

CENTRO



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO  
LIRE 121

NUOVA SERIE - 15 NOVEMBRE 1951



Caro «Cinema».

Nel film di Fellini «I Vitelloni» mi aspettavo una satira addolcita da un pizzico di ottimismo: una satira come quella de «Lo sciccio bianco»; mi ha invece colpito la profonda amarezza con cui si descrive il micio sistema di vita di una parte (gran parte, in verità) della gioventù provinciale. Nel film c'è una affettuosa satira sull'inutilità dei personaggi: c'è una scherzosa ironia su quell'ambiente legato a pregiudizi altrove tramontati già da un pezzo; ma c'è pure tanta amarezza.

Amarezza perché esistono «i vitelloni» o perché essi non dovrebbero esistere?

Ma il film non risponde a questa domanda perché è pura cronaca, perché è semplicemente descrittivo.

Ed io, che sono un «vitellone» (di quelli) però che hanno amor proprio e sentimento), sono rimasto addolorato nel vedere confermata l'opinione che i più hanno nei «nostri» riguardi, e cioè, essere la «nostra» vita un «continuo carnevale» o un «semplice ammazzatempo» «sulle spalle di coloro che lavorano». La stessa appena accennata risoluzione finale, quella evasione dall'ambiente che si traduce in una partenza verso la grande città, ha tutto l'aspetto di una decisione avventata, determinata nel protagonista da un superficiale e quasi incomprensibile problema psicologico.

E, poi, ammesso che quella sia la giusta risoluzione, come andrebbe a finire?

Io, per esempio, tre anni fa, quando cioè Federico Fellini forse ancora non aveva neppure in mente la traduzione sullo schermo del soggetto

di «I Vitelloni», presi quella decisione: venni a Roma.

Ma, prima di far ciò, saggiar le mie qualità in provincia.

Poiché suonavo, di tanto in tanto, il pianoforte in una orchestrina, presentai al pubblico alcune mie composizioni; lusinghiero successo. Scrisi alcuni lavori teatrali che misi in scena con l'aiuto di altri «vitelloni»: lusinghiero successo.

Come socio della benemerita Filodrammatica cittadina mi fu affidata l'interpretazione di personaggi diversi, nelle commedie che furono rappresentate; lusinghiero successo. Fui corrispondente di giornali periferici, organizzatore di varie manifestazioni, presentatore e fine dicatore in riviste e spettacoli; sempre lusinghiero successo. I miei genitori però vedevano in queste mie attività una perdita di tempo: secondo loro, avrei dovuto soltanto pensare a laurearmi e fare il difensore del la druncolo di galline. Io, invece, mi sentivo portato ad una multiforme attività e l'idea di dover passare la mia vita in uno «Studio legale», con la prospettiva che la causa più importante che avrei potuto discutere sarebbe stata quella sulla determinazione di un confine o che so io, aveva per me tutto l'aspetto di una condanna. Avevo cercato una soluzione di compromesso, ma ero divenuto fatalmente un «vitellone».

E partii: venni a Roma, come ho già detto.

Cominciai col presentare a vari editori le mie composizioni musicali; ma le mie canzonette, che in provincia erano lodate ed apprezzate,

qui, a Roma, erano delle solenni porcherie; però potevano avere parecchi pregi se io avessi «compartecipato» alle spese di pubblicazione. Sacrificando buona parte dei miei risparmi, feci pubblicare uno slow. Ma per tutelare i diritti d'autore dovevo iscrivermi alla S.I.A.E. e, per iscrivermi, dovevo sostenere un esame che, una volta superato, mi avrebbe fatto ottenere la qualifica di melodista o di compositore. Non avendo rilevanti qualità tecniche, fui iscritto come melodista; cosicché, per un particolare ed incomprensibile sistema burocratico, fui costretto ad affiancarmi ad un compositore al quale vanno ripartiti per metà i diritti sulla mia musica.

In un anno il mio slow m'ha reso diecimila lire; poi è finito nel dimenticatoio ed è «morto». Qualche volta fischietto quel motivo per la strada, sperando che qualcuno mi faccia eco per quella particolare disposizione, insita nell'uomo, che porta a canticchiare la canzone che si sente da altri. Ma è fiato sprecato.

— Ci vorrebbe una forma di lancio. Bisognerebbe riuscire ad «entrare» alla RAI — mi disse l'editore.

Ma, non so perché, dovevo io tentare di «entrare»; e tentai.

Alla RAI mi dissero: — C'è una apposita Commissione che stabilisce i programmi di musica leggera. Lei faccia incidere la sua composizione in un disco che presenterà ecc., ecc. — Ma io sapevo che, ogni volta che si riunisce, la Commissione deve esaminare almeno otto o novecento dischi, per sceglierne al massimo trenta.

Allora chiesi, sperando di trovar qualche conoscenza: — Da chi è composta la Commissione?

— Da autori ed editori — mi fu risposto.

Capito? Naturalmente non feci incidere il disco, risparmiando tremila lire.

Cercai allora di «sfondare» con vari soggetti cinematografici che intanto ero venuto scrivendo. Dopo vani tentativi, un mio soggetto superò brillantemente il vaglio di una persona competente ed introdotta nell'ambiente cinematografico, la quale, di persona, l'inoltrò ad un produttore.

Ancora debbo avere una risposta. Provai anche per altre vie, ma, se ottenni risposta, mi sentii dire che i miei soggetti non interessavano.

Così mi convinsi che l'editore ed il produttore che accolgono a braccia aperte il primo arrivato, avendo per solo fine la valorizzazione di elementi capaci o la scoperta di nuovi talenti, esistono soltanto in una realtà che trova riscontro nei romanzi o in certi filmetti di evasione.

Con ciò non voglio dire che io sia un elemento capace o un uomo di talento. Ma conosco tanti altri «vitelloni» che, come me, hanno tentato senza riuscire. Possibile che siamo tutti dei «somari»?

Non ho tentato di iscrivermi all'Accademia di Arte Drammatica in quanto non potrei mai usufruire delle borse di studio, poiché ad esse possono aspirare solamente i nullatenenti e dal mio stato di famiglia risulterebbe, invece, che mio padre è proprietario di un piccolo appez-

zamento di terreno. Non vale in mia difesa l'argomento che io debbo mantenermi da solo.

Non posso «entrare» al C.S.C. e come regista, perché non sono laureato, e come attore, perché ho superato i ventiquattro anni (ho appreso questo limite di età soltanto dal bando di concorso da me richiesto al C.S.C.; su giornali o riviste avevo sempre letto venticinque). E così, non esistendo altre organizzazioni dirette al perfezionamento di eventuali qualità interpretative, il mio avvenire di attore potrebbe essere, tutto al più, quello della comparsa.

Ho cercato allora un impiego: naufragio in alto mare. C'è chi mi vuol dire che potrei sistemarmi sicuramente con una buona raccomandazione. Ma io non conosco persone influenti.

Ho chiesto lavoro: peggio che andar di notte. Ci son migliaia di disoccupati... Anzi, a questo punto vorrei dire che se qualcuno volesse prendersi il «divertimento» di transitare verso le ore undici di sera, per esempio, sotto il portico in Lungo Tevere Sanzio, troverebbe due o tre uomini, i quali, rannicchiati in miseri cenci, dormono sull'umida pavimentazione, adoperando i fogli di un giornale per materasso. E' più giusto che essi trovino lavoro prima di me; il guaio è che non lo trovano neanche loro.

Così, nella vana ricerca di soddisfare le mie aspirazioni, trascurando i miei studi universitari che vanno un po' a rilento; e, per vivere, sono stato costretto a tornare, di tanto in tanto, in provincia, a gravare sulle spalle dei miei genitori, a subire la umiliazione della mia inutilità, a soffrire per l'amara prospettiva di dovermi rintanare laggiù, al paesello di provincia, in una vita che non fa per me perché sento che non è la mia. Lo so: sarò un avvocaticchio e sarò sempre un «vitellone».

Questa che ti ho raccontato, caro «Cinema», è la mia storia.

Ma so tante altre storie di «vitelloni» che brancolano nel buio di situazioni tristi e senza possibilità di scampo, naufragando miseramente in una pietosa vacuità ed in una avvilente rassegnazione, quando non si decidono alla maniera forte e peggiore. Avrei potuto narrare una di quelle storie, forse destando maggiore interesse, ma ho preferito parlare di me in modo da poter documentare, se fosse necessario, la veridicità di quanto ho asserito. E ti ho scritto perché spero così di aver suggerito a Federico Fellini l'idea di un film sul retroscena della vita de «I Vitelloni».

Già, perché il noto regista, con l'intelligenza che lo distingue, non realizza un film su «I Capoccia», su coloro, cioè, che hanno la «pappa fatta» o che hanno conquistato, chissà come, le posizioni, che si tramandano tali posizioni da padre in figlio, che dispongono di tutto e di tutti, che fanno mercato di cariche e di impieghi, che prostituiscono ideali e mogli e sorelle, pur di soddisfare i propri interessi? Un film su «I Capoccia», cioè, sulla classe dirigente, consentirebbe una satira mordace, la battuta di spirito, la notazione di colore... ma anche tanta amarezza! Che te ne pare?

Cordialità

Giuseppe Buratti

## UN CONVEGNO SUL NEOREALISMO

Nei giorni 3, 4 e 5 dicembre verrà tenuto a Parma un Convegno sul neorealismo cinematografico, al quale hanno assicurato la loro partecipazione numerose eminenti personalità del cinema italiano e straniero.

Il Comitato promotore, composto da Pietro Barilla, Attilio Bertolucci, Pietro Bianchi, Luigi Malerba, Antonio Marchi e Virgilio Marchi ha diramato il seguente invito:

«Il Cinema italiano del dopoguerra ha interessato il mondo: i suoi successi sono stati molti, ma una sola parola li comprende, una parola che è diventata, soprattutto all'estero, sinonimo di cinema italiano: neorealismo.

Nonostante intorno a questa denominazione si siano accese tante discussioni, anche uscenti dal campo estetico per entrare in quello politico, ormai è pacifico per tutti che il neorealismo rispecchia un fatto cinematografico-storico di estrema importanza.

Oggi c'è chi sostiene che il cinema neorealista, essendo legato a un determinato momento storico, è finito, ha esaurito il suo compito. C'è invece chi continua a credere nel neorealismo come in un metodo di indagine artistica suscettibile di continui sviluppi.

Al di fuori della polemica noi comunque crediamo che il neorealismo sia stato, finora, la più autentica esperienza del cinema italiano e che le stesse discussioni intorno ad esso abbiano finito con l'investire tutto il nostro cinema a tal punto da rendere necessaria una chiarificazione.

Un convegno, che mettendo a diretto contatto i protagonisti di questa esperienza (registi, scrittori di cinema, attori, critici, operatori, produttori, musicisti) e in genere quanti sentono l'urgenza di una chiarificazione teorica dei problemi essenziali del cinema italiano, pensiamo possa servire a fare il punto sul fenomeno neorealista e indicare, forse, nuove strade e aperture.

Parma crede che tale incontro, in cui ognuno potrà esprimersi con piena franchezza e libertà, costituisca il primo vero raduno del cinema italiano e si augura che esso possa contribuire al suo sviluppo e alle sue fortune».

# CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Nuova serie  
Volume IX

FASCICOLO 121

Anno VI - 15  
Novembre 1953

## Questo numero contiene:

*Lettere / Un convegno  
sul neorealismo* . . . . . Seconda di copertina

*Cinema-gira* . . . . . 250

C.  
*Bilancio del neorealismo* . . . . . 253

DAVIDE TURCONI  
*La teoria del film nasce dalla poesia. III°* . . . . . 254

MARIO VERDONE  
*Cortometraggi: Giorgio De Chirico* . . . . . 259

ROGER MANVELL  
*Dall'atomica all'Everest* . . . . . 260

NINO GHELLI  
*Note estetiche sul Cinemascope* . . . . . 261

Paginone: *Nastri al merito al cinema italiano* . . . . . 264

EUGENIO GIACOBINO  
*La televisione avrà un suo linguaggio?* . . . . . 266

S. G. BIAMONTE  
*Per i film rivista l'Italia è un'area depressa* . . . . . 272

Circoli del Cinema: *I "Cineforum" e la cultura* . . . . . 275

GIULIO CESARE CASTELLO  
*Film di questi giorni* . . . . . 276

IL POSTIGLIONE  
*La Diligenza* . . . . . 280

*Formato ridotto* . . . . . Terza di copertina

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

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE: Milano, Via Serio, 1 - Tel. 563.063-563.064 - REDAZ. DI ROMA: Dr. Fausto Montesanti, via S. Giovanni in Laterano, 210 - Tel. 764.085. - CORRISPONDENTE DA LONDRA: Roger Manvell, Direttore della British Film Academy - DA NEW YORK: Herman G. Weinberg, Hotel Robert Fulton, 228 West 71st Street. - DA PARIGI: Marcel Lapiere, 240 rue Saint-Jacques. — Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'amministrazione del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497. — Concessionaria esclusiva della pubblicità: COMPAGNIA INTERNAZIONALE PUBBLICITA' PERIODICI (C.I.P.P.) - Milano, Via Meravigli, 11 - Telefoni 80.77.67-80.83.50; Torino, Via Pomba, 20 - Telefoni 41.172-45.816, e sue rappresentanze. — ABBONAMENTI: Per l'Italia, annuale L. 2.200; semestrale L. 1.100; estero, il doppio.

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Betta St. John nel technicolor in Cinemascope "La tunica", prodotto dalla Fox



La Lollobrigida nel recente film di Comencini, Pane, amore e fantasia.



# CINEMA GIÀ

## ITALIA

Si sono iniziate le riprese...

...dei seguenti film: Non vogliamo morire (Zancla Film), regista Oreste Paella, operatore Alfredo Lupo, interpreti Umberto Spadaro, Folco Lulli, Alfredo Varelli, John Kitzmiller, Gianni Cavallieri, Aurora De Alba, Paolo Benni; Due notti con Cleopatra (in Ferraniacolor; Excelsa-Rosa Film), regista Mario Mattoli, operatori Karl Struss e Riccardo Pallottini, interpreti; Sophia Loren, Alberto Sordi, Ettore Manni, Paul Muller, Rolf Tasna, Alberto Talegalli, Nando Bruno; Torna! (in Ferraniacolor; Labor Film-Titanus), regista Raffaello Matarazzo, operatore Tino Santoni, interpreti Amedeo Nazzari, Yvonne Sanson, Enrica Dyrell, Franco Fabrizi, Liliana Gerace, Giovanna Scotto, Maria Grazia Sandri; La Sultana Safiyè (di cui varie riprese sono già state effettuate in Turchia; Prod. Trombetti-Efi Kollektiv Sirketi), regista G. D. Martin, operatore Renato Del Frate, interpreti Maria Frau, Mahir Ozerden, Carlo Giustini, Bruna Corrà, Mariolina Bovo, Rita Caruso, Carla Calò, Atif Kapton, Cahit Irgat; Disonorata (in due edizioni: una normale ed una per schermo panoramico; General Film), regista G. W. Chili, operatore Angelo Baistrocchi, interpreti Milly Vitale, Alberto Farnese, Aldo Silvani, Guido Notari, Teresa Franchini, Maria Laura Rocca, Cesare Fantoni, Vittorio Duse, Oscar Andriani, Fiorella Betti, Girolamo Favara, Augusto Di Giovanni, Attilio Dottesio, Ugo Sasso; Mai ti scorderò (Orea Film), regista Giuseppe Guarino, operatore Antonio Busia, interpreti Paolo Carlini, Jacqueline Collard (del C.S.C.), Nyta Dover, Charles Fawcett, Vera Carmi, Lauro Gazzolo, Alberto Talegalli; Storia di un amore (ovvero Suor

Celeste; Claudio Film), regista Sergio Grieco, operatore Giorgio Orsini, interpreti Alba Arnova, Elisa Cegani, Jacques Sernas, Luisa Rossi, Dina Sassoli, Carlo Romano; Cose da pazzi (la cui vicenda, che si svolge in un manicomio, vuole essere una satira di certi aspetti della vita moderna; Kronos Film), regista G. W. Pabst, operatore Mario Bava, interpreti Aldo Fabrizi, Lianella Carell, Arturo Bragaglia, Enzo Fiermonte, Oscar Andriani, Marco Tulli, Enzo Maggio, Gianna Baragli, Maria Donati, Nietta Zocchi (che sono i "pazzi"), e Carla Del Poggio, Enrico Luzi, Enrico Viarisis, Rita Giannuzzi, Lea Di Leo, Walter Brando (che sono invece i "sani, di mente").

Prosegue la lavorazione...

...dei seguenti film: Senso (Technicolor; Lux Film) di Luchino Visconti; Femmina (Technicolor; Prod. Cin. Européennes) di Edgar G. Ulmer e Marc Allegret; Cent'anni d'amore (Ferraniacolor; Cines) di Lionello De Felice; I cinque dell'Adamello (Cinemataggio) di Pino Mercanti; Amori di mezzo secolo (Ferraniacolor; Excelsa-Roma Film) di Pietro Germi, Domenico Paolella, Roberto Rossellini, Mario Chiari, Federico Fellini e Gianni Franciolini; Giorni d'amore (Ferraniacolor; Excelsa) di Giuseppe De Santis; Rompicollo (disegni animati in Ferraniacolor; 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; Gran Varietà (Ferraniacolor; Excelsa-Roma Film) di Domenico Paolella; Delirio (Orage; Bellotti Film) di Pierre Billon e Giorgio Capitani; Il matrimonio (Ferraniacolor; Filmcostellazione) di Antonio Petruc-

ci; Ladro d'amore (Bocar Film) di Marino Girolami; Di qua di là del Piave (Faretra Film) di Guido Leoni; Pietà per chi cade (Rizzoli-Royal) di Mario Costa.

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: Questa è la vita (in quattro episodi tratti da racconti di Pirandello; Fortuna Film) di Giorgio Pastina ("La giara"), Luigi Zampa ("La patente"), Mario Soldati ("Il ventaglio") e Aldo Fabrizi ("Marsina stretta"); Un giorno in pretura (Excelsa-Documento Film) di Steno; Totò e Carolina (Rosa Film) di Mario Monicelli; Siamo ricchi e poveri (Ferraniacolor; Sud Film) di Siro Marcellini; La prigioniera di Amalfi (Glomer Film) di Giorgio Cristallini.

«Un grande avvenire»...

...attende la cinematografia italiana sul mercato degli Stati Uniti d'America: così ha profetizzato, durante il suo recente soggiorno in Italia, Adolph Zukor, Presidente della Paramount, il quale ha tuttavia raccomandato al nostro cinema di «avere pazienza» nel cercare di affermarsi in America, ricordando come i film di Hollywood abbiano impiegato molti anni prima di penetrare a fondo su determinati mercati. Dopo aver criticato le produzioni americane all'estero le quali non siano giustificate da precise ragioni di contenuto e di ambiente (comunicando che la Paramount seguirà il criterio di realizzare in Italia solo film il cui soggetto sia di spirito prettamente italiano), Zukor ha fra l'altro affermato che ritiene assurdo basare una intera produzione cinematografica sui film in rilievo o su quelli a schermo panoramico, sistemi adatti solo per

alcuni generi spettacolari e per i film a grande messinscena.

Le «presentazioni» dei film...

...dovranno d'ora in poi essere visibili anche per i minori di anni sedici: così ha dichiarato il Sottosegretario Teodoro Bubbio annunciando che opportune disposizioni ai componenti delle Commissioni di revisione di primo grado sono in corso di emanazione da parte della Presidenza del Consiglio dei Ministri.

Vittorio De Sica...

...sta preparando la riproduzione cinematografica del romanzo di Giuseppe Marotta: L'oro di Napoli, da tempo fra i suoi progetti, cui egli potrà dedicarsi completamente appena saranno terminati gli impegni di lavoro che in quest'ultimo periodo hanno legato il suo nome di attore a numerosi film italiani.

Ai primi di dicembre...

...si terrà a Parma il primo Convegno Nazionale del Neorealismo cinematografico, dalle cui libere discussioni i promotori si propongono di arrivare ad una chiarificazione dei problemi essenziali del Cinema Italiano. A questo scopo le giornate del Convegno, comprenderanno una serie di relazioni sugli argomenti di più scottante attualità. Nella serata inaugurale verrà presentata una antologia cinematografica composta da brani dei film che meglio rappresentano la corrente neorealista dal 1945 ad oggi.

Il film su Picasso...

...che Luciano Emmer sta realizzando per la Produzione Rizzoli in Ferraniacolor (dopo le riprese a Vallauris e ad Antibes, si stanno ora svolgendo quelle sulla mostra del pittore al Palazzo Reale di Milano), mentre all'estero verrà distribuito regolarmente come un film di lungo metraggio, in Italia invece sarà suddiviso in sei cortometraggi, che il pubblico vedrà quindi in disordine e a distanza di tempo l'uno dall'altro, o



(A sinistra) Gli scrittori si danno al cinema: dopo Elio Vittorini — che compare come attore nel Giulietta e Romeo di Castellani — anche Enrico Pea è diventato attore cinematografico: eccolo mentre si sta preparando per una scena del lungometraggio didattico a colori Gli orizzonti del sole. (Sotto) La ripresa d'una inquadratura di Ruby, fiore selvaggio di King Vidor.





sarà costretto per vederli (ammesso che riesca a venire a conoscenza della loro programmazione), ad assistere anche alla proiezione di un brutto film.

#### Joseph L. Mankiewicz...

...dirigerà quanto prima a Cinecittà un film tratto da un proprio soggetto: *The Bare-footed Countess* ("La contessa a piedi scalzi"), i cui interpreti maschili saranno Humphrey Bogart e Edmond O'Brien. Il regista cerca ora per il ruolo di protagonista femminile una ragazza italiana che conosca l'inglese e sappia danzare.

#### Gli esterni di due film...

...di produzione estera si stanno realizzando in Italia: *Liebe und Trompetenblasen* ("Amore e suoni di trombe") della *Oscra Film* di Monaco di Baviera, diretto da Helmut Weiss, sul Lago di Garda; e *I frutti più dolci della casa austriaca* *Ariston Film*, diretto da Franz Antel, in Sicilia: quest'ultimo film si ispira alla nota canzone italiana "Papaveri e papere", nella cui traduzione in lingua tedesca i "papaveri alti alti" sono divenuti "i pezzi grossi" i quali finiscono sempre per prevalere sulle persone più piccole, mangiandosi "i frutti più dolci" del titolo.

#### L'ultima tornata...

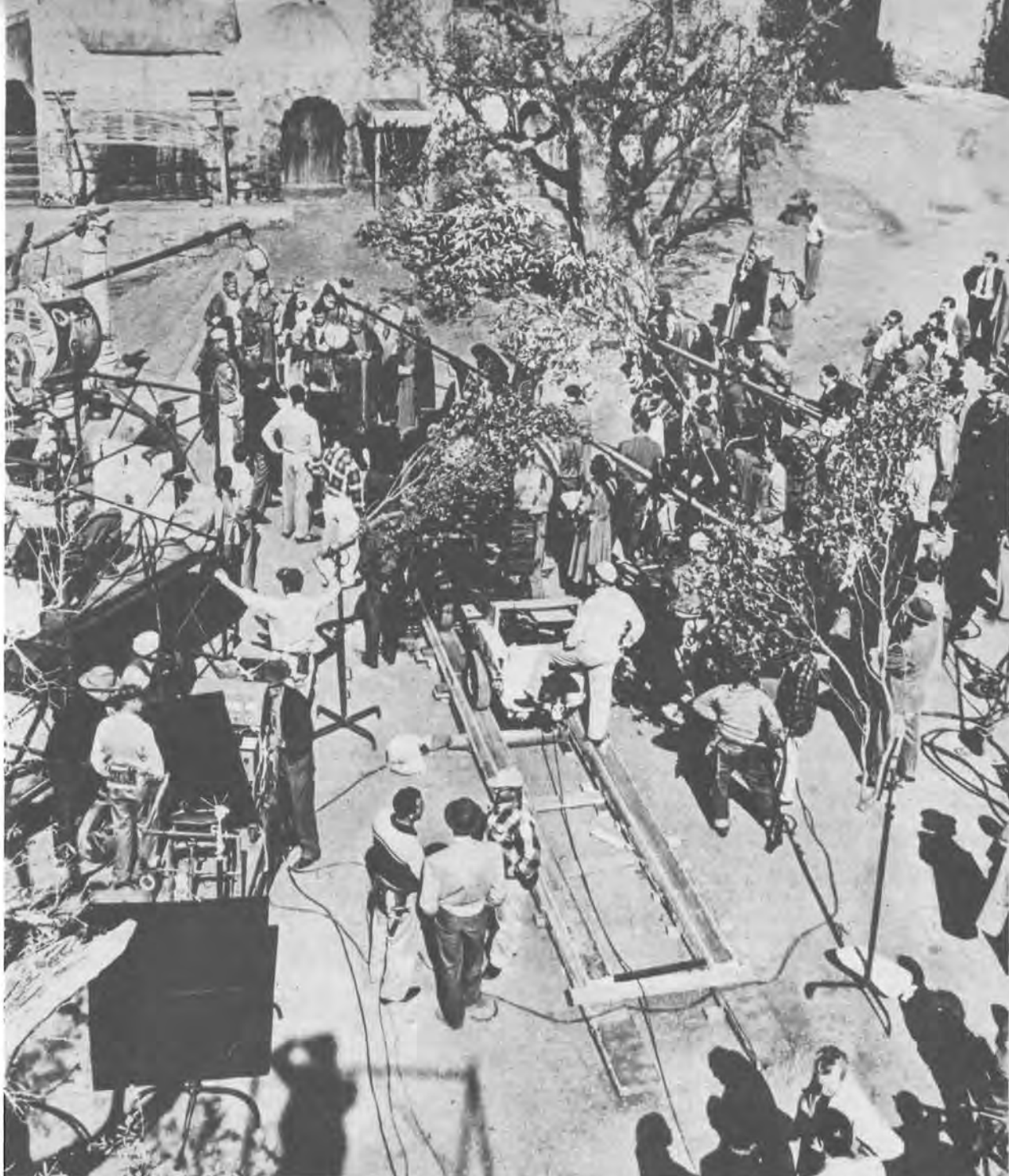
...del Concorso per Soggetti bandito dal Centro Sperimentale per l'Anno Accademico 1952-53, si è chiusa il 31 ottobre: la Giuria, composta dai registi Blasetti e Camerini, e dai critici Ghelli, Prosperi, Trabucco, Vassile e Ojetti (segretario) ha iniziato la lettura dei soggetti presentati e i risultati saranno resi noti entro il 15 gennaio del prossimo anno. Si è quindi aperta la prima tornata del nuovo concorso per il 1953-54, la cui scadenza è fissata per il 28 febbraio 1954. Ogni richiesta di informazioni e di copie del bando va indirizzata direttamente al Centro Sperimentale di Cinematografia, Sezione Concorso Permanente per Soggetti Cinematografici Inediti, Via Tuscolana, numero 1094, Roma.

#### Fra gli attori stranieri...

...che saranno presto in Italia per ragioni di lavoro sono da ricordare: Yvonne De Carlo che sarà la protagonista de *La moglie di Putifarre* per la Prod. Venturini (i cui esterni saranno realizzati in Egitto); Tyrone Power e Linda Christian che interpreteranno rispettivamente un film su Lorenzo il Magnifico e un film imperniato sul celebre quadro della "Gioconda" di Leonardo; Maria Felix che dovrà prendere parte a un film di co-produzione franco-spagnola; e Virginia Mayo che sarà con ogni probabilità Elena di Troia nel film che la Warner Bros. realizzerà in "WarnerSuperScope" e a colori per la regia di Robert Wise.

#### Nei primi dieci mesi...

...di quest'anno sono entrati in lavorazione 150 film italiani, di cui 32 in compartecipazione con altre nazioni (25 con la Francia, 4 con l'Inghilterra, uno con l'America, uno con la Spagna e uno con la Turchia). Di tali film, 57 sono a colori (di cui 39 in Ferranacolor), due in "Cinemascope" e due in "Poldelvision".



(Sopra) Un "si gira" del film *La tunica*: la prima realizzazione della Fox in Cinemascope e technicolor. (Sotto) Il solito Tyrone Power, con Terry Moore durante la ripresa d'una scena di *King of the Khyber Rifles*.





E' in preparazione...

...un film su Pulcinella, che verrà diretto — pare — da Anton Giulio Bragaglia: egli ha infatti depositato presso l'Ufficio Titoli dell'ANICA tutta una serie di titoli che alludono alla popolare maschera napoletana: Famiglia (e Scuola) di Pulcinella, Metamorfosi di Pulcinella, I due (I quattro, ecc.) Pulcinella, Pulcinella principe in sogno, Pulcinella sposo e sposa, Pulcinella marito di sei mogli, Parata o Giostra o Balli di Maschere, Il Pulcinella Antonio Petito, Le (una o Cento) disgrazie di Pulcinella e Pulcinella "tout court". Altri titoli depositati recentemente sono: Totò all'Inferno (Ponti-De Laurentis), La bisbetica domata (Svevia Film), Le campane di San Giusto (Palumbo-Fracassini), Carcere, Amore proibito e Cento serenate (Trionfalme), La mia vita per te (Rizzoli), L'innominato (Il Conte del Sagrato; Weiss-Ruffilli), Fate largo ai Moschettieri e India misteriosa (Titanus): quest'ultimo film sarà un lungometraggio in Ferranicolor che verrà realizzato in India da Claude Renoir e Giulio Macchi.

## FRANCIA

Fra i vari film...

...in preparazione sono i seguenti: un film sul poeta Apollinaire, intitolato Rendez-vous d'Apollinaire, diretto da Gilbert Prouteau; una riduzione cinematografica dell'opera di Claudel L'annonce faite à Marie, che verrà affidata a Robert Bresson; una nuova versione, stavolta a colori (Eastmancolor) dell'operetta di Meilhac e Millaud, Mam'zelle Nitouche, sceneggiata da Marcel Achard, Jean Aurenche e dal regista del film Yves Allegret, con Pier Angeli e Fernandel; un film di Marcel Pagnol su Adamo ed Eva, dal titolo Le premier amour; una biografia di Van Gogh, a colori, diretta da Jean Renoir, con Van Heflin come protago-

nista; e infine la già annunciata riduzione del romanzo di Jacob Wassermann L'affaire Mauritius, che Julien Duvivier sta per iniziare con gli attori Daniel Gelin, Eleonora Rossi Drago, Madeleine Robinson, Paola Borboni, Aldo Silvani e Charles Vanel (gli esterni del film verranno realizzati in Svizzera).

Il Comitato organizzatore...

...del prossimo Festival cinematografico di Cannes, la cui data di inizio sarà probabilmente rinviata alla fine di maggio (per dare il tempo alle personalità cinematografiche americane di assistere al Festival di San Paolo del Brasile, organizzato per festeggiare il quarto centenario della città), si è affrettata a smentire la notizia che la prossima edizione del Festival avrebbe ospitato esclusivamente film in "3D": nella precisazione, motivata da una richiesta dell'A.N.I.C.A. italiana, viene anche annunciato che oltre a film in rilievo saranno accolti film a schermo panoramico con colonna sonora stereofonica e — come al solito — film assolutamente normali (a colori o in bianco e nero).

Sono appena iniziate...

...le riprese dei film: La rafle est pour ce soir, il primo film prodotto e diretto da Maurice Dekobra (autore anche della sceneggiatura e dei dialoghi) composto di quattro episodi, di cui due tratti da novelle di Maupassant e due da racconti dello stesso Dekobra, con gli attori Blanchette Brunoy, Henry Guisol, Philippe Remy e Jacqueline Pierreux; e Raspoutine (in Eastmancolor e in Cinemascope) diretto da Georges Combret, con Pierre Brasseur, Isa Miranda e Milly Vitale.

## GRAN BRETAGNA

Dopo le assicurazioni...

...da parte governativa sul manteni-

mento del piano Eady (e la probabile obbligatorietà dei contributi statali) e del fondo di produzione (che distribuisce annualmente ai produttori circa tre milioni di sterline in sussidi), la produzione cinematografica nazionale non subirà alcuna riduzione: lo ha annunciato J. Arthur Rank all'assemblea annuale degli azionisti, cui partecipavano le varie società dipendenti dalla sua organizzazione.

Inferiore a 200...

...è attualmente il numero delle sale cinematografiche britanniche attrezzate per la proiezione di film in "3D": si tratta in gran parte di locali appartenenti al circuito "Associated British", mentre il circuito Rank ha prudentemente effettuato la conversione solo in pochi dei suoi cinematografi. Nonostante i successi di House of Wax ("La maschera di cera") della Warner, e It Came from Outer Space della Universal, due case americane, la R.K.O. e la 20th Century-Fox, hanno deciso di continuare a distribuire rispettivamente i film Second Chance e Inferno (già lanciati in "3D") nell'edizione normale, dato il numero limitato di locali opportunamente attrezzati.

## U.R.S.S.

Una «Settimana» italiana...

...a Mosca è in progetto da parte dell'"Unitalia", nel quadro delle manifestazioni organizzate allo scopo di diffondere il film italiano all'estero. L'annuncio, fatto a Roma nel corso di una conferenza stampa tenuta da Unitalia Film per illustrare il programma delle manifestazioni per il 1953-54, non è stato finora confermato da fonte sovietica.

Nuovi stabilimenti...

...verranno costruiti a Baku, Minsk e Riga, mentre si annuncia la ricostruzione di quelli di Tbilissi, l'ampliamento dei teatri "Len-Film" di Leningrado (i quali verranno messi in condizione di raddoppiare la loro produzione), e tutto un programma di costruzioni nuove comprendente 19 stabilimenti cinematografici. A Mosca in particolare è in costruzione un nuovo stabilimento appositamente attrezzato per la produzione di film a colori, nel quale si prevede che sarà possibile realizzare fino a 40 film di lungometraggio all'anno.

## UNGHERIA

Felix Bodrossy...

...ha condotto a termine due nuovi film stereoscopici, di cui è stato regista e direttore di produzione: Racconto d'inverno e Ricami a colori. A distanza di un anno circa dalla realizzazione del primo film ungherese in rilievo, gli ultimi esperimenti sono apparsi notevolmente perfezionati sia dal punto di vista tecnico che da quello artistico.

## CECOSLOVACCHIA

«Il venerdì 13»...

...è il titolo di una commedia cinematografica basata sul contrasto fra un genitore retrogrado, vecchio funzionario affezionato alle tradizioni, e i suoi due giovani figli — di sesso diverso — i quali scelgono occupazioni assai lontane dai desideri paterni ma più vicine alle loro personali aspirazioni. Diretto da Palo Bi-

lik, da un soggetto di Jan Bukva (autore anche della sceneggiatura), e fotografato da Jan Novák, il film è interpretato da Ondrās Jariabek, Olga Adamčíková, Frantisek Dibarbora e Eva Kriziková.

## ARGENTINA

Si è inaugurato...

...il nuovo sistema tridimensionale argentino, basato su un procedimento che non richiede schermi speciali, ma solo lievì modifiche agli attuali. Inventato da Jorge Duclout, esso si chiama "Easferocinema". Il primo film in rilievo è stato diretto da Camillo Cagliani.

## U. S. A.

Un nuovo «Ben Hur»...

...è stato annunciato dalla M.G.M.: esso verrà realizzato in Technicolor e con ogni probabilità col nuovo sistema "Schermo Panoramico M. G. M." oppure in Cinemascope. Si comincia a parlare di Robert Taylor per il ruolo del protagonista: ma, a parte questa notizia non ancora confermata, null'altro si sa sul resto del film.

Robert Vignola...

...un regista di origine italiana, particolarmente attivo ai tempi del muto — epoca nella quale, dopo aver fatto l'attore presso la "Kalem", diresse alcune fra le più famose attrici del tempo, come Alice Brady e Pauline Frederick — è morto a 71 anni, dopo un mese di malattia trascorso in una clinica. Regista anche nei primi anni del sonoro, per quanto con minore spicco, si era dedicato ultimamente alla produzione di film destinati alla televisione.

«La Ronde» di Ophuls...

...continua a scandalizzare il mondo: si ha infatti da New York che nonostante le proteste della "Commercial Pictures Corporation" (distributrice del film) in nome della libertà di stampa e di parola, la Corte d'Appello di New York, ratificando le disposizioni del Dipartimento per l'Educazione, ha condannato il film sostenendo che esso «presenta la promiscuità come un rapporto naturale e normale tra i due sessi». Dato che è stata chiamata in causa nemmeno che la Corte Suprema degli Stati Uniti, la quale dovrà pronunciarsi sulla costituzionalità della censura cinematografica nello stato di New York, c'è davvero da chiedersi (per lo meno da parte di chi non lo ha visto) che cosa mai contenga di tanto allarmante un film che, come si ricorderà, venne premiato al Festival di Venezia nel 1950 proprio in virtù dello "scenario" (cioè del soggetto e della sceneggiatura), che non è originale, ma è oltre tutto ricavato, ad opera di Jacques Natanson e del regista Ophuls, dal notissimo "Girotondo" di Schnitzler.

Un "western" in Trucolor...

...sarà il prossimo film di Joan Crawford, passata nuovamente — dopo una prolungata pausa piuttosto impegnativa (da Mildred Pierce in poi) — ai film-rivista (come Torch Song della M.G.M.) e ai film di seconda categoria. Il titolo di questo "western" — prodotto dalla Republic Pictures e diretto da Nick Ray — è Johnny Guitar.

Una delle interpreti indigene del film in cinque episodi Eva nera.





NUOVA SERIE

15 NOVEMBRE

1953

CINEMA

121

# BILANCIO DEL NEOREALISMO

IL CINEMA italiano si appresta a giudicare se stesso, a volgersi indietro verso il cammino già percorso, nell'attuale dopoguerra, e a tirare qualche somma. Il momento per un esame di coscienza di questo genere ci sembra scelto opportunamente: « Oggi c'è chi sostiene che il cinema neorealista, essendo legato a un determinato momento storico, è finito, ha esaurito il suo compito. C'è invece chi continua a credere nel neorealismo come in un metodo di indagine artistica suscettibile di continui sviluppi ». Gli organizzatori dell'imminente convegno di Parma sul neorealismo cinematografico (3-4-5 dicembre 1953) hanno esattamente inquadrato, nel loro manifesto, il particolare momento storico-psicologico in cui un dibattito non superficiale, intorno alla situazione venuta a crearsi, si è reso opportuno. Certo, la discussione intorno al neorealismo non si esaurisce, oggi, nello schematico dilemma: prosecuzione o interruzione di un discorso iniziato nel 1945. I problemi proposti o proponibili sono molti e complessi. Non mancherà certo chi giudicherà concluso un certo neorealismo e ne additerà un altro, del quale abbiamo appena potuto constatare lo sboccio: il neorealismo psicologista, che affonda l'occhio della propria indagine critica entro una società borghese, un tempo estranea agli interessi dei cineasti o quanto meno inafferrabile, indefinibile da essi, se non sotto un'apparenza di goffa e convenzionale caricatura.

Volgendo lo sguardo alle spalle tutti, noi crediamo, converranno facilmente con gli organizzatori del convegno, allorché, "al di fuori della polemica", sostengono che il neorealismo è stato, finora, "la più autentica esperienza del cinema italiano". Meno probabile e, diremmo, meno augurabile sarà una concordia sulle prospettive avvenire di quel movimento che, oltr'Alpe, venne discutibilmente definito "l'école italienne" e che, almeno per un certo periodo, si è identificato col cinema italiano *tout court* e tutt'oggi, per larga parte, si identifica con l'espressione più viva di esso. E' evidente che, asserendo questo, noi ci riferiamo al neorealismo in tutte le possibili accezioni del termine. Il quale, ne conveniamo, si è venuto palesando, con lo scorrere degli anni ed il moltiplicarsi delle esperienze, insufficiente. Forse, proprio a Parma, converrà passare dalla sua, diciamo così, glorificazione storica al suo seppellimento. Seppellimento, ci si intenda bene, del termine ormai un po' sdrucito e inadeguato alle cose che dovrebbe rappresentare, non dell'esperienza, che oggi più che mai dobbiamo proclamare *necessaria* sul piano storico e *attualissima* sul piano polemico.

Se esiste, oggi, in Italia come altrove, una crisi delle fantasie, è anche vero che da noi esiste pure un clima di remore e di pressioni, che, impedendo o mortificando il libero espandersi delle facoltà creative, rischia di disperdere e rendere vano il fermento di idee e la maturazione di stile che furono i portati del movimento neorealista. Oggi i burocrati e gli speculatori raccolgono, mietendo sui mercati stranieri che essi si vantano di aver conquistato, quei frutti, che solo alla potenza d'urto, all'illuminazione rivelatrice del neorealismo debbono in realtà attribuirsi. E' doppiamente giusto, quindi, che le forze del cinema italiano, a qualsiasi corrente estetica o politica appartengano, si radunino e riconfermino a se stesse

e al mondo (eminenti osservatori stranieri saranno, opportunamente, presenti a Parma) la loro intatta fiducia nelle possibilità creative di una fantasia che non accetterà di lasciarsi mortificare. Dall'esterno, intendo, ché l'esaurimento, l'isterilimento intimo di taluni registi che già furono all'avanguardia potrà, ci auguriamo, venir presto compensato da nuove energie che si profilano agguerrite e coraggiose. Chi scorra l'elenco dei recentissimi premiati coi "nastri d'argento" potrà trovarvi almeno una utile indicazione: quella di Claudio Gora, cui, in queste settimane, si è aggiunta la precisa qualificazione di Antonio Pietrangeli.

La lezione negativa di quest'anno, concretatasi in una vera sconfitta su tutti i fronti dei festival internazionali (sconfitta che non può essere certo temperata dall'esito positivo presso gli stranieri di un pur discreto "reportage" come *Magia verde*, e neppure dalla briosa affermazione de *I vitelloni* a Venezia), invitando a riflettere, avrà servito, speriamo, di stimolo per meglio operare. Avrà forse insegnato a qualche regista illustre a non presumere di poter conservare intatta la propria dignità, abdicando di fronte al capitale americano ed alle sue esigenze; avrà forse insegnato a qualche giovane regista di indubbio talento, ma di possibilità non ancora interamente dimostrate, a fare atto di modestia e a rientrare nei ranghi, dai quali aveva forse creduto (o gli era stato lasciato credere) di poter uscire prematuramente.

Di questo e d'altro si parlerà a Parma, tra "registi, scrittori di cinema, attori, critici, operatori, produttori, musicisti" del nostro schermo e in genere tra "quanti sentono l'urgenza di una chiarificazione teorica dei problemi essenziali del cinema italiano", per ripetere le esatte parole del manifesto che ci ha invitati a questo raduno, il primo, in Italia, che abbia carattere di completezza ed esuli, allo stesso tempo, da scopi, diciamo così, pratici, che si ponga, cioè, disinteressatamente al servizio di una causa culturale e civile. (Suo immediato precedente — e non per un caso — è il convegno su tema analogo, tenuto l'estate scorsa a Venezia, ma riservato alla sola critica, che ha così, in quella sede, sfoggiato gli argomenti col cui corredo presentarsi a Parma entro più ampio agone collocatorio). Garanzia di "franchezza e libertà", di serenità e di serietà è la città stessa che ha chiamato a raccolta gli uomini del cinema, città dalle tradizioni secolarmente illuminate, di una provincia che fu aureo centro di cultura e di attrazione d'ingegni, e non è dimentica d'esser stata cara a più d'un saggio. Malgrado la diaspora, anche recente, dei suoi intellettuali, Parma è sempre viva. Lo dimostrò l'altro ieri quell'aristocratico foglio che fu *La critica cinematografica*, lo dimostrarono ieri i rigorosi quaderni di *Sequenze*, lo dimostra oggi il fervore con cui i protagonisti della penultima e dell'ultima diaspora, da Bertolucci a Bianchi, da Malerba a Marchi (quest'ultimo, tuttavia, destinato a segnare il vincolo con la fertile madre patria), si sono costituiti, insieme con altri amici, in comitato promotore del convegno sul neorealismo, rinnovando la prova della loro puntuale sensibilità nei confronti dei problemi attuali di una cultura.

c.





Un'inquadratura di *The Typhoon* (1914) di Thomas H. Ince, storia di amor patrio di giapponesi che, salvo poche inquadrature iniziali, risulta ambientata prevalentemente fuori dal Giappone.

# LA TEORICA DEL FILM NASCE DALLA POESIA

**3** *ESAMINATE* le caratteristiche del "film d'azione" e del "film d'ambiente". Vachel Lindsay analizza i vari tipi di film a grande spettacolo, già da lui precedentemente divisi in film di tipo favola, di tipo patriottico, di folla e di tipo religioso:

«Così come il film d'azione ha la sua base fotografica nell'inseguimento lungo la strada maestra, così come il film d'ambiente ha la sua base fotografica nella scena intima d'interni, il film spettacolare, nelle sue quattro forme, si basa sulla possibilità della macchina da presa di ritrarre i più diversi panorami di esterni. La macchina da presa è in grado di riprodurre l'antro delle fate e di rendere ogni increspatura del laghetto coperto di ninfee; può mostrarci grandi cattedrali, tanto dentro che fuori; può abbracciare il panorama di una nuvola ciclopica, sovrastante la foresta battuta dalla tempesta e la montagna atterrita; similmente, è in grado di portare sullo schermo anonime masse umane e terribili eserciti moventisi al pari di oceani. I film di grandiosità fiabesca, di grandiosità di folla, di grandiosità patriottica e di grandiosità religiosa non costituiscono che la realizzazione di tutte queste possibilità».

*Dopo alcune considerazioni sull'elementarietà di vecchie fiabe del tipo di quelle di "Mother Goose", non del tutto dissimile dal tipo di elementarietà dei primi film, Lindsay prosegue:*

«Esaminiamo a questo punto un vecchio film francese della Pathé. Si mandano a chiamare gli uomini di un'agenzia trasporti che compaiono nel bel mezzo della stanza con un sorprendente salto; si esprime loro il desiderio di trasportare ogni mobile e masserizia della casa in un edificio distante parecchi isolati; gli uomini salutano militarmente e scompaiono; tuttavia, i loro ordini magicamente silenziosi vengono obbediti con prontezza militare. I libri ed i giornali si arrampicano sulla finestra

per poi scendere disciplinatamente in strada e nella loro scia seguono i piatti della tavola, poi le porcellane più delicate degli scaffali; infine sfilano le terraglie di cucina, le sedie, il vestiario ed i tappeti. Lo spettacolo più divertente è dato dalle scarpe che camminano lungo il "boulevard" — dai grossi stivali di papà alle pantofoline dell'ultimo nato — realizzando una satira dell'intera famiglia, pur possedendo una cert'aria autorevole loro propria, quasi fossero la parte più importante di un essere umano.

«Si vede il nuovo appartamento: tutto vi entra in ordinata processione. In contrasto colla sicurezza generale, uno o due mobili si confondono, non riuscendo più a trovare il loro posto: nel tentativo di saltare su di un alto scaffale, un piatto sbaglia la mira, cade, si rompe, e la scopa e la paletta si affrettano a raccoglierne i pezzi, consegnandoli poi alla cassetta della spazzatura. Infine giunge la famiglia, soddisfatta di trovar già tutto in ordine. Gli uomini dell'agenzia trasporti compaiono e salutano militarmente. Vengono pagati. Salutano di nuovo e spariscono con un altro salto gigantesco.

«La possibilità di fare cose del genere è fondamentale per il futuro del cinema. E tuttavia, essa non viene sfruttata perché questo particolare tipo di film è spesso male interpretato. "Alla gente non piace essere menata per il naso", dice il produttore. Certo, la gente si stanca di un semplice susseguirsi di trucchi. Ma non si stancherebbe se ad essi venisse data vita da una feconda immaginazione.

«Quando i trucchi saranno inferiori di numero, ma più umani eppur più fantasiosi, il produttore potrà salire nelle più alte sfere della fiaba, sorretto da una più matura esperienza.

La *Cenerentola* interpretata da Mabel Taliaferro, vista molti anni fa, è il miglior film di genere fiabesco che io ricordi, superiore per le sue qualità magico-fiabesche alla *Cenerentola* con Mary Pickford.

Un attore giapponese, Sessue Hayakawa,

protagonista con Blanche Sweet di *The Clew* è anche l'eroe della versione cinematografica di *The Typhoon*. Egli rassomiglia a tutti gli attori delle vecchie stampe giapponesi ed è dotato di una capacità drammatica tale da permettergli di superare la muta barriera dello schermo, imponendo commedie come queste, assai più efficaci in teatro. Ma aleggia intorno a lui quell'atmosfera romantica e pittorica che ne farebbe un elemento prezioso per la narrazione delle vecchie leggende giapponesi di Kwannon e di altri racconti che costituiscono una sorgente ancora intatta di materiale cinematografico. Il genio giapponese è eminentemente pittorico: giustamente interpretati, ogni paravento ed ogni lacca giapponese provengono da quell'antica Asia, in cerca della quale Colombo intraprese il suo viaggio».

Accennando poi ai cartelloni pubblicitari dei film, Lindsay osserva come non sia difficile scoprirvi, tra l'altro, anche «cose che dimostrano con quanta maggiore rapidità che non nel teatro sia possibile superare il confine fra il reale e l'irreale. Osservate con quanta facilità vengono evocati e si materializzano i ricordi. Troverete queste apparizioni e rievocazioni in qualsiasi film: il più stupido degli eroi è dotato di un grandioso potere di visione. Notate la dissolvenza all'inizio e alla fine della bobina, grazie alla quale ogni cosa sembra emergere dal crepuscolo per poi rituffarsi. Questi sono alcuni degli indistruttibili minimi comun denominatori delle storie delle genti, antiche e nuove. Abilmente usati, essi possono esercitare sul pubblico un potere simile a quello della palla di cristallo sul veggente».

*Dopo queste osservazioni sull'apporto che l'elemento fiabesco può dare al cinema, Lindsay passa ad esaminare i film di grandiosità di folla, ed osserva:*

«Anche il più sciatto dramma muto può contenere nobili visioni del mare. Quasi sicuramente questa parte risulterà buona: si tratta di una risorsa fondamentale del cinema.

In mano ad un esperto, uno speciale sviluppo di questa risorsa è dato dal mare dell'umanità, preso in senso letterale e non metaforico: il turbinare dei ballerini in un salone, masse di folla agitati il fazzoletto dai balconi, riunioni politiche con frenetico agitar di cappelli, torme di scioperanti minacciosi, gente affannata e pettegola sulle piazze del mercato. Soltanto Griffith ed i suoi migliori discepoli sanno rendere tutto questo nel modo in cui un qualsiasi produttore sa rendere l'oceano. Eppure, il mare dell'umanità è, in senso drammatico, fratello del Pacifico, dell'Atlantico e del Mediterraneo. La nuova invenzione, il kinetoscopia, è stata necessaria per rendere accessibili questi elementi drammatici panoramici. Il cinema non sa rendere la passione personale che in modo superficiale ma, per legge di compensazione, esso è estremamente potente nel rendere le passioni delle masse. In un recente numero del "Metropolitan", Bernard Shaw risponde a parecchie domande sul cinema. Ecco due estratti dal suo discorso:

«"Togliete il dialogo dal "Fartufo" di Molière: quale pubblico ne sopporterebbe la semplice trama? Immaginate la scena in cui Iago avvelena la mente di Otello sul conto di Desdemona, ridotta a semplice scena muta. Che ne è della differenza fra





Quattro momenti di *The Birth of a Nation* (1915), uno dei più importanti film di David W. Griffith, che Lindsay classifica «doppiamente film di folla».

Shakespeare e Sheridan Knowles nel film? O di quella fra il 'Lear' di Shakespeare e il 'Lear' di qualsiasi altro? No, a me sembra che tutto l'interesse stia nelle grandi nuove possibilità offerte alla massa del talento drammatico che non ha finora potuto farsi valere a causa di deficienze di vario genere che non hanno importanza nel cinema...».

«I falliti dal dramma parlato potranno diventare i divi delle sale da cinema. Ed esistono autori dotati d'immaginazione, di chiarezza e di doti verbali di prima qualità che sanno scrivere romanzi e poemi epici, ma che non riusciranno mai a scrivere commedie. Ebbene, il cinema si presta ammirabilmente a quella successione di eventi propria alla narrativa e all'epica che è materialmente impossibile rendere sul palcoscenico. Dal 'Paradiso Perduto' si potrebbe trarre un film assai migliore che non dal 'Giovanni Gabriele Borkman' di Ibsen — e ciò sebbene 'Borkman' sia un capolavoro drammatico e sebbene Milton non sia stato capace di scrivere una vera commedia».

«Notiamo in modo particolare ciò che Shaw dice della narrativa, dell'epica e del 'Paradiso Perduto'. Egli ha in mente, senza dubbio, le irrompenti legioni di demoni e di angeli. Questo è appunto uno dei molti generi di film di folla.

«*The Italian* di Thomas H. Ince e G. Gardener Sullivan, interpretato da George Beban, ci offre un esempio di altro genere. La prima parte del film, ripresa evidentemente a Venezia, delinea lo spirito festivo

della gente sui ponti e nelle gondole ed emana un'atmosfera di felicità popolare. Abbiamo poi la vigna ed il gioioso sentimento comune della vendemmia, indi la comune emozione di molti emigranti che salutano i loro cari sulla banchina ed infine il dramma del loro arrivo a New York. La meraviglia dei poveracci che dalla stiva si riversano lungo la loro passerella è messa in contrasto colla convenzionale noncuranza dei passeggeri di prima classe sopra di loro. Vediamo poi il ribollente calderone umano della East Side, dal poliziotto al venditore di noccioline, al barista. La folla viene trattata in due diverse sequenze.

«Fa molto caldo: torme di bambini seguono il carro del ghiaccio per raccogliere le schegge ristoratrici e assediano il lato del carro da cui esce un getto d'acqua, felici d'inzupparsi tutti i vestiti. Si riuniscono intorno alla pompa da incendio che viene azionata per loro, bagnandosi di nuovo come pulcini sotto la pioggia.

«Attraverso queste folle passano George Beban e Clara Williams, nelle parti dell'Italiano e della sua donna. Il fatto che essi esprimano, volta a volta, ogni diversa massa di umanità, dona una estrema potenza alla loro recitazione. Il loro bimbo nasce, ma non prospera. Egli rappresenta in modo più acuto un'altra fase della lotta dei bimbi contro il caldo, resa dall'inseguimento dei monelli al carro del ghiaccio.

«Il film approfondisce ancora. L'eroe rappresenta in certo qual modo la razza italiana che emigra in America: la sua innata gaiezza contrasta fortemente colla tetra East

Side. Il gondoliere diventa lustrascarpe. La contadinella vendemmiante diventa una misera madre sofferente dei quartieri poveri. Questi due caratteri non sono a forti tinte come Pendennis o Becky Sharp nei romanzi di Thackeray.

«Coll'eccezione dell'ultimo episodio (l'entrata nella casa di Corrigan), *The Italian* può considerarsi un ottimo film di notevole forza.

«Un esempio di un altro genere di film di folla è dato da *The Battle*, un vecchio film diretto da Griffith per la Biograph, edito nel 1911, prima ancora che il nome di Griffith e quello degli attori apparisse sui cartelloni. I protagonisti sono Blanche Sweet e Charles H. West. La psicologia di un gruppo d'innamorati campagnoli viene resa da una dolce danza. Poi il ragazzo e i suoi compagni partono per la guerra. Il plotone sfilava fra due ali inneggianti di folla, accorsa dai paesi vicini. Tutti questi amici danno la sensazione del patriottismo in massa. Poi, quale conseguenza di questo sentimento, i soldati — suo mezzo di espressione — sono in guerra. Gl'imprevisti delle vicende militari fanno sì che le ostilità abbiano inizio in un punto inaspettatamente vicino alla casa dove, al principio, si è svolta la danza. Dapprima il ragazzo si comporta da vigliacco. Entra dalla vecchia porta familiare, supplica la fanciulla di nascondere e, così facendo, le spezza il cuore. Fugge non soltanto dalla battaglia, ma anche dalla terribile collera fanciullesca di lei: infine, si riprende. Porta un treno di vagoni carichi di munizioni attraverso fuochi accesi dalle





vedette nemiche sul suo cammino. Perde fino all'ultimo dei suoi uomini e tutto il treno salvo il vagone che guida egli stesso. Ma il suo ritorno con quell'ultimo carico di munizioni salva le sorti dell'aspramente combattuta giornata.

« Attraverso tutto questo ci vengono date visioni della battaglia di una grandiosità che solo Griffith è fino ad oggi riuscito ad ottenere.

« Blanche Sweet rappresenta l'intero gruppo delle fanciulle nella casa della danza e l'intera comunità del villaggio. Come balenano i costumi e come si agitano i fazzoletti intorno a lei! Nella battaglia, il protagonista rappresenta la vigliaccheria che tutti gli uomini cercano di soffocare in loro stessi. Al suo ritorno, egli è l'incarnazione dell'eroismo di cui tutti hanno sperato di dar prova. Soltanto la fanciulla sa del suo primo smarrimento. Il generale ferito lo onora come primo fra tutti gli eroi. Ora essa è radiosa e non può non sentirsi felice malgrado la casa in rovine e i lamenti dei feriti per le strade ».

« Per continuare col contrasto fra la passione intima e personale come viene resa dal teatro e la passione della massa come viene resa dal cinematografo, torniamo ancora una volta a Shaw. Ricordiamo gli esempi da lui citati: Iago, Otello, Lear. Questi personaggi, egli dice, perderebbero ogni forza nel cinema. In molti casi, si potrebbe rendere la situazione di minore intensità drammatica, ma le scene più significative risulterebbero inevitabilmente piatte. Iago, Otello e Lear, qualunque siano state le loro mansioni nei rispettivi governi, sono essenzialmente individui, individui in extremis. Se, assistendo ad un film, vi sentite improvvisamente preso da una fortissima tensione drammatica, come vi capiterebbe a teatro, e in seguito, ripensandoci, vi accorgete che si trattava di una lotta di soli due o tre uomini in una stanza altrimenti vuota, fermatevi ad analizzare ciò che quegli uomini significavano. Probabilmente, essi erano i rappresentanti di razze o gruppi diversi che avete già visto

lottare fra loro in una parte precedente del film. Oppure la lotta, per quanto violenta, doveva la sua efficacia soprattutto al senso della velocità.

« Così, in *The Birth of a Nation*, che sarebbe meglio intitolare "La caduta del dominio negro", il Ku Klux Klan irrompe lungo la strada colla potenza delle cascate del Niagara. Alla fine, il Ku Klux Klan salva la ragazza bianca dal politicante mulatto, Silas Lynch. Essa è la tipica personificazione della fanciulla bianca, impotente ed inerme. Il capo bianco non agisce come individuo, ma come rappresentante dell'intero Niagara anglo-sassone. Egli porta sul viso la maschera del Ku Klux Klan finché la crisi non è superata. La collera del sudista contro i negri ed i loro organizzatori del Nord si è accumulata in numerose scene precedenti. Ne risulta un salvataggio veramente emozionante, cosa impossibile ad ottenersi in quei film che narrano di odi strettamente personali.

« *The Birth of a Nation* è doppiamente un film di folla. Sullo schermo, come nel pubblico, esso trasforma la folla in una turba violenta, favorevole o contraria all'odio feroce che il Reverendo Thomas Dixon nutre verso il negro.

« Griffith è un vero camaleonte nell'interpretare i suoi autori. Ogni qualvolta lo scenario rivela tracce del libro originale di Thomas, il film è brutto. Ma ogni qualvolta il film è Griffith puro e semplice (e cioè per una buona metà) ci troviamo davanti a del buon cinema. Il Reverendo Thomas Dixon è un Simon Legree alquanto teatrale: secondo i suoi principi dichiarati, egli è assai simile al signore ammalato d'idrofobia spirituale dell'ultima parte de "La capanna dello Zio Tom". Senza volerlo Dixon ha fatto del suo meglio per dimostrare che Simon Legree non è un personaggio inventato.

« *The Birth of a Nation* è stato giustamente condannato per le sue sfumature alla Simon Legree da Francis Hackett, Jane Adams ed altri. Ma rimane pur sempre un capolavoro nelle sue parti alla Griffith.

Inoltre, nel suo trattamento di masse umane, esso illustra, sviluppandoli, i principi che resero notevole il vecchio film *The Battle*, già descritto. Comunque, nel suo complesso, *The Battle* gli è superiore per controllo e concisione: tutto in 20 minuti.

« La scena in cui, in *The Birth of a Nation*, Lincoln cade sotto i colpi dell'assassino, è veramente magistrale. Con lui cade il rappresentante del governo e di migliaia di nobili aspirazioni della folla. Il pubblico del restaurato Ford's Theatre si alza, preso dal panico. Per noi, questo pubblico è interpretato in particolare dai due giovani i cui posti si trovano più vicini alla macchina da presa e l'orrore agghiacciante del tradimento si comunica dal pubblico del Ford's Theatre al vero pubblico dinnanzi allo schermo. La vera folla, presa dal terrore, vede il suo vero viso allo specchio.

« Abbiamo poi le sequenze dei negri ribelli nelle strade della città del sud, turbe magistralmente trattate, agitantesi follemente e ritmicamente come il mare. Infine si delinea il sorgere del Ku Klux Klan di cui già abbiamo parlato.

« Nei futuri sviluppi del cinema, da turbini fanatici e provinciali, i gesti d'ira e di gioia delle folle potranno diventare grandi manifestazioni del sentimento nazionale».

Altro tipo di film spettacolari è quello d'ispirazione patriottica, a proposito del quale Lindsay formula varie osservazioni corredate da numerosi esempi tratti da film dell'epoca, non esclusi quelli italiani e particolarmente Cabiria, del quale egli riconosce e sottolinea la grande importanza:

« Il film patriottico non deve necessariamente essere un film spettacolare. Ma generalmente lo è. Inizierò questa rassegna citandone uno che non sventola alcuna bandiera.

« *The Typhoon*, di Thomas H. Ince è una storia di amor patrio giapponese in cui ben poco del paesaggio della nazione viene mostrato e quel poco solo all'inizio. L'eroe (Sessue Hayakawa), che abita nel centro di Parigi, rappresenta il lontano Impero. Egli sta preparando un rapporto militare segreto ed è il membro più importante di una colonia di gentiluomini giapponesi. L'intero

Tre inquadrature di Cabiria (1913), il famoso film di Pastrone che anche Lindsay ritiene « opera di genio antisegnana », contenente materiale sufficiente per venti film e seconda di nuove idee.







gruppo appare prima o dopo ogni azione importante ed egli rappresenta sempre questo gruppo anche quando è solo.

« La disgraziata eroina parigina, incapace di comprendere il mistero dei cuori fanatici della colonia giapponese, s'illude che il suo amore per il protagonista e la grande devozione che egli le dimostra costituiscono la sola importante relazione umana

all'orizzonte. Essa schernisce il suo oscuro lavoro e vi contrappone le proprie grazie. Alla fine scoppia una lite fra i due. L'irresistibile si scontra coll'irremovibile e, in un momento di pazzia e quasi per disgrazia, egli uccide la ragazza.

« Il giovane è protetto dalla colonia di connazionali poiché soltanto lui è in grado di portare a termine il rapporto segreto. Finché il documento non sarà completo, egli rimarrà il meccanico rappresentante della formula patriottica giapponese. Un nuovo arrivato nella colonia, che evidentemente non è in grado di sostituire il protagonista nel suo compito, si confessa colpevole dell'assassinio e viene condannato a morte. Schiantato dal dolore e dal rimorso, l'altro fanatico muore poco dopo, stringendo fra le mani il manoscritto, finalmente completo. Il film lascia lo spettatore nell'impressione che il patriottismo giapponese sia una cosa ben strana e terribile. L'amore fra i due protagonisti risulta appena sentito, poiché sentimenti del genere al loro sorgere e al loro culmine possono essere resi soltanto dal romanziere o dal significativo alternarsi della parola e del silenzio su un palcoscenico che ci pone dinnanzi agli occhi attori in carne ed ossa.

« Anche qui, come nella maggioranza dei film, ogni tentativo di conversazione-pantomima fra gli amanti non risulta efficace. I particolari della lite fatale ed i precisi pensieri che l'accompagnano vengono resi vaghi ed oscuri dall'impossibilità di parola. La forza del film sta nel modo in cui il protagonista rappresenta l'intera colonia.

Sessue Hayakawa dovrebbe darci racconti giapponesi più adatti al cinema, ad esempio quelli di Iyeyasu e di Hideyoshi che sembrano scritti apposta per lo schermo. Benvenuta sarebbe la storia dei "Quarantasette Ronin"; non tratta dalla versione teatrale giapponese bensì su scenario che si basi sul materiale originale. Molto adatte alla realizzazione cinematografica sarebbero anche le leggende dei vari clan, trasposizioni pittoriche del codice dei Samurai.

« *The Typhoon* si svolge in gran parte in interni. Ma il film patriottico è solitamente un vasto panorama e ciò per ragioni più profonde di quelle che esigono un ampio spazio per far manovrare gli eserciti. Le bandiere non sventolano soltanto in quanto simboli di amor patrio.

« In un film che racconti la storia di un giornale, le colonne di stampa diventano attori e possono venir fotografate più spesso dello stesso protagonista. E, su un piano più alto, questa medesima tendenza infonde una forza particolare al panorama ed ai simboli patriottici di vario genere: la grandiosità, naturale o voluta, diventa qualcosa di più di un mezzo narrativo o di uno schema cromatico, qualcosa di diverso da un dramma ».

« Consideriamo ora il film *Antonio e Cleopatra*, portato in America dall'Italia da George Klein. Questo film, come altri ugualmente ambiziosi, costituisce una sfacciata violazione dei principi sopradetti. Glorifica Roma, è vero; ma equivale ad un lento e lunghissimo agitarsi della bandiera







(A sinistra): Blanche Sweet con H. B. Walthall — Oloferne — e (a destra) con Kate Bruce — l'accompagnatrice — in *Judith of Bethulia* (1914), che Lindsay pone tra i film più significativi.

italiana al disopra della bandiera egiziana. Dal punto di vista teatrale, la magnificenza è schiacciante. Considerato come uno spettacolo da circo, la recitazione è addirittura elefantasca nella sua grandiosità. Non c'è bisogno che di qualche bottiglietta di limonata venduta fra il pubblico.

« Il famoso *Cabiria* di D'Annunzio, storia della guerra fra Roma e Cartagine, offre un ovvio esempio di film di successo là dove invece *Antonio e Cleopatra* e molti film europei basati sui classici sono stati un fallimento. Prescindendo dagli evidenti difetti come produttore, D'Annunzio apprezza il simbolismo spettacolare. Egli è dotato di un particolare istinto per tutto ciò che è strano e meravigliosamente infernale nei suoi rapporti col disegno decorativo: è quindi in grado di darci una vera Cartagine. Il suo patriottismo d'italiano rasenta la frenesia. E così, in questo spettacolo, Roma emerge anima e corpo dal passato. D'Annunzio ci dà la crudeltà di Baal, l'intrepidità delle legioni romane: ogni cosa, Punica o Italiana, in secondo piano o sullo sfondo di massa, parla del genio dei rispettivi popoli e ne genera efficacemente la rovente atmosfera.

« I protagonisti non sfruttano le possibilità di tale immensa risorsa. Ci sono più di venti personaggi principali i quali, coi loro costumi, i loro gesti ed il loro passato di semidei fanno pensare più che altro al lavoro di un imbalsamatore. Sono degli dei imbalsamati che non s'interessano che al loro stereotipato romanzetto mentre Cartagine avanza ineluttabilmente verso l'abisso. Sembrano passerotti in lotta per qualche

chicco di grano al limite del campo di battaglia.

« Le azioni di questi personaggi sono abbastanza evidenti da poter venir seguite coll'aiuto di poche didascalie. Ma D'Annunzio sentimentalizza su di loro: aggiunge alla trama elaborazioni secondarie che necessiterebbero di molto tempo per venir spiegate e di un coscienzioso romanziere per essere rese interessanti. Siamo condannati a fermarci a fissare queste lunghe didascalie nell'oscurità proprio al momento in cui l'apoteosi sembra dover irrompere sullo schermo. Ma un centinaio di parole non può costituire il punto culminante di un film: esso deve emanare dallo schermo in un quadro che sia per l'occhio quello che è il sole nascente annunciato dalle mille bandiere dell'alba.

« La proiezione di New York (e penso anche di molte altre grandi città) era accompagnata da un'orchestra. Mi trovai quindi dinnanzi ad uno strato di grande cinema, ad uno strato di cattivo melodramma, ad uno strato di spiegazione scritta, il tutto cementato dalla musica.

« Uscii dalla sala invaso da emozioni di diverso genere. E, prima di tutto, dovetti reagire alla penosa tensione visiva: ben pochi occhi tollerano senza danno tre ore di cinema. Ma gli errori di *Cabiria* sono quelli di un'opera di genio antesignana: *Cabiria* contiene materiale sufficiente per ben venti film diversi ed è fecondo di nuove idee. Una volta stabilite le regole classiche di questa nuova arte, uomini avventi lo stesso genio di D'Annunzio ci daranno i veri capolavori mondiali. Comunque, gli sfondi ed i movimenti di massa di *Cabiria* rimarranno nella

storia del cinema quali imprese monumentali di vitale grandiosità patriottica.

« In queste cose, D'Annunzio è il rivale più ispirato di Griffith. Gli manca il mestiere cinematografico di Griffith, gli manca la semplicità delle sue trame ad ostacoli, gli manca l'irruenza della sua azione. L'italiano ha bisogno dell'aria pura e della robusta salute dell'americano, dei suoi primi piani, dei suoi attori e dei suoi intrecci. Ma l'americano non è mai penetrato profondamente quanto l'italiano in quelle visioni di esterni che non hanno bisogno di un tragedia per essere tragiche e nei cerimoniali satanici e celesti.

« Considero *Judith of Bethulia* e *The Battle Hymn of the Republic* i due film più significativi che io abbia mai avuto occasione di vedere. Entrambi meritano la denominazione di film religioso e di film patriottico in ugual misura. Ma, per ragioni che dirò in seguito, classificherò *The Battle Hymn of the Republic* come film religioso e *Judith of Bethulia* come film patriottico. Quest'ultimo, di D.W. Griffith, fu lanciato dalla Biograph nel 1914. Il dramma teatrale originale, di Thomas Aldrich, aveva avuto come interprete la famosa attrice bostoniana Nance O'Neil. Quando Griffith ebbe finito di manipolarlo, lo scenario cinematografico aveva perso gran parte della personalità del suo primo autore, pur mantenendo parecchi personaggi e fatti quali Aldrich li aveva concepiti. Si trattava insomma della vecchia storia apocripa, animata dal genio di Griffith e dalla recitazione di quegli attori ai quali egli aveva instillato il suo punto di vista.

« Vi si alternano quattro tipi di scene: 1) la storia particolare di Giuditta; 2) il dolce amore di Natan e Noemi; 3) visioni di strade, colla popolazione che sembra scorrervi come un fiume pigro; 4) scene di scorrerie,

Due inquadrature di *Intolerance* (1916), altro famoso film di Griffith che, se non fosse stato realizzato un anno dopo l'uscita del suo volume, Lindsay avrebbe certo largamente citato.





## GIORGIO DE CHIRICO

**CANZONI FRA DUE GUERRE:** nonostante l'amichevole appoggio della stampa cinematografica — e primo fra tutti "Cinema" — il simpatico cortometraggio di Antonio Marchi non superò lo scoglio del Comitato Tecnico, e non è apparso sugli schermi che in sedute di cine-club. Una intrapresa, dunque, fallita (mentre tante mistificazioni documentaristiche, industrialmente organizzate, avevano via libera e facevano registrare lautii introiti, a tutto svantaggio dell'equilibrio della produzione e del mercato); la quale, tuttavia, non mancò di offrire spunto alla cinematografia commerciale per lungometraggi di trattenimento che, sfruttando la stessa trovata visivo-musicale, hanno incontrato il favore del grande pubblico: anche se realizzati senza buon gusto, con scenografie e costumi da mediocre varietà, con ambienti e mustacchi appiccicati, che ricordano le ricostruzioni e i personaggi del *Marconi* di Domenico Paolella, una buffa rievocazione Incom storico-scientifica, che sa di palcoscenico come "Il traforo del Moncenisio".

Insieme a *Canzoni, canzoni, canzoni* — l'ultimo dei film sui grandi successi canzonettistici, firmato dallo stesso Paolella — si proietta *Giorgio De Chirico*, un documentario di Raffaele Andreassi. Il problema critico dell'opera del pittore di Santa Trinità dei Monti non è affrontato dalla regia, o più precisamente dalla sceneggiatura (poiché il documentario sull'arte è soprattutto scenario). E' il commento di Aniceto Del Massa che sottolinea il senso del classico, la gioiosa adesione alla natura, la registrazione delle infinite vibrazioni delle cose, i passaggi da lontani elementi di paesaggio a nature morte composte, nello stesso dipinto, in primissimo piano, la saldezza e quasi superbia dei cavalli e dei cavalieri, che contraddistinguono i quadri di De Chirico. Le tele, messe in ordine soltanto dal punto di vista cronologico, ma con scelta non rigorosa, senza confrontazioni e accostamenti fruttuosi, non fanno risaltare adeguatamente lo stile del pittore che per quel che colori e figurazioni porgono eloquentemente col proprio linguaggio.

Del Massa tiene a sottolineare la prodigiosa attività dell'ormai anziano artista. « Più invecchio e più ho avvenire », ripete con le parole di uno scrittore francese: e questa è per lui la chiave per comprendere l'odierno perseguimento dell'attività di De Chirico, anche se molti critici e artisti, che lo ammirarono per quel che fece in passato, tendono a diminuire la portata del suo lavoro di oggi. Non è un problema che cercheremo di risolvere noi, a null'altro intenti che a giudicare la fattura del documentario dell'Andreassi, realizzato al modo del *Manzù* o, ancor più propriamente del *Carrà* o del *Guttuso*: non critico, dunque, ma informativo, per quanto meno esauriente dei precedenti.

MARIO VERDONE

accampamenti che, abilmente interpolate, legano il tutto. La vera trama è costituita dall'equilibrato alternarsi di tutti gli elementi: tanti minuti dedicati all'uno, tanti all'altro. Come giusto, solo una parte minima del racconto è affidato alle didascalie e i punti salienti sono sempre resi da un quadro e mai della parola stampata ».

*Lindsay espone poi dettagliatamente la trama del film, commentandola con svariate osservazioni generalmente riferite ad impostazioni ed espressioni dei personaggi e, tra l'altro, rileva:*

« I fotogrammi rappresentanti la normale attività della folla evitano ogni scossa ed inutile fretta. Né si limitano a quella monotona quiete voluta che alcuni produttori hanno sostituito al solito ballo di S. Vito. Ogni attore del gruppo si muove in maniera armoniosa e personale: è giusto che gli usi e costumi della Betulia siano diversi da quelli americani.

« Alternata a queste scene è la terribile avanzata dell'esercito assiro: in esplorazione, in battaglia, alla conquista della gloria. La rapidità della sua azione è resa più evidente dal contrasto colla ponderata calma della cittadina ebrea

« Blanche Sweet, nella parte di Giuditta, è un'ammaliatrice dignitosa che la santità ebrea non lascia mai, nemmeno nel suo quarto d'ora di abbandono. E la sua anziana accompagnatrice che appare di tanto in tanto — sentinella della coscienza — col viso austero e il dito alzato, simbolizza il fuoco d'Israele che ancora si desterà dentro di lei. Quando l'amore per Dio e per la sua città soffoca infine ogni altro sentimento, Giuditta si libera dall'incantesimo degli onori divini che, come tutto l'esercito, essa ha accordato ad Oloferne, vivente deità pagana e il trasfigurarsi della sua figura e del suo viso è sufficiente a farci capire che la liberazione d'Israele è vicina.

« Il sapore arcaico del racconto è evidente; tuttavia, il modo in cui Griffith ha saputo rendere i diversi stati d'animo della popolazione — in pace, in guerra, nella disperazione, nella vittoria — mi fa sperare che uomini come lui sapranno un giorno illustrare le patriottiche profezie di massa americane ».

*Da ultimo, terminando l'esame del film patriottico, Lindsay conclude:*

« Il normale film di folla vuole rimanere vicino alle strade come le vediamo; il normale film patriottico vuole soprattutto ricordare l'ardente concetto di nazionalità quale è oggi concepito; il normale film religioso non si allontana mai molto dall'ortodossia standard. Alla fine, queste diverse forme si confondono l'una coll'altra, pur avvicinandosi alla meta per strade differenti. Noi americani aspettiamo il grande film di domani che segnerà una decade o un secolo, il film che annuncerà il giorno in cui tutte le bandiere del mondo diverranno una sola bandiera e le folle si muteranno in una sola fratellanza ».

*In una successiva puntata completeremo le citazioni dal volume di Lindsay con le sue osservazioni sul film di tipo religioso, sull'architettura in movimento e su alcuni altri fra gli argomenti trattati in "The Art of the Moving Picture".*

DAVIDE TURCONI



Dall'alto in basso: tre inquadrature rispettivamente dei documentari d'arte: La favola del Santo Cavaliere, Luca Signorelli e Una leggenda del Carpaccio realizzati da Pier Luigi Pizzi, Luigi Bazzoni e Mario Fenelli per l'Arte Fim.





# DALL'ATOMICA ALL'EVEREST

QUESTO mese voglio parlare di due film, e più precisamente di due documentari, che a mio parere superano per il loro contenuto drammatico tutte le storie che i nostri amici scrittori hanno inventato per noi, in quest'anno. Uno è *The Conquest of Everest*, l'altro *Operation Hurricane*.

*Operation Hurricane* è la storia della bomba atomica inglese esplosa nelle isole Montebello, al largo della costa nord-occidentale dell'Australia. Nel caso presente, la registrazione cinematografica delle varie fasi venne compiuta a scopi scientifici, e come tale sottratta quindi alla curiosità del pubblico. Macchine da presa speciali, capaci di captare centomila fotogrammi al secondo vennero inviate a Montebello per la ripresa della grande esplosione; ma, parallelamente all'esperimento, i fatti umani che si svolgevano attorno ad esso venivano anch'essi ripresi, per noi tutti, da una comune macchina da presa che si limitava ai consueti ventiquattro fotogrammi al secondo. Era naturale, infatti, che dopo migliaia e migliaia di negativo girato nel corso di questa spedizione, fosse ai profani concesso di vederne una piccola parte, quella cioè accuratamente scelta fra tutte le immagini riservate invece agli archivi segreti.

Il risultato è stato un eccellente pezzo cinematografico di Stuart Legg e Donald Stark, e — sia detto per inciso — con un appropriato commento musicale di John Addison. Il film ha inizio dalle ridenti contrade d'Inghilterra dove Sir William Penney aveva posto il suo quartier generale (com'è noto Sir William Penney era il direttore coordinatore delle ricerche e dei preparativi per la spedizione), e poi ci introduce fra gli squallidi scogli delle isole Montebello, dove gli scienziati avevano tutto predisposto per la riuscita dell'esperimento. I volti, senza trucco, quasi di ragazzi, degli uomini che calcolano a tavolino le proporzioni di un tal potere di distruzione, e che ripetono le parole del cifrario e danno il segnale per l'esplosione della bomba atomica con lo stesso tono di voce, senza emo-

zione, che abbiamo tante volte udito nelle finzioni dei gialli, quei volti — dicevamo — sono l'ultima espressione umana che lascia il posto alla visione apocalittica dello scoppio, con cui si conclude l'exasperante tensione drammatica suggerita dalla musica di John Addison. L'esplosione si dilata come un immenso fungo oscuro da tutta l'isola circondata da rivoli di fuoco, vapori proiettati e blocchi di nubi scagliati in alto sino a coprire il sole.

Si può guardare questo film con interesse scientifico o soltanto da un punto di vista spettacolare, ma comunque lo considerate esso fornisce la prova migliore, indiscutibile, che soltanto il cinema può ottenere quegli effetti, per i quali le parole riescono, ormai, inefficaci.

*The Conquest of Everest* è un film meraviglioso. Per realizzarlo, la macchina da presa è stata issata dalle mani dell'uomo sulle più alte vette sinora inviolate, qualcosa come ottomila e più d'altezza, fin quasi sulla cima dell'Everest. L'uomo che ha reso possibile questa impresa eccezionale è George Lowe, lo specialista di montagna neozelandese, che prima di far parte della spedizione non sapeva neanche che cosa fosse un provino cinematografico. Ma gli ha insegnato il mestiere Tom Stobart, uno dei migliori operatori che vanta la produzione inglese, incaricato di organizzare tecnicamente l'impresa, e difatti riuscì a portare il materiale, anche il più pesante, a millecento metri dalla vetta. Gli altri, che compirono la scalata portarono con sé, per la ripresa anche a colori, soltanto apposite macchine 16 mm., poiché a quelle grandi altezze basta a volte lo scarto di peso di qualche libbra per determinare l'insuccesso, nella parte conclusiva. Hillary e Sherpa Tensing, nell'ultimo tratto, usarono soltanto macchine fotografiche.

Io penso che sia bene, che sia andata così. La vetta dell'Everest è vista solo dall'alto, e appare come un picco inaccessibile

e dall'aspetto ostile, in uno squallore mortale, come un immenso cimitero nel quale ombre umane sono svanite senza lasciar traccia a violare il silenzio. E' bene che luoghi come questi, se sono stati raggiunti almeno una volta dagli uomini, conservino però sempre un loro mistero, non siano offerti quasi senza ritegno alla vista di tutti gli indolenti spettatori comodamente sprofondati nelle loro poltrone. Bisogna, tutt'al più, intravederli soltanto e poi lasciar lavorare la nostra immaginazione. La realtà senza alcuna suggestione fantastica è altrove, quando Sir John Hunt si getta al collo degli scalatori tornati, in un impeto di gioia e di gratitudine, all'annuncio che hanno vinto la montagna. Qui la scena è tale e quale com'è avvenuta, vera sotto gli occhi, senza alcuna aggiunta concessa alla finzione cinematografica.

Dopo l'ascensione, il cinema è passato — per ritornare alla base di produzione — attraverso lo straordinario, impenetrabile mondo del Nepal, che si vede in tutto lo splendore d'una flora multicolore, con le sue verdi colline, in quella poetica suggestione dell'Himalaya accresciuta dal mistero dei templi, specialmente di quello di Thyangboche, ai piedi dell'Everest. Il commento, ad opera del poeta Louis MacNeice, ha un linguaggio un po' troppo ricercato a mio parere, come pure è forse troppo insistente l'accompagnamento musicale di Arthur Benjamin. Ma il film, così com'è, non si potrà facilmente dimenticare, poiché l'Everest è una perpetua sfida alla macchina da presa e all'uomo.

Nessuno potrà mai immaginare la fatica e gli sforzi di George Lowe, quand'egli stesso era così stremato di forze da non riuscire non solo a muovere un dito, ma neppure a rincuorare i compagni. Il film rispecchia la situazione in cui si trovarono i componenti della spedizione che richiedeva, per il buon esito, cieca sottomissione gli uni agli altri. E' nella sua evidente semplicità, un omaggio doveroso a quegli uomini che resero possibile il successo, e dinanzi alla visione di tanta audacia e tenacia tutti gli spettatori dovranno riconoscere l'importanza e la superiorità del cinema, come documentazione, se la macchina da presa è capace di registrare, con tanta fedeltà, un così storico avvenimento.

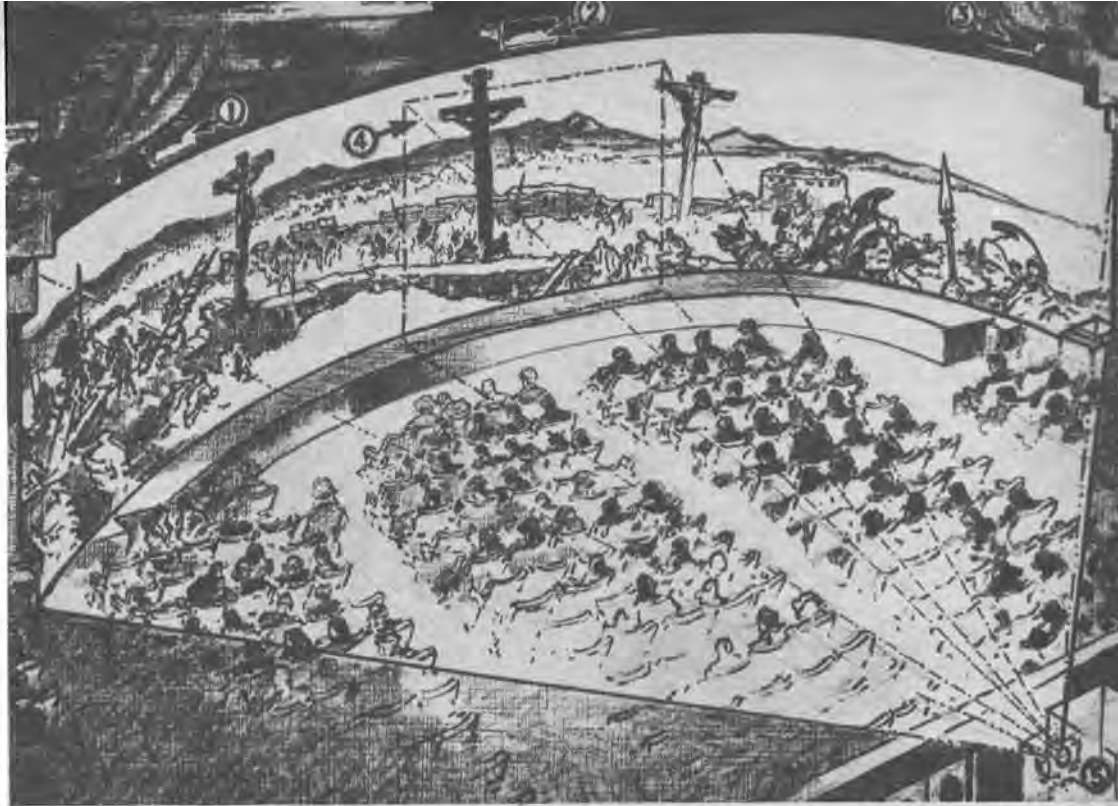
**ROGER MANVELL**

*Due inquadrature di The Conquest of Everest, un interessante ed eccezionale documentario sull'audace scalata della quale il film documenta i più importanti ed impressionanti momenti.*





È STATO sostenuto da un valente teorico che è difficile stabilire fino a che punto l'arte e la tecnica si influenzino reciprocamente: sarebbe stato più esatto affermare che è difficile precisare fino a che punto l'attività creativa dell'artista, in cui fantasia e pensiero sono indissolubilmente uniti, determina l'evoluzione dei mezzi tecnici di cui egli si serve, cioè il loro impiego più vario e puntuale, e fino a che punto è invece l'evoluzione dei mezzi tecnici, cioè il loro perfezionarsi come complesso strumentale per un continuo allargamento delle conoscenze ad essi relativi, ad aprire nuove possibilità espressive al linguaggio dell'artista. Ed in fondo tutta la storia dell'arte è ritmata su questo incessante processo di osmosi tra la ricerca di sempre nuovi mezzi espressivi da parte dell'artista, ricerca che arricchisce i mezzi tecnici di nuove possibilità semantiche, affermando la singolarità e irripetibilità di uno stile come espressione della esistenza, e i suggerimenti che al mondo dell'artista stesso derivano dalla possibilità d'impiego di nuovi elementi naturali o da differenti usi di quelli già noti. E' l'ansia creativa di Van Gogh nel suo tormentoso attuarci che lo induce a usare il colore in tocchi compatti e granulosi, ignorando tal-



(Sopra) Schema d'una proiezione in Cinemascope di La tunica, raffrontata alla dimensione di una inquadratura normale (4) e con l'indicazione dei tre altoparlanti per la stereofonia (1, 2 e 3); (Sotto) Dimensioni dello schermo per proiezioni in Cinemascope, raffrontate alla statura umana.

# NOTE ESTETICHE SUL CINEMASCOPE

volta addirittura il pennello, aprendo orizzonti cromatici nuovi alla pittura moderna; ma è l'invenzione, del tutto al di fuori dell'arte, dei colori ad olio, che apre la via al trionfo della pittura rinascimentale. Analogamente nel cinema, è lo stile di Eisenstein (dopo le esperienze significative di diversi autori) che investe definitivamente il montaggio di nuovi valori figurativi e ritmici, aprendo su di esso una problematica estetica; ma è l'invenzione, di ordine puramente scientifico, del sonoro che offre la possibilità di un notevole arricchimento dei mezzi del linguaggio: arricchimento ancora naturalistico che le esigenze stilistiche degli autori si incaricheranno di rendere espressivo attraverso l'asincronismo. E' proprio tenendo presenti queste considerazioni che ogni diffidenza nei confronti di nuovi mezzi tecnici, che guardi ad essi come ad un pericolo per l'autonomia o la peculiarità di un certo linguaggio, ci appare almeno grottesca: ed infatti la storia del cinema ha già avuto facilmente ragione della opposizione di Arnhem e dei suoi seguaci nei confronti del sonoro e del colore.

D'altra parte ancor più grottesca sarebbe un'idolatria della perfezione tecnica, che involga una valutazione dell'opera d'arte simile a quella di uno strumento scientifico. L'assoluta priorità che ha per noi l'elemento spirituale nell'arte (non per l'affermazione di quella inconoscibile intuizione-espressione di crociana memoria che sempre più si rivela una soluzione di comodo, ma per la trascendentalità dell'espressione artistica intesa come manifestazione autentica dell'Esistenza nel suo rapportarsi all'Essere) rende infatti assolutamente subordinato ad esso ogni elemento linguistico o tecnico: l'artista decide cioè in assoluta libertà della propria espressione ed è in essa guidato da quel complesso di norme regolative che sono

pertinenti al suo mondo e che costituiscono il suo stile, e a tali norme è pur sempre sottoposto ogni elemento di cui l'artista si serve.

Queste ovvie considerazioni non sono forse inutili ad inquadrare qualche nota riguardante l'apparizione del cinemascope (e dello schermo panoramico), nei confronti del quale, in sede preliminare, sarebbero altrettanto assurde e una posizione negativa, basata aprioristicamente sul criterio di un « indebolimento » espressivo di taluni elementi del linguaggio filmico, e una posizione favorevole, nascente da considerazioni di maggiore « evidenza » dello spettacolo filmico. Anche perché ogni giudizio aprioristico e generico non potrebbe che risultare arbitrario, proprio in quanto, come si è detto, è la coerenza dello stile dell'artista a decidere della validità espressiva dei mezzi di cui si serve. E' invece interessante esaminare quali mutamenti possa determinare il « cinemascope » nelle attuali forme semantiche del linguaggio filmico, e da tali muta-

menti risalire alle varianti di impiego dei mezzi espressivi da parte dell'autore. La prima caratteristica fondamentale del cinemascope è infatti quella di determinare una variazione in un elemento visuale diretto dell'inquadratura, nei confronti dello spettatore, e cioè la grandezza del quadro: un elemento cioè indipendente dai mezzi propriamente espressivi del linguaggio filmico, inquadratura e montaggio, e che sull'impiego di essi esercita una indubbia influenza. E' noto che le attuali dimensioni dell'inquadratura filmica corrispondono approssimativamente a quelle del campo visivo dell'occhio umano e che nell'inquadratura stessa è rinvenibile un centro di attenzione che è l'elemento determinante da tenere presente, non soltanto ai fini della correttezza lessicale degli attacchi di montaggio da una inquadratura all'altra, ma ai fini della qualità ritmica, e conseguentemente emotiva, delle inquadrature. E' ovvio infatti che in senso espressivo non ha alcuna importanza la metrica lunghezza delle inquadrature, ma il







tempo di lettura delle inquadrature stesse: tempo di lettura che determina una serie di rapporti ritmici destinati inevitabilmente a risolversi in coefficienti stilistici. Ma il tempo di lettura è influenzato oltre che dalla lunghezza metrica delle diverse inquadrature, dalla maggiore o minore complessità del centro di attenzione e dalla sua entità dinamica: è ovvio infatti che più è complesso e ricco di movimenti il centro di attenzione dell'inquadratura, più è lungo il tempo di lettura dell'inquadratura stessa, cioè minore è la sua durata psicologica: così due inquadrature di identica lunghezza metrica possono avere tempi psicologici di durata, gli unici importanti agli effetti espressivi, sensibilmente diversi. Nel cinemascope la variazione non soltanto della grandezza della inquadratura, come superficie dell'immagine, ma delle proporzioni tra larghezza ed altezza dei contorni dell'immagine, determina un « debordamento » di essa dal campo visivo dello spettatore, e ciò dovrebbe conferire all'immagine stessa un senso di tridimensionalità, cioè un'ampiezza spaziale. Ci sembra però che tale « debordare » dell'immagine dal campo visivo costituisca il maggiore ostacolo ad un impiego in senso espressivo del « cinemascope »: dannosa risulta infatti soprattutto la mancanza di proporzioni tra dimensione orizzontale e verticale della immagine, con una conseguente « deformazione » della consueta inquadratura visiva. Il che potrebbe assumere una autentica funzione espressiva se rispondente ad una esigenza semantica del mondo dell'autore, ma assurda risulta se posta come fattore « a priori ». Infatti l'aumentata ampiezza del quadro determina nel cinemascope, nei confronti del film normale, una più lenta individuazione del centro di attenzione e quindi un più lungo tempo di lettura dell'inquadratura. Ciò anche in conseguenza di altri motivi: la maggiore complessità di composizione figurativa, riscontrabile in genere nell'inquadratura su schermo panoramico, e, in genere, la maggiore distanza del piano di ripresa (per immettere nell'inquadratura un maggior numero di elementi). Il più lento tempo di lettura dell'inquadratura, derivante quindi non da una ragione inti-

mamente pertinente all'immagine come possibilità semantica astrattamente considerata, ma da una deficienza nell'attuarsi del rapporto immagine-spettatore, per una fisica impossibilità di questo ad effettuare dell'immagine una lettura immediata e completa, determina naturalmente una limitazione nelle qualità ritmiche attuali del linguaggio filmico, in quanto viene a ridursi la possibilità di un montaggio rapido di pezzi brevi. Si osserverà che ciò che è da tenere presente è la durata psicologica delle inquadrature e non la lunghezza metrica di esse, che inoltre tale durata psicologica di una inquadratura è influenzata dal rapporto con quella precedente e successiva, e che infine anche il tempo di lettura dell'inquadratura su grande schermo può essere sensibilmente ridotto attraverso una essenziale semplificazione dei suoi elementi compositivi (compensabile psicologicamente con un movimento che si svolga preferibilmente in senso longitudinale nei confronti dell'asse ottico della camera). Ma le osservazioni suddette riguardanti il maggior tempo di lettura della inquadratura in « cinemascope » fanno essenzialmente riferimento proprio alla loro maggiore durata psicologica la quale può essere effettivamente ridotta attraverso rapporti con inquadrature precedenti e successive di maggiore durata, ma in senso eminentemente relativo e in modo molto limitato. La riduzione del tempo di lettura delle inquadrature urta infatti nel cinemascope contro l'inconciliabilità di due termini: la necessità di una semplificazione degli elementi di essa, per mezzo di un avvicinamento della camera che riduca psicologicamente l'ampiezza del campo o per mezzo di un diminuito numero degli elementi interni compositivi, e la necessità di mantenere una certa distanza e una certa complessità di elementi proprio per far sì che l'inquadratura risulti « affollata », cioè priva di inutili zone vuote. Il linguaggio filmico viene così a perdere una delle peculiarità espressive fondamentali: la sua allusività e immediatezza, il poter creare cioè esperienze sensibili nello spettatore che trovano completamento soltanto nella sua partecipazione psicologica.

Cade infatti nell'inquadratura del cinemascope la possibilità di realizzazione in senso espressivo di immagini in piano ravvicinato in quanto il quadro rimarrebbe in gran parte vuoto, nel caso della presenza di un ben individuato centro di attenzione, oppure risulterebbe di lentissima lettura, nel caso della presenza di diversi elementi costituenti motivi di attrazione psicologica per lo spettatore. D'altra parte può osservarsi che questa generica rinuncia nel cinemascope all'uso frequente di piani ravvicinati, cioè un generale allontanamento dei piani, si combina curiosamente con una tendenza del tutto opposta: e cioè una rinuncia ai piani molto lontani (campilunghi e campilunghissimi) in quanto l'aumentata superficie del quadro determina automaticamente una maggiore ampiezza di campo, che viceversa nel linguaggio filmico che si serve dello schermo attuale si ottiene attraverso un allontanamento di piani dell'immagine. In conclusione quindi il cinemascope determina una maggiore uniformità di piani dell'inquadratura (varianti in genere da piano americano a mezzo campo lungo) e la prevalenza nella dinamica della camera, per ragioni ovvie in relazione a quanto si è detto, piuttosto di movimenti laterali (panoramiche, carrelli laterali o ascensori) che non in profondità. Inoltre la maggiore ampiezza del quadro del cinemascope e la sua più lenta lettura nei confronti di quella attuale, determinano un rallentamento dei movimenti della camera, con un notevole indebolimento della loro forza espressiva, una notevole riduzione dell'impiego di essi per la necessità di non variare eccessivamente i piani e per la maggiore ampiezza di campo. Da ciò deriva anche una seconda contraddizione linguistica dell'inquadratura del « cinemascope »: il senso di profondità che essa dovrebbe attingere, la sensazione cioè di una tridimensionalità psicologica delle immagini (che in qualche caso è effettivamente raggiunta attraverso un'accorta disposizione degli elementi nel campo e soprattutto per mezzo di suggestioni stereofoniche di cui tratteremo diffusamente altra volta), coincide con una minore efficacia dei rapporti tra





i diversi piani dell'immagine, non offre cioè che limitate possibilità di quei conflitti di cui ha acutamente teorizzato Eisenstein. Né va dimenticato che anche quel fattore espressivo di fondamentale importanza che è l'angolazione, vede notevolmente ridotta la sua funzione nell'inquadratura in « cinemascope ». E ciò in conseguenza della minore possibilità di variazione di angolazioni determinata dalla maggiore ampiezza di campo.

Ci sembra in definitiva che il linguaggio del cinemascope si risolva in un pericoloso compromesso tra linguaggio filmico e teatrale: e tale considerazione non intende evidentemente ribadire la vuota affermazione di una validità « in astratto » degli specifici filmici, ma soltanto identificare le limitazioni figurative e ritmiche che incontra il linguaggio filmico nel cinemascope. Infatti la evidente svalutazione, in senso estetico, delle possibilità espressive degli elementi esterni della inquadratura e del montaggio, determina un impoverimento generale del linguaggio filmico con una implicita rivalutazione degli elementi interni dell'inquadratura e, tra essi, massimamente dell'attore. Il cui impiego non è più visto in fun-

(Sopra) Finora i produttori e registi americani non hanno dimostrato molta fantasia nell'impiego delle possibilità del Cinemascope: ecco tre inquadrature di *How to Marry a Millionaire* nelle quali la fantasia del regista si limita a moltiplicare, in una serie di specchi, le sembianze delle tre dive del film, Marilyn Monroe, Betty Grable e Lauren Bacal. (Sotto) Una scena di *La tunica*.

zione degli elementi esterni dell'inquadratura e del montaggio, ma assume una relativa autonomia, una funzione cioè per molti aspetti simili a quella che ha nel linguaggio teatrale. Del quale, d'altra parte, il film, non può mai sfruttare compiutamente la suggestione lirica della parola, a patto di una decadenza delle immagini a una funzione pleonastica. Ferma restando quindi la possibilità in senso assoluto del conseguimento da parte dell'autore filmico di valori artistici attraverso qualunque linguaggio, poiché l'Esistenza nella assoluta libertà del suo attuarsi artistico può risolvere in senso espressivo qualsiasi limitazione o impedimento, ci sembra che le limitazioni e le « contraddizioni » del linguaggio del cinemascope, ne riducano notevolmente le possibilità espressive: il film infatti, come ogni altro linguaggio, essendo mezzo di espressione semantica del mondo di un autore trova la sua validità strettamente connessa alla massima varietà ed efficacia di possibilità comunicative. Così il linguaggio letterario è tanto più ricco

in astratto quanto maggiore è il numero dei vocaboli di cui può servirsi e la varietà di significati in cui i vocaboli stessi possono essere usati (e di ciò fornisce conferma la stessa evoluzione del linguaggio, dalle popolazioni primitive alle più evolute), anche se non sia escluso che una efficacia espressiva possa essere raggiunta attraverso una singolare elementarità di linguaggio in quanto la forza della comunicazione emotiva del mondo dell'autore risolve tale limitazione in un fattore di ordine stilistico. Bisognerebbe concludere, sulla scorta di qualche fugace suggestione espressiva di talune inquadrature in « cinemascope », che la condizione ideale per l'autore del film, corrispondente alla massima libertà, sarebbe quella della possibilità di una variazione continua delle dimensioni dell'inquadratura in relazione alle proprie esigenze espressive. Ma, a prescindere dalle difficoltà tecniche di un simile procedimento (ché le innovazioni del « cinemascope » non si risolvono soltanto nella aumentata superficie della inquadratura), può osservarsi che l'ampiezza e la forma dell'inquadratura filmica, considerata sotto il profilo estetico, sono anche attualmente affatto statiche in quanto l'autore, in relazione alle proprie esigenze stilistiche, continuamente le modifica attraverso gli elementi compositivi interni e gli elementi esterni.

Tale complesso di ragioni ci induce a guardare con molta diffidenza l'avvento del « cinemascope », diffidenza accresciuta dalla pericolosità di un successo spettacolare che, almeno all'inizio, non è difficile prevedere: quello stesso successo che salutò, tanti anni or sono, il triplice schermo del *Napoleone* di Gance in cui la possibilità di attuazione di diversi rapporti tra varie immagini, assolveva spesso una esigenza stilistica che nell'attuale cinemascope non ci è stato dato ancora riscontrare.

NINO GHELLI







# NASTRI AL MERITO AL CINEMA ITALIANO

LA GIURIA dei « nastri d'argento », composta da Mario Verdone, presidente, da Giulio Cesare Castello, Ermanno Contini, Arturo Lanocita, Domenico Meccoli, Enrico Rossetti e da Gaetano Carancini, Virgilio Tosi e Carlo Trabucco (in sostituzione degli assenti Adriano Baracco, Fabrizio Dentice e Antonio Petrucci) ha proceduto all'assegnazione dei dieci « nastri » messi a disposizione dal Sindacato giornalisti cinematografici.

I « nastri » sono stati assegnati: al film *Processo alla città*, di Luigi Zampa, « per il complesso degli elementi che hanno contribuito alla attendibile evocazione di un'epoca di una società »; al regista Claudio Go-

ra « per aver impostato, nel suo film *Febbre di vivere*, una coraggiosa indagine di ambiente e di costume »; all'attrice Ingrid Bergman, « per la sua interpretazione di *Europa '51* »; all'attore Gino Cervi « per il complesso delle sue interpretazioni »; a Renato Rascel « per l'estrosa collaborazione data al regista Alberto Lattuada nel comporre il personaggio principale del film *Il cappotto* »; all'attore Gabriele Ferzetti, « per la sua interpretazione di *La provinciale* »; all'operatore Enzo Serafin, « per il complesso della sua attività »; a Maria De Matteis, « per i costumi de *La carrozza d'oro* »; a Valentino Bucchi, « per la musica di *Febbre di vivere* ».

Il decimo nastro d'argento, premio speciale a disposizione della giuria per l'eventuale assegnazione ad un film straniero, è stato attribuito all'unanimità al film *Lime-light*, di Charlie Chaplin.

Non sono stati assegnati i « nastri » ai cortometraggi, a causa del limitato numero di opere iscritte in gara.

La consegna dei « nastri d'argento » si svolgerà nella tradizionale serata di gala al Teatro Sistina, e sarà anche proiettato il film giapponese, *Ugetsu Monogatari*, che ha ottenuto quest'anno al Festival di Venezia il premio del Sindacato nazionale giornalisti cinematografici italiani.



1) Una inquadratura di *Processo alla città*; 2) Claudio Gora, regista, mentre dirige una ripresa; 3) Ingrid Bergman in *Europa '51*; 4) Gino Cervi nella sua interpretazione più recente: quella del personaggio di Peppone; 5) Renato Rascel nel *Cappotto*; 6) Gabriele Ferzetti nella *Provinciale*; 7) l'operatore Enzo Serafin — a sinistra — col regista Michelangelo Antonioni; 8) alcuni dei costumi della *Carrozza d'oro*; 9) Charlie Chaplin in *Luci della ribalta*.



# LA TELEVISIONE AVRÀ UN SUO LINGUAGGIO?

NEL 1939, René Clair espresse un giudizio sfavorevole nei confronti della televisione. Il famoso regista era negli Stati Uniti oramai da qualche tempo e, sebbene non avesse al suo attivo esperienze TV, ritenne, come spettatore, come artista e come studioso appassionato di ogni problema connesso al "mondo delle immagini", di poter affermare che la televisione, e più precisamente il linguaggio televisivo, altro non sarebbero stati se non un ibrido incontro del teatro con il cinema: dove il teatro avrebbe suggerito soprattutto le sue "finzioni sceniche" e il cinema avrebbe suggerito i suoi "effetti" di minor eleganza e di più scadente gusto.

A quindici anni di distanza — e proprio adesso che nasce la TV italiana — si è forse imposta un'estetica televisiva che possa, in qualche modo, confutare René Clair? La domanda è indubbiamente bruciante e investe chiunque si occupa di televisione; però qualsiasi risposta ha soprattutto l'*handicap* di non poter portare alcuna prova concreta, non rimanendo purtroppo niente (ciò è molto grave) di quello che la televisione realizza. Tuttavia un'indagine anche frettolosa per l'impostazione il più possibile soddisfacente dei molteplici problemi si può avvalere di alcuni testi interessanti, di qualche seria "critica" apparsa in Inghilterra e negli Stati Uniti d'America ad opera di personalità anche eminenti nel campo dello spettacolo e di un sondaggio veramente prezioso, compiuto tra i cineasti francesi dal giornalista e critico Roger Régent per il settimanale *Cinéma-monde*.

Una affermazione categorica è stata quella di André Cayatte: «... la TV è un'altra lingua. Bisogna scrivere in questa lingua per farsi capire». Una dichiarazione intelligente è stata quella di Noël-Noël: «...la televisione è uno spettacolo per l'uomo solo». Molto acute sono alcune dichiarazioni di Marcel L'Herbier che ha ai suoi attivi diverse realizzazioni per la TV francese: «...il vero (cioè la ripresa diretta), pur comportando un serio rischio, crea il pimento attivo della televisione... Non ci sarà più la "commedia dell'arte", ma la "commedia della vita". E sarà questa la influenza della TV che sentiremo di più. Anche il cinema, e tutto lo spettacolo, saranno ripuliti da un certo formalismo decaduto...». Infine, ha affermato con estrema chiarezza Robert Bresson, il serio e pensoso Robert Bresson: «...ciò che conta, nell'arte, non è tanto la tecnica quanto le *fond*. Il cinema non è la fotografia di qualcosa, ma qualcosa in sé. La televisione può aiutare il cinema spogliandolo dello spettacolo; addirittura può liberarlo».

Quasi certamente i cineasti francesi hanno visto giusto, ricchi di molteplici esperienze come sono, compiute con centinaia, migliaia di metri di pellicola impressionata dall'invenzione dei fratelli Lumière ai giorni nostri. Ma è altrettanto evidente, a questo punto, che non si possono suffragare queste affermazioni — e nemmeno scioglierle in qualche svelto ragionamento, puntuale e adatto a quella televisione che ci sta più a cuore, l'italiana, e confortato da una

casistica il più possibile agguerrita — se non dopo aver detto brevemente su quali strade si muove oggi la nostra TV (e non soltanto la nostra, che almeno in gran parte non può non rispecchiare le TV americana, inglese e francese) e su quali strade aspira a muoversi (lei come le altre TV) nel prossimo futuro.

Intanto, ecco come è organizzata la TV italiana. Da una Direzione di Esercizio, dipendono sette Servizi artistici e tre Servizi tecnici. I sette Servizi artistici sono: 1) "Servizio drammatica, lirica e musica sinfonica"; 2) "Servizio varietà, rivista e musica leggera"; 3) "Servizio programmi culturali e speciali"; 4) Servizio programmi per i giovani"; 5) "Redazione attualità e telegiornale"; 6) "Servizio film"; 7) "Segreteria artistica". I tre Servizi tecnici sono: 1) "Servizio studi"; 2) "Servizio tecnico"; 3) "Servizio cinematografico".

A tutt'oggi, la televisione italiana dispone di sei "studi": quattro a Milano, uno a Torino ed uno a Roma; persistendo questa situazione quasi certamente per tutto il 1954, la maggioranza dei programmi verrà allestita nella città lombarda, nella quale sono insediati anche i dirigenti e i funzionari responsabili delle trasmissioni. I collegamenti tra le varie stazioni televisive continueranno ad avvenire attraverso pontiradio, in attesa che il Governo si decida a stendere la promessa rete di cavi coassiali.

Nei programmi della TV italiana, limitatamente al primo trimestre del 1954 troveranno maggior posto le formule più soddisfacenti del periodo sperimentale. Il «Servizio drammatica, lirica e musica sinfonica» ha previsto una serie di «scenari originali per l'esecuzione televisiva», scelti nel miglior repertorio straniero oppure scritti da scrittori italiani tra i più qualificati specialmente delle ultime generazioni; una serie di "schermi inediti", cioè di soggetti cinematografici originali non ancora realizzati per lo schermo, una serie di "meridiani" cioè di libere rievocazioni di terre oppure di epoche attraverso il montaggio di brani sceneggiati, tratti da opere drammatiche e narrative di autori famosi; una serie di "i ritratti delle città", documentari di fantasia dedicati a quelle località che abbiano espressioni caratteristiche e bizzarre; una serie di "scenari televisivi tratti da opere narrative" (opere di Pasquella, di Moravia, di Capuana, di Woodhouse e di O. Henry); una serie di "scenari del mistero" tra i quali ne figurano di Simenon, di Goetz, di Bailard e Veiller e di Deval; una serie di "opere drammatiche adattate per la televisione", scelte tra i classici e nel repertorio contemporaneo nazionale e straniero; saranno realizzate commedie di Goldoni, di Shakespeare, di Gogol, di Martini, di Giovaninetti, di Verga, di Pirandello, di Buzzati, di Brancati, di Schnitzler, di Shaw, di Odets e di Sherrif; tra i programmi musicali lo stesso "Servizio" ha previsto una serie di concerti lirici e sinfonici, una serie di opere e di commedie musicali e una serie di balletti e di pantomime.

Il "Servizio varietà, rivista e musica leg-

gera" ha previsto alcune serie di programmi che, a grandi linee, possono suddividersi così: programmi spettacolari con riviste riprese dagli studi e organizzate secondo gli schemi classici del teatro leggero, schemi naturalmente adattati al mezzo televisivo; programmi umoristico-enigmistici, ripresi in teatri presente il pubblico oppure ripresi dagli studi e montati con brevi scene comiche, con esibizioni di danza e con interpretazioni canore; programmi di musica leggera e di canzoni, ripresi sia dagli studi televisivi (e quindi montati con particolari accorgimenti) sia dagli auditori della radio; infine altri programmi via via dedicati alla rievocazione del mondo dell'opera e del *café-chantant*, alla ricostruzione della carriera di comici e *soubrettes*, alla libera interpretazione comica di avvenimenti d'attualità, di ambienti caratteristici e mondani, di personaggi del mondo del cinema, del teatro, dello sport, delle arti e della moda. In particolare, il "Servizio" ha previsto una rivista settimanale da camera attraverso la quale sarà svolta una bonaria e divertente critica di costume.

Il "Servizio programmi culturali e speciali" ha previsto alcune serie di trasmissioni che contemplano rubriche scientifiche, di belle arti, di viaggi ed esplorazioni, di tecnica e lavoro, di arti e tradizioni popolari, di varietà culturale oltre alla settimanale ripresa diretta di una Santa Messa e al programma, anch'esso settimanale, dedicato alla donna. Le rubriche scientifiche accoglieranno temi soprattutto d'attualità, svolti da eminenti studiosi e resi accessibili al grande pubblico attraverso facili esperimenti di laboratorio; tra le rubriche scientifiche figurerà anche una settimanale *Visita allo Zoo*, in ripresa diretta effettuata dal Giardino Zoologico di Roma, per la presentazione sistematica dei diversi animali, con un opportuno commento che ne illustri gli "habitat" caratteristici, i costumi e le abitudini allo stato selvaggio. Le rubriche di belle arti alterneranno la presentazione delle "rivoluzioni" artistiche di tutti i tempi, cioè le "avanguardie" di ieri e di oggi (*Le avventure dell'arte*) con il racconto dei grandi cicli pittorici narrativi (*Il pittore leggendario*); alterneranno il riesame dei maggiori problemi connessi alla architettura di tutti i tempi (*La casa dell'uomo*) con la descrizione storico-critica della nascita dei capolavori (*L'intimità dell'arte*). Per descrivere i loro viaggi e le loro esplorazioni (*Il mondo è piccolo*) saranno chiamati alla TV i protagonisti degli stessi; per illustrare cicli di produzione industriale (*Panorami del lavoro*) saranno organizzate riprese dirette da stabilimenti; per informare sui problemi attuali dell'agricoltura (*Sui campi e tra i solchi*) si monteranno conferenze di specialisti i quali si avvarranno anche di sequenze cinematografiche adatte. Due rubriche mensili nella serie "arti e tradizioni popolari": con *Strapaese* si porterà sugli schermi il folclore italiano; con *Oh che bel mestiere!* si rifarà la storia delle più caratteristiche attività artigiane. Nella serie "varietà culturale" il "Servizio" ha previsto diverse rubriche: da quella di critica letteraria: *Il commesso di libreria* a quella storica: *Ritratti in cornice* (la prima serie dedicata a



"Uomini del Risorgimento italiano"); da quella che farà rivivere figure di Santi, di artisti, di poeti e di pensatori attraverso documenti autobiografici: *Confessioni e colloqui* a quella che insegnerà garbatamente il galateo: *Il prossimo tuo*; da quella che rievocerà i clamorosi processi della storia e li rinnoverà alla luce del diritto contemporaneo: *Processo alla storia* a quella che passerà in rassegna i grandi umoristi grafici antichi e moderni: *Tutto il mondo ride*; ad altre, più brevi e più elastiche, che accoglieranno gli argomenti più disparati; per finire col programma dedicato alla donna: *Teleclub*, ideato sull'omonimo programma inglese.

Il "Servizio programmi per i giovani" ha previsto di suddividere le sue trasmissioni in cinque tipi: per i più piccini, dai 4 ai 7-8 anni; per i bambini e le bambine dai 7 agli 11 anni; per i ragazzi dagli 11 ai 16 anni; per le fanciulle dai 12 ai 15 anni; per i ragazzi e le ragazze insieme. Ai più piccini ci si rivolgerà soprattutto con filastrocche sceneggiate, storielline e proverbi illustrati, favolette sulle lettere dell'alfabeto, giochetti a sorpresa, ecc. Ai bimbi dai 7 agli 11 anni si insegnerà a giocare nella rubrica *Giochiamo insieme*. Per le fanciulle dai 12 ai 15 anni sarà realizzato il programma *Il diario di Giulietta*, con riferimenti alla vita d'oggi e ai problemi che possono avere le bimbe a quell'età. Ai ragazzi dagli 11 ai 16 anni sarà dedicato il programma *Ragazzi in gamba* durante il quale saranno trattati temi diversi, di educazione, di sport, di scienza, di arte, oltre ad indovinelli, e altri giochi. Infine con *Il professore Unicusdue* ci si rivolgerà a ragazzi e ragazze; in un auditorio, presente il pubblico, un fantoccio parlante porrà un certo numero di quesiti ciascuno dei quali offre tre soluzioni e tra i solutori saranno sorteggiati dei premi.

Alla "Redazione attualità e telegiornale" spetterà prima di tutto la compilazione di quei quotidiani cine-televisivi che appunto vanno sotto il nome di *Telegiornale*; sono previste cinque edizioni settimanali, da irradarsi ogni sera. Per la domenica sera, la "Redazione" ha previsto *Sette giorni nel mondo*, cinescopia dei fatti più importanti della settimana; per il lunedì sera *Telesport*, corredato da brevi commenti di esperti; infine settimanale sarà anche *Sette giorni al Parlamento*, dedicato alle attività della Camera e del Senato. La "Redazione" ha poi intenzione di realizzare una serie di programmi di attualità giornalistica e di varietà, tra i quali: *Tema in classe*, durante il quale personaggi dell'arte, dello spettacolo, della cultura, della politica ritorneranno bambini per svolgere un componimento nel quale metteranno garbo ed umorismo, nostalgia e gioco; *...e il mondo si commosse*, attraverso la quale rubrica saranno rivisitati i grandi avvenimenti dell'umanità; *Tiro incrociato*, per le interviste a note personalità da parte di un quartetto di giornalisti; e una serie di "inchieste-documentari", di "servizi speciali" e di "dibattiti". Nei programmi della "Redazione" avranno parte importante gli avvenimenti sportivi, sia ripresi direttamente durante il loro svolgimento, sia raccontati e commentati a poche ore dal loro termine.

Il "Servizio film", oltre la settimanale programmazione di una pellicola scelta tra quelle consentite dall'accordo AGIS-ANICA-RAI, ha previsto alcune trasmissioni de-



Fra le trasmissioni dedicate alla carriera di personalità del teatro leggero, e presentato col titolo «Album personale», ecco un'inquadratura di quella dedicata a Wanda Osiris: regia di Mario Landi. (Sotto) Un'inquadratura di una trasmissione dei programmi per bambini: Il pifferaio.

dicare sia al mondo cinematografico (*Primi piani*), sia alle interviste con attrici, attori e registi e alla presentazione di film di prossima programmazione. Il "Servizio", dal gennaio '54, noleggerà e quindi programmerà anche serie di film realizzati negli Stati Uniti appositamente per la TV e comprendenti diversi generi, dal western al comico, dall'avventura poliziesca alla commedia, al balletto.

Per quanto riguarda il "Servizio segreteria artistica", ad esso sono demandati compiti prettamente organizzativi, da quelli delle scritture di attori a quelli di biblioteca, di relazioni con la stampa, di archivio, di distribuzione degli incarichi ai registi ed alle segretarie di produzione.

Da questa rapida sintesi dell'organizzazione e dei programmi TV una conclusione balza evidente, addirittura lapalissiana: che le vie della televisione forse non sono infinite come quelle del Signore ma di certo sono molte; e tutte diverse; e tutte non piangenti. Per affrontarle, seppure con una inevitabile approssimazione, forse vale la pena di suddividerle in quattro blocchi che possono venir chiamati a rappresentare se non proprio quattro stili possibilistici, almeno quattro indirizzi estetici, anch'essi quindi con numerosissime rifrazioni.

C'è prima di tutto il rapporto della TV con il teatro; da esso sottintendiamo che nasca lo "spettacolo serio", cioè quell'espressione che può raggiungere il capolavoro, un capolavoro degno di stare alla pari con gli altri della letteratura, delle belle arti, della musica e del cinematografo soprattutto. Ma è evidente che questa affermazione presume un proprio linguaggio, ricco e disarticolato: che questa affermazione cioè avverrà soltanto quando la televisione ridurrà per sé — e per sé sola — i testi altrimenti scritti per il palcoscenico, in definitiva attuando quanto il cinematografo di già attua: la libera trasposizione alle esigenze dello



schermo di un'idea, di alcune azioni e di un dialogo. (E si badi: l'esperienza della pedissequa "ripresa cinematografica" di un testo teatrale, seguendone la costruzione e lo sviluppo, il cinema l'ha già fatta nei suoi primi anni, con risultati mediocri; e il cinema ancora adesso questa esperienza qualche volta la fa, immediatamente denunciando nella pellicola che ne nasce un'assolu-



deficienza di estro, la mancanza di una scintilla creativa, particolare ed efficace).

Infatti la televisione non può fermarsi ad essere soltanto mezzo tecnico di riproduzione; anzi i suoi mezzi tecnici devono scomparire per far posto ad una personalità assoluta che crei il suo prodotto al quale si applicheranno le parole del Croce: « se si sente e si giudica bello, ha il suo pieno diritto, e non c'è altro da dire ».

Il rapporto TV-teatro può essere affrontato anche premettendo che, grazie alla televisione, è nata la dodicesima Musa. Allora non valgono le "battute" degli ironici: sono infatti le stesse che accompagnarono il cinematografo per almeno due decenni, senza peraltro riuscire ad impedirne il trionfo (e che, raccolte in antologia, costituirebbero un bel documento della stupidità e dell'oscurantismo umani). E' però necessario convertirsi: dal teatro alla televisione, proprio come ci si è convertiti dal teatro al cinema. La quale televisione — alla stessa stregua della letteratura, delle belle arti, della musica, ecc. — prima di tutto comporrà o delle opere d'arte o, al contrario, opere di sorda prosaicità a seconda dell'animo che le ispira. La quale televisione, poi, non può rinunciare ad avere proprie esigenze: che sono di contenuto e di forma, cioè di creazione particolare e potente e di ritmo, di un ritmo soprattutto interiore perché da esso, rammentando le parole all'inizio riportate di Noël-Noël: « la televisione è spettacolo per l'uomo solo », nascono una chiarezza narrativa massima e un'osservazione attenta anche del particolare; e perché nasca anche in chi questo ritmo impone — cioè il regista: per il teatro è invece l'autore — il desiderio di generare a sua volta delle emozioni sempre intense, grazie prima di tutto a delle immagini ricche ed efficaci alle quali, poi, il suono nulla dovrebbe aggiungere, o poco.

Una domanda, a questo punto: forse che sia stato un male per la TV questo suo venir al mondo già possedendo l'uso del suono? Adirittura Louis Lumière, per la sua invenzione, avvertiva: « la tecnica può sviluppare l'arte del cinema ma può anche distruggerla ». Valgono per la TV, queste parole. E si rammentino le polemiche attorno al 1930, quando nacque il cinema sonoro; si rammenti anche quanto di ibrido portarono gli anni dell'interregno. Infine si rileggano queste osservazioni di Rudolf Arnhem, contenute nell'articolo *Film als Kunst* apparso su una rivista di Berlino nel 1932: « la parola detta è il mezzo espressivo proprio del teatro e quindi la sua funzione deve venire estesa il più largamente possibile, portata all'estremo; essa deve quasi rendere superflua scenografia, azione e mimica: cosicché anche lo splendido teatro meccanico di Piscator riesce altrettanto antiverbale e antiteatrale che un estremo naturalismo... L'immissione nel teatro di bizzarri meccanismi porta alle stesse contaminazioni ottenute con numeri da caffè concerto e da rivista: è nient'altro che il tentativo di sbarazzarsi del potere dell'arte per divertire più facilmente... Un teatro ricco di effetti sonori sarebbe di sicuro un cattivo teatro. I rumori sono come le quinte e gli accessori, opportuni e utili a volte, ma non possono mai accendere l'attenzione dello spettatore in modo tale da soverchiare l'effetto della parola né venire accostati dall'autore alle funzioni creative che sono riservate al dialogo. Un esempio: è facile con lanterne

e tenebre rendere sulla scena un luogo sinistro; ma un buon commediografo crea questo ambiente con la parola e l'allestimento scenico serve piuttosto a non indebolire che ad accrescere l'effetto delle parole. Concludendo: anche il teatro può servirsi dei mezzi del film sonoro, ma questi mezzi sono per esso una comodità indesiderata. E, inversamente, il cinema sonoro può prendere dal teatro la parola, ma si domanda se oltre a questo non rientrino nelle sue proprietà mezzi riguardanti un campo di lavoro del tutto esclusivo, specifico ».

Naturalmente che rientrano; e, tanto per fare qualche esempio soltanto, sono fondamentali nel Clair de *Il Milione*, nel Chaplin de *Le luci della città* e di *Tempi moderni* (il fischietto e la canzonetta), nel Rossellini di *Paisà*, nel Visconti de *La terra trema*, nel Flaherty de *L'uomo di Aran*. Allora si afferma pienamente il "contrappunto visivo-sonoro" di Eisenstein, Pudovkin e Aleksandrov: "l'impiego contrappuntistico del suono rispetto all'immagine offre possibilità di nuove e più perfette forme di montaggio" (manifesto sul fonofilm). Allora l'autonomia dal teatro è affermata; e, in questa direzione, è affermata anche per la TV.

Tuttavia la TV, come del resto il cinema, rinunciando per il suo bene al teatro, deve affidare le sue possibilità all'uomo che meglio di ogni altro può sfruttarle: il regista, ma un regista svincolato dalle "finzioni sceniche", un regista che ripudi i formalismi teatrali e si impegni soltanto per una creazione autonoma. Un eventuale autore teatrale — ed anche un romanziere; ed anche un soggettista — che rendesse la vita difficile al regista esclusivamente per sostenere una sua del resto equivoca preminenza, «diventerebbe», — dice giustamente l'Arnhem — una figura comica e vergognosa, da scomparire ». Invece, anche per la TV valgono queste considerazioni di Hans Richter: « un'armonica, perfetta collaborazione fra sceneggiatori, operatori e registi è condizione principale per creare una vera arte cinematografica ». Essi infatti possono e devono, con cognizione di causa, usare quelle che Béla Balazs chiama le "forbici poetiche", ossia il montaggio la cui finzione principale, osserva Eisenstein, « è quella di esporre coerentemente e consequenzialmente il tema, la materia, lo schema e l'azione, sia di ciascuna sequenza sia dell'opera nel suo insieme ».

Per finire questo esame a volo d'uccello del rapporto TV-teatro, torneremo ai progetti della televisione italiana e del suo "Servizio" interessato. Grandi e ottimi progetti; tuttavia riprenderemo proprio l'affermazione di Cayatte: « la televisione è una altra lingua; bisogna scrivere in questa lingua per farsi comprendere » e riferiremo ancora di Cayatte queste considerazioni: « ho sul mio tavolo uno scenario, irrealizzato, concepito per il cinema, e che mi hanno suggerito di trattare per la televisione. Sarebbe impossibile. Non mi servirebbe niente di ciò che ho scritto ». Dunque è proprio vero; perché si affermi uno stile, un linguaggio, una sintassi della televisione occorre che "non serva proprio niente" tutto quello che finora è stato scritto; occorre che lo si torni a scrivere, lo si permi, lo si trasmuti con nuova intensità immaginativa e più adatta urgenza creativa, applicando John Livingstone Lowes: « date a Coleridge una parola vivida tolta da un vecchio racconto, lasciategliela porre accanto ad al-

tre due che ha in mente e allora: da tre suoni, egli otterrà non un quarto suono, ma una stella ».

Prima di affrontare altri problemi, occorre dar atto alla TV italiana di aver già tentato, in alcune produzioni del periodo sperimentale, lo svincolo del suo linguaggio dalle pastoie teatrali, affermandolo libero ed efficace soprattutto nel *Meridiano spagnolo* (limitatamente alla prima parte), regia di Alessandro Brissoni su testi di García Lorca; ne *Il tunnel*, teledramma di Costanduros e Agg, regia di Mario Landi il quale, riferendone proprio su *Cinema* n. 105 pagg. 132-133, dichiarò di aver adottato « un montaggio interno dell'inquadratura, basato sulla combinazione dei movimenti degli attori con quelli delle camere di ripresa. Lo spettatore finisce per sentirsi inserito nell'azione, senza il continuo choc dei mutamenti degli angoli di ripresa che, in televisione, data la piccolezza dello schermo, risultano sovente fastidiosi »; ne *La virtù di Checchina*, regia di Daniele D'Anza, dall'omonimo racconto di Matilde Serao sceneggiato da Silverio Blasi; in *Spirito allegro*, commedia di Noel Coward, regia di Franco Enriquez, sceneggiatura di Piero Bertoli. Tuttavia la TV italiana sperimentale ha purtroppo accolto anche alcuni rigurgiti del teatro borghese (*La vena d'oro* di Guglielmo Zorzi; *I fratelli Castiglioni* di Colantuoni, *La moglie ideale* di Marco Praga) che hanno dato, in verità, mediocerrimi risultati. Occorrerà invece non ascoltare le lusinghe di così facili emozioni, le quali possono donare soltanto l'applauso di platee grossolane.

Arriva secondo il rapporto della TV con la rivista. Autonomia di linguaggio a parte — in nome della quale si nega ancora una volta e assolutamente la possibilità di realizzare per televisione eventuali testi aventi le caratteristiche proprie del palcoscenico — il rapporto si identifica con il problema che si chiama inevitabilmente "spettacolo leggero", cioè "comico" e "grottesco" in funzione del piccolo schermo TV. Bisogna risalire al cinema muto per trovare delle "miniature" e scoprire in esse un filone che può interessare anche per la televisione. E non parliamo di Chaplin, fenomeno isolato. Parliamo invece di Sennett e di Turpin, di Langdon e di Semon, di Keaton, di Lloyd.

La distinzione tra il "comico" teatrale e il "comico" cinematografico è ormai scontata, derivando il primo dalla battuta — è evidente — e il secondo dalle vicende e dalla mimica. Se già nel cinematografo, per dar vita alla "vis comica", occorre lo straordinario impegno di molteplici energie che provvedano all'impasto perfetto verità-illusione-irrealtà-umanità e che suscitino con un'agguerrita invenzione un ritmo altrettanto agguerrito tale da "agganciare" lo spettatore offrendogli sensazioni a scrosci, tanto più in TV si pensa che necessiti una serrata mimica e soprattutto una fantasia sbrigliata, la "cocasserie" dei trucchi e la perfetta esecuzione di tutta una girandola di effetti. Scrisse Jean Cocteau di Chaplin: « ...Chaplin è il Pulcinella moderno. Si rivolge a tutte le età, a tutti i popoli. E' il riso esperanto. Ciascuno vi cerca il suo piacere per differenti motivi. Siccome non sottolinea nessuno degli effetti che trova senza interruzione, gli intelletti svegli ne godono allorché gli altri si accontentano delle sue cadute ». Forse il segreto del "comico" alla





TV è proprio in questa considerazione; ed è anche in una serie di buffe trovate di natura meccanica con la forza delle quali lo schermo potrà rivolgersi ad uno solo dei nostri sensi, il giustamente ritenuto infallibile: la vista. Può sembrare assurdo: ma anche la Commedia dell'Arte « tanto più riusciva felice quanto più era preordinata e premeditata sotto la spuma del getto all'improvviso ».

Così il "comico": e per provarlo basterebbe ricopiare le "confessioni" di un Chaplin, di Keaton e di un Lloyd là dove essi parlano dei loro segreti. Per Chaplin, la sua comicità più schietta, osserva Pudovkin, « unisce la risata omerica dei baracconi di campagna alla verità più sottile del dramma intimo dell'uomo ». E precisa Chaplin con un esempio: « Il solo fatto di un cappello che vola via non fa ridere. Ciò che fa ridere è vedere il suo proprietario corrergli dietro con i capelli al vento e l'abito svolazzante ». Per Keaton, « il comico ha bisogno della stessa precisione degli ingranaggi di un orologio. E' necessario quindi un senso di psicologia accompagnato ad una scienza del ritmo ». Infine per Lloyd, è noto che il riso da lui provocato ha origine intellettuale e non semplicemente fisica; e « il pubblico desidera l'abituale, reso interessante da una serie di fatti inusitati... vuole seguire i pensieri che governano le azioni... non vuole l'inutile »; rappresentato, questo inutile, sia nel caso del cinema sia nel caso della televisione, da quanto di grossolanamente teatrale, più esattamente rivistaiolo, può rallentare una spregiudicatezza di elaborazione narrativa, una scioltezza di ritmo e di immagini.

Tutto evidente? Tutto evidente, d'accordo. Ma nessuno pretende di scoprire l'America; si cerca soltanto di gettare le fondamenta per altri e più lunghi e più ponderati esami; soltanto di rammentare che la risoluzione della TV su un piano estetico — utile risoluzione, quanto necessaria — presuppone un terreno sgombro dagli equivoci e dalle facilonerie. Poi si è detto che accanto al "comico" il rapporto TV-rivista per divenire allo spettacolo leggero, allinea anche il "grottesco". Afferma il Richter: « il grottesco più che sull'imitazione della natura si basa sul ritmo », un ritmo esagerato per ottenere un'efficacia mai dipendente

Un'inquadratura (sopra a sinistra) della trasmissione Folclore in città; una (sopra a destra) della serie Ritratti in cornice, dedicata a Mazzini e una quadruplici intervista — Tiro incrociato — a Malaparte (a destra).

dalla trama, invece dipendente dalla forza delle trovate, dal movimento scintillante impresso alle invenzioni di montaggio.

Quanto il "comico" sarà generato da un calcolo esatto di fantasia, tanto il "grottesco" deriverà dal paradosso avviato alle sue conseguenze estreme. Può far molto la televisione per il "comico" e il "grottesco" purché susciti nell'uomo solo "quelle evasioni che lo portino, senza accorgersene, in un mondo dove il solito e l'insipido sono assolutamente trasfigurati, violentemente interpretati da una forza, quella registica, che li sappia anche imporre con la condizione dell'estro e della vivacità: della poesia.

Finora nulla ha fatto la televisione italiana nelle direzioni enunciate; d'altra parte è stata necessità del "Servizio" interessato quella di cercare delle "formule" di spettacolo leggero entrò il quale, poi, inserire le gags più adatte, più consone al mezzo e al linguaggio TV. Si deve comunque notare come la ricerca e la identificazione di queste gags non sia facile con l'attuale situazione italiana: una situazione di evidentissima crisi sia di autori sia di attori, gli uni legati ad un umorismo scontato, ad un gusto e ad un garbo di valore e potenza mediocri, gli altri privi di una scuola, cioè di un'educazione che pur sfuggendo a qualsiasi norma, a qualsiasi codice, potrebbe tuttavia avere i suoi non meno validi "documenti" in quanto è stato raccolto da Diderot ad oggi. Fino a quelle interessantissime lette-



re tra due attori, Stephen Haggard e Athene Seyler, raccolte da quest'ultima nel volume: *The Craft of Comedy* (Theatre Arts Inc. 1946). Fino ad un libro di John Gielgud: *Early Stages* dal quale si ricava il seguente ammonimento che è anche un indirizzo: « in particolare è da condannarsi l'indulgenza alla farsa... perché l'assoluta serietà dell'attore comico è, di solito, la sola cosa che rende la situazione divertente al pubblico ». Fino, e per concludere, al vastissimo materiale cinematografico, muto e sonoro, dagli italiani-dalle-torte-in-faccia: Polydor e Cretinetti, agli elementi comici contenuti nel film di Méliès; dai già citati Chaplin, Sennett, Turpin, Langdon, Semon, Keaton e Lloyd a Max Linder; dalle prime opere dei fratelli Marx al Clair ante-esperienza di Hollywood, alla "commedia americana" (limitatamente a certe soluzioni e a certe trovate non d'insieme ma di piani americani, di primi e primissimi piani) per finire col francese Tati, rivelazione comica dei giorni nostri.

E i segreti di tutti rientrano, quale può



quale meno, nelle teoriche del francese Charles Lalo contenute nel suo *Esthétique du rire*, un volume prezioso, raccomandabilissimo.

Il "documentario" ha un ruolo importantissimo alla televisione; e deriva dai rapporti che la TV intende allacciare, attraverso i suoi "Servizi" interessati, con l'"attualità", il giornalismo, la cultura e la scienza. E' evidente che l'"attualità" non ha una sua estetica; però ha un suo gusto, un suo buon gusto. Osserva John Grierson, documentarista da "storia del cinema", che « i pregi dell'"attualità" risiedono nella rapidità con la quale il balbettio di un uomo politico (che non distoglie lo sguardo dall'obbiettivo nemmeno se lo pagano) viene insufflato entro milioni di orecchie che farebbero a meno volentieri di ascoltarlo ».

Ha due tipi d'"attualità", la televisione: quella in ripresa diretta di eccezionale importanza ed interesse perché collega la nostra vista con avvenimenti che si svolgono proprio nel medesimo istante nel quale li percepiamo e quella della ripresa cinematografica poi ritrasmessa in breve volgere di ore. E' pur sempre la realtà che avvince, la realtà che palpita, vigorosa e vivace di per se stessa, ricca di tutte le sensazioni possibili alle quali un commento parlato nulla o molto poco aggiunge se non un aiuto disinteressato per una più consona interpretazione.

Sono "attualità" in ripresa diretta tutti i programmi civili, politici e sportivi di eccezionale interesse; le funzioni religiose e quegli avvenimenti mondani che risultino un indispensabile servizio per il pubblico. Sono "attualità" cinematografiche tutte le altre che, riprese di solito su pellicola a 16 mm., vengono inserite nel *Telegiornale*. La televisione italiana risulta particolarmente agguerrita sia nella ripresa diretta sia nel *Telegiornale*, il quale ultimo fruisce anche di corrispondenze da ogni parte del mondo,

scambiate tra le TV tempestivamente per via aerea.

Con la TV giornalistica si può compiere una vera e propria missione e raggiungere anche una nuova e vitale forma di espressione. Una intervista, un'inchiesta, un resoconto di viaggio, un'illustrazione fervida quanto precisa di scottanti problemi umani possono, anzi devono estrarre dall'argomento trattato non solamente quanto di spettacolare è in esso insito (la mondanità di uno scrittore, il volto maschio di un pescatore oppure di un metallurgico) ma anche la verità sociale più latente. Del resto l'immagine televisiva, come quella cinematografica, « possiede la straordinaria capacità di "ravvivare" i movimenti creati dalla tradizione oppure consunti dal tempo. Il rettangolo arbitrario dello schermo rivela e potenzia i movimenti, dando loro la massima efficacia nello spazio e nel tempo. E nella materia "vera" è insita anche la possibilità di fare opera creativa » (John Grierson).

Può darsi che nascano delle polemiche con un giornalismo televisivo così ricco di interessi quale si auspica qui, (ne è nata una, durante la TV italiana sperimentale, dopo un'"Inchiesta sul matrimonio"; e un'altra è nata dopo un'intervista con Curzio Malaparte, entrambe promosse da ambienti retri facilmente identificabili quanto altrettanto di sovente sconfessati dalle autorità preposte alla religione ed alla morale), ma non si può di certo mettere il bavaglio alle libere informazione e discussione, pena la rinuncia alla sincerità e all'imparzialità.

Naturalmente identico impegno di libertà, di sincerità e di imparzialità la televisione deve assumere per i suoi programmi culturali e scientifici. Essi rispondono, prima di tutto, a delle esigenze di divulgazione e quindi devono parlare un linguaggio piano, comprensibilissimo; non devono incorrere in quel grave handicap denunciato ancora recentemente da Jean d'Arcy, direttore dei programmi televisivi francesi: « bisogna

evitare gli abusi della conversazione; alla televisione si parla ancora troppo » (*Arts-Spectacles*, n. 436). Dunque affidare la cultura e la scienza soprattutto alle immagini, "risolvere" la cultura e la scienza con quelle immagini che ne esprimono l'essenza, i segreti, la curiosità, il profondo interesse etico-poetico oppure etico-umano.

Ed in verità il "documentario" culturale e scientifico della televisione è tutto da inventare. Il cinema infatti — che può insegnare molto alla TV nelle occasioni fin qui viste — deve limitarsi, questa volta, a suggerire soltanto, attraverso poche (pochissime le italiane) esperienze significative. Il rivolgersi della televisione all'"uomo solo" consente di non irritarlo quando gli verrà fatto fare anche un viaggio ovvio pur su argomenti di eccezionale interesse. Ma ci si provi a fare altrettanto al cinema: un solo spettatore "intelligente" — o, più spesso, "pseudo-intelligente" — basta per sollevare le proteste e l'indignazione anche di chi, altrimenti mai, si sarebbe accorto di... accrescere la propria educazione attraverso lo schermo.

Così la chiave del "documentario" televisivo, culturale e scientifico, sarà soprattutto quella della confidenza, della simpatia reciproca tra lo spettatore e lo schermo, entrambe ottenute con l'ammorbidire alla TV certe angolosità del cinema, superando la freddezza "tecnica" della cultura e della scienza proprio convincendo lo spettatore che l'artista oppure lo scienziato non sono "lupi dell'uomo".

A titolo di cronaca, occorre rilevare come negli Stati Uniti ci siano parecchie stazioni trasmettenti presso le Università (si rammentino le cinque dell'Università di Stato New York e quella a Los Angeles) che irradiano soprattutto programmi culturali e scientifici molto seguiti e giudicati piuttosto favorevolmente. In Italia, durante la TV sperimentale, molte formule hanno dato dei risultati di rilievo. Uno scambio dei diversi programmi, in questo delicato settore, non

Due inquadrature di Meridiano spagnolo, produzione del periodo sperimentale nella quale la TV ha tentato di svincolare il suo linguaggio dalle pastoie teatrali affermandolo libero e efficace.







Un'inquadratura dell'edizione televisiva della commedia *Spirito allegro* di Noel Coward e un « si gira » d'una ripresa documentaria (a destra) effettuata a Torino in occasione del Carnevale.



soltanto è auspicabile ma permetterà appunto la definitiva sistemazione del "documentario" televisivo, culturale e scientifico, troppo importante per non richiedere uno sforzo massimo ed un impegno appassionato.

Rimane per ultimo il rapporto della TV con i giovani per quello "spettacolo" a loro particolarmente adatto. Codici di autodisciplina o censura a parte (la televisione italiana ha un suo codice di autodisciplina come ogni altra televisione: e quella americana, anzi, agisce soltanto entro i rigorosi articoli di un accordo dettato nel dicembre 1951 dal Consiglio della TV in seno al Sindacato nazionale per le radio e tele-diffusioni), limitazioni a parte, si diceva, è pur sempre grave la responsabilità di intrattenere il pubblico dei più-giovani spettatori, sia che lo si voglia divertire sia che lo si voglia istruire. Quanto si è parlato di cinematografo per i ragazzi, ad esempio? Basti dire che se ne parla ancora. Ma questo non significa che il problema, anzi i problemi siano insuperabili e che, anche attraverso le invenzioni più piane, non si possa fare opera ricca di motivi poetici.

Tuttavia è tendenza molto diffusa, per esempio nel cinematografo per non dire nella letteratura e nelle belle arti, di badare esclusivamente al contenuto quasi che l'autentico valore di una favola come quello di una tragedia sia individuabile soltanto su un piano educativo, pedagogico, sociale, politico e morale. Di qui molti equivoci; di qui la petulante faciloneria, alleata alla convenienza, causa la quale si sostiene per i giovanissimi ed anche per i giovani soltanto la necessità di "evasioni", più o meno fantastiche. Eppure siamo nel 1953; non sarà assolutamente male che la TV italiana parli ai suoi piccoli spettatori una lingua contemporanea riducendo sí, per essi, ad una chiarezza formale e sostanziale le pietruzze che formano il mosaico della vita contemporanea ma senza sbriciolarle fino alla perdita totale del loro sugo, del loro sapore.

Perfino le più recenti inchieste, condotte con rigore scientifico, tra educatori e bam-

bini hanno dimostrato come questi ultimi si "irritino" quando ad essi ci si rivolge senza stuzzicarne la personalità in embrione. Belle favole, d'accordo: ma quelle nelle quali ci sia un'ideale rispondenza con la realtà, con i sentimenti più vivi dell'esistenza umana; avventure, d'accordo: ma non quelle dove troppo evidente è lo squilibrio tra fantasia e possibile verità; e poi le curiosità — delle arti e delle scienze, della tecnica e della vita — perché ad esse si dimostrano ogni giorno più interessate le generazioni che sono nate e stanno crescendo in questi nostri tempi intensi e proprio al polo contrario dell'"evasione", del sogno fine a se stesso.

Anche la TV per i giovani è tutta da inventare, nelle sue formule, nel suo contenuto, nel suo linguaggio; grave errore potrebbe essere quello di attenersi per esempio alla letteratura infantile, zeppa di convenzioni, ignorando invece i succosi studi pedagogici fioriti negli ultimi anni, i metodi che alcuni veri e propri missionari dell'educazione giovanile sono riusciti a compilarne attraverso pazienti e lunghe esperienze. La figura del soggetto, dello sceneggiatore, del regista di programmi per i ragazzi non potrà essere disgiunta da quella dello scienziato in pedagogia: il lavoro sarà immenso quanto appassionante per ottenere una scioltezza di stili narrativi perfettamente rispondenti a quanto si propongono, perfettamente in equilibrio con il gravoso compito di evolvere le menti e le anime vergini dei fanciulli. Si potrebbe qui dilungarsi in uno studio serrato dei documenti più vitali della pedagogia moderna ma è preferibile rimandare l'analisi ad un tempo e ad un luogo più propizi, limitandoci solamente ad osservare come la televisione italiana si dichiara particolarmente attenta e sensibile ai problemi sopra esposti; e come abbia in questi ultimi mesi sperimentali accelerata la ricerca di formule consone, alcune mettendole a fuoco, altre invece purtroppo risultate del tutto insufficienti ed in verità subito abbandonate.

La televisione muove alla conquista del mondo: questo proprio si constata avvic-

nandosi alla meravigliosa "macchina che trasmette immagini". Risulta che cinquanta paesi si interessano alla televisione, dei quali tredici possiedono programmi regolari, dodici hanno organizzato trasmissioni sperimentali e gli altri si apprestano a costruire, per averle pronte in breve lasso di tempo, stazioni ed impianti.

Stati Uniti a parte, per i quali non valgono nemmeno più le cifre assolute — 224 stazioni e 26 milioni di ricevitori — ma soltanto certe indicazioni particolari, ecco la Gran Bretagna con le sue cinque stazioni trasmittenti che coprono l'80% del territorio, ecco la Francia che si appresta anche ad inaugurare nella primavera del '54 la stazione Télé-Maroc, ecco la Germania, i Paesi Bassi, il Belgio, il Messico, il Canada, il Giappone.

In Russia, i programmi incominciarono nel 1938; poi furono interrotti dalla guerra e ripresero nel maggio del 1945, attualmente emessi da quattro grandi stazioni, Mosca, Leningrado, Kiev e Sverdlosk per un pubblico che si valuta sul milione di spettatori.

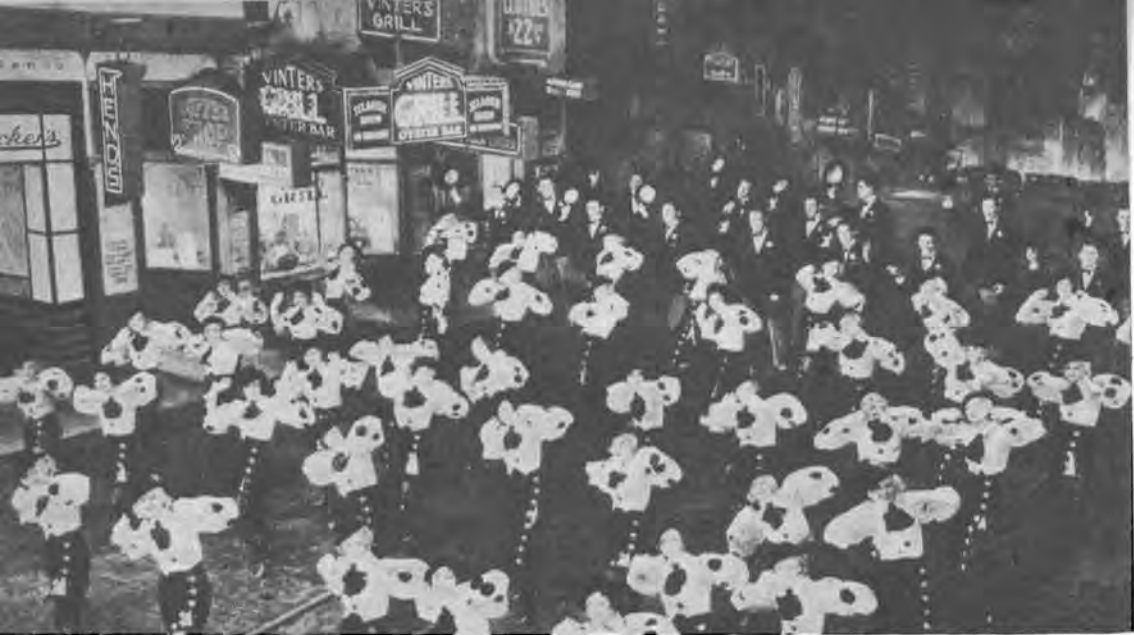
Ecco l'Italia, dunque. I programmi regolari avranno inizio il 1 gennaio prossimo, con quaranta ore settimanali circa, pomeridiane e soprattutto serali, alternando i diversi programmi secondo una varietà di gusti che dovrebbe rispondere a quella di tutto il pubblico.

Né ci sembra inutile rammentare un rapporto americano che riguarda gli "effetti" della televisione su cento spettatori: il 49% ha rinunciato a leggere, il 16% ha diminuito sensibilmente le sue letture, il 35% ha dichiarato di non aver rinunciato ai libri. E' vero: le autorità universitarie americane sono preoccupate. Tuttavia la grande svolta alla quale si trova dinanzi l'umanità deve essere affrontata con le esperienze che derivano da altre svolte, di cui è cosparsa la storia.

Che qualcuno, che qualche cosa debba perire è inevitabile: si tratta evidentemente di compiere delle sostituzioni adatte con la nuova "lingua" della televisione. Della televisione che è "un'altra lingua".

EUGENIO GIACOBINO





(Sopra) Un'inquadratura di 42.ma strada, il film che ha iniziato il predominio americano in fatto di film-rivista. (Sotto) Una scena della pantomima cinese nel film Ziegfeld's Follies.

# PER I FILM-RIVISTA L'ITALIA È UN'AREA DEPRESSA



DAI tempi di *42.ma strada* a oggi, il predominio americano in fatto di film-rivista si è andato man mano consolidando, fino ad assumere — agli occhi di certo pubblico — addirittura un carattere, per così dire, di privativa: provate, infatti, a domandare ad uno spettatore qualsiasi (e non necessariamente "disarmato") un suo giudizio sul film-rivista, e vi risponderà, immancabilmente, che si tratta di una faccenda di pertinenza hollywoodiana. Il che, entro certi limiti, è vero. I registi americani infatti, benché non abbiano saputo offrirci — sinora — un quadro dello straordinario mondo della rivista di Broadway (sullo stesso piano di serio impegno di quanto si è compiuto o tentato per l'«ambiente» di Hollywood o per quello del teatro di prosa), hanno tuttavia arricchito lo spettacolo musicale in sé e per sé di soluzioni coreografiche e scenografiche, non tutte di buon gusto, ma certamente ingegnose. Del resto, e appunto nel senso di una valorizzazione (o di un potenziamento?) di questa particolare forma di spettacolo, l'apporto del mezzo cinematografico, che non è diretto alla

creazione di una "forma" nuova e diversa (nella sua impostazione e articolazione), si rivela prezioso, perché consente un più ampio respiro ai singoli quadri o momenti della rappresentazione, liberandoli dal dovere di obbedienza ai limiti spaziali fissati dalla stessa estensione (in un determinato numero di metri quadrati) del palcoscenico.

Il teatro dei film-rivista — o meglio: delle riviste in film — d'America sembra essere l'infinito, e questo è certamente un fattore che esercita una forte precisa suggestione sul pubblico. Né ci sembra molto saggia la linea di condotta di quanti sottovalutano per partito preso opere siffatte, dato che ad esse va assegnato un posto di non poca importanza, almeno nella storia del costume contemporaneo. Il torto dei registi americani, in realtà, è quello di non aver portato alle estreme (e logiche) conseguenze l'eliminazione dei limiti teatrali di cui si diceva: in altre parole (e come s'è accennato), di non aver fatto della rivista in film una forma di spettacolo musicale nuova. Quel che è reperibile oggi sugli schermi è, viceversa, una rappresentazione ibrida che, pur ostentando una fin pacchiana immensità scenografica, non è comunque affrancata dalla servitù a certe esigenze teatrali. Gli esempi più recenti [pensiamo alla pantomima cinese di *Ziegfeld's Follies*, all'ultima sequenza di *An American in Paris* (*Un Americano a Parigi*) e a gran parte di *Singing in the Rain* (*Cantando sotto la pioggia*)] inducono peraltro a pensare che i registi di Hollywood non abbiano completamente abbandonato le ricerche in proposito. E senza dubbio, saranno interessanti le indicazioni che potranno venirci dagli annunciati film-rivista a 3D., in cinemascope, ecc., poiché in essi il problema si presenterà in termini perentori.

Ma questo discorso ci porterebbe troppo lontano dal nostro tema, che vuole essere quello dei film-rivista italiani. Quanto si è osservato fin qui, a titolo di premessa, consente di riconoscere subito le istanze spetta-



colari che hanno presieduto e presiedono in Italia alla realizzazione (o al tentativo di realizzazione) di riviste in film. Che i registi americani, pur con le manchevolezze e le rinunce che si sono segnalate, siano "maestri" in materia, non sembra dubbio; e non sembra dubbio nemmeno che una rivista in film rappresenti un buon affare, avendo gli spettatori una spiccata simpatia per il "genere". Ma, anziché rifarsi all'esperienza americana al riguardo (non dico per superarla, ma — più modestamente — seguirla), la rivista in film italiana si riallaccia — a quanto si è avuto modo di vedere — al metodo sbrigativo dei famigerati film-melodramma, l'ondata dei quali imperversò violenta negli anni dell'immediato dopoguerra, e ora — per fortuna — accenna a calmarsi. In altre parole, se di rinuncia può parlarsi per i registi americani, per gli italiani si tratta di abdicazione.

**Come è già avvenuto per i melodrammi filmati, l'onnipotente "camera" dei primi teorici della Settima Arte nei film-rivista è stata castigata al ruolo ben più modesto e semplice di "cinepresa"**

Per la verità, il film-rivista non ha mai avuto buona sorte fuori degli Stati Uniti: così in Francia (ove — pure — si vanta una splendida tradizione di rivista e varietà teatrali), come in Inghilterra, o in Germania (le riviste in film tedesche, che avemmo occasione di vedere durante l'ultima guerra, erano soltanto grossolanamente e dilettantisticamente modellate sugli schemi americani). Nell'Unione Sovietica, diremo che questa esigenza spettacolare (si vuol dire, l'esigenza delle riviste in film) non è avvertita, o è avvertita in maniera del tutto particolare. Prescindendo da *Il circo* di Alexandrov che, a nostro parere, non può far testo, né costituire un punto di riferimento, un esempio rappresentativo ci sembra possa essere fornito da *I cosacchi del Kuban*, di Ivan Piriiev, singolare film operettistico in chiave kolkhoziana, le cui *girls* « sono tutte contadine autentiche, prese dalla vita dei campi, anche se abbondantemente truccate ». Si tratta, più precisamente, di « una commedia musicale, nella quale tutti i personaggi indossano, al momento opportuno, una divisa decorosa con numerose medaglie. Ma le medaglie sono vere, sono serie e non false, come quelle appuntate sul petto degli elegantissimi ufficiali della guardia che fanno il buono e il cattivo tempo nelle operette. Questa commedia musicale sovietica, infatti, non si svolge in un ipotetico granducato, ma nel Kuban, nell'autentico Kuban, dove la popolazione si appassiona alla rivalità da tempo esistente fra le due più prospere aziende agricole della regione » (G. Calendoli: « *Film 1952* »). Una impostazione, come si vede, che si discosta molto sensibilmente da quella che è la tradizione "occidentale".

Questa tradizione è invece rispettata con l'intervento italiano nel campo del film-rivista. Ad essere precisi, anzi, l'ossatura fondamentale è data da una malintesa interpretazione di taluni moduli hollywoodiani: soprattutto nei termini di *Hellzapoppin'*, che era una ricostruzione filmata, largamen-



(Sopra) Rascel e Tina De Mola nel "finalissimo" — di schietta marca teatrale — di Attanasio cavallo vanesio. (Sotto) Un'altra scena del medesimo film con il balletto Bluebell in tipico atteggiamento di "scena corale" del teatro di rivista e Rascel con le "Peters Sisters" ancora nello stesso film realizzato con una serie di riprese cinematografiche della rappresentazione teatrale.





te fedele, dell'omonimo famoso "musical-show" di Broadway (sarà bene comunque notare, tra parentesi, che — per la "resa" di taluni effetti comici — in *Hellzapoppin'* erano impiegati, in più d'una occasione, mezzi tipicamente cinematografici). Ma non è da credere che l'adozione in Italia di una così semplicistica formula risalga appena all'epoca di questo film. La formula è, in verità, un'applicazione della legge del minimo mezzo: e fin dal 1933 Mario Mattòli l'aveva sperimentata con un buon successo di cassetta, realizzando *La segretaria per tutti*, nato dal trasferimento sullo schermo di uno dei suoi spettacoli Za-Bum.

Come dicevamo più sopra, il criterio seguito nella produzione delle riviste in film italiane è analogo a quello adottato per i film-melodramma: la "camera" (l'onnipotente "camera" dei primi teorici dell'arte del film) è chiamata ad assolvere una modesta funzione di "cinpresa", e il film si risolve press'a poco in un documentario della rappresentazione teatrale che passa così sullo schermo — tale e quale — con tutti i suoi pregi e difetti, le sue svolte narrative, il peculiare linguaggio. Forse, non sarà mai deplorato abbastanza un tale sistema che avviliisce l'attività creatrice di un'opera cinematografica ad un mero com-

pito di riproduzione. Non solo, ma in codeste riproduzioni, finiscono per immiserirsi le soluzioni coreografiche più pregevoli delle riviste originali; la recitazione, il canto, le danze risultano infirmate da una goffaggine che tale non sarebbe, se tutti questi fattori di uno spettacolo teatrale fossero stati conservati al loro elemento naturale. L'altra campana replicherà che il pubblico paga (e magari apprezza): e tanto basta. Sicché, saremo in pochi — i soliti maldicenti e incontentabili — a scandalizzarci per una *Viva la rivista!*, film che, a rigor di termini, è — appunto — uno scandalo: ho avuto la ventura in questi ultimi anni di assistere alla produzione di qualche centinaio di lavori di cineamatori (ossia di dilettanti), e debbo dire che quasi tutti erano contrassegnati da una più decorosa fattura.

La produzione di film-rivista in Italia è insomma (e per dirla alla brava) una questione incresciosa. Non conosciamo ancora — al momento in cui scriviamo — il *Carosello napoletano* cinematografico che Ettore Giannini ha realizzato ultimamente, giovandosi della collaborazione di numerosi accreditati attori, cantanti, ballerini. Il *Carosello napoletano* teatrale è stato certamente uno dei più importanti spettacoli del dopoguerra, e sarebbe un vero peccato

se il film, al confronto, fosse una povera cosa. Speriamo, dunque, di no. Ma il panorama offerto dai film-rivista sinora realizzati in Italia è — a dir poco — desolante. Mastrocinque ha firmato le riprese a colori delle rappresentazioni di due applaudite riviste della stagione teatrale 1952-1953: *Tarantella napoletana* e *Attanasio, cavallo vanesio*. Ed entrambi questi film (ma si potranno chiamare così?) hanno richiamato irresistibilmente, alla memoria dello spettatore attento, l'idea di quelle esecuzioni un po' alla carlona — e a ranghi ridotti — che le grandi compagnie di giro riservano solitamente al bistrattato pubblico dei teatri di provincia. Sappiamo che la stessa produttrice di *Attanasio, cavallo vanesio* e di *Tarantella napoletana* aveva in preparazione una rivista in film a carattere, diciamo, antologico, che doveva risultare da una serie di riprese relative alle compagnie Osiris, Taranto e Giusti-Tognazzi della scorsa annata, nonché al circo Togni e al Balletto dell'America Latina (ma la lavorazione — a quanto ci risulta — è stata sospesa). Né un'antologia del genere, che dovrebbe intitolarsi *Café chantant*, potrebbe sorprendere. Che cos'era infatti il fortunato *Totò a colori*, se non una raccolta, neppure sistemata decentemente, degli *sketches* più apprezzati tra i molti presentati da Totò all'epoca delle sue compagnie di rivista? E che cos'era *Botta e risposta*, firmato — nientemeno — da Soldati? Una "galleria di celebrità" del teatro di rivista, ottenuta attraverso le riprese di una serie di scenette comiche e di danze, per cucire le quali si sbracciavano inutilmente Nino Taranto e Fernandel. "Numeri" di rivista erano poi inseriti brutalmente ne *I pompieri di Viggiù*, *I cadetti di Guascogna*, ecc.

D'altra parte, non è da credere che, quando si è rinunciato all'applicazione di una tanto comoda (e poco impegnativa) formula, il risultato sia stato più felice. Pensiamo al maldestro *Senza veli* (co-produzione italo-tedesca a colori), e agli inqualificabili *Dove sta Zazà* o *La paura fa 90*. Ma pensiamo soprattutto a quel *La bisarca* che costituisce, forse, il caso più eloquente al riguardo. Accadde che, dopo la proiezione di questo film, straordinariamente brutto, i dirigenti la compagnia che rappresentava nel medesimo torno di tempo la rivista teatrale omonima, pensarono bene di diffondere comunicati e "locandine" contenenti la precisazione che il film stesso non aveva niente a spartire col loro spettacolo.

In definitiva, le riviste in film italiane realizzate fino ad oggi non sono riviste e non sono film. Se, sulla base di esse sole, dovesse essere formulato un giudizio sul cinema e sul teatro di rivista nazionali, si arriverebbe alla conclusione che, almeno per quanto concerne tali spettacoli, il nostro è un paese assai arretrato. Non è esatto? D'accordo. Ma, per esprimersi in termini che la cronaca politica ha portato al successo, è esatto che, in tema di film-rivista, l'Italia è un'area depressa. Eppure, proprio in Italia è avvenuto un incontro felice tra il cinema e il teatro di rivista e di varietà: da questo incontro è nato *Luci del varietà* di Lattuada e Fellini, film che constava di una affettuosa ma puntuale indagine sui sentimenti più segreti, sulle ambizioni, sulle piccole rivalità, sulle grandezze e miserie



(Sopra) i ballerini Claudia Lawrence e Tedd Barneet in *Tarantella napoletana*, rivista teatrale trasferita senza tanti riguardi sullo schermo. (Nella pagina seguente) In un'altra inquadratura del film Clara Bini — la seconda a sinistra — guarda verso l'obbiettivo, cioè verso il pubblico. (Sotto) una scena di *Luci del varietà*, puntuale indagine sulla vita degli attori di Varietà.





(come si suol dire) degli attori del varietà. È un'indagine del genere, come accennavamo in principio, Hollywood non ha saputo condurla. Nella stessa direzione di *Luci del varietà* era volto *Vita da cani* di Steno e Monicelli (ma era appena un abbozzo, e comunque di molto inferiore al precedente) e altri film — a quanto si annuncia — si volgeranno (tra i quali l'imminente *Ci troviamo in galleria* di Bolognini): del resto, un approfondimento del problema, se fosse veramente tale, non potrebbe essere che ben accolto. Quanto ai film-rivista, c'è da augurarsi che qualcosa porti consiglio ai produttori e registi italiani; e questo qualcosa, data la situazione di carenza che si è esaminata, potrebbe essere — tanto per cominciare, e in mancanza di meglio — l'esempio americano: anche se la prospettiva non è entusiasmante.

S. G. BIANONTE



## ★ CIRCOLI DEL CINEMA ★

### I "CINEFORUM" E LA CULTURA

Riceviamo dal Comitato Centrale dei « Cineforum »:

L'EDITORIALE apparso sul numero del 30 settembre del quindicinale « Cinema » si occupa con insistenza del movimento Cineforum. Nello stesso numero Claudio Bertieri, facendo un resoconto intorno al II Congresso dell'U.I.C.C., riferisce in un altro senso e con un altro tono sullo stesso Cineforum. Riteniamo dunque nostro dovere e diritto chiarire la vera posizione culturale del Cineforum Italiano nei confronti delle altre Associazioni di Circoli Cinematografici.

1) Nell'editoriale citato si afferma: « I Cineforum non sono organismi culturali « tout-court », sono dirette emanazioni della Chiesa, attraverso il Clero, l'Azione Cattolica, il Centro Cattolico Cinematografico e via dicendo. Sono in massima parte affidati a sacerdoti e subordinano la loro finalità culturale a precise istanze di carattere moral-religioso... I Cineforum sono organismi confessionali, che non è quindi possibile valutare con lo stesso metro, (con cui si valutano la F.I.C.C. e la U.I.C.C. - N.R.) anche se non si nega che siano pur essi in grado di recare un contributo alla cultura o almeno ad una cultura ». Claudio Bertieri nel suo resoconto scrive: « Dato pieno atto della lealtà con la quale questo organismo confessionale si è presentato alla ribalta dei Circoli del Cinema, la Segreteria ha affermato la possibilità di allacciare rapporti di collaborazione congiuntamente con le altre due Associazioni di Circoli ».

Le affermazioni di « Cinema » fanno nascere due quesiti:

a) Il movimento Cineforum è un movimento culturale « tout-court »?

b) Il Cineforum italiano è un'associazione di circoli culturali « tout-court »?

Ad essi risponde con chiarezza e lealtà lo Statuto del Cineforum italiano, legalmente depositato, inviato parecchio tempo fa all'U.I.C.C., alla F.I.C.C., all'U.N.U.R.I. e a disposizione di tutti coloro che ne facciano domanda. L'articolo 1° dello Statuto comunica la costituzione d'una « Associazione composta di Circoli Cinematografici chiamata Cineforum Italiano ». L'art. 2 definisce la natura del Cineforum Italiano: « Esso non ha scopo di lucro ed è assolutamente apolitico. Si propone la diffusione della cultura cinematografica e la conoscenza dei principi e dei valori estetici, sociali, spirituali impegnati nell'opera filmica attraverso la proiezione di film con « forum » o discussioni metodologicamente organizzate per la educazione integrale e l'orientamento dell'opinione pubblica ». Gli altri 29 articoli dello Statuto e quelli del Regolamento interno ne garantiscono l'organizzazione democratica, la apoliticità, la a-commercialità e fissano le garanzie culturali che i Cineforum debbono presentare per poter essere

associati e portare il nome Cineforum.

a) Il nome « Cineforum » esprime in primo luogo un metodo di discussione democratica o forum su tutti i valori impegnati nell'opera filmica. Questo metodo, come tutti i metodi nel campo culturale è nato da una filosofia e da una concezione del mondo. Il Cineforum afferma lealmente che la sua concezione del mondo è quella della civiltà che è nata dall'unione intima della conoscenza dell'uomo e di Dio data dalla rivelazione dell'antico e nuovo Testamento con le evidenze perenni della filosofia realista che appartiene all'essenza della cultura greco-latina.

Chiediamo se gli amici della U.I.C.C. e della F.I.C.C. abbiano un'altra cultura da proporre per l'avvenire dell'occidente e del mondo. Se così non fosse, potremo lavorare insieme per la cultura « tout-court ».

b) L'Associazione di Circoli Cinematografici che porta il nome di « Cineforum Italiano » è una associazione culturale che richiede come *conditio sine qua non* ai Cineforum periferici non solo di aver proiettato come prova di attività un minimo di dodici pellicole che si prestino, a giudizio del Comitato Centrale, ad un serio dibattito, ma inoltre di garantire che almeno due elementi responsabili siano qualificati sul piano culturale, tecnico e morale per la direzione dei dibattiti e che l'attività del Cineforum locale risulti, nelle regolari visite di un incaricato del Comitato Centrale, all'altezza degli scopi culturali prefissi.

Chiediamo agli amici dell'U.I.C.C. e della F.I.C.C. se essi esigono dai loro associati più severe prove di serietà culturale. Se così non fosse potremo intenderci per stabilire una norma comune da applicare per giudicare quali circoli siano culturali « tout-court ».

2) Nell'editoriale in esame è scritto: « L'U.I.C.C. si sbaglia nel voler porre la F.I.C.C. sullo stesso piano politico dei Cineforum. La F.I.C.C. è un organismo diretto prevalentemente da intellettuali di sinistra, e magari comunisti, degli intendimenti culturali di gran parte dei quali non è simpatico dubitare. E' doveroso prendere atto che la parte più attiva della cultura italiana è oggi orientata a sinistra, e non per questo è obbligatorio sospettarla regolarmente di secondi fini politici... Non vorremmo che l'U.I.C.C., per il parossistico timore di rendersi strumento della politica del Cremlino, risuscitasse, come qualcuno dei suoi affiliati e dei suoi dirigenti sostanzialmente vorrebbe, la politica dei Borboni ».

Contro questa affermazione gratuita protestiamo in nome della grande maggioranza degli intellettuali italiani ed europei. Che certi intellettuali attivi facciano molto rumore in Italia con campagne che tendono a sottomettere la intelligenza e la cultura agli organi politici lo sappiamo. Ma che tali intellettuali siano i più reazionari del mondo, in quanto essi cercano di imporre ordini politici al-

l'arte (che non può essere espressione politica, ma deve essere espressione di un mondo poetico molto più profondo e misterioso), lo sanno tutti gli intellettuali Italiani che sanno ragionare e parlare liberamente. E' improprio dire che la parte più attiva della cultura italiana è oggi orientata verso questa sinistra. Noi del Cineforum abbiamo espresso l'indubitata unità nazionale e spirituale del popolo italiano nel manifesto approvato dal II Convegno a Venezia: « L'unità del popolo si manifesta spontaneamente davanti all'opera filmica e questa unità umana e culturale è più profonda delle divisioni di classe, di partito, del clericalismo o dell'anticlericalismo ». Nel campo culturale noi rifiutiamo tutte le politiche di sinistra o di destra o di centro, e se nel campo culturale si vuol parlare di una politica, affermiamo che la nostra unica politica è la politica dell'approfondimento.

3) L'editoriale insiste: « I Cineforum sono un'altra cosa, sono organismi con più o meno dichiarate finalità di propaganda fide e di proselitismo, mascherati con maggiore o minore accortezza, a seconda della personalità di chi è ad essi localmente preposto ».

a) Dobbiamo dire che in questioni di fede, speranza e carità per tutti noi del Cineforum non si può trattare del più o meno dichiarato. Il movimento Cineforum è cattolico, non più o meno, ma « toto corde ».

La storia del cristianesimo ha dimostrato che i cattolici sono creatori di cultura e di arte e che lo slancio morale e religioso nella vita non nuoce allo slancio artistico. Non pensiamo che il proselitismo per la comprensione e la diffusione di quei film che a parità di valori formali portano valori umani positivi e sostanziali, possa essere anticulturale.

b) Lo sfruttamento delle passioni sensuali è un fenomeno commerciale e non artistico e non pensiamo che un vero critico d'arte possa trovare argomenti contro la Chiesa quando essa consiglia ai suoi fedeli, o a certe categorie, di astenersi dalla visione di quei film che sono una causa di mali sociali e individuali.

Il movimento Cineforum riconosce decisamente il diritto della Chiesa di pronunciarsi attraverso il C.C.C. sui pericoli per la morale e la fede che certi film possono presentare per i giovani ed in certi casi anche per gli adulti non formati al giudizio critico.

c) I membri del Cineforum ed anche i dirigenti sono, per la quasi maggioranza, laici e lavorano in piena e franca fratellanza con i sacerdoti. Quando si tratta di chiarire un problema teologico coinvolto nell'opera filmica, i laici sanno che il sacerdote ha la sua propria autorità in questa materia. Quando si tratta di problemi e gusti estetici il sacerdote non cerca mai di imporre le sue opinioni. Chiediamo agli amici dell'U.I.C.C. e della F.I.C.C. se è dimostrato che un sacerdote è meno uomo di un laico e meno capace di dare un apporto positivo alla cultura. Se que-

(Continua in terza di copertina)



## È ARRIVATO FRA CRISTOFORO (L'Auberge rouge)

Regia: Claude Autant-Lara - Scenario originale di Jean Aurenche - Adattamento: Jean Aurenche, Pierre Bost e Claude Autant-Lara - Fotografia: André Bac - Scenografie: Max Douy - Musica: René Cloërec - Interpreti: Fernandel, Françoise Rosay, Carette, Marie-Claire Olivia, Grégoire Aslan, Caussanion, Nane Germon, Jacques Charon, Didier d'Yd, A. Viala, Luc Germain - Produzione: Memnon Film, 1951.

IL LEGAME che unisce quest'opera, diretta da Claude Autant-Lara nel 1951, all'omonimo racconto pubblicato da Honoré de Balzac nel 1831 è talmente vago da potersi quasi considerare inesistente. Non per nulla i titoli di testa (sia francesi che italiani) del film lo ignorano. Pure, la coincidenza di certi elementi, a cominciare dal titolo, difficilmente potrebbe ritenersi casuale. È evidente che il regista di *Le diable au corps* (1946), nell'evadere ancora una volta nella direzione del "divertissement" (di due anni anteriore è *Occupe-toi d'Amélie - Occupati d'Amelia*, 1949, basato sulla "pochade" di Georges Feydeau), non ha voluto prescindere da qualche riferimento in grado di nobilitare la modestia del tema affrontato. E alludo non solo al riferimento letterario, ma ad un altro più strettamente cinematografico, poichè esiste un film dallo stesso titolo ed ispirato direttamente dal racconto balzacchiano, il quale figura tra i primi della filmografia di Jean Epstein (1922). Opera, a dir vero, alquanto mediocre e con la quale questa di Autant-Lara ha ben scarsa parentela al di là del titolo.

Il racconto di Balzac era la storia di un misterioso delitto compiuto in una locanda durante il periodo napoleonico; dell'errore giudiziario che porta alla fucilazione di un innocente; del compimento della giustizia divina, la quale colpisce, anni dopo, il vero colpevole, un amico e collega del precedente, durante una conviviale rievocazione dei lontani fatti. In comune con questa storia il film che ci viene offerto oggi, con un risibile titolo italiano di troppo ovvia derivazione, ha soltanto l'epoca ottocentesca e l'esistenza di una locanda dove avvengono dei delitti. Del tutto diverso è l'intrigo e ancor più diverso il tono che anima il racconto. Se un riferimento viene spontaneo a proposito di quest'ultimo, non è già quello a Balzac, ma quello a Joseph Kesserling di *Arsenico e vecchi merletti*, la scintillante farsa dai venticinque cadaveri, rappresentata anche in Italia, e che Frank Capra sfruttò per un suo film (1944). Siamo, voglio dire, in un clima di comicità di gusto macabro, dove i cadaveri presenti o presupposti non dovrebbero assumere altra entità che quella di un pretesto quasi metafisico di riso. Autant-Lara, valendosi di uno scenario di Jean Aurenche, racconta di una matura coppia di locandieri (Carette e Françoise Rosay), i quali hanno la pacifica abitudine di uccidere nel sonno i loro ospiti a scopo di rapina. Il fidanzamento della loro

unica figlia con un gendarme li pone al di sopra d'ogni sorpresa. Una notte nella locanda capita un bel gruppo di gente, rimasta in "panne" a causa di un guasto alla diligenza, e i due si ripromettono pingue bottino, ché si tratta di persone per lo più danarose. Il guastafeste tuttavia sopravviene nella persona di un frate cercatore (Fernandel), il quale si ferma a chiedere ospitalità. Il locandiere vorrebbe eliminare lui pure per impadronirsi di un prezioso ciborio ch'egli porta seco, ma la moglie, colta da scrupoli, si oppone al progetto, e poi si confessa col frate. Quest'ultimo, pur trovandosi, a causa del vincolo sacramentale, nell'impossibilità di rivelare la verità ai suoi compagni di pericolo, opera astutamente in modo da sventare i piani degli ospiti e da consegnarli la mattina dopo alla polizia, previa scoperta di un cadavere recente, mimetizzato entro un grosso pupazzo di neve sullo spiazzo prospiciente la locanda. Ci scappa pure un matrimonio, ché la figlia dei locandieri si è innamorata di un giovane, compagno di viaggio del frate.

Una storiella del genere poteva anche riuscire divertente, a patto che venisse trovata l'esatta chiave in cui raccontarla. La chiave che, un diverso accento di ironia ma sempre sul piano del "divertissement" Autant-Lara aveva trovato per il citato *Occupati d'Amelia*. L'unica chiave possibile, del resto, era quella, appunto, di *Arsenico e vecchi merletti*, dove l'implacabile, matematica costruzione della farsa sottraeva alla materia macabra ogni corposità, ogni consistenza, facendo di tutti quei cadaveri una pura astrazione di incalcolabile valore comico. Qui, invece, ad Aurenche e ad Autant-Lara sono venuti a mancare sia la fantasia, in grado di alimentare per un'ora e mezza una storia che si svolge, quasi per intero, di notte, entro una locanda sperduta, sia il tono giusto per conferire alle invenzioni un sapore, e sopra tutto un ritmo, quel ritmo, di vertiginoso carosello, che faceva della commedia di Kesserling un esempio raro. Gli elementi-base per una sorta di macabramente sghignazzante balletto c'erano, ripeto, ma sono stati lasciati cadere a beneficio di un raccontare greve ed insistito, ovvio e grossolano. Non estro né malizia alimentano il film, ma un umore ridanciano che non bada tanto per il sottile, appesantito, per quanto concerne Fernandel, da un incompreso doppiato alla genovese. Indice eloquente dell'errata impostazione del racconto è la recitazione che, pur affidata ad attori esperti e comunicativi, risulta insopportabilmente falsa, gratuita. Fernandel e Carette, per esempio, si può dire recitano con le mani. I loro frequenti duetti si risolvono in un gran mulinare di mani in primo piano di fronte agli infastiditi occhi dello spettatore. Non è ben chiaro se i realizzatori del quasi contemporaneo *Don Camillo* (1951) abbiano operato la loro scelta, per quanto concerneva l'interprete principale, proprio in seguito a questa prestazione "religiosa" di Fernandel. Ma è bene avvertire che il fra' Cristoforo di questo film non è che una torpida macchietta, stretta parente di tutti i personaggi deteriori collezionati dal-

l'attore nel corso della sua carriera. (Del resto, neanche il genere "farsa macabra" era nuovo per Fernandel).

*L'auberge rouge* è dunque, nel quadro dell'attività di Claude Autant-Lara, un'opera incomprensibile ed inutile, un curioso errore di gusto, un tentativo abortito di accostarsi a modi estranei alla sensibilità dell'autore, quelli della farsa paesana, complicata da elementi macabri. Autant-Lara ha voluto accettare la farsa come tale, senza intellettualizzarla come aveva fatto per il testo di Feydeau, e si è trovato così a dirigere un film privo di una plausibile ragione d'essere. Giova avvertire che l'edizione italiana nuoce notevolmente all'opera. E non solo per il titolo offensivo e per il doppiato triviale del protagonista, ma anche per la soppressione, in sede di censura, di un particolare significativo: mi riferisco alla scena della confessione della locandiera. La quale si svolge ad un certo momento, burlescamente, attraverso una graticola da cucina, allusiva alla grata del confessionale. Il particolare essendo stato soppresso, perché reputato irriverente, la confessione non risulta chiaramente come tale. Onde non ci si rende ben conto del perché il frate compia tante acrobazie allusive per rendere edotti della verità i suoi compagni, anzi che spiatellare loro, più semplicemente, la verità.

## MISCELLANEA

Insistere oltre sulla decadenza di King Vidor sarebbe superfluo; i suoi termini sono evidenti ad ognuno. Vale tuttavia la pena di notare come egli, a differenza di qualche suo già illustre collega, non voglia adattarsi al rango di un qualsiasi uomo del mestiere, ma si sforzi di coltivare ambizioni, cui la sua levatura mentale si dimostra gravemente impari: il caso di *The Fountainhead* (*La fonte meravigliosa*, 1949) fu forse, in tal senso, il più indicativo. Con *Ruby, fiore selvaggio* (*Ruby Gentry*, 1953) siamo, comunque, su altro piano. Quando non mira a significazioni morali e sociali imprecise e velleitarie, attraverso vaniloquenti conati, come nel film sopra ricordato, Vidor ama ripiegare sui fitti intrecci del melodramma, intriso di passioni incomposte ed in genere concentrato su una figura femminile. Il convenzionalismo, le scorie di un deterioro romanticismo, l'effettismo manieristicamente naturalistico, la virulenza esteriore di *Ruby, fiore selvaggio* hanno, quindi, precedenti vari: da *The Wedding Night* (*Notte di nozze*, 1935) a *Beyond the Forest* (*Peccato*, 1949), la cui protagonista, con il suo complesso di distruttrice sensualità, non manca di contatti con l'eroina di *Ruby, fiore selvaggio*. Ma certo, se si guarda al personaggio, il precedente più palese è quello di *Duel in the Sun* (*Duella al sole*, 1947): la Ruby di questo film è un duplicato in sedicesimo della figura che la stessa attrice, Jennifer Jones, interpretava in quello: creatura dai sensi allo stato primitivo ed "incandescente", polarizzatrice di tutte le attenzioni maschili, spinta da una sorta di fatalità, di "demone" interno a fuggire la rovina per sé e per i suoi adoratori ed



amanti. Sotto questo aspetto, *Ruby, fiore selvaggio*, storia di una ragazza di bassa condizione, la quale riesce a farsi sposare da un miliardario (dopo la cui morte impiega il denaro per umiliare la "buona" società che l'aveva colpita col suo disprezzo) e a vincolare a sé un altro uomo, che perde la vita per lei, condannata così alla solitudine come ad una sorta di espiazione, questa storia, deteriormente "feuilletonistica", sembra costruita con scampoli di *Duello al sole*. Cui si aggiungono altri elementi di bassa convenzione, a cominciare dal fratello della donna, sorta di fanatico e squilibrato predicatore laico, agitato dallo spettro del peccato ch'egli estirpa a suon di fucilate assassine. Anche l'interpretazione della Jones non è se non un ricalco di quel vecchio modello. Ma se là si avvertiva spesso un certo aflore sensuale, qui non rimane se non un artefatto manierismo, controprova, in diversa chiave, dopo *Stazione Termini*, dell'intima falsità dell'attrice. In un film quasi interamente composto di autocitazioni non sorprenderà infine trovare cascami di *Hallelujah! (Alleluia!, 1929)* — l'inseguimento nella palude — e di *Our Daily Bread (Nostro pane quotidiano, 1934)*, — gli entusiasmi bonificatori del personaggio che Charlton Heston interpreta con tanto evidente disinteresse.

Il caso di *La vergine sotto il tetto (The Moon Is Blue, 1953)* di Otto Preminger è insolito: si tratta infatti di un film che, respinto dal Production Code (leggi censura) applicato dalla M.P.A.A., non che dalla Legion of Decency, la strapotente organizzazione che pretende di salvaguardare con l'ipocrisia la moralità negli Stati Uniti, ha trovato comprensione presso le censure di vari Stati e sta compiendo la propria carriera americana, a dispetto di quello stesso organo che i produttori di laggiù si sono autoimposti per regolamentare la propria attività. Un film di produzione non indipendente che pretenda di circolare negli Stati Uniti senza essere in regola col cosiddetto, un tempo, "Codice Hays", è davvero un uccello raro, il quale si espone al boicottaggio, e vale quindi la pena di segnalare il fenomeno. Vero è che ci troviamo di fronte al classico esempio di "molto strepito per nulla". Tutta la inaudita immoralità del film si riduce ad una certa libertà di linguaggio, inconsueta per gli schermi americani, ma non certo per quelli europei: nel tratteggiare, infatti, una figurina di fanciulla "enfant terrible", dal petulante candore non immune da calcolo, l'autore della commedia d'origine, puntualmente ripropone sullo schermo, si è divertito ad insistere su parole come "vergine", "sedurre", "amante", "incinta", che il sullodato Codice riprova come segno di pessima educazione. La storiella, sostanzialmente innocua, verte infatti intorno alla bizzarra e saggia amministrazione della propria verginità (di cui essa viene anzi accusata di far addirittura professione), praticata da una ragazzuola tutt'altro che bella, ma pruriginosa, come l'inedita Maggie Mac Namara, che dal palcoscenico dove recitava *The Moon Is Blue* si è trasferita pari pari sul "set". Tale amministrazione la induce a tenersi in bilico tra un simpatico ed intraprendente giovanotto che ha il volto del misuratissimo William Holden ed un più maturo dongiovanni che ha quello del raffinato e spiritoso David Niven (disgraziatamente i due inter-



Maggie McNamara, David Niven, Dawn Addams e William Holden nel recente film di Preminger *La vergine sul tetto*, che si permette alcune libertà di linguaggio, ma poche libertà di fantasia

preti non riescono, sullo schermo, a dimostrare il divario d'età che dovrebbe separare i rispettivi personaggi). Dopo un'oretta di schermaglia teatralmente arguta il racconto precipita senza troppo estro verso la prevista e regolamentare soluzione matrimoniale.

Di questo film, prima coproduzione tedesco-americana, realizzata a Hollywood, si era veduta a Berlino, lo scorso giugno l'edizione tedesca, che, pur essendo analoga e diretta dallo stesso regista, soffriva il danno d'esser recitata da goffi commedianti teutonici (a proposito di Berlino, rettifico una svista in cui siamo incorsi nel n. III, a proposito di questo film: la commedia di F. H. Herbert, su cui esso si basa, non è quella recitata in Italia dalla Gioi-Cimara, che dello stesso autore presentò invece *For Love or Money*): qui, oltre al dialoghino spesso piacevole, vi sono i due attori di classe sopra nominati a sostenere il gioco con superiore bravura. La Mac Namara è una specie di Audrey Hepburn, assai meno graziosa ed assai meno abile, ma non priva di garbo. Quanto a Dawn Addams, è un'apparizione gelidamente lussuriosa, che ha ben poco da invidiare alla più largamente celebre Marilyn Monroe, di cui ricorda il "genere".

*Gli avventurieri di Plymouth (Plymouht Adventure, 1952)* di Clarence Brown si ricollega con tutta la vasta fioritura di zibaldoni storico-romanzeschi, nella cui confezione la Metro Goldwyn Mayer ebbe, in altri tempi, un primato. Primato palesemente

perduto, come dimostra la nullità anche spettacolare di questa prolissa cronaca romanizzata della celebre migrazione dei "Pilgrim Fathers" del *Mayflower*, i quali costituirono il primo nucleo di quelli che sarebbero divenuti, un secolo e mezzo appresso, gli Stati Uniti d'America. Sceneggiato senza alcuna fantasia da Helen Deutsch sulla base di un romanzo di Ernest Gebler, *Gli avventurieri di Plymouth* ha il gravissimo torto, per un film del genere, di essere preso che completamente privo di "plot", di coloritura, dicevo, spettacolare. L'unico tentativo di movimentare, in modo ovvio, la narrazione è dato da una gran tempesta in mare, riprodotta con una notevole, se pur non inedita, perizia tecnica. Per il resto, una pigra serie di luoghi comuni inerti al viaggio ed ai suoi loschi precedenti. Tutto previsto; nessun respiro, in un'avventura oceanica integralmente e malamente ricostruita in studio con una diseguale vernice di "technicolor". Gli attori, da Spencer Tracy a Gene Tierney, da Leo Genn a Van Johnson, muovono con annoiata sbadattaggine i pupazzi loro affidati.

*Schiavitù* di Yves Ciampi è un film di coproduzione italo-francese, il quale, alla maniera dei vari *Persiane chiuse, La tratta delle bianche* e via discorrendo, propone un argomento scabroso, in apparenza per svolgere opera moralisticamente proficua ed edificante, in realtà per speculare sulle torbide occasioni offerte dal tema, riguardante le conseguenze dell'uso degli stupefacenti. Il protagonista, che ne rimane vittima, es-



sendosi lasciato attrarre dal vizio dopo un uso terapeutico della morfina, rimarrà, a dispetto d'ogni sforzo della moglie e della medicina per aiutarlo, tristemente vincolato per sempre alle conseguenze della sua caduta e delle conseguenti ricadute, le quali lo destinano alla pazzia, avviando, nel contempo, ad altra rovinosa sorte la consorte vittima del proprio amore. In questo pessimistico finale ammonitore il film denuncia, dietro l'esteriore "coraggio" della rinuncia al lieto fine, le sue finalità moralistiche. Ma troppi morfinomani esuberanti ed in perfetto stato di salute esso presenta, a far da cornice e da istigatori al protagonista, perché l'esempio non rischi di risultare controproducente. Il racconto, che non disdegna di ricorrere alla più vetusta "truquerie" surrealistica, in funzione incubica, evita di chiarire molte cose, non ultima la mentalità di coloro che si dilettono a freddo ad indurre in tentazione il loro prossimo estraneo al vizio o da esso momentaneamente evaso. Non basta l'impegno di Daniel Gélin, di Eleonora Rossi Drago (con naso non troppo brillantemente riveduto e corretto) e di Barbara Laage (la cui parte "fatta" di cinica corruttrice le permette di conseguire una resa più costante che in *Traviata* '53) a condurre felicemente in porto il granguignolesco zibaldone.

Tra i film italiani, meritano la precedenza nel ricordo due opere già giudicate in occasione della loro presentazione a Venezia (vedi n. 116): *Anni facili* di Luigi Zampa e *I vinti* di Michelangelo Antonioni. Il primo, sul quale non mi resta che riconfermare punto per punto il giudizio già formulato, ha offerto recente e nuova occasione polemica di discorso, in seguito alla sua bocciatura da parte della commissione di revisione di primo appello ed alla sua ammissione condizionata da parte della commissione di secondo appello. Era già apparso chiaro, fin da Venezia, che il film di Zampa, essendo in primo luogo una buona azione in senso civico, dava fastidio ad una infinità di "bepensanti", i quali avrebbero cercato di rendergli la vita impossibile. I bepensanti che si annidano nei Ministeri ci si sono provati; non sono riusciti — sembra grazie ad un intervento, dettato dal buonsenso e forse anche da un pizzico di preveggenza politica, dell'on. Bubbio — a far relegare il film nel dimenticatoio e a farlo sfigurare con le forbici. Sono riusciti, tuttavia, ad imporre al regista qualche sacrificio di parole o di immagini: l'unico grave, per fortuna, è quello riguardante la scena dei giudici riuniti in camera di consiglio, a conclusione del processo a carico del protagonista. Fra l'ex maresciallo di Neghelli ed i suoi seguaci, i burocrati ministeriali ed i magistrati, la censura ha ritenuto che i più temibili dovessero essere questi ultimi, e ha disposto di conseguenza. Del resto, non è la prima volta che una censura italiana di questi anni dimostra di temere la suscettibilità della magistratura: il precedente del veto alla commedia di Marcel Aymé *La tête des autres* è di ieri. In conclusione, i danni sono stati minori di quanto si era potuto ragionevolmente temere; ma ciò non toglie che l'esistenza della censura, la quale impone la soppressione d'una scena del genere, saporosa quanto fondamentalmente inoffensiva, non è certo indice di sicura civiltà.

*I vinti* richiedono pure qualche parola in aggiunta a quelle già spese, malgrado il giu-

dizio debba anche stavolta essere decisamente riconfermato. Voglio anzi tutto formulare qualche osservazione supplementare. Riguardo al primo episodio: la sua intima debolezza, al di là del nitore formale, è dovuta in buona misura alla sciattezza, al convenzionalismo di un dialogo che finge d'esser disinvolto, parlato, ed è soltanto falso ed impreciso. (Inoltre: nel mio scritto citato del n. 116, a proposito del commento musicale di questo episodio, si leggeva "assente", mentre doveva leggersi "prevalentemente assente"). Riguardo al terzo episodio: una seria debolezza strutturale va sottolineata, in un racconto peraltro tanto felice. Il processo che conclude la narrazione risulta, infatti, quasi pleonastico, dato che in precedenza abbiamo già visto come la polizia sappia di tenere in pugno l'assassino, traditosi (ma la circostanza non risulta chiaramente dimostrata) attraverso il particolare del volto della vittima, da lui ricordato "bianco come il gesso". Il processo acquisterebbe un senso, un valore, un sapo-

sta non è più, qui, un dinamitardo spinto da nebulosi ideali politici, è un giovane signore (sempre Interlenghi, s'intende), che pratica in grande stile il contrabbando di tabacco. Per qual motivo, dato che appartiene a famiglia ricca, la quale sembra non gli faccia mancare nulla, non si afferra bene. Una sera la polizia sorprende il traffico, il giovane fugge, uccide chi gli si para sul cammino. Il resto lo sapete, come dicono i poliziotti dilettauti, nei romanzi gialli, riassumendo alla fine il corso delle loro deduzioni risolutive. La leggerezza con cui si è creduto poter mutare di punto in bianco significato ad un racconto, con la semplice sostituzione di una scena e di qualche frase, ferma restando tutta una cornice narrativa, è indice indiscutibile della inconsistenza di basi da cui è nato per lo meno l'episodio italiano di questo film. Un aneddoto vacuo, fumoso e gratuito, due mesi fa come adesso. Con la differenza che la prima versione, se pur incomprensibile, aveva un lontanissimo



Daniel Gélin e Barbara Laage in *Schiavitù*, un granguignolesco zibaldone imperniato su un argomento scabroso e nel quale anche l'impegno degli interpreti risulta inutilmente sprecato.

re, qualora non esistesse quella breve scena esplicativa negli uffici della polizia, qualora, cioè, la incosciente sicurezza dell'assassino, che cerca il processo come un giuoco cui è sicuro di vincere, come una sfida, venisse smontata in tribunale. L'effetto psicologico su di lui del crollo del suo castello arricchirebbe la sostanza del racconto, di fronte allo spettatore, in tal caso non avvertito preventivamente dell'esito del processo.

Ma l'edizione de *I vinti* presentata nelle sale italiane riserva una sostanziale novità, rispetto a quella presentata a Venezia: il secondo episodio, quello italiano, è stato frettolosamente rifatto, dopo la valanga di critiche suscitate. Dico "rifatto" perché il suo nodo, il suo significato (ma ne ha mai avuto uno?) sono radicalmente mutati, ma dovrei dire "rimaneggiato", perché la maggior parte del materiale montato è stato conservato, sopprimendo una scena, inserendone un'altra, rifacendo il dialogo di qualche altra ancora. Poiché il protagoni-

aggancio con una certa realtà, legata ad un particolare clima di fanatica esaltazione giovanile; mentre la seconda è priva di ogni significato e di ogni plausibilità. Questo precipitoso rifacimento è stato un inutile, peggio: dannoso, tentativo di raddrizzare le gambe ai cani: il film era nato male, il suo secondo episodio era nato anche peggio, ormai bisognava esser disposti ad accettare le cose come stavano. Dicono i veneti saggi: "pézo el tacon del buso".

Facèvo, or non è molto, un'osservazione riguardante i "re-makes", in uso presso certe case americane, le quali si divertono sadicamente ad offendere certi buoni ricordi del passato. Denunciavo, la volta scorsa, la triste strada che il soggetto *Gelosia* ha percorso dal film di Poggioli a quello di Germi. Ed eccomi nella necessità di rinnovare una lamentela del genere, trovandomi di fronte alla nuova edizione de *Gli uomini, che mascalzoni!*, firmata da Glauco Pellegrini. Il primo film di questo



titolo (1932) non è soltanto il frutto più gentile e più fresco del talento pateticamente ed ironicamente piccolo-borghese di Mario Camerini, è anche, insieme ma diversamente da *1860* (1933) di Blasetti, l'opera più durevole e più rappresentativa del nostro primo cinema sonoro: rappresentativa pure nel senso di un timido, ma significativo, avvio realistico. Basato su un soggetto di Aldo De Benedetti, sviluppato da quest'ultimo in collaborazione con il regista, il film, si sa, raccontava una elementare schermaglia di sentimenti, tra un autista ed una commessa, sullo sfondo della Milano fieraio-la, con una semplicità gracilmente accattivante, con una sincerità sorridente e commossa. La suddetta semplicità è evidentemente sembrata controproducente ad Age, Benvenuti, Scarpelli, i quali, con lo stesso Pellegrini, si sono assunti la cura di elaborare un nuovo scenario, che tenesse conto del vecchio spunto di partenza. Si aggiunga che essi hanno evidentemente inteso costrui-

fiano, egli riesce assai bene come cascamor-tino con la giovin-commessa su cui il padron-cino aveva senza successo posto gli occhi. Partito alla sua conquista per scommessa, egli si innamora sul serio, come del resto lei. Ma le cose si complicano a causa di tutti gli altri svariati legami e sopra tutto a causa del richiamo dell'agognato danaro. Fin che, senza una ragione apparente, i buoni sentimenti prevalgono e l'autista si acconcia ad applicare il motto "due cuori e una capanna". La capanna sarebbe la squallida casa del suocero autista di piazza, che il regista, verso la fine, descrive, con una panoramica soggettiva non scevra di gusto, in tutta la sua decorosa miseria, vegliata dal ritratto di Mazzini. In queste assai sporadiche intuizioni sta l'unico, effimero sapore del film, ma si tratta, più che altro, di irrealizzate intenzioni: come quando l'autista si figura quale sarebbe la propria vita a seconda della diversa soluzione sentimentale prescelta. Quest'ultimo spunto, se pur non

l'umile madre dell'autista discolo. Ognuno cerca, più o meno brillantemente, di disimpegnarsi per proprio conto, al di fuori di un tono coerente, che il film, più propenso verso la farsaccia che verso l'impasto comico-sentimentale, non riesce mai a trovare, anzi neppure cerca. Non ultimo difetto di questo infelice *Gli uomini, che mascalzoni!* è la mancanza di una qualsiasi attendibile pittura ambientale: mondo ricco e mondo povero sono accomunati da un generico ricorso alla "frase fatta", e invano alle loro spalle si cerca il cordiale sfondo milanese, autenticamente intuire da Camerini: l'occhio non può andare al di là di qualche cartolina illustrata, mentre l'orecchio è rintonato da una chiassosa, ostentata, superficiale, insistenza su un "meneghinismo" da teatro di posa.

*Una di quelle* di Aldo Fabrizi è un film che può dimostrare come, su un piano di produzione dignitosamente modesta, le virtù, intelligentemente sfruttate, di alcuni interpreti possano condurre a parziale salvamento un soggetto risaputo e deteriorato. Esso racconta l'avventura di due provinciali, capitati a Roma in cerca di allegre avventure notturne ed imbattutisi inconsapevolmente in una povera vedova, madre di un bambino, la quale proprio quella notte era stata spinta, dal bisogno impellente, sulla strada della prostituzione, inespertamente e con estrema, paralizzante ripugnanza tentata quale *extrema ratio*. Dall'incontro fortuito nascono situazioni buffe in un senso alquanto ovvio, e poi patetiche in un senso ancora più ovvio, allorché, essendosi gravemente ammalato il bimbo, uno dei provinciali è indotto a dimenticare le sue originarie cupidigie sensuali per trasformarsi in una specie di tenera "provvidenza". Tutto finisce, naturalmente, nel migliore dei modi, e non mancano neppure i chiari presagi di un matrimonio, risolutore d'ogni ambascia. Siamo quindi sul terreno dell'aneddoto macchiettistico e vellicante gli istinti più scoperti dello spettatore-tipo, ora per la via della comicità ora per quella della commozione. E non basterebbe una certa correttezza di fattura, pur nella limitatezza dei mezzi materiali impiegati, a salvare la situazione, se non intervenissero i quattro interpreti principali: alludo, più che a Peppino De Filippo, che ripete con gusto un suo consueto modulo di provinciale stolido, a Lea Padovani (vorrei vedere meglio e più frequentemente impiegata questa squisita attrice), la quale conferisce alla protagonista una limpidissima malinconia, una autenticissima vibrazione, non senza cogliere, dove è necessario, effetti di una discreta comicità; alludo a Totò (il provinciale in imbarazzo) e ad Aldo Fabrizi (il medico), che poche volte ho veduto tanto attenti alla compilazione affettuosa del personaggio, al di fuori di ogni facile espediente esteriore, coloristico. Curioso a dirsi, Fabrizi, avvezzo a prendere la mano a registi anche di polso, è riuscito a contenersi su una esemplare linea di umanità, pur essendo egli stesso regista del film. E Totò ha spremuto dal personaggio ogni minima occasione per costruire una figura non labile, la cui comicità si colora di una vena crepuscolare, la quale può valere, ancora una volta, di indice delle enormi possibilità, pur sempre vergini, di questo straordinario commediante.

GIULIO CESARE CASTELLO



In *Una di quelle*, film dignitosamente modesto, sono le virtù, intelligentemente sfruttate di alcuni interpreti, e particolarmente della Padovani, che riescono a salvare il convenzionale soggetto.

re lo scenario sulla misura più ovvia di Walter Chiari, il Chiari più superficiale e sbracato, non quello di Luchino Visconti, che avrebbe potuto serbare qualche vago contatto con l'incantevole De Sica del film cameriniano. Ne è venuto così fuori una storia gonfia di personaggi, ma non per questo più interessante dell'altra, anzi assai meno, perché insincera, forzata, triviale, quanto quella era amabile, plausibile, tenera. Il protagonista, qui, non ha la sfacciataggine un po' goffa di De Sica, ha la faccia tosta petulante di Walter Chiari; è l'amante mantenuto di una prosperosa usuraia, ma non disdegna di occhieggiare, per brutale interesse, alla stagionata e danarosa padrona ed alla appetitosa padroncina, le quali, oltre ad essere svanite, si trovano l'una e l'altra in perpetuo stato di fregola. Apertamente deficiente è il terzo membro della famiglia, il fratellino, cui il brillante autista si presta, sempre per interesse, a far da ruffiano. Il fatto sta che, fallito come ruf-

inedito, sarebbe accettabile, ma il suo sviluppo è regolarmente grossolano alla maniera rivistaiola. *Gli uomini, che mascalzoni!* di Camerini era un film spiritoso e romantico, questo di Pellegrini, duole dirlo perché abbiamo una certa stima di lui, è sciocco e volgare, gratuitamente volgare. Ho già accennato al divario tra i due protagonisti; un divario non meno grave separa il macchiettistico, esagitato autista di Carette, da quello, impagabilmente intriso di bonomia ambrosiana, che disegnava il compianto Cesare Zoppetti. Ed anche la graziosa Antonella Lualdi ha parecchio da invidiare alla gentilezza piena di pudore di Lya Franca. Gli altri personaggi del film di Pellegrini sono privi di precedente e sono accomunati dalla loro superfluità e dal loro disegno fondato sul luogo comune. Marie Glory è la matura padrona, Myriam Bru la pimpante padroncina, Jone Salinas l'amante usuraia, l'esordiente Mauro Carbonoli il parroncino scimunito, mentre Paola Borboni è





## LA DILIGENZA

### CORRISPONDENZA COI LETTORI

LEO FARALLI (Napoli). - Anch'io ho notato che il nome di Mark Robson non torna più sui nostri schermi dopo *I Want You* (che se non mi sbaglio, è stato presentato da noi come *"Di fronte all'uragano"*) e *Bright Victory*. D'altra parte so che Robson è stato a lungo nei Mari del Pacifico del Sud per realizzare il film *Return to Paradise* con Gary Cooper e Roberta Haynes, un film di cui la critica americana ha detto bene. No, neppure io posso sopportare che in un film l'attore porti, nella finzione, lo stesso nome di battesimo che egli ha nella vita. Cominciò la moda, se ben ricordo, con Riso amaro in cui il personaggio della Mangano si chiamava Silvana, come l'attrice. Di recente ho visto Sordi, ho visto Mastroianni ed altri ancora, trattati allo stesso modo dalla sceneggiatura. E' un malvezzo semplicemente odioso. Lo scrittore P. G. Wodehouse collabora ancora al cinema, al cinema americano voglio dire. Molti dei suoi cinquantun libri sono stati ridotti in film. In questi giorni il creatore di Jeeves, di *Piccadilly Jim* e di Bertie Wooster, ha pubblicato un "autoritratto sotto forma di lettere", intitolato *Performing Flea*, ossia *"La pulce che dà spettacolo"* (usando con orgoglio quell'etichetta che Sean O'Casey gli aveva affibbiata con disprezzo, molti anni fa). I suoi rapporti col cinema sono illustrati da alcune lettere inviate da Hollywood all'amico Bill Townend: un gaso e penetrante contributo alla storia minore del film, quella storia aneddotica che mi ostino a considerare utile. Wodehouse è senza dubbio un mediocre scrittore, anche se non sprovvisto di una certa qual genialità; ma il suo "autoritratto" ci offre un Wodehouse diverso, sovente amaro, sovente acuto, sempre efficiente.

FURIO S. (Torino). - Non ho ancora visto *"Arriva Fra Cristoforo"*, ma non ti nascondo che lo attendo a Milano con una certa trepidazione. Sotto il segno di Claude Autant-Lara tutto m'è sempre parso degno di nota, se non addirittura di ammirazione sconfinata (vedi *Le diable au corps*). Il *"Don Cristoforo"* è tratto da *"L'auberge rouge"* di Balzac ma il critico di *La Nuova Stampa* — non Mario Gromo ma quel "l. p." che ha firmato la recensione

del giorno undici novembre — non ha l'aria di essersene accorto. Parla di "bizzarro soggetto", parla di "grottesco o farsa macabra, come preferite". Insomma, vuole ignorare Balzac. Mi sono dunque chiesto: il critico "l. p." rispetta quella corrente di critica cinematografica secondo la quale un film va giudicato come film e non in rapporto all'opera letteraria da cui è tratto? Accettabile proposito, per me, perfino lodevole. Dunque: mente Balzac. Ma allora perché, sempre il suddetto "l. p." (il quale, alcuni anni fa, si dimostrava attento lettore di ogni e qualsiasi bollettino di informazioni, compresi i pettegoli articoli di Olga Brand su "Bis") perché, dunque, il signor "l. p.", recensendo, nello stesso giorno undici novembre, *"La vergine sotto il tetto"*, si getta a corpo morto nella citazione dell'autore della commedia cui il regista Preminger s'è ispirato per la sua posciadina a sfondo lunseiano? Citare F. Hugh Herbert e dimenticare Balzac? Dirò di più: liquidare un film di Autant-Lara limitandosi a narrare le vicende del "frataccione" (è un irriprensibile termine usato da "l. p." con la disinvoltura che gli è consueta; per cui converrebbe chiedere proprio a lui: « Come stiamo a lingua? ») è per lo meno irriguardoso. A meno che — e in questo caso dobbiamo assolvere il critico — l'articolo non sia stato tagliato in tipografia dal solito redattore iconoclasta; circostanza frequentissima nell'ambiente dei quotidiani. E ora, sempre a proposito di quotidiani, mi spostando da Torino a Milano, notiamo un trasferimento con armi e bagagli che davvero ci rallegra. Pietro Bianchi, il "Pietrino" incendiario e petroliere, ha lasciato *La Patria* per assumere la critica cinematografica del *Corriere d'Informazione*. Aumentano i lettori e aumentano sicuramente gli amici che si vanno ad aggiungere a quelli che già seguono l'attività del critico sulla *Illustrazione italiana*, su varie riviste di divulgazione cinematografica, e su un settimanale in cui il suddetto Pietrino si cela sotto uno pseudonimo benjohnsonian. Intanto, per restare fedele all'antico adagio, Bianchi perde il pelo (o più precisamente, ne muta il colore; classe 1909) ma non il vizio di considerare Mitchell Leisen "promettente", an-

che in quest'epoca in cui il vecchio regista non ha nulla più da promettere e ancor meno da mantenere.

ANNA MARIA NEGRI (Milano). - No, *Moulin Rouge* non mi è piaciuto. Brutta la biografia del *La Mure*, brutta la biografia di Huston. Si deve per forza dedurre, vedendo quel film, che Toulouse-Lautrec dipingesse soltanto perché le donne lo disprezzavano oppure quando le gambe corte esasperavano il suo "inferiority complex"; a parte poi le considerazioni sui dialoghi, su certe situazioni in cui, la fantasia di Huston era assolutamente spaesata e sulla conclusione operettistica, degna al massimo di un film (biografico, ovviamente) di Gentilomo, Buonissimo invece l'inizio. E meraviglioso il colore in tutto il film. Il quale colore è il risultato — credo già d'averlo scritto altre volte — del contributo di Elia Elisofon, il fotografo di *Life*. Elisofon finisce *Moulin Rouge* « il primo film dipinto con la luce ». Descrisse nel marzo scorso, ad un inviato del *New Yorker* le proprie esperienze come consulente di Huston e raccontò in quella circostanza un sacco di cose interessanti. « E' un colore inventato — disse Elisofon, — Dal momento che i film sono una forma di invenzione, anche il colore deve essere il risultato della fantasia: io non sono mai stato dell'idea che il colore nei film dovesse corrispondere ad un fac-simile della realtà. Infatti dalla realtà i bravi artisti prendono quel che occorre loro e trascurano il resto. Nel Rinascimento i pittori impiegavano certe velature di colore trasparente per ottenere l'effetto della luminosità. Io sostengo che i filtri sono per il fotografo quel che le velature cromatiche sono per i pittori ». E dopo essersi dilungato nella spiegazione degli esperimenti compiuti coll'operatore Oswald Morris in seguito ad un attento esame di tutta l'opera del pittore nano (scoprendo — come egli ha detto in una lettera a John Huston — che il colore fondamentale dei quadri di Lautrec va dal blu al verde-blu), Elisofon accenna ai filtri "nebbiosi" usati per rendere la fotografia lievemente confusa quando l'artista ripensa all'adolescenza nel castello di Albi. E aggiunge: « Abbiamo provato una quantità incredibile di trucchetti da pittore, come, ad esempio, il rendere il verde più evidente accostandolo agli elementi rosa. Questo è in fondo quel che ha fatto Orozco nel suo affresco "Katharsis", a Città del Messico. I suoi nudi, infatti, sono rosa, contronati di verde "acido". I colori si scontrano dando luogo ad un contrasto efficace, se pur non troppo gradevole ». (Interrompo il discorso di Elisofon ricordando che i suoi postulati sono un poco come l'invenzione dell'acqua calda; se non sbaglio, rosa e verde sono i "complementari" che un qualsiasi pittore conosce. Ma nel film l'effetto, teoria o no, è stato raggiunto). « Abbiamo usato ogni genere di verdi su Lautrec — prosegue Elisofon. — Quando egli cade dalle scale, gli abbiamo proiettato sulla faccia una debole luce verde. Quando tenta di uccidersi, il riflettore gli manda addosso una luce verdeblu e per rendere più palese l'effetto, il pittore accende una lanterna che diffonde riflessi rosa. Quel verdeblu è un colore che si può

assaggiare! ». E dacché ci siamo, completiamo la citazione dell'intervista a Elisofon con l'ultima sua dichiarazione, che sicuramente ai lettori non dispiacerà conoscere (anche se tu, Anna Maria, t'eri limitata a chiedermi se « Colette Marchand è stata doppiata da Rina Morelli? » e « José Ferrer ha sostenuto anche il ruolo del padre? »: due domande alle quali devo rispondere di sì). « Per quel che riguarda la sequenza iniziale, quella delle ragazze che ballano il can-can, sensualmente! — conclude il fotografo — noi abbiamo dipinto con una luce che diventava sempre più gialla e una luce che diventava sempre più rosa. E abbiamo ancora aumentato la carica cromatica. Ah, quelle ragazze che tirano calci! E il bianco dei loro pantaloncini! lo volevo che quel bianco urlasse: Cézanne non aveva mai dipinto una tovaglia bianca senza buttarci sopra un mucchio di blu per aumentare l'intensità; e io mi ricordavo di Cézanne. I miei bianchi hanno urlato ». Posso aggiungere che, citando il blu di Cézanne, Elisofon dimentica di aver parlato, qualche riga sopra, soltanto di luci gialle e rosa? Quindi arriva a proposito un articolo pubblicato da *Films in Review* in cui il fotografo precisa, sempre alludendo alla sequenza del can-can: « Sulle gonne che svolazzavano ho proiettato la luce delle gelatine azzurre e rosa e gialle per aggiungere pennellate di colore a quelle gonne bianche le quali, lasciate così immacolate, non avrebbero avuto né forma né rilievo cromatico ».

NICOLA M. (Trapani). - Potrei riprodurre per intero la tua lettera, che è la lettera di mille e mille altri appassionati di cinema, ma lo spazio da me usato con larghezza a beneficio di *Moulin Rouge* e dei suoi patiti me lo impedisce. Ti sono tuttavia grato per le buone parole, e ancor più per la tua solidarietà nella battaglia per una critica libera, una critica che non si lasci imprigionare da preconcetti (che sono cosa ben diversa delle teorie).

GIOVANNA NATON (Senza indirizzo). - Per la *Padovani* e Alberto Lattuada manda le lettere a Cinema e noi le faremo pervenire agli interessati.

### IL POSTIGLIONE

### CAMBI E ACQUISTI

NICOLÒ MENDOLIA (Via Conte A. Pepoli 134, Trapani). - Compra, di *Cinema vecchia serie*, i nn. 2, 5, 12, 17, 23, 26, 27, 28, 32, 42, 43, 44, 50, 51, 52, 57, 58, 61, 63, 64, 65, 67, 68, 69, 84, 86, 93, 94, 96, 98, 100, 103, 105, 108, 111, 112, 113, 116, 117, 120, 122, 123, 125, 128, 129, 130, 137, 138, 139, 140, 142, 145, 146, 147, 153. Oppure cambia con: Bianco e nero, n. 12 del 1937, nn. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8 del 1938, e il n. 1 del 1939, nonché le annate complete del 1948 e 1949. Dispone inoltre delle raccolte intere di *La revue du cinema* (seconda serie), *La critica cinematografica*, *Cinetempo*.

SALVATORE CAPUTO (Via dell'Agnolo 1, Firenze). - Cerca *Cinema*, nuova serie, nn. 9, 11, 39. Li acquisterebbe oppure darebbe in cambio i Quaderni del Corso *Cultura Cinematografica*, anno scolastico 52-53, nonché il n. 2 e il n. 5-6 di *Sequenze*.



sto non è dimostrato, i quattro membri laici del Comitato Centrale del Cineforum: Gian Luigi Ron-di (Roma), Renato May (Roma), Gianfranco Galletti (Bologna), Franco Tadini (Brescia), non devono considerare come una menomazione o una limitazione il fatto di avere tra loro anche un sacerdote, Padre Morlion, come quinto membro dirigente dei sopradetti Circoli Cinematografici.

4) Nell'editoriale si afferma: «L'U.I.C.C. e la F.I.C.C. hanno di fronte un problema da risolvere urgentemente: il problema della difesa dall'attacco proveniente dai Cineforum (attacco incruento, ma praticato sul piano di una concorrenza sussidiata da apporti potenti in ogni sfera); il problema dell'approvvigionamento dei film, che si fa di mese in mese più difficile (l'annata scorsa è stata ben magra per i Circoli, per tutti i Circoli, la prossima si prospetta anche più infelice, e i Circoli più danneggiati dall'esaurimento delle scorte di materiale sono quelli più anziani ed autorevoli); il problema sopra tutti, delle rivendicazioni da opporre alla spesso illegale politica soffocatrice del Governo, che a poco a poco abroga tutti i privilegi sulla base dei quali i Circoli del Cinema erano nati».

Queste accuse ci fanno proprio piacere perché ci permettono di parlare adesso in pubblico del nostro diritto ad un trattamento su un piano di uguaglianza democratica.

a) E' un fatto pubblico che l'U.I.C.C. ha avuto nel 1952 un sussidio del Governo di 2.800.000 lire, proprio nel primo anno della sua esistenza e che la F.I.C.C. ha avuto regolari sussidi annuali. Il Cineforum non ha avuto nessun sussidio governativo e tutti i suoi quarantanove Circoli associati se ne chiedono giustamente il perché.

b) Nel comunicato sulle cineteche diffuso dall'ANSA proprio in questi giorni viene scritto: «I film della cineteche (nazionale)... sono utilizzati, oltre che per le lezioni del Centro Sperimentale, per le proiezioni dei cine-club aderenti alla F.I.C.C. e alla U.I.C.C.». I Circoli aderenti al Cineforum Italiano che non danno minore garanzia di serietà, non sono nominati. Anche in questo campo è dunque proprio il Cineforum Italiano che deve levar la voce per l'applicazione di una uguaglianza democratica di diritti.

c) Non avendo avuto privilegi il Cineforum Italiano non ha nessuna esperienza d'una abrogazione di tutti i privilegi. Ci metteremo dunque in moto per chiarire non la questione dei privilegi, ma la questione dei diritti delle organizzazioni culturali, commerciali e apolitiche, che devono poter ottenere, da parte di coloro che sono responsabili del bene comune, facilitazioni per la loro libera iniziativa, anche indirizzata a sviluppare la cultura comune.

Concludendo, possiamo ringraziare la rivista "Cinema" di aver toccato nel vivo dell'opinione pubblica i problemi principali della cultura cinematografica. Se le nostre risposte non saranno giudicate sufficienti, continueremo il dialogo. Se esse sono sufficienti cominceremo l'azione. Se questa unione (1) non sarà comune la colpa sarà individuata nella politica di alcuni e nell'anticlericalismo di parecchi: due elementi di azione che sono fuori posto nel campo della cultura e dell'arte.

Il Comitato Centrale del Cineforum Italiano

(1) Pensiamo si tratti di un "lapsus" e che si debba leggere «azione», non «unione (N. d. R.).

\*\*\*

LA PRIMA nostra reazione, di fronte all'intervento del Comitato Centrale del Cineforum Italiano, è di compiacimento, in quanto nostro intento, nell'avviare la polemica, era stato quello di promuovere una chiarificazione nel campo dei Circoli del Cinema, chiarificazione che può e deve nascere, appunto, da una libera discussione, estesa a tutti gli interessati. Ciò premesso, non possiamo non lamentare, nella risposta del Cineforum, una certa genericità, lacunosità ed imprecisione. Mentre prendiamo, quindi, atto con soddisfazione dell'apertura di un "dialogo" civile, sentiamo la necessità di ribadire o replicare su alcuni punti:

a) La risposta del Cineforum punta, un poco tendenziosamente, su una pretesa disparità di impostazione e di punti di vista tra l'editoriale del n. 118 e la cronaca del Congresso dell'U.I.C.C., apparsa nello stesso fascicolo. Tale disparità non esiste, in quanto l'editoriale esprimeva il punto di vista di Cinema, mentre Bertieri, nella sua cro-

naca, riferiva obiettivamente quanto era stato detto a Siena. A questa stregua si spiega come noi parlassimo di «più o meno dichiarate finalità di propaganda fide e di proselitismo, mascherate con maggiore o minore accortezza», mentre la cronaca registrava il pensiero della Segreteria dell'U.I.C.C., la quale ha dato atto «della lealtà con cui questo organismo confessionale si è presentato alla ribalta dei Circoli del Cinema». E' evidente che l'opinione della Segreteria dell'U.I.C.C., imparzialmente riferita, non ha nulla a che vedere con l'opinione della nostra rivista.

Una volta che questo punto sia ben fermo, possiamo chiarire che ogni atto del Cineforum, volto a chiarire e ad affermare in tutte lettere la sua natura confessionale, verrà da parte nostra accolto con soddisfazione. Il testo inviato a noi rientra appunto in questo genere di atti. A parte ciò, il Cineforum si metta in mente che noi non abbiamo nulla contro di esso, come dimostra il fatto che nell'editoriale citato affermavamo che i «Circoli del Cinema faranno bene a rispettare i Cineforum». A rispettarli, tuttavia, dicevamo ed insistiamo, come qualche cosa di analogo e allo stesso tempo di diverso da quello che noi intendiamo per "circoli del cinema".

b) Occorre chiarire meglio l'affermazione conclusiva di cui sopra? Sembra di sì, a giudicare dal tenore della risposta del Cineforum. E' evidente che alla solenne quanto nebulosa affermazione programmatica, in senso filosofico, di quest'ultimo, altre se ne potrebbero agevolmente opporre. Ci limitiamo a contrapporre al «cattolicesimo toto corde» il «perché non possiamo non dirvi cristiani» di Croce. Il cattolicesimo integrale, rivendicato dal Cineforum, è degno d'ogni rispetto, ma dimostra, con evidenza inoppugnabile, provenendo da fonte diretta, l'esattezza della nostra posizione, allorché dichiariamo che i Cineforum possono essere in grado di «recare un contributo alla cultura o almeno ad una cultura». Il punto centrale è questo: una volta che il Cineforum, con la stessa nettezza con cui rivendica il proprio carattere cattolico, ammetta che la cultura cattolica non è la cultura, cioè non è tutta la cultura, la situazione sarà proficuamente e definitivamente chiarificata. Non potremo ammettere mai che debba considerarsi culturale tout court un organismo che soggiace a direttive di autorità confessionali riguardo ai film visionabili senza danno per la propria salute eterna. Il Cineforum sa benissimo che i fulmini del C.C.C. hanno colpito non solo fenomeni «commerciali e non artistici», ma anche film di elevato livello estetico; Le diable au corps, tanto per fare un titolo. E farebbe bene a tener presente la diversa apertura mentale della cultura cattolica francese, rispetto a quella italiana.

c) Anche il Cineforum, come già Barsotti e C., si scandalizza per la nostra affermazione secondo cui «la parte più attiva della cultura italiana è oggi orientata a sinistra». E anch'esso confonde, non sappiamo se a bella posta, "sinistra" con "comunismo". Mentre rimandiamo i nostri contraddittori alla risposta a Barsotti da noi pubblicata nel fascicolo scorso, ribadiamo che la "sinistra" cui noi alludiamo è una tendenza che considera i valori di libertà come i più sacri da difendere contro chiunque. Contro i comunisti, se del caso, in un eventuale domani, e frattanto contro gli strumenti del confessionalismo politico e culturale. I chiarimenti di natura politica che lo scritto del Cineforum si propone di recare sono talmente vaghi da approdare, al contrario, ad un maggior annebbiamento delle idee. Che significa, per esempio, «politica dell'approfondimento»? L'unità culturale di cui al manifesto del Cineforum non potrà mai essere ottenuta sulla base di una discriminazione moralistica applicata ai fatti dell'arte. Qui non si tratta di clericalismo o di anticlericalismo. Si tratta di considerare l'arte come una cosa distinta dalla morale e dalla religione, oppure no. E' ben chiaro che su questo punto fondamentale noi stiamo da una parte e il Cineforum sta dall'altra. Quale sia il numero dei rispettivi seguaci non spetta a noi ora cercar di sopporre o di stabilire.

Nessuno nega che i cattolici siano stati e possano essere "creatori di cultura e di arte". Vorremmo che con altrettanta lealtà il Cineforum riconoscesse che un contributo d'arte è venuto e può continuare a venire da parte comunista. Siamo notoriamente troppo lontani da parentele con i comunisti per poter ingenerare sospetti, affermando questo. Né

ci nascondiamo le preoccupazioni politiche cui i comunisti troppo spesso soggiacciono, preoccupazioni da noi più d'una volta denunciate. Ma è innegabile che essi, anche in Italia, ieri e oggi, hanno, in tanti casi, recato e recano alla cultura un contributo essenziale e non sempre, come si vuol credere, motivato da secondi fini. Tutto ciò a parte il fatto, da noi ampiamente messo in chiaro, che la F.I.C.C. non si identifica affatto col P.C.I., ma semplicemente conta parecchi iscritti a quel partito tra i propri dirigenti e tra i propri soci. Il che è ben diverso.

d) Che "i membri del Cineforum ed anche i dirigenti" siano "per la quasi maggioranza (la sottolineatura è nostra - N.d.R.) laici" — ed evidentemente, di conseguenza, per la quasi minoranza ecclesiastici, — a noi poco interessa. Interessa invece la consacrazione di un certo tipo d'organismo, volto alla diffusione di una determinata cultura. Quella cultura, rispettabilissima, cui i sacerdoti — rispondiamo ad una precisa domanda rivoltagli — sono ovviamente qualificatissimi a recare "un apporto positivo".

e) Prendiamo atto che i Cineforum non hanno mai ricevuto quattrini dal Governo. (Del resto, noi non avevamo mai sostenuto che li avessero ricevuti). Evidentemente le loro sovvenzioni (o aiuti) le ricevono da diversa fonte. Ma i privilegi cui noi ci riferivamo sono di altra natura: è un fatto che i rapporti dei Cineforum con le varie Questure sono eccellenti, vedi caso, anche in quelle città dove gli altri circoli sono soggetti ad ogni genere di vessazioni. Gli esempi non mancano, e se il Cineforum è buon intenditore le nostre "poche parole" dell'altra volta dovrebbero essergli bastate. Padronissimi i Cineforum di rivendicare parità di diritti con i circoli per un verso, ma non si stupiscano se a loro volta i circoli rivendicano parità di diritti dall'altro.

Concludendo: nel mentre ricambiamo al Cineforum il ringraziamento per il suo civile intervento nella discussione, non possiamo non rilevare come all'auspicata (dal Cineforum stesso) azione comune si opponga una circostanza: che da parte cattolica si vuol bizzarramente mettere al bando dalla cultura non solo la politica (che, insistiamo, è cultura anch'essa; ma è evidente che il Cineforum fa uso di una sineddoche, scrivendo "politica" per significare "comunismo"), ma anche quello che vien definito "anticlericalismo", mentre sarebbe più proprio definirlo "anticonfessionalismo". Tutto ciò è appunto indice di quello che noi sosteniamo, che il Cineforum, cioè, difende una cultura, la sua. E non la cultura e l'arte, tout court, dal cui campo non sarà davvero esso ad avere voce in capitolo sufficiente per poterci escludere.

C.

## ★ FORMATO RIDOTTO ★ IL PREMIO "TUFAROLI"

L'avv. Michele TUFAROLI ha confermato alla FEDIC il suo desiderio di mettere in palio, anche per il corrente anno, un premio di L. 125.000 da ripartirsi nel seguente modo: L. 25.000 per un soggetto dattiloscritto, L. 100.000 per la migliore realizzazione, in un cortometraggio, del soggetto vincitore.

Tutti i cineamatori aderenti alla FEDIC sono invitati a presentare alla Segreteria della Federazione, non oltre il 31 dicembre 1953, il soggetto in duplice copia della lunghezza massima di due cartelle dattiloscritte, contrassegnato da un motto che dovrà essere ripetuto sulla busta chiusa, contenente nome, cognome del concorrente, Cineclub o C.C.U di appartenenza, il numero della tessera FEDIC 1953 e il visto del Presidente del Cineclub o del Fiduciario del C.C.U.

Una Commissione giudicherà il migliore soggetto che sarà premiato con L. 25.000 e trasmesso a tutti i Cineclub e C.C.U. per la eventuale realizzazione. I cineamatori aderenti alla FEDIC, che lo desiderino, sono invitati alla realizzazione del soggetto premiato. I film dovranno avere la durata di 12 minuti per il 16 e il 9,5 mm. e di 6 minuti per l'8 mm. e saranno giudicati dalla Giuria del Concorso Nazionale FEDIC 1954.

Al miglior film sarà aggiudicato il «Premio Tufaroli» di L. 100.000. \*\*\*

Per mancanza di spazio rimandiamo al prossimo numero una lunga lettera del vice-presidente della FEDIC.





*Gino Cervi — che ha avuto il "nastro d'argento" per il complesso della sua attività — nella sua più recente interpretazione (Maddalena, di Genina).*