziale, non è dato pronunciarsi, in quanto lo zelo dei nostri doppiatori è giunto fino a far sparire la voce di Danny Kaye. In compenso, il film è stato stiracchiato fino ad adattarlo alle dimensioni di un qualsiasi schermo panoramico, definito favoloso pur esso. La più fortunata delle fiabe, nei confronti degli autori del film, è stata quella che ha dato origine al balletto conclusivo, che è il pezzo di bravura per il quale esso è stato evidentemente imbastito (con scarsissimo sale nello scenario — di Moss Hart — e tanto, tanto oleografismo nel colore, nelle scene e nei costumi da calendario dozzinale per bambini): qui l'inventiva coreografica di Roland Petit, l'efficienza del suo corpo di ballo, solista la bruna Renée Jeanmaire, che figura pure come protagonista del film, accanto ad uno spaesatissimo Farley Granger, il gusto scenografico di Antoni Clavé si sono fusi in un risultato cromaticamente e dinamicamente spesso suggestivo. Il quale non è tuttavia sufficiente a giustificare l'ibrido zibaldone.

In fondo, chi volesse potrebbe ripercorrere la parabola involutiva del cinema americano, semplicemente attraverso l'esame delle sue tre *Vedove allegre*, dovute — si badi — ad altrettanti registi di origine austrotedesca: quella di Erich von Stroheim (1925), quella di Ernst Lubitsch (1934) e questa di

Curtis Bernhardt (*The Merry Widow*, 1952). Le conclusioni sarebbero sconfortanti: dalla sarcastica cattiveria, dal crudele verismo di Stroheim, dall'iridescente malizia, dal prezioso decorativismo di Lubitsch siamo arrivati alla gonfia pacchianeria di un "technicolor" offensivo, la quale è stata aggravata dall'ipertrofia di uno schermo panoramico sfruttato solo come fenomeno da baraccone (anche se una certa *continuità* del montaggio interno, alieno da stacchi e da dissolvenze, rende questo film, meno inadatto di altri alla proiezione su grande schermo, oggi praticata con criteri tanto arbitrari e prescindenti da ogni discriminazione). L'aspetto più grave del film, tuttavia, specie per chi ricordi la scintillante levità ed allusività dell'opera lubitschiana, risiede nell'estrema grossolanità di uno scenario, dovuto a Sonya Levien e William Ludwig, il quale manipola assai disinvolta-

Albertina Rasch. A quella sapiente sinfonia di bianchi e di neri, in cui il regista aveva fuso elementi scenografici, costumistici, coreografici, si sostituisce qui, nella scena del gran valzer, una sinfonia in rosa, con intenzioni psicologiche (la visione intonata a quel colore vorrebbe suggerire uno stato d'animo), in cui il coreografo Jack Cole palesa una fantasia mediocre e assai poco intonata ad una coerenza di gusto, rispetto all'epoca evocata. A serbare stancamente i collegamenti con il passato è rimasta la sola Una Merkel, ah! quanto mutata da quella che tanto spiritosamente recitava nel 1934 la parte della regal consorte di Marsovia. Oggi essa interpreta tutt'altra parte, innovazione dell'attuale scenario, e i suoi compagni caratteristi, magari buoni attori in sé, suscitano per contrasto il ricordo di Edward Everett Horton e degli altri interpreti d'un tempo, diversamente arguti. Quel-



Jean Gabin e Danielle Darriux sono i bravi interpreti di *La folia di Roberta Donge*: un film nel quale la precisione strutturale e formale sottolinea la stucchevole vuotaggine del racconto.

te i termini della trovata fondamentale, rimane ovviamente immutata. Nella *Vedova allegra* di Bernhardt non c'è più traccia di ironia, di beffa sottile, ma soltanto un greve appoggiare su vetuste note farsesche, un meccanico procedere di una schermaglia amorosa che, priva d'ogni impreveduto per sua stessa natura, è stata privata anche del fertile pimento dell'umorismo. Che non era lecito attendersi neppure dai protagonisti, la soltanto graziosa ed elegante (costumi di Helen Rose e Gile Steele) Lana Turner e il cafonesco, inespessivo ed ingombrante Fernando Lamas (oh, ombra di Maurice Chevalier!). Dei quali, praticamente, uno solo canta, quello che è in grado di farlo, cioè il secondo, il quale si aggiudica perfino le romanze della donna; ma noi non siamo in grado di pronunciarci sulle sue virtù canore, perché, secondo un vezzo che si diffonde, l'intera colonna sonora è stata — malamente — doppiata. Tra le molte cose che si fanno acutamente rimpiangere, del film di Lubitsch, sono le straordinarie coreografie di

lo che non capisco è perché la Metro si ostini a fare insulto ai bei ricordi del tempo che fu, con "re-makes" inadeguati e volgari. Ieri *Roberta* (*Lovely to Look At-Modelli di lusso*, 1952, di Mervyn Le Roy), oggi — cosa più grave — *La vedova allegra*. Resterebbe per lo meno da dimostrare se la pacchianeria costituisce un buon affare.

GIULIO CESARE CASTELLO

(1) Non rientra ovviamente nei nostri scopi di esaurire qui l'argomento « la domestica nel cinema italiano ». Altrimenti correrebbe l'obbligo di ricordare altri titoli, primi fra tutti *Domenica d'agosto* (1950) di Luciano Emmer, dove la figurina della serva inguaiata col metropolitano era forse più saporosa e ben rilevata, ed *E' primavera* (1949) di Renato Castellani, dove il personaggio della domestica veniva vivacemente inquadrato in un particolare ambito regionalistico. Ma questi ed altri precedenti non spostano sostanzialmente i termini della questione, trattandosi di personaggi periferici o comunque considerati al di fuori di una loro approfondita problematica.

(2) Antonio Pietrangeli, *Entra la cameriera*, in *Cinema nuovo*, n. 18 del 1 settembre 1953.

(3) Max Di Thiene, *Celestina o Il sole negli occhi*, in *Cinema n.s.*, n. 112 del 30 giugno 1953.



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

NARCISO (Senza indirizzo). - Scrivi a Calandrino di Festival. Sul conto di Georges Marchal ne sa molto più di me.

UNO SCHEDATORE (Roma). - La fotografia di Roma città libera (ossia La notte porta consiglio) è di Aldo Tonti; quella di Roma città aperta è di Ubaldo Arata. L'operatore G. R. Aldo si chiama in realtà Aldo Graziati, è di origine veneta, e faceva un tempo il fotografo di scena (quello che arriva con la macchina a soffietto e fa mettere in posa gli attori per le immagini da incollare ai cartelloni e da distribuire ai giornali). Ha esordito come operatore al fianco di Luchino Visconti nel film La terra trema. Anch'io lo ritengo un « grande » della fotografia.

IL CURIOSO (Trapani). - Il neo-regista Antonio Pietrangeli assicura che il suo film Il sole negli occhi, nonostante sia stato annunciato in un primo tempo col titolo « Celestina », non ha alcuna relazione con la commedia di Fernando De Rojas. Sì, Pietrangeli è un medico; ha scritto i suoi primi articoli di cinema molti anni fa. Esatto anche quanto dici di Dino Risi: anche lui è medico. Ha rotto il ghiaccio col cinema facendo l'aiuto di Mario Soldati in Piccolo mondo antico. Alberto Lattuada non ha seguito corsi di medicina, s'è laureato in architettura a Milano insieme con Aldo Buzzi (suo attuale aiuto e scenografo), negli anni in cui studiava al Politecnico di Piazzale Leonardo; anche il disegnatore Saul Steinberg, oggi uno tra i più famosi « cartoonist » del mondo. Architetto è anche il regista Renato Castellani. Il tuo compaesano (così tu dici, ma io credi che ti sbagli; non è nato a Messina?) Mario Landi è avvocato, a quel che mi risulta; quanto a Germi, credo sia capitano di lungo corso.

LUISELLA COLOGNESE (Venezia). - L'opera letteraria Senso alla quale s'è ispirato Luchino Visconti per il suo film con Aida Valli e Farley Granger (a proposito c'è chi dice che si chiamerà Uragano d'estate, e intanto la Luz, nei suoi bollettini, parla ancora di Senso), è opera di Camillo Boito, e non di Arrigo. Quel Silvio D'Arzo, autore del lungo racconto Casa d'altri, che Blasetti ha ridotto a film per il suo Zibaldone numero due, è morto lo scorso anno. Il racconto uscì nella biblioteca

di Paragone, edizione Sansoni, Firenze. No, che io sappia, non si sta girando il film La romana tratto dal romanzo di Moravia: la combinazione internazionale pare sia sfumata. Nessuno ancora ha pensato a trarre un film dalle Confessioni di un ottuagenario del Nievo. Se ho fiducia nei film tratti da romanzi? Samuel Goldwyn insiste che la « story » è tutto; ma sappiamo che questo contrasta con le più elementari formulazioni dell'estetica cinematografica, e siamo anche al corrente delle cantonate che il volenteroso ma arruffone Goldwyn ha sovente

ti « dei contributi alla cultura, e non dei pretesti per il giudizio definitivo.

RENATO PAVESE (Santhià). - Per i dati su Vincenzo Musolino ti consiglio di rivolgerti a Calandrino di « Festival »; il curriculum dell'attore con i particolari che tu richiedi è competenza strettamente sua. Quanto alle sceneggiature da te citate sono davvero dolenti di doverti dire: « Niente da fare ». Ho attualmente in prestito la sceneggiatura di Due soldi di speranza, ma lo devo ad un favore da amico che l'aiuto regista Giuliano Betti ha voluto usare nei miei riguardi. E approfitto di questa occasione per fare voti affinché un « mecenate » italiano (ne esistono, sai?, da Marzotto a Olivetti) trovi il modo di inserire la voce « pubblicazioni cinematografiche » nei già gravosi bilanci del capitolo « Arte ». Si potrebbe in tal caso mettere in cantiere, senza alcuna preoccupazione commerciale, tutti quei libri, tutte quelle sceneggiature, quei saggi, quei documenti che gli editori italiani esitano a far stampare presi da (sovente legittime) preoccupazioni economiche. Quante sceneggiature si potrebbero salvare! Quante raccolte di articoli si potrebbero conservare, in modo da evitare la dispersione sulle riviste che diventano prima o poi, introvabili! Proposta candida, la mia; lo so. Ma non candida al punto di sembrare sciocca.

ALBERTO M. (Bologna). - Vuoi sapere se le musiche del film « L'erediteria » sono state incise in disco. Penso di sì, trattandosi di composi-

in materia teatrale avevo premesso un vistoso « se ho ben capito ». Non vuoi dunque concedermi neppure un'attenuante? Comunque, ironia e rimproveri a parte, ti sono molto grato; e penso che anche Corvino lo sarà. Naturalmente si domanderà chi sia questo « lettore » anonimo di Firenze che riesce a cogliere a colpo sicuro un monologo appena appena percettibile causa il basso volume col quale viene reso il disco, al cinema. La stessa domanda, è bene che il Corvino lo sappia, me la sono già posta io, ed ho concluso che l'ignoto lettore deve essere sicuramente un uomo di teatro, un cultore che ha in comune col regista Alessandro Brissoni non soltanto l'amore per il palcoscenico ma anche la calligrafia.

GIUSEPPE MARCUCCI (Sondalo). - Chiedi a Calandrino di « Festival » (via Serio 1, Milano). Ha un archivio sbalorditivo.

GLAUCO VIAZZI (Milano). - Ho una notizia intorno ad un'attrice, riservata a te ma che sicuramente sarà letta da molti, a cominciare da Luigi Rognoni che appunto della « diva » in questione conserva alcuni film, i migliori. Alludo a Louise Brooks. Non nascondo che poche attrici mi sono parse più belle e più brave di lei; e tu sei d'accordo con me, lo so. Val quasi la pena di riferire a Louise quanto Giulia Veronesi ha scritto a proposito di Catherine Hessling: « Tutta donna, tutta attrice, tutta potente ». Ebbene la Brooks (che gli annuali mi dicono nata nel 1905), scomparsa dal mondo del cinema da molti anni, torna in questi giorni a far parlare di sé. Cadendomi l'occhio sulla rubrica mondana di Walter Winchell, su un settimanale in lingua inglese pubblicato a Roma, ho appreso che l'attrice s'è risposata recentissimamente con un commerciante di oscura estrazione e con lui si trasferirà in Irlanda. Ritrovare la Brooks nel cuore di una rubrica letta da milioni di persone in tutto il mondo (e quindi in un posto di privilegio) m'ha intenerito. Ci vuol poco. E tu? E voi, Rognoni e amici?

IL POSTIGLIONE

CAMBI E ACQUISTI

ALBERTO POZZOLINI (via Roma 46, Santa Croce sull'Arno, prov. Pisa). - Cede, in ottimo stato: Mezzo secolo di cinema di Francesco Pasinetti; Tecnica del cinema di Lo Duca; Storia delle teorie del film di Guido Aristarco; L'avventurosa storia del cinema americano (rilegato) di Lewis Jacobs; Il cinema e gli intellettuali di Verdene; Ragionamenti sulla scenografia, di Bandini e Viaggi; Cinema, arte figurativa, di Raggianti; la sceneggiatura di La terra trema; Almanacco 1952 dello spettacolo italiano.

MARIO BARDI (Via Gramsci 41, La Spezia). - Cerca Cinema, vecchia serie, dal n. 170 in poi.

MARIA GRAZIA D'AMORE (Via San Rocco 23, Muggia, Trieste). - Cede, al miglior offerente: Cinema, nuova serie, dal n. 60 al n. 115 compreso.

PAOLO FRANCHINI (via Nazionale 6, Firenze). - Cede Cinema, nuova serie: vol. I (rilegato in mezza tela); voll. II, III, IV, V, VI, VII (non rilegati). Cede inoltre Almanacco del cinema italiano 1950-51 e Dieci anni di cinema francese (in due volumi) di Osvaldo Campassi.

In merito al ripristinato servizio di fornitura ai lettori di copie delle fotografie pubblicate su « Cinema » dal n. 96 in poi, la Redazione mi incarica di precisare che le foto di copertina vengono fornite solo in formato uguale a quello pubblicato, al prezzo di L. 400 cadauna.

Tutte le altre foto possono essere fornite, a scelta dei lettori, sia nel formato 13 x 18 che in quello 18 x 24, rispettivamente al prezzo di Lire 150 e 200.

Per spedizione raccomandata aggiungere lire 50 per ogni ordinazione.

fatto, proprio per colpa di questa sua convinzione. Un film, tratto o no da un romanzo, deve essere prima di tutto un film. L'aderenza al mondo dello scrittore, secondo il mio punto di vista, passa in secondo piano se il regista ha saputo realmente ricreare la materia. Non m'importa che un film diretto da Christian-Jaque e tratto da un lavoro di Stendhal sia poco Stendhal; preferisco che sia un buon film (esaminato con gli occhi di chi non conosce l'opera letteraria dalla quale è derivato) e « infedele », piuttosto che una mediocre e fedelissima illustrazione del libro. Un film tratto da un romanzo deve essere visto dal critico con occhi assolutamente vergini, e in questo ordine d'idee, deve essere formulato il giudizio. I raffronti, i paralleli tra testo e film, tanto cari a certa critica, sono se mai dei « supplementi

zioni di quello che oggi molti considerano il più grande musicista americano vivente, ossia Aaron Copland. Comunque, se qualche lettore ne sa di più, me lo comunicherà e io passerò a te la notizia.

UN LETTORE (Firenze). - Mi scrivi: « Scorrendo la tua risposta a Mattia Corvino in merito a The Bad and the Beautiful ho letto con sorpresa "il disco (quello cioè che Kirk Douglas fa funzionare nell'appartamento di Georgia) riproduce, se ho ben capito, un brano del Cyrano di Bergerac ». Ho detto che ho letto con sorpresa questa « perla » perché il brano in questione è il più celebre passo del Macbeth (di Shakespeare, naturalmente, sì, proprio lui) e precisamente il monologo dell'atto V ». La sferzata mi ha colpito, e ammetto di essermi sbagliato. Ma, grazie a Dio, sapendomi pochissimo ferrato

(Continuazione dalla seconda di copertina)

trovi in Francia, anche nel campo cinematografico, assai più fertile terreno che non in Italia. Sia dal punto di vista della preparazione specifica sia dal punto di vista dell'apertura mentale. I cattolici, in Italia, non godono davvero di un numero rilevante di scrittori cinematografici degni d'esser presi in considerazione. Essi non hanno, in altra epoca, nascosto una sorta di indispettito complesso di inferiorità ed hanno cercato di ovviarvi appoggiandosi magari a personalità straniere, come il padre Morlion, le cui elucubrazioni mi sembrano tuttavia assai meno interessanti di quelle del padre Ayfre. In altre parole, l'Italia non ha un suo padre Ayfre, un suo padre Lunders, e neppure un suo (non solo d'adozione) padre Morlion. Vegetano, invece, a dispetto dell'Università Pro Deo, del C.C.C. e del suo organo, dei cineforum, e di ogni altra iniziativa confessionale, una libellistica ed una cronachistica mediocri, quando non deteriori. Le eccezioni si contano con le dita di una mano, e ne arciaivano.

E invece ce ne sarebbe bisogno, perché di orecchianti e di ottusi dogmatici, nel nostro paese, ce ne sono già fin troppi, e d'ogni colore. Il padre Ayfre non appartiene a nessuna delle due categorie, e perciò ho letto il suo libro con interesse e quasi con stupore, avvezzo come sono a tutt'altra musica. Anzi tutto l'Ayfre conosce il cinema, e lo dà a vedere senza ostentazione: ne conosce il linguaggio, la teoria e la storia, e quindi parte nel suo ragionamento con basi sufficientemente solide per non prendere cantonate e per valersi, ai fini del suo discorso, di una interpretazione in genere tutt'altro che arbitraria dei fenomeni presi in esame. Il suo volume non ha intendimenti di sistemazione: il lettore che cerchi un inventario critico dei film più o meno religiosi si rivolga alle opere dell'Agel e del Ford. L'Ayfre, invece, parte da una certa visione generale della storia del cinema, da una certa ripartizione in categorie o generi e dall'esame di alcune opere, scelte tra quelle considerate più significative sotto una determinata luce, per svolgere le sue considerazioni teoretiche sul rapporto cinema-religione. Le quali giungono, sostanzialmente, a questa conclusione: «...il mondo dei segni, quale che sia il livello su cui si cerchi di interpretarlo, si rivela sfuggente, ambiguo, difficile a cogliersi ogni volta che si voglia fargli significare la trascendenza religiosa. Di ciò si sorprenderanno certo solo quelli che credono che la realtà religiosa possano essere raggiunte per altra via che non attraverso la Fede, lo strumento di conoscenza che è loro perfettamente adeguato. Così, da questa conclusione centrale, si potrebbero con facilità trarre due conclusioni sussidiarie: la prima è che, in fondo, non c'è forse un cinema religioso. C'è un cinema, semplicemente, con le sue scuole e le sue tendenze differenti a seconda dei paesi, dei tempi e delle personalità: ed è all'interno di questa vita del cinema che fioriscono opere che si scoprono, sotto questo o quell'aspetto, su questo o su quel livello, con questa o quell'incertezza e ambiguità, religiose. Non esiste uno stile speciale che si possa dire specificamente religioso... La seconda conclusione sussidiaria è invece la necessità di partecipazione attiva da parte dello spettatore, che spetta a lui, in ultima istanza, "rilevare" il senso dell'opera, se non addirittura porlo ».

A queste assai accettabili e significative conclusioni l'Ayfre arriva dopo aver studiato « la genesi estetica (termine al quale sostituirei forse "storica") del cinema religioso » e aver esaminato « l'evocazione del religioso » successivamente nel film storico, sociale, psicologico e neo realista. I titoli presi in considerazione dall'Ayfre, sono, ovviamente, gli stessi che si incontrano nelle opere dell'Agel e del Ford, le quali sono tuttavia, per loro stessa natura, assai più sistematicamente propense all'estensione quantitativa, numerica, dell'analisi. L'Ayfre si limita invece, saggiamente, ad alcuni film, da lui considerati rappresentativi. Confesso di non capire perché egli non abbia ritenuto opportuno soffermarsi qui su *La passion de Jeanne*

d'Arc di Dreyer, che pure aveva altrove significativamente ricordato. Ma ammiro l'acume con cui ha saputo rilevare la religiosità immanente in film sociali come *The Grapes of Wrath (Furore)* di Ford o *Give Us This Day (Cristo fra i muratori)* di Dmytryk, da lui tanto opportunamente contrapposti alla semplicistica vuotaggine dei film americani di argomento edificante, che l'Ayfre denuncia in maniera perspicua ed eloquente. Così le singolari facoltà di analista delle psicologie, proprie di Robert Bresson, trovano nel padre Ayfre un chiosatore attento e partecipe.

Sia per la sua serietà di fondamenti sia per la serena spregiudicatezza delle conclusioni, parziali e definitive, cui giunge, l'opera di questo padre è da additare ad esempio, ai religiosi, ai laici e sopra tutto agli zelatori di una mentalità ristretta e superata che, all'ombra del Vaticano, sembra ostinarsi irragionevolmente a sopravvivere ai tempi. Il cattolicesimo ha oggi bisogno di molti Dio-geni, come il padre Ayfre, che si accollino il compito di andare alla ricerca delle religiosità con il lanternino di una mente aperta ad un concetto più cristianamente comprensivo dei valori in questione.

G. C. C.

ADQ KIROU, « Le surrealisme au cinéma », Paris, Editions Arcanes 1953.

Publicato in una collana di testi che hanno per scopo lo studio del surrealismo e delle sue varie manifestazioni, il libro, che l'autore ha scritto con la collaborazione di una squadra di scrittori e pubblicisti militanti in questa corrente, parte da un interesse surrealista, non cinematografico. Voglio dire — e Kirou lo premette subito — che il libro vuole solamente estrarre e rivelare al lettore le manifestazioni, i fenomeni, gli spunti di carattere surrealista che il cinema, volutamente o no, offre a quello spettatore che guarda al film sotto un suo angolo particolare di veduta, quello appunto del surrealista. L'arte e la storia del cinema non interessano minimamente.

Tutto il libro prende le mosse da questa posizione e a questa luce deve essere letto e giudicato. Esso, per cominciare, non si limita affatto a trattare di quella piccola fetta della produzione cinematografica che è conosciuta sotto l'etichetta di surrealista: convinzione dell'autore è che il surrealismo al cinema ci sta di casa, proprio per le peculiari qualità del mezzo cinematografico in sé, che anzi il cinema ha ottenuto i suoi migliori risultati proprio in questo campo, risultati che contrariamente all'opinione degli storici e degli esteti sono molto numerosi e non hanno niente a che vedere con le avanguardie e le produzioni di punta. Questo l'autore vuole dimostrare nella prima lunga parte del volume, e per far ciò percorre più volte la storia del cinema per estrarne quelle opere o parti di esse che dal suo punto di vista presentano qualche interesse. La produzione cinematografica — da Méliès ai nostri giorni — è panoramicamente passata in rivista più volte, ogni volta alla luce di un nuovo elemento determinante dell'arte surrealista: il meraviglioso, l'impossibile, l'amore, la rivolta. Nella seconda parte del volume però Kirou si sofferma sul cinema surrealista propriamente detto, quello specialmente della "seconda avanguardia francese", riservando un capitolo intero a Luis Buñuel e alla sua opera e concludendo con una professione di fede.

Naturalmente il volume fa sorgere molte perplessità nell'animo del lettore. A parte certe posizioni che sembrano fatte apposta per scandalizzare il cultore di cinema — l'autore rifiuta il cinema realistico (tanto vale andare in *métro*, dice) disprezza l'opera di Bresson, chiama *Breve incontro* "cette petite nullité", ecc. — a prescindere da ciò, dicevo, tutto quanto l'atteggiamento di Kirou di fronte al cinema è senz'altro singolare. La sola produzione che gli interessa è quella di fantasia. Riprendendo la definizione di Breton (il quale è citato più volte nel corso del libro) egli afferma che il cinema è il "mistero moderno" ed il mezzo più adatto a realizzare l'aspirazione surrealista al vivere pieno, completo, senza confini

cioè tra la realtà e la fantasia, la realtà e il sogno, la realtà e l'impossibile. Però — si badi — non si auspica un rifugiarsi nel fantastico come fuga dal reale, ma anzi una esistenza del fantastico sullo stesso piano di ciò che chiamiamo concreto, dove tutto è presente a parità di diritti, tutto vivo, tutto vero. Kirou motiva questa aspirazione (che è, intanto, una certezza) col suo materialismo. I fenomeni cosiddetti soprannaturali — dice — sono prodotti da poteri umani ancora sconosciuti a noi stessi o da forze terrestri di cui ignoriamo le leggi: tutto è su questa terra. E perciò tutto quel che accade o può accadere è vero, reale, e così i sogni, le fantasie, le cose immaginate, i fenomeni inspiegabili. In quest'ordine di idee il cinema, fabbrica di sogni, ha naturalmente un'importanza enorme. « *L'impossible devient plus que possible au cinéma* »: il cinema è surrealista per sua essenza, poiché tutto è possibile ai suoi mezzi. Il colpo inferto dal cinema alle arti tradizionali è parallelo, per Kirou, al colpo dato al pensiero tradizionale dalla corrente surrealista. Ma ancora non siamo arrivati dove l'autore vorrebbe: « *Le cinéma ignore encore sa mission. Le surréalisme la lui revelera* ».

Nel suo stile ora lirico ora perentorio (questa frase, fra le tante, può essere presa ad esempio della scrittura del nostro autore: « *Grands mythes et élans libérateurs se cristallisent sur l'écran, lieu prédestiné du hasard objectif* ») Kirou presagisce il giorno in cui tra sogno, vita, cinema si verificherà un'unione perfetta; quel giorno i mostri stupendi della fantasia, i King-Kong, i Nosferatu, i Frankenstein — che per Kirou esistono anche ora, vivi — marceranno insieme a distruggere l'ordine noioso delle cose come è quello attuale ed il "razionalismo ottuso" che ci governa, butteranno all'aria le varie congregazioni che tengono l'uomo in ceppi dicendogli: « Conténtati di quello che ti passiamo » e instaureranno il regno del meraviglioso. Su quali basi questo regno sarà organizzato Kirou non lo dice.

Nell'attesa egli cerca di trarre il massimo partito dai film che vengono proiettati ogni giorno nelle sale pubbliche: soccorre alla mancanza di film propriamente surrealisti con il curioso esercizio di suscitarsi alla mente spunti surrealistici durante la proiezione di qualsiasi pellicola, la più brutta, la più inutile, la più bolsa che sia. Partendo dalla teoria che un film, nella cui lavorazione il caso entra in misura preponderante, esiste indipendentemente dall'intenzione dei suoi creatori, egli invita il lettore a crearsi da solo le suggestioni che ad esso mancano, trasformandone completamente la sostanza: ne risulta insomma un surrealismo involontario, provocato. Il film visto dallo spettatore che si pone in queste condizioni non è più quello che si proietta sullo schermo, e di conseguenza il valore intrinseco di quest'ultimo non conta più nulla; Kirou ad esempio predilige i "serials" di Feuillade e di Pearl White, i film esotici e avventurosi, gli "slapsticks", i film assurdi e i film d'amore. Tenuto conto di ciò molte sue predilezioni si comprendono, come quella per Van Dyke — superiore a Flaherty per Kirou — e per Hathaway, ma non si comprende ancora perché nell'elenco dei "film che rimarranno", a *Frankenstein*, *Fantomas*, *Alice* e *Peter Ibbetson* egli aggiunga anche *La Corazzata Potemkin*.

Insomma un libro disuguale, personalissimo, ma molto interessante. Indispensabile, tra l'altro, a chi vuol approfondire le sue conoscenze sul film surrealista vero e proprio, cui l'autore fissa limiti ben precisi, escludendo per esempio la "pacotille" di Salvador Dalí e le "bêtises" di Jean Cocteau. Così gli autori del "cinema puro" (i Chomette, i Léger, i Richter ecc.) non sono ancora surrealisti, essi non fanno altro, insieme ai futuristi e ai dadaisti, che spianare la strada al surrealismo. Questa parte, ricchissima di dati, di notizie, di particolari inediti, riporta ampi brani di scenari e diffusi esami di film (14 pagine sono dedicate a *L'Age d'or*, che per Kirou è il capolavoro assoluto del cinema surrealista) ed è quella che assorbe il maggior interesse dello studioso di cinema.

G. C.



Cary Grant in una singolare inquadratura di La sposa sognata, di Sidney Shelton.