

GIORNALI



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO
LIRE 120

NUOVA SERIE - 30 OTTOBRE 1953

The Technique of Film Editing, written and compiled by Karel Reisz, London, Focal Press, 1953, 30 sc.

La finalità di un libro come questo sarebbe, è chiaro, quella di colmare la classica lacuna. Del montaggio, è ovvio, si sono largamente occupati, da trent'anni in qua, teorici e storici del film. I primi identificantisi, molto spesso, con gli esponenti maggiori dell'arte nascente. Ma di opere sistematiche e chiarificatrici sul montaggio non ne esistono molte, come risulta pure dalla bibliografia essenziale che Karel Reisz ha posto in calce al proprio volume. E anche i saggi o gli articoli non abbondano. Vero è che la bibliografia suddetta non può ragionevolmente considerarsi attendibile e completa. Essa ha il difetto fondamentale di riferirsi soltanto ad opere scritte o tradotte in lingua inglese. Così che può accadere di non trovarvi il linguaggio del film del nostro Renato May (Milano, Poligono, 1947), che è forse il libro più specifico scritto sull'argomento. Il May, comunque, compose la sua opera partendo da presupposti strettamente tecnici e, direi, grammaticali, riservando ad altre occasioni la valutazione delle teorie relative. Anche nella trattazione del Reisz entrano, ovviamente, le esposizioni di indole grammaticale, ma esse non ne costituiscono il fine vero e proprio. Comunque, la terza parte di *The Technique of Film Editing*, intitolata *Principles of Editing*, costituisce per l'appunto una sintesi di quei concetti che il May ha più elaboratamente svolto in un intero volume. Il Reisz è un espositore limpido, il quale ha sempre pronto l'esempio calzante, e sopra tutto è un uomo che la sua formazione intellettuale spinge ad evadere dalle aride strettoie del discorso di puro e astratto linguaggio, per attingere una sfera di considerazioni estetiche. In altre parole, egli accenna alle leggi fondamentali della grammatica, illustrandole pure con grafici, ma immediatamente si pone il problema della loro traduzione sul piano espressivo e poetico. Con tutto ciò, la terza parte del suo volume non è certo la più inedita, né la più interessante, anche perché il Reisz trascura di esaurire fino in fondo l'argomento. Egli infatti si limita a considerare per sommi capi le leggi del montaggio delle immagini e quelle del montaggio dei suoni (queste ultime, peraltro, in maniera acuta, ma un po' spiccia), trascurando del tutto il montaggio del colore, per tacere dei più recenti problemi posti prima dalla profondità di campo e dalle sue applicazioni, dall'evoluzione narrativa del cinema verso un tipo di montaggio interno, in antitesi con il montaggio inteso come "specifico filmico", poi dai recenti fenomeni tecnici del «3-D», del Cinemascope, del Cinemascope e simili. In altre parole, il suo bel libro arriva un po' in ritardo, fa l'effetto di essere alquanto in arretrato sui tempi, che, bene o male che sia, corrono assai. E se perdonabile è il silenzio sui ritrovati tecnici inerenti al rilievo dell'immagine e del suono, meno giustificabile è il silenzio sul tipo di montaggio che negli ultimi dodici anni, grosso modo, è venuto ponendosi in antitesi a quello tradizionale. Vero è che il Reisz ha inteso, evidentemente, prendere il termine "montaggio" alla lettera, e cioè, appunto, in senso tradizionale, come unione, in funzione espressiva, di differenti pezzi di pellicola. Onde è evidente che il così detto montaggio interno a lui non interessa, se non a titolo di curiosità, come nel caso del bizzarro ed estremistico *Rope* (1948) di Alfred Hitchcock, apparentemente costruito con un solo movimento di macchina della durata di circa un'ora e mezza. Da tutto ciò deriva alla trattazione una certa sfasatura, le cui origini, del resto, vanno ricercate nella sua prima parte, *The History of Editing*, dove la prassi e la teoria di Griffith, Pudovkin, Eisenstein, cioè dei maestri del muto, sono assai più soddisfacentemente, se pur succintamente, illustrate che non le teorie ed i problemi nati col film sonoro. Si ignora, per esempio, l'evoluzione delle teorie dei citati maestri russi, ed in particolare di Eisenstein, le cui ricerche, esposte in *Film Sense* (Tecnica del cinema, Torino, Einaudi, 1950) e relative alla esperienza compiuta con la collaborazione di Sergej Prokofiev per Aleksandr Nevskij (1938), vanno considerate di interesse eccezionale, se pur discutibili quanto si vuole; e altrettanto potrebbe



dirsi delle teorie eisensteiniane sul montaggio dei colori. (Del resto, stranamente, nella bibliografia il Reisz ignora pure le opere di Béla Balázs — quelle di Eisenstein sono citate —, il che è per lo meno curioso, quando si pensi all'importanza del contributo recato a questi studi dall'unghe-rese di recente scomparso).

La parte essenziale del volume del Reisz è dunque la seconda, *The Practice of Editing*, nella quale, attraverso le frequenti citazioni, si rileva il contributo recato ad esso dal comitato di registi e studiosi che, per conto della British Film Academy, promotrice del libro, ha assistito il Reisz nel suo lavoro: comitato comprendente Reginald Beck, Roy Boulting, Sidney Cole, Robert Hamer, Jack Harris, David Lean, Ernest Lindgren, Harry Miller, Basil Wright e presieduto da Thorold Dickinson, il quale ha dettato pure l'introduzione. Nella seconda parte, dunque, l'autore illustra i problemi pratici del montaggio (il Dickinson aveva chiarito subito che questo voleva essere un libro di pratica e non di teoria, un libro che illustrasse il proprio tema nella sua concretezza), attraverso una serie di capitoli, che, per ragioni di comodo, suddividono la materia per tipi di sequenze (d'azione, di dialogo, di commedia, di puro montaggio), riferiti tutti a film a soggetto, o per tipi di documentario (reportage, di fantasia, di idee, didattico, giornale d'attualità, di compilazione). Il criterio a compartimenti stagni reca ovviamente con sé l'inconveniente di una certa rigidità, ma è pur sempre, come ammetteva lo stesso Croce ai tempi della polemica contro i generi letterari, un espediente comodo per chiarire le idee al lettore. Del resto, il Reisz non si fa schiavo del sistema e trascorre dall'uno all'altro capitolo con disinvoltura, senza trascurare confronti e riferimenti.

La sua trattazione dimostra una precisa consapevolezza teorica dei valori espressivi del linguaggio ed una non meno precisa consapevolezza tecnica dei modi del suo attuarsi. (Prescindiamo, s'intende, dal già rilevato difetto del non compiuto aggiornamento). Onde la sua dimostrazione dei pregi e dei difetti di questa o quella soluzione di montaggio appare sempre motivata e ricca di argomenti, resi accessibili da un tono piano e asciutto di esposizione. Tutta questa parte del volume si basa in larga misura sugli esempi. Sui quali dobbiamo tuttavia avanzare le nostre riserve. E non tanto perché essi siano scelti inopportuna-mente e mal si prestino ad illustrare quanto l'autore si propone (alcuni, al contrario, sono particolarmente adatti allo scopo), ma a causa della limitatezza del campo in cui sono scelti e del loro altrettanto limitato valore rappresentativo. Per ragioni di praticità, infatti, il Reisz si è limitato a film inglesi e americani, per ragioni meno chiare ha trascurato quasi completamente di attingere a film muti, per pure ragioni di comodo ha preso il suo bene dove l'ha trovato, ricorrendo spesso a film di modesta portata e ad esempi di significato chiaro ma ristretto. Peccato, perché i brani di sceneggiatura ricavata dal montaggio che egli cita sono spesso ampi, riferiti con molta precisione e completezza di termini ed illustrati da serie di fotogrammi, in modo da costituire citazioni scientificamente attendibili. Ma non è possibile formulare una chiara ed esauriente esemplificazione dei problemi del montaggio, citando film tra i quali pochi assumono un vero rilievo (faccio eccezione per i documentari, assai più probanti): *Odd Man Out* (Il fuggiasco, 1947) di Carol Reed, *The Naked City* (La città nuda, 1948) di Jules Dassin, *Citizen Kane* (Quarto potere, 1941) di Orson Welles sono i soli film di vero significato da cui siano stati tratti esempi. Un po' poco, a dir vero, se si voleva che il valore degli esempi recati non fosse in senso puramente e semplicemente grammaticale. Peccato, ripeto ancora una volta, perché il Reisz è stato prontissimo e fine nello spremere il maggior significato possibile dai brani, anche trascurabili (vedi quello di *The Lady from Shanghai* - La signora di Shanghai, 1948, di Orson Welles), che ha menzionato.

Riassumendo, ci siamo trovati di fronte ad un

libro parzialmente nuovo e senz'altro utile, compilato da una persona che conosce indubbiamente la materia affrontata e la ordina senza sforzo, ma che, da certo schematicismo di impostazione e da certa limitazione di concetti e di vedute, è portata, se non a deformare la trattazione, senza dubbio a restringerla alquanto la portata. Ingabbiato in determinate formule, vincolato da determinate etichette, il Reisz omette di considerare l'importanza di certi fenomeni: il metodo del film ad incastri, del "narratage", meritava, per esempio, di essere considerato più di proposito e a fondo, sotto il profilo dei problemi di montaggio. Io credo che se il Reisz ritornerà sul lavoro fatto, sarà in grado, specie potendo disporre di collaboratori e consiglieri tanto esperti e in qualche caso autorevoli, di fornire una seconda edizione del libro che risponda sotto ogni aspetto agli scopi che esso si era proposto e mantenga tutto quello che esso aveva promesso.

G. C. C.

CARLES FORD, «Le cinéma au service de la foi», Paris, Librairie Plon, Ed. «Présences» 1953.

Charles Ford è uno studioso sottile della storia del cinema, uno di quelli che "sanno tutto" sull'argomento (con René Jeanne sta scrivendo una monumentale "Histoire encyclopédique du Cinéma" di cui sono già apparsi i primi due volumi) e in questo libro, che appare in una collezione di libri d'autori cattolici diretta dallo scrittore Daniel Rops, si propone di sondare i rapporti che intercorrono fra il cinema e la Chiesa cattolica onde trarre le sue conclusioni e i suoi suggerimenti, volti ad indirizzare sempre più intensamente il cinematografo "au service de la foi". Nel libro recensito nel numero scorso, Kirou aveva parlato del cinema unicamente sotto l'angolo visuale del surrealismo, ravvisando in esso lo strumento più adatto per l'affermazione dei principi di tale corrente artistica; in questo libro Ford guarda al cinema come ad una voce della Chiesa e ad un validissimo, anche se ancora misconosciuto, mezzo di esaltazione della fede.

Il libro non persuade del tutto. Dà l'impressione di essere stato scritto frettolosamente, ed anche qui i motivi di perplessità per chi non parta da alcun presupposto apologetico sono parecchi. Per cominciare l'illustrazione che campeggia sulla copertina è un'inquadratura del *Don Camillo* di Duvivier. Davvero l'autore (o chi per esso: non sappiamo chi ha voluto questa illustrazione) crede che il *Don Camillo* sia un film concepito ad esaltazione della fede? È un film esemplare, rappresentativo di quanto può fare il cinema in questo campo? Per quanto strano possa sembrare è proprio così: nel testo Ford dice che con questo film Duvivier ha riportato una doppia vittoria, artistica ("une oeuvre parfaite") e umana (nella sua ammirazione il pubblico dimentica se è per Don Camillo o per Peppone e così l'abisso fra le due ideologie è colmato. Ben diverso il giudizio di uno scrittore cattolico nostrano, il Casnati: «...la vituperosa e insidiosa e volgare idiozia del *Don Camillo*...»). Apologia per apologia, almeno Kirou nel suo "Le surréalisme au cinéma" sosteneva la preponderanza di certi film su altri solo per i motivi che a lui interessavano, e non gli importava niente ch'essi non fossero "artistici" e nemmeno "ben fatti", ma che si voglia far passare *Don Camillo* per un film artisticamente perfetto, non è ammissibile, tra l'altro si danneggia proprio quel sentimento religioso che si vorrebbe esaltare. Se si valuta poi il libro sotto il profilo strettamente cinematografico ci si avvede che l'autore dimentica spesso il rigore critico che dovrebbe presiedere all'opera di uno studioso (e dobbiamo pretenderlo da Ford, che è uomo di profonda cultura specifica): quand'egli dice che la produzione dei film sulla Passione di Cristo dei primi anni del muto «devait se faire, par une sorte de fatalisme irrémédiable, pour respecter les lois séculaires», quando dice che la stessa nascita del cinema era "fatale", non fa certo opera di storico. E che è uno storico del cinema Ford ce ne fa accorti ad ogni passo, ma senza mai riuscire a fondere tale sua posizione, spesso coartata ai fini estranei, con quella di esaltatore del cattolicesimo.

(Continua in terza di copertina)

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Nuova serie
Volume IX

FASCICOLO 120

Anno VI - 30
Ottobre 1953

Questo numero contiene:

Biblioteca Seconda di copertina

Cinema-gira 218

C.
Funzione dei "nastrì d'argento" 221

GIANNI CASTELLANO
Individuo e società in Luchino Visconti 222

ROBERTO PAOLELLA
Incontro a Napoli con Georges Sadoul 224

HERMAN G. WEINBERG
Nulla di nuovo sotto il sole hollywoodiano 226

Circoli del cinema 227

SERGIO DE SANTIS
Sugli schermi d'America vincono le donne 229

DAVIDE TURCONI
La teorica del film nasce dalla poesia II° 234

MARIO VERDONE
Cortometraggi: Siena e il Palio sullo schermo 239

ERMANNO COMUZIO
Galleria: Caratteristi: Claude Rains, Lee J. Cobb 240

GIULIO CESARE CASTELLO
Film di questi giorni 244

IL POSTIGLIONE
La Diligenza 248

★ 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 Lapierre, 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: George Sanders e Ingrid Bergman nel "Viaggio in Italia" di Rossellini



Un noto scrittore italiano, attore nel film *Giulietta e Romeo* di Castellani.

ITALIA

Si sono iniziate le riprese...

...dei seguenti film: Gran varietà (in Ferraniacolor; Excelsa-Roma Film), regista Domenico Paolella, operatore Carlo Carlini, scenografo Mario Chiari, costumista Maria De Matteis, interpreti Vittorio De Sica, Walter Chiari, Renato Rascel, Alberto Sordi, Carlo Dapporto, Carlo Croccoio, Maria Fiore, Alba Arnova, Isa Bazzizza, Nadia Gray, Lily Granado (il film, sceneggiato da Marinucci autore del soggetto, Biancoli, Falconi, Galdieri, Infascelli e Paolella, narrerà in sei episodi la storia del varietà italiano, e vi appariranno — fra gli altri — i personaggi di Fregoli, Petrolini, Pasquariello, Vittorina Lepanto, Anna Fougez e Lydia Johnson); Delirio (Orage: dallo stesso soggetto di Henri Bernstein, già realizzato nel 1938 da Allégret, con Boyer, la Morgan e Lisette Lanvin; Bellotti Film), registi Pierre Billon e Giorgio Capitani, operatore Gabor Pogany (ungherese, che dopo sedici anni di permanenza in Italia, ha proprio in questi giorni ottenuto la cittadinanza italiana), interpreti Raf Vallone, Françoise Arnoul, Elena Vargi, Franco Interlenghi, Ave Ninchi; Il matrimonio (in tre episodi tratti da racconti di Cecov; in Ferraniacolor; Filmcostellazione), regista Antonio Petrucci, operatore Vaclav Vich, interpreti Vittorio De Sica e Silvana Pampanini ("L'orso"), Renato Rascel e Ave Ninchi ("Le nozze"), Valen-



(Sopra) Renato Rascel attore e regista del film La prospettiva. (Sotto) La costruzione d'una gamba di Polifemo per lo spettacolo Ulisse, diretto da Mario Camerini.

CINEMA GIÀ



tina Cortese, Aroldo Trieri, Guglielmo Barnabò e Bice Valori ("Domanda di matrimonio"); Ladro d'amore (Bocar Film), regista Marino Girolami, operatore Adalberto Albertini, interpreti il tenore Giuseppe Di Stefano, Hélène Remy, Franca Marzi, Alda Mangini, Carlo Campanini, Ave Ninchi, John Kitzmiller, Galeazzo Benti, Arturo Bragaglia; Di qua di là del Piave... (film a episodi sulle canzoni militari italiane; Faretra Film), regista Guido Leoni, operatore Sergio Pesce, interpreti Delia Scala, Milly Vitale, Patrizia Lari, Marisa Merlini, Piero Lulli, Giuseppe Taffarel, Mario Pisu; Pietà per chi cade (Rizzoli-Royal; da un soggetto di Majano e Meccoli), regista Mario Costa, operatore Anchise Brizzi, interpreti Amedeo Nazzari, Antonella Lualdi, Nadia Gray, Lyda Baarova, Andrea Checchi, Massimo Serato.

Prosegue la lavorazione...

...dei seguenti film: Senso (Technicolor; Lux Film) di Luchino Visconti; Femmina (Technicolor; in tre episodi; Prod. Cin. Europee, ex Antares Film), registi Edgar G. Ulmer ("Genoveffa di Brabante"), Marc Allégret ("Elena di Troja") e un altro da stabilirsi ("Giuseppina Beauharnais"), protagonista Hedy Lamarr; Questa è la vita (in quattro episodi, tratti da racconti di Pirandello; Fortunata Film), registi Giorgio Pastina ("La giara", con Turi Pandolfini, Natale Cirino,

Antonio Nicotra), Luigi Zampa ("La patente", con Totò), Mario Soldati ("Il ventaglio", con Myriam Bru, Andreina Paul), Aldo Fabrizi ("Marsina stretta", con Fabrizi, Walter Chiari, Lucia Bosé, Lauro Gazzolo, Ada Dondini, Armando Migliari, Virgilio Riento, Carlo Romano, Gianni Cavallieri); Cento anni d'amore (Ferraniacolor; Cines) di Lionello De Felice, con Ernesto Almirante, Alba Arnova, Carlo Campanini, Elisa Cegani, Emilio Cigoli, Maurice Chevalier, Luigi Cimara, Eduardo De Filippo, Titina De Filippo, Vittorio De Sica, Aldo Fabrizi, Nadia Gray, Franco Interlenghi, Rina Morelli, Ave Ninchi, Carlo Ninchi, Giuseppe Porelli, Jacques Sernas; Un giorno in pretura (Excelsa-Documento Film) di Steno; Totò e Carolina (Rosa Film) di Mario Monicelli; I cinque dell'Adammello (Cinemontaggio) di Pino Mercanti; Amori di mezzo secolo (Ferraniacolor; Excelsa-Roma Film), registi Pietro Germi (con gli attori: Maria Pia Casilio, Albino Cocco, Lauro Gazzolo), Domenico Paolella (con Silvana Pampanini e Alberto Sordi), Roberto Rossellini (con Antonella Lualdi e Franco Pastorino), e (degli episodi di prossima realizzazione:) Mario Chiari, Federico Fellini e Gianni Franciolini; Giorni d'amore (Ferraniacolor; Excelsa) di Giuseppe De Santis; Siamo ricchi e poveri (Ferraniacolor; Sud Film) di Siro Marcellini; La prigioniera di Amalfi (Glomer Film) di Giorgio Cristallini; Rompicollo (disegni animati in Fer-

ramacolor; Fax Film) di Giuseppe Raccuglia; La grande speranza (Ferraniacolor; Excelsa) di Duilio Coletti; Prima di sera (Imperial Film-Rizzoli) di Piero Tellini; La morte civile (Eden Film) di Gaetano Amata.

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: Tempi nostri (Zibaldone n. 2; Cines-Lux Film-Lux France), regista Alessandro Blasetti, operatore Gabor Pogany, interpreti: Vittorio De Sica ed Elisa Cegani ("Scena all'aperto" di Marino Moretti), Andrea Checchi ed Alba Arnova ("Gli innamorati" di Ercole Patti), François Périer e Dany Robin ("Il bacio" di Achille Campanile), Michel Simon e Sylvie ("Casa d'altri" di Silvio D'Arzo), Marcello Mastroianni e Lea Padovani ("Il pupo" di Alberto Moravia), Yves Montand e Danielle Delorme ("Mara" di Vasco Pratolini), Vittorio De Sica, Maria Fiore, Eduardo De Filippo e Ludmilla Dudarova ("Don Corradino" di Giuseppe Marotta), Maria Denis, Alberto Sordi ed Enrico Viarisio ("Scusi, ma..." di Anton Germano Rossi); Cronache di poveri amanti (C.S.P.C.) di Carlo Lizzani; La spiaggia (Ferraniacolor; Titanus) di Alberto Lattuada; Mizar (Ferraniacolor; Filmcostellazione) di Francesco De Robertis; Gli orizzonti del sole (Ferraniacolor; Phoenix) di Giovanni Paolucci; Sua Altezza ha detto: no! (Ferraniacolor; Doram-Albas) di Maria Basaglia; Il paese dei campanelli (Ferraniacolor; Valentia Film) di Jean Boyer; Le village magique (le cui riprese in interni proseguono a Parigi; Panaria-Champs Elysées-Prod. Cin. Européennes) di Jean Paul Le Chanois; con Robert Lamoureux, Lucia Bosé, Delia Scala, Umberto Spadaro; Tripoli, bel suol d'amore... (Ferraniacolor; Francisci) di Ferruccio Cerio; Canzoni a due voci (Venturini-Cappella) di Gianni Vernuccio.

136 film...

...sono stati iniziati nei primi nove mesi di quest'anno: di essi 85 sono in bianco e nero (23 in coproduzione) e 51 a colori (8 in coproduzione).

«Giuditta e Oloferne»...

...sarà a quanto pare il primo film italiano realizzato in Cinemascope. Esso verrà prodotto dalla Ponti-De Laurentiis dopo il film attualmente in preparazione: Mambo di Robert Rossen. Silvana Mangano sarà probabilmente la protagonista di Giuditta e Oloferne, e accanto a lei apparirà Yul Brynner, un attore americano educato in Francia, che dopo aver compiuto i suoi studi alla Sorbonne debuttò sulle scene di Broadway nel 1940 specializzandosi nella "musical comedy" e passando poi alla televisione. Uno dei suoi più recenti successi è quello riportato nella riduzione musicale del libro di Margaret Landon, "Anna and the King of Siam" (da cui fu anche tratto un film), fatta da Oscar Hammerstein II con musiche di Richard Rodgers e presentata col titolo "The King and I".

In base alle cifre...

...riferentisi agli incassi lordi dei cinematografici (compresi i diritti erariali),



(Sopra) Marina Vlady e Marcello Mastroianni in un'inquadratura di Giorni d'amore di Giuseppe De Santis. (Sotto) Alessandro Blasetti mentre sta preparando una scena dell'episodio «Casa d'altri» del film Tempi nostri — Zibaldone n. 2 —; l'episodio è interpretato dagli attori francesi Michel Simon e Sylvie.

fornite dalla Società Italiana Autori Editori, risulta che per il 1952, nella graduatoria delle città italiane, Roma è in testa con 8 miliardi e 370 milioni di lire, seguita da Milano con 8 miliardi e 70 milioni, e poi da Torino e Genova con 3 miliardi e 700 milioni di lire, da Napoli con 3 miliardi, e da Firenze, Bologna, Palermo e Venezia con meno di 2 miliardi. Il primato dei prezzi medi più elevati spetta a Milano (Lire 190,9 a biglietto), seguita da Roma (L. 135,5) e da Napoli (L. 118,6). Il venti per cento della spesa complessiva sostenuta dagli italiani nel '52 sull'intero mercato nazionale (82,4 miliardi di lire) è assorbito dagli incassi di Roma e Milano.

«Solo un miracolo»...

...può salvarci è il titolo di un film che la Filmcostellazione ha in preparazione, ispirato al fenomeno della Madonna piangente di Siracusa. Vittorio Sala si è recato sul posto per compiere un sopralluogo e per raccogliere informazioni sui fatti miracolosi di cui la stampa ha già ampiamente riferito.

Dopo alcune modifiche...

...il film Anni facili di Zampa ha ottenuto il nulla osta per la programmazione in pubblico. L'Ufficio Stampa della Direzione Generale dello Spettacolo ha diramato in proposito il seguente comunicato: «A seguito di informazioni e commenti, apparsi in taluni giornali, alla notizia del rilascio del nulla osta per la programmazione in pubblico del film

Anni facili, si precisa che tale nulla osta è stato concesso dalla Commissione di Revisione Cinematografica di secondo grado, dopo aver preso atto delle modifiche apportate dalla casa produttrice all'edizione del film già visionato dalla Commissione di primo grado e subordinandolo alla sostituzione di alcune battute di dialogo e all'eliminazione di una scena».

«La strada»...

...l'ormai famoso film cui Federico Fellini pensava da più di due anni, verrà realizzato dalla Ponti-De Laurentiis. Esso narrerà le vicende di una coppia di saltimbanchi, in giro per le strade d'Italia, e verrà girato tutto in esterni. I protagonisti saranno Giulietta Masina e Anthony Quinn.



Ecco un nuovo elenco...

...di titoli recentemente depositati presso il competente Ufficio dell'A.N.I.C.A.: Il segretario galante o L'arte di farsi amare (Orso Film), Vacanze d'amore (Almo s.r.l.), Romeo e Giulietta al villaggio (Itala Film), Vecchio scarponcino (Internazionale), Madame Du Barry, Gli amori di Madame Du Barry, Nel gorgo del peccato, Il cadavere vivente, Crepuscolo di gloria e Imperia, cortigiana di Roma (Rizzoli Film), Il fuorilegge, La maschera di ferro, Il pirata dell'isola, Nefertite, regina d'Egitto (Prod. Venturini), Masaniello (Athena Cin.), La Triestina (Milo Film), La suora bianca (Lauro Film), L'ombra (Edo Film), Errore giudiziario o Una causa celebre (Pantheon Film), Magia nera, Tam tam della morte e Tam tam (Documento Film), Ao-tea-rom; la grande nuvola bianca o Missione scientifica in Nuova Zelanda (Alessandro Orsi), Ettore Fieramosca (G. Bennati), Inferno bianco e Annibale (Ponti-De Laurentiis), Il diavolo innamorato e Cristoforo Colombo (Lux Film), Riccardo cuor di

e i senatori Jacques Debubridel e Pierre Marclhacy (rappresentanti delle camere), il Direttore Generale aggiunto del Centro Nazionale della cinematografia Henri Durand (rappresentante dell'Amministrazione statale), M. Grodemange (per il Ministero delle Finanze), il Direttore Generale delle relazioni culturali con l'estero Jacques de Bourbonbusset (per il Ministero degli Esteri), l'ispettore delle Accademie Henri Michel (per il Ministero dell'Educazione Nazionale), Jean Verdier (per il Ministero dell'Interno), il sottoprefetto Pierre Carli (per il Segretariato di Stato per l'Informazione), Marius Franay, Etienne Lallier, Georges Loureau-Dessus, Roger Sallard, Adolphe Trichet, Roger Weill-Lorac (rappresentanti dei datori di lavoro), Marc Antoine, Léon Carré, Charles Chezeau, Robert Florat, Raymond Le Bourre e Christian Matras (per i prestatori d'opera), Maurice Bessy e Georges Hourdin (per la stampa), e — per la loro competenza tecnica, artistica e finanziaria — Jean Delanoy, Paul Vialar, Baratier de Rey

gione cinematografica autunnale indetta al "National Film Theatre" dal British Film Institute e interamente dedicata allo studio e all'illustrazione del divismo nella storia del cinema. Il calendario delle proiezioni, nelle quali sfilano alcune fra le maggiori personalità di attori e di attrici del passato e del presente (tutte abbondantemente provviste di "It"), comprende sei programmi: "The Lover" (con The Son of the Sheik di Valentino e una abbondante selezione di films di Boyer, Barrymore, Howard, Albers, Taylor), "The Divine Woman" (la Garbo, la Dietrich e Arletty), "The Man of Action" (Douglas Fairbanks, Errol Flynn, Stewart Granger, "Tarzan" e Tony Curtis), "The Fatal Woman" (Theda Bara, Mae West, Louise Brooks, Bette Davis, Margaret Lockwood, Helen Gahagan), "The Brute" (Gabriel, Gable, Cagney, Mason e Groucho Marx), e "The Glamour Girl" (Gloria Swanson, Clara Bow, Jean Harlow, Rita Hayworth e Diana Dors).

Gli stabilimenti...

...dell'Organizzazione Rank, ad Ealing e a Pinewood, hanno da poco ripreso la loro attività al completo: risulta infatti che in questo periodo vi si stanno realizzando contemporaneamente sedici film, dieci dei quali in Technicolor.

La tassa sugli spettacoli...

...verrebbe — secondo notizie non confermate — del tutto abolita per i film di produzione nazionale: il 30 per cento dello sgravio fiscale andrebbe a beneficio degli esercenti, i quali dovrebbero invece versare il 70 per cento degli importi così risparmiati al Fondo di Produzione.

U. S. A.

Si riparla...

...di una riduzione dell'appiaudita commedia di Joshua Logan, Mr. Roberts tratta da un romanzo di Thomas Heggan, la cui azione si svolge su una nave americana in un porto del pacifico. Il ruolo del protagonista, che sulle scene americane venne sostenuto quasi sempre da Henry Fonda e su quelle britanniche (non senza scandalo da parte della critica londinese a causa del dialogo "sconveniente" della commedia) da Tyrone Power, sarà affidato sullo schermo a Marlon Brando. Il film verrà prodotto dalla Warner Bros. Brando dovrà prima interpretare, come già annunciato, il film che Darryl F. Zanuck sta per produrre: L'egiziano, dal noto romanzo di Mika Waltari, che sarà diretto da Michael Curtiz e girato in Cinemascope.

Diamo ora un elenco...

...dei film in Cinemascope già realizzati dalla 20th Century-Fox, o di prossima realizzazione: La tunica (The Robe), di Henry Kostler, con Richard Burton, Jean Simmons, Victor Mature, Michael Rennie, Richard Boone e Jay Robinson; How to Succeed in Business Without Really Trying (Come sposare un milionario) di Jean Negulesco, con Marilyn Monroe, Betty Grable, Lauren Bacall, Rory Calhoun, Cameron Mitchell, William Powell; 12 Mile Reef (Tempesta sul fondo) di Robert L. Webb, con Robert Wagner, Ter-

ry Moore, Gilbert Roland; I gladiatori di Delmer Daves, con Victor Mature, Susan Hayward, Michael Rennie, Debra Paget, Jay Robinson; King of Khyber Rifles (Il re dei fucilieri) di Henry King, con Tyrone Power, Terry Moore, Michael Rennie, John Carradine; Il principe coraggioso di Henry Hathaway, con Robert Wagner, Janet Leigh, James Mason, Debra Paget, Brian Aherne, Victor McLaglen e Primo Carnera; Hell and High Water (Acque pericolose) di Samuel Fuller, con Richard Widmark, Victor Francen, Bella Darvi, Cameron Mitchell e Gene Evans; We Believe in Love (Crediamo nell'amore) di Jean Negulesco, con Clifton Webb, Jean Peters, Louis Jourdan, Dorothy McGuire, Rossano Brazzi e Maggie McNamara; River of no Return (Fiume senza ritorno) di Otto Preminger, con Marilyn Monroe, Robert Mitchum e Rory Calhoun; I cannibali di Nunnally Johnson, con Gregory Peck, Rita Gam, Broderick Crawford e Peter Van Eyck. I film elencati sono tutti in edizione normale per i cinematografi sprovvisti di schermo panoramico.

MESSICO

Dopo molte settimane...

...di inattività i teatri di posa messicani riprendono a lavorare. E' infatti annunciata la prossima realizzazione di sette film a soggetto: La ilusion viaja en tranvia (Clasa), di Luis Buñuel, con Lilia Prado e Carlos Navarro; Cuando me vaya (Mier-Brooks), di Tito Davison, con Libertad Lamarque (soprannominata "la Dama del Tango"); Historia de un amor imposible (Mier-Brooks) di Julio Bracho, con Pedro Armendariz e Susana Canales; El Jinete (Raul de Anda) con Rosita Arenas e Dagoberto Rodriguez; e tre film della "Producciones Rosas Priego" sui quali non si hanno per il momento altri particolari.

U.R.S.S.

Alla Casa del Cinema...

...di Mosca, alla presenza dei membri della delegazione reduce dall'Italia, il vice Ministro della Cultura I. G. Bolschiakov ha consegnato ai rappresentanti dei lavoratori cinematografici i premi vinti dai film russi alla 14ª Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia.

«Polvere d'argento»...

...è il titolo di uno dei più recenti film di produzione sovietica, già proiettato al Ministero della Cultura dell'U.R.S.S. e alla vigilia della sua presentazione al pubblico delle sale normali. Il film, tratto dal dramma "Gli sciacalli" di August Jacobson, è stato diretto da Abram Room, ed è a colori. L'autore del soggetto e il regista sono entrambi premi Stalin.

OLANDA

Un episodio...

...della resistenza olandese sarà narrato dal film The True and the Brave, i cui esterni verranno girati a L'Aja, Amsterdam ed altre località: gli interni saranno invece girati a Londra. Prodotto dalla M.G.M. e diretto da Gottfried Reinhardt, il film sarà interpretato da Lana Turner, Clark Gable e Victor Mature.



Greer Garson e la piccola Donna Corcoran, in un intervallo di lavorazione di Vicki, provano una delle canzoni che esse cantano nel film.

leone, Daniele nella fossa dei leoni e Susanna e i vecchioni (Pier Domenico Francis).

FRANCIA

«L'avvenire del cinema»

...è nel Cinemascope», secondo il regista di Le salaire de la peur (Vite vendute), Henri Georges Clouzot: egli, affermando che lo schermo normale ha ormai fatto il suo tempo, ha anche dichiarato che, nonostante i difetti iniziali, se ci sarà in Francia un numero sufficiente di locali attrezzati per il nuovo sistema, tutti i suoi film saranno d'ora in poi girati in "Cinemascope".

Il Consiglio superiore...

...della cinematografia si compone dei seguenti membri nominati con recente decreto: i deputati Paul Gosset, Joseph Lanet e Jean Lecanuet

e il Colonnello David, i membri del Consiglio che si riuniranno in seduta una o due volte all'anno per rimettere le loro decisioni nelle mani del Presidente, hanno un mandato di quattro anni. Pare tuttavia che dopo i commenti e le discussioni che la pubblicazione del decreto di nomina ha suscitato negli ambienti interessati, e in seguito alle proteste minacciate dagli organismi preesistenti, i quali ritengono che il Consiglio Superiore rischia di esautorare la Confederazione Nazionale del Cinema Francese e la Commissione Paritetica della Cinematografia, alcuni membri abbiano già espresso il desiderio di dimettersi.

GRAN BRETAGNA

I tre pronomi...

...maschile, femminile e neutro: "He, She & It" costituiscono la bizarra e indovinata insegna della sta-

NUOVA SERIE

30 OTTOBRE

1953

CINEMA

120

FUNZIONE DEI "NASTRI D'ARGENTO"

STANNO per essere consegnati a Roma, come ogni anno, i « nastri d'argento », che una giuria, nominata mediante libere elezioni in seno al Sindacato Giornalisti Cinematografici, assegna alle personalità che più si sono distinte nella produzione italiana presentata al pubblico durante la stagione precedente. I « nastri » 1953 si riferiscono quindi alla stagione 1952-53, stagione di crisi per il nostro cinema, di arduo assestamento, caratterizzato da carenza di fantasia, da remore imposte dall'alto, ma anche da esperimenti, più o meno limpidi e decisi, nel senso di un rinnovamento dei presupposti e degli orientamenti della pur sempre viva e chiarificatrice esperienza realistica. I « nastri » di quest'anno saranno quindi indicativi, ai fini di una individuazione di quelle personalità che sembra siano in grado di assicurare feconda continuità ad un movimento creativo, alcuni dei cui maggiori rappresentanti sono rimasti, recentemente, vittime di compromessi poco dignitosi o di generosi abbagli.

I « nastri d'argento » sono nati, praticamente, col neorealismo stesso, ne hanno seguito e sottolineato d'anno in anno le conquiste. A dir vero, in tempi recenti non sono mancate critiche anche aspre, ma non sempre disinteressate, a tale manifestazione. La si è, sostanzialmente, accusata di essere « conformistica », per non avere essa, negli anni trascorsi, premiato (o per averlo fatto in misura insufficiente) alcuni film. Il guaio è che i polemisti, nell'additare diverse opere di autentico rilievo, le quali non avevano trovato piena giustizia presso la giuria dei « nastri », hanno affiancato ad esse parecchi film di autentica mediocrità, rivendicare per i quali un più equo trattamento ci sembra per lo meno discutibile e tendenzioso. E' chiaro che l'operato di una giuria non è mai in grado di soddisfare i gusti di ciascuno. Vero è, d'altronde, che taluni film di reale importanza non hanno ricevuto un trattamento adeguato. Il fatto può spiegarsi in due modi: 1) La composizione della giuria, che varia di anno in anno, a seconda del voto espresso dai soci. Ora, benché tale giuria risulti sempre formata da critici (non incide, cioè, su di essa l'eterogeneità compositiva del Sindacato; e i critici i quali siano coinvolti per caso in attività produttive si affrettano, se eletti, a lasciar vacante il loro posto), la sua composizione varia in omogeneità, quest'anno può prevalere, diciamo così, una « tendenza », l'anno prossimo un'altra. Di qui una certa discontinuità di indirizzo a voler essere meticolosi. Ma questo è logico, è fatale, in una giuria eletta dal basso. Coloro che si lamentano farebbero meglio ad occuparsi più attivamente del Sindacato; per tacere di coloro che ne sono usciti, rinunciando così al diritto di far parte della giuria (come era avvenuto per il passato), ma non a quello di criticare non sempre a proposito. Inconvenienti particolari si presentarono, per ovvie ragioni, l'anno che si tentò di decretare i nastri « a suffragio universale », ma all'errore fu ovviato con prontezza. Comunque, da quest'anno la giuria eletta dai soci avrà modo di tener presenti anche i pareri dei soci stessi, interpellati tramite referendum, di valore consultivo; 2) Il regolamento della manifestazione. Questo mi pare il punto essenziale. Fino all'anno scorso i premi erano a motivazione fissa: uno per il regista del miglior film, uno per il miglior attore, uno per il miglior operatore e via dicendo. Per i casi di mancanza di un candidato degno per un singolo « nastro » vi era sempre la soluzione, di frequente adottata, della non assegnazione, ma nei casi opposti di sovrabbondanza di candidati ricchi di titoli la giuria si trovava nei guai. Il premio per il miglior film era uno, e non si potevano premiare due o più film *ex aequo*. A questa stregua si spiega come certi film importanti, presentati negli anni « grassi », abbiano ricevuto un premio apparentemente inferiore ai loro

meriti o, in pochissimi casi, non ne abbiano ricevuto alcuno. Qualche anno fa, ai premi fissi se ne aggiunsero due a disposizione della giuria, affinché questa fosse appunto libera di assegnarli a chi credeva meglio ed a qualsiasi titolo. L'anno scorso la giuria preferì, a maggioranza (fui io quello che sollevò obiezioni, ma poi, pur votando in senso contrario, dovetti prendere atto di certi non trascurabili argomenti), destinarli alla segnalazione di nomi come quello dell'operatore di documentari a colori Giulio Gianini e di Paolo Stoppa (nomi, cioè, abitualmente trascurati quanto degni di riconoscimento), piuttosto che alla « consolazione » di registi di primissimo piano, usciti sacrificati dal ballottaggio per il premio maggiore. Il regolamento che entra in vigore quest'anno ha tenuto conto di inconvenienti del genere e non prevede quindi più « nastri » a motivazione fissa. I nove « nastri » (oltre quello per la produzione straniera e quello per il documentario) sono tutti « a disposizione della giuria », la quale sarà quindi sovrana, nel senso di « giocare » i premi in palio come meglio crede, ai fini di una ripartizione che tenga conto di tutti i meritevoli a qualsiasi titolo. Potranno così uscire premiati più registi o più attori o più scenaristi o più operatori, a seconda dei valori emergenti dal panorama generale della produzione. Non potrà più darsi il caso di un nome importante sacrificato « di misura » ad un altro, a causa dell'unicità del premio in palio sotto una determinata « voce ». Le motivazioni che accompagneranno i premi ne chiariranno meglio il significato e la portata, in modo da fornire il più esatto quadro possibile dei valori. Queste osservazioni non vogliono naturalmente anticipare un commento all'assegnazione dei « nastri » (non ancora avvenuto, del resto, mentre scriviamo), vogliamo solo sottolineare come il regolamento tenda, d'anno in anno, ad adeguarsi sempre meglio alle finalità che i « nastri » si propongono.

Che i « nastri » abbiano comunque fin qui sostanzialmente adempiuto alla loro funzione, di riconoscimento e di stimolo per la miglior produzione italiana, è dimostrato dal loro albo, dove si incontrano nomi e titoli che hanno ritratto proprio dai « nastri » il riconoscimento che fino a quel momento era loro, per varie ragioni, mancato. Ricordo, tanto per fare esempi, film « maledetti » presso distributori, esercenti e pubblico, come *La notte porta consiglio* o *Roma città libera* di Marcello Pagliero; ricordo valenti interpreti di carattere e di non ovvio richiamo per lo spettatore, come Giulietta Masina; ricordo tecnici esperti e sensibili, ma ignorati dal grosso pubblico, come, appunto, l'operatore Giulio Gianini. E via dicendo.

I « nastri » ritraggono la loro forza dall'essere nati e dal venire promossi dall'organismo più qualificato in materia: il Sindacato Giornalisti Cinematografici. Il fatto di esistere al di fuori d'ogni interesse di qualsiasi natura, d'ogni compromesso turistico o d'altra indole, conferisce loro una essenziale caratteristica di *indipendenza*, la sola che possa rendere un premio veramente rappresentativo. Spetta ai depositari di tale premio, ai giornalisti cinematografici, di valorizzarlo sempre meglio attraverso la loro opera di diffusione e di illustrazione dei più elevati valori del nostro cinema. Purtroppo molti non hanno finora creduto loro dovere farlo. E', questa, spesso, la sorte delle manifestazioni, appunto, non legate ad interessi costituiti. Eppure, ad un tale fine si deve invece tendere: a far sì che i « nastri d'argento » divengano patrimonio non solo di una ristretta cerchia di interessati e di specialisti, ma dell'intero pubblico delle sale cinematografiche, quel pubblico che in America si appassiona all'assegnazione degli « Oscar », premi nati e cresciuti, invece, sotto il segno del più pigro mercantilismo.

6.



La terra trema è la storia dell'impulsiva rivolta di un uomo contro un sistema feudale, che si sfalda non solo all'urto con la resistenza organizzata dei profittatori di tale sistema, ma anche contro la passiva noncuranza di parenti e amici. (Nella pagina seguente, altre tre foto del film).

matura ai propri compiti? Una simile conclusione ci sembra lecita non meno di quella che vi scoprirebbe, invece, la consapevolezza che solo nell'unione l'azione si rende possibile e sicuramente vittoriosa. (Ma anche a questa azione, si può osservare, solo Ntoni sembra essersi fatto pronto).

E' un problema, in definitiva, di date, di spostamento di prospettive storiche; per la situazione attuale il giudizio è fortemente dubbioso (se ne salva l'atteggiamento psicologico di ribellione, maturato e rafforzato attraverso una istruttiva esperienza fallimentare), per la situazione futura è fiducioso. Del che ci rende ragione la speranza che Visconti ripone nella nuova generazione, la sola cui forse potrà essere dato di sanare i più drammatici squilibri sociali. Nell'opera siciliana, infatti, l'unica figura che si riveli umana con Ntoni anche nella sconfitta è proprio quella di Rosa, una bambina: « Se ti potessi aiutare io... t'aiutassi », così lo conforta. E anche la piccola Maria, in *Bellissima*, non è mai contaminata, in virtù quasi d'una intima purezza morale, da quell'illusorio mondo di sogni che rischia di travolgere la stessa madre. Anche qui c'è una contrapposizione tra un mondo attuale e un più sano mondo proba-

INDIVIDUO E SOCIETÀ IN LUCHINO VISCONTI

NON v'è dubbio che oggi, in politica ed in arte, il sentimento solidaristico s'avvii a prevalere su quello solipsistico. L'individuo ha ceduto se stesso all'umanità tutta ed ogni ragionamento che si voglia proporre, storico e culturale, vedrà impegnato non l'uomo nella sua individualità, sprezzante ed egoistica, ma l'uomo come specchio dei suoi simili.

Ma il passaggio da questo individualismo ad una nuova e pura forma di umanesimo — ove non l'individuo si annulli, ma il suo indifferente cinismo, in un processo che è appena giunto a qualche rada intuizione — non poteva essere senza ribelli sviamenti. Nell'evoluzione, com'è noto, la realtà preesistente non viene sbrigativamente negata, ma solo criticata e superata per graduale miglioramento. Nella ribellione, invece, ogni freno si rompe, il passato è vituperato: e un compatto e incontenibile movimento di idee conduce, infallibilmente, ad atteggiamenti di rigido estremismo. Così al mito dell'arte solipsistica — figliata da Croce, se pure la sua colpa diretta fu poca — si è da qualcuno inteso sostituire, con rapidissima innovazione, il mito dell'arte sociale: ad una vecchia e ormai infiacchita rettorica una nuova rettorica, quella del documento, più ricca di insidie e di fascino perché più facile, più eseguibile.

Luchino Visconti è, nel cinema, il più irrequieto prodotto di questo mutamento di clima: l'equilibrio, diremmo, tra i due momenti. Sopravvivono infatti in lui gli elementi storicamente obbliganti, epperò non trascurabili, dell'individualismo. In Visconti non è già l'ambiente che domina, determinandolo, l'uomo, ma è anzi questo che, positivamente definito, s'imbatte in un ambiente negativo che gli si oppone. Il dramma è sostanzialmente così composto:

La contrapposizione tra un ingiusto mondo attuale e un più sano mondo probabile è assai indicativa della visione poetica e sociale di Visconti

ma vedremo che neppure il singolo umano, protagonista attivo, vi è solidamente preparato.

Il cinema di Visconti è, pertanto, sempre un cinema di lotta. In *La terra trema* l'impulsiva e malferma rivolta di un uomo contro un sistema feudale; in *Bellissima* la ribellione conclusiva di una madre ad un mondo che stava per renderla partecipe, anzi causa stessa di una offesa morale alla piccola figlia. C'è un atteggiamento dubbioso, quindi, nei confronti dell'ambiente sociale in cui la storia ci ha condotti: Visconti ne salva pochi uomini, ma attraverso un tribolato processo di "redenzione" che anche in questi privilegiati dovrà cancellare grossi errori, vistose presunzioni.

Il pescatore del film siciliano, ad esempio, è fondamentalmente un anarchico. Né altra ribellione, più cosciente e solidaristica, è possibile in un ambiente che si rende inerte dinanzi ad ogni illegalismo, ad ogni sopruso. Il pescatore dovrà avvedersi che il suo atteggiamento impulsivamente ribelle si sfalda non solo all'urto con la resistenza attiva e organizzata dei "grossisti", ma anche contro la passiva noncuranza dei suoi parenti e amici.

Perché non vedere in questa conclusione l'amareggiata negazione della "massa", intesa non nel senso di organizzazione impersonale meccanica — com'è nel Toller, — ma in quello di classe umana cosciente e

bile, che ci pare estremamente indicativo della visione poetica e sociale di Visconti.

Un nuovo individualismo, quindi, e se ne potrà tentare anche una definizione in chiave psicologica. Lo scopriremmo allora come un passaggio obbligato tra la fiducia più radicata, intollerante di ogni diminuzione e perplessità, ed una più esatta e sorvegliata aspettativa. Non pessimismo, quindi, come si potrebbe credere, proprio per quelle caute concessioni di fiducia di cui s'è già detto; ma neppure l'ottimismo emanante da un nuovo e passionale rivoluzionismo, che vorrebbe farsi utili complici, degradandoli a elementi di lotta, cultura e arte. Se Visconti ha un padrone, quest'è la storia; di essa fa propri e cari gli ammonimenti, passati e presenti, per muoversi su di un piano storicamente esatto e ragionato, fuori e da ogni vaneggiamento personale e da ogni suggerimento preconcepito. (Ad esempio, una vittoria conclusiva di Ntoni sarebbe risultata gratuita, o utopistica, perché il suo problema è irrisolvibile se non estendendolo a tutto il mondo sociale, di cui egli è prototipo più evoluto. E non v'è chi non veda come questo dramma economico, così estensivamente risonante, sia di lunga e complessa risoluzione. Invece il dramma tutto personale e limitato di *Bellissima* — "crisi di un personaggio", l'ha definito Visconti — permetteva senz'altro una conclusione felice).

In tal modo il realismo — che, si badi bene, è un oculato atteggiamento dello spirito ancor prima che un raggiungimento estetico — non rompe in Visconti il suo essenziale equilibrio per l'urgere della pregiudiziale polemica. Il suo è, vale a dire, un realismo senza code, né soverchie specificazioni aggiuntive: proprio perché rifiuta di votarsi allo schema, che viola il sentimento per legarlo alle direttive e agli

interessi contingenti di un gruppo. Anche i marxisti, sia pure per velate ammissioni, debbono convenire che l'arte di Visconti — detta da qualcuno "arte per i futuri" — nulla concede al dogmatismo della produzione attuale da essi sostenuta o vagheggiata, per cui sembrano richiesti e bastanti solo la denuncia, la polemica, il documento di ogni malcostume, senza preoccupazioni di stile, né rispetto per l'uomo che è nell'artista. (Allora un critico marxista giudicherà inaccettabile, come si è letto, la chiusura del *Cappotto* di Lattuada, perché non realmente accadibile. Sfugge quindi a questo semplicismo critico il problema estetico, cioè la bruttezza di un ravvedimento del sindaco che è fastidiosamente moraleggiante e per di più espresso nel più banale — e tutto zavattiniano — dei surrealismi).

Visconti, invece, appartiene indiscutibilmente al nostro tempo, che egli esamina e condanna senza opportunistici pietismi, anche se ne sembra prevedere un più sereno e disteso avvenire. Solo in questo senso Visconti è per i futuri, perché il suo vaticinio — o, meglio, il suo augurio — potrà essere comprovato solo da chi ci seguirà nel tempo. Questo, almeno, ci sembra il significato conclusivo di *La terra trema*.

Anche per Maddalena, la protagonista di *Bellissima*, c'è una riabilitazione sostanziale: ma attraverso un complesso non lieve di negazioni, attraverso una serie di pesanti condanne, che coinvolgono non solo il mondo cinematografico, ma altri ambienti, altre mentalità. Fu notato, e bene, che lo "schifo" intenso di Maddalena è una proiezione dello "schifo" personale di Visconti: di modo che ne verrebbe turbato l'equilibrio narrativo sino alle deflessioni verso il macchiettismo e il puramente caricaturale di certe figure, non giudicate con imparziale serenità. L'uomo Visconti, cioè, fuoriesce troppo avvertibilmente e con acida evidenza; ma forse i pressanti stimoli di certo grottesco e distruttore vedere di Zavattini — suo collaboratore — possono assumersi buona parte dell'accusa. Ci preme comunque sottolineare che il negativismo di Visconti, se pure il termine gli si può addire, non si confonde nel nihilismo più rassegnato e cinico. Perché Visconti, salvando 'Ntoni, Maddalena, il marito, la piccola Maria, ha in loro salvato e redento l'uomo.

Ma il residuo individualismo di Visconti trova la sua più logica attuazione nella struttura espressiva, meglio figurativa delle sue opere. Si è già detto che si tratta di una forma nuova per un contenuto di nuova umanità: chi la definirà spontanea, chi la chiarirà come la ricerca più prematura e tutta teorica di sfuggire all'arido schema del contenutismo, di stampo marxista, e al formalismo, di parto idealistico, in un logico temperamento dei due elementi. Ci pare però di dover aggiungere che, dinanzi a situazioni ora immutabili, come sono quella sociale in *La terra trema* e quella ambientale in *Bellissima* — escludenti come tali ogni entusiasmo costruttivamente epico, — non si poteva giustificare altra soluzione che quella individuale del lirismo, attuata in uno splendente figurativismo. Né ciò distoglie l'attenzione umana, che anzi riconosciamo intensa e, spesso, poeticamente manifestata, in Luchino Visconti.

GIANNI CASTELLANO





Da sinistra a destra, la signora Sadoul, Georges Sadoul, Valentina Tissier, interprete parigina di « Filumena Marturano » ed Eduardo De Filippo, intervistati a Napoli dal cronista Paolo Ricci.

INCONTRO A NAPOLI CON GEORGES SADOUL

HO AVVICINATO Georges Sadoul subito dopo la manifestazione di protesta indetta dal Circolo del Cinema di Napoli, contro il processo Aristarco-Renzi, che rappresenta davvero l'episodio più increscioso della vita politica italiana di questi ultimi tempi. Per fortuna Sadoul che era presente alla riunione ha avuto agio di constatare fino a qual punto l'arbitrio ha indignato tutti e quanto spontanea sia stata la reazione all'atto di rinvio a giudizio dei due scrittori, ai quali lo storico francese tiene a confermare in questa occasione ed anche per mio mezzo i sensi della sua più comprensiva simpatia, di cui mi rendo senz'altro partecipe.

Quando finalmente l'indomani, ospite del collega Paolo Ricci, nell'incantevole dimora di villa Lucia, riusciamo a poter parlare un poco di cinema, io non esito a riproporre al mio insigne interlocutore il curioso problema di impianto della storiografia filmica, nel modo come viene posto ed al tempo stesso negato dagli scrittori americani i quali definiscono la posizione dello studioso di questa materia, abbastanza in-

concepibile, dato che egli non è quasi mai in grado di conoscere le opere originali o perché queste sono distrutte, o perché non ha la possibilità di andarle a cercare in tutte le varie cineteche del mondo. Sarebbe per esempio il caso, qui tra noi, di un critico che pretendesse scrivere la storia della nostra musica ottocentesca, fondandosi esclusivamente sui cataloghi di Ricordi o sui programmi del S. Carlo, senza aver mai sentito una nota dell'*Elisir d'Amore*.

L'argomento sembra inconfutabile, ma Sadoul ritiene che i nodi gordiani vanno risolti nella maniera che sapete.

Il problema — egli dice — è troppo rigidamente impostato dai nostri colleghi americani. Perché se la loro obbiezione dovesse essere tenuta ferma ad ogni costo in tutti i campi, noi non potremmo avere, per esempio, una storia dell'arte della danza, dato che i gesti ed i ritmi di cui essa si compone sono tutti svaniti nell'aria dei secoli, nè potremmo avere una storia, tout court, essendo questa fondata sulla tradizione (orale e scritta) oltre che sulla documentazione.

Questo argomento, crociano, di Sadoul mi sembra abbastanza pertinente. Infatti — io aggiungo — stando a una teoria così strettamente empirica uno storico dell'arte europea non potrebbe ad esempio parlare giammai dell'architettura degli Incas, che al certo non gli riesce tanto facile di andare a vedere, prendendo per esempio il tram che passa davanti il proprio domicilio. Una tesi siffatta ha il torto di circoscrivere il mondo ai soli fenomeni della nostra biografia che noi abbiamo personalmente conosciuti o dei quali conserviamo la memoria, sebbene questa sia a sua volta capace di tradire a tal punto gli elementi originali che il fatto di averli appresi direttamente non rappresenta assai spesso alcun apporto probatorio sicuro.

Occorre intanto riconoscere subito che la cultura specifica non ha tolto a Sadoul l'*impromptu* di uno spirito aperto e geniale, il gusto di una curiosità sempre in emergenza ed il segno profondo di un interesse umano che si nutre solo al centro della vita. Dove però egli mi sembra un poco irrigidito è sulla *questione Griffith* che anche io credo di avere abbastanza approfondita.

La tesi dello scrittore francese è nota. Con la pazienza di certosino che René Jeanne e Charles Ford (autori dell'altra monumentale storia del cinema che va pubblicando in Francia l'editore Laffont) non mancano di riconoscergli, Sadoul crede di esser riuscito a provare che quasi tutte le figure dell'arte del dire cinematografica possano essere attribuite ai maestri primitivi inglesi, francesi, italiani e per conto nostro anche tedeschi se sentiamo ciò che dice Oscar Messter in « Mein Weg unt dem film » fino al punto da poter concludere: *basta con Griffith e le sue invenzioni*. Ma questo, io sostengo, non leva niente al merito dell'autore di *Intolerance*, il quale rimane l'insorpassato maestro della stilistica cinematografica, proprio perché è stato capace di far convergere tutti questi apporti frammentari ed isolati in un linguaggio esemplare che sta ad essi come il concerto alle singole note, e in cui noi abbiamo conosciuto le maggiori opere del muto, come: *Il processo di Giovanna d'Arco* o *La corazzata Potemkin*.

Ma l'obiezione di Sadoul alle mie obiezioni espresse su « Bianco e Nero » è questa volta un'altra. Perché anche dato e concesso — egli dice — che Griffith sia in effetti il creatore dello stile nuovo di cui la vera chiave è il principio della mobilità della camera, questo non toglie che prima di lui il cinema sia stato capace di esprimersi con uguale proprietà di linguaggio, attraverso la sola gamma della diversità dei piani, riuscendo ad un discorso fluido ed armonioso, di cui i film di Feuillade o di Perret costituiscono oggi abbastanza l'esempio...

L'obiezione è acuta, ma in fondo include una evidente petizione di principio. Perché se anche Giotto in pittura è riuscito a creare dei capolavori prima di Piero della Francesca ciò non toglie a quest'ultimo il merito di avere, attraverso l'invenzione della prospettiva, rivoluzionato dalle basi la tecnica della pittura, influenzando sullo sviluppo di quell'esemplare linguaggio plastico, nel quale abbiamo conosciuto più tardi gli affreschi della Sistina o quelli della scuola di S. Rocco. Ora l'impiego costante del principio della mobilità della camera (dico

costante e non casuale od eccezionale) rappresenta qualcosa di simile nella storia del cinema. Per cui tutte le volte che io vedo *L'agonia sui ghiacci* (*Way Down East*, 1920), nonostante che si tratti di un'opera la quale appartiene al periodo in cui le nuove applicazioni del maestro appaiono già tutte scontate, rimango sempre profondamente preso dalla forza misteriosa di un linguaggio, (alla cui tecnica né Dreyer, né Eisentein hanno nulla da aggiungere) il quale sembra confermare la teoria che considera qualunque scrittura, di origine magica.

Ma Sadoul non si convince e la discussione riprende quando viene a casa mia ed io lo faccio assistere alla proiezione del film *La ricchezza di un giorno*, della Pathé, che gli amici del Centro Sperimentale mi hanno consentito di far ridurre in passo otto ad uso e beneficio della mia privata cineteca.

Naturalmente l'illustre ospite rimane subito affascinato dal primo piano del vagabondo nel parco pubblico (2° quadro) che gli serve per sottolineare ancora una volta il suo punto di vista.

Io invece, quando veniamo alla sequenza in cui l'ignoto regista presenta un interno galante fin di secolo (che potrebbe essere, ma non è, l'introduzione per uno di quei film di carattere piccante che la Pathé custodiva nelle speciali scatole di color verde) riesco ad isolarmi ancora una volta per ritrovare la suggestione chimerica e favolosa della grande prosa proustiana o le voluttuose inflessioni poetiche di Anna de Noailles. Ecco infatti le avenues del Parco di Boulogne, attraversate dai fiacres sorprendenti col cavallo male in arnese, la guardina di vetro, le bianche pellegrine dei cocchieri e sullo sfondo del viale gli agenti che sembrano imporre i loro gesti a degli stuoli di passerini in libertà... C'è persino un vecchio signore in tuba che compare sul fondo e traversa a passi incerti la strada, un vecchio signore i cui anni verdi devono essere fatti risalire per lo meno al tempo di Luigi Filippo... Ecco le corse di Longchamps con i puro sangue screziati come letti di ruscello e delicati come levrieri, i prati rasi e netti come tappeti di Oriente, i couplets ed i tilbury che rientrano dopo la passeggiata. Tutto un mondo fermato per sempre dall'ignoto operatore di Pathé, il quale riesce a eliminare abbastanza quell'aria di vieto e di perento che si è insinuato fin dopo la prima guerra in questi giardini elisei del gran mondo, per quanto il tempo abbia abbastanza calcinato la materia di queste immagini alle quali solo Proust sarà capace di ridare la trepidazione ed il calore vitale.

Dopo la proiezione di questo film la cui importanza è veramente primaria e che Sadoul attribuisce ad epoca non anteriore al 1906, passiamo a discorrere dei moderni film italiani.

La vostra scuola, dichiara il critico francese, è e rimane la più interessante esperienza d'arte del dopoguerra perché essa ha dimostrato di saper trattare i semplici problemi che il solo fatto di vivere impone, non attraverso quel gusto del raro, dell'inatteso e del gratuito di cui troppo spesso si compiacciono alcuni registi non italiani, ma solo distaccando l'elemento drammatico dalla insignificanza della vita quotidiana.

« Di modo — interrompo — che lei Sadoul non pensa affatto che il realismo ita-

liano sia un'esperienza già scontata e che i nostri registi vivano solo di questo prestigio, senza essere più capaci di dire una parola?... ».

« Niente di più falso — replica energicamente il mio interlocutore — le ultime presentazioni di Venezia, soprattutto *I vitelloni*, provano al contrario la profonda vitalità del realismo italiano... come ho già scritto proprio su "Cinema" ».

« Per la meno — aggiungo — esso si è arricchito negli ultimi tempi di un'ironia fresca, lucida e tenera che si sposa mirabilmente alla sensibilità di cuore ed all'accento patetico della verità. Insomma qualcosa che potrebbe mortificare questa verità, ma che invece, la esalta. Alludo a *Due soldi di speranza*... ».

« E questo è tanto vero — continua Sadoul — che a sentire i detrattori inveterati del vostro cinema, esso sarebbe nato morto, perché sin dal tempo del pieno fulgore creativo di un Rossellini o di un De Sica, quei corvi si facevano in quattro a sostenere che, una volta sfruttato il tema del dopoguerra, gli italiani avrebbero avuto ben poco da dire. Invece è avvenuto perfettamente il contrario. Basterebbe a provarlo quello che io chiamo la mirabile tetralogia di De Sica: *Sciucchià, Ladri di biciclette, Miracolo a Milano, Umberto D.* ».

Poiché faccio qualche riserva silenziosa per *Umberto D.* e non parlo di *Stazione Termini*, Sadoul afferra a volo questa mia perplessità e ribatte:

« Io accetto in blocco quei film perché sono tutti impregnati della semplice ed eterna grandezza della vita e dei suoi segreti... di questo tragico ardore che mi fa indulgere anche qualche rara volta in cui i procedimenti della narrazione appaiono troppo statici... ».

L'intervista con Sadoul è ancora continuata (sempre a casa di chi scrive) graziosamente presieduta dalla moglie dell'insigne Collega, donna di rara sensibilità e di eletta grazia. Lo storico francese ha avuto poi agio di esaminare il mio personale archivio cinematografico, di cui è benemerito conservatore mio fratello ing. Giulio, soffermandosi specialmente sulla documentazione



della scuola realistica napoletana dell'anno 1920.

In sostanza, egli ha vissuto tra noi alcune giornate veramente complete, inserendosi a tal punto nell'arduo ingranaggio della nostra vita quotidiana, la più umile e profonda da concludere che Napoli siede meritatamente al centro del realismo italiano, non solo per le molte opere che ha ispirate, ma soprattutto per il profondo tono vitale dei suoi abitanti, il salubre ed il pittoresco del loro temperamento, il loro amore della vita, disincantato e malinconico...

« ...che fa loro preferire — concludo io, questa volta mentalmente con Alfonso Lamartine — i garofani alle viole, perché i primi sono il simbolo dell'ardore e le seconde l'emblema della dannazione ».

ROBERTO PAOLELLA

(Sopra) David Wark Griffith con l'operatore William G. Bitzer durante le riprese di *Way Down East*. (Sotto) Due scene di una delle più drammatiche e note sequenze del medesimo film.



NULLA DI NUOVO SOTTO IL SOLE HOLLYWOODIANO

IL NUOVO film di von Sternberg, *The Saga of Anatahan*, sembra abbia già diviso gli ammiratori del regista in due campi opposti — pro e contro questo curioso film — prima ancora che esso sia stato presentato al pubblico. Io sono nel campo dei pro, vale a dire che lo giudico l'opera più matura di von Sternberg. L'illusoria semplicità di *The Saga of Anatahan* ha indotto i detrattori del film a dire che von Sternberg ha «perduto il suo antico tocco» e che il film manca totalmente della sensualità pittorica delle precedenti immagini del regista; dicono inoltre che l'azione in un unico ambiente, (un'isola della giungla) è «claustrofobica» e che il commento (scritto da von Sternberg e raccontato da lui stesso) si può definire tutt'altro che filosofico e brillante. Io dissento soltanto nel giudizio finale dai detrattori del film, mentre sono invece d'accordo in alcuni particolari della loro critica. Sternberg, che fu un tempo un «virtuoso» della macchina da presa, ha ormai tralasciato il virtuosismo come fine a se stesso. Egli non ha mai contato sul convenzionale e vi conta qui meno che mai, se è possibile: chi ha criticato questo film sembra abbia completamente trascurato di prendere in considerazione l'armonia che in esso esiste fra immagine e racconto, e il gusto con il quale questi due elementi si completano l'un l'altro, nonché la delicatezza con cui la musica giapponese e quella occidentale, fuse insieme, accompagnano questo film-ballata, concepito alla maniera di un poema epico rievocante la storia di una saga eroica, quella di trenta uomini e di una sola donna abbandonati su un'isola del Pacifico per sette anni dopo la fine dell'ultima guerra. Non sto a commentare la bellezza di Akemi Negishi, l'ultima scoperta femminile di von Sternberg, la quale impersona l'unica donna dell'isola; e nemmeno insisto sulla trovata di sostituire incan-

tevoli scenografie ad alcune riprese reali dell'isola di Anatahan, di un convoglio di barche giapponesi, di un gruppo di navi da guerra ancorate nel porto e perfino di una scena di plenilunio tropicale. Chi critica queste cose ascrivendole a demerito per il film, è chiaro che ha mal compreso l'intenzione di von Sternberg. Dopo tutto, non sarebbe stato più semplice per lui servirsi di riprese reali, evitando così le critiche? Ma le riprese reali sarebbero state convenzionali, mentre le scenografie, dovute a uno dei più grandi artisti moderni del Giappone, non lo sono. Tutto il film è così — è un'opera di artifici che ammette di essere un pezzo di bravura nato nell'interno di uno studio — e non è ipocrita come *The Robe* il quale, benché pretenda di essere un grande e costoso spettacolo, ha proprio le sue più spettacolari inquadrature (vedute della Palestina e di Roma) «dipinte su vetro»: uno degli artifici più banali e comuni nella storia del film.

Quanti registi oserebbero esporsi in un loro film fino al punto di scrivere e di dire un proprio commento su di esso? L'hanno fatto Cocteau e Flaherty, ma chi altri? La dizione quasi musicale di von Sternberg, resa con voce dolce, è delicatamente equilibrata nel volume, nella misura e nella cadenza, quasi fosse parte del commento musicale, e come in un certo senso avviene. Commentando le immagini (e non descrivendole, nel modo asfissiante adottato per la maggior parte delle narrazioni che ascoltiamo dallo schermo) egli ottiene un effetto suggestivo e quando il film finisce, rimane nello spettatore una profonda impressione. E se qualcuno al Festival di Venezia ne è rimasto impressionato spiacevolmente, posso assicurare che ci sono state altrettante persone, e forse anche più numerose, negli Stati Uniti, che sono state impressionate favorevolmente.

E' questa divergenza d'opinioni che ren-

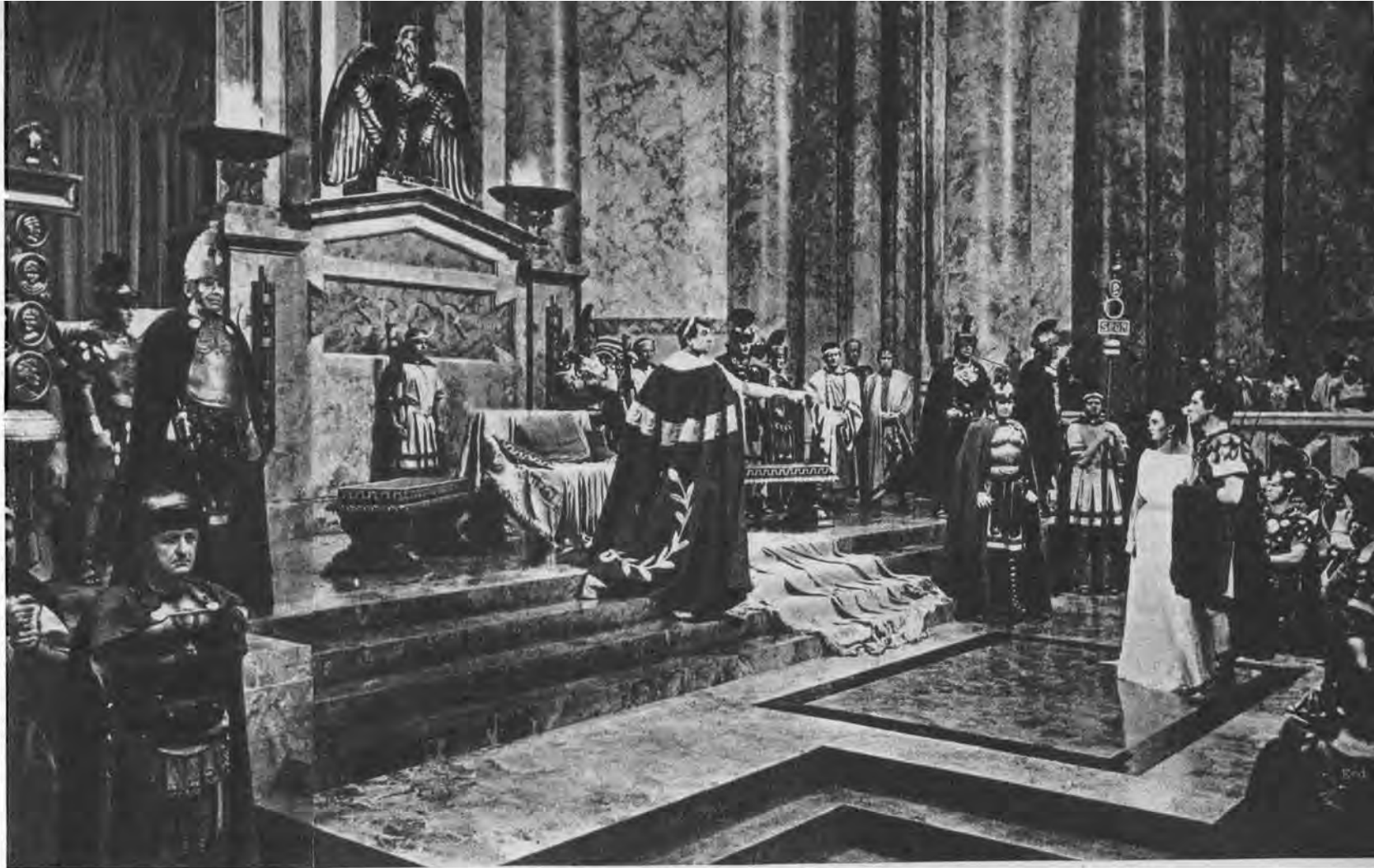
de *The Saga of Anatahan* un film tanto stimolante: evidentemente non è così facile, per chiunque lo veda, capirlo. Non è soltanto una facciata, ma dietro ad essa c'è anche un pensiero e, nonostante tutta la sua obiettività (che è una caratteristica del regista), ci sono anche passione e poesia. Nei prossimi mesi si discuterà parecchio in merito a questo film inconsueto, ma ciò va a suo favore. La maggior parte dei film non vale tante discussioni: si vedono, ci si diverte più o meno (benché «divertirsi» sia stato talmente confuso con «passare il tempo il più piacevolmente possibile» che ormai ha esclusivamente un significato superficiale) e poi li si dimentica. Quali furono i dieci migliori film del 1952? O del 1951? O del 1950? Chi riesce a ricordarli? Sono sicuro che non uno di essi fu tale da aver suscitato grandi discussioni (1). Tutti, o almeno la maggioranza, si sono trovati d'accordo nel dire che erano i dieci migliori: ma, così d'improvviso, riuscite a ricordarli? Che *The Saga of Anatahan* sia compreso nell'elenco dei dieci migliori film del 1953 o del 1954 non ha molta importanza quantane ha invece il fatto che si parlerà di esso e se ne discuterà a lungo da parte di studiosi di cinema, cineasti, critici, scrittori e in genere di tutti coloro che si interessano seriamente alle possibilità del cinema.

Il *Quo Vadis?*, che non molto tempo fa fu strombazzato come il più grande spettacolo della storia del cinema, si può dire sia già del tutto dimenticato, mentre la sua programmazione nel mondo è ancora allo stadio iniziale; ebbene, io predico la stessa fine a *The Robe*, altro film annunciato come il più grande spettacolo della storia del cinema. E' uno spettacolo basato sulla vecchia formula hollywoodiana secondo la quale ogni volta che si fa un film esso deve, *ipso facto*, essere più grande del precedente, soltanto perché è l'ultimo ed è perciò più nuovo. In base a questo sistema di valutare i meriti di un film in termini di progressione geometrica, Hollywood avrebbe ormai raggiunto una tale vertiginosa vetta di perfezione per cui quasi ogni film odierno non dovrebbe essere ulteriormente sorpassabile: cosa tanto assurda che non vale nemmeno la pena di discuterne.

The Robe è il primo film girato in Cinemascope, il nuovo procedimento a grande schermo della 20th Century Fox, basato sull'invenzione della lente «anamorphic» del professor Chretien. E' un'invenzione geniale, che rende possibile proiettare con un'unica macchina un comune film di 35 mm. su uno schermo estremamente grande e curvo. L'immagine viene «compressa» nel film durante la ripresa e poi riprodotta alla sua grandezza normale con una lente compensativa applicata al proiettore, ma il risultato sullo schermo non è molto soddisfacente. Lo schermo è troppo basso in rapporto alla larghezza, così che lo spettatore ha l'impressione che la parte superiore della tela sia stata tagliata via. Ciò che potrebbe essere l'equivalente cinematografico della pittura murale, piacevole per l'armonioso equilibrio, viene rovinato dall'aspetto

(Sotto) Nakayama, Kondo e Negishi in un'inquadratura di *The Saga of Anathan*, il discusso film di Von Sternberg. (Nella pagina seguente) Una scena del macchinoso *The Robe* in Cinemascope.





dello schermo, che appare come uno stretto nastro o, a essere ottimisti, come un pannello.

Con il ricordo ancora vivo — come penso lo sarà sempre — del perfetto adattarsi del vecchio schermo rettangolare alle immagini di *The letzte Mann*, o di *Tabu*, o di *Greed*, e di *La corazzata Potemkin*, si ha l'impressione che il lungo pannello sul quale viene proiettato *The Robe* sia addirittura sacrilego. Se la forma si fosse adattata al contenuto, se, per esempio, un vero poeta avesse filmato un lavoro come *Moby Dick*, o *l'Odissea*, o *Don Chisciotte* (il Cinemascope si presta, per la sua natura stessa, allo spettacolare più che al film intimista) con il preciso intento di lavorare per un grande schermo, allora potremmo meglio giudicare le possibilità del Cinemascope. Certamente non sarebbe del tutto onesto giudicarlo dal banalissimo *The Robe*, storia pseudo religiosa desunta da un romanzo di terz'ordine e che tratta dell'influenza di Cristo su uno schiavo greco e su un nobile soldato romano. All'infuori del fatto che è presentato su uno schermo Cinemascope, non c'è assolutamente nulla di nuovo in *The Robe*: è esclusivamente una raccolta di vecchi clichés di Hollywood, e non c'è un solo momento ispirato o poetico. Tuttavia, mentre scrivo, *The Robe* rappresenta un enorme successo finanziario e il pubblico si affolla per vedere qualcosa di « nuovo ».

Quando, quando si alzerà il grido: « L'imperatore non ha alcun vestito addosso! »?

HERMAN G. WEINBERG

(1) Naturalmente il nostro corrispondente si riferisce alla scelta annuale dei dieci migliori film americani, effettuata per iniziativa del « Film Daily », a mezzo d'un referendum tra i critici cinematografici americani (N.d.R.).

★ CIRCOLI DEL CINEMA ★

A PROPOSITO DELLA RIUNIFICAZIONE

LUCCA, ottobre 1953

Caro Cinema,

noi della U.I.C.C. siamo abituati, fin dal principio dell'organizzazione, ad esser maltrattati dalla stampa: e ne abbiamo avuto esempi lampanti anche in occasione del nostro ultimo congresso tenuto a Siena: relazioni del congresso in cui, per dir male di noi, non si è esitato ad alterare fatti e propositi.

Ma lasciamo andare: non è il caso né di « Cinema », né della relazione di Bertieri, e nemmeno dell'editoriale, ambedue apparsi nel n. 118. Riguardo al quale editoriale, proprio perché è tanto serio e corretto, desidererei fare alcune osservazioni, si intende a titolo strettamente personale, non avendo alcuna veste ufficiale per rispondere a nome della U.I.C.C.

Lasciamo stare alcune inesattezze dell'articolo di Castello, per esempio quando dice che il Film Club Genovese fu « iniziatore della scissione », mentre iniziatori primi furono, nel settembre 1951, i circoli di Lucca, Padova, Reggio Calabria, Treviso, Verona (cito in ordine alfabetico) e solo nel novembre dello stesso anno aderì alla scissione anche il Film Club Genovese, insieme ad altri dieci circoli. Tengo alla precisazione, perché secondo me l'essere stato promotore della scissione è per un circolo titolo d'onore.

Ma lasciamo ciò e veniamo alla sostanza. Se non sbaglio, il Castello parla della necessità di una riunificazione fra la U.I.C.C. e la F.I.C.C. in vista della difesa della libertà della cultura, e dell'opportunità invece di lasciare fuori da questa eventuale riunificazione i Cineforum perché « non sono organismi culturali "tour court" ».

Quanto al primo punto, non capisco perché sia da respingersi la proposta fatta dalla direzione uscente della U.I.C.C. — di studiare la possibilità di una confederazione, senza giungere alla riunificazione — e sia valida soltanto quella della ri-

nificazione. Troppo grandi sono le differenze fondamentali fra U.I.C.C. e F.I.C.C.: non posso dilungarmi ad esporle, ma sono differenze essenziali sia nel campo ideologico (metodo per valutare un'opera, significato e valore della cultura ecc.), sia nel campo amministrativo (legame dei vari circoli con l'organizzazione centrale, burocraticismo ecc.); non sono differenza contingenti, che si possano accomodare con discussioni e compromessi: e del resto è bene che ogni organizzazione sia chiaramente qualificata, che chi è cattolico lo dica chiaramente, chi è marxista pure, e chi è idealista o non so che altro ugualmente. La collaborazione fra organismi così diversi come sono la U.I.C.C. e la F.I.C.C. non è possibile che su un piano concreto, amministrativo: e su tale piano servirebbe meglio una confederazione di organizzazioni, che una unificazione. Anzi, nemmeno una confederazione sarebbe necessaria, ma meglio ancora azione comune nei casi in cui fosse utile e opportuno. Infatti, più efficace è l'azione di due organizzazioni che quella di una sola, e tanto più efficace in quanto queste due organizzazioni sono diverse ideologicamente e non legate. Quando quindi agissero insieme, non si potrebbe certo attribuire la loro azione comune a spirito di partito, a sopraffazione di una maggioranza nettamente qualificata.

A questo proposito, mi suonano strane alcune parole di Castello: « è doveroso prendere atto che la parte più attiva della cultura italiana è oggi orientata a sinistra ». Ammesso che « attivo » sia equivalente di « serio », e ammesso che ciò sia vero (del che dubito senz'altro al di fuori del campo cinematografico; ma è vero nel campo cinematografico, per ragioni varie e non tutte belle, che meriterebbero un esame dettagliato); anche ammettendo ciò, ripeto, che significa? Che conseguenza è obbligatorio trarne? Che perciò tutti dobbiamo orientarci a sinistra? Ciò mi ricorda quello che racconta Croce, che molti suoi conoscenti, co-

me scusa della loro adesione al Fascio, gli dicevano che « i tempi erano favorevoli al fascismo ». Una concezione pigra e fatalistica della storia: se anche è vero che la cultura cinematografica è orientata a sinistra, ognuno deve pur sempre fare la cultura che trova giusta e di cui si crede capace: anzi, bisognerebbe proprio auspicare il sorgere di una cultura cinematografica di centro e di destra (non è detto che "destra" sia sinonimo di "male"), per arricchire la cultura della nazione: poiché la cultura della nazione è l'insieme delle sue culture variamente indirizzate, e quando una nazione ha una sola cultura, ciò dimostra o imposizione politica dall'alto, o povertà culturale di questa nazione.

In realtà, penso che sia proprio qui il centro della questione, anche se molti — fra gli stessi aderenti alla U.I.C.C. — non se ne rendono conto: la nostra posizione disturba molti interessi costituiti — interessi anche spirituali, ideali: molta gente, più o meno inconsciamente, si è adagiata, come sempre avviene, in una mentalità fatta, in un comodo conformismo (magari rivoluzionario!) e il solo pensiero di dover rivedere le sue idee, di doverle provare alla luce di nuove obiezioni, nuove posizioni, la mette in agitazione. Perché, questo è indubbio, il movimento della U.I.C.C. è rivoluzionario veramente sia nel campo organizzativo, in senso diretto; sia nel campo culturale, in senso indiretto. Nel campo organizzativo, perché la U.I.C.C. vuole essere un organismo assolutamente democratico, che lascia assoluta libertà ai circoli a lei associati, che nulla dirige dall'alto (in teoria, nessuna obiezione che ne facessero parte anche circoli marxisti: non fosse che questi — come dappertutto — cercano poi di impadronirsi dell'organizzazione e di trasformarla secondo i loro scopi); nel campo culturale, perché risponde a quella oscura ma diffusa esigenza di maggiore serietà nella cultura cinematografica, di maggiore articolazione nelle posizioni, di maggiore problematicità, che si avverte a chiari segni. Essendo una posizione rivoluzionaria, anzi doppiamente rivoluzionaria, è logico che incontri tanta ostilità, che siano posti tanti ostacoli sul suo cammino, e logico anche che le siano posti proprio da parte di coloro che vorrebbero avere il monopolio della rivoluzione.

Altra frase di Castello che voglio sottolineare, è questa: « una eventuale riunificazione introdurrebbe nel nuovo organismo tutto il peso degli intellettuali di centro e di destra che animano la maggior parte dei circoli U.I.C.C. ». Ciò mi sembra che sia da evitarsi assolutamente, non solo per la ragione generica che è bene che le posizioni siano chiare, è male fare un calderone in cui poi nessuno si sa bene che cosa sia; ma soprattutto perché così questi intellettuali di centro e di destra si qualificerebbero politicamente secondo il colorito di coloro più avanzati di posizione (come è inevitabile) con scapito della loro stessa azione, gettando il sospetto — forse ingiusto ma non infondato — di secondi scopi sulle loro azioni tutte. Senza contare che ci tiene proprio Castello a far la parte del "compagno di strada", tipo di intellettuale che è passato alla storia anche con altra definizione?

Quanto ai Cineforum, son d'accordo con Castello che essi sono diversi dai circoli della U.I.C.C., e che non sono organismi culturali "tout court": ma non sono meno diversi di quello che lo siano i circoli della F.I.C.C., che nemmeno essi sono organismi culturali "tout court" (almeno nella maggioranza): il che naturalmente non vuol dire che i Cineforum e i circoli F.I.C.C. siano uguali: se A è diverso da B e da C, ciò non vuol dire che B e C siano uguali. Quindi non capisco perché mai una confederazione — caso mai venisse fatta — dovrebbe farsi con la F.I.C.C. e non con i Cineforum.

Un'ultima parola, e poi non abuserò più a lungo della gentilezza usatami: vorrei sommessamente chiedere che non si accusasse di "reazionario" chiunque la pensa diversamente da noi. Si tratta di discutere idee, che possono essere giuste — almeno in parte — pur essendo divergenti. E del resto, ci

può essere cultura serissima sia di sinistra, sia di centro, sia di destra. Per esempio, io, pur non credendo che la maggioranza della cultura italiana sia orientata a sinistra, rispetto e stimo e ammiro la cultura di sinistra, quando è seria — il che avviene spesso.

Grazie dell'ospitalità, di cui temo di aver abusato anche troppo, e cordiali saluti.

CARLO BARSOTTI

CON l'amico Barsotti sembra si faccia al gioco di non capirsi. Dopo che io, nell'editoriale del n. 118, ho sintetizzato le conclusioni cui ero giunto nei miei interventi al congresso di Siena, ora egli, per replicarmi, ripete le argomentazioni con cui mi aveva risposto a Siena, quasi che in quella occasione le rispettive posizioni non si fossero già sufficientemente chiarite. Potremmo continuare all'infinito, e temo non ci muoveremmo d'un passo, che siamo abbastanza lontani. Tuttavia, con la massima brevità possibile, vorrei ribadire alcuni concetti, visto che in precedenza Barsotti ha equivocado o io non mi sono spiegato bene:

1) circa la mia pretesa inesattezza, preciso anzi tutto che, accennando al Film Club Genovese "iniziatore della scissione", non volevo intendere "iniziatore unico", ma "insieme con altri". Una volta stabilito questo, la ragione è dalla parte mia e non di Barsotti, come dimostra il fascicolo di Cineclub n. 8 dell'ottobre 1951 (alludo al periodico allora edito dal Circolo del Cinema "Sequenze" di Reggio Calabria), dove il "manifesto" relativo alla scissione ed alla iniziativa di fondare un "gruppo di circoli indipendenti" risulta firmato dai circoli di Forlì, Genova, Lucca, Napoli, Padova, Reggio Calabria, Treviso, Verona, Cesena.

2) A parte il fatto che, per le ragioni da me illustrate, io ritenga essenziale una vera e propria riunificazione, il proposito di tendere al coordinamento, alla confederazione è stato dai dirigenti dell'U.I.C.C. espresso in maniera troppo blanda, con troppa scarsa persuasione, perché sia possibile prestare ad esso piena fede, tanto più che alcuni circoli in sede di congresso si sono manifestati energicamente ostili anche ad un semplice coordinamento, onde la segreteria si è affrettata a dichiarare di sentirsi le mani un po' legate in vista di eventuali passi da compiere. Contesto poi vivamente che l'azione di due distinte organizzazioni sia più "efficace" che quella di una sola. Un vecchio adagio dice che l'unione (con la "u" minuscola) fa la forza, e i proverbi non sono sempre e soltanto dei luoghi comuni.

3) Io non ho affatto detto: « La parte più attiva della cultura italiana è oggi orientata a sinistra, ergo bisogna che tutti vadano a sinistra ». Ho invece voluto osservare come l'esistenza, per me innegabile, di un tale orientamento a sinistra costituisca il segno di un'esigenza diffusa, derivante da una sacrosanta insoddisfazione nei confronti di posizioni superate e ritardanti il naturale evolversi di una cultura. A parte il fatto che il suddetto orientamento coincide anche con un più caldo e partecipe intervento nelle questioni che ci riguardano da vicino e da lontano, in contrasto con certi immobilismi assenteistici. Se io noto che oggi la gente usa biciclette dotate di due ruote di eguali dimensioni, lo faccio per osservare implicitamente come tale tipo di veicolo risponda alle nostre esigenze, ad una razionalità strutturale, non per invitare a seguire una moda. E se Barsotti, per andare contro corrente, si ostina ad usare e ad invitare ad usare vetusti velocipedi con una ruota enorme ed una minuscola dà prova di un attaccamento poco produttivo a forme superate dai tempi. Con questo io non voglio negare l'opportunità dell'esistenza, anche in campo culturale, di un centro e di una destra, con funzioni moderatrici e magari conservatrici. Ma una sana opera di conservazione, che io rispetto, è ben diversa dal « reazionarismo » riscontrato in alcuni rappresentanti dei circoli dell'U.I.C.C. Insisto dunque nel termine che spiace a Barsotti. Con esso non voglio indicare coloro che la pensano diversamente da me, ma coloro che si incaponiscono in un'ottusa negazione di un civile colloquio. Alludo a coloro che a Siena

sono insorti contro la sola ipotesi di trattative, di incontri con la F.I.C.C.

Voglio poi mettere in chiaro che per orientamento a sinistra io non intendo affatto matrimonio col partito comunista. La sinistra in Italia si estende oggi, per me, nell'ambito culturale, dalla posizione del Mondo in su, fino al limite estremo del più acceso comunismo. Non è il caso di aver tanta paura del termine "sinistra", come fosse simbolo di apocalisse e di forche per le strade, mentre invece significa solo coraggiosa presa di posizione nei confronti dei problemi del momento. Dico coraggiosa, proprio perché, a differenza di Barsotti, considero tale posizione anticonformistica. Anche se la maggioranza della cultura italiana va a sinistra, si tratta pur sempre di una minoranza qualificata, nell'ambito del paese. Il vento ufficiale lo sappiamo tutti in che direzione tira. E quindi confesso di non vedere bene in che consista il preteso rivoluzionamento dell'U.I.C.C., mentre vedo assai bene che difficoltà comporti in Italia, oggi, andare a sinistra, cioè contro gli umori confessionali e governativi. Del resto, per quanto mi riguarda, se Barsotti conosce un poco il mio temperamento e la mia attività passata e presente, dovrebbe sapere che la veste del conformista (oppure quella del « compagno di strada » e magari dell'« utile idiota ») non mi è mai convenuta. In ogni tempo e circostanza mi è piaciuto, cioè mi è sembrato onesto ed opportuno, fare piuttosto il « bastian contrario », il paladino di posizioni di minoranza. Se così non fosse, probabilmente oggi sarei un ricco signore, come certi miei colleghi di comune conoscenza e di minori scrupoli.

4) Tornando al problema della riunificazione, confesso di non esser sicuro di aver capito gli argomenti che Barsotti porta contro la mia affermazione, tendente a rassicurare i pavidi e secondo cui tale riunificazione porrebbe l'U.I.C.C. in buona posizione, in quanto ai suoi intellettuali si aggiungerebbero tutti i numerosi non comunisti esistenti nella F.I.C.C., di modo che i tanto temuti comunisti non potrebbero, nel nuovo organismo, far pesare una maggioranza che non avrebbero. Voller caparbiamente tenere, per « chiarezza », i due organismi distinti, mi sembra voler fare della politica a tutti i costi, mentre l'U.I.C.C. va proclamando di non volerne fare. Mi sembra, in base ai termini in cui si esprime Barsotti, un atto di vigliaccheria, una confessione implicita di debolezza.

5) Circa i Cineforum insisto nel dire che anche la politica è cultura e che la cultura non può non essere colorata anche di politica, mentre può essere laica oppure confessionale, due termini che si escludono a vicenda. Un liberale ed un comunista possono intendersi sul terreno della cultura assai più facilmente che un liberale ed un cattolico. Per questo continuo a credere che l'accostamento debba venire compiuto con la F.I.C.C. e non con i Cineforum. Tra l'altro, nel caso della F.I.C.C., non si tratterebbe che di riunire insieme i due tronconi spezzati di un antico organismo unico, mentre i Cineforum sono venuti dopo e, ripeto, con altri scopi e caratteristiche.

6) Le conclusioni non voglio trarle io, voglio lasciarle trarre da una persona che tutti stimiamo come profondamente onesta, indipendente, disinteressata, oltre che esperta e competente. Alludo a Mario Gromo, che, su La Stampa del 29 ottobre scorso, illustrando i problemi dei circoli e commentando i risultati del congresso senese, ha ribadito che il problema dei circoli è uno solo, al di là di ogni dispersione di energie e irrigidimento di posizioni personalistiche: « quello di disinteressatamente servire una sana cultura cinematografica, adunando, o almeno coordinando, tutte le energie disponibili a tale scopo ». Riferendosi poi alla concreta proposta da me avanzata al congresso, a nome del Film Club Genovese, e sdegnosamente respinta dalla totalità degli intervenuti, Gromo ha concluso come con essa siano state respinte « tutte le ottime ragioni del buon senso, di un'opportuna distensione e di una efficace intesa ». Il parere di Gromo mi conforta: è quello di una persona, oltre che autorevole e serena, dotata, per l'appunto, di un fondamentale buon senso.

C.

LA PECULIARE situazione sociale in cui la donna americana si è andata rafforzando dall'Ottocento ad oggi, ha avuto con la lotta democratico-repubblicana nelle ultime elezioni presidenziali, una nuova e più sintomatica riaffermazione.

Dal '45 ad oggi, la signora Eugene Anderson è stata nominata Ambasciatrice in Danimarca, Clare Boothe Luce in Italia, Pearle Mesta in Lussemburgo, India Edwards (ora Presidentessa del Consiglio Nazionale Democratico Femminile Americano) è stata candidata alla Vice Presidenza degli Stati Uniti, Ann Rosenberg è stata designata Assistente Segretaria alla Difesa, Ivy Priest e Georgia Neese Clark si sono successe nella mansione di Tesoriera degli S.U.

Il fatto che la donna sia stata chiamata a collaborare al governo della cosa pubblica tanto dall'ex-Presidente Truman quanto dal neo-Presidente Eisenhower, sta a dimostrare che non ci troviamo di fronte a manifestazioni di femminismo spinto, ma piuttosto ad un dato di fatto ormai comunemente



SUGLI SCHERMI D'AMERICA VINCONO LE DONNE

accettato dall'opinione pubblica. Che il femminismo statunitense vada già da tempo orientandosi verso una blanda forma di matriarcato, mi pare innegabile e tra le dimostrazioni più palesi di questo stato di cose, si può ricordare buona parte della recente produzione cinematografica USA.

La prevalenza della femmina americana sul maschio, si noti, non è quasi mai dovuta a ragioni esclusivamente *sexy*: tale dominio, infatti, si basa più su una maggiore decisione, spregiudicatezza e forza di volontà, che non su erotici appelli. Una situazione-base, cui è addirittura informato tutto un genere cinematografico e che si potrebbe definire il « triangolo di James Cain », rappresenta una delle espressioni più tipiche del fenomeno. Schematicamente ridotto, il racconto è il seguente: una donna legata ad un marito ricco che non ama, incontra un altro uomo, l'innamora di sé e lo induce ad uccidere il marito: questa, in breve, la trama di « Il postino suona sempre due volte » (Postman Always Rings Twice, 1934), di Cain, nonché di un certo numero di romanzi ad esso ispirati.

Si noti come la posizione dell'assassino sia, quasi sempre, quella di un succube di fronte alla spietata volontà dell'amante; il fatto stesso che su una tale, per noi, inusuale situazione erotica sia stata impostata tutta una serie di film [dalla traduzione cinematografica del romanzo su citato, realizzata da Tay Garnett nel 1946, a *La fiamma del peccato* (*Double Indemnity*, 1944) di Billy Wilder, al recente *La follia del silenzio* (*Pick Up*, 1951) di Hugo Haas] sta a dimostrare come il predominio della donna sul proprio compagno — nonostante le elucubrazioni statistiche del Dr. Kinsey — sia un fenomeno ormai entrato a far parte dei concetti definitivamente acquisiti dal gran pubblico.

Basti pensare alla figura di Walter Neff (Fred McMurphy) in *La fiamma del peccato*, l'opera forse più riuscita sull'argomento; la conturbante Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck) era il vero « deus ex machina » della vicenda, e l'amante non riusciva in alcun modo ad imporsi al di sopra della

volontà di lei. Per questo, tanto le sue arie da « dritto » nella prima parte del film, quanto quel suo aver capito sin dal primo istante quale era il fine cui ella tendeva, non facevano che rendere più evidente la costituzionale debolezza di lui.

Si noti, che la situazione a tre non è peculiare del cinema americano (e sarebbe ben arrischiato volerlo sostenere); quello che occorre sottolineare è il fatto che quasi mai nelle opere statunitensi la donna è semplicemente descritta come innamorata. Ben poche volte, infatti, i due, atterriti da ciò che stanno immaginando, si rendono conto ad un tratto che l'unica situazione dell'impasse in cui si trovano è l'uccisione del marito (in altre parole la situazione psicologica evocata, per esempio, da Antonioni in *Cronaca di un amore* film in cui non si riscontrano forti scompensi fra le personalità dei due amanti).

Una variazione sul tema che mette conto di esaminare è stata data, recentemente, da un film che, pur nella sua mediocre fattura, è opportuno richiamare in questa se-

de a causa dell'evidenza con cui il fatto di costume viene presentato: mi riferisco a *Niagara* (1953) di Henry Hathaway. Il film è stato lanciato da poco ed i suoi meriti intrinseci sono senza ombra di dubbio presso che nulli, ma riuscirà certo utile ai fini del nostro esame, lo studio dettagliato dei personaggi sia maschi che femmine.

Può essere interessante notare che tutti gli interpreti del film rappresentano un quadro abbastanza completo e piuttosto desolante della maschilità americana. Joseph Cotten è il marito che, follemente innamorato dell'appetitosa moglie, non riesce più a connettere e passa da accessi di gelosia tanto furiosi quanto futili, ad avviliti manifestazioni di debolezza. Tale fiacchezza morale, in effetti, anche se mascherata di violenza, è la componente base del personaggio ed appare evidente in tutto il film, dalla sequenza in cui egli spezza stravolto il disco, rievocatore per la moglie di qualcosa che egli ignora, a quella in cui la uccide, per tornare poi, disfatto, presso il suo cadavere (anche se non vogliamo accedere al-

Sia in La fiamma del peccato (foto in alto) che in La follia del silenzio (sotto), come in molti altri film del genere, in realtà è la donna che predomina sul proprio compagno, il quale è succube.





La sensuale e crudele Marilyn Monroe di Niagara costituisce un'ennesima raffigurazione di donna che agisce con fredda determinazione e piena coscienza dei propri atti e dei propri desideri

le interpretazioni necrofile che sono state date al brano).

L'agente pubblicitario di *pop-corn*, invece, non riesce a cogliere alcun senso nella tragica vicenda che gli si svolge sotto gli occhi e, aiutato anche da un fisico particolarmente aderente al tipo, rappresenta una piccola selezione dei luoghi comuni e delle meschinità di un marito medio americano, privo di qualsiasi apertura mentale.

Il vicepresidente dell'industria di *pop-corn* impersona l'altro aspetto della imbecillità media, quella cordiale, ed è lui pure caratterizzato da una amabile ottusità.

L'amante di lei, infine, è la classica figura del succube che si lascia indurre ad un tentativo di assassinio che gli costerà invece la vita.

Se esaminiamo poi i personaggi femminili, troveremo figure maggiormente lucide e volitive: da Marilyn Monroe, sensuale e crudele, ma con piena coscienza dei propri atti e dei propri desideri, a Jean Peters (la giovane moglie dell'agente) l'unica che comprenda il dramma che sta svolgendosi e cerchi di uscire dall'egoistico cerchio in cui il marito (unicamente preoccupato della sorte delle vacanze) vorrebbe costringerla, al « colonnello », l'anziana consorte del vicepresidente, che, per lo meno, è dotata di una certa dose di sano buon senso e cerca di ovviare, per quanto possibile, alla strapante idiozia del marito.

Senza voler costringere la realtà in false schematizzazioni, appare evidente in questo film la decisa valorizzazione di un sesso, nella sua totalità, a scapito dell'altro.

Il caso di *Sciacalli nell'ombra* (*The Prowler*, 1951) di Joseph Losey, in cui la situazione base è nettamente invertita (l'uomo è deciso a tutto, mentre la donna — una volta tanto! — è una debole creatura che cerca di opporsi alla prepotente volontà di Webb, ma finisce ugualmente per lasciare che egli diventi il suo incubo) può dirsi, nella storia più recente del cinema americano, relativamente isolato.

Abbastanza indicativa, anche se non al-

trettanto sintomatica, è una corrente del genere "giallo" (nel senso più lato dell'aggettivo): quella in cui la bellissima ed ossigenata protagonista (che sino a pochi anni addietro era nella convenzione narrativa « al disopra di ogni sospetto ») è presentata sistematicamente, quasi automaticamente, nella veste della feroce assassina. Un numero abbastanza rilevante di film giallo-avventurosi da *Calcutta* (id., 1947 di John Farrow) a *Solo chi cade può risorgere* (*Dead Reckoning*, 1947 di John Cromwell) a *Una rosa bianca per Giulia* (*Where Danger Lives*, 1950, di John Farrow) ripete monotonamente, nei luoghi geograficamente più impensati e sotto i più disparati travestimenti, lo stesso tema.

Tale motivo è del resto anche assai diffuso nella narrativa "thrilling": non dimentichiamo che *Il mistero del falco* (*The Maltese Falcon*, 1941, di John Huston) per esempio, è stato tratto dall'omonimo romanzo di Dashiell Hammett; d'altro canto è chiaro che stabilire con certezza gli influssi reciproci del cinema e della letteratura è impresa ben ardua.

Questo, senza voler tener conto dei numerosi film in cui la vicenda della donna assassina è narrata con minore concessione al brivido e con maggiore approfondimento psicologico ed umano: l'esempio più valido di questo tipo di produzione potrebbe essere dato da *Femmina folle* (*Leave Her to Heaven*, 1946, di John Stall) in cui la protagonista (Gene Tierney) appare trascinata dal suo egoistico desiderio di dominare il marito, sino all'omicidio ed al suicidio.

Tornando alla narrativa propriamente "gialla", un'altra osservazione si potrebbe fare in margine all'opera del più recente *best-seller*, Mickey Spillane: non si può certo asserire che il "bel sesso" eserciti una influenza sul protagonista, Mike Hammer ("duro" per antonomasia) ma si può notare che, prescindendo da lui (ed Hammer con le sue crisi di incontrollata violenza — da "amok" — può definirsi senz'altro un caso patologico) le femmine sono in genere

più decise e volitive dei maschi.

Infatti, a parte la considerazione che il personaggio della vamp-assassina torna puntualmente anche in quasi tutti i suoi romanzi, e che, da un punto di vista sessuale sono sempre le donne a fare la loro scelta (le facili vittorie di Mike derivano — a ben vedere — da una decisione a concedersi da parte delle ragazze che supera di gran lunga l'aggressività di lui), merita riportare un breve brano tratto da « Tragica notte » (« One Conely Night ») che rende in modo adeguato il grado di brutalità cui possono giungere le eroine dello Spillane: « Il tipo che aveva detto la sudiceria borbottò qualcosa, poi scivolò giù dallo sgabello e si diresse verso Velda. Mise il bicchiere sul tavolo e si chinò in avanti, mormorando qualcosa. Velda non perse tempo. Vidi il suo braccio compiere un rapido semicerchio e mandare la faccia di quel Don Giovanni da strapazzo ad urtare violentemente sul piano del tavolo. Prima di aver avuto modo di riprendersi, il disgraziato ricevette anche, tra naso e fronte, il bicchiere, Cinzano compreso. Cercò di gridare: "Piccola squaldrina che..." ma Velda finì di saldargli il conto colpendolo alla tempia con un pesante portacenere di porcellana. Si piegò sulle ginocchia e poco mancò che ruzzolasse per terra... ».

Lasciando da parte sesso e violenza, possiamo ricordare come anche l'ambizione sfrenata ed il desiderio di successo della donna trovino abbastanza di frequente espressione nei film: a parte il recente *La conquistatrice* (*I Can Get It for Wholesale*, 1951, di Michael Gordon), l'opera forse maggiormente indicativa della forza d'urto della femminilità statunitense potrebbe essere rappresentato da *Eva contro Eva* (*All About Eve*, 1950, di Joseph Mankiewicz). A parte le accuse di omosessualità che sono state mosse alla figura di Eva Harrington e che citiamo per dovere di cronaca con ampio beneficio di inventario (1) rimane il fatto che in poche opere l'arrivismo « a tutti i costi » è stato esaltato più dichiaratamente. La sequenza finale, in cui l'adolescente — in paramenti quasi sacri — sembra adorare la statua-premio simbolo del successo, sia pur nel suo discutibile simbolismo, vale a chiarire, senza possibilità di equivoci, tale posizione.

Da notarsi anche qui la situazione preminente delle interpreti femminili; non soltanto Eva — per cui tale dominio sugli altri potrebbe essere logica conseguenza della impostazione stessa del personaggio — ma, per esempio, la Grande Attrice, Bette Davis, la quale è la sola a rendersi conto (assieme alla governante) del vero volto di Eva, al contrario di tutti gli uomini, che risultano ben meno acuti di lei.

Un uomo soltanto potrà avere la meglio su Eva Harrington, e sarà il critico teatrale De Witt (George Sanders), ma, si noti, egli riuscirà a dominarla solo battendola con le sue stesse armi: De Witt infatti è una figura tratteggiata (non mi si fraintenda!) in modo tutt'altro che maschile. Dal suo gusto languido ed estetizzante, alla malignità tutta femminile, alla cortese mancanza assoluta di scrupoli, De Witt è un uomo « che graffia » per così dire e questo spiega la sua vittoria su Eva: egli appartiene mentalmente, allo stesso mondo di lei.

Se dovessimo cercare un corrispondente maschile alla figura di Eva, dovremmo senz'altro rifarci a Charlie Tatum, il giornalista di *L'asso nella manica* (*Big Carni-*

val, 1951) di Billy Wilder, ma si vede subito che si sale abbastanza alti nella scala delle "forti" personalità. Ed anche Tatum (può essere interessante ricordare) dovrà la sua fine ad una donna che si dimostrerà più cinica e spietata di lui.

Poi, sempre nel campo dell'esaltazione della personalità femminile, dopo l'arrivismo a tutti i costi, ecco la megalomania della diva che non vuol rendersi conto che il tempo del successo è finito, e cerca disperatamente di aggrapparsi ad un passato, rifugiandosi in una solitudine sdegnosa del fluire del tempo [Norma Desmond in *Il viale del tramonto* (*Sunset Boulevard*, 1950), di Billy Wilder] oppure continuando a lottare inutilmente, ma freneticamente, contro un mondo che ha ormai collocato altri idoli al suo posto [Margarette Elliott in *La diva* (*The Star*, 1950) di Stuart Heisler con Bette Davis].

Persino nella rievocazione cinematografica del folclore americano, la donna ha un posto di primaria importanza, sia essa la virile compagna degli uomini nella loro marcia verso il west, oppure l'ardito capo di una banda di fuorilegge: il folclore americano, infatti, con le mitiche figure di Calamity Jane e di Belle Starr ha voluto rendere omaggio a questi due aspetti della Eva americana durante la « pioneers' era », e questi personaggi, ed altri ad essi ispirati, sono invero in buona parte della produzione *western*. La figura forse più tipica potrebbe essere quella di Calamity Jane interpretata da Jean Arthur in *La conquista del West* (*The Plainsman*, 1936) di Cecil B. De Mille: anche se altre attrici possono aver dimostrato maggiore impegno interpretativo o altri personaggi possono essere stati psicologicamente più approfonditi [non si può dimenticare la giovane donna, decisamente *tough* di *Cielo giallo* (*Yellow Sky*, 1948) di William Wellmann] la ragazza con in mano lo scudiscio mi pare la maggiormente sintomatica del modo in cui l'America preferisce immaginare le sue eroine.

A riconferma di quanto detto sopra si possono citare non poche parodie del *western* in cui la donna-amazzone ritorna puntualmente in chiave comica (e non è necessario aggiungere che quando una situazione viene sfruttata a fini parodistici è indubitato che essa fa ormai parte in modo definitivo del costume del periodo).

Si pensi a *Viso pallido* (*The Paleface*, 1949, di Norman Z. McLeod) in cui compare la donna agente della polizia federale che sa maneggiare la pistola con disinvoltata fermezza (la sequenza in cui ella fa il suo ingresso nello studio dell'uomo politico è una presa per il bavero piuttosto azzeccata) oppure a *Figlio di Viso Pallido* (*Son of the Paleface*, 1952, di Franck Tashlin) in cui la stessa Jane Russell impersona farsescamente [dopo averlo personificato seriamente in un mediocrissimo film di Allan Dwann, *La regina dei desperados* (*Montana Belle*, 1952)] il secondo aspetto del mito femminile *western*, la intrepida donna capo-banda.

Ormai è tanto radicata la leggenda della indomita fanciulla del lontano Ovest che quando nel '46 *Il mio corpo ti scaldierà* (*The Outlaw*) sopraggiunse a presentare un'interpretazione piuttosto borghese della ragazza di frontiera, la quale non era affatto all'altezza del suo compagno (Billy the Kid), ma doveva inseguirlo per tutto il film per non essere abbandonata o barattata con un cavallo, si gridò alla spregiudicatezza di Howard Hughes che aveva osato rovescia-

re polemicamente una situazione ormai "tabù".

Tutto questo, senza voler prendere in esame quei film in cui in modo molto più lineare ed "europeo", la donna « si limita » a rovinare l'uomo, rendendolo pazzo di sé e facendolo scendere poi, gradino per gradino sino all'abiezione [si vedano i vari *Gli occhi che non sorrisero* (*Carrie*, 1951) di William Wyler, oppure *Strano fascino* (*Strange Fascination*, 1952) di Hugo Haas].

A finale riprova di quanto asserito circa la singolare situazione statunitense mi sembrano particolarmente indicative le opere di due fra i maggiori umoristi americani, Jame Thurber e Sam Cobeau, in quanto sia nell'uno che nell'altro ritorna il motivo della debole e sottomessa umanità maschile.

Il *maschio* americano di Thurber (non per nulla l'umorista ha intitolato ironicamente un suo libro « The Male Animal ») non ha alcun potere sulle sue compagne; ed anche se in una serie di "cartoons" rappresenta la guerra fra i sessi (parodiando la guerra di secessione) con relativa finale disfatta del "sesso debole", rimane pur sempre il fatto che per lui l'uomo è un piccolo

essere che passa metà della sua vita a sfuggire le angherie dell'altro sesso, e la seconda metà a cercare di conquistarlo con qualsiasi mezzuccio senza badare per nulla alla propria dignità (la serie di vignette « The Masculine Approach » è di una crudeltà spietata) (2).

Come opera tipica di questa maniera di Thurber va ricordato il breve racconto « The Secret Life of Walter Mitty », da cui è stato tratto l'omonimo film di Norman Z. McLeod (1947) interpretato da Danny Kaye (in italiano *Sogni proibiti*): in esso però — a parte gli innegabili pregi parodistici in esso rinvenibili — è stato ripreso solamente un elemento componente, vale a dire il rifugio per il timido nel sogno avventuroso ad occhi aperti, mentre è stato addirittura soppresso l'altro, cioè la supina cattività alla moglie da cui l'impiegatuccio è, non dirò dominato, ma sommerso. La figura della madre in *Sogni proibiti* era molto meno indicativa, ed in più l'ambiguo finale faceva cadere il film nella equivocità.

Cobeau riprende un'altra faccia della realtà: anche i suoi protagonisti si rifugiano nella immaginazione, ma il loro sogno ad occhi aperti è quasi sempre a carattere ses-



In Sciacalli nell'ombra (sopra) è la donna che risulta debole, ma è un caso isolato. (Sotto) L'adolescente Eva Harrington (Anne Baxter) in paramenti quasi sacri, con la statua premio, nella sequenza finale di Eva contro Eva fra l'unico uomo che riesce ad avere la meglio su di lei, battendola con le sue stesse armi e l'altra Eva (la Davis), la sola che ne indovini l'arrivismo spietato.





1) La «femmina folle» del film omonimo è trascinata dal suo egoistico desiderio di dominare il marito sino all'omicidio e al suicidio; 2) La Susan Hayward di La conquistatrice, esempio tipico dell'ambizione sfrenata e del desiderio di successo; 3) La diva di Viale del tramonto non vuol rendersi conto che il tempo del successo è finito e 4) quella del film intitolato appunto La diva continua a lottare inutilmente contro un mondo che l'ha ormai detronizzata; 5) la ragazza di Cielo giallo è un'altra delle donne decisamente "forti" del cinema "western" americano; 6) In La regina dei desperados Jane Russell dà corpo al mito della intrepida donna capo-banda; 7) mito che volge in fa'sa in Il viso pallido; 8) ed è ancora servendosi di lei che Howard Hughes, in Il mio corpo ti scaldierà, osa rovesciare polemicamente una situazione ormai «tabù».

suale. Gli "omini" di Cobean si figurano nude tutte le donne che incontrano (una serie interminabile di "cartoons" è dedicata alla variazione su questo tema), oppure si "vedono" in lunghissime gustose avventure piccanti con donne che non avranno mai neppure il coraggio di avvicinare.

Un altro tema d'obbligo di Cobean è il sistema con cui le donne hanno la supremazia sui loro compagni, riescono a coartarne la volontà, si fanno sposare, sono capaci di intervenire a mezzo dei loro sogni notturni più piccanti etc. (3).

In altre parole è presente sia in Thuerber che in Cobean un deciso complesso di inferiorità maschile che si riflette, come ovvio, su tutta la loro opera.

SERGIO DE SANTIS

(1) «... Nella prima scena del tanto acclamato *All about Eve*, Anne Baxter impersona una giovane attrice che si presenta indossando un impermeabile e portando un pork-pie-hat simboli di una eccezionale categoria di donne. Essa dichiara di non essere mancata ad alcuna delle rappresentazioni del suo idolo, Bette Davis, e dopo poco va a vivere con lei...». - Da: «Gli eccentrici americani» di Mario Monti in «Il Borghese» n. 23 (1-12-51).

(2) Dalla raccolta «*Thurber's Men, Women and Dogs*», Bantam Books, New York.

(3) Dalla raccolta «*Cobean's Naked Eye*», Pocket Books Inc., New York.



LA TEORICA DEL FILM NASCE DALLA POESIA

2 IN UN precedente articolo abbiamo portato le formulazioni teoriche di Vachel Lindsay sulla suddivisione, da lui enunciata, della produzione cinematografica in un film d'azione o scultura-in-movimento, in film d'ambiente, o pittura-in-movimento, e in film di grandiosità spettacolare, o architettura-in-movimento e le sue analisi in merito al primo di questi tre tipi di film.

Affrontando poi — nel suo volume « *The Art of the Moving Pictures* » — l'esame del secondo tipo di film, ossia dei film d'ambiente, egli osserva:

« Così come il film d'azione ha la sua base fotografica (o metafora fondamentale) nell'emozionante inseguimento lungo la strada maestra, il film d'ambiente ha la propria base fotografica nei suoi interni di piccole proporzioni, limitati da pareti che sembrano escludere il mondo esterno. Molte scene importanti si svolgono in uno spazio non più grande di quello occupato da uno sgabello da ufficio e da un cappello. Se nella stanza c'è un tavolo, esso viene ripreso così da vicino che buona parte rimane fuori dal quadro, o magari risulta in primo piano della sezione triangolare dell'ambiente in modo da mostrare soltanto la sua superficie. Noi del pubblico siamo dei privilegiati ed entriamo a far parte della famiglia che vive le sue vicende sullo schermo. A volte, sediamo persino alla sua tavola; oppure siamo i pettegoli vicini, diciamo, del calzolaio e sbirciamo attraverso i vetri della sua metaforica finestra.

« Consideriamo il contrasto offerto dal vecchio lavoro teatrale la cui scena rappresenta, ad esempio, la bottega di un ciabattino. Tutto un lato della casa è stato eliminato; la bottega è grande quanto una sala da banchetti. C'è un che di essenzialmente falso in quello che vediamo, indipendentemente dagli sforzi fatti dal regista per riempire l'ambiente con vecchie scatole, se-

die traballanti e così via. L'interno ripreso dal film, invece, è delle giuste dimensioni; le lesine, i cavicchi, i pezzetti di cuoio possono essere messi in chiara evidenza. Talvolta, essi diventano addirittura i protagonisti del film, come la locomotiva di cui già ho avuto occasione di parlare.

« Sebbene il film d'ambiente possa portare lo spettatore anche all'aperto, fra il gruppo di oziosi davanti alla cooperativa del villaggio o fra le sue straduzze pettegole, esso trae la sua essenza e teoria dalla calda intimità degli interni.

« Il lettore impaziente potrà qui obiettare di aver spesso visto, in questo genere di film, grandiosi saloni da ballo tutt'altro che intimi e accoglienti. Risponderò che questi vanno teoricamente classificati come esterni e considerati come facenti parte del film spettacolare. Masse anonime di esseri umani riversanti sullo schermo: i soli personaggi definiti sono l'eroe e l'eroina e magari una terza persona, in primo piano. Sebbene questi tre siano in abito da ballo, il piccolo triangolo da essi occupato vicino alla macchina da presa diventa una specie d'interno, mentre le comparse anonime dietro di loro si conformano ai principi spettacolari degli esterni e, rispetto ai protagonisti, i ballerini costituiscono quello che per il taglialegna è la foresta mossa dal vento o per il mietitore la messe ondeggiante al sole.

« Il film d'ambiente rappresenta il nuovo mezzo per lo studio dello stato d'animo normale, direi quasi, in sordina, degli esseri umani. Non si tratta qui di analizzare le grandi passioni, come l'odio mortale, l'amore delirante, l'ambizione che divora. Vi ritroviamo anche le nostre idiosincrasie: è il pettegolezzo in extremis. Dipinge le nostre meschine schermaglie più che i nostri violenti rancori.

« Il film d'ambiente non dovrebbe soffocare i suoi protagonisti, cercando di rendere l'intero e complicato intreccio sanguinoso di

un romanzo come « *Lorna Doone* » o altri del genere. Tuttavia, alcuni fra i più delicati episodi della fattoria di John Ridd e qualche stralcio di quei capitoli in cui Lorna e i Doone sono quasi dimenticati vi si adatterebbero perfettamente. Si potrebbe sfruttare al massimo il cortile colle sue anatre ed Annie fra i secchi del latte mentre sta per finire il suo lavoro serale. « *The Vicar of Wakefield* » troverebbe posto in questo genere di film. Inoltre, il film d'ambiente potrebbe rendere gli episodi umoristici della vita dei grandi uomini, come ad esempio quello di Re Alfredo che brucia le torte o altri tramandatici dalla leggenda. Fra un dialogo e l'altro, Platone ci fa intravedere la figura di Socrate. Ed anche in Plutarco troviamo alcuni passaggi personali.

« Regista-produttore, ricordi le « *Imaginary Conversations* » di Landor e le « *Letters to Dead Authors* » di Lang? Non sei capace di raggiungere la stessa loro spontanea comprensione nel delineare cinematograficamente i tuoi personaggi?

« Nel campo della commedia, il cinema non ha dato quanto era in suo potere dare. Il mio ricordo del povero John Bunny si riallaccia al primo film in cui ebbi occasione di vederlo, film che dipingeva l'ambiente delle cucine e della dispensa in una casa dell'alta società. Il protagonista, interpretato da John Bunny con deliziosa maestria, è maggiordomo al lussuoso ricevimento di un governatore. Di sotto, i domestici, sempre più brilli, si spaventano sempre più ad ogni apparire del loro superiore che li agghiaccia collo sguardo. Alla fine, questo dio del piano interrato li sorprende in piena orgia e rivolge loro un condiscendente sorriso di perdono. Il velo cade: anch'egli ha bevuto. Il modo con cui riesce a racimolare sufficiente controllo di sé per portare dignitosamente a termine il suo servizio presso gli ospiti del governatore è degno del miglior Sheridan ».

I « tipi » di attori, anche attraverso i raffinamenti della tecnica e il mutare degli stili recitativi, si perpetuano in modo chiaramente riconoscibile: noi oggi per un'interpretazione come quella sopra descritta penseremmo subito a Laughton, come vent'anni fa si sarebbe potuto pensare anche a Jannings, e attraverso le parole di Lindsay riusciamo a vedere con facile evidenza quale sarebbe effettivamente stata l'interpretazione di Laughton o di Jannings. Freschezza d'applicazione attuale che invece non possiedono più, logicamente, altre osservazioni di Lindsay, formulate meno genericamente e perciò troppo legate a concezioni o a « maniere » contingenti all'epoca in cui egli scriveva.

Proseguendo nella sua analisi, Lindsay afferma:

« Personalmente, considero Sidney Drew il miglior comico del cinema. Egli potrebbe brillare in un film tratto da « *Pride and Prejudice* » o da « *Cranford* ». Ma i film migliori in cui ho avuto modo di vederlo sono ben lontani da tale livello. Con le dovute scuse a Miss Jane Austen e a Mrs. Gaskell, mi permetto di ricordare *Who's Who in Hogg's Hollow* e *A Regiment of Two*, due film che mi hanno dato la gioia che proverebbe un ragazzotto di campagna a cui siano state riempite le tasche di caramelle e noccioline. Raramente ci è dato di poter ridere a un più alto livello, come gli Olimpici.

« *Enoch Arden*, prodotto da Cabanne, è, a mio parere, il più riuscito film dramma-

tico d'ambiente che abbia mai visto. Lillian Gish interpreta Annie; Alfred Paget, Enoch Arden e Wallace Reid, Philip Ray. Il film è diviso in quattro parti di circa venti minuti ciascuna: si sarebbe guadagnato abbreviando di un poco ogni scena in modo da ridurlo a sole tre parti. Sotto ogni altro aspetto, tuttavia, esso è soddisfacente e tanto io che i miei amici l'abbiamo rivisto con piacere parecchie volte.

« L'atmosfera del poema originale è resa con sufficiente accuratezza e la trama viene raccontata con cordiale ed intima comprensione. La pallida Lillian Gish circondata da bimbi felici ci dà un tipico quadro del tema domestico-familiare. In molti punti, il film ha la meticolosità dei versi di Tennyson. Alcune delle scene sull'isola deserta risultano banali: il naufragio, ad esempio, ne ricorda altri che abbiamo visto in molti film, ma il resto della produzione ha un'atmosfera sua particolare. Dopo parecchi mesi, esso riempie ancora la mia immaginazione e la mia memoria visiva più di quanto il poema di Tennyson non riempia la mia immaginazione e la mia memoria letteraria. Ciò è forse dovuto al fatto che il film soddisfa le mie esigenze di teorico. Esso costituisce un ottimo esempio del genere di film a cui questo capitolo è dedicato.

« Se non vi è possibile convincere il proprietario della sala cinematografica della vostra città a riproiettarlo, rileggete l'*Enoch Arden* di Tennyson e traducetelo in una galleria di seicento fotografie dai toni delicati, susseguenti nell'ordine logico. Gran parte di esse sono accoglienti scene d'interni e alcune rappresentano visi che rimangono squisitamente belli pur misurando quasi due metri dal mento alla fronte. Riempite gli esterni con scene di un idillico villaggio inglese di pescatori e avrete un'idea approssimativa di ciò che io intendo per film d'ambiente.

« Il fatto che gli esseri umani tendano a diventare bambole e meccanismi e le bambole e i meccanismi esseri umani costituisce una qualità e non un difetto del film in genere. Ma coloro che sprezzano il cinema non riescono a liberarsi dalla sensazione di venir spinti ad assistere ad uno spettacolo di marionette. E, naturalmente, pensano non si debba prendere in seria considerazione una cosa di così basso prezzo e tanto confacente al gusto popolare. Cominciamo pure collo stato d'animo "spettacolo di marionette", riconciliamoci con esso e, da buoni democratici, aspettiamo ulteriori scoperte. Nella storia, lo spettacolo di marionette ha sempre avuto il suo posto in ogni strada, così come la bambola ha sempre avuto il suo angolino in ogni palazzo o capanna. I francesi, in particolare, ebbero i loro grandi mo-



John Bunny, l'attore ricordato da Lindsay in uno dei brani che pubblichiamo, in due sue interpretazioni: in *Troubles and Secretary* (nella pagina precedente) con Jimmy Morrison e Mabel Normand, e in *Father's Flirtation*, 1912, (sotto, a sinistra) con Flora Finch e Mary Anderson. (Sopra) Mary Pickford, stereotipata dai produttori in parti di ragazzina dal cuore d'oro, in una sua interpretazione del 1917: *Rebecca of Sunnybrook Farm*. (Sotto, a destra) Wallace Reid e Lillian Gish in una inquadratura del film *Enoch Arden*, 1915, di Christy Cabanne.

menti di spettacoli di marionette e la tradizione italiana sopravvisse per molto tempo nella "Little Italy" di New York. Sarà opportuno ricordare, inoltre, che una delle più indimenticabili danze drammatiche della Pavlova fu appunto "The Fairy Doll". Produttore-regista, perché non dedichi le tue energie ai successori cinematografici degli spettacoli di marionette? Abbiamo già la regina delle marionette, ma ci manca la commedia.

« Un tipo di racconto alla Mary Pickford fornirebbe un ottimo esempio di commedia d'ambiente. Non ne abbiamo ancora viste, ma conosciamo lo stato d'animo alla Mary Pickford. Dolce, esaltato o sbarazzino, esso costituirebbe una guida sicura a questo tipo di film, non solo per l'attrice, ma anche per gli scenari.

« Mary Pickford può essere una bambola, la bella del villaggio o un angelo di chiesa. Già nel titolo della produzione s'intuiscono le sue qualità di bambola: *Such a Little Queen*. La ricordo come bella del villaggio in un film tutto zucchero e miele uscito prima ancora che il pubblico venisse a conoscere i nomi degli attori e dei produttori.

S'intitolava: *What the Daisy Said*. Se questi due film avessero sinceramente seguito la via tracciata dai loro titoli avremmo avuto altri due ottimi esempi atti ad illustrare questo capitolo.

« Perché il pubblico ama Mary? Non certo per lo stile con cui Daniel Frohman ce la presenta: le sue produzioni si esprimono quasi in termini del vecchio teatro: energiche e piene di meticolosi dettagli, ma dominate da un sogno che è un ibrido teatrale. Non risultano né buon cinema, né buon teatro. Eppure, Mary potrebbe benissimo sostenere la parte di un'abitante dell'Olimpo o di un angelo di chiesa, se i suoi produttori lo volessero. Essa trashigurò se stessa in *The Dawn of Tomorrow*, ma la versione cinematografica di questa commedia non risultò che un ben congegnato melodramma.

« Perché dunque il pubblico ama Mary? A causa di un certo aspetto del suo volto nei suoi momenti migliori. Molti secoli fa, Botticelli dipinse il suo ritratto allorché essa gli apparve dinanzi, quasi per magia, in uno di questi momenti. Nel Chicago Art Institute esiste un'ottima copia di un affre-





La Pickford in due altre interpretazioni, posteriori di un decennio all'epoca in cui Lindsay scriveva le sue osservazioni: in *Little Annie Rooney*, 1925 (a sinistra), e in *Sparrows*, 1926.

sco di questo pittore, che si avvicina di molto alla Vittoria Alata di Samotracia: rappresenta le Muse in tutta la loro gloria e la più bella di esse ricorda Mary in modo sorprendente.

« Il pubblico anela a quel *quid* di elevato e di spirituale che Botticelli seppe rendere nel volto delle sue muse e delle sue creature celesti ed è appunto perché lo ritrova nel viso di Mary che segue i suoi film senza mai stancarsi. Cionostante, i suoi vari film non risultano mai soddisfacenti, poiché i produttori non sono abbastanza artisti da capire la necessità d'inquadrare l'attrice in un film di ambiente religioso anziché stereotiparla nella parte della povera ragazzina dal cuore d'oro.

« Mi sono ormai rivelato come un fanatico ammiratore di Mary Pickford, ma non voglio tuttavia mancare di accennare a un'altra attrice la cui personalità ben si adatta agli interni caldi ed accoglienti del film d'ambiente: Marguerite Clark. Le sue innate doti artistiche sono tali da permetterle di sostenere, nello stesso film, la parte di una ragazzina di otto anni, beniamina del villaggio, quella di un'esuberante giovinetta di sedici anni e quella di una radiosa sposa ventenne. Ma non mi è mai capitato di vederla in un film che renda giustizia alle sue capacità. La transizione da uno all'altro dei diversi periodi della vita di una fanciulla non viene mai resa dal produttore con suf-

ficiente graduale delicatezza, enfasi e contrasto. Gl'intrecci non sono che sciocchezze sdolciate o incoerenti polpettoni ».

Dopo aver così esposto le sue idee sulle caratteristiche e sulle possibilità del film d'ambiente, Lindsay sviluppa, in un altro capitolo, la sua definizione di tale tipo di film come "pittura-in-movimento" seguendo uno schema dimostrativo analogo a quello già usato per la precedente analisi del film d'azione come "scultura-in-movimento", e cioè: descrizione e analisi di alcune fotografie di film sotto l'aspetto pittorico, successivo raffronto fra le possibilità figurative dell'inquadratura cinematografica e alcuni quadri:

« Il film d'ambiente può essere reso sculturalmente in alto rilievo, ma le sue manifestazioni caratteristiche appaiono come in basso rilievo. Le diverse situazioni risultano più efficaci quando prendono l'aspetto di quadri pittorici anziché di gruppi scultorei.

« Ritorniamo alle nostre riviste cinematografiche e scegliamo le illustrazioni che ci sembrano più simili a quadri. Ritagliamole e facciamone una cernita accurata. Quale risultato di questo esperimento, mi trovo ad avere davanti cinque quadri, ognuno dei quali richiama una diversa scuola.

« Ecco una fanciulla della Virginia accanto al focolare di una locanda. China su di lei, in atteggiamento affettuoso, è la servente negra. All'altro fianco della fanciulla,

il locandiere dimostra un'uguale sollecitudine. Un viaggiatore dai capelli arruffati dorme in un angolo. Il suo abito si confonde colle ombre vellutate della parete. Il viso è nascosto; i capelli armonizzano colla morbidezza dello sfondo. Il vestiario degli altri tre forma una macchia grigio chiara. A tutto questo si aggiungono i diversi toni delle stoffe e degli oggetti: il turbante della negra, il volante della gonna dell'eroina, la serica lucentezza dei riccioli del locandiere, l'ordito della scopa alla luce del fuoco, il disegno delle righe di calce intorno ai mattoni del focolare. Il quadro costituisce un soddisfacente schema in due piani e numerose sfumature di ordito.

« Ecco un altro genere di quadro: una giovane madre nel suo candido letto sorride al suo piccino. I toni della culla, delle coperte e delle carni sono armoniosamente sfumati in un'unica gamma di morbido grigio. I capelli della donna spiccano scuri e contrastano col nero più opaco della giacca del medico dietro al letto e con quello dell'abito dell'amica china su di lei. L'infermiera, in piedi accanto al medico, forma una macchia dello stesso grigio biancastro del letto. La gamma dei neri vellutati è ricca di sottili sfumature quanto quella dei grigi biancastri. Il quadro costituisce un soddisfacente schema in nero e grigio con un unico ordito poco appariscente.

« Passiamo ora all'illustrazione raffigurante un inglese colla moglie, in India. Il gruppo si potrebbe definire scultoreo se non fosse per la magnificenza del turbante del rajà che conversa con loro, per il balenio della luce intorno alle sue spalle e per lo

Un'altra attrice menzionata da Lindsay fra quelle particolarmente adatte ai "film di ambiente", Marguerite Clark, nel film *Widow by Proxy*, 1919 (a sinistra) e in *A Girl Named Mary*, 1920.





Lindsay accenna ad una fotografia di mamma con un bambino; ecco Lillian Gish in una scena analoga, di un altro film dell'epoca: *An Innocent Magdeline*, 1916. (A destra) Ancora Lillian Gish in una scena di esterni di *Captain Macklin*, 1916, che Lindsay definirebbe "d'ambiente".



sfondo d'ombra da cui emergono le tre figure. La disposizione ricorda vagamente una delle fantasie semi-orientali di Rembrandt.

« Ecco una fotografia di Mary Pickford nelle vesti di *Fanchon the Cricket*. Essa viene raffigurata nella sua casetta insieme alla strana vecchia madre. Ho visto un quadro avente la stessa atmosfera dipinto dal greco Nickolas Gysis.

« Il film d'ambiente — e cioè la pittura in moto — non deve necessariamente svolgersi nell'interno purché mantenga la sua caratteristica atmosfera intima e locale. Generalmente, trae il suo spunto dal focolare domestico e non vi si allontana mai di molto. Ricordo ancora i primi film francesi giunti in America. Sebbene mancanti d'intelligenza sotto certi aspetti, la fotografia e l'intreccio di alcuni di essi mi fecero pensare a Jean Charles Cazin, il dolce pittore d'idilliche scene all'aperto. L'atmosfera della nostra ultima illustrazione ci riporta appunto a questo pittore. In primo piano, vediamo l'eroina, accompagnata da un vecchio pastore e dal suo cane. Le pecore brucano l'erba sulla riva del fiume, in secondo piano. Sullo sfondo, dietro l'argenteo nastro, si erge una nobile collina. Pur nella vastità del paesaggio, l'atmosfera risulta intima e cordiale.

« Se queste cinque fotografie venissero ingrandite e stampate su buona carta, sarebbe interessante incollarle ed appenderle alle pareti di un qualsiasi studio per un mese circa. Oso affermare che, dopo l'inesorabile esame del tempo, una o più di esse rimarrebbero per sempre ad arricchire il patrimonio degli dei familiari.

« Spesso, davanti alle migliori sale cinematografiche, vengono poste fotografie affrettatamente scelte per fare pubblicità al film. In questi ultimi tempi, si è persino incominciato ad ingrandirle in modo da farne degli enormi cartelloni. Abbiamo dunque il potenziale inizio di una galleria d'arte commerciale, ma purtroppo non ci si preoccupa a sufficienza di fare una scelta dignitosamente artistica. Perché invece di

esporre le scene più emozionanti non si espongono le più belle? Perché voler violentare l'occhio stanco del passante anziché attirarlo con un'immagine di riposante bellezza?

« Il lettore stesso potrà avvalorare questa mia tesi sfogliando le illustrazioni di un qualsiasi libro di storia della pittura. Scegli quelle che gli piacciono di più e le immagini ingrandite in un angolo della sua stanza. Lasci che esse si materializzino e si muovano pur senza perdere, nelle quattro pareti della cornice, la loro attrattiva di basso rilievo e la loro serena composizione. Il movimento non dovrà essere che un estendersi del disegno stesso. Ogni gesto non dovrà essere che una pennellata, più ardita, ma non meno aggraziata.

« Il Metropolitan Museum possiede un Van Dyck che appaga tanto il nostro senso estetico quanto il nostro senso dell'umorismo. È un ritratto di James Stuart, Duca di Lennox e non riesco a capire come un produttore-regista-fotografo possa guardarlo senza sentir ribollire la sua immaginazione. L'uomo ed il levriero appartengono alla medesima razza, quella che sa affermarsi valendosi unicamente della sua nobile eleganza. Van Dyck ha dipinto le due figure con una pennellata che potremmo definire "da levriero", con uno stile che altro non è se non convenzione di Corte e boria spinta fino al genio. Nulla può essere più lontano dalla meditativa spiritualità di un Rembrandt.

« Immaginiamo una scena nel grande atrio del palazzo avito dopo la caccia (o il torneo di golf) in cui un uomo simile a questo Duca di Lennox conversi con la sua dama (o ballerina), altrettanto simile ad uno stupido dolce cigno (o a un coniglio bianco) quanto egli è simile ad uno stupido nobile levriero. Si tratti di un episodio antico o moderno, esso potrebbe venir narrato col tono e la pennellata di un Van Dyck.

« Consideriamo ora il quadro "Ragazza con pappagallo" di Manet. Abbiamo qui l'esasperazione del controllo nervoso, reso

in bassorilievo e con ritegno di toni. Lo classificherei un quadro immaginista, dipinto ancor prima che esistessero poeti immaginisti. Esso costituisce un monito perpetuo a coloro che continuamente si arrabbattono e si affannano senza mai concludere nulla di buono, siano essi oratori, drammaturghi o produttori di film con presunto intreccio amoroso.

« Passiamo ad osservare il ritratto di Washington dipinto da Gilbert Stuart. In questo pittore, il concetto della dignità personale è assai più intellettuale che in Van Dyck. Alla pomposità dei re egli preferisce la nobiltà capace, dignitosa, onesta. Il suo lavoro esprime quello stato d'animo che, in architettura, viene chiamato coloniale e, infatti, i suoi quadri trovano il loro ambiente ideale in case come Mount Vernon. Che il fotografo studi i neri opachi dei vestiti; osservi la trasparenza dei merletti e delle carni che sembrano dipinti su vetro, notando in special modo il biancore cristallino delle parrucche; esamini anche il contorno delle figure e la nobile dignità che ne emana. E infine che il fotografo, produttore e regista, siano essi uno o più uomini, si conformino a questo genere di raffigurazione dal primo all'ultimo fotogramma di un film in modo che l'artista possa dire: « Questo film è stato dipinto da un allievo di Gilbert Stuart » e che il profano possa osservare: « Sembra davvero di essere ritornati a quei tempi maestosi ». E che il film non racconti una battaglia, bensì una vecchia storia da focolare dell'ambiente di Mount Vernon.

« C'è, a Chicago, il ritratto di Sylvia, fatto da Hawthorne: la bimba volge le spalle a uno specchio, stringendo in mano alcuni fiori, mentre un vaso fiorito spicca sulla mensola dello specchio stesso. È una delle migliori composizioni di Hawthorne e il ritratto della bimba costituisce un altro tributo all'ordito fisico-spirituale di cui è fatta l'intera umanità. Ah, produttore che ti sei logorato i nervi frustando i tuoi personaggi per portarli a ciò che tu chiami azione, medita, ti prego, sulla dinamica



Due altre inquadrature che si possono prestare alla classificazione di "film d'ambiente": (sopra) Marie Doro in *Oliver Twist*, 1916 e (sotto) Dorothy Gish in *Minerva's Mission*, 1916.

di queste figure che sarebbero quasi immobili se venisse loro data la vita! Ricorda che l'azione materiale non vale nulla se non è accompagnata dall'azione spirituale».

Proseguendo, Lindsay espone un'altra esemplificazione in base al quadro "La lezione di musica" di Gerard Terburg, che — afferma sempre Lindsay — «contiene sufficiente umorismo per una bobina»: a proposito di tale quadro egli osserva pure che «i piccoli maestri olandesi si sono divertiti a rendere numerose caratterizzazioni della mondanità, ma la storia non li interessa mai a un punto tale da fare del quadro un semplice aneddoto: esso è, e rimane, prima di tutto, un pezzo di elegante tessuto pittorico e, in secondo luogo, uno squarcio di filosofia o aspirazione olandese» (il che, tradotto sul piano cinematografico, equivale ad affermare che il film deve essere anzitutto cinema e in secondo luogo tesi filosofica, o polemica sociale o enunciazione qualsivoglia).

Dopo queste esemplificazioni, Lindsay arriva ad enunciazioni che — come prima formulazione d'elementi di una teorica ci-

nematografica — sono tra le più interessanti del volume:

«Si potrebbe riassumere un punto di vista della tecnica di Whistler nel seguente modo: meticolosità nella scelta del soggetto, quadro ben entro i limiti della cornice, basso rilievo, studio di toni alla maniera di Velasquez e studio degli spazi secondo la maniera giapponese. Un Whistler, come una buona stampa giapponese, può paragonarsi ad un caleidoscopio fermato all'improvviso e riprodotto all'istante della più squisita disposizione dei pezzetti di vetro. Una commedia d'ambiente dello stesso genere continuerebbe a girare il caleidoscopio, distruggendo le precedenti combinazioni solo per ottenerne altre più nuove e squisite. Il cinema, in generale, può essere definito come spazio misurato senza suono con l'aggiunta di ritmo misurato senza suono. Questa definizione si adatta in particolar modo alla delicata forma del film d'ambiente. Tentiamo quindi di considerare il film d'ambiente da questo punto di vista nelle sue linee essenziali.

«Spazio misurato senza suono, abbiamo detto. Esaminiamo una caratterizzazione umoristica dell'agiata vita di famiglia, fatta da uno dei piccoli pittori Olandesi. Il quadro misura i suoi spazi in armonia. Il triangolo occupato dall'abitino del bambino è in diretto rapporto col triangolo occupato dal costume della madre. A questi due modelli si raccorda lo spazio riempito dalla figura del ragazzo, così come ogni singolo spazio si riallaccia alle forme stagliate sullo sfondo dalle figure. Indipendentemente dal modo in cui i personaggi si muovono nel film, queste forme-modello dovrebbero riallacciarsi reciprocamente secondo un disegno definito. L'esatto valore di tono di ciascuno di essi e la loro precisa vicinanza o lontananza contribuiscono enormemente all'effetto finale.

«Noi andiamo al cinema per goderci degli splendidi film, per provare una certa emozione allorché i pezzettini di vetro del caleidoscopio assumono nuove posizioni. Invece di muoversi in linea retta, come un giocattolo meccanico, essi progrediscono in strane curve che costituiscono una parte integrante delle forme che assumono.

«Riflettiamo un poco: per prima, venne la fotografia. Poi, alla fotografia si aggiunse il movimento. Nel nostro giudizio noi dobbiamo seguire questo ordine logico e se vogliamo che il cinema diventi un'arte nazionale esso dovrà essere innanzi tutto buona fotografia e, in secondo luogo, armonico movimento.

«L'atteggiamento di Belasco nei riguardi del teatro è stato criticato dai puristi perché egli concede alle scenografie una parte troppo importante del racconto e trasforma il suo palcoscenico in un paradiso del possidente. Ma sono appunto le sue scenografie perfettamente spaziate che gli permettono di dire la sua nell'antologia mondiale del cinema. In mano a Jesse K. Lasky, la produzione di Belasco rappresenta l'unico genere di vecchio dramma che sembra appositamente studiato per costituire la base di un film. Salvo rare eccezioni, le opere di Belasco sopportano meglio di molte altre la riduzione cinematografica. Prendiamo, ad esempio, la produzione Belasco-Lasky *The Rose of the Rancho*, protagonista Bessie Barriscale. Essa ci offre numerosi quadri di azione di egregia fattura ed altri che rientrano nel genere discusso in questo capitolo. Mentre assistevo alla proiezione di questo film, non molto tempo fa, la mia compagna mi fece notare una certa scena che, essa osservò, le ricordava un quadro dello spagnolo Sorolla y Bastida. Si tratta dell'episodio in cui la Rosa rimanda il suo servo perché si faccia dire il nome dell'eroe. Effettivamente, il film è una specie di galleria di quadri di Sorolla e di Zuloaga. La festa di fidanzamento con pioggia di coriandoli costituisce un soddisfacente pezzo di splendore spagnolo. In verità, ci troviamo davanti a quella che si potrebbe definire musica spaziale, spazio misurato senza suono. Inoltre, tutti gli attori recitano egregiamente e, in modo particolare, la Barriscale nella parte della Rosa.

«Non risulterà altrettanto facile afferrare l'altra parte del paradosso: il movimento cinematografico concepito come *ritmo misurato senza suono*. Immaginiamo un orologio vivace e burlone, assolutamente silenzioso, che segni un'intera giornata in



SIENA E IL PALIO SULLO SCHERMO

una sola ora. Immaginiamo di trovarci al finestrino di un silenziosissimo veicolo elettrico che percorra il facile viale del paese delle meraviglie. Consideriamo il film nei suoi tre semplici elementi ritmici: 1) quello dell'inseguimento; 2) quello dell'inseguito; 3) quello del mezzo di osservazione della macchina da presa che percorre la strada, più velocemente o più lentamente dei due attori a seconda del capriccio del fotografo che li supera o permette loro di allontanarsi. L'inseguimento in se stesso risulta noioso, poiché non è costituito che da questi tre elementi ritmici. Ma il concetto dell'inseguimento sopravvive in ogni film ed è quindi necessario sottolineare maggiormente e con più ocularità questo elemento ritmico. Quanto più numerosi saranno gli oggetti non-umani, quanto più numerosi saranno gli attori, quanto più variato sarà il passo dell'osservatore, tanto più ci avvicineremo a quella che potremmo definire musica di ritmo e spazio.

« Due persone nella medesima stanza non dovrebbero mai muoversi secondo lo stesso ritmo meccanico, né alzare coltello e forchetta all'unisono. Tuttavia, è evidente che ogni successivo fotogramma non deve limitarsi ad essere un quadro grazioso: il movimento complessivo dovrebbe risultare una orchestrazione delle diverse velocità, di un progresso brusco, apparentemente sgraziato e ciononostante armonico, elaborato in una sinfonia silenziosa.

« Supponiamo di voler trattare la scena d'amore di una fanciulla di pescatori. Sullo sfondo, le onde si agitano secondo un determinato ritmo. La vela fa sì che la barca si agiti secondo un ritmo diverso. In primo piano, l'albero si piega e si rialza alla brezza, offrendo più resistenza della vela. Seguendo un ritmo ancora diverso, il fumo esce dal camino senza offrire resistenza alcuna. Il passo dei due amanti sulla spiaggia segue un ritmo suo particolare. E tuttavia, tutto si muove come obbedendo a un minimo comun multiplo. E' questo che il regista geniale dovrebbe intuire e sono certo che tale intuizione molto contribuirebbe ad eliminare le periodiche crisi, grandi o piccole, a cui il cinema è soggetto.

« Obietterete che non è facile fare film come questi. Lo ammetto. Ma ci tengo a dichiarare che il film d'ambiente della durata di una sola bobina costituirà indubbiamente la forma ideale per lo sviluppo di questa musica ritmico-spaziale. La musica del moto silenzioso è il più astratto degli attributi del cinema e rimarrà probabilmente per lungo tempo il meno comprensibile. Come già "Marius the Epicurean" di Walter Pater e "Hymn to Intellectual Beauty" di Shelley, non potrà soddisfare i deboli e gl'impulsivi ».

È evidente che in quest'ultimo brano di Lindsay è espressa — sia pure in modo primordiale e sommario — una teorizzazione di quello che costituisce uno degli elementi essenziali dell'affermarsi dell'arte cinematografica: il montaggio ritmico. Sarà poi interessante nella parte finale di questa "aggiunta" alla conoscenza delle teorie del film, raffrontare le enunciazioni di Lindsay sul cinema come arte figurativa e come "sinfonia silenziosa" con quelle di altri teorici contemporanei e posteriori.

DAVIDE TURCONI

IL CONGRESSO dell'UICC, tenutosi a Siena, ha offerto, tra l'altro, l'occasione di mettere a contatto il pubblico cinematografico locale — insieme ai rappresentanti dei circoli — con uno spettacolo di soli documentari: finora, a quel che mi consta, in quella città, come in quasi tutte le nostre città di provincia, inconsueto. Sono stati proiettati vari cortometraggi — anche se non tutti tra i migliori e i più recenti della produzione italiana (*Statue a Villa Adriana*, *Vicenza città del Palladio*, *El Greco*, *Lezione di acustica*) e una produzione statunitense (Warner) insignita di « Oscar », su cui mi soffermerò più diffusamente: *Palio di Siena* (Il nonno delle corse a cavallo).

Il successo è stato più vivo per i documentari, forniti dal CIDALC, *Lezione di acustica* di Sabel ed *El Greco* di Navarro Linares, e — naturalmente — allorché *Palio*, di André de la Varre, ha rievocato ai senesi in poco più di trecento metri la popolare festa, nota in tutto il mondo.

Il pubblico si è reso conto che si può andare al cinema, con molto maggiore profitto, a vedere una serie di pellicole di attualità o di informazione e di divulgazione; e pare che il Cine-Club « Bianco e Nero » stia già studiando di fare seguire, a questa, altre manifestazioni documentaristiche.

Il Palio di Siena non mancherà di continuare ad offrire materia viva di documentazione al cinematografista. Esuberante di nativa forza vitale esso è uno di quei temi cui la macchina da presa si volgerà sempre con successo, in quanto è raro trovare manifestazione di vita altrettanto spettacolare, e, al tempo stesso, drammatica: e il cinema non è, il più delle volte, che « specchio della vita ».

Cominciò ad interessare i cineoperatori di attualità col milanese Adolfo Croce, che gli dedicò nel 1909 un documentario ora conservato dal Museo del Cinema di Torino, e da me riconosciuto, non senza sorpresa, nel corso di alcune ricerche su altro argomento. Si giunse, attraverso altre cronache difficilmente oggi reperibili — tra cui i giornali Luce — al *Palio* scritto da Luigi Bonelli e diretto da Alessandro Blasetti, dove, peraltro, il meglio non è ravvisabile nelle riprese dal vero. Il film offriva una vicenda, insieme, realistica ed eroico-cavalleresca, in cui le contraddizioni dello stile di Blasetti parevano incontrarsi logicamente ed amalgamarsi; anche se la parte fantasiosa apportata nel racconto — tipico l'episodio della « sciantosa » — non riuscisse allo spettatore senese credibile ed accettabile.

Il documentarismo italiano, evolvendosi, tornava altre volte a fissarsi sulla materia del Palio. Vi fu un cortometraggio del Gandin, in agfacolor, girato nel 1939 in formato 16 mm. e per cui avevo scritto il testo: non mancava che di qualche inquadratura, ma la guerra impedì al Gandin di portarlo a termine.

Vi furono, nel dopoguerra, due cortometraggi di Gianni Di Giannantonio, realizzati per conto dell'Istituto Luce e intitolati *Fontebranda* e *Contrada*. Più tardi fu la volta di *Siena la bella addormentata* di Silvio Gigli, in cui il montaggio di certe riprese dal vero otteneva efficaci effetti drammatici.

Infine venne *Siena città del Palio* di Glauco Pellegrini. Esauriente nella presentazione iniziale della città e della festa, difettava nella parte conclusiva. Errori di produzione vietarono al Pellegrini, che mi chiamò a collaborare per il commento allorché il documentario era quasi finito, di raggiungere il massimo successo: per quanto *Siena città del Palio* sia stato ammirato in ogni parte del mondo, applaudito da Punta del Este, in Uruguay, a Madrid, da Londra a Bombay, premiato come il migliore film sul folklore al Festival del Film di Turismo e di Folklore, a Bruxelles, nel 1951.

Ultimo della serie è il documentario di A. de la Varre, brillantemente commentato da Tedford. Il technicolor è tutt'altro che perfetto (comunque inferiore al ferania impiegato dal Pellegrini per conto della produttrice Lux), e nelle orge di colore, nella pulsante e mobile, magica realtà policroma del Palio, si impasta e sbava fino a snaturare la materia fotografata. La ripresa limitata al "visivo" e la necessità di accudire, in America, alla colonna sonora (anche se la traduzione del commento fa intuire un testo appropriato e valente) rendono insoddisfacenti le bande "musica" e "rumori".

In *Siena città del Palio*, la musica di Lavagnino si ispira ai motivi popolari delle "contrade" e al tempo stesso se ne distacca: non è coraggiosa nell'accettarli o nel rifiutarli. Quella aggiunta in USA a *Palio* di A. de la Varre è squillante, guerriera, galoppante, come nel western. Non è sempre facile raggiungere, nel fonofilm, i suggestivi effetti realistici di certi documentari radiofonici. (Ottime colonne sonore si possono, comunque, ravvisare in documentari come *North Sea*, britannico o in *Houen Zol*, olandese).

Ma il vero merito di *Palio di Siena* è la vibrante autenticità visuale delle riprese di attualità: sbandierate in mezzo alla folla, cavalli che cadono, fantini che si nerbano per superarsi o per ostacolarsi — non per la macchina da presa che li osserva, — gioia irrefrenabile di chi ha vinto. In questo rispecchiare la verità della festa il documentario statunitense supera ogni altro cortometraggio sul Palio: esso si fa forte della vita vera che è riuscito a fermare, delle riprese eseguite non con una sola macchina, ma con più mezzi, talché sia possibile controllare allo stesso tempo i punti più pericolosi e difficili della pista: la "mossa" (o partenza), San Martino, e il Casato.

E' il problema di tutti gli spettacoli in arena, come anche la corrida, dove una sola macchina si rivela, alla fine, impotente.

Di fronte a questo documentario sul "sangue ardente" che scorre nelle vene del Palio, si tollerano — se si è senesi e cioè "iniziati", e anche l'estensore della presente nota è un "iniziato" — gli strattagemmi di montaggio che legano inquadrature di corse avvenute in differenti giornate, che fondono tempi diversi, per creare il "tempo cinematografico": dall'occhio esperto facilmente dissociabile solo osservando la posizione di un cavallo, o la presenza di un costume, o la successione del rituale della festa.

MARIO VERDONE

CLAUDE RAINS



LEE J. COBB

PIÙ AVANTI saremo costretti, passando in rassegna i caratteristi meritevoli di discorso, a raggrupparli per comodità secondo qualità comuni: utili raffronti si potranno così fare tra due attori di diversa formazione o nazionale ambedue specializzati in ruoli di "fellone", e così per i "bonari", i "picchiatielli" ecc. Esistono però alcuni attori che non si possono catalogare per tipi poiché le loro interpretazioni non rispondono ad alcun cliché, non sono vincolate ad un personaggio fisso. Claude Rains è uno di questi.

Qualcuno potrebbe obiettare che Rains, considerate le sue numerose interpretazioni

di "antagonista", rientra a buon diritto nella grossa compagine dei "cattivi" dello schermo, ma noi non siamo di questo parere, e non solo se pensiamo alla versatilità di questo attore, che gli permette di far vivere personaggi tanto distanti fra loro come il marito tradito di *Sogno d'amanti* e il Giulio Cesare di *Cesare e Cleopatra*, ma anche per la stessa natura dei suoi personaggi "cattivi". Lo conosciamo bene, il "villain" dello schermo: bieco, grossolano, inzuppato di una malvagità gratuita, continua, fa il danno dei "buoni" con patente soddisfazione, irridendo ai loro sforzi, salvo poi farsi mettere stupidamente nel sacco

proprio nel momento del suo apparente trionfo. Tutto l'opposto del "cattivo" di Rains, che è predestinato alla sconfitta fin dall'inizio, che ha sempre la netta coscienza della sua fine e della sostanziale inutilità dei suoi sforzi, ma che tuttavia commette il male sotto la spinta di una fatalità cui obbedisce stancamente, senza niente di quella gioia superba del ribelle che spezza le catene di una norma sentita come condanna. Un vinto, una vittima, più che un malvagio. Guardate alla malinconia di Sebastian, il membro della criminale organizzazione di *Notorious*, alla qualità dei suoi rapporti con la moglie, dopo che ha scoperto come essa

FILMOGRAFIE

CLAUDE RAINS

1933: **THE INVISIBLE MAN** (*L'uomo invisibile*) di James Whale, con Gloria Stuart e William Harrigan. - 1934: **CRIME WITHOUT PASSION** (*Delitto senza passione*) di Ben Hecht e Charles McArthur, con Margo e Whitney Bourne; **NOW AND FOREVER** (*Rivelazione*) di Henry Hathaway, con Gary Cooper e Carole Lombard. - 1935: **THE MAN WHO RECLAIMED HIS HEAD**, di Edward Ludwig, con Joan Bennett e Lionel Atwill; **THE MYSTERY OF EDWIN DROOD**, di Stuart Walker, con Heather Angel e Douglas Montgomery; **THE CLAIRVOYANT** (*L'uomo che vide il futuro*) di Maurice Elvey, con Fay Wray e Jane Baxter; **THE LAST OUTPOST** (*L'avamposto*), di Charles Barton e Louis Garnier, con Cary Grant e Gertrude Michael. - 1936: **ANTHONY ADVERSE** (*Avorio nero*), di Mervyn Le Roy, con Fredric March e Olivia De Havilland; **HEARTS DIVIDED**, di Frank Borzage, con Marion Davies e Dick Powell; **STOLEN HOLIDAY**, di Michael Curtiz, con Kay Francis e Jan Hunter. - 1937: **THE PRINCE AND THE PAUPER** (*Il principe e il povero*), di William Keighley, con i gemelli Mauch e Errol Flynn; **THE WON'T FORGET** (*Vendetta*), di Mervyn Le Roy, con Gloria Dickson e Edward Morris. - 1938: **GOLD IS WHERE YOU FIND IT** (*Occidente in fiamme*), di Michael Curtiz, con George Brent e Olivia De Havilland; **THE ADVENTURES OF ROBIN HOOD** (*La leggenda di Robin Hood*), di M. Curtiz e W. Keighley, con Errol Flynn e Olivia De Havilland; **WHITE BANNERS** (*Bandiere bianche*), di Edmund Goulding, con Fay Bainter e Jackie Cooper; **FOUR DAUGHTERS** (*Quattro figlie*), di Michael Curtiz, con le sorelle Lane e Jeffrey Lynn; **SONS OF LIBERTY** (cortometraggio), di Michael Curtiz. - 1939: **THE MADE ME A CRIMINAL** (*Hanno fatto di me un criminale*), di Busby Berkeley, con John Garfield e Gloria Dickson; **JUA-REZ** (*Il conquistatore del Messico*), di William Dieterle, con Paul Muni e Bette Davis; **DAUGHTERS COURAGEOUS** (*Profughi dell'amore*), di Michael Curtiz, con le sorelle Lane e John Garfield; **FOUR WIVES**, di Michael Curtiz, con Jeffrey Lynn e le sorelle Lane; **MR. SMITH GOES TO WASHINGTON** (*Mr. Smith va a Washington*), di Frank Capra, con James Stewart e Jean Arthur. - 1940: **SATURDAY'S CHILDREN**, di Vincent Sherman, con John Garfield e Anne Shirley; **THE SEA HAWK** (*Lo sparpiero del mare*), di Michael Curtiz, con Errol Flynn e Brenda Marshall; **LADY WITH RED HAIR** (*La signora dai capelli rossi*), di Curtis Bernhardt, con Miriam Hopkins e Richard Ainley. - 1941: **FOUR MOTHERS**, di William Keighley, con le sorelle Lane e Jeffrey Lynn; **HERE COMES MR. JORDAN** (*L'inafferrabile Mr. Jordan*), di Alexander Hall, con Robert Montgomery e Evelyn Keyes; **THE WOLF MAN**, di George Wagner, con Ralph Bellamy e Warren Williams; **KINGS ROW** (*Delitti senza castigo*), di Sam Wood, con Robert Cummings e Ann Sheridan. - 1942: **MOON-TIDE** (*Ondata d'amore*), di Archie Mayo, con Jean Gabin e Ida Lupino; **NOW, VOYAGER** (*Perdutamente tua*), di Irving Rapper, con Bette Davis e Paul Henreid; **CASABLANCA** (*Casablanca*), di Michael Curtiz, con Ingrid Bergman e Humphrey Bogart. - 1943: **FOREVER AND A DAY** (*Per sempre e un giorno ancora*), di René Clair, Frank Lloyd, Edmund Goulding, Cedric Hardwicke, Victor Saville, Robert Stevenson, Herbert Wilcox, con molti divi; **THE PHANTOM OF THE OPERA** (*Il fantasma dell'Opera*), di Arthur Lubin, con Nelson Eddy e Suzanna Foster. - 1944: **PASSAGE TO MARSEILLE** (*Il giuramento dei forzati*), di Michael Curtiz, con Humphrey Bogart e Michèle Morgan; **MRS. SHEFFINGTON** (*La signora Sheffington*), di Vincent Sherman, con Bette Davis e Walter Abel. - 1945: **THIS LOVE OF OURS** (*Questo nostro amore*), di William Dieterle, con Merle Oberon e Charles Korvin; **CAESAR AND CLEOPATRA** (*Cesare e Cleopatra*), di Gabriel

Pascal, con Vivien Leigh e Stewart Granger. - 1946: **ANGEL ON MY SHOULDERS** (*L'infernale avventura*), di Archie Mayo, con Paul Muni e Anne Baxter; **STRANGE HOLIDAY**, di Arch Oboler, con Barbara Bates e Bobbie Stebbins; **NOTORIOUS** (*Notorious, l'amante perduta*), di Alfred Hitchcock, con Cary Grant e Ingrid Bergman; **DECEPTION** (*Il prezzo dell'inganno*), di Irving Rapper, con Bette Davis e Paul Henreid. - 1947: **THE UNSUSPECTED** (*L'alibi di Satana*), di Michael Curtiz, con Joan Caulfield e Audrey Totter. - 1948: **THE PASSIONATE FRIENDS** (*Sogno d'amanti*), di David Lean, con Ann Todd e Trevor Howard. - 1949: **ROPE OF SAND** (*La corda di sabbia*), di William Dieterle, con Burt Lancaster e Corinne Calvet; **SONG OF SURRENDER** (*La colpa della signora Hunt*), di Mitchell Leisen, con Wanda Hendrix e McDonald Carey. - 1950: **THE WHITE TOWER** (*La torre bianca*), di Ted Tetzlaff, con Glenn Ford e Alida Valli; **WHERE DANGER LIVES** (*Una rosa bianca per Giulia*), di John Farrow, con Robert Mitchum e Faith Domergue. - 1951: **THE SEALED CARGO** (*Il vascello misterioso*), di Alfred Werker, con Dana Andrews e Carla Balenda. - 1952: **THE MAN WHO WATCHED TRAINS GO BY** (*Illusione*), di Harold French, con Marta Toren e Marius Goring.

LEE J. COBB

1937: **NORTH OF THE RIO GRANDE**, di Nate Watt, con William Boyd e Georges Hayes; **RUSTLER'S VALLEY**, di Nate Watt, con William Boyd e Georges Hayes. - 1938: **DANGER ON THE AIR**, di Alexander Hall, con Nan Grey e Donald Woods. - 1939: **GOLDEN BOY** (*Passione*), di Rouben Mamoulian, con Barbara Stanwyck e William Holden. - 1941: **MEN OF BOY'S TOWN** (*Uomini della città dei ragazzi*), di Norman Taurog, con Spencer Tracy e Mickey Rooney; **THIS THING CALLED LOVE** (*Ciò che si chiama amore*), di Alexander Hall, con Rosalind Russell e Melvyn Douglas; **PARIS CALLING**, di Edwin L. Marin, con Elisabeth Bergner e Randolph Scott. - 1943: **TONIGHT WE RAID CALAIS**, di John Brahm, con Annabella e John Sutton; **BUCKSKIN FRONTI**, di Lesley Selander, con Richard Dix e Jane Wyatt; **THE MOON IS DOWN** (*La luna è tramontata*), di Irving Pichel, con Henry Travers e Cedric Hardwicke; **THE SONG OF BERNARDETTE** (*Bernardette*), di Henry King, con Jennifer Jones e Vincent Price. - 1945: **WINGED VICTORY**, di George Cukor, con Edmund O'Brien e Jeanne Crain. - 1946: **ANN AND THE KING OF SIAM** (*Anna e il Re del Siam*), di John Cromwell, con Irene Dunne e Rex Harrison. - 1947: **BOOMERANG** (*Boomerang*), di Elia Kazan, con Dana Andrews e Jane Wyatt; **JOHNNY O'CLOCK** (*A sangue freddo*), di Robert Rossen, con Dick Powell e Evelyn Keyes; **CAPTAIN FROM CASTILE** (*Il Capitano di Castiglia*), di Henry King, con Tyrone Power e Jean Peters. - 1948: **THE MIRACLE OF THE BELLS** (*Il miracolo delle campane*), di Irving Pichel, con Alida Valli e Fred McMurray; **CALL NORTHSIDE 777** (*Chiamate Nord 777*), di Henry Hathaway, con James Stewart e Richard Conte; **THE LUCK OF THE IRISH** (*L'isola del desiderio*), di Henry Koster, con Tyrone Power e Anne Baxter; **DARK PAST**, (*Pazzia*) di Rudolph Maté, con William Holden e Nina Foch. - 1949: **THIEVES HIGHWAY** (*I corsari della strada*), di Jules Dassin, con Richard Conte e Valentina Cortese. - 1950: **THE MAN WHO CHEATED HIMSELF**, di Felix E. Feist, con John Dull e Jane Wyatt. - 1951: **SIROCCO** (*Damasco '35*), di Curtis Bernhardt, con Humphrey Bogart e Marta Toren. - 1952: **THE FIGHTER**, di Herbert Kline, con Richard Conte e Vanessa Brown; **THE FAMILY SECRET**, di Henry Levin, con John Derek e Jody Lawrence. - 1953: **THE TALL TEXAN**, di Elmo Williams, con Lloyd Bridges e Marie Windsor.

sia una spia che lo ha sposato unicamente per denunciarne le attività, alla riluttanza con cui esegue gli ordini del "capo", alla compassione che prova per sé e per coloro che entrano nel suo gioco, tutte vittime allo stesso modo di una fatalità cui non vale opporsi. I personaggi di Rains sentono moltissimo il peso della fatalità, si lasciano trascinare alla deriva seguendo sino in fondo, ma senza alcuna convinzione, una via che porta ineluttabilmente alla distruzione (una distruzione spesso cercata deliberatamente): questo è evidente anche in personaggi artisticamente irrilevanti come il musicista rovinato del *Fantasma dell'Opera* o lo scrittore fallito e alcolizzato di *La torre bianca*, che non si curano di trattenere fra le dita quel poco che ancora gli resta dell'esistenza, non fanno nulla per allontanare la fine.

Una cosa, importante, da dire subito, riguarda i mezzi dei quali Rains si avvale per costruire questi suoi personaggi. Egli, abbiamo visto, sullo schermo impersona quasi sempre figure drammatiche, gente che passa attraverso ogni guaio, gente che soffre; la sofferenza di Rains però è sempre interna, i suoi gesti sono parchi, la sua mimica assolutamente sobria, disadorna direi. La sua sola espressione — lo sguardo intenso, la profonda ruga che gli si scava sulla fronte — ci dice tutta la misura di un patire più acerbo perché interno, mai esteriorizzato nello sfogo pieno del dolore: egli dà ai suoi personaggi, tutti, anche ai più disgraziati, una fondamentale dignità che impedisce loro di mostrare il proprio dolore, di parlarne; essi sentono moltissimo l'umiliazione dell'altrui pietà e temono la beffa. Caratteristiche che sono indici di un'acuta sensibilità e non dell'ipocrisia calcolata del *gentleman* ad ogni costo.

Comunque Rains *gentleman* lo è davvero, stando alla sua origine e — a sentire le cronache — al suo comportamento privato. Nato a Londra nel 1890, egli si trovò a calcare le tavole del palcoscenico, sulle quali si formò recitando in una svariatissima gamma di ruoli, fin dall'età di undici anni, ed in teatro raggiunse il successo grazie soprattutto alla sua voce e alla sua dizione perfetta. Rains sembrava destinato a restare fino alla fine dei suoi giorni un attore di teatro, ma il cinema era in agguato e alla non più verdissima età di 43 anni lo portò via al palcoscenico. Nonostante però il successo raggiunto sulla scena il suo "sfondamento" ad Hollywood non fu né rapido né facile, tanto è vero che dopo un provino reputato disastroso gli fu affidato un ruolo in cui non si vedeva mai il suo volto, quello di *L'uomo invisibile* (1933), dopo di che per qualche tempo più nessuno lo mandò a chiamare. Rains era tornato a recitare in teatro quando Ben Hecht lo volle a protagonista del suo *Delitto senza passione*, il famoso e discusso film che non mancò di produrre in seno all'industria hollywoodiana quella scossa che i suoi autori si ripromettevano, e il nostro attore diede vita al più cattivo forse dei suoi personaggi con la freddezza, il raziocinio, il cinismo che desideravano Hecht e McArthur. Ma neppure la rinomanza che gli venne dall'aver interpretato *Delitto senza passione* lo impose a Hollywood: dopo due altri film per la Universal si trovò di nuovo lasciato da parte e tornò in Inghilterra. Finché, richiamato, il cinema americano non lo mollò più e gli fece fare di tutto: il mercante di



Claude Rains in due interpretazioni dei suoi primi anni di cinema: (sopra) in *Delitto senza passione*, di Ben Hect e Charles McArthur e (sotto) in *Bandiere bianche* di Edmund Goulding.





Rains in Cesare e Cleopatra (sopra), in Sogno d'amanti (sotto), e in Illusione (in basso).

schiavi in *Avorio nero*, il re fiabesco in *Il principe e il povero*, il malvagio reggente in *La leggenda di Robin Hood*, Napoleone III in *Il conquistatore del Messico*. Ma per fortuna Rains prese parte anche a film di maggior livello, come *Vendetta* di Mervin Le Roy, un realistico racconto di linciaggio che resta una delle cose più valide dell'autore di *Io sono un evaso*, da tempo morto all'arte, e *Hanno fatto di me un criminale*, del singolare Busby Berkeley, già coreografo delle varie "Melodie di Broadway".

L'opera che ci dà però per la prima volta, compiuto, il personaggio meglio realizzato da Rains è *Mr. Smith va a Washington*, un film che nella scala delle produzioni di Capra non occupa presso la critica il posto che merita. Il nostro attore era qui il senatore Payne, corrotta pedina di un sudicio gioco politico-economico che si vedeva improvvisamente minacciato dall'elezione del giovane senatore Smith, un provinciale che osava alzare la cresta e rifiutava di lasciar-

si comprare. Al contatto con la monolitica onestà e col candore del neo-senatore, Payne giungeva a provare ribrezzo per le porcherie in cui era coinvolto e, spinto sempre più in una via senza uscita, non potendo più continuare a servire i suoi padroni né passare, per una specie di trista coerenza, all'altro campo, si faceva saltare le cervella. L'interpretazione di questo tormentato personaggio, le cui sofferenze non trasparivano mai all'esterno, costituisce tuttora una delle più belle fatiche del nostro attore. Dopo questa, altre interpretazioni di personaggi dalla psicologia complessa, tarati direi quasi da una predisposizione a far del male e a farsi del male, si succedettero numerose: ricordiamo solamente, dopo i già menzionati dottor Sebastian di *Notorious* e Monsieur Delange di *La torre bianca*, il Mr. Justin di *Sogno d'amanti*, il quale è sconvolto dalla gelosia per il supposto tradimento della moglie e soffre in silenzio, incapace di sciogliersi da una situazione che un minimo di

spregiudicatezza potrebbe facilmente risolvere.

Ma c'è un'altra vena presente nell'attore Rains di cui non abbiamo ancora detto, ed è quella umoristica, la cui prova migliore, dopo gli accenni di *L'inafferrabile Mr. Jordan* e dello stesso *Casablanca*, dove la sua figura di francese collaborazionista ha lampi di *humor*, è fornita dall'interpretazione di *Cesare e Cleopatra*. Benché la maniera con cui Pascal ha trasportato sullo schermo la scintillante commedia di Shaw sia stata criticata, la deliziosa schermaglia fra il canuto dittatore e la piccola capricciosa regina resta una delle cose più saporite che ci abbia dato il cinema britannico. E allo spirito di una recitazione tradizionalmente inglese Claude Rains, fondamentalmente, è sempre rimasto fedele.

* * *

All'attore pienamente affermato ci piace accostare una figura di secondo piano nel firmamento hollywoodiano, le cui doti indubbie non hanno ancora trovato modo di manifestarsi, ciò che impedisce a questo attore di imporsi come meriterebbe. Si tratta di Lee J. Cobb, un altro attore di teatro passato al cinema. Ma, contrariamente a Rains, Cobb era partito proprio con l'intenzione di "sfondare" nel cinematografo e al teatro si era adattato solo per ripiego; senza contare poi tutte le diverse attività attraverso le quali egli era passato prima di dedicarsi completamente alla recitazione. Infatti, secondo un diffuso costume americano, mentre frequentava le scuole superiori il giovane Cobb lavorava, ed anche dopo essere stato scritturato dalla Community Playhouse di Pasadena, California, continuò a tenersi un impiego notturno. Lavorando vicino alla capitale del cinema, si diceva, una volta o l'altra qualcuno l'avrebbe tirato dentro nell'ambiente. Ma le particine che gli riuscì effettivamente di ottenere per alcuni *westerns* erano talmente minuscole, quasi da comparsa, che Cobb tornò a New York — dov'era nato nel 1911 — per arruolarsi nelle file del Group Theatre, col quale fece una lunga *tournee* a Londra. Al suo ritorno finalmente Hollywood gli offrì ruoli un po' più consistenti, anche se in



film — si era in periodo di guerra — che brillavano più per le loro doti propagandistiche che per quelle artistiche: *La luna è tramontata* dal romanzo di Steinbeck, *Tonight We Raid Calais*, *Winged Victory* dal dramma di Moss Hart.

L'interpretazione che per prima attirò l'attenzione su di lui fu quella del dottore in *Bernadette* di Henry King, film che, a parte i cinque Oscar che si guadagnò, costituì il più grande successo commerciale del 1943. Si trattava davvero di una fatica promettente: Cobb esprimeva molto bene il dilemma del medico la cui fede nella scienza vacilla di fronte a casi non spiegabili col solito metro, il turbamento del laico che giura solo sul sensibile e che deve ammettere, per esserne stato testimone, l'esistenza di fenomeni extra-naturali. Purtroppo però Hollywood non si avvale nel migliore dei modi di questo attore, di cui ignoro — salvo che in *Boomerang* di Kazan — le vere possibilità: fra le altre cose gli fece fare il primo ministro siamese in *Anna e il re del Siam* e l'avventuriero spagnolo in *Capitano di Castiglia*, trattandolo alla stregua di un qualunque tuttofare cui basta far rivestire un costume per trasformarlo in capo indiano o filibustiere del '600.

Il suo ruolo migliore è a tutt'oggi quello di Harold Robinson, il capo della polizia di *Boomerang*. Robinson è un funzionario integerrimo e scrupoloso, ed avendo messo le mani sul presunto colpevole dell'assassinio che ha scosso l'opinione pubblica di un'intera cittadina, coadiuva il Procuratore Distrettuale, di cui è ottimo amico, a raccogliere le prove necessarie per il processo. Ma, ad un tratto, per motivi che Robinson crede dettati da uno sporco calcolo di convenienze personali, il Procuratore si muta da accusatore in appassionato difensore dell'incriminato, mettendosi apertamente contro l'operato della polizia: su questa strada Robinson non può seguirlo e tiene duro nella sua posizione finché vede le prove raccolte smantellate una ad una dalla sagacia del magistrato, di cui comprende finalmente la nobiltà. Lee J. Cobb plasmò questo difficile e complesso personaggio con autentica bravura, entrando con pochi tocchi — il gestire misurato, la mimica ridotta all'essenziale, l'espressione accigliata — nella pelle del suo poliziotto il cui tranquillo ordine di idee è completamente sovvertito da un fatto nuovo. Di questo genere sono i personaggi che i produttori dovrebbero far interpretare a Cobb: contemporanei, anzitutto, e poi realisticamente impiantati, con al fondo un problema da risolvere, un'ansia da superare, perché, malgrado il suo fisico piuttosto florido, Cobb esprime in una maschera pensosa le contraddizioni di un animo in preda a diverse sollecitazioni, la tristezza di chi non è soddisfatto della sua situazione e si sforza di raggiungere più saldi approdi (una tristezza che, ad un attento osservatore, traspariva perfino dal personaggio cui Cobb diede vita per il medioerissimo *Miracolo delle campane*, il grosso produttore cinematografico che scrittura Alida Valli: un'inusitata impostazione d'un simile onnipotente personaggio). Qualità singolari, queste, per un caratterista ancor giovane, ma quasi completamente ignorate dal mondo del cinema, che finora ne ha sciupato l'indubbio talento.

ERMANNO COMUZIO



(Dall'alto in basso) Lee J. Cobb - il primo a destra - in *Boomerang*; in *Il miracolo delle campane* mentre stringe la mano alla Valli e in *I corsari della strada* (il primo a destra).



GELOSIA

Regia: Pietro Germi - **Soggetto:** dal romanzo di Luigi Capuana « Il marchese di Roccaverdina » - **Sceneggiatura:** Giuseppe Mangione, Giuseppe Berto e Pietro Germi - **Fotografia:** Leonida Barboni - **Architetto e costumista:** Carlo Egidi - **Commento musicale:** M.^o Carlo Rustichelli - **Interpreti:** Marisa Belli (Agrippina), Erno Crisa (Il Marchese), Alessandro Fersen (Don Silvio), Liliana Gerace (Zosima), Vincenzo Musolino (Rocco), Grazia Spadaro (Mamma Grazia), Maresa Gallo (Santa), Gustavo De Nardo (Neli Casaccio), Amedeo Trilli (il maresciallo), Loriana Varoli (Cristina), Gustavo Serena (il medico), Giovanni Martella (Salvatore), Assunta Radico (madre di Agrippina), Pasquale Martino (il commissario), Paola Borboni (la Baronessa). - **Produzione:** Minerva, 1953.

RILEGGEVO, in questi giorni, il giudizio dato, a suo tempo (25 gennaio 1943), su *Gelosia* di Ferdinando M. Poggioli, da Giuseppe De Santis, in *Cinema v.s.* (n. 158). Un giudizio di condanna, spicciativo ed ingeneroso, il quale, accomunando l'opera ad un'altra, assai meno significativa, dello stesso autore (*La morte civile*, 1942), parlava di « mezzi cinematografici antiquati », di « teatralità di ritmo », di « affrettata preparazione », di « malafede del linguaggio usato », « tutto esteriorizzante », di racconto « indeciso », che « va avanti a sbalzi ». Lo stesso De Santis contrapponeva *Gelosia* al di poco anteriore *Sissignora* (1941), come ad un'opera dalla « dignitosa coerenza ». In epoca più recente, un altro studioso della stessa corrente di De Santis, Antonio Pietrangeli, in una sua sintesi storica dedicata al cinema italiano, non si discostava da quel giudizio, liquidando *Gelosia* con la sommaria definizione di « tentativo maldestro » (1). Io sono sempre stato e rimango di tutt'altro parere. Ritenendo che, se Poggioli va riconosciuto, come va riconosciuto, a detta degli stessi critici — oggi registi — menzionati, uno di coloro che più dignitosamente si adoperarono per un rinnovamento della stanca e falsa ispirazione del nostro cinema, in una direzione mediamente realistica (attraverso, cioè, il compromesso del ricorso alle fonti della letteratura veristica, a sfondo regionale, a cavallo tra i due secoli), *Gelosia* ha buoni titoli per essere considerata l'opera più rappresentativa di questo regista prematuramente scomparso. Il mio pensiero su *Gelosia* è ancor quello che esprimevo tre anni fa, tentando di trarre alcune conclusioni dall'esame del contributo recato da Poggioli al nostro cinema: « Dopo il ricordato *La morte civile*, Poggioli nobilita il proprio gusto di regista, a suo modo, letterario, e si rivolge alla narrativa veristica dell'ultimo Ottocento: *Il marchese di Roccaverdina* di Luigi Capuana è il testo da lui prescelto. Dalla rielaborazione di quella materia intrisa di presupposti naturalistici, cui non era estranea la lezione zoliana, ma pur solidamente ancorata alla realtà della terra siciliana, nasce un film, *Gelosia* (1942), che rimane forse l'opera più importante, se non più compiuta, di Poggioli. Anche questa

volta la sceneggiatura non aveva sostenuto a sufficienza il regista. Il personaggio, feudalmente egoistico, del marchese non risultava approfondito nella sua ricca, aspra e poi sconvolta fisionomia. Più definita e persuasiva appariva invece la figura di Agrippina Solmo, la contadina che consacra, senza rimpianto, con animalesca fedeltà di schiava, la sua gioventù rigogliosa all'egoismo di lui. Merito anche di una Luisa Ferida stupenda, nella sua primitiva e calda incandescenza di creatura alteramente e appassionatamente umile. Così, più che la storia del rimorso del marchese per il delitto da lui compiuto, il film era la storia dell'amore silenzioso, ostinato e disinteressato di Agrippina. Dietro alla quale si proiettava, appena intuita, una Sicilia feudale scabra e bruciata dal sole. Ricordo certo biancore accecante di pareti, su cui la figura nera di Agrippina si stagliava in una mestizia chiusa (indice non di un compiacimento decorativo, ma di una consapevolezza dei valori formali). E, d'altro canto, ricordo la suggestiva presentazione di Zosima, la donna un giorno amata e ora prossima a sfiorire, che il marchese si risolve a sposare per convenienza, e della sua famiglia ormai colpita dalla miseria: figure, nella loro durezza di contorni, rappresentative di una mentalità, di una concezione dei rapporti sociali. Mancava, nel film, un più completo sviluppo narrativo; ma alcune punte drammatiche erano colte dal Poggioli con vibrata densità, con realistica compostezza, cui si aggiungeva il senso attento della composizione » (2).

Il lettore mi scuserà il lungo discorso e la lunga citazione a proposito di un film diverso da quello di cui si dovrebbe parlare: ma essi mi sono sembrati un'utile introduzione al ragionamento su di un'opera, quella recente di Pietro Germi, che, oltre a prendere le mosse dallo stesso romanzo di Capuana (1900), ripete, del film di Poggioli, e senza alcuna apparente necessità, il titolo stesso, quasi a volersi più decisamente richiamare al precedente. E' bene chiarire, che il secondo *Gelosia* non è un rifacimento del primo. Esso si basa su uno scenario assai diverso, steso da altre persone (oltre lo stesso Germi, il Berto ed il Mangione), costituenti, a priori, un'« équipe » forse meno eterogenea di quella (Brancati, G. De Benedetti, Ghenzi, Sensani, Amidei) di cui si valse Poggioli, incorrendo nei fulmini di De Santis. Pure, si tratta di uno scenario assai peggiore di quello, come s'è visto, lacunoso, che era servito a Poggioli. Tanto per cominciare, « si è avuta, al fine di « movimentare » la narrazione, di ottenere un effetto « di rottura », iniziando « in mediis rebus », la poco peregrina idea di raccontare metà storia alla rovescia. Il film si apre col delitto, brusco e brutale, in aperta campagna di Sicilia: circostanza, questa, la quale induce a credere che Germi abbia voluto di proposito ricordarsi di un altro suo inizio consimile, diversamente giustificato e bruciante: quello di *In nome della legge* (1949). Noto per inciso come, situato poi al suo giusto posto nella storia, questo delitto risulti precipitato, scarsamente moti-

vato. (Nel romanzo il marchese non uccide Rocco Criscione pochi istanti dopo le nozze che egli stesso aveva provocate; lo uccide più tardi, quando ha ragione di temere che Agrippina non mantenga il giuramento e stia per concedersi al marito). I precedenti del delitto vengono in luce poco dopo, allorché Roccaverdina, tormentato, si reca da don Silvio per aprirgli sotto vincolo sacramentale. Per guadagnare un paio di facili effetti emotivi e di sorpresa, a beneficio dello spettatore ignaro, il film viene a scapitare in drammaticità, in tensione, in coerenza strutturale, il racconto retrospettivo non apparendo per nulla necessario o utile. Sotto qualche altro rispetto lo scenario impiegato da Germi può ricordare quello di Poggioli: mi riferisco, più che altro ai difetti. Nel film di Germi il personaggio di Agrippina non ha lo stesso rilievo che nel precedente (ne ha sempre più che nel romanzo, comunque; parlo di *presenza*, s'intende, non di *resa artistica*). Da ciò deriverebbe la necessità di un approfondimento tanto più sottile del personaggio del marchese. E invece, se esso era generico nel primo *Gelosia*, nel secondo, un po' a causa di un interprete-manichino ed inerte come Erno Crisa, risulta del tutto immotivato, privo di sfondo e di « humus ». La soppressione, peraltro giustificabile per ovvie opportunità di condensazione, di personaggi come lo « spiritista » don Aquillante e l'ateo cavalier Pergola, la soppressione, meno giustificabile, di Santi Dimauro, suicida sulla terra che era stato, praticamente ed a malincuore, costretto a cedere al marchese, si risolvono in un franamento della base da cui si alimenta la follia di Roccaverdina. Non dirò di amare per lo meno i primi due tra i personaggi citati, nel romanzo, ma devo pur riconoscere che essi, nell'economia del racconto, hanno una precisa funzione. Padronissimo Germi di fare a meno di loro, ma gli correva l'obbligo di surrogarli in qualche modo, se voleva che il suo personaggio avesse una dimensione. Altrettanto si dica di tutto il complesso e vario e movimentato sfondo, con i problemi della campagna, influenzati dal peso di un feudalesimo in decadenza, con i problemi della politica in cui il marchese viene a trovarsi coinvolto. Per tacere della rinuncia alla morte di don Silvio, che nel romanzo costituiva una effimera liberazione per il protagonista. A forza di sfrondare, di potare, di concentrare, ai riduttori non è rimasto più in mano null'altro che un ramo secco, rappresentato da quell'essere insignificante e tutto d'un pezzo, che risulta nel film il marchese, i cui successivi trapassi psicologici e la cui fine si susseguono con una casualità assoluta. Non meno gravi appaiono i « restauri » apportati alla figura di Zosima ed alla sua famiglia. A cominciare dall'incontro con il marchese, dopo il molto tempo trascorso dalla prima giovinezza, incontro che nel romanzo avviene per caso nell'abitazione della zia, mentre nel film si verifica in seguito ad una grottesca iniziativa della zia stessa, mutata in una sorta di scadente macchietta (Paola Borboni) da teatro regionalistico. E, questo, uno dei punti a net-

to favore del film di Poggioli, dove il personaggio di Zosima (Elena Zareschi) aveva uno stacco, una dignità, una rigidità aderenti alle intenzioni del romanziere, che certo non ha la melensa fanciulla (Liliana Gerace), sotto le cui mentite spoglie Germi ha voluto camuffarla, privando il personaggio stesso d'ogni giustificazione sociale e d'ogni interesse umano (vedi anche la fuga dalla casa del marito folle ed avviato alla fine, qui mutata in un meschino allontanarsi, previo invito ad Agrippina perché vada a prendere il suo posto accanto al moribondo). La figura di Zosima perde risalto e significato anche a causa della scomparsa del personaggio di sua madre (oltre che di quello di suo padre), essenziale ai fini di una retta comprensione dei rapporti col marchese e della situazione sociale ed economica su cui si fonda il matrimonio. In compenso, e sventuratamente, nel film di Germi, a differenza che in quello di Poggioli, assume importanza ed invadenza il menzionato e risibile personaggio della zia, nel quale, evidentemente, si è voluto conglobare, a torto e senza finezza, qualche tratto anche della madre di Zosima.

Assente lo sfondo della regione con i suoi problemi e le sue miserie; destituito d'ogni motivazione umana il dramma personale del marchese; abolito quello di Zosima (arrovellantesi, in preda alla sua umiliazione), in conseguenza del pietoso rovesciamento del suo carattere rispetto al romanzo stesso; non rimane nel film che la figura di Agrippina, giocata sulle stesse note anche formali (il nero dello scialle contro il bianco dei muri), già sfruttate da Poggioli, seguendo i suggerimenti rinvenibili in Capuana, sullo stesso accento fondamentale di canina fedeltà, di appassionata dedizione. Trattati, indubbiamente, più agevoli a farsi affiorare che non quelli tormentati del protagonista, e resi dalla bruna, accorata Marisa Belli, una scoperta di Germi per il tramite di una presenza assai meno calda e generosa che quella di Luisa Ferida, ma, nella sua delicata fragilità, sincera e plausibile. Quello di Agrippina è riuscito così l'unico personaggio sufficientemente credibile di un film approssimativo e recitato in maniera dilettestantesca (con l'aggravante di un doppiaggio quasi sempre stonato).

Nella carriera di Germi questa terza pa-

gina di una trilogia siciliana, iniziata (*In nome della legge*, 1949) e proseguita (*Il cammino della speranza*, 1950) con altro estro, costituisce senza dubbio un pesante passivo. E' il terzo grave passo falso che il regista commette nel giro di pochi anni. Gli altri due si chiamarono *La città si difende* (1950) e *La presidentessa* (1952); *Gelosia* mi sembra tuttavia un errore ben più grave, in quanto commesso sullo stesso terreno su cui altra volta Germi seppe muoversi a suo pieno agio. Vero è peraltro che qui al regista incombevano impegni in senso psicologico, sconosciuti al Germi rapsoda di un'epica « western ». Ed è, insisto, sopra tutto sotto il profilo psicologico che il film risulta manchevole. *Il marchese di Roccaverdina* è una tragedia del rimorso. In *Gelosia* invano il rimorso cerca di assumer corporeità, evidenza. Altro ci vuole che superficiali ricorsi ad una vecchia e scontata tecnica « avanguardistica », applicata episodicamente e ad orecchio. Altro ci vuole che un manierato insistere sul tema del Crocifisso, da cui il marchese si sente come perseguitato; tema che è individuabile nel romanzo, da cui già Poggioli lo riprese con maggiore efficacia, ma che nel mediocre gioco allusivo di Germi si risolve in insistenza sul luogo comune. Germi non ha fatto, in *Gelosia*, che sfruttare gli scampoli di certo suo gusto pittoresco per la Sicilia arsa, aspra ed assolata. Ma la rinuncia al raccontare mosso ed arioso, proprio del « western », per un raccontare volto allo scavo degli animi, lo ha condotto al fallimento. Film superficiale ed insincero, *Gelosia* reca tutti i segni della maniera e della stanchezza. Anche uno dei consueti collaboratori del regista, il compositore Rustichelli, non ha fatto che riecheggiare moduli ormai risaputi, con una chiasosa estraneità. Giunti a questo punto, vien fatto di chiedersi dove Germi, dopo varie esperienze contraddittorie e delusive, voglia andare a parare. Il credito pur notevole che egli si era aperto con alcune opere ormai lontane non gli permette di vivere oltre di rendita, nella nostra stima. Non sarebbe possibile concedergli il diritto di commettere un altro — un quarto — errore della gravità di quelli sopra denunciati. Esso indurrebbe a rivedere rigorosamente tutto un discorso critico, come, speriamo prematuramente, qualcuno ha già tentato di fare.

LA LUPA

Regia: Alberto Lattuada - Soggetto: dal romanzo di Giovanni Verga - Sceneggiatura: Alberto Lattuada, Ivo Perilli, Ennio De Concini, Antonio Pietrangeli, Luigi Malerba - Fotografia: Aldo Tonti - Architetto: Carlo Egidi - Costumista: Dario Cecchi - Interpreti: Kerima (la Lupa), Ettore Manni (Nanni Lasca), May Britt (Maricchia), Mario Passante (Imbormone), Anna Arena (Giovanna), Giovanna Ralli (Agnese), Ignazio Balsamo (Segretario di Imbormone) - Produzione: Ponti-De Laurentiis, 1953.

Alberto Lattuada, si sa, esordì, in tempi calamitosi e di puntigliosa quanto forzata tendenza al « parlar d'altro », sotto il segno del calligrafismo di origine pittorico-letteraria (*Giacomo l'idealista*, 1942). Una simile tendenza, conforme del resto a certe sue innate, caratteristiche esigenze di rigore formale, andò perpetuandosi, nella sua opera, pur dopo l'accesso del regista alla tematica realistica, sotto forma di, diciamo così, « alternativa formalistica » (vedi *Il delitto di Giovanni Episcopo*, 1947). Maturatosi in una direzione sempre più concretamente, se pur razionalmente (non istintivamente e quindi cronisticamente), realistica, Lattuada si volse ad un certo punto a fondere le due maniere del suo operare registico. Film come *Il mulino del Po* (1949) e, in altro modo (vale a dire con intrusioni evasive in senso fiabesco), come *Il cappotto* (1952) costituirono altrettanti segni di una fusione, felicemente raggiunta, almeno in parte, tra i suggerimenti della fantasia letteraria, e magari nobilmente calligrafica, e quelli della fantasia più immediatamente rivolta alla realtà circostante, rappresentarono, in altre parole, una « storicizzazione » in senso attuale dei dati letterari di partenza. Viste le origini colte e le innate preoccupazioni formali di Lattuada, era lecito credere che questo dovesse considerarsi per lui uno sbocco proficuo e definitivo, una via complessa per esprimere nello stesso tempo tutti gli aspetti, apparentemente contraddittori, della sua personalità di regista.

La lupa giunge, in certo senso, ad imbrogliare le idee. Il regista stesso si cautelò a suo tempo, annunciandola come un'opera minore e di compromesso (è noto come Lattuada sia, grazie alla sua disinvoltata consapevolezza del mestiere, piuttosto elastico nell'adeguarsi a certe esigenze della produzione, con film — vedi *Anna* — di largo successo commerciale, tali da propiziargli il necessario credito per altre opere di più elevato impegno), come una « deviazione letteraria » (3), sulla linea, press'a poco, dell'*Episcopo*. Se posso comprendere e giustificare il volontario « passo indietro », dettato da ragioni tattiche, meno comprendo la procedura seguita, che mi appare contraddittoria. Non capisco, cioè, perché Lattuada, proponendosi di fare un film letterario, non abbia imboccato la via delle origini, cioè quella di una intenzionale fedeltà in senso più o meno formalistico, ma abbia tentato un ibrido connubio tra un simile formalismo ed una ricerca tutta esteriore e per nulla convinta (lo dimostrano tanto le dichiarazioni preventive quanto i risultati) di « attualizzazione ». Nulla gli vietava, qualora avesse voluto e potuto fare un film impegnato, di cercar di seguire, per *La lupa*, lo stesso procedimento storicistico seguito per *Il mulino del Po* o, diversamente, per *Il*

Marisa Belli e Erno Crisa in *Gelosia* di Pietro Germi, film che costituisce un pesante passivo nella trilogia siciliana che Germi aveva iniziato nel 1949 con il suo riuscito *In nome della legge*.



cappotto. Ma, nel caso contrario (quello dattosi nella realtà), la soluzione più logica sarebbe stata quella di ripiegare su un esteriore ossequio ai suggerimenti verghiani, peraltro più che sufficientemente stimolanti. Invece, Lattuada ha preso alcuni spunti esteriori forniti dal racconto *La lupa*, 1880 (il dramma omonimo — 1896 — in due atti, che lo stesso Verga ne derivò, non fa che stemperare, sia pur vigorosamente, i secchi, brucianti sviluppi del nervoso, esemplare racconto), per trasferirli entro una cornice differente per tempo e per luogo, accarezzata con un compiacimento formalistico e freddo, il quale fa uno sgradevole contrasto con l'infuocata materia del soggetto. Se Lattuada voleva fare un film « letterario » doveva limitarsi ad essere illustrativo, se voleva fare un film « passionale » poteva prescindere dalle parentele letterarie. Che senso ha per esempio, la rinuncia alla Sicilia per una Lucania, cui il regista, per sua stessa confessione (4), ha dovuto rimanere estra-

delle sue capacità, dichiarazione, oltre tutto, contraddetta da esempi molteplici ed illustri che egli sa a memoria. Quanto all'elemento corale, sfruttato in funzione drammatica, il regista l'avrebbe potuto avere egualmente, anche se l'azione si fosse svolta tra i campi. Soluzione, oltre tutto, quest'ultima, che avrebbe reso assai più fluidi e naturali i rapporti della Lupa e di Maricchia con il protagonista. Il fatto è che la presenza della tabaccheria è stata sfruttata ai fini di alcuni cauti accenni « sociali » (la difficoltà delle condizioni delle lavoratrici, avventizie perché stagionali), troppo vaghi per riuscire realisticamente interessanti, e di diverse ricerche d'effetto e d'effettaccio (l'assalto alla manifattura, l'incendio provocato dalla Lupa), dove non basta l'accortezza tecnica a determinare un'emozione di natura elevata. Poiché, quale risultato di presupposti del genere, *La lupa* è un film freddo, come e più delle opere calligrafiche con cui Lattuada esordì. Si veda la scena della

scandisce con assai maggiore evidenza la successione dei tempi che non il diluito e talvolta sbrigativo, lacunoso narrare di Lattuada. Si veda, per esempio, come Verga riesca a suggerire, con mezzi minimi, la schiavitù dei sensi che lega Nanni alla Lupa come ad una consuetudine inevitabile: « Ma nell'aia (la Lupa) ci tornò altre volte, e Nanni non le disse nulla; e quando tardava a venire, nell'ora fra vespero e nona, egli andava ad aspettarla in cima alla viottola bianca e deserta, col sudore sulla fronte; e dopo si cacciava le mani ne' capelli, e le ripeteva ogni volta: Andatevene! Andatevene! non ci tornate più nell'aia! ». (6) E si faccia il confronto con l'imprecisione del film che, dopo la scena, abbastanza suggestiva, in cui la Lupa va a trovare il giovane sul lavoro per indurlo in peccato, lascia il rapporto nel limbo delle cose vaghe e scontate, alludendo ad esso solo attraverso l'arrovellarsi di Maricchia. Del tutto trascurato è poi l'aspetto oscuramente mistico ed ossessivo del rimorso, che pur si fa strada nell'anima peccatrice del protagonista. (« Ed avrebbe voluto strapparsi gli occhi per non vedere quelli della Lupa, che quando gli si ficcavano ne' suoi gli facevano perdere l'anima e il corpo. Non sapeva più che fare per svincolarsi dall'incantesimo. Pagò delle messe alle anime del Purgatorio e andò a chiedere aiuto al parroco e al brigadiere. A Pasqua andò a confessarsi, e fece pubblicamente sei palmi di lingua a strasciconi sui ciottoli del sacro innanzi alla chiesa, in penitenza... »). Manca, nel film, ogni radice di tradizione, a dare un senso e un valore agli atti e alle parole. I personaggi rimangono vuoti contorni, anche se Kerima ha una presenza ricca, conturbante, di felina aggressività, non discosta da quella del personaggio verghiano, anche se Maj Britt è forse un po' troppo fragile, ma emana un singolare profumo di femminilità leggiadra e vergine, in netto ed opportuno contrasto con la compagna (Ettore Manni ha invece sulle spalle una buona percentuale di responsabilità per l'inesistenza del suo personaggio che, trascurato in sede di sceneggiatura, non ha avuto da lui null'altro che una, del resto generica, presenza fisica: né la passione né il rimorso né le contraddizioni né la disperata volontà di uscire dal vicolo cieco traspasione dal suo scolorito immobilismo).

La sintesi di tutti gli errori del film è fornita da quel finale artificioso, prolisso, non immune da reminiscenze, in cui la Lupa, dopo aver rischiato il linciaggio, perisce volontariamente nell'incendio da lei provocato. Quale altra necessità nella morte cui, nel racconto verghiano, essa va incontro con selvaggia ferocezza perché le proviene dalla mano dell'amato (pensate alla scarna pregnanza di quella chiusa: « Ei come la scorse da lontano, in mezzo a' seminati verdi, lasciò di zappare la vigna, e andò a staccare la scure dall'olmo. La Lupa lo vide venire, pallido e stralunato, colla scure che luccicava al sole, e non si arretrò di un sol passo, non chinò gli occhi, seguito ad andargli incontro, con le mani piene di manipoli di papaveri rossi, e, mangiandoselo con gli occhi neri. "Ah, malanno all'anima vostra!" balbettò Nanni », e confrontatela con la convenzionale "coralità" del film)! Le giustificazioni in proposito fornite da Lattuada non sono meno impersuasive



Maj Britt e Kerima in un'inquadratura di *La lupa* di Lattuada, film "ben fatto" in senso tutto formale, freddo come e più delle opere calligrafiche con cui Lattuada aveva esordito come regista.

neo, limitandosi a registrare dall'esterno, tramite la sapiente fotografia di Tonti, il suggestivo, ossessionante biancore della selvaggia, assoluta ed assetata Matera? Forse che la Sicilia di Verga non era in grado di offrirgli spunti altrettanto fecondi da un punto di vista formale e meglio legati con le origini ed i presupposti della storia raccontata? Che senso ha la rinuncia al clima regionale dell'ultimo Ottocento, quando la trasposizione temporale si è risolta in un atto superficiale e gratuito, che ha sottratto alla narrazione un fondamento (anche stilistico) senza sostituirgliene un altro? Nel quadro di tale modernizzazione si è, per esempio, spostato il centro dell'azione dai campi ad una manifattura di tabacchi. Le giustificazioni per un tale arbitrio sono specie: Lattuada ha sostenuto, per esempio, che rendere sullo schermo la fatica del lavoro nei campi è troppo difficile (5). Strana dichiarazione di impotenza, per un regista

processione, che è forse quella montata con maggior perizia di contrappunto sonoro-visivo: i risultati potrebbero essere gli stessi, anche se si trattasse della parata d'un circo equestre o della sfilata di un reggimento di bersaglieri. Il regista non si interessa minimamente a quello che sta descrivendo, si compiace solo nel comporre dall'esterno un seguito di immagini morbidamente studiate. Lo stesso formalismo un po' torbido si riscontra nella scena che oppone, in camera da letto, la Lupa e Maricchia, ambedue discinte ed esibenti vicendevolmente le proprie forme, mature o acerbe, con sinuoso e gratuito rilievo. Venuto a mancare, se non come vuota cornice, lo sfondo realistico della narrazione, anche quest'ultima è risultata campata in aria, priva di logica, di struttura, di quella incandescente inesorabilità che costituisce il fascino e la forza del racconto verghiano. Questo, nella sua secca concentrazione,

delle precedenti. Egli trova che il finale verghiano sarebbe risultato sullo schermo «troppo impressionante» (che significa? caso mai mi sembra tutto il contrario; pensate all'effettismo di quell'incendio) e avrebbe richiesto «una coda giudiziaria e un'appendice del racconto, con la conclusione della storia dei due giovani». Affermazione, quest'ultima, contestabile e che comunque non può valere di scusa per aver tolto al racconto la sua ultima e più decisiva stilla di sapore: quella derivante dal modo in cui la Lupa si sottopone al castigo, secondo una sua particolare legge di contrappasso.

Vorrei che Lattuada, che gode tutta la mia stima, si convincesse che un film *ben fatto*, quanto meno in senso tutto formale, esteriore, non sempre equivale ad un *buon film*, sia pure su un piano medio, specie quando le pretese non manchino e le parentele letterarie impongano certi obblighi, che è pericoloso ed imprudente trascurare.

MISCELLANEA

Quando le donne amano (*Adorables créatures*, 1952) di Christian-Jaque è un film "per signore", che, puntando sul brio e sullo "charme" tutto francese di un gruppo di eccellenti commedianti (Daniel Gélin, Danielle Darrieux, Edwige Fenech, Martine Carol, qui più asprezza e vivace del solito, anche perché favorita dal fatto che il suo episodio è il meno sprovvisto di sale, etc.), cerca di rinverdire i fasti della "po-chade" e della commedia "boulevardière", ripetendone personaggi e situazioni tipicamente "galanti", al servizio di un poco peregrino scenario, ad episodi appunto, in cui è coinvolto Charles Spaak, autore pure di dialoghi, dallo spirito quasi sempre molto a buon mercato. La storiella multipla riguarda gli assortiti amori di un fortunato cartellonista, il quale, di avventura in avventura, va puntualmente a cascata nella trappola matrimoniale. Il meccanismo ripete, in diverso modo, quello di *Ricordi perduti* (*Souvenirs perdus*, 1950), dovuto al connubio dello stesso Christian-Jaque con lo scenarista Jacques Companeez, autore, con Spaak, del soggetto di questo *Quando le donne amano*. Ma i risultati non sono gran che diversi. E del tutto sprecata e limitata alla "firma" appare la collaborazione di un operatore come Christian Matras e di un musicista come Georges Van Parys.

La città spenta (*The City is Dark*, 1953) di Andre de Toth risuscita, con notevole efficacia, l'antica formula del film di gangsters a puro meccanismo narrativo, sostanzialmente sprovvisto di implicazioni polemiche, sociali, di costume e via dicendo. L'unico problema toccato dal racconto è quello relativo all'ingrata posizione in cui vengono a trovarsi gli ex delinquenti, allorché, dimessi dal carcere, si propongano per avventura di redimersi, inserendosi con onestà di intenti nella comunità civile. E' tale il caso del protagonista di *La città spenta*, il quale, a dispetto d'ogni suo buon proposito, viene ricattato da alcuni suoi temibili ex compagni e costretto a prender parte ad una pericolosa impresa criminale. Quest'ultima, grazie ad un seguito non tutto accettabile di circostanze, finisce nel peggiore dei modi per i malvagi e nel migliore per il nostro eroe, aiutato anche dalla presenza di un ispettore di polizia, arcigno di apparenza quanto provvidenzialmente comprensivo di sostanza, cui Sterling Hayden,

a parte qualche lieve forzatura, conferisce un rilievo originale, denso, accattivante (intorno gli sta un gruppo di interpreti minori efficientissimi, tra cui il sinistro Ted De Corsia ed un singolare ometto — il dottore mutato in veterinario, — di cui gradirei potervi dire il nome). Comunque, le improbabilità di certi particolari, l'accomodante paternalismo dell'ispettore, la genericità del modo in cui è affrontato il problema degli ex criminali redenti hanno scarsa importanza, quando si sia entrati nell'ordine di idee di godersi il film come saggio, gratuito forse, ma ineccepibile, di un raccontare secco, stringato, vigoroso, secondo gli insegnamenti della miglior tradizione americana del genere, risalente a *Scarface* (1932, di Howard Hawks). E' inutile chiedere al film più di quanto voglia dare, è inutile osservare certe affinità di struttura con *The Asphalt Jungle* (*Giungla d'asfalto*, 1950, di John Huston), per poi sottolineare la sostanziale superficialità e unidimensionalità di *La città spenta*: è più consigliabile prendere il film com'è ed ammirarne la puntualità di fattura e di montaggio, cui concorre anche la realistica fotografia di Bert Glennon.

Sangaree (id., 1953) di Edward Ludwig è un recente saggio, malamente "tecnicolorato", del "3-D" (con occhiali polarizzati), confezionato in casa Paramount. Al film non si riesce a trovare un qualsiasi scopo plausibile: la farraginoso storia di avventure settecentesche più o meno di cappa e spada, che racconta, non è in grado di interessare nessuno, tanto è infarcita di luoghi comuni, magari nel nome della democrazia e dell'eguaglianza tra gli uomini; effetti spettacolari di tridimensionalità non ve ne sono, a parte l'ormai tradizionale ed isolato lancio di oggetti contundenti (sgabelli) o perforanti (pugnali), e tanto meno vi è una qualsiasi più intima funzionalità del mezzo impiegato, ai fini del racconto. Per ora l'unico saggio decoroso, se pur limitato, del "3-D", la cui labile fortuna va già declinando (certi cinema rifuggono dal far sapere al pubblico che il film proiettato è tridimensionale, come altri rifuggono dall'annunciare l'installazione, avvenuta sotto la spinta della concorrenza e del panico, del grande schermo) ed è destinata a presto spegnersi di morte naturale, rimane sempre *House of Wax* (1953, di Andre de Toth), cui accennai mesi orsono e che adesso sta arrivando anche sui nostri schermi. *Sangaree* è invece stretto parente di *Bwana Devil* (id., 1953, di Arch Oboler), il mostro capostipite. Tra le sue perle, va registrata la profusione di valzer, romanticamente ottocenteschi, per un ballo che si svolge nel penultimo decennio del secolo diciottesimo.

Salome (id., 1953) di William Dieterle è un film al di là del bene e del male, un saggio di incoscienza e pacchianeria, compiuto per di più con mezzi risibilmente insufficienti, a paragone del quale i "mam-muth" storici di De Mille o il *Quo Vadis* assumono relativa dignità. Siamo di fronte ad un tale superamento dei limiti del grottesco che gli spettatori, una volta tanto rifiutandosi di farsi complici e "dupes", sghignazzano beffardamente. Non esistono termini adeguati per descrivere la spaventosa accozzaglia di ridicolaggini di un racconto "biblico", che attribuisce a Salome

la sfortunata intenzione di salvare Giovanni Battista, che fa di essa una neofita del verbo cristiano e del suddetto Battista una sorta di peloso Tarzan, affidato agli innumeri strabuzzamenti d'occhi di un energumeno di nome Alan Badel, sottratto, evidentemente, a non so quale filodrammatica. Taccio delle insultanti scenografie malamente dipinte, del ciarpame profuso a piene mani nei costumi, dei colori usciti dalla tavolozza di un pazzo in stato di esaltata euforia. Taccio delle esilaranti sentenziosità del dialogo; della prostituzione di attori degni come Judith Anderson, Sir Cedric Hardwicke, Basil Sidney, Charles Laughton, ed anche Stewart Granger, ridotti a recitare al teatro dei burattini. Taccio infine della "danza dei sette veli" di Rita Hayworth (più bella che mai), in vista della quale il film è stato fatto, tanto più che il settimo velo si guarda bene dal cascare (e, anche se fosse cascato, avrebbe rimediato la nostra censura, come già per la piccante scena del bagno di Martine Carol in *Quando le donne amano*).

Voglio infine avvertire i lettori che, pur non ritenendo opportuno ritornare diffusamente sui film già recensiti in occasione dei festival, a meno che la loro presentazione in visione normale non proponga, a qualsiasi titolo, particolari problemi nuovi, o che una "revisione" non mi suggerisca qualche ritorno sul pensiero critico già formulato, fornirò, da questo fascicolo in poi, quindici per quindici, per loro comodità, gli estremi di tali film, di mano in mano che essi sfileranno sui nostri schermi, aggiungendo il riferimento al fascicolo in cui essi sono stati da me presi in esame. Tale procedura mi sembra tanto più utile in quanto molti film stranieri vengono distribuiti in Italia con strani titoli, che poco o nulla hanno da spartire con l'originale, e la loro individuazione esatta potrebbe creare qualche grattacapo ai lettori. (7)

GIULIO CESARE CASTELLO

- 1) Antonio Pietrangeli, *Panoramique sur le cinéma italien*, in *La Revue du Cinéma*, s. n., mai 1948, n. 13.
- 2) Giulio Cesare Castello, *Retrospective*, in *Cinema*, n. s., 30 maggio 1950, n. 39.
- 3) Braccio Agnoletti, In una manifattura di tabacchi la Lupa di Alberto Lattuada, in *Cinema nuovo*, 15 febbraio 1953, n. 5.
- 4) Alberto Lattuada, Ho lasciato Matera senza Matera, in *Cinema nuovo*, cit.
- 5) Questa e le successive citazioni, letterali e non, si riferiscono all'articolo citato di B. Agnoletti.
- 6) Questa e le successive citazioni da *La Lupa*, racconto di Giovanni Verga, si riferiscono all'edizione Treves, Milano, 1920, di Cavalleria rusticana ed altre novelle (Vita dei campi).
- 7) Ecco il primo elenco di riepilogo: Le vacanze del signor Hulot (*Les vacances de M. Hulot*, 1953); di Jacques Tati (*vedi Cinema*, n. 106 - *Cannes*); *Magia verde*, 1953, di Gian Gaspare Napolitano (v. n. 106 - *Cannes*); *Torna, piccola Sheba* (*Come Back, Little Sheba*, 1952), di Daniel Mann (v. n. 107 - *Cannes*); Il cavaliere della valle solitaria (*Shane*, 1953); di George Stevens (v. n. 11 - *Berlino*); Salto mortale (*Man on a Tightrope*, 1953); di Elia Kazan (v. n. 111 - *Berlino*); Il bruto e la bella (*The Bad and the Beautiful*, 1953); di Vincente Minnelli (v. n. 111 - *Berlino*); I miei sei forzati (*My Six Convicts*, 1952); di Hugo Fregonese (v. n. 112 - *Locarno*); Letto matrimoniale (*The Fourposter*, 1953); di Irving Reis (v. n. 116 - *Venezia*); Mano pericolosa (*Pickup on South Street*, 1953); di Samuel Fuller (v. n. 116 - *Venezia*); I vitelloni, 1953, di Federico Fellini (v. n. 116 - *Venezia*); *Napoleoni*, 1953, di Eduardo De Filippo (v. n. 116 - *Venezia*).



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

ANGELO SCIALPI (Taranto). - Una bella lettera di tre pagine per spiegarmi Rascimon, per elencarmi le versioni del "delitto" come le forniscono i protagonisti della vicenda, e per esigere da me una risposta alla tua domanda. Non ti sembra eccessivo? Rascimon non ha risposto; come non l'aveva il racconto dal quale il regista ha tratto il film (un racconto pubblicato dalla "Fiera letteraria" poco dopo l'apparizione del film a Venezia). Tu preferisci credere a quanto « racconta il morto, se non altro perché la sua voce proviene da un mondo ove credo non possano sopravvivere l'egoismo e la menzogna »? Liberissimo di farlo. Ma non costringere me a sciogliere l'enigma. Ho letto e riletto Pirandello, prima di vedere Rascimon, e mai m'è passato per la testa di stabilire se la signora Froia avesse torto.

JOHN IL CINEASTA (Canelli). - Non sono stato a Venezia per il festival (non ho partecipato neppure alle precedenti mostre) quindi non avrai la mia classifica dei film. Ti dirò tuttavia che sono molti i critici che preferiscono The Little Fugitive agli altri film. « Perché — tu mi domandi — con tanti registi in possesso di elevata cultura artistica non si riesce a produrre film almeno decenti? ». A prescindere dal fatto che "elevata cultura artistica" è un'espressione imprecisa e in fondo dubbia, io ritengo che la crisi del cinema, se di crisi si deve parlare, non sia imputabile tanto ai registi quanto ai produttori; i quali a loro volta obbediscono ai dettami dei distributori che "credono" di interpretare i desideri del pubblico. Il neorealismo ha mutato strada (ossia non è più il neorealismo che conoscevo) prima che fosse troppo tardi; molti nostri realizzatori hanno dimostrato onestà e bravura, smentendo così la fama di "fortunati a breve scadenza" che s'erano procurata (ingiustamente) nei primi anni del dopoguerra. Alcuni sono diventati eclettici, si sono tolti insomma dalle rotaie che minacciavano di portarli verso il binario morto della deliberatissima antiretorica (la quale presenta gli stessi pericoli, e forse più terribili, della retorica che essi hanno combattuta). Altri, facendo maturare il proprio linguaggio, hanno aggiunto alle qua-

lità artistiche anche una disciplina industriale, e perché no?, mercantile che nel cinema non nuoce mai. Altri ancora hanno cercato strade nuove, soluzioni intelligenti seppur non sempre ispirate (è il caso di Pietrangeli) e ci hanno convinto. Non ti pare che basti? Non credi dunque che la nostra attenzione debba essere rivolta a questi registi che a dispetto della macchina industriale sanno ancora darci buoni (benché rari) film, anziché rammaricarsi per i pessimi "prodotti" lanciati sul mercato dai registi che non dovremmo, non dico considerare, ma nemmeno conoscere di nome?

GASTAO REIS (Lisboa). - Mon ami, hai sbagliato rubrica. Non nego che tu abbia delle buone ragioni per voler « correspondre avec un jeune homme ou une jeune fille » d'Italia. Ammetto che sia lodevole da parte tua trovare il modo migliore per conoscere la nostra lingua. E posso anche comprendere come i tuoi scrupoli ti abbiano indotto a scrivermi alcuni dati attinenti alla tua persona (« 17 ans, yeux châtains, cheveux noirs, 1,70 mètres »). Ma questa, ripeto, è una rubrica di genere diverso. Au revoir.

R. P. ASPIRANTE REGISTA (Napoli). - Facciamo passare ad una ad una le tue domande, e cominciamo dalla prima. Esiste un buon libro dedicato alla produzione cinematografica, da me indicato più di una volta, dovuto alla penna di Libero Solaroli: una libreria napoletana ben fornita te lo può procurare. Per la tecnica della ripresa a formato normale esisteva in Italia un Painting with Light di John Alton. Un libro sicuro, che accoppiato al testo del Bessy (Les troupages aux cinémas) poteva diventare la bibbia dell'aspirante operatore: prova a richiederlo alla libreria Sperling & Kupfer, nella Galleria del Toro, a Milano. La differenza tra il Filmlexikon e il Dizionario dei termini fotografici e cinematografici dell'ingegner Paolo Uccello è vasta: il Filmlexikon dedica una prima parte ai termini professionali e tecnici ma non li approfondisce, si limita insomma a qualche magra indicazione per il profano (la seconda parte è legata al dizionario dei nomi, al "Who's who" dei cineasti). Il testo dell'ingegner Uccello

dà invece spiegazioni abbondanti e precise di ogni voce. Naturalmente si consiglia il secondo a chi affronta decisamente il cinema, e il primo a chi preferisce un frettoloso volo panoramico. Su Cinema lasciamo nella originale grafia inglese quei termini che riteniamo già di pubblico dominio, almeno limitatamente all'ambiente dei nostri lettori. I soggetti cinematografici vanno depositati alla Siae (cerca l'indirizzo sull'elenco telefonico di Napoli). Vuoi articoli di tecnica su Cinema? Ne avrai: molti sono attualmente in cantiere. Auguri.

MARIO PRETTI (Torino). - Per quanto, rispondendo ai lettori, io abbia più volte scritto che un soggetto può essere giudicato soltanto da un regista, il quale poi deciderà se tradurlo o no in immagini, i due lavori che mi mandi sono convincenti anche ad una prima frettolosa lettura. Particolarmente quello intitolato "Quando passa Arturo" mi pare ottimo; intanto ha uno spunto che vale un miliardo (e farebbe sicuramente gola a molti attori comici), poi suggerisce soluzioni fresche e gemali. Un consiglio, dunque: depositalo senza esitare, alla Società degli Autori. Poi, parlane soltanto con un vero produttore, come ad esempio il Pegoraro dei Vitelloni, che mi sembra l'uomo più adatto per apprezzarlo. Ma non trascurare di mandare una copia del lavoro a Rascel, che oggi, come tu sai, è anche regista; la parte di Pott sembra tagliata su misura per lui. Mi chiedi scusa per il disturbo? Bè, in confidenza, è stata questa una delle rare volte in cui mi sono divertito a leggere un soggetto mandato da un lettore. Per la collaborazione a Cinema: invia articoli e si vedrà.

P. L. P. (Udine). - Ai film The Violin Maker of Cremona partecipava come protagonista femminile Mary Pickford. Potrai sapere di più intorno a questo lavoro realizzato nel 1909 a Nuova York se avrai la pazienza di aspettare che un articolo sull'argomento appaia nelle pagine di Cinema.

SERGIO TRINCHERO (Roma). - Mi sbaglio o già un'altra volta un lettore mi ha voluto interrogare sul caso Don Camillo? Il film ha limiti ben precisi, un soggetto che non manca di trovate, una interpretazione tra il farsesco e lo sciatto, una regia che rivela la corda del mestiere consueto. A che cosa è dovuto il successo? Al fatto che è stato "cordializzato" il prete? O non piuttosto alle caratteristiche di reboante gradasso attribuite al capo comunista? Si dovrebbe dedurre da ciò che il pubblico cerca veramente il film d'evasione, e Don Camillo sa accontentare gli spettatori offrendo appunto un mondo rosa allestito con le cianfrusaglie della realtà attuale. Abilità, senza dubbio, sia da parte di Duvivier sia da parte di Guareschi. Ho letto che Frank Capra avrebbe voluto dirigere il Don Camillo; il fatto non mi stupisce. Ridotto com'è a rifare il verso a se stesso, il Capra d'oggi può tranquillamente scambiare per buono e "vero" quel mondo guareschiano che a noi invece sembra, non possiamo dire in quale misura, derivato dai più noti lavori, anzi dagli "umori", del regista palermitano.

CARLETTISSIMO (Piacenza). - Un giudizio su Gabriele Ferzetti? Mi ha fatto buona impressione in La provinciale: m'è parso un attore forse non troppo sicuro, non troppo "scaltro" ancora, ma con un ritmo già suo, con sue promesse, quindi svincolato persino dalla influenza del regista. Ha dalla sua parte un viso cinematografico e penso che non gli possa nuocere la rassomiglianza con Laurence Olivier (sì, caro Carlettissimo, il fatto di essere simile, nel viso, ad un altro attore, ormai affermato, costituisce spesso un handicap nel cinema, contrariamente all'opinione popolare). Irene Galter mi convince molto meno; tu vorresti un lungo discorso intorno all'attrice e io, nonostante l'apparizione di Il sole negli occhi, non mi sento di imbarstarlo. Lascia passare un anno almeno, un anno di film di Irene Galter, e allora se ne riparlerà, Richard Burton, che ricompare in The Robe, dopo « Mia cugina Rachele », e quindi in The Desert Rats, è di origine inglese (è nato nel Galles meridionale ventott'anni fa). Il suo primo film, inglese, è The Last Days of Dolwyn. So che attualmente è tornato in Inghilterra per recitare in teatro. « Da un certo tempo non si vede più Irasema Dilian nei nostri film » tu scrivi. E ti preoccupi per questo? Quanto all'altro attore da te nominato, no, purtroppo non è — come tu pensi — emigrato verso nuovi lidi. Non mi piace vedere sullo schermo cosiddetto panoramico quei film realizzati per un normale telone cinematografico. Tuttavia prevedo che disgraziatamente il "panoramico" conquisterà il mercato cinematografico, lasciando in lacrime i laudatores temporis acti come me. Sul film Gli avventurieri di Plymouth leggerai l'opinione del nostro critico: io non l'ho voluto vedere. Ah, dimenticavo: le tue lettere sono state inoltrate. Auguri.

SALVATORE PENNISI (Pedimonte Etneo). - Soltanto di due film diretti da Nino Martoglio ho notizie. Il primo, realizzato dallo scrittore e giornalista catanese, è del 1913 e porta il titolo di Capitan Bianco; il secondo, il più noto, al quale si fa risalire il filone del realismo italiano, è Sperduti nel buio, girato nel 1914, dal dramma di Roberto Bracco e interpretato da Giovanni Grasso, Virginia Balistreri, Maria Carmi, e Dillo Lombardi, prodotto dalla Morgana Film di Napoli. Il critico Roberto Paoletta ha scritto molto intorno a Martoglio; notizie intorno al regista ne puoi trovare anche nella Storia del cinema di Pasinetti, nel volume della Prolo, nel libro Cinematografo di Luigi Chiarini (Cremonese editore, Roma, 1935), nelle pagg. 144 e 145 di Vecchio cinema italiano di E. F. Palmieri, e sul numero 68 di Cinema vecchia serie che reca un articolo di Umberto Barbaro impostato appunto su Sperduti nel buio. Consulta anche Bianco e nero vecchia serie, anno VI, fascicoli 3, 8, 12, in attesa che qualcuno, magari Paoletta stesso, dedichi un volume (e trovi l'editore disposto a rischiare) a quel notevole uomo di cinema che fu Martoglio.

IL POSTIGLIONE

(Continuazione dalla seconda di copertina)

Questo squilibrio pesa soprattutto sulla prima parte del volume, nella quale sono presi in considerazione i film che in un modo o nell'altro hanno avuto, e hanno, punti di contatto con la religione. Partendo dall'esame minuzioso dei film dei primitivi sulla figura di Gesù (esame già parzialmente compiuto dal Sadoul) Ford passa in rassegna i film agiografici e quelli di contenuto religioso, per concludere che *Monseigneur Vincent* è il capolavoro dei film basati sulle vite dei santi (ma anche *Cielo sulla palude* ha un posto di primaria importanza) e che *The Fugitive* è il capolavoro del cinema religioso americano, mentre *Les Anges du péché* (quello che da noi si chiamò "La conversa di Belfort") lo è di quello francese. Invece il *Journal d'un curé de campagne* è un film sbagliato. Speranze per il futuro? Affidate ad Abel Gance, il quale sta preparando una *Passione-mammoth*. Riuscirà Gance a darci la più grande *Passione* dello schermo? « *Abel Gance sera-t-il le Leonardo da Vinci de l'écran?* ». L'attesa dell'autore è piena di fiducia.

Più interessante della prima parte è quella che esamina particolareggiatamente i rapporti che si sono stabiliti tra la Chiesa e il mondo del cinema, dalla prima lontana presa di contatto ad oggi, attraverso le sue tappe più importanti: il primo Congresso cattolico del cinema del 1928, la costituzione dell'OCIC — Office Catholique International du Cinéma — il suo congresso del 1947, la nascita delle varie organizzazioni cattoliche ausiliarie e specialmente la pubblicazione dell'enciclica "Vigilanti cura" di Pio XI (1936), questa "magna charta" del cinema, come dice Ford, la quale è riportata e commentata frase per frase. Ciò che più sta a cuore all'autore è mostrare come la Chiesa si occupi fattivamente del fenomeno cinematografico, e non solo con l'opera negativa delle censure e delle repressioni; a questo riguardo anzi Ford non risparmia le critiche a certe famigerate organizzazioni, di cui riconosce i difetti. La sua conclusione è che il clero deve accostarsi con più confidenza al cinema, formarsi una cultura specifica e realizzare in modo totale i suggerimenti della "Vigilanti cura", ancora non applicata in tutti i suoi punti. Ma soprattutto auspica che il cinema abbandoni i facili mezzi per far quattrini, tanto spesso nocivi alla pubblica moralità, che diventi più cosciente delle sue possibilità, più serio, più impegnato, che aspiri in definitiva alla dignità dell'arte. Una conclusione che non ci può non trovare d'accordo.

BARTHELEMY AMENGUAL: *Sur Jean Vigo (1905-1934)*. - Alger, Ed. « Travail et culture », 1951.

— *L'homme, le sentiment et les choses dans le monde de René Clair*. - Alger, Ed. « Travail et culture », 1951.

— *Le mythe de Tristan et Yseult au Cinéma*. - Alger, Ed. « Travail et culture », 1952.

— *Chaplin est-il le frère de Charlot?* - Alger, Ed. « Travail et culture », 1952.

— *Théâtre et Cinéma*. - Alger, Ed. « Travail et culture », 1953.

Questi volumetti riportano il testo delle conferenze di carattere cinematografico tenute in questi scorsi anni da Barthelemy Amengual, uno studioso di cose del cinema, al circolo di cultura popolare "Travail et culture" di Algeri. La pubblicazione è stata curata dallo stesso circolo presso il quale le conferenze sono state tenute e raggiunge senz'altro il suo scopo divulgativo. Amengual è padrone della materia, è un uomo dalle vaste letture e sa condensare con chiarezza le caratteristiche di una personalità, definire l'importanza di una teoria, una direzione, una costante. Accanto a queste qualità Amengual allinea però, se così si può dire, il difetto della sua intelligenza, che lo fa intervenire spesso con giudizi a volte troppo personali e discutibili, i quali minacciano di turbare quella chiarezza che è sua preoccupazione di salvaguardare e di generare confusione nella mente di quelli che ascoltano (e, poi, leggono). Ha per esempio il "pallino" della psicanalisi, che trova modo di fissare un po' dappertutto, a proposito e a sproposito, e costruisce talora dei lunghi discorsi su basi inaccettabili, come quando, trattando di Chaplin, sostiene l'esistenza di una netta separazione,

anzi, di una contraddizione, fra Chaplin e Charlot, facendosi forte in questo della nota posizione di Chiarini, che viene citato con compiacimento.

L'impostazione del discorso su Jean Vigo ("Sur Jean Vigo, 1905-1934") è acuta. Il cinema fu per Vigo, più ancora che una ragione di vita, una ragione per non morire, e su questa convinzione si svolge la trattazione che giustamente si rifà all'infanzia del Nostro come prima ispiratrice di tutta la sua opera, con i due motivi fondamentali della fuga e dell'abbandono (qui fa capolino la psicanalisi). Partendo dall'ottimo saggio del Viazzi ("A proposito di Jean Vigo", Bianco e Nero, Roma, Marzo 1949) — che egli giudica il più completo che sia apparso su questo cineasta (l'opuscolo curato da Terzi per la FICC non era ancora uscito allora) — Amengual traccia la parabola dell'opera di Vigo e trova lo sbocco del suo dramma in *L'Atalante*, film nel quale l'autore cessa di distruggere tutto e tutti per edificare, finalmente, con la forza dell'amore (potremmo osservare che mai l'amore di Vigo per l'uomo era stato assente dai suoi film, neppure — anzi! — quando adoperava la frasca con tutta la sua terribile violenza).

"L'homme, le sentiment et les choses dans le monde de René Clair" è forse il saggio più felice della serie. Il mondo di Clair è indagato e reso con persuasiva chiarezza; la sua anti-proustiana ricerca del tempo perduto, la sua esaltazione della giovinezza, la sua sorridente nostalgia, il suo sentimento e il suo pudore sono convenientemente illuminati, e così il modo con cui tale mondo è espresso e l'ineguagliabile stile del racconto clairiano (esatto il paragone fra il "tempo" di Clair e quello musicale). Acuti sono i paralleli fra Clair e Giraudoux, e specialmente — capitolo "L'Enfance de l'Art" — quelli con Strawinsky, che costruisce la sua musica ben adulta sui ritornelli delle fiere, e con Chagall, Klee, Duffy e altri maestri della pittura contemporanea, che caricano di significati profondi i disegni dei fanciulli.

La conferenza "Le mythe de Tristan et Yseult au cinéma" è stata pronunciata in occasione della proiezione di *L'Eternel retour* di Jean Delannoy. Basandosi su uno studio di Daniel de Rogemont l'autore riassume la vecchia leggenda e ne illustra i significati, per approdare alla conclusione che il cinema è il continuatore di questo mito, un continuatore-traditore in quanto del mito ha sfalsato proprio la sostanza, che è quel coesistere di esaltazione della vita e di "necessità" della morte che è caratteristica di tutte le grandi vicende d'amore. Conclusione non nuova d'altronde, poiché ad essa era già arrivato Roberto Paoletti nel suo saggio "Il mito di Tristano e Isotta nella storia del cinema" pubblicato nel fascicolo di gennaio 1951 di "Bianco e Nero" (difficile aggiungere qualcosa alla sua constatazione: « Ciò che prevale infine sullo schermo è la manifesta volontà di servirsi del mito, senza pagarli troppo caro », che è un punto d'arrivo).

Dell'opuscolo dedicato a Chaplin ("Chaplin est-il le frère de Charlot?") abbiamo già detto. Neppure quello dedicato ai rapporti fra il cinematografo e lo spettacolo teatrale ("Théâtre et cinéma") ci persuade interamente, poiché si fonda su una convinzione sbagliata: il cinema dà l'illusione della realtà, il teatro dà l'illusione per l'illusione. E tutte le volte che il cinema confessa la sua finzione e, ammiccando, ci invita a stare al gioco? Il teatro rende verso il realismo, dice Amengual, si sforza con tutti i mezzi di riprodurre la realtà così com'è, ma senza mai arrivarci. Il cinema è venuto al momento giusto a sostituirsi al teatro e ad appagare la sete di realtà del pubblico: in sostanza dunque il teatro è incompleto e perciò "inferiore" al cinema.

Ciò che costituisce una grossa cantonata. Al teatro, è ovvio, non si deve rimproverare come un torto l'impossibilità di riprodurre esattamente la realtà proprio quando questa "limitazione" costituisce la sua intima natura; lo stesso Amengual parla di una ri-teatralizzazione del teatro, cioè dell'attuale indirizzo che rinnega le suggestioni estranee e poggia interamente lo spettacolo sulla forza d'evocazione della parola (vedi gli sfondi di velluto nero di Vilar).

Il saggio comunque non è tutto qui e non manca di acute osservazioni e di utili notizie, nel quadro sempre di quella che è l'impostazione, viva e piena

di stimoli, popolare nel senso migliore della parola, di queste pubblicazioni.

ADRIAN CORNWELL-CLYNE: *Colour cinematography*. - London, Chapman & Hall, 1951.

Questo libro, stampato nel 1951, è un'edizione ampliata e aggiornata del vecchio "Colour cinematography" scritto dal Cornwell-Clyne, un'autorità in materia, nel 1936. Compreso in una collana di tecnica fotografica e cinematografica, è destinato ai fotografi e ai tecnici che lavorano nell'industria del film, cioè ai competenti; le 780 pagine del grosso volume hanno infatti un carattere strettamente scientifico, sono zeppe di cifre, di formule, di tabelle e di diagrammi che fanno del libro un severo strumento di studio e di lavoro professionale. E' un'opera monumentale, completa; l'impostazione è ben definita, l'esposizione è di una chiarezza schematica, didascalica, la vastissima materia è trattata "ab ovo", partendo da nozioni elementari di fisica (il funzionamento dell'occhio umano, la composizione della luce, ecc.) e la consultazione è agevole: ogni argomento è approfondito in tutti i suoi aspetti ed ogni capitolo è seguito da una nutrita nota bibliografica.

Il libro è diviso in tre parti: la prima, la più vasta, parte dalla teoria e giunge all'analisi minuziosa, capillare, dei due grandi sistemi di cinematografia a colori, l'additivo e il sottrattivo, e dei procedimenti che sotto questi sistemi si raggruppano, dai più noti (il Dufaycolor e il Kodacolor per il primo, l'Agfacolor, il Technicolor e Gevacolor per il secondo; il Ferranicolor, ultimo arrivato, non trova ancora posto nella trattazione) a quelli dimenticati o d'impiego ristrettissimo. Per ogni procedimento, una vera giungla di nomi; vengono esaminati la composizione della pellicola, il funzionamento della macchina da presa, la diversità dei risultati, vengono date tabelle di esposizione, regole per l'uso dei filtri ecc.

La seconda parte del volume illustra i vari processi di sviluppo e di stampa per ogni specie di pellicola a colori, si occupa ampiamente del "background", dei problemi connessi all'applicazione della colonna sonora ai film a colori, del film stereoscopico a colori, della trucatura degli attori e d'altri argomenti particolari. La terza parte è dedicata agli effetti fisici e psichici provocati dal colore sullo spettatore e all'uso dei diversi colori a fini espressivi, e così la trattazione, da quello scientifico, si sposta gradualmente al campo valutativo. La puntata dell'autore in questo settore è cauta poiché si avvede di non poter più risolvere il suo discorso con le cifre: egli stesso avverte che trattando della qualità e dell'armonia dei colori si sconfigge dal dominio delle scienze esatte in quello dell'immaginazione creativa, come tale non soggetta ad analisi matematica. Comunque egli, valendosi della sua esperienza, ritiene di poter consigliare alcune cose ai realizzatori: la semplicità, la "continuità" del colore, evitando i contrasti troppo violenti tra un'inquadratura e quella successiva, la delicatezza delle tinte, la necessità nel racconto di una "chiave", prendendo il termine nel suo significato musicale. Noi diremmo una tonalità, un'atmosfera suscitata da un colore predominante, che serva da "motivo conduttore". Benché sfiori appena l'argomento, l'autore dimostra di vederci chiaro anche in questo campo (del film "a colori naturali" dice solamente, e non si poteva esprimere meglio il proprio pensiero: « Povera natura! Poveri colori! »).

Il volume, che è concluso da un capitolo sul futuro del film a colori, è introdotto da una quarantina di pagine in cui si riassume la complicata storia di questo settore della cinematografia, dai primi esperimenti di Friese-Greene, al quale l'autore attribuisce una funzione rilevante nell'invenzione dei primi procedimenti, su su attraverso il Dr. Kalmus ed altri personaggi fino agli ultimi ritrovati, e di ogni sistema viene fatta una cronaca scrupolosa e vengono elencati i brevetti. Questa parte è riassunta in un vastissimo albero genealogico dei vari procedimenti e dei loro inventori e perfezionatori che arriva fino all'ultimo sistema — l'Ilford Color, del 1949, data alla quale si ferma l'esposizione — prendendo le mosse niente meno che da Isacco Newton.

E. C.

Walter Chiari e Lea Padovani
in una umoristica inquadratura
di « Cinema d'altri tempi »

