

CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO
LIRE **122**

NUOVA SERIE - 30 NOVEMBRE 1953

★ LETTERE ★

Firenze, ottobre 1953
Gentilissimo signor Direttore,

ho letto, nel n. 117 della sua rivista, la critica che Giulio Cesare Costello fa del film *L'età dell'amore* di Lionello De Felice, ed in verità non ne sono rimasto affatto convinto. Non mi sembra il caso di "stroncare" quel film in appena mezza colonna definendolo, senza sufficiente motivazione « film nato sotto il segno del "cliché" e della realtà da palcoscenico, e rispondente al gusto di un Mattoli » (e, a proposito, poveraccio questo Mattoli che ci va sempre di mezzo)...

E' vero, non è un capolavoro, né è un film che si proponesse intenti veramente artistici, ma da questo a liquidarlo in quel modo ci corre. Vi erano al contrario sequenze ottime, vi era una correttezza di regia quale difficilmente si trova nella produzione media italiana, ed anche Fabrizi non era poi così eccessivamente "ovvio" come Costello vorrebbe far credere.

Ora mi domando, ed è per questo che le scrivo, perché stroncare sempre, per partito preso, perché rilevare sempre il brutto e mai il bello? Il cinema attraversa un brutto periodo, è vero, ma non lo si aiuta certo disprezzando tutto. Il pubblico medio, quello che vorrebbe andare al cinema almeno due volte la settimana, e vorrebbe vedere i film che Costello e gli altri critici come lui consigliano, sotto la forma di un consiglio non definitivamente negativo, cosa devono fare? Poiché su cen-

to film uno o due al massimo meritano, sempre secondo Costello e compagni, questo pubblico è costretto o a disertare le sale cinematografiche, o a guardare di un film solo il cast degli attori e la réclame. Ed in ambedue i casi la critica ha ottenuto l'effetto contrario a quello che si proponeva.

A me sembra che il critico, dopo aver notato il lato negativo di un film, dovrebbe anche notare con la stessa obiettività, e dimenticando per un momento il dente avvelenato, quelli che sono i lati positivi. Sempre per il bene del cinema.

Cordialmente. Luciano Martino

Evidentemente il lettore Luciano Martino ha dimenticato che la critica cinematografica — quella almeno che realmente merita questo appellativo — deve dare, come ogni critica d'arte, una valutazione estetica dell'opera esaminata; quindi, un film, allorché non si propone "intenti veramente artistici" (è lo stesso Martino che usa quest'espressione a proposito di *L'età dell'amore*) può benissimo esser liquidato in mezza colonna ed anche meno. Anzi, da un punto di vista strettamente critico, non dovrebbe nemmeno esser preso in considerazione. Se si dovesse analizzare diffusamente — come il nostro lettore vorrebbe — non solo gli aspetti positivi di un film, o almeno quelli che avrebbero potuto esser tali, pur quando in sede di realizzazione ne sia poi mancata una adeguata traduzione, ma

anche gli aspetti convenzionali, "ovvii", o prettamente commerciali, dovremmo riservare alla rubrica « Film di questi giorni » più di mezzo fascicolo per ogni numero di « Cinema » e per ripetere sempre le medesime cose.

Abbiamo l'impressione che il nostro lettore non abbia idee molto precise in fatto di critica e che legga « Cinema » in modo alquanto disattento. La critica non ha il compito di salvare due o più film alla settimana per chi vuole andare al cinema altrettante volte: deve solo analizzare obiettivamente il film e se la produzione corrente offre pochissimi film esteticamente validi, la colpa non è certo della critica. Il cinema non ha mai prodotto, nemmeno nei suoi periodi più felici, un centinaio di film validi all'anno, sia pure includendo anche quelli validi semplicemente su un piano di costume, anziché su quello estetico, o notevoli per eccezionali requisiti spettacolari.

Per *L'età dell'amore* — film a proposito del quale siamo perfettamente d'accordo con il giudizio datone da Costello — il nostro lettore parla di "sequenze ottime": vuole indicarle, analizzandole e dimostrandoci il perché, a suo giudizio, sono da ritenersi tali? E vorremmo anche raccomandargli di leggere « Cinema » più attentamente: se lo avesse sempre fatto si sarebbe accorto che il nostro collaboratore per la rubrica « Film di questi giorni » si chiama Costello e non Costello e si sarebbe soprattutto accorto che — proprio come egli stesso chiede — quando in film anche non riusciti v'è qualche elemento o particolare degno di nota, sia sotto l'aspetto estetico che sotto un aspetto di costume e sia che si

tratti della scelta o dell'impostazione del soggetto, oppure di particolari di regia, o d'efficacia d'interpretazione, sia Costello che i "vice" lo rilevano. E se ciò si verifica per assai meno film di quanti il nostro lettore vorrebbe, non è certo per "partito preso" o per gusto sadico: anche il critico sarebbe lieto di poter analizzare assai più di frequente dei film interessanti e intelligenti anziché dei centoni risaputi e stantii,

Nel nostro numero 96 dello scorso anno, segnalammo che l'articolo « John Ford e la cronaca del West » di Tullio Kezich, apparso sul precedente numero 95, era stato pubblicato contro la volontà dell'autore. Richiamiamo il testo di quella nostra precisazione, e, su richiesta dell'interessato, aggiungiamo che la pubblicazione da esso lamentata avvenne per un disguido, senza che da parte nostra mai ci sia stata intenzione di non accogliere la sua richiesta che l'articolo non venisse pubblicato.

o delle idiozie gabellate per trovate di spirito, ma non può classificare come bello ciò che è brutto, o come originale ciò che è convenzionale, o come divertente ciò che è appena tollerabile, semplicemente per far piacere a quei lettori che vogliono assolutamente andare almeno due volte alla settimana a vedere dei film sui quali il giudizio della critica non sia stato negativo.

(N. d. R.)

★ CIRCOLI DEL CINEMA ★

U. I. C. C.

LA SEGRETERIA Nazionale dell'U.I.C.C. ha diffuso alla metà di ottobre il nuovo catalogo di film a disposizione dei circoli aderenti. Esso comprende complessivamente, fra lungometraggi e cortometraggi, 370 titoli, di cui 262 in passo normale e 108 in passo ridotto.

Fra i titoli di maggior interesse segnaliamo: *Cabria di P. Fosco*; *Rotaie di Camerini*; *Le Million, A nous la liberté, Quatorze Juillet* di Clair; *L'Uomo di Aran* di Flaherty; *Marisa* di Rovensky; *Il testamento del dr. Mabuse* di Lang; *Fortunale sulla scogliera* di Dupont; *Hallelujah!* di Vidor; *Tragedia della miniera, Don Chisciotte, Atlantide* di Pabst; *Il gabinetto delle figure di cera* di Leni; *Paix* di Rossellini; *Dies irae* di Dreyer; *La terra trema* di Visconti; *La grande illusione* di Renoir; *Abraham Lincoln* di D. W. Griffith, *Metropolis* di Lang, ecc. ecc. Ad essi vanno aggiunti *Une partie de campagne* di Renoir e *Le chien andalou* di Salvador Dalí e Luis Bunuel che sono entrati in distribuzione in questi giorni.

La Segreteria sta inoltre curando la preparazione d'un primo supplemento al catalogo che verrà diffuso quanto prima e che porrà a disposizione dei circoli un altro numeroso gruppo di film, fra cui *Il Gabinet del dr. Caligari* di Wiene, *Sigfrido* di Lang, *Le due orfanelle* di Griffith, *Paris 1900* di N. Vedràs, ecc.

Assieme al catalogo, la Segreteria ha distribuito ai circoli la circolare n. 16 che raggruppa in modo organico, in sette pagine, tutte le norme che rego-

lano i rapporti di ordinaria amministrazione fra l'Unione e i circoli.

E' sempre a disposizione di chiunque ne faccia richiesta la circolare « Informazioni e consigli per la costituzione d'un circolo del cinema », che costituisce una specie di guida pratica per la fondazione e la gestione d'un circolo del cinema. Chi abbia intenzione di costituire un circolo può quindi chiedere tale circolare alla Segreteria dell'Unione, Viale Furio Camillo 35, Roma, che la spedisce franco di porto.

A proposito della riunificazione

Il « Centro Universitario Cinematografico » di Trento ha inviato al nostro collaboratore G. C. Costello la seguente lettera, che ci viene da Costello trasmessa per la pubblicazione:

Caro Costello,

Le scrivo in seguito alle risultanze del recente congresso di Siena ed in seguito a quanto Lei ha precisato sul suo atteggiamento e su quello del film club genovese a codesto congresso, nel n. 118 di *Cinema*. Questo circolo, di cui sono da 4 anni presidente, fa parte dell'U.I.C.C., più esattamente da un anno, dopo 3 di affiliazione alla F.I.C.C., da cui si dimise dopo il congresso di Orvieto dello scorso anno. Purtroppo non ho potuto essere presente a Siena, ma ritengo giusto e necessario farle sapere che questo circolo sottoscrive in pieno le idee e la mozione da Lei sostenute.

Lo stesso impegno per una sostanziale riunificazione dei circoli del cinema fu da noi preso nel separarci dalla F.I.C.C., un anno fa, e ritengo che la situazione oggi sia tale da motivare sempre più questa soluzione. Penso sia inutile esporle, perché troppo evidenti e credo anche comuni, le ragioni per cui questo circolo ha abbandonato la F.I.C.C., ragioni tutt'ora valide in senso assoluto; ma se anche una riunificazione dovesse rimetterle in discussione e si prospettasse piena di pericoli, credo che in questo momento valga la pena di correre il rischio, pur di uscire dal vicolo cieco in cui si trovano i circoli, che si avviano così divisi ad una assurda e suicida sterilità.

Se debbono esistere, come è fatale ed anzi necessario, posizioni di sinistra, destra o centro, molto meglio che esistano all'interno di un organismo unico ed unito e non che queste etichette, vengano assegnate in blocco a questa o quella associazione. Perché tra l'altro questo circolo non desidera affatto un'etichetta e tanto meno quella che, a torto o a ragione, si vuole assegnare all'U.I.C.C.

Per tutto questo mi dispiace quindi in modo particolare di non aver potuto darle atto a Siena di tale nostra posizione, in modo anche che quella del suo circolo non risultasse l'unica voce favorevole alla soluzione del problema dei circoli prospettata nella mozione.

Siamo comunque molto lieti che proprio da Lei sia partita una tale proposta e La assicuro che faremo tutto ciò che ci sarà possibile per sostenerLa su questa strada.

La prego di gradire i miei migliori saluti. Molto cordialmente.

Per il Circolo
Il presidente: Ulisse Margatich

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Nuova serie
Volume IX

FASCICOLO 122

Anno VI - 30
Novembre 1953

Questo numero contiene:

Lettere / Circoli del cinema . . . seconda di copertina

Cinema-gira 282

C.

Promemoria per l'Onorevole 285

FRANCESCO DORIGO

Influssi del pensiero esistenzialista
nel cinema francese 286

CARL VINCENT

L'"ingresso" degli intellettuali nel cinema . . . 287

GIOVANNI SALVI

La via Veneto dei registi italiani 292

SERGIO DE SANTIS

Leggenda e realtà di Marilyn Monroe 294

MARCEL LAPIERRE

Lettera da Parigi: *La censura non ama*
"Les Enfants de l'amour" 298

MARIO VERDONE

Cortometraggi: *Napoleon* 300

CLAUDIO BERTIERI

Graduatoria degli sceneggiatori 301

DAVIDE TURCONI

La teorica del film nasce dalla poesia. IV° . . . 302

GIORGIO TRENTIN

Formato ridotto 307

GIULIO CESARE CASTELLO

Film di questi giorni 308

IL POSTIGLIONE

La Diligenza 312

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

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

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Gloria Grahame nel film "The Big Heat" di Fritz Lang



Anna Maria Ferrero in Cronache di poveri amanti, diretto da Lizzani.



(Sopra): Una drammatica inquadratura di Nessuno ha tradito diretto da Roberto Montero. (In basso): John Ford e Ava Gardner in una pausa di lavorazione di Mogambo, discutono la sceneggiatura del film.

ITALIA

Si sono iniziate le riprese...

...del film: La corda d'acciaio (Zodiaco Film), regista Carlo Borghesio, operatore Vincenzo Seratrice, interpreti Brigitte Fossey (la bambina di Giuochi proibiti), Fausto Tozzi, Xenia Valdieri, Virna Lisi, Nando Bruno (il soggetto di G. B. Seyta si svolge in gran parte nell'ambiente del circo equestre, e narra la storia di una piccola acrobata che dopo una caduta non riesce più ad esibirsi in pubblico).

Prosegue la lavorazione...

...dei seguenti film: Senso (Technicolor; Lux) di Visconti; Femmina (Prod. Cin. Europ.) di Uimer e Allégret; Cent'anni d'amore (Ferraniacolor; Cines) di De Felice; I cinque dell'Adamello (Cinemontaggio) di Mercanti; Amori di mezzo secolo (Ferraniacolor; Excelsa-Roma Film) di Germi, Paoletta, Rossellini, Chiari, Fellini, Francioli; Giorni d'amore (Ferraniacolor; Excelsa) di De Santis; Rompicollo (disegni animati in Ferraniacolor; Fax Film) di Raccuglia; La grande speranza (Ferraniacolor; Excelsa) di Coletti; Prima di sera (Imperial Film-Rizzoli) di Tellini; Gran Varietà (Ferraniacolor; Excelsa-Roma Film) di Paoletta; Il matrimonio (Ferraniacolor; Filmcostellazione) di Petrucci; Di qua di là del Piave... (Faretra Film) di Leoni; Pietà per chi cade (Rizzoli-Royal) di Costa; Non vogliamo morire (Zancla Film) di Paoletta; Due notti con Cleopatra (Ferraniacolor; Excelsa-Roma Film) di Mattoli; Torna! (Ferraniacolor; Labor Film-Titanus) di Matarazzo; La Sultana Safiyè (Trombetti-Efi Kollektiv Sirketi) di G. D. Martin; Disonorata (General Film) di Chilli; Mai ti scorderò (Orea Film) di Guarino; Suor Celeste (Storia di un amore; Claudio Film) di Grieco; Cose

scena: tornato in Italia con la troupe de La Certosa di Parma di Christian-Jaque, aveva iniziato la sua brillante carriera di operatore col film di Visconti La terra trema, nel quale aveva rivelato in maniera quanto mai clamorosa le sue inconfondibili doti, ed aveva poi collaborato a vari film importanti come Cielo sulla palude di Genina, Miracolo a Milano e Umberto D. di De Sica. Attualmente stava lavorando, di nuovo accanto a Visconti, nel film in Technicolor Senso, col quale affrontava per la prima volta il colore. Al suo posto è stato chiamato l'operatore inglese Robert Krasker.

Rod Geiger e Joseph Grant...

...i due produttori americani giunti recentemente in Italia per realizzare il film The Giant (Il gigante) sulla vita di Primo Carnera, sono stati fermati dalla squadra mobile della Questura, in seguito alle denunce da parte delle società di avio-linee "KLM" e "LAI" e dei direttori di alcuni alberghi romani, per insolvenza fraudolenta ed emissione di assegni a vuoto (per circa otto milioni di lire). Oltre a Carnera, avrebbero dovuto prendere parte al film — la cui preparazione era ormai a buon punto — gli attori Eduardo Cianelli, Roldano Lupi, Marc Lawrence, Folco Lulli, Odilla Oriani, Nando Bruno, tutti scritturati insieme ai pugili Tiberio Mitri e Saverio Turiello: regista del film sarebbe stato lo stesso Geiger, noto oltre che

CINEMA GIÀ

da pazzi (Kronos Film) di Pabst.

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: La morte civile (Eden Film) di Amata; Delirio (Orange; Bellotti) di Billon e Capitani; Ladro d'amore (Bocar Film) di Girolami.

G. R. Aldo...

...considerato uno dei migliori ope-

ratori della cinematografia mondiale, è improvvisamente deceduto in seguito alle ferite riportate in un incidente d'auto occorsogli nei pressi di Padova. Aldo, il cui vero nome era Aldo Graziati, era nato 48 anni fa a Scorzè, in provincia di Padova, ed aveva cominciato a lavorare nel cinema in Francia, prima come attore e successivamente come fotografo di

per la diffusione negli Stati Uniti di alcuni importanti film italiani dei dopoguerra, per aver prodotto fra l'altro in Gran Bretagna il film di Dmytryk Give Us this Day (Cristo fra i muratori). A quanto pare il Grant e il Geiger, rispettivamente fondatore e direttore della casa cinematografica "Vaucumatic Corporation", non hanno trovato in Italia



— come speravano all'inizio dell'impresa — i finanziamenti necessari.

I rapporti...

...fra produttore e regista sono stati finalmente chiariti — in base alla legge sul diritto d'autore — da una sentenza del pretore Jaus di Roma, con la quale si è definito il confine dei reciproci diritti e doveri fra commercianti di film e i loro autori: il regista Leonviola difeso dall'avvocato Borgognoni, ha infatti ottenuto il sequestro del film da lui diretto Sul ponte dei sospiri, a danno della proprietaria e noleggiatrice di esso, la Zeus Film, che per necessità commerciali e per adeguare l'opera del regista ai gusti correnti del pubblico, aveva trasformato il film — da "divertissement" a sfondo umoristico — in un consueto dramma di cappa e spada.

« Silenzio bianco »...

...(ovvero Eroi dell'Artide) è il titolo definitivo del film di Luciano Emmer già annunciato col titolo Eroi della banchisa. Esso si compone di due parti: la prima sul Polo Nord, girata da Vittorio Carpignano ai seguiti del Raid compiuto da Maner Lualdi, la seconda sulle spedizioni polari, costituita da materiale di repertorio proveniente da vari centri cinematografici europei e da riprese effettuate a Roma e a Milano. Silenzio bianco, il cui commento musicale è di Roman Vlad, è stato prodotto dalla Lualdi Film (distribuzione R. K. O.) in occasione del venticinquesimo anniversario della morte dell'esploratore polare Roald Amundsen.

In cinque mesi...

...(cioè dal 1° maggio al 30 settembre di quest'anno) i produttori italiani sono stati capaci di depositare 184 titoli presso il competente ufficio dell'ANICA. Un elenco alfabetico di ben 2.000 titoli, comprendente anche tutti i film di lungo e cortometraggio presentati in Italia dal 1° gennaio 1950 al 30 giugno scorso (con l'indicazione della lunghezza, della nazionalità e della fase di realizzazione di ogni film) viene pubblicato in un apposito Bollettino periodico, compilato appunto dall'Ufficio Titoli.

Ingrid Bergman...

...diretta da Roberto Rossellini, ha iniziato le prove della "Giovanna al rogo" di Honegger, con cui sarà inaugurata la stagione lirica al Teatro San Carlo di Napoli. Collabora con Rossellini, cui è affidata la regia dell'intero spettacolo, il maestro Gian Andrea Gavazzeni, che dirige la parte musicale.

La FEDIC...

...ha bandito anche quest'anno due concorsi per cineamatori, con premi per un ammontare complessivo di 125.000 lire. Il "Concorso per il miglior soggetto" scade il 31 dicembre 1953, e mette in palio un premio di L. 25.000 (lunghezza massima dei soggetti: due cartelle dattiloscritte); il "Concorso per la migliore realizzazione del soggetto premiato" stabilisce che i film in 16 mm. e in 9,5 mm. dovranno durare 12 minuti, e quelli in 8 mm. 6 minuti: il vincitore, che verrà eletto dalla Giuria del Concorso Nazionale FEDIC 1954, riceverà un premio di L. 100.000. Entrambi i concorsi sono riservati agli aderenti alla FEDIC.

De Sica, Marotta e Zavattini...

...stanno lavorando a Napoli alla sceneggiatura di L'oro di Napoli, che la Ponti-De Laurentiis produrrà nei primi mesi del '54 dall'omonimo libro di Marotta. Solo quattro racconti (dei trenta di cui si compone il volume) verranno direttamente utilizzati, per mantenere il film nel normale metraggio. Oltre a numerosi attori non professionisti, appariranno nel film, in ruoli di primo piano, Totò e Silvana Mangano.

Anche la Magnani...

...abbandona il cinema per l'intera stagione: come già annunciato, ella sta attualmente provando le scene della nuova rivista di Michele Galdieri, che si intitolerà "Chi è di scena?", il cui debutto avrà luogo al Casinò Municipale di San Remo in dicembre. Le scene e i costumi saranno di Leonor Fini e Stanislao Lepri, e le coreografie di Jules Graham; dirigerà l'orchestra il maestro Filipini. Accanto ad Anna Magnani appariranno gli attori: Luigi Cimara, Gianrico Tedeschi, Cesare Danova, Eduardo Passarelli, Andreina Paul,



(Sopra): In un intervallo tra due riprese di Torch Song, Joan Crawford s'intrattiene con Ann Blyth. (Sotto): Un "si gira", con pioggia artificiale, della nuova edizione, in 3 D, di Miss Sadie Thompson (Pioggia).



Floria Torrigiani, Vittoria Crispo e il primo ballerino George Zoritch.

FRANCIA

Isa Miranda...

...che sostiene il ruolo della Zarina in Rasputine, attualmente in lavorazione, ha recitato al Teatro Mogador in "Anne la Bonne" di Cocteau, messa in scena a cura della Radio Diffusion Française. In seguito a tale successo l'attrice italiana parteciperà probabilmente a una serie di dieci trasmissioni radiofoniche.

« Les enfants de l'amour »...

...di Léonide Moguy, dopo aver superato con qualche opportuna "correzione" gli scogli della censura, si è visto assegnare nientemeno che la medaglia d'oro del Centro Internazionale del Cinema Educativo e Culturale (CIDALC) per il 1953. Come è noto il film si impernia sul problema delle ragazze madri ed è in gran parte interpretato — come quasi tutti i film di Moguy — da fanciulle più o meno ignare e nuove allo schermo.

Per smentire...

...le precedenti notizie relative al



probabile ritardo dell'inizio del prossimo Festival International du Film di Cannes, il suo direttore, M. Faure-Lebret, ha categoricamente annunciato che la manifestazione avrà luogo — secondo la consuetudine — dal 25 marzo al 9-aprile del prossimo anno.

Jacques Flaud...

...direttore del Centro Nazionale della Cinematografia è stato nominato dal Ministro dell'Industria e del Commercio, Commissario Generale del Governo presso l'Unifrance Film; inoltre l'ispettore generale Henri Durand è stato nominato Commissario governativo presso l'IDHEC. Tali nuove cariche sono motivate dalla decisione di ampliare i poteri del "Centre du Cinéma".

GRAN BRETAGNA

«The Juggler»...

...il recente film di Edward Dmytryk, giunto anche in Italia col titolo I perseguitati, con Kirk Douglas e Milly Vitale, è stato escluso dalla programmazione nelle maggiori sale del West End di Londra, nonché in quasi tutti i cinema periferici e delle città di provincia: il film potrà quin-

di essere proiettato solo nei locali indipendenti che sono al di fuori di quei gruppi di società che dominano l'esercizio britannico e la cui apposita Commissione — che sceglie i film da ammettere nella catena di cinematografi che da loro dipendono — ha deciso recentemente per ragioni ufficialmente non precisate di bandire un film che gran parte della critica aveva invece lodato.

Orson Welles...

...sta scegliendo alcuni attori inglesi che dovranno prendere parte al suo prossimo film, col quale egli tornerà alla regia: le riprese avranno luogo un po' dappertutto, in Francia, in Italia, in Germania, in Spagna, in Olanda e persino a Tangeri. Nel film Welles vestirà i panni di un avventuriero internazionale.

Un altro romanzo...

...di Walter Scott sarà ridotto per lo schermo: The Talisman, nel quale appaiono fra le altre le figure di "Riccardo Cuor di Leone" e del "Saladino", in uno sfondo da "Mille e una notte". Lo dirigerà David Butler per la Warner Bros., a colori e per lo schermo panoramico "Warnerscope", in un grosso spettacolo che fin

Due scene di Destini di donne: Michèle Morgan nell'episodio «Giovanna d'Arco» (in alto) e Martine Carol nell'episodio «Lisistrata» (sotto).



da ora comincia a turbare i sonni dei "tutori" dell'integrità dell'opera dello scrittore, già delusi da qualche precedente riduzione.

U.R.S.S.

E' ormai stabilito...

...che la metà dei film che si produrranno nel prossimo anno nell'Unione Sovietica saranno di carattere comico, e basati sulla satira a vari aspetti della società, fra cui le manchevolezze della burocrazia: lo ha assicurato il produttore Georgi Alexandrov, nel corso della recente visita a Londra compiuta come si sa a scopo di studio da una delegazione culturale russa. L'Alexandrov ha anche dichiarato fra l'altro che in Russia si evita accuratamente di presentare film o spettacoli che non siano in armonia con le direttive statali, non già perché ciò sia ufficialmente vietato bensì per il timore che essi non abbiano successo.

Alla «Casa del Cinema»...

...di Mosca si è inaugurato a metà novembre il "Festival dei Film Italiani", alla presenza dell'Ambasciatore italiano Mario Di Stefano, con la proiezione del film di Germi Il cammino della speranza. Hanno parlato all'inizio della serata Alexander Dovzhenko, Nikolai Gorkov, e Abram Room, che hanno sottolineato i valori dei migliori film italiani del dopoguerra. La manifestazione è stata organizzata dalla VOKS (Sezione Cinematografica della Società sovietica per le relazioni culturali con l'Estero) e dalla Casa del Cinema di Mosca, in occasione del "Mese di amicizia italo-sovietica".

SPAGNA

La censura...

...ha vietato il film italo-francese Don Camillo: le cause ufficiali sarebbero l'irriverenza dei dialoghi fra il parroco e il Padreterno e l'eccessiva simpatia con cui viene presentata la figura di "Peppone", il sindaco comunista.

FINLANDIA

La produzione...

...di quest'anno raggiungerà con ogni probabilità i trenta film: si tratta per lo più di pellicole destinate al mercato interno e girate, in gran parte all'aria aperta o dal vero. All'inizio della stagione autunnale erano in lavorazione sei film; mentre diciotto, le cui riprese erano cominciate dopo il gennaio del '53, risultavano condotti a termine.

MESSICO

«Garden of Evil»...

...è il titolo di un film che la 20th Century-Fox realizzerà al Messico quasi completamente in esterni: i protagonisti saranno Gary Cooper, Susan Hayward e Richard Widmark. Luis Buñuel...

...dirigerà un film su Giovanna d'Arco, nel quale il celebre cineasta si propone di dare una nuova versione — modernizzata — delle vicende storiche della Pulzella. La protagonista sarà Irasema Dilian, la "privatista" di Teresa Venerdì di De Sica: il soggetto della nuova Giovanna d'Arco si deve anzi al marito dell'attrice.

GRECIA

«3 D» e schermo panoramico...

...saranno presto applicati persino in due film di produzione greca: Goe

il Terribile, diretto da Georges Zervos e interpretato da Dines Eliopoulos, Alice Vouihlavi e Antigene Valakou, sarà infatti realizzato in rilievo con un sistema tridimensionale di invenzione svizzera; nello stesso tempo la casa cinematografica Finos Film ha annunciato di aver acquistato un sistema di schermo panoramico proveniente dalla Francia come il "Cinemascope" e ad esso somigliante, col quale sta realizzando un primo esperimento che potrà essere pronto per i primi mesi del prossimo anno.

CECOSLOVACCHIA

«Il paese natio»...

...è il titolo di un film musicale a colori, che fa rivivere sullo schermo a tempo di commedia i canti, le danze e i costumi popolari del popolo slovacco, nell'intento di dimostrare come l'antica arte popolare sia ancora presente nella vita dei lavoratori. Il film è diretto da Josef Mach, che ne ha scritto la sceneggiatura insieme a Ivan Bukovcan, e viene fotografato da Karol Kraska. Accanto ad attori dello schermo e del teatro assai popolari nel paese, come Julius Pantik, K. L. Zachar, Elo Romančik, Gustav Valach, Otto Lackovic, Ondris Jariabek e Samuel Adamcik, appaiono nel film i membri di alcuni complessi artistici, come il Collettivo Popolare Slovacco e il Complesso Lúcnica, e numerosi nuovi attori. Il film, i cui esterni sono stati girati sui Tatra, nella Slovacchia centrale ed in altre pittoresche località slovacche, mentre gli interni sono quasi terminati a Bratislava e quindi a Praga, sarà pronto prima della fine dell'anno.

U. S. A.

Fra gli annunci...

...di nuovi film in progetto notiamo: Picnic, riduzione cinematografica di una commedia di William Inge (l'autore di Come Back, Little Sheba), che ha avuto grande successo a Broadway e che la Columbia si è affrettata ad acquistare a caro prezzo; Tigrero!, tratto da un romanzo di Sacha Simel, uscito da poco, ma che la 20th Century-Fox si è già accaparrata per 35.000 dollari, con l'intenzione di farne un film in "Cinemascope" da realizzarsi in Sud America; Un gars de Montmartre (di cui non si conosce ancora il titolo inglese, poiché la notizia è di fonte francese), film biografico su Maurice Chevalier, che verrebbe prodotto da William Goetz, con Danny Kaye nel ruolo di Chevalier da giovane; un rifacimento del celebre "western" The Covered Wagon, che sarà diretto da Michael Curtiz e interpretato da Alan Ladd; Country Girl, riduzione della commedia di Clifford Odets, che Perlberg e Seaton producono, e George Seaton ha sceneggiato e dirigerà per la Paramount, con gli attori Jennifer Jones, Bing Crosby e William Holden; Galatea dal romanzo di James M. Cain, i cui diritti di riduzione cinematografica sono stati acquistati da Otto Preminger; Typee, un racconto dei mari del Sud di Herman Melville, che verrà prodotto da Oscar Ranciger e Henry Ehrlich nei primi mesi del '54; e infine Vera Cruz, tratto da un "giallo" di Borden Chase, di cui saranno probabilmente protagonisti Gary Cooper, Burt Lancaster e Marilyn Monroe.

NUOVA SERIE

30 NOVEMBRE

1953

CINEMA

122

PROMEMORIA PER L'ONOREVOLE

ILLUSTRE on, Bubbio, noi non sappiamo se sia vero quello che si vocifera, che cioè, *Anni facili*, in sede censoria, avrebbe evitato guai peggiori, cavandosela con qualche semplice ammacatura, proprio per merito Suo. Sappiamo però che Lei al posto che occupa è giunto da poco tempo, proveniente da ben diverse cure, e non ha quindi avuto ancora modo di rendersi conto di tante cose. Siamo quindi certi che non si offenderà se ci permettiamo di suggerirLe una maniera proficua per riempire tre delle Sue serate, unendo, come si suol dire, l'utile al dilettevole. Chieda ai Suoi funzionari di farLe proiettare, nella apposita salletta di Via Veneto, questi tre film: *All Quiet on the Western Front* di Lewis Milestone, *Le diable au corps* di Claude Autant-Lara e *La ronde* di Max Ophüls. Vorremmo scommettere che Lei non li ha mai visti. Vorremmo pure scommettere che Lei non sa che nel nostro paese essi sono stati, ad opera del Suo predecessore, messi al bando. Ognuno d'essi ha una sua piccola storia, che non sarà inutile riassumere.

All Quiet on the Western Front è un film che risale al 1930, che si ispira al romanzo omonimo di Remarque, che si propone, generosamente, una finalità pacifistica. Per Sua tranquillità l'avvertiamo subito che non è stato prodotto nell'Unione Sovietica, ma negli Stati Uniti, sia pure in tempi in cui in quel paese non era ancora in auge lo sport della « caccia alle streghe ». Naturalmente, il fascismo decretò l'ostracismo più assoluto all'opera di Milestone. Essa era una condanna, per l'appunto, di quella esasperazione nazionalistica e guerrafondaia, su cui il fascismo fondava la propria retorica, una condanna espressa con un racconto di veemente eloquenza posta al servizio di uno stile realisticamente magistrale. Quel film rimane tuttora una pietra miliare, una delle prime mature conquiste del cinema sonoro e, nello stesso tempo, una nobile azione in favore della comprensione tra i popoli. Qualche anno fa, mutati i tempi, saldamente ristabilita la democrazia in Italia, la casa che lo aveva prodotto pensò giunto il momento per distribuirlo anche da noi e ne allestì l'edizione doppiata. Noi l'abbiamo veduta, per un fortunato caso, e siamo rimasti sconcertati di fronte all'intima forza attuale di un'opera che, dopo vent'anni, nulla aveva di « retrospettivo », di scaduto, di legato ad un gusto remoto; pareva fatta ieri. Appena si sparse la voce che *All Quiet on the Western Front* stava per apparire sugli schermi italiani, la stampa con intonazione sciovinistica e bellofila, di casa nostra (con in testa un quotidiano il cui critico è peraltro in odore di santità), insorse « come un sol uomo ». Il risultato fu che il film andò a finire in magazzino, e la casa ci rimise le spese di doppiaggio.

Le diable au corps (1946), ispirato al romanzo omonimo di Radiguet, è un film d'amore, una delle più delicate e disperate e crudeli elegie che il cinema abbia scritto. Raccolse premi in varie mostre internazionali, fu dovunque ammirato come un saggio straordinariamente lucido di analisi dei sentimenti. Il film entrò in distribuzione in alcune città italiane, fin che, da una di esse, un arcivescovo zelante ed oscurantista sfruttò alcune firme di *paterfamilias* "cattolici" per avviare coperti passi in alto loco, i quali condussero al ritiro dell'opera dalla circolazione. I difensori del provvedimento non trovarono miglior giustificazione che il richiamo ad un pietoso episodio svoltosi a Bruxelles, in sede di Festival internazionale, allorché l'ambasciatore francese, presente in veste ufficiale alla proiezione del film prodotto dal suo paese, si era alzato a metà e se ne era andato. In segno di sdegnata protesta, si disse; ma poi l'ambasciatore, con grottesca scusa, chiari che erano ormai le dieci e mezza e che a quell'ora, da tempo immemorabile, egli era abituato a coricarsi. Ora, si disse, rifacendosi al fatto di Bruxelles, lo sdegno dell'ambasciatore e dei censori italiani non è tanto dovuto all'alone di simpatia che avvolge, nel racconto, un adulterio, quanto al fatto che questo adulterio "simpatico" è commesso ai danni di un combattente. Le diverse retoriche, insomma, si tesero la mano al di sopra delle frontiere. Il che non impedisce che altrove *Le diable au corps* sia rimasto in circolazione. E' un film impietoso, è un film desolato, è un film schietto; e proprio per questo, onorevole, non è un film scandaloso o pornografico. E' un grande film d'amore, è un'illuminazione singolare del gioco torturante dei sentimenti, in animi adolescenti o quasi. La scusa delle corna infitte al combattente è venuta dopo, ed è comunque risibile (ahimè molti combattenti continueranno a portare le corna, anche se quest'opera rimarrà relegata negli scaffali). La verità è che il film ha indignato chi ha paura dell'amore e della verità psicologica.

La ronde (1950), ispirato alla commedia *Reigen* di Schnitzler, è pur esso un film d'amore, ma in tutt'altra chiave. E' un film scintillante e libertino, profumato e sensuale. Ma chi conosca il testo di Schnitzler sa come Ophüls, nel trasferirlo sullo schermo, gli abbia sottratto l'acre sentore veristico d'alcova disfatta, per immergerlo in un clima di garrula eleganza, di maliziosa allusività, di fantasiosa ironia (vedi l'introduzione del « burattinaio », del personaggio-coro, in funzione demiurgicamente canora). Il libertinaggio e la sensualità di *La ronde* sono a fior di pelle, sono filtrati attraverso una raffinatezza formale ed un pudore che nel regista è innato. Pure, sebbene abbia raccolto premi e consensi a Venezia ed

altrove, *La ronde* è rimasto un film proibito.

Ora noi vorremmo sapere se anche Lei, on. Bubbio, è d'accordo con i criteri applicati dal Suo predecessore ed in base ai quali chi ha fatto le spese della "pruderie" ufficiale sono stati, in sostanza, i film migliori. Altro sarebbe il caso se la nostra censura vietasse tutti i film che non sono consacrati dai crismi del C.C.C.: ché allora non ci rimarrebbe, la sera, che andare tutti in massa al cinema della rispettiva parrocchia oppure a letto. Ma così non è, per la semplice ragione che non può essere, se no ci troveremo nello Stato Pontificio, e non in una democrazia. Noi siamo in un paese dove nulla osta alla proiezione di *Niagara*, esplicito invito alla libidine, per i giovinetti, attraverso il sapiente dinamismo delle forme di Marilyn Monroe, dove nulla osta alla produzione, prima che alla proiezione, di *Un turco napoletano*, collezione di lazzi e motti, la cui finezza può essere compendiata dal gesto con cui Totò accompagna, ad ogni passo, la frase "lavatura... e stiratura". Arguto, vero, onorevole? Ora, sia ben chiaro, noi non ci lamentiamo del fatto che Lei ci permetta di ammirare le anche ed il resto di Marilyn; ci lamentiamo, caso mai, del fatto che Lei non ci permetta di contemplare le "rotondette poma" di Martine Carol ed altre delizie peccaminose, riservate ai pubblici che i rispettivi governi considerano in maggiore età, come quello francese. Vogliamo però dire che un minimo di coerenza va serbata: non si dica, per difesa, che la censura italiana combatte la pornografia, perché pornografici non sono né *La ronde* né tanto meno *Le diable au corps*, ma, caso mai, *Niagara*, *Un turco napoletano* e cento altri che riempiono i nostri schermi. Senza contare il caso di *All Quiet on the Western Front*, che sta a sé, ed è davvero un singolare caso, se è riuscito ad affrattare fascismo e democrazia. Insomma, a noi sembra che, misteriosamente, la censura l'abbia non con i film "dannosi", ma con i film belli. Il che è bizzarro e desta la nostra ribellione. I film dannosi, mettiamocelo bene in mente, sono anzi tutto i film brutti. E non è decoroso, da parte nostra, governare noi stessi come se si trattasse di un popolo coloniale e primordiale del centro dell'Africa, i cui solazzi vanno cautelosamente soppesati, affinché non esorbitino dalla portata di quelle non esercitate capocce.

Concludendo: si faccia proiettare quei film, onorevole. E poi sappia, se possibile, dirci qualcosa. Se Lei si sarà dimostrato di parer contrario a quello del Suo predecessore, potremo dire che avrà fatto un buon affare la cultura, la quale a noi sta molto a cuore. Se, al contrario, si dichiarerà della stessa idea, il buon affare l'avrà comunque fatto Lei. Perché avrà, se non altro, visto tre bei film. C.

INFLUSSI DEL PENSIERO ESISTENZIALISTA nel film francese

SULLA filosofia dell'esistenza od esistenzialismo molti sono gli equivoci, che provengono, per lo piú, da una non diretta conoscenza di un pensiero di natura strettamente filosofica. La maggior parte del pubblico, infatti, dell'esistenzialismo conosce soltanto quello di Jean Sartre, e lo conosce in modo approssimativo.

Naturalmente bisogna saper distinguere il pensiero sartriano dalla filosofia dell'esistenza, corrente di pensiero — quest'ultima — che si è soliti far risalire al Kierkegaard. Ma la filosofia che Heidegger e Jaspers hanno ricondotto nei loro termini rigorosamente scientifici, ha avuto un epigono proprio in Sartre. Questi ha preso a prestito, qua e là, alcuni dei principali motivi filosofici, li ha elaborati a modo suo, e li ha fatti propri, cosí che ha smerciato come un qualche cosa di genuino, merce facilmente vendibile in un particolare momento storico. Dobbiamo tuttavia riconoscere che l'influsso determinato dal pensiero di Sartre nella cultura contemporanea, non è ancora commisurabile con la dovuta intensità. Il suo pensiero, anche in virtú di un certo tono *scandalistico* assunto in Francia dagli esistenzialisti nel dopoguerra, ha talmente influito nel costume del dopoguerra da determinare delle profonde crisi.

Per Sartre — osserva Carlo Falconi — «tutta la speculazione e tutta l'esperienza esistenziale dell'uomo si muovono tra i due poli dell'assurdo, e della disperazione. Per lui il senso del mistero che ci circonda non è nient'altro che il senso dell'assurdo, e tutte conducono inesorabilmente, senza eccezione, allo scacco: tutte le porte che si aprono,

si spalancano sull'abisso del nulla; tutte le illusioni che s'offrono conducono su terreni minati dove l'ebbrezza d'una creduta liberazione si muta in un sol istante nella catastrofe piú completa».

L'aspetto piú caratteristico dell'esistenzialismo, tuttavia, non è, come i piú credono, formulato secondo un concetto edonistico della vita, sibbene è il processo dinamico da cui scaturisce l'insoddisfazione del singolo, ovvero l'angoscia.

Siffatta concezione può offrire degli spunti, in sede artistica, può anche ispirare da vicino l'opera d'arte, ma rimane pur sempre uno spunto e può, se mai, offrire un lievito, con una sana e ben costruita azione interna: e l'ispirazione sarà pur valida quando risponda effettivamente alle esigenze dell'artista creatore, di un artista, cioè, che agisca per proprio conto e che rifugga da ogni catalogazione. Per gli artisti pigri — infatti — l'esistenzialismo, curiosità e spirito d'avventura, ha finito col divenire un mezzo *esterno, estrinseco*, buono per ottenere e sfruttare effetti immediati. Insomma sembra facile rimasticare senza convinzione le idee e le tesi di Sartre, anziché approfondire i motivi, le ragioni intime, essenziali dell'esistenzialismo quale vero ispiratore e quale risultato di un complesso di esperienze filosofiche e culturali.

In conclusione, esistendo anche fra gli esperti idee non molto chiare sulla natura e sulla peculiarità del film esistenzialista, ovvero non essendo possibile stabilire una netta separazione e distinguere dove finiscano e dove incomincino gli influssi culturali dell'esistenzialismo, non rimarrà che

limitare l'indagine a ben precisi punti. Anche perché, volendo risalire alle origini, potremmo addirittura scoprire tali influssi ancor prima che l'esistenzialismo prendesse l'avvio ed in epoca anteriore alla "scoperta" di Sartre.

Una incompleta definizione dell'esistenzialismo è stata, come si vede, implicitamente data allorché è stata messa in risalto la ricerca individuale, nella sua unità irripetibile. Ma logicamente qui non si tratta di apparire rigorosamente filosofi e quindi di dare una definizione esauriente. Uno dei tanti aspetti dell'esistenzialismo è espresso in una visione tragica dell'individuo posto in una solitudine cosmica che lo annienta e nello stesso tempo lo fa esistere. Ma quanti uomini, fino ad oggi, non hanno sentito ed espresso la tragicommedia dell'esistenza umana? Dal paradosso socratico del vivere desiderando la morte senza procurarla, a Sofocle ed Eschilo, a S. Agostino che si annulla e si innalza nell'esigenza mistica, a Leibniz con la sua monade incomunicabile che estende la solitudine dell'individuo all'oggetto, fino alla desolazione leopardiana e all'anelito cosmico di Giovanni Pascoli verso una ragione ultima dell'esistenza.

Raccogliendo queste "fronde sparte" Sartre, sulla scorta della filosofia tedesca, ha creato una poetica, uno stile, un mondo che si atteggiavano perfettamente all'immediato dopoguerra, ed ha investito e permeato di queste sue esperienze teatro, letteratura e cinema.

La tematica, d'altronde, non si limita esclusivamente al concetto sartriano di esistenza. L'affermazione del poeta espressionista Georg Trakl che il destino dell'uomo è l'andar senza senso incontro alla morte, trova una chiara affermazione non soltanto nelle opere letterarie di Sartre, ma finanche in certo cinema francese d'anteguerra.

Questo, sorto nel decennio anteriore all'ultima guerra, fu l'espressione, oltre tutto, di un mondo in isfacelo, fu il simbolo di una decadenza e, quel che piú conta, di una febbre di vivere. I personaggi protagonisti di tali film dimostrano la loro non lontana origine da un genere letterario che in Francia ha avuto sempre successo: un genere che si potrebbe definire realistico, ma che, nel film, venne tonificato, vivificato, quasi rinnovato dalle intuizioni geniali di un Carné, di un Duvivier o di un Renoir. E tali film vennero generalmente interpretati da un attore che dimostrò di possedere l'adatto "physique du rôle": Jean Gabin. Interpretò egli il dramma di tutta una generazione, la cui catarsi doveva necessariamente sfociare in una specie di dottrina dall'impronta edonistica. Il realismo francese che *La Chienne* di Renoir (1931) aveva iniziato, si emancipa e diviene espressione di un mondo abbarbicato alla pura necessità immanente, con: *Les Bas-fonds* (1936, *Verso la vita*), *Quai des brumes* (1938, *Porto delle nebbie*), *Le jour se lève* (1939, *Alba tragica*), ecc.; questo realismo prelude alla

In uno studio sul cinema e l'esistenzialismo non possono essere dimenticati i film di Clouzot pervasi da una disperazione senza evasioni né pietà: (sotto) un'inquadratura di *Le Salaire de la peur*.



debacle, alla resistenza, al dopoguerra ed infine all'esistenzialismo.

Notiamo le date: esse ci danno con sufficienza il modo di esprimere, a distanza di tempo, un giudizio proprio su quei film che nell'anteguerra noi — giovani — abbiamo delibato come un qualche cosa di squisitamente genuino rispetto al conformismo del cinema di allora. Il cinema di Duvivier, Carné, Renoir ecc. ha contribuito a porre sul tappeto, proprio in un periodo di conformismo, il problema esistenziale dell'individuo. E tale problema, successivamente ripreso e portato alle estreme conseguenze, si è dimostrato insolubile; e si è accentuato con l'esistenzialismo il quale non ha saputo trovare una soluzione al problema stesso, ma ne ha anzi esacerbato la profonda insolubilità. L'individuo, nella sua deiezione nel mondo, di fronte all'angoscia di vivere (tema assai caro agli esistenzialisti odierni) non può reagire. Tale è infatti la situazione del principe de *Le Bas-fonds* e del soldato disertore di *Quai des brumes*.

Appare, pertanto, esistere un certo qual nesso fra il cinema francese d'anteguerra ed il pensiero letterario e filosofico del dopoguerra. Infatti la sconfitta finale dell'individuo, nei film citati corrisponde ad un archetipo che lo stesso Kierkegaard nel suo « Diario di un seduttore » aveva tracciato. Quella del seduttore, infatti, è un'esistenza non autentica tanto che egli « finisce per confondere la realtà con l'immaginazione. Egli non vive nell'esistenza concreta ma in quell'esistenza che la sua fantasia via via si costruisce. Quando l'esistenza concreta gli dà torto o lo impegna troppo, egli abbandona l'avventura che sta vivendo, e ne cerca un'altra ». E' questo il principe di *Les Bans-fond*, ad esempio.

Giungendo, con l'andar degli anni, al fenomeno manifestatosi in questo dopoguerra, ci troviamo già eredi di un passato non trascurabile, come si vede.

L'individuo si manifesta, successivamente, in tutta la sua piena realtà esistenziale, con registi quali Autant-Lara, Clouzot, Delannoy, Clement e Marcello Pagliero.

Naturalmente a questi nuovi si debbono aggiungere i Carné, i Renoir. E se si dovesse fare un esame molto ampio, il che ci condurrebbe molto lontano, non sarebbe difficile trovare nel film francese del dopoguerra più di un influsso del pensiero di Sartre. Basterà limitare la ricerca ad alcuni punti fondamentali. E prima di tutto al concetto di *esistenza* ed *esistente*. Concetto confuso e del quale si può tentare di dare la definizione con il riportare da « Nausea » un brano di Sartre:

« Ogni cosa si lasciava andare all'esistenza, dolcemente, teneramente; le cose si stendevano l'una di fronte all'altra facendosi l'abbietta confidenza della propria esistenza... L'esistenza è cedimento. Eravamo un mucchio di esistenti impacciati, imbarazzati di noi stessi, non avevamo la minima ragione d'esser lì, né gli uni né gli altri; ciascuno esistente, confuso, vagamente inquieto, si sentiva di troppo in rapporto agli altri. Pensavo vagamente di sopprimermi, per annientare almeno una di queste esistenze superflue. Ma la mia stessa morte sarebbe di troppo. Di troppo il mio cadavere, il mio sangue su quei ciottoli, tra quelle piante ecc... ».

Il concetto, così, definito, si complica in una serie di varie soluzioni incerte, e poco probabili. Ma, almeno per il momento, non c'è nulla di meglio e di più.



Film ovviamente esistenzialisti sono quelli tratti da opere di Sartre: (sopra) *Mani sporche* e (sotto) *La p... respectueuse*, due film in cui l'assunto esistenzialista non è immune da spunti politici.



Per tornare al film francese del dopoguerra si dirà prima di tutto che l'apporto dato da Sartre al cinema non è stato puramente casuale. Ci fu un momento, anzi, in cui egli credette di rinnovare anche il cinema, concedendo la sua opera di sceneggiatore e dialoghista a registi quali, ad esempio il Delannoy di *Les Jeux sont faits* (1947, *Risorgere per amare*). Tentativo, per la verità, non troppo encomiabile. Il film si rifà ad un tipico mondo sartriano, quello, per intenderci di « Porta chiusa ». E si avvale di un attore che doveva poi più degli altri manifestare la sua predilezione per ruoli sul tipo esistenzialista: Marcello Pagliero.

Il noto interprete di *Roma città aperta*, giunto a Parigi trovò ben presto il modo di ambientarsi, di frequentare i circoli letterari e di conoscere il pensiero esistenzialista, che, in quegli anni andava per la

maggiore. Poi è sceso nelle *boites* di St. Germain de Prés, dove la voce di Juliette Greco, e l'abbigliamento mascolino della diva dell'esistenzialismo, colpì il suo entusiasmo latino. E trovò il modo di aderire ad un personaggio tanto che egli divenne l'interprete per eccellenza del film esistenzialista. Egli corrisponde in modo quasi perfetto al tipo di eroe sartriano: quella sua aria di intellettuale e di proletario allo stesso tempo, ha avuto un peso notevole nella scelta di determinati elementi esistenzialisti nel film.

Sartre, come ho detto, ha contribuito direttamente alla imposizione di un determinato modo di vivere anche nel film. Il suo apporto è stato notevole e come sceneggiatore e come dialoghista. Ma anche da sue opere, in genere da successi teatrali, furono tratti film. Degni di nota sono: *Mains sales*

(1952, *Mani sporche*) e *La p... respectueuse*.

In *Mains sales* di Ferdinand Rivers è evidente la trasposizione per immagini di un testo scritto e già collaudato dal successo del palcoscenico. Il racconto rimane, in un certo senso, legato alla tradizione esistenzialista; ma si avverte la contaminazione di un elemento politico che condurrà lo scrittore francese un po' lontano dalla sua prima via.

Non c'è molto da dire, dal punto di vista estetico, del film, che si avvale di due ottimi interpreti: Pierre Brasseur e Daniel Gelin. Quest'ultimo, anzi, pare voglia ripetere l'esperienza di un Marcello Pagliero, e ne ha tutte le caratteristiche e le doti. Non discostandosi dal testo scritto, l'esempio del film non è molto probante: i due protagonisti Ugo e Oederer sono fotografati nella loro realtà esistenziale, così come sono caratterizzati nella *pièce* teatrale. La loro qualificazione avviene in una semplice successione di atti che conducono, alla fine, alla morte volontaria, e allo scacco. Nel dramma di Sartre come è già stato rilevato da altri proprio su « Cinema » (n. s. n. 95), « c'è ancora una suggestione d'ordine, diremo così, metafisico: la lotta per l'assoluto e lo scacco inevitabile di questa lotta.

Il vero nucleo vitale avrebbe dovuto essere la contraffazione tra un puro "esistere" (Ugo) e un "essere" (Oederer) tutto colmo d'umanità, vale a dire anche d'errore e compromesso, o meglio ancora questo stesso conflitto in una coscienza, sola ».

In *La p... respectueuse* di Pagliero, invece, l'assunto polemico politico ha più facile presa. E' il momento in cui Sartre abbandona le sue aspirazioni filosofiche per farsi corifeo di un verbo politico. Così che l'elemento esistenziale lo si denota nella figura della "sgualdrina" appena larvatamente, in quel ribellarsi al prossimo, in quell'andar contro corrente e soprattutto nello scacco finale determinato da una frase di

un personaggio che indica assai chiaramente la condizione umana dalla quale nessun individuo si può sottrarre: « *C'est une putaine* ».

Ma non soltanto nei film finora esaminati, e nei quali una influenza evidente appare soprattutto per la collaborazione di Sartre, bensì, come detto, in altri film si possono scoprire influssi di una corrente di pensiero, o meglio di una tematica esistenzialista, indirettamente, ma questa volta più autentica. Infatti *Manon* (1946), *Le Salaire de la peur* (1953, *Vite vendute*) *Le Diable au corps*, (1950), *Dieu a besoin des hommes*, (1951, *Dio ha bisogno degli uomini*), *Jeux interdits* (1952, *Giochi proibiti*) *Rendez vous de juillet* (1948, *Le sedicenni*), ecc. hanno, chi più chi meno la pretesa di universalizzare e di creare un nuovo sistema alla concezione dell'esistenza.

La filosofia dell'esistenza, che i filosofi avevano scoperto fonte genuina di energia, per cui il *dasein* si postula attraverso le azioni dell'individuo, ha trovato proprio per merito di tali registi una delle tante possibilità di applicazione. I vari protagonisti dei film citati hanno in comune più di un punto. Infatti essi si sono qualificati ed hanno subito, nel loro processo esistenziale, quasi sempre uno scacco naturale. Ma, riallacciandosi all'arte di Sartre, Enzo Paci afferma che lo scrittore Sartre « ci dice qualche cosa di diverso (rispetto alla filosofia). Parallela e dopo all'« Essere e il nulla » (l'opera sua di maggior impegno filosofico) egli ha scritto le sue opere fondamentali, i tre romanzi del ciclo « I cammini della libertà », « Le mosche », « Morti senza sepoltura », « La squaldrina timorata » e, infine, « Il Diavolo ed il buon Dio ». La filosofia è stata abbandonata, ed è stata abbandonata non a caso: essa è costruita con concetti, con astrazioni, si riferisce soltanto indirettamente e per mezzo di simboli intellettuali alla situazione esistenziale concreta. Questa solo l'arte sembra che possa

coglierla. L'arte in Sartre ha dunque una funzione nuova, è una filosofia più vera della filosofia, proprio come per i romanzieri. L'arte scaturisce da una situazione storico-esistenziale. Per fare un esempio prendiamo « *Le sursis* ». Qual è la situazione esistenziale concreta che Sartre descrive? E' la paura, il terrore della guerra ».

Prendiamo, per esempio, *Manon* di Clouzot. L'eroina del film clouzotiano, la Manon del ventesimo secolo, vive la sua situazione storico-esistenziale nell'amore di Des Grieux. I due amanti sono costretti a vivere un'esistenza alla quale il loro stesso io cerca di ribellarsi e finalmente si abbandonano all'ineluttabile e si incontrano sulla via della redenzione finale, allorché, ultimo scacco, Manon muore nelle braccia di Des Grieux. In questo film, fin dal suo primo apparire, i critici hanno notato l'influsso dell'esistenzialismo, è a torto, soprattutto perché la vicenda si svolgeva (spostata rispetto all'originale) nel clima arroventato del dopoguerra.

I motivi, evidentemente, sono diversi. Attraverso le loro azioni, i due personaggi si *esistenzializzano*, dando appunto un significato pregnante alla loro esistenza, tutta intesa al raggiungimento di un bene che non può certamente esser condotto nei suoi giusti termini; poiché tutto è previsto. Già la scelta dei due immortali protagonisti del romanzo dell'Abate Prevost, è la previsione concreta della sorte, della fatalità che incombe sui due giovani. Tal che appunto il loro processo di individuazione, per dirla in termini strettamente filosofici, la loro posizione storico-esistenziale consiste nella certezza sì dell'amore, ma anche nella impossibilità a raggiungerlo su questa terra.

Una successiva conferma Clouzot ce la dà con *Le Salaire de la peur*. Qui la situazione storico-esistenziale è, ovviamente: la paura.

« Sempre più chiuso in un pessimismo che non è quello di Renoir o di Carné, che non nasce dalla sconfitta, ma ha le sue origini invece nella stessa impossibilità di lottare, — osserva Nino Ghelli — sempre più accanito nel lacerarsi mostrando le piaghe cancerose dell'esistenza, sempre più irretito in una disperazione senza evasioni e addirittura senza pietà, Clouzot è veramente giunto con *Le Salaire de la peur* ad una situazione ultima che riassume tutte le altre della sua carriera artistica e che tutte le illumina di un nuovo significato ».

Infatti questo film è la chiave per comprendere i precedenti, e in modo speciale *Manon*. Ed il significato al quale è necessariamente pervenuto Clouzot è quello di una assoluta caratteristica esistenziale che si manifesta con la paura, ma nello stesso tempo, con una autentica sfida alla morte, a prezzo di brevi attimi di vita vissuta nella sua interezza. La paura, tema assai caro a Franz Kafka, che ne « *La tana* » ci diede la descrizione paradossale ed umana nello stesso tempo, della paura, qui si manifesta in tutto il contesto del racconto, con una impietosa analisi.

Per *Le Diable au corps*, di Autant-Lara, il discorso si fa un po' più complicato. La vicenda, tratta dal racconto di Radiguet, a prima vista ha il tono compiaciutamente romantico. A voler sondare in profondità, invece, si ha l'impressione esatta che i due protagonisti nella loro realtà esistenziale, provano uno scacco allorché si accorgono che il loro amore, si è estrinsecato nella consunzione puramente fisica, e non può

Marcello Pagliero, attore che doveva più di altri manifestare la sua predilezione per ruoli esistenzialisti, in *Risorgere per amare*, diretto da Delannoy su soggetto e sceneggiatura di Sartre.





la persona... senza pensare nel medesimo tempo a ciò che è al di là di lei, ad una realtà soprapersonale che presiede a tutte le iniziative, realtà che è insieme, il loro principio e il loro fine... L'essere disponibile è l'essere di colui che è capace di venire tutto intero a me quando ho bisogno di lui; l'essere indisponibile è al contrario colui che sembra prelevare per me qualche cosa dall'insieme delle possibilità ». Il sagrestano di *Dieu a besoin des hommes*, infatti, pur non rendendosi conto di tutto questo complesso di cose, sa che è *necessario*, per sé, assumersi una responsabilità e partecipare, nella chiesa, alle manifestazioni della divinità. Egli sta per concedersi interamente quando interviene, all'ultimo momento, l'avvertimento divino, ad ammonirlo che stava per compiere un sacrilegio. Ma il sagrestano è convinto di non aver agito contrariamente alla sua coscienza. Poiché, come Lavelle dice « Dio non ha creato una volta per sempre il mondo, ma lo crea continuamente ed il mondo comincia ad ogni istante perché Dio è continuo slancio creatore ». Anche gli umili pescatori dell'isola sperduta e povera partecipano di questa creazione divina, e perciò non possono restar lontani dalla grazia che Iddio concede a tutti, con la medesima intensità. Nel processo di individuazione « la realtà è vera, essenziale, solo per chi guarda a Dio: per tutti gli altri uomini è soltanto pura apparenza esistenziale ».

In *Jeux interdits* di Clement, viene dato un significato pregnante al concetto di esistente ed esistenza. E non tanto per quell'accusa palese alla guerra ed alle sue mortali conseguenze, quanto per l'impostazione del tema e per la risoluzione puramente esistenziale della vicenda. Il film, che è all'inizio un puro documento, man mano che si va snodando nella sua azione narrativa, mostra le varie aperture programmatiche, i vari motivi di indagine, le reazioni fisiche alle situazioni. Così il senso di sconfinamen-

to del limite fra morte e vita, dei contadini, che considerano ciò inerente alla natura umana, ponendovi una superficiale attenzione, così come si guarda un fiore od una spiga di grano, risponde al più volte citato criterio esistenzialista.

L'assurdo inerente alle cose, appunto l'uomo che distrugge perché si sente libero di farlo, (ed il gioco si ripete, nei bambini, con gli animali) la morte che sopraggiunge per un banale incidente, o per una tragica conseguenza storica, non ha alcuna importanza. Quello che conta è sistemare, nei vivi, il ricordo del morto.

In una delle ultime opere di Sartre, il protagonista, Goetz, conclude la storia esclamando: « C'è una guerra da fare, e la farò ». Può esser anche questa la conclusione ad un film che denuncia in uno degli aspetti meno noti, le tristi conseguenze della guerra? Può darsi. Certo che il film di Clement imposta la sua azione proprio nel concetto fondamentale della morte, e dell'esistenza; ovvero dell'essere e dell'esistere. I due bambini sono la conferma validissima di questa tesi, e proprio là dove pare la denuncia appaia più scoperta.

Per concludere, può forse sembrare non sufficiente trattare un tema così vasto, in poche pagine, ma l'argomento essendo di natura squisitamente culturale ed investendo campi assai vasti, non può evidentemente esser circoscritto a pochi film soltanto. L'opinione che uno studio degli influssi del pensiero esistenzialista nel cinema francese del dopoguerra, non sia disutile e sia, semmai, suscettibile di notevoli sviluppi, sarà condivisa da molti.

Si è cercato di fissare alcuni punti fondamentali. L'arte del film è così continua e fluida che non è sempre facile fermare il processo di formazione, né questo è, del resto, il momento adatto. Per il semplicissimo motivo che siamo ancora troppo vicini al fenomeno, per poterlo giudicare con una visuale ampia.

FRANCESCO DORIGO

(In alto): Micheline Presle e Gerard Philipe in *Le Diable au corps*. (Sotto): I due piccoli interpreti di *Jeux interdits*, film nel quale sono pure evidenti determinati influssi esistenzialisti.



vivere oltre la tomba se non come puro ricordo. L'eroina di *Le Diable au corps* brucia la sua esperienza erotica in quella magnifica sequenza del caminetto, dove il gusto per il dettaglio visivo, pare corrisponda ed aderisca in modo perfetto alla "provvisoria" dell'esperienza erotica del giovane. Le manifestazioni visuali e fisiche del racconto di Autant-Lara, che si discosta dall'origine letteraria di Radiguet, hanno una andatura sartriana, una specie di compiaciuta conferma del valore esclusivamente esistenziale della vicenda, in tutti i suoi momenti, nella scelta dell'epoca (nelle tristi giornate di guerra), in quel rapido correr verso la morte, in un abbandono quasi assoluto agli attimi che restano da vivere.

Un altro motivo, e che si può far risalire alla filosofia di Sören Kierkegaard, appare più che mai palese in *Dieu a besoin des hommes* di Delannoy. Il regista, come abbiamo notato precedentemente, è stato l'autore di un film di natura eminentemente esistenzialista come è appunto *Les Jeux sont faits*. Questa volta l'esame dei vari elementi del film conduce ad una sola conclusione: che la fede, cioè, è quanto mai necessaria all'uomo. A tutta prima, allora, si potrebbero rinvenire elementi della filosofia pragmatista. Ma anche qui bisogna andar un po' più oltre ed interpretare il pensiero dell'autore di uno dei film più discussi di questi ultimi anni. Calvinismo o cattolicesimo, uno solo è l'impegno del regista: darci attraverso un racconto semplice e lineare, la sicurezza che il problema della fede è di tutti gli uomini, e che la fede non è bastevole di per sé sola. Questo concetto, è del resto, di natura religiosa cattolica e si potrebbe, in un certo senso, proprio riferire ai cosiddetti esistenzialisti cattolici Marcel e Lavelle.

Per Marcel, « la persona non si realizza che nell'atto nel quale tende ad incarnarsi in un'opera, in un'azione, nell'insieme di una vita, tuttavia è proprio nella sua essenza di non fissarsi mai, di non cristallizzarsi in nessuna incarnazione particolare. Perché? Perché partecipa della pienezza inesauribile dell'essere dal quale emana. E' questa la ragione per cui è impossibile pensare



duttori; ma non dimentichi che il "Film d'Art" fece deviare il cinema dalle vie della volgarità, del melodramma grossolano e della continua ripetizione ».

E questo è anche esatto. Tutto considerato, non è difficile ammettere che l'immaginazione drammatica dei Lavedan, Rostand, Sardou, Coppée, Bernstein, senza chiamare in causa il ricordo di Racine o Delavigne, potesse dimostrare delle risorse assai più elevate e perfette che non l'immaginazione dei poveri diavoli venuti al cinema da tutti i mestieri, i quali scarabocchiavano sui tavoli dei caffè di Montmartre delle sceneggiature d'avventure tragiche, di inseguimenti comici o di drammi realisti da vendere in settimana, se non nel medesimo giorno, per 20 o 50 franchi, al primo

come proprio grazie ad essi e ad alcuni altri, sia pure attraverso certi errori — dei quali ho già parlato — il cinema europeo abbia valorizzato in una necessaria atmosfera d'esacerbazione, sul piano della sintesi e del sistema polemico, diverse idee sparse e abbozzate casualmente o le multiple lezioni di Griffith. Fu proprio dalla loro azione — la quale ebbe numerosi echi e suscitò nuove iniziative parallele — che germìnò tra l'altro l'idea dei Festival Internazionali del cinema (il primo dei quali fu quello dell'avanguardia a Berlino nel 1925) e quella del "cinema indipendente", che conobbe la sua più altera, giocosa e feconda attività dal 1925 al 1930.

Mi si permetta d'evocare due delle manifestazioni più importanti e pittoresche di

L'«INGRESSO» DEGLI INTELLETTUALI NEL CINEMA

IL PRIMO "ingresso" degli intellettuali nel cinema, — che mi ha sempre fatto pensare senza che io possa rendermi esatta ragione del perché d'una simile associazione d'idee, all'irruzione dei clown sulla pista del circo — non ha avuto conseguenze effettivamente valide.

Fu nel 1908: letterati e commediografi si introdussero nei teatri di posa attraverso la porta aperta con la chiave della cassaforte dei fratelli Lafitte, banchieri opulenti e colti, che avevano creato la società « Le Film d'Art »: gli ospiti abituali dei saloni dei banchieri Lafitte seguirono, come montoni di Panurgo, Lavedan e Le Bargy, in quelle imprese di produzione cinematografica che sino a quel momento avevano disdegnato e nei titoli di testa dei film si videro, da allora, piramidi di grandi nomi, mentre si faceva contemporaneamente strada una delle idee più evidentemente false nella storia del cinema.

I soci della « Comédie Française » e i romanzieri già sistemati sulle poltrone della Accademia Richelieu, o che erano in procinto di sedersi, s'immaginarono che per conferire dignità artistica al film bastasse i loro illustri nomi e l'ispirazione di quelle opere che essi avevano in precedenza concepito per altre preesistenti forme d'espressione (romanzo, teatro, opera) o che erano già state consacrate da interpretazioni antiche e famose. Invece, nella quasi totalità dei casi, abbassarono in realtà il film a semplice mezzo di riproduzione e di distribuzione d'altri spettacoli, non avendo compreso, o non volendo comprendere, che il problema dominante del momento era quello di creare un linguaggio, un modo di espressione e di racconto per immagini, originale, particolare.

Vent'anni più tardi, Gabrielle Robinne, formosa attrice tragica passata poi, dimagrita e raffinata, al Boulevard e diventata più aperta alle difficoltà della creazione cinematografica, mi diceva: « Lo confesso, tutto questo è stato grottesco per colpa nostra, di noi soci della Casa di Molière. Mi ricordo che, anche quando l'azione era "concentrata", recitavo davanti alla macchina da presa tutte le mie tirate di scena, senza omettere un solo emistichio. E' stato un errore fondamentale, oggi incomprensibile, anche da parte dei nostri registi e pro-

produttore in cerca d'idee che capitava. Ma ciò non toglie nulla al madornale errore di giudizio e d'immaginazione in cui sono cadute, nei confronti del cinema, le persone che allora dettavano legge nel mondo letterario e drammatico.

E' curioso — e in parte anche divertente — ricordare come la seconda ondata degli intellettuali nel mondo del cinema, che, verso il 1919, era già più attaccato alle volgarità ingenuche per interesse commerciale che non per carenza di spirito critico o di cultura, si sia mossa sotto la spinta d'una parola d'ordine completamente opposta.

Applaudito da un gruppo turbolento di giovani registi, approvato da qualche anziano e sostenuto dai migliori critici dell'epoca, Marcel L'Herbier aveva sintetizzato la riforma gridando: « L'idea, il tema non sono niente in un film: la forma e lo stile sono tutto, purché siano cinematografici » e, senza soverchi indugi, tentava di dimostrarlo con diverse realizzazioni, tra le quali *Eldorado*.

Le figure principali di questo movimento, detto della "prima avanguardia", costituivano un gruppo curioso, vibrante e simpatico, colto e rivoluzionario, audace e volitivo, normale e anormale, altero, superbo e sdegnoso. Provenienti dalla letteratura, dalla pittura, dal giornalismo d'idee e, in uno o due casi dal teatro, gli uomini e le donne (Germaine Dulac, malgrado i suoi eterni "tailleurs" senza linea, i suoi colletti e le sue cravatte, i suoi modi e i suoi atteggiamenti maschili, era pur sempre una figlia d'Eva) che lo componevano erano accomunati da un'identica tendenza al disopra delle frontiere e avevano tutto ciò che occorreva per essere scelti quali soggetti d'una singolare galleria di ritratti a vivi colori o a mezza tinta. Ho già avuto occasione di tratteggiarne qua e là degli schizzi, più seguendo la fantasia o l'opportunità, che non una cronologia strettamente storica: Riccioto Canudo, Louis Delluc, Marcel L'Herbier, Germaine Dulac, Abel Gance, Jean Epstein, Henri Chomette, Fernand Léger, Viking Eggeling, Hans Richter sono stati presentati particolarmente sotto aspetti di comportamento umano, di caratterizzazione a fior di pelle, di singolarità di costumi, di aspetto fisico più che sotto un rilievo spirituale. Ritengo ora opportuno precisare

questo "cinema indipendente": i congressi della Sarraz e di Bruxelles, tenuti dopo il già ricordato Festival di Berlino, che modificò la tendenza del film assoluto germanico.

Come la letteratura, le arti plastiche e la musica "rivoluzionaria", il "cinema indipendente" conobbe dei mecenati, tra i quali il conte di Beaumont e Madame de Mandrot. Quest'ultima, che alcuni dei suoi poco rispettosi protetti chiamavano familiarmente e sottovoce, con un'evidente intenzione maligna, l'"altra Elena", accolse, nel 1920, il primo di questi congressi nel suo castello medioevale di La Sarraz situato nel Valais.

E' difficile immaginarsi l'atmosfera d'una simile riunione: per essere conciso dirò che su un certo piano essa fu quella dell'avventura dell'elefante in un magazzino di porcellane, su un altro fu improntata ad una cameratismo squisito e ad una premurosa ospitalità, su un terzo si apparentò alla fantasia dei castelli in aria. C'erano Eisenstein in "tournée" di libertà, Hans Richter già virulento, Alberto Cavalcanti abilmente calcolatore, Walter Ruttmann e Eugene Delslaw riuniti nella medesima ossessione della ricerca dei ritmi meccanici; alcuni critici e dirigenti di Cine Clubs inglesi, belgi, olandesi, francesi, svizzeri, tedeschi, scandinavi e giapponesi completavano la petulante compagnia. Le discussioni teoriche sul carattere del film indipendente e la concezione che se n'aveva da paese a paese si alternavano con la proiezione di film probativi: si giunse così alla conclusione che era necessario organizzare una collaborazione tra i produttori indipendenti e i Cine Club per permettere ai primi di produrre film all'infuori di ogni intralcio commerciale e ai secondi d'assicurare regolarità alla loro azione culturale. Ne conseguì la creazione d'una Lega dei Cine Club il cui compito era quello di coordinare e facilitare l'azione di queste associazioni e di rappresentarle in una Cooperativa Internazionale del Film la quale, avendo la garanzia di poter collocare i film ed aiutata dai Cine Club nel collocamento delle proprie azioni, avrebbe potuto organizzare una produzione improntata al principio assoluto di una completa libertà per i registi.

Eisenstein, rubicondo ed entusiasta, abbandonando le cogitazioni astratte per la dimostrazione pratica, chiuse la riunione rea-

lizzando una pochade a tendenza simbolico-aggressiva della quale, in un'atmosfera di gioioso disordine, furono benevoli interpreti i crociati del film riuniti dalla gentile dama svizzera della quale Robert Aron recitava la parte di Gran Cancelliere.

In definitiva la riunione si concluse in una atmosfera di fede, di buon cameratismo e di ardore giovanile benché parecchi dei partecipanti avessero già largamente oltrepassata la trentina, se non forse la quarantina.

La riunione di Bruxelles fu del tutto diversa. Sotto la ferula di Robert Aron che ne centralizzava da Parigi la preparazione, ero stato uno degli organizzatori sia della riunione che di un Festival che doveva presentare, unitamente alle prime significative opere sonore del cinema, allora entrato decisamente in questa nuova fase, i saggi del gruppo della famosa cooperativa creata l'anno precedente. In maniera di "zwanze", ossia di burla di spirito tipicamente brussellese, il poeta e cineasta Paul Bourgeois ed io stesso avevamo fatto inserire nel programma, insieme a *Hallelujah* di Vidor, un film d'inverosimile invenzione intitolato *Fu Man Chu*, realizzato da non ricordo più quale mediocre artigiano di Hollywood. Ci attendevamo di veder volare le poltrone del cinema del Palais des Beaux Arts, nel quale avevano luogo le proiezioni, oppure altre reazioni violente ed avevamo preparato un ipocrita piano di spiegazioni e giustificazioni basate sulla necessità di presentare un saggio di ciò che occorre ad ogni costo boicottare. Si immagini la nostra sorpresa nel sentire *Fu Man Chu* applaudito sia durante che alla fine della proiezione, e nel sentire le ovazioni di un pubblico deviato da ogni sano giudizio a causa dell'attenzione all'eccezionale e all'insolito, sia pure l'insolito nella stupidaggine, e a causa dello snobismo più imbecille.

La riunione sarebbe riuscita in modo perfetto qualora non ci fosse stata la necessità di dover constatare che se la Lega dei Cine Club aveva compiuto un' eccellente opera di proselitismo ed un interessante sforzo di organizzazione, la Cooperativa di produzione si rivelava fallimentare sia sul piano materiale che su quello creativo. Questo fatto irritò gli animi: venne votata una mozione per la creazione d'una censura giudiziaria "preferibile alle censure poliziesche e amministrative", poi Richter ed alcuni altri diedero fuoco ad una bomba che doveva far saltare tutto. Bastò, per ottenere questo risultato, che s'avventurassero sul terreno politico: « Noi desideriamo — dissero — che il congresso raccomandi di servirsi del film come arma di difesa contro lo spirito di dittatura ». Molti capirono "attacco", anziché "difesa": gli italiani — è caritatevole oggi dimenticare certi nomi — suonarono la carica contro una simile proposta, non per sottolineare un pericolo, ma per creare un contraltare altrettanto politico e gli spagnoli, al loro fianco, corsero subito alla riscossa. Ne seguì un tumulto, la scissione e poi lo sbandamento.

La fine di questo congresso segnò così la fine della prima azione organizzata internazionalmente in favore di un cinema libero sia dalle servitù commerciali che da altre di diverso genere. E' deplorabile che, in seguito, la comprensione della causa e la constatazione degli effetti di questa fine non abbiano servito da lezione.

CARL VINCENT



Due inquadrature di *Hallelujah*, di Vidor, uno dei maggiori "classici" dello schermo, che fu proiettato al congresso di Bruxelles. (Nella pagina precedente) Jacques Catelain in *Eldorado* di L'Herbier.





nell'animo di quei registi e faceva parte integrante della mitologia dei loro sentimenti.

Oggi, a distanza di tempo dall'apparire delle opere fondamentali del realismo cinematografico, siamo come spersi in tutt'altro marasma di atteggiamenti umani e stilistici. Le istanze poste allora sembrano tradite, il discorso iniziato a suo tempo pare interrotto e illusoria ogni speranza che venga ripreso. Si parla, un po' dappertutto, di esose ingerenze da parte di chi ha mani autorevoli nel campo delle attività dello spettacolo e non sempre largheggia in concessioni. Tali presunte ingerenze comporterebbero misure restrittive nei confronti dell'attività cinematografica e servirebbero a porre limiti alla libertà creativa dei nostri registi. Il discorso potrebbe quadrare se fosse intanto dimostrata sufficientemente l'ingerenza di cui si parla con particolare premura. Un caso, preso isolatamente, non è condizione sufficiente per formulare considerazioni del genere e condannare in blocco i pretesi responsabili di questi atti limitativi.

Desidereremmo volentieri conoscere un elenco completo di film che sono stati preventivamente scartati per sopravvenute proibizioni. Avremmo così tra le mani una documentazione accurata ed utilissima, se non altro per poter portare, a giustificazione di una crisi, almeno un elemento, per niente simpatico d'accordo, ma in certo qual modo probativo. Tuttavia, se davvero esose ingerenze esistono e pongono un freno alla libertà creativa dei nostri registi, non si potrà reagire in nessun modo? Bisognerà accettare *sic et simpliciter* le volontà dei

LA VIA VENETO DEI REGISTI ITALIANI

SI VA parlando da tempo, e non senza ragione, di una pericolosa crisi che avrebbe investito il cinema italiano. Voci al riguardo sono sparse qua e là e sono insistenti, ribattute, denunciatarie. Una denuncia del genere è apparsa anche su questa rivista, ma ci pare opportuno aggiungere un corollario, a nostro avviso importante, e ribattere alcune affermazioni che pretendono giustificare i motivi di tale crisi o almeno attenuare il tono di una sviscerata e assiomatica denuncia.

Senza indulgere ad apocalittiche rivelazioni, bisogna tuttavia riconoscere che una ben definita crisi è in atto nel cinema italiano e che tutti i tentativi di attenuarne la portata e anche — da parte di gente ingenuamente o interessatamente più cieca — di vedere in essa gli estremi per nuove proposizioni e nuovi orientamenti del cinema italiano, sono destinati ad arrestare l'invocata azione profilattica nei confronti di essa.

E' ormai acquisito che il nostro cinema debba il suo valore umano e la sua validità stilistica al realismo che, fino dal suo apparire, ha posto fondamentali istanze la cui necessità si è resa ben chiara anche ai fini di una più capillare educazione umana e sociale. Si è parlato di una particolare situazione storica che avrebbe suggerito un tipo di narrativa realistica. Ebbene: tale situazione storica c'è stata e deve esser fatta risalire ai tempi del dopoguerra, quando la società italiana andava rifacendosi ed esigeva di essere indagata e penetrata a fondo.

Ma il realismo non si limitava semplicemente a rivelare situazioni particolari, quasi che esse esigessero un riscatto, impostava, è vero, una polemica laddove ci si accorgeva che bisognava agire nell'interesse della società e degli uomini. Tuttavia non è nato solo come mezzo di rivelazione occasionale, di critica sociale o anche come documentazione di un particolare periodo storico. Né perciò aveva da svolgere il suo compito nei limiti di quel periodo, senza un proseguimento, dopo, in tal senso. Il realismo cinematografico ha corrisposto ai particolari atteggiamenti morali dei nostri migliori registi, si è articolato secondo la dialettica dei loro impulsi creativi, è divenuto — insomma — la loro "poetica". In tal modo il realismo cinematografico si è consacrato come stile, diverso per ognuna delle personalità che lo avevano espresso, ma sempre fecondo di motivi umani e lirici. Era un accostarsi umile alla realtà, quello dei nostri più qualificati registi, e da questo accostamento derivava la scoperta di fatti semplici e veri, di pene sofferte in silenzio da gente improvvisamente chiamata al dolore, di situazioni ingenuo o drammatiche che occorreva rivelare senza falsi nascondimenti e lungi da ogni tattica conformista. La realtà di un immediato passato e quella quotidiana erano divenute esigenza creativa per i nostri registi ed espressione del loro particolare "animus". La tematica realistica non aveva niente di artificioso o costruito, perché era intimamente sentita

"superiori", coprendosi magari la testa di cenere per aver commesso peccato, anche intenzionalmente? Non lo crediamo. In un paese di democrazia non bisognerebbe stare zitti: faremmo il gioco di coloro che aspettano l'occasione buona per dare ad ogni situazione (sia essa politica, umana o culturale) il crisma dei propri interessi e non hanno timore di procurare alla società (oggi più che mai orientata in senso attivo) pericolosi arresti e conseguenti involuzioni. L'ultimo esempio è offerto da *Anni facili* di Zampa che sembrava ormai destinato ad un preventivo fuori uso e che invece ha avuto il permesso di essere presentato — sia pure un po' mutilato — nonostante che da molte parti si cercasse di boicottarlo o farlo ancor più gravemente mutilare. Perciò pensiamo che un'azione veramente impegnata ed unanime di quanti hanno a cuore le sorti del nuovo cinema italiano (e in special modo dei registi, più degli altri interessati a far valere i propri diritti umani ed artistici) potrebbe giovare moltissimo. Prima di tutto perché riuscirebbe a smuovere, crediamo, l'inflessibilità di quanti stabiliscono sanzioni col rigorismo proprio dei funzionari che forse nessuno è riuscito ancora a rendere sensibili al fatto artistico e consapevoli della sua funzione, poi perché eviterebbe di far parlare a caso sulla questione delle ingerenze e sui motivi di una crisi che non ha e non può avere ragioni da ciò esclusivamente dipendenti: quest'azione concorde gioverebbe alla fortuna del cinema italiano

o, almeno, ad assegnare una maggiore attendibilità alla critica interessata proprio per la funzione chiarificatrice che essa deve avere, fuori dalla polemica trita e da ogni sterile speculazione.

Tuttavia, anche ammettendo l'esistenza di ingerenze su vasta scala, non si riesce a comprendere perché certi nostri registi non abbiano molto da dire nelle opere che creano, quando tali opere non vengono loro imposte ma rispondono sempre ad una loro precisa necessità creativa, dal momento che ne accettano o ne vogliono, anche, la realizzazione. Vogliamo riferirci al De Sica di *Stazione Termini* e al De Santis di *Un marito per Anna Zaccheo*. Nel primo caso ci troviamo di fronte ad una accettazione di un soggetto che, secondo il regista, aveva la pretesa di offrire un sicuro margine al gusto realistico: eppure ne è uscito un film nel quale la pur solida struttura narrativa non riesce a sanare la falsità e l'artificio che immediatamente si discoprono. Nel secondo caso ci troviamo di fronte ad un film che aveva (almeno nelle intenzioni del regista) la pretesa di rivelare una situazione ricorrente nel meridione d'Italia. Dalle dichiarazioni fatte a suo tempo da De Santis, sembrava che egli avesse messo tutto l'impegno possibile nella realizzazione del film e che avesse "voluto" e sentito profondamente quel suo personaggio. Eppure ne è uscito un film oltremodo convenzionale e retorico: alla "rivelazione", che manca del tutto, si sostituisce la semplice descrizione di un caso, senza una problematica più attenta e approfondita. Anche l'ambiente napoletano è caratterizzato senza troppo impegno e non mancano, purtroppo, i luoghi comuni: vediamo una Napoli con la solita maschera, colorita con la solita tinta di un bozzettismo ormai scontato.

Come si vede, dunque, la crisi non è tanto nelle istituzioni quanto negli uomini. E crisi c'è, se si considerano le ultime opere dei nostri migliori registi. Forse saremo aggiunti nel gruppo di coloro che fanno "apocalittiche lamentazioni" (anche se in altro senso), ma non per questo rinunciamo a definire fase di involuzione quella che sta attraversando il cinema italiano. Non di evoluzione o di assestamento, come anche si è detto con un certo facile accomodantismo. Si potrebbe parlare di assestamento solo se fosse possibile intravedere la nuova direzione cui va incontro il nostro cinema, se almeno si potessero scoprire i nuovi orientamenti, sempre in senso realistico. Ma innanzi tutti non si vedono nuove direzioni e non si riesce a scoprire nuovi orientamenti e, seppure qualche tentativo del genere esiste, esso rimane inefficace e sterile. Forse perché non ancora maturo o forse perché solo tentato sperimentalmente, senza la necessaria germinazione interiore. Quali opere del nostro cinema recente stanno a documentare questa fase di assestamento e rivelano il sorgere di nuove prospettive e di nuovi interessi umani e poetici? Nessuna, a nostro avviso. *Stazione Termini* di De Sica, forse, o *Europa '51* di Rossellini, o *Un marito per Anna Zaccheo* di De Santis, o l'ultimo di Germi *Gelosia*, o l'ultimo di Lattuada *La lupa*? Esperienze nuove non se ne trovano, anche perché un film, ad esempio, come *I vitelloni* di Fellini, pur con tutta la freschezza d'ispirazione che possiamo concedergli, non può uscire dai limiti di una pure originale ed arguta satira del costume, anche se condotta con sparsi accenti reali-



Le opere più valide del nostro cinema recente restano sempre *Bellissima* (in alto, pag. prec.) e *Due soldi di speranza* (sopra): *I vitelloni* (sotto) non esce dai limiti della satira di costume.

stici. Rimangono poche opere come *Bellissima* e *Due soldi di speranza*, pressoché complete e solide: ma poca cosa ci pare in mezzo al mare magnum della produzione cinematografica italiana.

Il resto sta a dimostrare egregiamente l'esistenza di una crisi che ha portato il cinema italiano in questa fare di involuzione. Le ragioni di tale crisi ci sembrano quindi evidenti. Si tratta di un abbandono, nei nostri registi, di certi presupposti problematici con cui avevano iniziato la loro carriera poetica. E' dunque una crisi di spiritualità, di coscienza. De Sica che ritorna davanti alla macchina da presa come attore, in svariate commedie, o Rossellini che si laurea regista di spettacoli lirici, sembrano rinunciare alla loro personalità di creatori di opere filmiche, cui devono invece la rivelazione dei loro precipi valori umani e poetici. Nobilissime esperienze, le loro attuali, che prolungano però una già troppo lunga vacanza nei confronti di impegni ben più importanti.

Ma la ragione di queste vacanze dei nostri migliori registi sta in quella crisi di coscienza cui accennavamo sopra, in un loro atteggiamento passivo di fronte alla realtà, quasi in un indifferentismo per essa. Si è persa, ci auguriamo solo provvisoriamente, l'esigenza di indagare a fondo nella vita di tutti i giorni, nella società, negli uomini. Sembra di aver raggiunto il "piedistallo" da cui è inutile e faticoso scendere: sembra

di aver già detto tutto precedentemente, mentre invece c'è ancora tanto da dire, da dimostrare, da rivelare. I nostri registi sembrano caduti in uno stato di sopore che non fa vedere né udire: eppure d'intorno ad essi il mondo continua a mostrare la sua faccia da tutti i lati e ha bisogno di essere penetrato con quel senso di moralità attiva e feconda che ha retto sempre chiunque ha osservato la realtà del suo tempo e ne ha rivelati gli aspetti più particolari. Ma i nostri registi sembrano irretiti in posizioni di abbandono e di rinuncia o, peggio, sorvegliati nei loro atteggiamenti dal nume tutelare del conformismo. Sembrano aver preso altra strada da quella iniziata molto tempo fa e che li aveva condotti, con umiltà e comprensione, alla scoperta di casi, di situazioni, di fatti veri, fuori da ogni falsificazione e contraffazione. Ora, invece, la loro nuova strada ha limiti precisi, destinati a soffocare una volta per sempre la struggente ansia di verità che era in loro all'inizio.

Si provi, dunque, ad osservare nuovamente la realtà dal basso, nelle campagne, nei vicoli delle città, nei suoi sobborghi, nella scuola e si eviti di svolgere il "mestiere" di regista prima ancora di quello di uomo. Un'altra via è da battere accostandoci sinceramente alla nostra quotidiana realtà: non la via Veneto dell'indifferenza e della superficialità che priva il nostro lavoro di interessi umani.

GIOVANNI SALVI



LA COMPARSA di Marilyn Monroe su gli schermi mondiali ha suscitato, inutile negarlo, una vera rivoluzione. E' da notare che l'interesse generale destatosi intorno a questa appetitosa ragazza (parlare di "cover girl" a proposito di lei non è certo usare una figura retorica) si distacca notevolmente dalla consueta, blanda, curiosità dei fans per i loro idoli. Innanzitutto, la bionda attrice ha una "corte" notevolmente più estesa di quasi tutte le sue consorelle del momento; in secondo luogo, l'interesse per la sua vita privata non è soltanto vivo nei giornali specializzati in biografie di divi, ma si è, praticamente, estesa a buona parte della stampa periodica.

Le voci su di lei sono innumerevoli, buona parte gustose, quasi tutte inattendibili: Marilyn Monroe avrebbe posato per fotografie pornografiche per superare un complesso di inferiorità; Marilyn Monroe scriverebbe saggi storici; Marilyn Monroe sarebbe una piccola "oca" che cerca faticosamente di farsi una cultura; Marilyn Monroe, interrogata da un giornalista su cosa indossi abitualmente la notte per dormire avrebbe risposto « Chanel 5, soltanto ».

Interessante sottolineare come quasi tutte queste voci siano fra loro discordanti, si che non ci si può render conto con esattezza della reale figura dell'attrice attraverso di esse: intellettuale dominata dal peso morale di un corpo, oppure animale di lusso comple-



LEGGENDA E REALTÀ DI MARILYN MONROE

tamente privo di cervello?

Di fronte all'atteggiamento entusiastico del pubblico, la critica ha preso posizione contraria con una violenza ed una acredine degne di causa migliore. Anche ammettendo un'assoluta incapacità recitativa della Monroe, tali stroncature rimangono ugualmente inspiegabili: il firmamento hollywoodiano pullula di belle figliole completamente statiche di fronte alla macchina da presa, ed è questo un "dato" ormai pacificamente digerito da tutti, senza che alcuno senta la necessità di scriverci su degli articoli di fuoco.

Ma in realtà, i "profili" che sino ad ora sono stati tracciati della giovane attrice, hanno un elemento comune: prescindono, per la quasi totalità, dalle sue varie interpretazioni e si soffermano prevalentemente sul fatto di costume a sfondo divistico. A tale proposito è da notare, mi sembra, che la popolarità di un divo nasce originariamente nella fantasia degli spettatori anche se l'attività dei mercanti di immagini se ne impadronisce poi a fini strettamente commerciali.

E' perfettamente inutile, quindi, che qualcuno faccia la scoperta che a lui (e ad una piccola élite di persone dal cervello a posto) Marilyn Monroe sembra solamente una ragazzotta piccola e paffuta: dietro al fenomeno Monroe c'è qualcosa di più di una manovra pubblicitaria, e quella considerazione — sotto altro angolo visivo perfettamente accettabile — non porta innanzi di un passo l'esame di questo qualcosa.

I problemi che, a mio avviso, ci si deve porre di fronte al caso Monroe, sono due, e cioè: si tratta di una manifestazione di costume che possa idealmente riallacciarsi al-

l'epoca del divismo in senso proprio? In caso affermativo, quali sono le cause che hanno portato a questo anacronistico *rinascimento*?

Circa il primo interrogativo, mi sembra interessante notare come nella campagna pro-Marilyn si possano rintracciare elementi che richiamano il lancio della prima vamp americana, Theda Bara. E in tale ordine di idee le "voci" che circolano sulla Monroe mi paiono parenti strette di quelle a suo tempo messe in giro sulla bruna Theda. E' ovvio che nel 1953 l'impostazione generale deve essere differente e che sarebbe ben difficile riprendere leggende del tipo di quelle attribuite alla donna dai capelli d'ebano (di cui s'era giunti a dire che fosse una strega nata nel deserto africano da padre ignoto), ma il procedimento è, sostanzialmente, il medesimo.

Lo scopo è abbastanza trasparente: creare degli esseri avvolti nell'infinito, al di fuori del giuoco delle vicende quotidiane, mostri sacri su cui si possono fare induzioni o supposizioni, ma circa i quali non è mai possibile dire qualcosa di definitivo. Ecco perché intorno alla Monroe si sta lentamente creando un'atmosfera di leggenda in cui tutto è possibile e nulla probabile.

E, si noti, noi ci troviamo ancora allo stadio prodromico della nascita di una diva: c'è solamente l'interesse del pubblico ed un abile lancio pubblicitario, mentre manca ancora l'essenziale, cioè le opere, in quanto il primo tentativo in senso dichiaratamente divistico (*Niagara*) è stato un esperimento quanto mai infelice.

Cosa avverrà in seguito è ben difficile prevedere: è possibile che la grande preparazione al sorgere di un nuovo astro porti

al nulla e che, fra qualche anno, Marilyn sia ritornata alle particine da cui è faticosamente emersa da poco. Ma può anche darsi di no.

Circa il secondo problema, mi pare utile riportarci a quanto acutamente ha scritto L. Chiarini sulla decadenza del divismo: « Oggi tale ideale unitario del divismo si è infranto, e l'industria cinematografica della società borghese ce ne mostra i frammenti e giuoca su questi per attrarre le masse. Non sono più le donne fatali o vamp, le sofisticate intellettuali o le crudelmente sensuali a colpire la fantasia del pubblico, ma i loro frammenti: i seni di Rita Hayworth, le gambe di Esther Williams o i fianchi di Silvana Mangano; e così dal romanticismo dei grandi cappelli e dei mazzi di fiori, siamo scesi al reggipetto, alle calze nere, alle giarrettiere. Il divismo, spezzato dai tragici anni trascorsi, pestato dai film che vogliono rendere gli uomini ed i loro problemi, vive e si agita in questi frammenti, come la coda di una lucertola. Si deve concludere che esso è morto? Io direi che si deve constatare che è giunto alla sua estrema abiezione e che gli industriali ce lo stanno servendo a quarti, a ottavi, a pezzi di lombo e di filetto come i macellai » (1).

Ora è evidente che Marilyn Monroe è forse la prima "starlet" dalla fine del conflitto che riesca a sottrarsi a questa valorizzazione esclusiva degli attributi, proprio come argutamente notava Oreste Del Buono: « E' come certe vignette umoristiche di disegnatori in vena d'abbondanza, una donna dalle apparenze anormali » (2). Ma tutta anormale e quindi "tipo": logicamente passibile per questo di una valorizzazione integrale che richiama i tempi passati e spiega le ma-

nifestazioni ad essi implicite.

Nessuno più convinto di me che questa materia è decisamente opinabile e che, di conseguenza, le mie argomentazioni non possono avere alcun valore assoluto, neppure di semplice *proposta*. L'unica cosa che si potrebbe consigliare, però, a chi stia per emettere un giudizio definitivo è « Wait and See »: attenzione, questo è soltanto l'inizio!

D'altro canto, quando si trovano critici di valore disposti a scoprire significati freudiani ed intenti socialmente engagés in Jerry Lewis, sarebbe forse opportuno andare più cauti nel gridare "crucifige" alla bionda Marilyn.

Per giungere ad un giudizio completo sull'attrice, mi sembra indispensabile dedicare un certo spazio all'esame dettagliato delle sue rilevanti interpretazioni.

Dopo aver preso parte a qualche film di poco rilievo, in ruolo di semplice comparsa, (*Love Happy*, 1948, di David Miller, con i fratelli Marx) la sua apparizione in *Giungla d'asfalto* (*Asphalt Jungle*, 1950 di J. Huston) pareva far presagire bene. Il personaggio era azzecato; però, prevalentemente a causa dell'aderenza fisica dell'attrice alla figura di Angela Phinlay. Huston riusciva infatti a rendere visivamente in modo adeguato le ragioni che avevano portato alla rovina il ricco avvocato Emmerich: bastava un'occhiata a quel tipo di "gatta", in cui s'alternavano infantilismi e sensualità, per rendersi conto di tutto, senza che fossero necessarie altre notazioni per descrivere la parabola involutiva di un uomo. La parte era, d'altro canto, assai piccola e non poteva certo permettere di mettersi in luce per i pregi dell'interpretazione.

Della stessa portata, anzi forse ancor meno rilevante fu la sua apparizione in *Eva contro Eva* (*All About Eve*, 1951, di J. Mankiewicz): anche qui ella appariva esclusivamente in funzione del suo morbido corpo, allo scopo di chiarire la psicologia di altri personaggi, piuttosto che a rappresentare qualcosa *in sé*; la figura di De Witt (G. Sanders), infatti, (che portava in giro quello splendido pezzo di figliuola per piazzarlo a qualche impresario, e sfoggiava nei confronti di lei una condiscendente, paterna aria di protezione) riusciva notevolmente arricchito da questa notazione. Il personaggio era, a voler essere meticolosi, lievemente diverso dal precedente: si trattava qui solamente di una *bella stupida*, e la voce, volutamente sgradevole, appioppata al personaggio per l'occasione, riusciva a completare il quadro in modo piuttosto convincente.

Era logico attendersi a questo punto una sua apparizione in una parte di maggiore impegno, e così avvenne: il film fu *La confessione della signora Doyle* (*Clash By Night*, 1953, di F. Lang) in cui la Monroe, pur rientrando sempre nelle figure di sfondo (la presenza di Barbara Stanwyck, Robert Ryan e Paul Douglas in primo piano era più che sufficiente a monopolizzare l'attenzione, e ben poche occasioni potevano offrirsi alla giovane Marilyn di *rubare* qualche scena) faceva già un passo avanti. Il suo personaggio, ora, aveva infatti una storia ed era dotato di fidanzati e desideri "suoi". Era la giovane fidanzata di un pescatore: figura lucida che voleva rendersi conto dell'amore senza lasciarsi andare ad esso ciecamente; che desiderava qualcosa pur senza sapere esattamente *cosa*; che voleva amare, ma non legarsi per sempre; ed invece, così d'un tratto si ritrovava sciolta da tali inquietudini da adole-

scente e di buon grado si adattava al borghese matrimonio che l'aveva dapprima tanto spaventata. Il personaggio, così descritto, potrebbe sembrare una figura di giovinetta, sufficientemente complessa, tratteggiata con delicatezza di tocchi e con ricchezza di osservazioni introspettive: in realtà Lang dedicava ad essa ben poca cura ed il personaggio che la Monroe era chiamata a far rivivere sullo schermo non si elevava per nulla al disopra dei soliti clichés.

Molto meno interessanti, ai fini dell'esame che abbiamo intrapreso, *Il magnifico scherzo* (*Monkey Business*, 1953, di H. Hawks) e *Matrimoni a sorpresa* (*We're Not Married*, 1953, di E. Goulding) dai quali non emergeva alcun elemento nuovo: nel primo Marilyn interpretava un episodio (quello per il concorso per il titolo di *Mamma America*) che, pur rappresentando una garbata ironizzazione dei concorsi di bellezza, non richiedeva all'attrice alcuna prestazione che eccedesse la pura presenza fisica, nel secondo, ella si ritrovava addirittura al punto di partenza in una partecina di sfondo.

Nel film successivo, *La tua bocca brucia* (*Don't Bother to Knock*, 1953), a parte il fatto che Marilyn si presentava per la prima volta in veste di protagonista, ella appariva tesa in una faticosa ricerca di espressività che non poteva a meno di colpire lo spettatore. In effetti l'attrice, se si accettava un pezzo non troppo lungo in cui faceva qualche concessione alle proprie attrattive indossando un negligé piuttosto invogliante (è da notare, però, che tale brano non era neppure del tutto ingiustificato nell'economia del racconto), si costringeva per così dire in un semplice vestito che la valorizzava certo e cercava persino di imbruttirsi nello sforzo di vivere una parte di psicopatica che avrebbe richiesto un mestiere abbastanza scaltro. A parte la considerazione che il personaggio mancava di intima vitalità ed il film era diretto da Roy Baker senza tener conto degli effetti talora umoristici di talune situazioni o battute, tese invece a fini di scoperta drammaticità, non si può certamente asserire che la Monroe sia giunta a notevoli risultati. Contratta in una fissità che nemmeno con la maggiore buona volontà si poteva scambiare per contenutezza espressiva, la maschera dell'attrice si alterava solamente nei momenti di maggiore tensione senza perdere mai un che di sgradevolmente artefatto. Rimaneva la buona volontà, anche se tale consuntivo non poteva dirsi consolante. E troppo consolante non dovette neppure apparire ai produttori se l'opera successiva fu *La giostra umana* (*O. Henry's Full House*, 1953, di Koster) in cui ella faceva soltanto una fugacissima apparizione.

Dall'ultimo film giunto fra noi (*Niagara*, 1953, di H. Hathaway) si ha infine la netta sensazione che i produttori abbiano assunto una decisa posizione circa lo sfruttamento in senso divistico della bellezza di Marilyn ed ella viene impiegata in effetti al solo fine di creare un appariscente simbolo sessuale. Come altri ha notato, le cure che il sarto ha dedicato agli abiti della Monroe sembrano essere sfuggiti alla censura americana, abitualmente usa a far sfoggio di tanta "pruderie". « Vi è un certo tailleur cui sembra debbano schizzar via i bottoni, tanto le ineccepibili curve vi risultano costrette dentro. Vi è un abito rosso, generosamente scollato e fasciante, grazie al quale il Technicolor assume, una volta tanto, nel film una funzione caratterizzatrice del personag-



In *Giungla d'asfalto* (a sinistra) Marilyn Monroe impersonava un morbido tipo di "gatta" e in *Eva contro Eva* (sopra) un tipico esempio di « bella stupida ». Nella *Confessione della signora Doyle* invece (sotto) interpretava un personaggio che pur non elevandosi, per la scarsa cura dedicatagli dalla regia, al disopra dei soliti clichés era dotato di pensieri e desideri "suoi".



gio. Per tacere di combinazioni ed altri indumenti intimi... » (3).

L'interpretazione della "starlet" sembra ispirata ad identici criteri: il suo modo di muoversi, di girarsi, di atteggiarsi rivela in verità un unico, evidente scopo. E se ella si affanna a spiegare che il suo modo di incidere non è dovuto ad altro che ad una anormale conformazione delle ossa dei fianchi, non possiamo a meno di notare che tale asserzione potrà forse valere a gettare una luce di candore sulla figura morale di Marilyn, ma non riesce certo a mutare le reazioni del pubblico di fronte a certe provocazioni.

V'è una sequenza in cui la Monroe viene ripresa dal dietro, mentre si avvia dimenandosi, in cui gli ancheggiamenti sono così accentuati e rapidi che sembra quasi di assistere ad una ripresa di accelerato in una comica di primitivi americani. In realtà le risate che si sono potute udire in sala a questo brano erano indicative di un errore da parte della regia che si era, evidentemente, lasciata andare a valorizzazioni troppo scoperte: non mi pare però il caso di sopravvalutare il valore "intellettuale" di tali rumorose prese di posizione. Forse che qualcuno degli spettatori mancherà al prossimo (forse 3D) film della Monroe? Non ritengo di dimostrarmi pessimista se ammetto di nutrire dubbi fortissimi al riguardo.

Se dobbiamo attenerci alle notizie che ci giungono d'oltreatlantico, sembrerebbe che la fase sexy della carriera di Marilyn Monroe debba subire un'ulteriore accentuazione: già la sua presenza in film a tre dimensioni (sintomatico che qualche Stato dell'Unione abbia sentito la necessità di metter le mani avanti, dichiarando che non permetterà proiezioni della Monroe in 3D) mi pare piuttosto sintomatica del punto di vista da cui i produttori vedono un possibile futuro sfruttamento dell'attrice.

Non solo, ma pure i titoli dei prossimi film potrebbero confortarci in questa opinione e così pure le fotografie che di essi ci sono giunte: sia *Gentlemen Prefer Blondes* che *How to Marry a Millionaire* sembrano essere un'antologia abbastanza completa di inquadrature eccitanti. Se ci si dovesse fermare al soggetto che darà origine al primo film, si potrebbe arrischiare che il personaggio creato da Anita Loos potrebbe essere sufficientemente congeniale alla Monroe, ma a conoscere la fine che fanno i soggetti originali nel mondo del cinema, non ci sono da farsi soverchie illusioni.

Conclusioni? Non molte, e neppure definitive.

E' evidente che non ci si può illudere troppo per quanto si riferisce alla personalità d'attrice della Monroe. Ella è riuscita convincente in quelle parti, di sfondo, in cui veniva impiegata come *materiale plastico*, da registi di un certo rilievo. E' caduta invece decisamente, anche se non troppo clamorosamente, quando si è trattato di sostenere un'interpretazione "a tutto tondo" (mi si passi l'involontario doppio senso) senza alcuna guida, se non quella di mediocri mestieranti.

Quanto sia colpevole del fattaccio la presenza (meglio sarebbe dire l'assenza) di un regista, quanto la mancanza di un solido mestiere, quanto infine una possibile definitiva mancanza di temperamento di attrice, è presso che impossibile dire.

Certamente, riuscendo a chiarire questo problema sarebbe forse possibile fare delle previsioni fondate, ma disgraziatamente sia-



mo nel campo delle pure ipotesi.

Quali siano le opinioni dei produttori sulle possibilità interpretative della Monroe è evidente considerando quali saranno le prossime fatiche (tutt'altro che impegnative), della stellina, ma neppure questo ha valore definitivo. E' ben noto infatti quale ottusità contraddistingua i vari produttori nel riconoscere i talenti artistici nascosti, e, d'altro canto, non sarebbero certamente loro a difendere le possibilità recitative (eventuali) della stellina nei confronti di un clamoroso sfruttamento glamorous, ben più utile ai fini commerciali.

Non è ancora stata confermata, infatti, la voce secondo cui Marilyn sarebbe stata chiamata a far rivivere in un film la figura di Jean Harlow, notizia che avrebbe potuto essere indicativa di un giudizio positivo della produzione su di lei circa qualità che non siano meramente fisiche.

Anche da tale punto di vista, quindi, l'esame della giovane stella deve chiudersi con un secondo « Wait and See »: attrice o non attrice, diva o non-diva, entrambe o nessuna delle due? Aspettiamo e vedremo. Concedere un ricorso in Cassazione, prima di pronunciare una condanna definitiva, mi pare equo più che pietoso.

Consuntivo di semplice buon senso, che può suonare forse deludente a chi abbia l'abitudine di prender sempre una posizione netta, anche (e specialmente) quando manchino elementi per un fondato giudizio. Ma non si dimentichi che, di fronte alla marea di esteti che sta affossando Marilyn Monroe, anche il buon senso può divenire polemico.

SERGIO DE SANTIS

(1) L. Chiarini. Il divismo: dalla donna ai suoi attributi (*Sequenze-Fascicoli* 10-11 IL DIVISMO).

(2) O. Del Buono: « Marilyn Monroe », *Cinema Nuovo* N. 22 pag. 280.

(3) G. C. Castello: « Miscellanea », *Cinema* N. 117 pag. 149.

In *Matrimoni a sorpresa* (foto 1) Marilyn era confinata in una partecina di sfondo, mentre nel successivo *La tua bocca brucia*, pur facendo qualche concessione alle proprie attrattive con l'indossare un negligé piuttosto invogliante (2) appariva tesa in una faticosa ricerca di espressività (3); in *Niagara* pur non mancando qualche momento drammatico (4), l'attenzione dei produttori era centrata sullo sfruttamento in senso divistico della bellezza di Marilyn (5). E il recentissimo *How to Marry a Millionaire* (6) sembra essere, come altri film precedenti, una antologia abbastanza completa di inquadrature eccitanti.



LA CENSURA NON AMA

"LES ENFANTS DE L'AMOUR,"

NEI CINEMA dei "boulevards" sono stati presentati parecchi film nuovi: dopo la nuova versione dei *Trois Mousquetaires*, che amplifica l'ottimismo del romanzo di Dumas, abbiamo avuto *Le Bon Dieu sans confession*, riduzione del romanzo di Paul Vialar «Monsieur Dupont est mort», ad opera di Claude Autant-Lara. Il film offre un quadro d'un certo stato di spirito borghese: quello del signore che, dal 1918 al 1945, ha concluso affari ispirandosi alle circostanze, personaggio che è valso a Henri Vilbert un premio per la miglior interpretazione alla Biennale di Venezia. L'attore vi conferma, sul piano cinematografico, un'autorità di cui aveva già dato saggio in teatro. Lo si è paragonato a Raimu: senza dubbio è un paragone molto lusinghiero, ma lo si potrà ritenere fondato soltanto quando Vilbert avrà avuto modo di confermare, in altri film, questa prima impressione. Danielle Darrieux, che impersona l'amore extracongiugale di M. Dupont, è deliziosa, come al solito.

Le Dortoir des grandes, tratto da un romanzo di Stanislas-André Steeman ("Dix-huit fantômes"), e diretto da Henri Decoin si raccomanda al pubblico femminile per la presenza di Jean Marais, il quale vi appare sotto l'aspetto d'un poliziotto che compie una inchiesta in un collegio per signorine. Sono molte le spettatrici che vorrebbero essere allieve di quel collegio!

La Dame aux camélias, diretto da Raymond Bernard, ed interpretato da Micheline Presle, Gino Cervi, Roland Alexandre, ecc. rinnova senza sorprese il racconto d'una storia eterna.

I due film che richiamano maggiormente l'attenzione sono *Thérèse Raquin* e *Les Enfants de l'amour*. Il primo ha ottenuto uno dei molti Leoni d'Argento alla Mostra di Venezia ed il secondo ha fatto assegnare al suo autore, per la seconda volta, il Premio C.I.D.A.L.C., ma non sono le ricompense ufficiali che pongono questi due film in primo piano fra quelli recentemente presentati: si tratta di due film che richiamano l'attenzione per la loro originalità.

Può sembrar strano parlare d'originalità a proposito di *Thérèse Raquin*, storia assai nota definitivamente classificata fra le opere notevoli del naturalismo, ma Marcel Carné e il suo sceneggiatore Charles Spaak hanno sottoposto questo romanzo a una curiosa prova di trasposizione. Come ho già avuto occasione di accennare in occasione dell'inizio della lavorazione del film, essi hanno modernizzato l'azione perché ritenevano impossibile girare un film drammatico (anzi, tragico) con attori vestiti secondo la moda del 1880 o del 1900. Lo stile della cosiddetta "bella epoca" è, per un po' di tempo ancora, votato alla commedia: vedendo la famiglia Raquin negli abbigliamenti e negli ambienti in cui l'ha posta Zola, il pubblico avrebbe certo riso, e con un tale punto di partenza sarebbe poi stato impossibile

ricondurlo nell'atmosfera voluta dal dramma.

Trasponendo ai giorni nostri l'avventura di Teresa Raquin, gli sceneggiatori si sono trovati a dover affrontare nuovi problemi. Oggi è piuttosto raro che una donna uccida il marito da cui vuole separarsi: essa dispone d'un mezzo più elegante e soprattutto meno pericoloso: il divorzio. Quando Zola ha scritto il suo romanzo la legge sul divorzio non era ancora stata votata e quindi egli non poté tener conto di questa ipotesi: Carné invece era obbligato a prevenire l'obiezione che gli spettatori avrebbero potuto fare, mostrando come il ricorso al divorzio fosse contrastato da ragioni sentimentali e familiari. Si trattava, tenendo conto delle situazioni e degli usi, di creare fra i tre personaggi (la donna, il marito e l'amante) la tensione che provoca il delitto.

Nel romanzo di Zola, Camillo Raquin è la vittima di un delitto freddamente premeditato: nel film di Carné non vi è più questa premeditazione. Laurent diventa assassino in modo accidentale e, d'altronde, è proprio il carattere improvviso ed impreveduto di questo suo atto che scava un fossato tra i due amanti. Complici nell'adulterio, essi non sono complici nell'assassinio: è in questo che la loro psicologia si diversifica da quella creata dal romanziere. Per far rinascere tra di loro una solidarietà, una connivenza, era necessario un intervento esterno, ed ecco apparire il testimone, il piccolo marinaio astuto che ha furtato qualcosa di losco, che ha saputo interpretare la lettura d'un fatto di cronaca e che va a minacciare Teresa e Laurent d'informare la polizia.

Essendo stata così combinata la trasposizione, non era più possibile conservare l'episodio della passeggiata in barca che dava a Laurent l'occasione di annegare Camillo. D'altronde il canottaggio, spesso utilizzato da Maupassant e da altri scrittori della fine del secolo, non era più al suo posto in un dramma ambientato nell'epoca odierna. Carné gli ha sostituito il viaggio in treno (giustificato dal racconto), la disputa tra i due uomini e la caduta del marito sulla strada ferrata.

Quando ci si impegna in nuovi sviluppi non bisogna trascurare nessun dettaglio. Per far sì che Teresa e Laurent beneficiassero d'una impunità provvisoria occorre ammettere che l'inchiesta della polizia avesse stabilito trattarsi d'un semplice accidente: questo accidente poteva verificarsi solo nel caso che lo sportello del vagone non fosse ben chiuso e in questo caso la compagnia ferroviaria era responsabile. Carné e Spaak hanno scorto il profitto che potevano trarre da questa responsabilità amministrativa: a Teresa Raquin viene pagata una indennità ed è con questa somma che la donna compra il silenzio del ricattatore. Le apparizioni di questo incomodo piccolo marinaio sostituiscono le allucinazioni che, nel romanzo, perseguitano, gli amanti, e sono più reali e plausibili; ma occorre giungere,

come nel libro, al castigo di Teresa e del suo amante. Non essendo possibile, per la nuova piega presa dal racconto, ricorrere all'avvelenamento adottato da Zola, Carné ha fatto appello a un agente determinante che gli è familiare: il destino.

Il destino non è rappresentato in *Thérèse Raquin* — contrariamente a ciò che si potrebbe credere — dal marinaio, che è soltanto, in definitiva, il suo mandatario episodico. La vera forza del destino è nella tenera affezione che una piccola cameriera d'albergo porta a questo giovane. Prima di andare all'appuntamento da Laurent, il marinaio consegna una lettera alla ragazza: « Se alle cinque non sono tornato — le dice — spedisci questa lettera ». E' una lettera indirizzata alla polizia e nella quale egli racconta il delitto. Il marinaio esce sano e salvo dal suo appuntamento con Laurent, ma viene schiacciato da un camion: alle cinque, non essendo egli ritornato, la ragazza consegna la lettera al postino... Il meccanismo del destino è scattato: si sa che Teresa e Laurent saranno arrestati.

In genere non si è rimproverato a Carné d'aver modificato in tal modo il celebre romanzo di Zola, ma alcuni critici hanno discusso vari dettagli e qualcuno ha anche espresso l'opinione che gli sceneggiatori dovevano avere il coraggio di più radicali trasformazioni.

Personalmente, io non sono di questo avviso. I personaggi mi sembrano verosimili e il loro comportamento giustificato. Il debole Camillo Raquin ha sposato una cugina povera per avere qualcuno assoggettato alla salvaguardia della sua malferma salute: è naturale che Teresa, in una simile condizione sociale che l'assimila ad una cameriera tutto fare e ad una infermiera, aspiri a un po' d'evasione attraverso l'amore. Laurent non è un cattivo ragazzo in fondo, ed il modo in cui fa conoscenza con Raquin lo prova. E' un uomo robusto, spontaneo, che finisce con l'exasperarsi contro gli ostacoli frapposti alla sua felicità: egli sopprime Camillo in un gesto di collera. Quanto al piccolo marinaio che fa rimbalzare il dramma è un campione dell'umanità attuale: un povero ragazzo cresciuto durante la guerra e che è stato inviato, nel fiore dell'età, a fare un'altra guerra in Indocina. « Le pedate sono la mia infanzia, le fucilate sono la mia gioventù », egli dice, press'a poco. Smobilitato, vuole un po' di danaro per sistemarsi e trova assolutamente normale l'ottennero intimidendo i due amanti. La madre Raquin è una donna autoritaria che vuole vedere il figlio curato come un ragazzo e mal sopporta la nuora: ecco un altro carattere vero, così come sono veri i personaggi secondari che sono chiamati ad arricchire l'azione principale.

Gli spettatori stimano che, nel complesso, i ruoli sono ben interpretati. Alcuni fanno delle riserve a proposito di Simone Signoret che essi ritengono troppo "donna forte" (in senso morale s'intende) per incarnare una Thérèse che si è voluta molto influenzabile. Raf Vallone ha il fisico, il peso e la forza dell'uomo che deve rappresentare. Il produttore del film avrebbe voluto farlo "doppiare": Carné vi si è opposto e con ragione. Il testo detto da Vallone è comprensibilissimo e l'accento dell'attore non poteva essere fuori posto una volta ammesso che Laurent era un italiano. E perché non lo si dovrebbe ammettere? La nazionalità non ha importanza nella storia, mentre è invece



essenziale lasciare a un attore la sua intera espressione: mimica e parola.

Jacques Duby si è accortamente raggrinzito per impersonare il gracile Raquin che approfitta della propria debolezza per imporre le sue volontà. M.me Sylvie ha tutta l'autorità desiderabile per esprimere i sentimenti della vecchia Raquin ed è particolarmente efficace nelle scene in cui, diventata paralitica, essa perseguita la nuora col suo sguardo accusatore. La giovane Maria Pia Casilio porta una sensibilità gentile nel ruolo della piccola cameriera che, eseguendo la raccomandazione del suo amico, mette in moto, senza saperlo, il meccanismo che punirà il delitto.

Dal punto di vista dell'interpretazione la rivelazione del film è Roland Lesaffre del quale si erano già apprezzate altre interpretazioni, particolarmente in *Juliette ou la clé des songes* e in *Nous sommes tous des assassins*. Egli impersona il marinaio che vuole utilizzare i fatti di cui è stato testimone per assicurarsi l'avvenire ed ha lo scherno, il cinismo e, se si vuole, la purezza del suo personaggio. E' un ruolo ingrato (riceve degli schiaffi e finisce schiacciato da un camion) nel quale riesce a cavarsela senza degenerare nel genere "duro" o dell' "individuo sinistro".

Carné, scegliendo Lione per ambientarvi il film ha chiaramente affermato la sua fe-

(Sopra) Il "triangolo" di Thérèse Raquin (a sinistra): Simone Signoret, Jacques Duby e Raj Vallone; (a destra) Roland Lesaffre, il ricattatore. (Sotto): Due inquadrature di Le Defroqué.

deltà alla nebbia: la scena in cui Teresa si concede a Laurent è condotta con notevole abilità. Essa è nello stesso tempo d'una eloquente sensualità e d'una apprezzabile discrezione: l'immagine è solidamente elaborata ed ha l'appoggio di una espressiva musica di Maurice Thiriet... e d'un silenzio messo al posto giusto.

Le scene ferroviarie sottomettono un realismo brutale ad una rara perfezione tecnica. Poiché la scena del delitto si svolge di notte su un treno, era indispensabile dare allo spettatore una impressione della corsa notturna del treno e Carné ha trovato un prezioso collaboratore nello scenografo Paul Bertrand che ha immaginato di far adagiare il vagone ricostruito in studio su un letto di palle da tennis: su questa base mobile si è potuto imprimere al vagone la trepidazione d'un carro ferroviario realmente attaccato ad un convoglio.

Anche l'accidente finale è stato abilmente regolato: l'animazione della strada, l'arrivo del camion che sbanda, il terrore del giovane che non può sfuggire all'investimento, tutto viene rimarchevolmente espresso sia attraverso l'esecuzione drammatica che attraverso il montaggio.

In definitiva *Thérèse Raquin*, a mio av-

viso, è un' opera ponderata, pazientemente preparata e realizzata con sicurezza: cosa che il manifesto chiassoso e inutilmente aggressivo elaborato dal produttore per il lancio del film non lascerebbe supporre...

Léonide Moguy ha, nel cinema francese, una specialità: è l'uomo dei problemi dell'infanzia: l'infanzia abbandonata, l'infanzia fuorviata, ecc. Dopo il suo primo film *Le Mioche* (del quale *Cento piccole mamme*, diretto da G. Morelli, non è che un rifacimento), egli ha realizzato, nel medesimo spirito, *Prison sans barreaux*, *Domani è troppo tardi*, *Domani è un altro giorno*, e, infine, *Les Enfants de l'amour*.

Quest'ultima produzione ha la sua origine in un libro di Maryse Querlin (che ha dato il titolo al film). Maryse Querlin s'interessa da tempo alla questione delle maternità clandestine e alla situazione sociale delle ragazze madri: essa aveva espresso il suo punto di vista, nell'anteguerra, in un libro intitolato "Les ventres maudits" ed ora ha ripreso la medesima tesi tenendo conto della legislazione sociale applicata in questi anni. Moguy ha trasferito questa arringa sul piano cinematografico.

« Ciò che voglio porre — ha dichiarato —



è il problema della responsabilità individuale e collettiva. Non basta dire "mettete al mondo dei ragazzi", occorre anche poterli allevare ed assicurare loro una educazione. Nella maggior parte dei casi non sono dei "figli dell'amore", ma dei "figli del piacere".

La censura non ha certo facilitato il suo lavoro ed ha preteso delle modifiche e delle soppressioni, ciò che assicurerà senza dubbio una buona vendita alla nuova edizione del libro che porta stavolta la doppia firma di Maryse Querlin e Léonide Moguy.

Il film invece risente negativamente di questi attentati alla libertà d'espressione: il regista presenta al pubblico solo una parte del suo pensiero e ancor meno — senza dubbio — di quello di Maryse Querlin. Ancora una volta è necessario deplorare vivamente gli intralci che le amministrazioni puntigliose, affettando di drappeggiarsi in grandi principi morali, impongono ad ogni cine-

sta desideroso di trattare a fondo un problema delicato. In *Les Enfants de l'amour* vi sono diversi episodi che illustrano una medesima opinione, ossia quella che ogni maternità merita la protezione della società. Malgrado ciò che manca alla dimostrazione, il film è molto commovente ed è facile rendersi conto di quanto il pubblico ne sia toccato.

Per quel che riguarda l'interpretazione, è opportuno rimarcare il giovane medico impersonato da Jean-Claude Pascal, un giovane primo attore d'avvenire il cui "charme" gli attira già un considerevole numero di lettere d'ammiratrici. Inoltre, si fa la conoscenza di Etchika Choeau, una nuova attrice della quale diversi registi dicevano gran bene: disgraziatamente i film da essa interpretati sono tutti bloccati, per una ragione o per l'altra, dalla censura. Etchika ha ottenuto il premio Suzanne-Bianchetti, ma è la prima volta che possiamo vederla

ufficialmente sullo schermo: basti dire, per ora, che è degna di quanto è stato lusinghieriamente già detto su di lei.

Fra i film attualmente in lavorazione, devo segnalare *Le Défroqué*, che Léo Joannon sta realizzando da un soggetto di cui è egli stesso autore. E' la storia di un prete che, perduta la fede nella Chiesa, ha abbandonato il sacerdozio e che è riconquistato all'una e all'altro da un giovane che egli stesso aveva avviato al sacerdozio.

Non è il caso di esporre sin da ora dettagliatamente la trama, che prospetta una soluzione il cui riassunto potrebbe sembrare strano. Basti segnalare che *Le Défroqué* ha in Pierre Fresnay un interprete estremamente interessato da un simile ruolo e che il giovane Pierre Trabaud si è visto infine attribuire, con il personaggio del futuro prete Gérard, una parte di primo piano alla quale aveva diritto.

MARCEL LAPIERRE

* CORTOMETRAGGI *

NAPOLEON

NON si possono definire documentari, alla pari di altre "elaborazioni" o "drammatizzazioni" cinematografiche di opere pittoriche o di motivi di attualità, cortometraggi come « 1800 » di Giovanni Guerrasio, dove una serie di stampe rievoca, seguendo un ordine di cronologia, non di montaggio, la vita italiana nel secolo XIX, con speciale riguardo alla campagna napoleonica e alle sue conseguenze nella penisola italiana: pellicola, piuttosto, d'insegnamento realizzata in forma né tutta didattica, né tutta creativa, e perciò né disinvolta né lucida, in un senso o nell'altro.

Il film d'insegnamento non dovrebbe essere considerato alla stregua del documentario, anche se lo stato attuale del cinema educativo consiglia — anzi obbliga — a ottenere due scopi in uno, offrendo, poniamo, nello stesso film, l'insegnamento e lo spettacolo (come nella cinematografia per ragazzi si cerca sempre, almeno in Italia, di ricavare un film che sia insieme per grandi e per fanciulli). Film d'insegnamento e documentario non si identificano che raramente — una eccezione la vedrei in *Napoléon* di Jean Tedesco: l'uno tende anzitutto alla "educazione visiva", cioè all'impiego intelligente dei mezzi di espressione plastica che trovano nel cinema una forma particolare, anzi principe; l'altro a drammatizzare la realtà, ad elaborarla creativamente, tendendo a compiere opera di poesia, oppure anche di informazione e di divulgazione. Il documentario può avere posto nel film d'insegnamento, ma non è il film d'insegnamento.

Napoléon Bonaparte Empereur des Français è un film "in memoriam", realizzato sui luoghi illustrati dall'Imperatore e ispirato

da opere d'arte di musei nazionali e dai documenti dell'epoca, e per i particolari accorgimenti tecnici impiegati potrebbe assolvere egregiamente i suoi compiti pedagogici, restando spettacolo, e non tradendo, peraltro, la sua indagine storica. E' la lunghezza, tuttavia, che lo rende meno fungibile scolasticamente: occupa quasi il tempo d'uno spettacolo normale, e non può che essere impiegato con difficoltà nelle scuole (almeno in quelle italiane); per quanto sia facile spezzarlo almeno in due episodi, permettendone una più agevole utilizzazione didattica.

La lunga proiezione, da noi, non sarebbe facilmente tollerata dagli studenti senza inferire un senso di stanchezza, nonostante la accuratezza della realizzazione, e nonostante anche (qualche volta, se si vuole, malgrado) le tele e le incisioni di Delacroix, Prudhon, Meissonnier, Bellangé, David, Gerard, Lejeuve.

Il film ha richiesto più di un anno per la realizzazione. Girato in esterni in Francia e in Corsica, a Waterloo e all'isola d'Elba, è soprattutto condotto sui quadri, sulle incisioni, sui cimeli. La rievocazione non si può dire priva di autenticità. Il Bonaparte non è presentato nell'effigie di un attore più o meno somigliante: è lui stesso, e soltanto lui, come era veramente, o almeno come lo vedevano i suoi contemporanei.

Più della fotografia diretta da Noël Ramette, del montaggio di Georges Alpec, della musica di Maurice Thiriet, che sono rimarcabili; più della documentazione storica ed elaborazione del soggetto di Philippe Brunet e dello stesso Tedesco (già realizzatore di *Forges* (1928), fondatore di cineclubs e assistente di Renoir) mi hanno colpito, in questa pellicola, le impressioni sonore, dovute a Manuel Poulet: in cui fucilerie e rullio di tamburi, scalpitar di cavalli e squilli di fanfare, compongono un tessuto sonoro esemplare che accresce considerevolmente la suggestione della presentazione drammatica.

E poiché siamo in tema napoleonico ricordiamo *Hôtel des Invalides*, (il monumento che conserva i resti di Bonaparte) realiz-



zato, se non mi tradisce la memoria, da Franjou. Non so quale autorità governativa aveva ordinato un documentario sulla celebre istituzione patriottica che ha per scopo costitutivo (dalle guerre di Luigi XIV in poi) di proteggere e assistere gli invalidi di guerra. Si poteva fare, sulla monumentale sede, molta retorica, oppure si poteva insistere sulle attività assistenziali dell'istituto, come voleva il committente. Il realizzatore ha scartato, ed a ragione, la retorica militaresca, ma non ha resistito alla tentazione di fare una sorniona, svolazzante di "colombe della pace", e qualche volta anche abile, presa in giro antipatriottica. Come documentarista non ha difettato d'ingegno (per quanto gli sia del tutto mancato in una successiva, brillante occasione perduta: *Le Grand Méliès*); come esecutore fidato... lascio ai lettori la libertà di giudicare con la propria testa.

MARIO VERDONE

GRADUATORIA DEGLI SCENEGGIATORI

UN ARTICOLO statistico apparso recentemente su una rivista tecnica (1) ci ha suggerito alcuni appunti sull'attività dei nostri sceneggiatori. Premesso che non vogliamo per altro esaurire l'argomento, sarebbe allora il nostro compito invero troppo ambizioso, e che non abbiamo assolutamente la presunzione di sapere tutto e di non errare minimamente nelle singole attribuzioni, vogliamo anzi tutto precisare alcuni fattori intimamente collegati con l'argomento in parola.

Sarà quindi necessario informare il lettore che la statistica sulla quale ci basiamo prende in esame la produzione italiana del periodo 1 luglio 1952-30 giugno 1953, e che in questi computi statistici una precisione assoluta non è possibile: pertanto un margine di scostamento deve, di necessità, essere tollerato in virtù della natura stessa dell'argomento al quale si fa riferimento. Del resto non si pecca certo di originalità quando si afferma che la nostra produzione, pur essendo in campo internazionale una delle più considerate, è spesso figlia dell'improvvisazione o quanto meno della faciloneria e che per questa stessa ragione gli scompensi, per chi voglia seguirla in termini statistici, sono ben numerosi e gravi.

Va ancora aggiunto che talune produzioni, per loro natura (riduzioni di riviste o spettacoli teatrali, lungometraggi a carattere documentaristico, antologie compilate con materiale di reportages, ed altre ancora), non possono, ovviamente, essere contemplate nella raccolta dei presenti dati.

Il nucleo base è pertanto di 135 produzioni (terminate o in corso di lavorazione al termine suddetto del 30 giugno) per le quali hanno lavorato complessivamente 240 sceneggiatori. Quando poi si tenga conto che molti di essi hanno preso parte a più sceneggiature (e vedremo di seguito le varie percentuali) si avrà il numero globale di 376 sceneggiatori, sarebbe a dire una media approssimata per difetto di 3 per ogni film.

Se esaminiamo più attentamente i 240 nomi ci accorgiamo però che non tutti appartengono ad una categoria di specializzati nel genere, ma che quasi un terzo di essi sono persone diversamente qualificate nell'ambiente cinematografico: registi, produttori, giornalisti, attori. A ciò si aggiunga poi che alcuni nomi sono stranieri e che pertanto non vanno inclusi nel nostro esame.

Tenendo conto degli stranieri e di quelli che, per misura di comodo, diremo non qualificati (in complesso circa 90 unità) la cifra precedente si ridurrà in ben più modeste proporzioni: 150 sceneggiatori. Se però dobbiamo considerare tali, e non è certo fuori luogo che si faccia questa distinzione, quelli che lavorano con un minimo di continuità (prendiamo come base tre sceneggiature annuali) e che di conseguenza attendono a questa fatica come alla fondamentale fonte del loro guadagno, dovremo allora ridurre ulteriormente la schiera e fermarci su una sola trentina di elementi.

A questo punto varrà aprire una parentesi perché non abbiano a sorgere fastidiosi equivoci. Ossia vogliamo precisare come taluni nostri sceneggiatori, pur non dedicandosi con eccessiva continuità a questo lavoro, prendano però parte ad una o al massimo due sceneggiature annuali di notevole importanza per cui, anche se i loro nomi non rientrano tra quelli primi in classifica per operosità, è pacifico che vanno altrettanto considerati sia per la serietà, sia per l'impegno del loro operato.

Per amore statistico potremo allora dire che, salvo quelle variazioni che abbiamo già esplicitamente ammesse e dichiarate in apertura di discorso, solamente un 15% degli sceneggiatori italiani può essere considerato tale, i restanti, eccezioni a parte, vanno ritenuti come occasionali senza che, per questo, venga minimamente intaccata la probabilità e la onestà di parecchi tra essi.

Stabilito così un punto fisso di partenza vediamo ora di scendere ai dettagli ed alle inevitabili curiosità che ci può offrire la graduatoria compilata. Leader di questa classifica è Giuseppe Mangione il quale conta al suo attivo ben nove sceneggiature; lo seguono a "quota 7" Age, Furio Scarpelli e Edoardo Anton; a "quota 6" Ennio Flaiano e Cesare Zavattini; a "quota 5" Franco Monicelli, Aldo De Benedetti, Ruggero Maccari, Nicola Manzari e Ettore Maria Margadonna; infine a "quota 3" Siro Angeli, Leo

favorevole, è che nelle prime posizioni si rintracciano nomi di scrittori di notevole spicco, Zavattini, Flaiano, Brancati, Pratolini; di specializzati in campo cinematografico (in base anche a precedenti in qualità di critico, di saggista, di assistente alla regia) Cecchi D'Amico, Mida, Margadonna; e di uomini di teatro Anton, De Benedetti, Manzari, Pinelli, Monicelli, Angeli, Calvino, Cataldo.

A proposito di questi ultimi non sarebbe però onesto da parte nostra non rilevare come, nonostante il gruppo piuttosto numeroso, i nomi effettivamente di pregio siano decisamente pochi. Di conseguenza va quindi opportunamente sottolineato il fatto che la sceneggiatura si giovi di persone alle quali, seppure dotate di un sufficiente mestiere teatrale, il talento artistico non è del tutto connaturale.

Pur tenendo in debito conto questa pa-

GRADUATORIA PER NUMERO DI SCENEGGIATURE

- 9 Giuseppe Mangione
- 7 Age, Scarpelli, Anton
- 6 Flaiano, Zavattini
- 5 Monicelli, Continenza, Steno, Veltroni
- 4 Cecchi d'Amico, Aldo De Benedetti, Maccari, Manzari, Margadonna
- 3 Angeli, Benvenuti, Brancati, Calvino Vittorio, Cataldo, Corsi, De Concini, De Riso, Ferrau, Mida, Novarese, Petrilli, Pinelli, Pratolini.

Benvenuti, Vitaliano Brancati, Vittorio Calvino, Gaspare Cataldo, Mario Corsi, Ennio De Concini, Arpad De Riso, Alessandro Ferrau, Massimo Mida, Nino Novarese, Vittoriano Petrilli, Tullio Pinelli e Vasco Pratolini.

Proseguendo nello spoglio, e curiosando tra le righe, (prescindendo dalla schiera dei registi che tratteremo separatamente più oltre) noteremo allora che anche l'elemento femminile è rappresentato in questa classifica e che la signora Suso Cecchi D'Amico ne è leader a "quota 4"; le seguono Paola Oietti a "quota 2" e, tra quelle a "quota 1", Liana Ferri, Titina De Filippo e Anna Vita.

A proposito di queste due ultime varrà aggiungere che non solamente le attrici, ma anche gli attori, sono rappresentati; tra essi Aldo Fabrizi, Renato Rascel e Peppino De Filippo.

Nella nutrita schiera a "quota 1" molti nomi di grido, da Castellani a Chiarini, da Emmer a Fellini, a Germi, a Marotta, a Moravia, a Rossellini, a Zampa.

Si può ancora notare che leader dei registi è Antonio Leonviola con tre sceneggiature e che pure due produttori sono presenti in classifica.

La prima impressione che si ha scorrendo questi 240 nomi è che il cinema comico ha una netta prevalenza sugli altri generi prodotti dalla nostra industria cinematografica. I nomi di Age, Steno, Monicelli, Scarpelli, Maccari, sono infatti per lo più associati, nella nostra memoria, a quelli dei vari Totò, Macario, Rascel e compagni. Quindi una prevalenza, la loro, che proviene direttamente dai desiderata dei nostri spettatori, o quanto meno, dagli importanti indici del box-office.

Seconda impressione, e considerevolmente

rentesi teatrale, dal complesso dei nomi, possiamo tuttavia trarre tranquillizzanti considerazioni anche se esse debbono essere largamente caute. E' infatti fuori discussione che la sceneggiatura, in Italia, risulta spesso affidata in mani sicure e che essa può contare su una entità base alquanto rassicurante.

A ciò si aggiunga che queste affermazioni non sono certamente inficcate qualora, a fianco dei primi in classifica, si vogliano considerare anche i nomi di coloro che, per misure di comodo, abbiamo definiti "non qualificati".

Si è accennato dianzi ad un gruppo di "tecnici" i quali hanno anch'essi preso parte a numerose sceneggiature. E' evidente che di essi ci interessano in modo particolare i registi e non crediamo sia il caso doverne precisare le ragioni. Scorrendo l'elenco ci accorgiamo però, ben presto, che il loro numero è notevolmente ridotto rispetto a quello complessivo dei registi che, nello stesso periodo, hanno diretto film in Italia: una cinquantina sui più di cento che hanno lavorato nella stessa epoca.

Una cifra che non può non suscitare perplessità per la sua eccessiva limitazione. Anche se vogliamo tener presente che, in molti casi, il regista, pur non figurando poi il suo nome nei titoli di testa, ha però attivamente lavorato accanto agli specialisti della sceneggiatura, è fuori di ogni discussione che il numero resta sempre troppo esiguo. Quando si abbia ben presente l'importanza, se non altro tecnica, di una stretta collaborazione tra regia e sceneggiatura, si dovrà convenire che non è necessario lavorare di troppa fantasia per ricavare una morale da questa, a nostro avviso, ingiustificata man-

CLAUDIO BERTIERI
(Continua in terza di copertina)



porto particolare fra il film di folla e il concetto di disposizione panoramica, fra il film patriottico e la pittura murale, fra il film fiabesco e gli arredi.

« Un film che sia tutto azione risulta insopportabile, un film che sia soltanto un lento e monotono spiegamento di pompa risulta noioso e un film che sia esclusivamente artificio meccanico risulta irritante. L'attrattiva di quello che viene comunemente chiamato "film a trucchi" sta appunto nell'eliminazione di questi trucchi o, per meglio dire, nell'infondere ai trucchi una dignità tale da trasformarli in pensieri in movimento resi visibili ».

« Alla scarpetta di Cenerentola non è mai stata data una parte sufficientemente importante nei film che hanno voluto narrare la sua storia. Essa dovrebbe essere la minuscola protagonista del film, così come la potente locomotiva è stata la protagonista del film a cui ho precedentemente accen-

4 Dopo aver parlato del film fiabesco e del film patriottico, Vachel Lindsay in "The Art of the Moving Picture" esamina il film a carattere religioso:

« Da un punto di vista strettamente cinematografico, l'emozione religiosa non è che un aspetto dell'emozione di folla. In senso convenzionale e rigidamente ecclesiastico, questo stato d'animo può venir reso assai più efficacemente dal cinema che non dal teatro. Naturalmente, esiste ben poco nel mondo artistico per l'antiritualista. Quel sentimento che fa di una cattedrale un sacro tabernacolo per il credente la rende anche imponente nei suoi riti e nelle sue processioni nei film spettacolari.

« Ricordo ancora e dopo moltissimo tempo, gli elementi essenziali del film *The Death of Thomas Becket*. Può darsi che, tecnicamente, esso non regga al confronto colle moderne realizzazioni, ma l'idea che l'ha ispirato deve essere stata particolarmente adatta al mezzo cinematografico. La storia si è fissata nella mia memoria con grande persistenza, non solo come narrativa, ma anche come primo barlume delle enormi ed ancor intatte possibilità offerte al cinema dal sentimento religioso ortodosso.

« La morte di Thomas Becket è una delle pochissime morti cinematografiche che mi abbia data la sensazione di assistere a una tragedia. La maggioranza dei film monta la tragedia, esibendola al pari di quadri in una galleria d'arte — come fa il dipinto di Josef Israël 'Sola al mondo'. Ne ammiriamo la tecnica, ma non sentiamo che il lato pittoresco dell'emozione. Qui invece, la processione, i paramenti, le candele, la vastità della volta, l'atmosfera stessa della cattedrale resa pittoricamente, esercitano sul credente il potere che effettivamente esercitano nella vita, ed anche qualcosa di più ».

Anche allora però, i film d'ambientazione religiosa potevano costituire per i produttori una fonte di guai:

« Le Case cinematografiche vanno con piedi di piombo quando si tratta di questioni religiose, poiché temono di offendere questa o quell'altra setta. Facciamo quindi in modo che uomini di coraggio sfruttino al massimo le possibilità offerte dal film religioso, affrontandolo apertamente e con entusiasmo, come già nel Medio Evo la ge-

LA TEORICA DEL FILM NASCE DALLA POESIA

rarchia rafforzò il suo potere sul popolo con le meraviglie dell'architettura gotica e romanica.

« Esiste tuttavia un campo in cui il produttore cinematografico non può venire accusato di eresia e di sacrilegio e cioè quello che tratta della nascita e della morte ritualistica e degli elementi ad essi affini. In questo campo egli potrà entrare senza timore alcuno. E arriviamo così a *The Battle Hymn of the Republic*, edito dalla Vitagraph nel 1911. Questo film dovrebbe venire studiato nelle scuole superiori e nelle università finché i canoni dell'arte che esso rappresenta non saranno definitivamente stabiliti in America. Il regista è Larry Trimble: gli facciamo tanto di cappello.

« Il patriottismo di *The Battle Hymn of the Republic*, se preso alla lettera, tratta certi aspetti della guerra di secessione. Ma il film è trasfigurato da un tale ardore religioso che lo considero uno dei migliori esempi di film religioso ».

In un successivo capitolo, Lindsay riprende, sviluppandolo, il suo paragone tra film di grande spettacolo e architettura in movimento:

« I film d'azione sono scultura in movimento, i film d'ambiente sono pittura in movimento, i film spettacolari sono molti e svariati. Per completare l'analogia sembrerà forse eccessivo asserire che essi sono architettura in movimento e tuttavia credo sinceramente che si possa arrivare a giustificare tale assunto senza dover per questo troppo forzare l'immaginazione.

« La disposizione di un giardino, la pittura murale, la costruzione di chiese e persino gli arredi sono tutte cose che rientrano nel campo dell'architettura e, infatti, qualsiasi rivista di architettura tratta di questi argomenti. Nel cinema, esiste un rap-

nato. Ai tempi in cui i contadini solevano raccontare la fiaba intorno al focolare, la scarpetta era fatta di vetro, e questo nell'Europa medievale e in un'epoca in cui il vetro veniva ancora considerato una rarità. Il materiale era stato scelto appunto allo scopo d'infondere un che di preziosamente strano alla fiaba, fin dall'inizio. Quando Cenerentola la perde, fuggendo dal palazzo, essa dovrebbe subito scappar via a nascondersi sotto a un divano, simile a un topino bianco. Dovrebbe muoversi in modo da far fremere dal desiderio di calzarla il piedino di ogni ragazzina presente nel pubblico. Dovrebbe agitarsi un pochino allorché il principe irrompe sulla scena in disperata cerca della sua bella e spuntar fuori dal divano giusto in tempo perché egli la scorga. Anche nella scena dell'incoronazione dovrebbe esserle dato il posto d'onore, ancor più ammirata dal popolo che non la corona stessa e troneggiante su un cuscino altrettanto prezioso. E l'atto finale di Cenerentola che calza di nuovo la scarpina dovrebbe costituire un rito importante quanto quello dell'incoronazione stessa. Questo per ciò che riguarda Cenerentola. Ma esistono nuove fiabe, più adatte al genere cinematografico, che nerrano di un nuovo genere di scarpette magiche.

« L'immaginazione cinematografica è in grado d'infondere una vitale individualità agli oggetti più disparati. Ma anche gli edifici stessi possono emanare una vita cosciente. L'autore-produttore-fotografo può infondere una vera personalità a un edificio del tipo della "Casa delle 7 finestre" fino a far sì che l'antica costruzione domini la fantasia, come appunto accade nel racconto di Hawthorne. Esistono vari modi per ottenere questo risultato: facendo dissolvere i contorni dell'edificio nella luce del crepuscolo, facendovi passare sopra ombre inspiegabili o con tocchi fosforescenti. Dipende

da ciò che potremmo chiamare l'anima dell'edificio. Nel racconto di Poe "The Fall of the House of Usher", il castello rovina nella palude alla morte dell'ultimo erede. Altri possibili racconti del genere, oggi non ancora immaginati, saranno creati domani. Una grande costruzione potrà diventare "il cattivo" del film, come nel vecchio racconto biblico sull'origine delle varie lingue ».

« La grandiosità fiabesca potrebbe venir definita come una trasfigurazione degli arredi poiché senza trasfigurazione non può esistere alcun movimento spirituale. Ma la frase "arredi in movimento" serve a un determinato scopo e ci riporta in terra per una determinata ragione. Gli arredi sono architettura ed è indubbio che il film fiabesco debba essere tracciato con linee architettoniche. La fiaba normale è una specie di minuscola religione fanciullesca, è il tempio laico del bimbo e dovrebbe possedere quel tocco di delicata elevazione che troviamo nella cappelletta di montagna o immaginiamo nell'abitazione di Aucassin e Nicolette. Quando linee del genere vengono tracciate da un produttore veramente esperto, esse contengono il segreto di un potere più che ritualistico. Una buona architettura fiabesca costituisce di per sé stessa un incantesimo ».

Dopo un lungo e dettagliato esame del film di Griffith The Avenging Conscience (1), coerentemente ai suoi precedenti rilievi sulle rispondenze fra il film e le tre principali arti figurative — pittura, scultura e architettura — Lindsay propone di dare, nell'elaborazione e nella creazione cinematografica, una parte preponderante ai tecnici di queste arti:

« Ho già detto come il fatto che gli attori tendano a diventare tipi, geroglifici e pupazzi, mentre, d'altra parte, i tipi, i geroglifici e i pupazzi tendono a diventare umani, costituisce una qualità e non un difetto del cinema. Estendendo questo principio, toni, orditi, linee e spazi non umani assumono nel cinema una vitalità quasi umana. E è in parte per questa ragione che io insisto sul fatto che le persone più adatte a fare del buon cinema non sono i veterani impresari di spettacoli di varietà, bensì pittori, scultori, architetti e, fra questi, preferibilmente coloro che hanno da poco ottenuto il riconoscimento della critica. Perché i centri di teatro sperimentale, come ad esempio la "Drama League" e le università non potrebbero chiamare gente di queste professioni per indire concorsi e formare nuovi enti cinematografici? Questo è soprattutto compito dell'architetto che, più d'ogni altro, potrà migliorare il film ultra creativo ».

« Per meglio chiarire ciò che intendo per architettura in movimento supponiamo che il costruttore si accinga a lavorare alla costruzione di un film che tratti della Pulzella d'Orleans.

« Egli studierà per prima cosa il punto di vista della pittura murale. Ricordate bene le caratteristiche di quest'arte: essa è parte organica della superficie su cui appare, segue le linee dell'edificio e si armonizza col colore e colla forma della sua struttura. Fra gli splendori murali d'America, le decorazioni della Boston Public Library sono quelle che vengono maggiormente riprodotte in copie a buon mercato. Osservate la sal-



(Sopra e nella pagina precedente): Nei film fiabeschi oggetti ed animali tendono a umanizzarsi, assumendo una loro specifica individualità; così ad esempio, come in Cenerentola era la scarpetta che avrebbe dovuto diventare la minuscola protagonista del film, in The Blue Bird (1918) sono l'uccello azzurro e la sua gabbia che acquistano una loro funzione importante, e alcuni animali favolosi vengono antropomorfizzati dando le loro caratteristiche ad interpreti umani.

dezza dei profeti di Sargent, la solenne dignità della serie del Santo Graal di Abbey, le grandiose orizzontali e perpendicolari dell'opera di Puvis de Chavannes. Quest'ultimo può considerarsi il pittore murale per eccellenza, ma anche gli altri due artisti serviranno ad allustrare il nostro concetto. Se queste pitture architettoniche venissero drammatizzate, ritenendo la loro potenza, esse costituirebbero tre diversi esempi del concetto di architettura in movimento. Le visioni che apparvero a Giovanna d'Arco potrebbero venir delineate secondo lo stato d'animo di questi tre pittori, evitando di accavallare i diversi stili nel medesimo episodio.

« Vorrei ora accennare al Tintoretto, non perché egli sia stato un pittore ortodosso, bensì perché egli ha coperto un'enorme superficie murale con colori e toni veneziani e ha saputo infondere al disegno del movimento l'ala del genio. Se qualcuno potrà temere che la pittura murale tenda a distruggere il senso dell'azione, il solo ricordo del Tintoretto sarà sufficiente a rassicurarlo a tale riguardo. Così come la Vittoria Alata rappresenta il volo della scultura, il suo lavoro costituisce l'estremo esempio di azione ottenibile mediante il pennello. I veneziani lo chiamarono infatti il pittore furibondo ».

« Il Tintoretto si valse di metodi che vengono così descritti da uno dei suoi biografi, W. Roscoe Osler: "Si è parlato molto dei metodi usati dal Tintoretto per raggiungere la potenza che gli è propria. Allo scopo di determinare l'effetto e la disposizione generale delle sue composizioni, egli soleva modellare con estrema cura figure in cera e argilla. Anche Tiziano ed altri pittori usarono questo metodo per determinare le luci e le ombre delle loro opere; poi, per le ultime fasi del lavoro, dipingevano dal vero. Ma nelle composizioni ad ampio respiro del Tintoretto, la posizione e la disposizione delle sue figure erano tali da rendere estremamente difficile e talvolta impossibile uno studio del modello vivo. Egli modellava quindi le sue sculture... dando ai modellini un carattere assai più completo di quanto si usasse abitualmente. Appendeva queste figure, modellate con decisione, drappeg-

giate o nude, in un'apposita scatola di legno o cartone nelle cui pareti apriva un buco per farvi passare una candela accesa. Poi spostava la luce fra il gruppo di figure. Ogni luce sublimatrice che aureoli madonne circondate da angeli o cori celesti trova la sua replica in miniatura fra i modellini illuminati dalla candela... Unendo a questo metodo uno studio profondo della natura esteriore, una innata comprensione per la bellezza di diversi tipi di visi e di forme, i molti toni cangianti dello scenario veneziano, le grandi leggi del colore e una buona conoscenza della letteratura e della storia, il Tintoretto fu in grado di esprimere la sua potente immagine del mondo intuitivo ».

Riferendosi a questo metodo di lavoro del Tintoretto, Lindsay espone alcune proposte che possono ritenersi antesignane, pur nella loro diversità d'impostazione, di un recente metodo di lavorazione: quello del film cosiddetto "pre-fabbricato", sostenuto ad esempio, negli ultimi anni, da Hitckock:

« Da questo metodo del Tintoretto si possono trarre utili insegnamenti per la preparazione di un film. Si chiamino pittori e scultori a dipingere e scolpire modellini e che l'architetto, già presente, fornisca i modellini architettonici; avremo così degli scenari visibili che serviranno di guida alla regia ed alla recitazione e che costituiranno una base su cui i centri cinematografici universitari potranno iniziare ad erigere il loro lavoro.

« Per quegli episodi rientranti nella categoria del normale film d'azione, piccoli modellini in cera delle figure, sfumate ed abbigliate a piacimento, racconteranno i punti salienti della storia. Esse potranno rappresentare, diciamo, sette diverse situazioni cruciali del film progettato. I loro vestiti saranno appositamente creati, magari da Léon Bakst, colui che crea i costumi dei balletti russi. Sette piccoli dipinti rappresentanti altri episodi, in bianchi, neri e grigi, si alterneranno ai modellini, chiarendo i punti oscuri delle parti più intime del racconto, legati l'uno all'altro da un chiaro rapporto di spazio e di ordito.

« Per le scene spettacolari i modellini

verranno naturalmente studiati dall'architetto che concepirà effetti su grande scala. Tali modellini potrebbero limitarsi semplicemente ad un'estensione di quelli sopraccitati, ma, volendo ottenere il meglio, cerchiamo d'immaginare come potremmo superare il Tintoretto nei suoi preparativi.

« I principali effetti spettacolari dovranno essere indicati da quel genere di modelli che gli architetti sono soliti accompagnare ai loro progetti di edifici pubblici, ma trasfigurati dalla luce dell'ispirazione combinata con un'illuminazione sperimentale, sia essa di candela, di riflettore, di fiaccola o del sole. Essi non dovranno essere concepiti quale disposizione teatrale di figurine di cera a cui uno sfondo armonicamente adatto fa da completamento, bensì come sfondi che sembrano volersi esprimere attraverso le figure che stanno loro dinanzi. Questi tre diversi generi di modelli, adeguatamente armonizzati, dovranno appoggiarsi ad uno scenario scritto che descriva tutte le altre scene. A questi modelli lo scenario punterà per raggiungere i momenti di maggior tensione drammatica e servirà a riunirli nella celeste corsa ad ostacoli ».

In uno dei capitoli della seconda parte del suo volume Lindsay si sofferma abbastanza ampiamente sui rapporti fra cinema e teatro, esponendo diverse considerazioni che, pur essendo oggi ovvie o superate, rivestono comunque, se rapportate all'epoca in cui sono state scritte, un interesse non trascurabile e non puramente e semplicemente aneddottico-retrospettivo, e delle quali riportiamo perciò alcuni brani salienti:

« Molti impresari teatrali che si sono dati al cinema si trovano a dover lottare colle tradizioni shakesperiane francesi e norvegesi. La maggioranza dei film trattati in questo libro è costituita da lavori teatrali rielaborati, ed uno di essi, *Judith of Bethulia*, è un autentico successo. Ma per poter diventare cinema vero, il dramma teatrale deve essere rielaborato a fondo e consciamente. Il film di successo si esprime mediante mezzi meccanici che si evolvono di ora in ora. E' su questi numerosi pezzi di nuovo macchinario che si basano i nuovi metodi di combinazione in un altro campo della logica, logica visiva anziché drammatica. Ma, dedicandosi al cinema, gli impresari della vecchia scuola cominciano col fare curiose miniature di produzioni teatrali, cercando di mantenere il più possibile i vecchi metodi. In seguito, acquistano una superficiale vernice di tecnica cinematografica, ma non si liberano mai dal punto di vista teatrale, come non se ne liberano mai i grandi attori teatrali di grido che essi impiegano ».

« Consideriamo ora il problema nei suoi particolari. Il palcoscenico ha le sue entrate e le sue uscite lateralmente o sul fondo. Il film standard ha invece le sue entrate e uscite attraverso la cornice dello schermo anche nelle più entusiasmanti scene di folla e di battaglia. In *Judith of Bethulia*, sebbene la gente sembri entrare e uscire da ogni parte, ci accorgiamo, guardando attentamente, che ogni individuo entra dall'estremo angolo destro ed esce dall'estremo angolo sinistro, o viceversa.

« Pensiamo ai trucchi di cui si vale l'attore di teatro per avvicinare il pubblico quando lascia il palcoscenico dalle uscite laterali o di fondo. Egli sospira, gesticola,

grida, cammina a grandi passi oppure prepara la sua uscita volutamente silenziosa con grande studio e meticolosità. Nel cinema, invece, l'eroe o il "malvagio" che esce passa davanti al muso della macchina da presa, diventando più grande di qualsiasi essere umano, marciando su di noi come se volesse camminarci sulla testa e scomparendo infine quando le sue dimensioni raggiungono il massimo. Sia l'attore bravo o mediocre, la sua più semplice uscita dallo schermo ha una certa forza esplosiva. Gli attori rimasti non sono che dei pigmei a confronto di ogni ciclope che si allontana. E, similmente, allorché l'attore rientra in scena, la sua importanza è schiacciante. Per la sua prima entrata, l'attore cinematografico non ha quindi bisogno di tutti i preparativi che il palcoscenico richiede. Non c'è bisogno di un aiuto che porti gradualmente gli spettatori al problema, per poi convincerli alla resa colla parola.

« L'ex impresario teatrale che si mette a fare del cinema ci dà un dialogo noioso e difficile da seguire. Egli non si rende conto come la magica possibilità che gli viene offerta d'ingrandire all'istante cose e persone, di intrecciarle come attori sullo stesso piano, di alternare le scene a suo capriccio, costituisca il grande sostituto del dialogo. Alternando rapidamente le scene — capanna, campo, montagna — abbiamo una conversazione fra tre luoghi diversi anziché fra tre persone. Alternando il quadro di un uomo con quello dell'assegno che sta falsificando, abbiamo il suo soliloquio. La conversazione fra due persone è resa dai loro gesti più che dalle loro voci. Il creditore presenta il conto: l'avventuriero lo mette alla porta. Il giovane coglie una rosa; la fanciulla lo accetta. Sono le cose in movimento e non le labbra in movimento che parlano nel cinema.

« L'ex impresario teatrale, rendendosi conto di non essere in grado di esprimere quello che intende, affida il punto saliente di una discussione importante (e spesso il punto culminante di un film) a una frase della didascalia. Le didascalie dovrebbero venir usate unicamente per indicare i cambiamenti di tempo e di luogo o come spiegazione introduttiva del film. Come ho già avuto occasione di dire trattando del film *Cabiria*, la crisi deve essere costituita da un'azione più forte di quelle che l'hanno preceduta, perfettamente armonizzata in un quadro più bello di quanti l'hanno preceduto. E' il frangersi della decima onda sul-

la sabbia. Quei resti di dialogo pantomimico che ancora rimangono devono essere segnali di guida nella corsa verso la meta e non complicati ostacoli che frenano l'impeto dei cavalli.

« La Venere di Milo tocca direttamente l'anima senza bisogno di alcun verso di Keats che la spieghi e ciò sebbene Keats ne sia l'equivalente poetico ».

« Il film è lontano dal teatro come lo è, sotto un altro punto di vista, dal romanzo. In letteratura, si avvicina forse più alla novella o al poema lirico. Le parole chiave del teatro sono *passione e carattere*; quelle del cinema *spettacolo e velocità*. Il teatro nella sua forma migliore c'ispira pietà per un determinato personaggio particolarmente disgraziato che veniamo a conoscere a fondo, tratta della particolare vendetta di un individuo, delinea l'inizio e il culmine di una determinata gioia causata dalla conquista di una data preferenza o amore. Il dramma consiste appunto nel lento, inevitabile avvicinamento a tali intensità. Sebbene sembri spesso trattare analoghi argomenti, il cinema fa invece uso di sostituti, molti dei quali sono già stati da me elencati. Ripeterò comunque che il primo sostituto è l'eccitazione della mania di velocità che copre l'intera struttura di un normale intreccio. Può trattarsi di un delicato aneddoto, simile alla novella, di un artificio fiabesco, di un patriottico sventolio di bandiere, delle minacciose masse ribelli del proletariato, di grandi panorami scenici, o di esseri miracolosi resi visibili ».

« Lo spettacolo teatrale dipende soprattutto dalla capacità degli attori, lo spettacolo cinematografico dal genio del produttore. I protagonisti umani e quelli muti hanno lo stesso valore per lui. Il divismo è dannoso al teatro perché le parti secondarie vengono soffocate e le situazioni svisate per dar modo di brillare ai primi attori. E' dannoso anche al cinema perché confina il produttore in secondo piano. E' giusto che il primo attore e gli altri attori abbiano la loro parte di gloria, ma i loro manierismi non debbono oscurare l'ispirazione del creatore del film.

« Il nome della Casa produttrice sui cartelloni pubblicitari e all'inizio del film non costituisce certo un tributo sufficiente al produttore. Un film artistico non è il risultato di un sistema militarmente efficiente, non è un articolo fatto in serie, bensì il pro-

Gli oggetti assumono poi — particolarmente con l'affinarsi del linguaggio cinematografico — una particolare importanza nei film psicologici. In The Dividend (1916), con Ethel Ullman e Charles Ray, la caratteristica pipa dei fumatori d'oppio assume un suo valore psicologico indicativo.



dotto della forza creativa di un'anima, la fioritura di uno spirito che sa continuamente rinnovarsi ».

« In confronto agli attori cinematografici, gli attori di teatro sono assai più autonomi poiché possono avere un'idea approssimativa di come li vede il pubblico — che ha occhi come i loro. Essi possono udire e misurare le loro voci: hanno le stesse orecchie dei loro ascoltatori. Ma il produttore cinematografico porta agli occhi quella specie di telescopio demoniaco che si chiama kinetoscopio — e il pubblico farà lo stesso in seguito. Gli attori non hanno la minima idea di come risulti il loro aspetto e le parole del cinema non sono cose di cui essi possano misurare la forza: il libro sotto al tavolo è una parola, il cane dietro la sedia un'altra, la tendina della finestra che si agita alla brezza un'altra ancora ».

« I film dell'avvenire verranno creati su scenario originale. Saranno i migliori attori, fotografi, produttori a sottolineare i punti caratteristici. Ciò che costituisce la completa espressione di un'arte non può generalmente costituire che una parte minima dell'espressione di un'altra. Il vero cinema ci darà cose che tutti gli altri mezzi ad esso affini non ci avranno espresso che a metà. Una volta ben compreso questo principio, non c'è ragione che coloro che si sono dedicati al dramma sperimentale non giungano un giorno a creare il film perfetto. Quei cittadini che più facilmente sono in grado di afferrare la distinzione fra le due arti dovranno fare in modo di aiutare il loro perfezionamento, fianco a fianco. Questo sviluppo parallelo non dovrebbe mancare, se non altro perché le due arti vengono ancora in certo qual modo classificate insieme dal grosso pubblico. Non è possibile insegnare al pubblico cosa sia il dramma finché non gli si sia insegnato che cosa sia e che cosa non sia il cinema. Così come ogni università ha cattedre collegate di storia e di lettere che s'illuminano a vicenda, queste due forme d'arte dovrebbero svilupparsi in un vantaggioso e cordiale contrasto. Per il momento, esse sono insabbiate in una cieca e gelosa lotta ».

Nel suo volume Lindsay tratta poi altre varie questioni ed argomenti che si rapportano allo sviluppo dell'arte cinematografica, ma noi non possiamo per evidenti ragioni di spazio seguirlo in tutte le sue trattazioni. Ci limiteremo perciò a riportare ancora soltanto alcune sue osservazioni sul commento musicale con cui veniva accompagnata la



Nel cinema (e non solo nel "vecchio cinema") permangono spesso atteggiamenti teatrali: ecco (sopra) un'inquadratura di Irish Eyes (1918) di tipo spiccatamente teatrale e (sotto) un notissimo attore teatrale Dillo Lombardi (a destra nella foto) che in Il delitto della moglie, ovvero L'onore del nome (1914) ricorre ad un atteggiamento espressivo palesemente teatrale.

proiezione del film e sulle possibilità del film parlato:

« Per essere narrativo, il film deve risultare da un più profondo studio della disposizione pittorica dai toni più attentamente equilibrati e dalla scultura più viva, anziché valersi di un grossolano programma musicale che colleghi i punti deboli della costruzione. Un film non dovrebbe essere proiettato al pubblico prima che ogni particolare sia stato profondamente meditato. Il produttore che si ponga tale meta non avrà né il tempo, né la possibilità di scrivere una musica che si riallacci delicatamente e intimamente all'azione nello stesso modo in cui l'azione si riallaccia allo sfondo. E la musica che non s'identifica collo schermo non è che un'intrusione ».

« A questo punto, coloro che sono dotati di un'immaginazione puramente meccanica cominceranno a parlare del film parlato, del fonografo o del piano meccanico. Ci limiteremo a discutere il film parlato, dato che, esaurendo questo argomento, esauriremo anche gli altri due.

« Se il cinema parlato diventerà uno specchio fedele della voce e della figura umana esso costituirà l'inizio di un'arte del tutto nuova a cui non si adatterà alcuno dei principi base del film muto. Sarà un fonofilm anziché un fotofilm e, per molto tempo, si tratterà di uno spettacolo spiacevole. In questo mio libro io ho lottato contro l'artificialità della fotografia non disciplinata. E' più

facile che un film risulti corretto, realistico, potente, che non attraente. Esso non può valersi della carica di personalità dell'attore, presente in carne ed ossa sul palcoscenico, e quindi spetta al produttore d'infondergli la propria personalità umana. L'intero quadro deve rivelare la sua pennellata. Se vogliamo confrontarlo con una lettera d'amore, diciamo che deve essere scritto a mano, nella calligrafia del produttore, e non battuto a macchina. Il produttore apporrà la sua firma al film solo dopo una dura lotta con quel *quid* di scientifico, difficilmente determinabile, che è insito nel lavoro della macchina da presa. Il suo genio e quello di tutti gli attori si esauriscono in tale compito.

« L'uso del fonografo è altrettanto anti-magnetico. Vorreste forse addossare al complesso di attori anche la responsabilità d'infondere nel disco fonografico un adeguato sostituto al magnetismo umano?

« Nel cinema parlato di oggi, il migliore dei film viene trascinato coi denti nella scia del fonografo selvaggiamente sbraitante. Nessuna macchina parlante esistente sul mercato è in grado di riprodurre chiaramente una conversazione, a meno che essa non venga elaboratamente articolata in tono innaturale e inframmezzata da un rigido intervallo fra ogni domanda e risposta. Il vero dialogo va in rovina ».

Terminata così la lunga parte dedicata alla riproduzione dei brani di maggiore importanza dello scritto di Lindsay — resa necessaria dal fatto che il volume è oggi, particolarmente in Italia, assai difficilmente reperibile — esamineremo in un prossimo articolo quale posizione ed importanza abbia Lindsay fra i primi teorici del film e quali possano essere i rapporti fra le sue enunciazioni e quelle dei teorici più recenti.

DAVIDE TURCONI

(1) Di questo film Lindsay, nel suo volume, fa un'ampia analisi che riteniamo opportuno riportare integralmente non solo per i riferimenti che essa ha con le enunciazioni teoriche dello stesso Lindsay, ma anche perché si tratta di un film di Griffith non molto noto e per il quale lo scritto che riportiamo può servire da retrospettiva, inserendosi in quella serie di "doppie





Nella sua analisi di *The Avenging Conscience*, Lindsay accenna al tipo di scapolone austero ed eccentrico interpretato da Spottiswoode Aitken, attore particolarmente adatto, anche per la sua figura, a tale parte: eccolo in due altri film posteriori di alcuni anni: con Mae Marsh (sopra) in *The Warf Rat* (1916) e con Lillian Gish (nella pagina seguente) in *An Innocent Magdaline* (1916).

retrospective" di cui abbiamo già pubblicato (nei n. 97 e 101) due esempi.

« Un film in particolare — scrive Lindsay — mi torna alla memoria quando penso alla magia nel cinema. Esso illustra alcuni principi esposti in questo e in altri capitoli. Si tratta della produzione di Griffith *The Avenging Conscience*.

« Questo film costituisce inoltre una rara dimostrazione di ciò che l'ispirazione può trarre da un vecchio materiale, infondendogli la dignità di una creazione nuova. La materia grezza della trama è tratta dalla fiaba del "Cuore rivelatore" e dal poema "Annabel Lee". Vi troviamo anche reminiscenze dei racconti del "Gatto Nero" di Poe e di William Wilson. Descriverò questo film nei suoi particolari, riferendomi man mano ai diversi principi che esso illustra.

« Una scapolone austero ed eccentrico (impersonato da Spottiswoode Aitken) educa il nipote orfano con imbarazzata tenerezza. La parte del nipote è interpretata da Henry B. Walthall. Lo zio nutre la grande ambizione che il ragazzo diventi un letterato e, nei suoi tentativi letterari, il ragazzo subisce l'influenza di Poe. E' questo elemento che darà poi al suo sogno un certo sapore alla Poe. Quando il ragazzo s'innamora della graziosa Annabel (interpretata da Blanche Sweet) lo zio ne soffre in silenzio, temendo che la relazione possa distoglierlo dalla sua vocazione. Fra i due innamorati si è ormai giunti a una tale confidenza che sembra naturale alla fanciulla inesperta di attraversare il giardino che divide la sua casa da quella del giovane e, dopo un attimo di esitazione, di bussare alla sua porta. Ansiosa, vuole sapere la ragione del suo ritardo all'appuntamento fissato per recarsi insieme a una festa. La scena in cui la si vede esitare graziosamente, bussare e infine picchiare impazientemente alla porta col piedino costituisce uno dei migliori esempi della tipica atmosfera del film d'ambiente. Ma quando la fanciulla irrompe nella casa viene accolta da una valanga d'impropri da parte dello zio che l'accusa di adescare il nipote come una donnaccia qualsiasi. Le parole sembrano esplodere dallo schermo, non come un discorso melodrammatico bensì come un tangibile insulto. E' questo un effetto difficilmente raggiungibile nel cinema. L'oltraggio improvviso che squarcia un'atmosfera di cavalleria è senza dubbio dovuto a uno dei momenti migliori di Griffith. Giustifica la furia vulcanica del nipote che in seguito egli si darà tanta pena di soffocare: non è facile far intendere ai giovani che quelli che hanno sacrificato loro un'intera vita hanno il diritto di sferzarli per un'ora.

« Questa scena dell'insulto e quella della confessione, che seguirà poi, mi hanno commosso come se le avessi viste rappresentate sul palcoscenico. Il fatto che ciò accada così raramente, anche trattandosi di maestri del cinema, prova che l'intensità emotiva puramente drammatica non può costituire l'elemento base del cinema.

« Malgrado la scenata, i due giovani si recano insieme alla festa. E' durante il tragitto che il ragazzo vede il viso dello sconosciuto che poi prenderà nel sogno le vesti di un poliziotto. Abbiamo parecchi minuti di una sofisticata danza orientale per divertire gli invitati mentre i due innamorati si ritirano dall'altra parte del

giardino: il contrasto colla serietà dell'eroe e dell'eroina non poteva essere reso in modo migliore. Ma alla festa poteva indubbiamente essere dato un nome migliore di quello che leggiamo nelle didascalie: "Festa da ballo all'antica per innamorati". Sembra quasi un errore di stampa: probabilmente la danza è stata inserita nel film dopo la didascalia.

« I due innamorati si dividono per sempre: l'orgoglio della fanciulla ha avuto una ferita mortale. E' a questo punto che lo schermo ci porta a quel genere d'intensa emozione che più si adatta al mezzo cinematografico. Ci fa ricordare non l'atmosfera dei versi di Poe bensì lo spirito dei quadri di George Frederick Watts. Nella mia mente, si riallaccia in certo qual modo al suo "Amore e Vita", sebbene nel film si tratti di un'unica figura drappeggiata, in una scena d'interni, anziché di due semplici figure che s'inerpicano per una montagna.

« Dopo l'addio, il ragazzo ricorda la lady Annabel del poema. E' la crisi che segue alla separazione. Nella sua mente, essa appare alla finestra di un oscuro corridoio mentre guarda il cielo illuminato dalla luna. Semplicissima nei suoi elementi, questa visione ci viene mostrata due volte in tutta la sua gloria. La terza replica non ha la medesima forza, ma le prime due sono autentiche trasfigurazioni nella divinità. La didascalia dice: "La luna non splende mai senza portarmi sogni della bella Annabel Lee" e lo spettatore si sente invaso da un terribile senso di vuoto. Un altro nobile quadro, più realistico, più scultoreo, è quello offertoci da Annabel che piange, inginocchiata nella sua stanza. La sua testa china la rende simile a "Niobe, tutta la crime".

« Frattanto, il ragazzo medita in un sentiero del parco, osservando un ragno che divora una mosca nella sua tela. Poi vede le formiche che, a loro volta, divorano il ragno. I fotogrammi sono talmente ingranditi che la ragnatela e la tragedia delle formiche occupano l'intero schermo: la loro efficacia non è che un'ennesima prova di quanto ho già detto a questo proposito. L'orrore che proviamo e la loro iridescenza decorativa ricordano Poe: è questo il primo gergo allucinato alla Poe, se si eccettuano la benda nera sull'occhio dello zio ed il suo viso cadaverico. Il ragazzo medita sulla crudeltà della natura e sulla sopravvivenza del più forte.

« Passa ora davanti a un contadino italiano (interpretato da George Saigmann), che poi entrerà a far parte del sogno, e si addormenta infine su una poltrona della sua stanza mentre nel suo intimo già rimugina il proposito di uccidere lo zio.

« Il pubblico non sa che il sogno incomincia. Per capirlo, bisogna vedere il film due volte. Ma l'inganno è assolutamente legittimo. Nella nostra ignoranza, partecipiamo alle allucinazioni del giovane, entrando a farvi parte impercettibilmente quanto lui. Crediamo che la scena si svolga il mattino seguente. Poe inizierebbe il suo racconto a questo punto ed è appunto qui che l'atmosfera alla Poe comincia ad avvolgerci.

« Dopo aver lungamente riflettuto sul miglior mezzo da usare, il ragazzo uccide lo zio e ne occulta il cadavere nello spesso muro del camino.

Il contadino italiano assiste all'assassinio dalla finestra. Mentre la nostra coscienza soffre e il mondo sembra crollare intorno a noi, egli ricatta il giovane assassino. Poi, a mo' di compenso, si dichiara pronto a difenderlo. Il giovane ha paura di essere scoperto.

« Tuttavia, lo sciocco ragazzo s'illude di poter essere felice. Ma ogni volta che s'incontra colla sua amata è terrorizzato da allucinanti visioni. Il fantasma cadaverico dello zio appare più volte sullo schermo: si tratta di un'apparizione visibile soltanto all'assassino e al pubblico. In seguito, il modo di agire del colpevole è sufficiente a far intuire al pubblico la presenza del fantasma. Ci limitiamo ad immaginarcelo. Questo è un pezzo di vera bravura tecnica: non si sente il bisogno di un furgone pieno di fantasmi più di quanto non si senta il bisogno di un furgone pieno di mobili saltellanti.

« Nel villaggio non si sospetta del nipote. Solo due persone sospettano di lui: la fanciulla affranta e un vecchio amico del padre del giovane. E' quest'ultimo che mette un poliziotto (interpretato da Ralph Lewis) sulla giusta pista. Il graduale collasso della vittima viene illustrato con graduale intensità drammatica. Eccoci dunque a una seconda eccezione a ciò che ritengo normalmente impossibile nella cronaca cinematografica di un individuo. Passo passo, riusciamo a seguire i pensieri più intimi di un determinato individuo fino alla crisi culminante e tale susseguirsi di pensieri e di sensazioni costituisce l'interesse primo del racconto. Il punto culminante è la confessione al poliziotto e con tale confessione ha termine, nel film, ogni tecnica alla Poe. Aggiungerò che Poe chiuderebbe qui il suo racconto; ma nel film il sogno alla Poe è come un'oscura pietra preziosa incastonata in un anello d'oro.

« Consideriamo ora la confessione. La prima fase della crisi di coscienza viene illustrata mediante una drammatizzazione del racconto del "Cuore rivelatore" nella mente del giovane che sogna. L'episodio costituisce una notevole applicazione delle teorie più sopra esposte. Come arredi in movimento, abbiamo la matita del poliziotto, come aggeggi ed invenzioni in movimento abbiamo la sua scarpa che batte ritmicamente e l'affaccendato pendolo dell'orologio. La potenza di questa scena giustifica il fatto che io abbia scelto proprio questo capitolo per trattare di questo film, sebbene si tratti di applicazione più spirituale che letterale. Semi impazzito, il ragazzo ci fa capire il suo terrore: egli pensa che il normale ticchettio dell'orologio segua satanicamente il ritmo del battito del cuore del morto. Aleggia qui, intorno a un pendolo, un'atmosfera più allucinante di quanto un semplice artificio meccanico sarebbe in grado di rendere. Poi il semplice picchiare sul tavolo della matita del poliziotto — che segue il medesimo ritmo e che il ragazzo tenta invano d'ignorare — accresce la tensione finché il pubblico si trova a soffrire quasi le stesse allucinazioni della vittima. L'audace picchietto del piede del poliziotto che chiarisce ogni accusa senza pronunciare una sola parola e la terrorizzante coincidenza dell'improvviso grido del gufo che penetra dalla finestra, sempre allo stesso ritmo, ci portano al collasso finale. Questi realistici attori materiali risultano potenti quanto le apparizioni del morto che li hanno preceduti e che hanno preparato la nostra mente a dare un significato alle inezie. La matita e il pendolo, comportandosi in modo normale, appaiono su un piano assai più nobile quel tanto di primitivo nello spettatore che, in altri secoli, gli ha fatto notare la corda che cominciò ad impiccare il tiranno, il fuoco che cominciò a bruciare il bastone e il bastone che cominciò a battere il cane. [Lindsay allude qui a una favola primitiva dei racconti di "Moter Goose" da lui citata all'inizio della trattazione sui film fiabeschi e da noi omessa per brevità. (N.d.R.)].

« Ora il film prende un'atmosfera più demoniaca che ricorda "Le campane" di Poe. Il ragazzo apre la porta e scruta nell'oscurità: ecco, li scorge. Non ricordo di aver mai visto nulla di più efficace per illustrare l'atmosfera intesa da Poe: "Non sono né uomini, né donne; non sono né bruti né esseri umani; sono demoni". Le scene posseggono quella dignità architettonica necessaria, come ho già detto, ad ogni artificio meccanico. E' a questo punto che il ragazzo confessa e che la storia alla Poe ha termine.

« Viene poi quello che in gergo cinematografico si chiama il "pezzo forte". E' una specie di violento pugno alla sensibilità dello spettatore e, soprattutto in questo particolare caso, assolutamente inutile. Di solito, ogni sottigliezza, studiata e sviluppata fino al momento del "pezzo forte", viene dimenticata nella grossolana agitazione che

segue. Non si può dire che ciò avvenga in questo film, ma si tratta comunque di un procedimento troppo convenzionale e indegno di un Griffith.

« Il ragazzo fugge interminabilmente per rifugiarsi in un granaio troppo lontano. Un gruppo di uomini capeggiato dal poliziotto lo stringe di assedio. Si tratta di una vera guerriglia di confine. L'italiano, a capo di un secondo gruppo, tenta invano di salvare il ragazzo. Infine, il poveretto s'impicca. La bella Annabel giunge un istante troppo tardi e, disperata, si uccide a sua volta. Tutte queste scene sono condotte da ottimi tecnici, ma sarebbe stato meglio eliminare gran parte della battaglia, riducendo il film da sei a cinque bobine. Il tormento fisico viene trasportato su un piano spirituale soltanto grazie alla tensione psichica ottenuta dalla precedente scena della confessione. Il solo quadro che possiede una intrinseca forza pittorica emotiva è quello che ci mostra la morte di Annabel, che si butta in mare da un'alta roccia.

« Ecco infine il risveglio. A chiunque veda il film per la prima volta, esso appare come la remissione dei peccati. Il ragazzo trova lo zio ancora vivo e, disgustato di sé, lo abbraccia impulsivamente. Già il vecchio si era vergognato delle sue terribili parole ed aveva invocato il pentimento dal cielo. Vediamo una radiosa Annabel che, sul far dell'alba, corre verso il suo amore malgrado l'orgoglio ferito, decisa a ritirare la sua decisione della sera precedente: non può vivere senza di lui. Lo zio si scusa colla fanciulla. I tre personaggi si trovano in quello stato d'animo irragionevole, ma molto umano, che tutto perdona per amore e che noi stessi a volte subiamo come reazione ad una crisi.

« La coppia felice passeggia per le colline. Lo stato d'animo dell'innamorato-poeta si rivela nella natura che li circonda: nei boschi, essi vedono le sue fantasie sulla primavera, le cose che egli scriverà un giorno. Queste descrizioni della natura potrebbero anche essere più lunghe: esse ci portano alla meta, formando un vigoroso contrasto colle visioni demoniache che hanno avuto termine colla confessione al poliziotto. Cancellano



il terrore dalla nostra mente. Non hanno più nulla di Poe. I coniglietti, il leopardo, le fate, Cupido e Psiche sulle nuvole e i piccoli amorini nel cavo degli alberi contribuiscono all'atmosfera poetica.

« Dirò per finire che la parte centrale di questo film di Griffith non è un Poe diluito, bensì un'adeguata interpretazione di un racconto che Poe stesso avrebbe potuto scrivere. Coloro che rispettano l'opera di Poe saranno quasi certamente soddisfatti da questa parte e dall'ordito fotografico che rappresenta un autentico equivalente della sua prosa. Quante volte Poe è stato esaltato soprattutto per questa sua maestosità, per questa sua forza magica che, illuminando i soggetti dei suoi racconti, ne costituisce l'unica ragione di essere!

« Il fatto di essere riuscito ad intessere questa interpretazione di Poe nel centro di un materiale abbastanza consistente rappresenta per Griffith un'impresa notevole. Come ultima critica dirò che, a differenza della storia originale, il film non è costruito con materiale nuovo in tutte le sue parti. E' necessario conoscere Poe a fondo per apprezzarne il sapore, mentre chi legge Poe non ha bisogno di aver prima letto un altro scrittore per essere preso da quello strano e solenne rapimento, proprio a questo incantatore letterario, che è la quintessenza della sua anima solitaria.

« Sebbene, nell'episodio del sogno, l'elemento ultraterreno domini ogni altro elemento, l'appello alla coscienza viene subito dopo in ordine d'importanza. Esso è più potente che in Poe grazie agli elementi che lo precedono e lo seguono ».

FORMATO RIDOTTO

Abbiamo ricevuto dal vicepresidente della FEDIC, membro del Comitato Permanente dell'UNICA, la seguente precisazione:

E' mio vivissimo desiderio, e nel contempo dovere, fare una precisazione sui principi, gli scopi e tutto quanto possa servire per chiarire il concetto d'amatore, lo spirito informatore della *Union Internationale du Cinéma d'Amateur* (UNICA) e della *Federazione Italiana dei Cineamatori* (FEDIC), poiché, o per incomprendimento, o, per incompetenza, o peggio, per determinati obbiettivi che inconsciamente o coscientemente qualcuno desidera raggiungere, con pubblicazioni di fonti non autorizzate e con l'accondiscendenza a volte troppo benevola di direttori di giornali e riviste (in quanto non si peritano di controllare la serietà della fonte), si crea nel pubblico ed in tutti coloro che non hanno la possibilità di stabilire la veridicità di certe asserzioni, una terribile confusione, portando nel contempo, discredito sia alle Istituzioni, che alle persone che ne fanno parte e che le dirigono.

Innanzitutto esiste una differenza sostanziale fra *cineamatori* ed *aspiranti cineprofessionisti*. I primi sono persone che nella quasi loro totalità e nella loro vita normale, effettuano ed effettueranno tutt'altra professione di quella del cineasta, professando quest'ultima attività per diletto; mentre gli altri, hanno per scopo la professione cinematografica, quindi la loro vera strada, deve essere seguita attraverso i vari Centri Sperimentali Cinematografici, i quali hanno appunto questo scopo preciso; e non attraverso i cine club o la Federazione dei cineamatori. E' pur vero che fra i cineamatori ve ne furono, e ve ne saranno anche in avvenire, di quelli che riscontrando in loro una particolare versatilità per tale arte — oppure richiesti dalla produzione — passino poi alla professione; lasciano però in tal caso, definitivamente il cineamatorismo, perché come più sotto preciserò, non possono più essere ammessi quali cineamatori, essendo per statuto vietato ad un *cineamatore* fare dei film per professione ed a scopo di lucro.

CINEAMATORI ED ASPIRANTI CINEPROFESSIONISTI

Negli Statuti UNICA e FEDIC è chiaramente detto quali sono gli scopi dei due organismi:

UNICA « Art. 1° - But: L'Union Internationale du Cinéma d'Amateurs (UNICA) a pour but d'encourager le développement du goût et de l'art cinématographiques dans l'amateurisme, ainsi que la culture, la technique et le sens artistique cinématographiques, notamment: a) en développant les relations entre les organismes nationaux ou'elle groupe; b) en favorisant la création d'organismes nationaux dans les pays ou les cinéastes ne sont pas groupés; c) en défendant les intérêts du cinéma d'amateur, devant les différents pouvoirs publics; d) en provoquant et en facilitant les échanges culturels et les relations cinématographiques entre ses différents membres; e) en organisant des manifestations internationales. Elle s'interdit toute activité politique ou religieuse ».

FEDIC « Art. 2° - La Federazione è apolitica ed escludendo dalla propria sfera di attività ogni fine di lucro, si propone di svolgere le seguenti attività: a) organizzare la proiezione di film, particolarmente di quelli realizzati dai Cineamatori soci dei propri Cine Clubs; b) organizzare riunioni, conferenze, discussioni e lezioni interessanti i Cineamatori, e fornire ad essi dimostrazioni pratiche sulla tecnica cinematografica; c) allestire complessi tecnici da mettere a disposizione dei Cineamatori soci dei propri Cine Clubs, nonché creare una biblioteca ed una cineteca; d) procurare facilitazioni, sconti, e privilegi ai Soci dei propri Cine Clubs; e) assistere i detti Soci nella partecipazione ai concorsi Nazionali ed Internazionali, ed appoggiarli nella realizzazione dei loro film; f) promuovere qualsiasi iniziativa che possa facilitare ed incrementare la produzione di film a formato ridotto e contribuire con ogni mezzo allo studio ed alla risoluzione dei problemi concernenti tale produzione; g) raccogliere notizie e dati statistici che possono interessare l'attività dei Soci dei propri Cine Clubs; h) svolgere tutte quelle altre attività che i suoi organi statutari riconoscono utili per il raggiungimento dei propri scopi.

Dalla attività della Federazione è esclusa la trattazione di problemi di carattere sindacale ».

[Art. 1° comma 7°: « La FEDIC aderisce all'Union Internationale du Cinéma d'Amateurs ».

Per quanto riguarda la definizione di *amatore* e di *film d'amatore* mi richiamo a quella concordata ed approvata all'unanimità al Congresso dell'UNICA del 1947 tenutosi a Saltjobaden (Svezia):

« Il Concetto della parola *amatore* si applica tanto all'autore che al film. Un film è detto *d'amatore* quando l'autore, non professionista (il termine professionista essendo limitato alla professione di operatore o di regista) lo ha realizzato senza prefiggersi uno scopo di lucro commerciale.

« Il *film d'amatore* non può essere quindi oggetto di preventivo accordo commerciale: resta inteso che se esso viene ceduto dal suo autore con o per uno scopo commerciale, perde automaticamente la qualifica di *film d'amatore* e non può, per conseguenza, essere presentato a Concorsi Nazionali od Internazionali ».

In nessuna parte degli statuti delle Federazioni dei cineamatori dei vari Paesi vi è limitazione di età dei loro componenti, o precisazioni di idee politiche, confessionali, o dello stato economico degli stessi. Infatti le porte dei Clubs sono aperte all'operaio, come allo studente, all'industriale come a qualunque uomo onesto e probo a qualunque censo esso appartenga.

In nessun statuto di Federazione, esiste un obbligo che la federazione debba divenire l'ufficiale pagatore dei propri associati per lanciarli nella professione. Se ciò dovesse avvenire, od almeno fosse nella intenzione di qualche federazione di risolversi a questa degenerazione dei propri principi, è meglio che cambi ufficialmente il proprio statuto e diventi "Centro Sperimentale", poiché è altresì giusto ed onesto che se detta federazione è anche sovvenzionata dallo Stato, quest'ultimo

(Continua in terza di copertina)

I GIOIELLI DI MADAME DE...

(Madame De...)

Regia: Max Ophüls - **Soggetto:** tratto dal romanzo di Louise de Vilmorin - **Seneggiatura:** Annette Wademont e Marcel Achard - **Operatore:** Christian Matras - **Costumisti:** Georges Annenkov e Rosine Delamre - **Musica:** Oscar Strauss e Georges Van Parys - **Interpreti:** Danielle Darrieux (Louise), Charles Boyer (Il Generale), Vittorio De Sica (Conte Donati), Jean Debucourt (Il gioielliere), Lia Di Leo (L'amica del generale). - **Produzione:** Rizzoli-Franco-London Film, 1953.

IN UN'EPOCA, la quale, specie sotto il profilo cinematografico, è dominata dal culto programmatico di un realismo quanto più possibile "engagé" (il polo opposto è quello dell'"escapism" hollywoodiano, fondato su un logoro formulario di convenzione spettacolare), quella dimostrata da Max Ophüls è una ben singolare e, vorrei dire, coraggiosa coerenza. Una coerenza che consiste nel voler credere, ad oltranza, in un mondo profumatamente o magari crudelmente (nell'ambito dei sentimenti) romantico, in un mondo nel quale ai personaggi è ancora lecito e doveroso vivere e morire per amore e d'amore. Un mondo luccicante e godente, quello di una "belle époque" senza tregua rievocata, con una punta di nostalgia, in tutta la sua frivolezza, mascheratrice di una sensuale gioia di vivere, derivante da un intimo benessere, alieno da sospetti.

In questo senso un film come *I gioielli di Madame de...* rappresenta la continuazione di un discorso, iniziato, dal regista sarrese, nel 1932, con lo schnitzleriano *Liebelei* (*Amanti folli*). Il film di cui stiamo parlando è come tutte o quasi le opere di questo regista, un film d'amore: non l'amore giovanilmente e perdutoamente fragrante di *Liebelei*, o della prima parte di *Letter from an Unknown Woman* (*Lettera da una sconosciuta*, 1948), non quello peccaminosamente godereccio di *La ronde* (1950), né quello provincialmente grassoccio de *La maison Tellier* (secondo episodio di *Le plaisir, Il piacere*, 1952); ma l'amore che coinvolge una fatua gentildonna non più freschissima, se pur ancora raggiante di bellezza, ed un diplomatico ricco di "charme", ma dalla chioma già grigia, un amore che trascorre, alonato da un presagio crepuscolare, dal lezio dell'ambiente e del clima in cui viene concepito all'estenuato romanticismo dei suoi "fatali" sbocchi.

Premetto che *I gioielli di Madame de...* non sprigiona né il brivido d'adolescente fervore di *Liebelei* o dell'inizio di *Letter from an Unknown Woman*, né il sapore malizioso ed allusivo, la galanteria di *La ronde*; non possiede né l'estro pittoresco di *Die verkaufte Braut* (*La sposa venduta*, 1933) né il vertiginoso virtuosismo calligrafico di *Le masque* (primo episodio di *Le plaisir*). Pure, tutto nel film concorre a dimostrare che esso appartiene alla maturità del suo autore e, nello stesso tempo, ad attestare

lo stretto e non casuale legame, il quale fa sì che esso appaia la naturale continuazione di un discorso iniziato ventun anni fa. La coerenza creativa del regista si avverte negli aspetti esteriori come in quelli interiori dell'opera: la fedeltà alla "belle époque", cui sopra accennavo, vuole che qui ritornino i valzer languidi e distesi, danzati in saloni luccicanti di specchiere, sovraccarichi di stucchi, tra un sommesso sussurro di proibite frasi di passione; i teatri d'opera dai palchi accoglienti e spesso complici; gli amori segreti e adulterini; i duelli all'alba, distruttivi di un amore, nel nome di un onore ferito. Il finale di *I gioielli di Madame de...*, con quella morte in duello dell'ambasciatore e quella morte per consunzione e per amore della contessa, morte, quest'ultima, che è assai affine ad un suicidio, non può non indurre al ricordo di *Liebelei*; mentre a *Letter from an Unknown Woman* riconduce il modo in cui è descritto il fiorire della passione (con quella successione di valzer, i quali isolano dal mondo che li circonda i due innamorati) oppure certa crudeltà psicologica della seconda parte, allorché l'amore si va profilando come impossibile. Poiché dopo un paio di variazioni su aspetti più cinici o sensuali dell'amore (*La ronde*, *Le plaisir*) Ophüls ha inteso, evidentemente, con questo film, tornare a certe sue predilezioni più propriamente romantiche.

Un'altra "costante", che collega il film con quelli che lo hanno preceduto è la sua origine letteraria. Ma stavolta, dopo aver ricorso, successivamente, a Schnitzler (*Liebelei*) e a Stefan Zweig (*Letter from an Unknown Woman*), ancora a Schnitzler (*La ronde*) e a Maupassant (*Le plaisir*), Ophüls si è rivolto ad una fonte meno che ogni altra impegnativa: quella di un romanzo breve, *Madame de...*, di Louise de Vilmorin, un "best-seller" che sembrava possedere tutte le caratteristiche di un semplice canovaccio, per di più conforme con certe predilezioni del regista. Una storia di galanteria e d'amore, sullo sfondo della "belle époque": un invito, quindi, per Ophüls. Ma ancora una volta egli ha avuto modo di dimostrare la finezza delle sue doti di riduttore, l'intelligenza con cui sa scegliere i propri scenaristi (in questo caso, insieme con Annette Wademont, una collaborazione di Jacques Becker, Marcel Achard, autore anche dei dialoghi del film, così ricchi di spirito e di esattezza psicologica), oltre che il suo talento di realizzatore. Se, infatti, tutto suo è il merito di aver evocato alle spalle dei personaggi un ambiente, che nelle schematiche pagine del romanzo era soltanto presupposto (un ambiente il quale, pur presentandosi come parigino, al pari di quello di *La ronde*, non può non essere apparentato alla Vienna, euforicamente absburgica, di *Liebelei* e di *Letter from an Unknown Woman*), suo e dei suoi collaboratori è pur quello di avere dato alla narrazione una dimensione che sulla pagina non aveva, di averne sottilmente mutate le prospettive, secondo un disegno psicologico di sottile intenzione. Il romanzo è scritto con uno stile secco, sbrigativo, par quasi una raccolta di appunti per un libro

da scrivere, il suo accento è freddo, distaccato, secondo un gusto che la Vilmorin, scrittrice non proprio banale, sembra aver attinto da qualche illustre maestro della narrativa di ieri e d'oggi. Ophüls, conforme al suo temperamento, ha sgelato il racconto, lo ha immerso nella temperie romantica che gli è congeniale. Per contro, dopo avere, nella prima parte, seguito con un certo scrupolo le indicazioni del romanzo, nella seconda egli ha preferito, sempre nell'intento di accentuare il fascino romantico della passione "mortale" di Louise, mutare la prospettiva del personaggio di suo marito, mutamento preparato, del resto, da una notevole innovazione, secondo cui il conte non era stato più presentato come un semplice aristocratico, ma come un generale, il che implicava in lui un "habitus" mentale alquanto diverso (ciò facendo, i riduttori hanno forse raccolto una fuggevole indicazione della Vilmorin, là dove essa nota come Monsieur de*** si compiacesse di studiare i piani di certe battaglie). Voglio dire che il film pone gradatamente in luce, dietro la condiscendenza, ironica e comprensiva, del marito, una sua formalistica e cortesemente fredda crudeltà, che le sue mansioni professionali contribuiscono indubbiamente a spiegare. Il generale si ricollega così ad altri personaggi di Ophüls; e non solo a quelli che più decisamente si oppongono al "penchant" romantico dei suoi personaggi prediletti (penso al marito della protagonista in *Letter from an Unknown Woman*, ma fors'anche, se pure in diverso modo, all'aspetto "atavico", che in Fritz, il protagonista di *Liebelei*, si contrappone ai richiami dell'io romantico). E' la messa in moto dell'impassibile meccanismo psicologico del generale che provoca un duello ed una catastrofe, analoghi a quelli di *Liebelei* (dove, tuttavia Fritz era lo sfidato e la vittima, così che il generale de... si accosta, per altro verso, al marito offeso di quel film), i quali conducono l'opera cinematografica alquanto discosto dai binari del romanzo. Tale mutamento va attribuito al concetto che Ophüls, romanticamente, ha dell'amore come passione che trascina seco una sua intima fatalità, spesso distruttrice: una sorta di equazione amore = morte. La crudeltà formalistica del generale, originata dalla maggior lucidezza e consapevolezza di cui egli è dotato nel film rispetto al romanzo, sembra quasi voler costituire un compenso alla crudeltà di indole più strettamente sentimentale e psicologica sottratta al personaggio del diplomatico. Il distacco definitivo che egli ostenta, nel romanzo, di fronte alla passione che domina Louise, distacco cagionato dalla lesione nel proprio orgoglio, provocata in lui dalle femminili menzogne della creatura amata, condanna quest'ultima ad una fine, la quale avviene nello squallore di un isolamento di cui essa si sente prigioniera, la quale, anzi, direi, è provocata da tale senso di solitudine da cui essa è colpita, come da una sorta di punizione, isolata come si trova tra un marito che non comprende intero il suo segreto ed un amante (soltanto potenziale, a quanto sembra), che essa

con i propri errori ha ferito nel suo intimo. Ophüls ha preferito — e, conoscendolo, si comprende — accentuare il romanticismo della situazione, evitando di sottolineare il trapasso nell'animo dell'ambasciatore e puntando così sulla non casuale coincidenza di quelle due morti, diversamente occasionate dal comune vincolo di una passione. Il suo errore, caso mai, è stato quello di non chiarire meglio la psicologia dell'ambasciatore, avvolgendolo in una sorta di riserbo, di imprecisione di contorni. Il film non lascia comprendere bene fino a che punto egli si sia lasciato persuadere dalle giustificazioni di Louise e se al sacrificio finale si disponga serenamente, nel nome di un aristocratico dovere di coerenza con il codice d'onore di un mondo, oppure nel nome di un vincolo sentimentale ancor attuale, cui egli intenda tener fede fino all'ultimo con piena convinzione. Una parte di responsabilità per questa indecisione psicologica va forse attribuita a Vittorio De Sica, il quale (a parte lo sforzo che deve imporsi per aderire alla linea di eleganza, di "classe", propria di un nobile diplomatico della "belle époque") offre un apporto piuttosto discontinuo, in cui al naturale "charme" della sua chioma argentea, fa da contrappeso un eccesso, appunto di riserbo, una sorta di episodico imbarazzo, di non costante convinzione. Tanto più rilevabile in quanto, accanto alla variegata, squisita femminilità di Danielle Darrieux, attrice ormai particolarmente idonea per questo genere di impegni, al tempo stesso psicologici, nell'ambito della casistica amorosa, e decorativi, fa spicco la ricchissima caratterizzazione di Charles Boyer, il quale trascorre dalla impeccabile e distaccata cerimoniosità alla non meno impeccabile e tagliente consapevolezza impietosa con un gioco d'altissima classe, tutto fondato sull'allusione significativa, sul particolare che lampeggia, geniale, a sottolineare la perfezione dell'impianto complessivo del personaggio. (Soggiungo che anche il resto della distribuzione è di classe, con particolare riguardo al gioielliere di Jean Debucourt, ed eccezione fatta per Lia Di Leo — l'amante congedata del generale, — il cui inesperto intervento, se sorprende, data la rifinitezza di un'opera come questa, va d'altronde considerato quale uno spiacevole scotto pagato alla consuetudine delle coproduzioni).

Stabilita la debita tara per la rilevata imperfezione psicologica, va ammirata la sottigliezza rara di una struttura narrativa, impiantata con assoluta originalità rispetto al romanzo. Al tono di impersonale relazione di quest'ultimo fa riscontro qui una pericolosamente sostenuta progressione, la quale conduce il racconto, dal tono iniziale di frivolo *marivaudage*, attraverso un impalpabile sommarsi di notazioni, un quasi inavvertibile "complicarsi" dell'impegno di partenza, fino al tono di tragica fatalità della conclusione. Progressione, quella del racconto, che corrisponde esattamente alla progressione psicologica, in virtù della quale Louise trascorre dalla iniziale civetteria con cui essa affronta la nuova relazione, al pari delle molteplici che l'avevano preceduta, invariabilmente platoniche, superficiali e sostenute da semplice fatuità, alla dedizione totale ad un sentimento che non può non condurla alla morte. L'esordio del film è contrassegnato da un gusto aperto per il "divertissement": quel passare di mano in mano dei famosi orecchini, se può ricordare esteriormente e alla lontana la meccanica del



Danielle Darrieux e De Sica (sopra) e Charles Boyer (sotto) nel film *I gioielli di Madame de...*, che rappresenta per Max Ophüls la coerente continuazione di un discorso iniziato con *Liebeleli*.



Ventaglio goldoniano, riconduce, per altro (alludo, più che all'intrigo, al tono), al Lubitsch (o Borzage che dir si voglia), felpato e sornione, di *Desire* (*Desiderio*, 1936), quel Lubitsch cui Ophüls si dimostrò già altra volta, in diverso modo, debitore [penso al gusto del raccontare allusivo, attraverso una visione offerta allo spettatore per il tramite di una finestra chiusa; applicato da Ophüls in *Le plaisir*, sulla scia lontana del Lubitsch di *Angel* (1937, *Angelo*)]. Poi, ripeto, alla costante "futilità" della cornice vien facendo riscontro una casistica dei sentimenti sempre più fitta e complessa, una casistica che, a tratti, fa pensare al cinismo ed alla crudeltà, uniti allo scintillio verbale ed alla segreta pietà, del Marivaux riecheg-

giato da Anouilh in *Le répétition ou l'amour puni*.

In un giuoco così serrato ed accorto come quello cui si assiste all'inizio pienamente giustificabili risultano certe improbabilità, tanto ostentate da apparir cercate come per un supplemento di provocatoria raffinatezza: alludo all'ostinato succedersi dei primi casuali incontri di Louise con l'ambasciatore, alla dogana svizzera, poi per istrada, in seguito alla collisione delle rispettive carrozze, infine al pranzo. Coincidenze che annunciano, in chiave frivola, quella fatalità che serpeggia attraverso tutto il tessuto del racconto, fino alle più drammatiche conclusioni. Ad un simile voluto concorso di coincidenze fa riscontro, di mano in mano che

il racconto procede, un sempre più ricco repertorio di intuizioni psicologiche, di sottigliezze narrative. Penso, da un lato, all'istintiva reazione lusingata di Louise, allorché essa, disfatta, si reca a visitare il diplomatico poche ore prima del duello (« Non sono più neanche bella », essa dice. « Più bella che mai », corregge subito l'altro, ed essa è costretta a reprimere, riprendendosi, un suo moto, infinitamente femminile in quelle disperate circostanze, di gioia); penso, dall'altro, alla calcolata funzione emotiva di quel duello seguito indirettamente dalla donna, di quel secondo colpo di pistola che, atteso, non echeggia, senza che la macchina abbandoni la figura di Louise, senza che il narratore senta il pedante desiderio di trasportarci a vedere quello che è successo. Esempio notevole, quest'ultimo, di un essenziale impiego della narrazione ellittica.

Ad onta dei suoi ricami di psicologie, del suo ricorrere consapevole e prezioso ad una inesaurita tematica dell'amore romantico, *I gioielli di Madame de...* potrà agevolmente, da qualche amico mio, accanito fautore di un cinema impegnato ad ogni costo, venir definito un film squisitamente fatuo e magari elegantemente superfluo. Io ribadisco: coraggiosamente fatuo e superfluo, attribuendo a questi termini un valore un po' diverso. L'ultima opera di Max Ophüls è un film, una volta di più, maturo, dove il compiacimento di una elaborata calligrafia (alludo, per esempio, a quel lungo "tête à tête" con lo sfondo delle coppie abbandonate all'onda delle danze, che si riflettono nella gran specchiera; alludo a certa sventagliante gravidanza descrittiva dell'irrequieta macchina da presa) sa arrestarsi al giusto limite, senza cadere nel, peraltro spesso ammirabile, furore dinamico e geometrico di *Le plaisir*. E' un film dove tutte le occasioni sono state colte per interessare leggiadre variazioni intorno al decorativo edonismo di un'epoca e di un mondo felici, in continua caccia di private complicazioni ed infelicità: in questo senso ancora una volta Ophüls ha saputo trarre il più coerente partito dalla "troupe" d'eccezione che ha da tempo riunito intorno a sé, e che comprende lo scenografo Jean d'Eaubonne [*De Mayerling à Sarajevo* (1939, *Da Mayerling a Serajevo*); *La Ronde*; *Le plaisir*], autore di interni di una sovraccarica, stuccata, floreale adesività alle psicologie, oltre che in sé godibilissimi, i costumisti Georges Annenkov (*La Ronde*) e Rosine Delamare, ideatori di armoniose eleganze, l'operatore Christian Matras (*La Ronde*), pastoso equilibratore di rapporti tonali, i musicisti Oscar Strauss (*La Ronde*) e Georges Van Parys, profumati o spiritosi evocatori di un'epoca (il primo con speciale riguardo, s'intende, ai suoi valzer).

Da questa somma di contributi e di valori scaturisce un ennesimo omaggio ad un passato recente, espresso nelle forme più convenienti. Ma tale omaggio può apparire solo ad una superficiale considerazione futile ed epidermica; poiché esso è il risultato di una lunga coerenza, di una assoluta fedeltà — sempre più rare, oggi, nel cinema, — ad uno stile, intelligentemente impegnato nella ricerca di assidue variazioni che gli impediscano di degenerare in maniera.

I PERSEGUITATI!

(The Juggler)

Regia: Edward Dmytryk - Soggetto: Dal romanzo omonimo di Michael Blankfort. - Sceneggiatura: Michael Blankfort - Fotografia: Roy Hunt - Musica: George Antheil - Interpreti: Kirk Douglas (Hans Muller), Milly Vitale (Ya' El), Paul Stewart (Detective Karmi), Joey Walsh (Yehoshua Bresler), Alf Kjellin (Daniel), Beverly Washburn (Susy), Charles Lane (Rosenberg), John Banner (Emile Halevy), Richard Benedict (Kogan), Oscar Karlweiss (Willy Schmidt), John Bleifer (Mordchai), Greta Granstedt (Carah), Jay Adler (Papa Sander), Shep Menkin (Dr. Traube), Gabriel Curtis (Dr. Sklar) - Prod.: Stanley Krame Co., 1953.

Avevamo lasciato Edward Dmytryk, figliol prodigo contrito e messo in castigo, alle prese col ciarpame avventuroso di *Gli ammutinati dell'Atlantico* (*Mutiny*, 1952; v. *Cinema* n. 104). Ritrovarlo ora impegnato con un clima ed una tematica a lui congeniali non può essere che fonte di soddisfazione, data la stima che questo regista si seppe guadagnare in altri tempi. *I perseguitati* si ricollega, infatti, all'opera più matura del suo autore: *Odio implacabile* (*Crossfire*, 1947). Non tanto da un punto di vista formale, che qui alla tagliente ricerca luministica da "kammerspiel" si è sostituito un talvolta spazioso senso paesistico, quanto dal punto di vista dei contenuti. *Crossfire*, come si ricorderà, era, al di là delle apparenze poliziesche, un film polemico nei confronti dello spirito di violenta intolleranza razziale, caratteristico della nostra epoca e fonte di dolorose esperienze, di insensati travimenti. Era, in sostanza, un invito implicito alla comprensione umana, invito che ritornava, più esplicito e sotto diverse forme, in *Cristo fra i muratori* (*Give Us This Day*, 1950). Concetti del genere ritornano ancora in *I perseguitati*, anche se espressi in una forma più apertamente precettistica e quindi meno poetica. L'intolleranza antiebraica è alle basi di questo film come già fu alle basi di *Crossfire*, se pure in maniera assai diversa, nell'ambito di un assai diverso mondo. Dramma del nostro dopoguerra, quello, come questo, che si

svolge nel 1949. Ma mentre là il tema era quello degli strascichi lasciati dalla mentalità bellica in alcuni reduci, variamente in preda ai loro problemi, relativi alla ripresa di un'esistenza "civile", qui al centro del dramma, che si svolge in Israele, è un ebreo tedesco, approdato nella patria dei suoi avi, in lenta fase di edificazione, dopo anni crudeli di persecuzioni subite, le quali sono costate, tra l'altro, la vita di tutti i suoi cari. L'avvio del film è suggestivo, l'ambiente "provvisorio" in cui i profughi si trovano accolti (un "campo" pur esso cinto di filo spinato, al pari di quello rimasto nella loro memoria come dipinto d'orrore) è descritto con tocchi essenziali ed umani, la psicologia del protagonista è impiantata in termini insoliti. Poiché egli era stato, in altri tempi, un giocoliere, il maggior virtuoso della Germania, idolatrato dalle folle, ammirato da sovrani e da platee gremite e festose, un "mostro sacro", avvezzo a considerare il mondo ed in particolare la patria come costituiti da una somma di suoi più o meno anonimi amici ed ammiratori. Il brusco crollo, la inaudita degradazione al rango di reprobo da isolare, da sterminare, erano stati quindi da lui avvertiti come particolarmente penosi. Le sofferenze, fisiche e morali, subite lungo tutti quegli anni, avevano completato il processo di disintegrazione del suo mondo interiore, della sua coscienza civile. Ed egli arriva così al campo d'Israele come tutt'altro uomo da quello che risulta effigiato nelle "gloriose" fotografie che ancora reca con sé, quale pallida testimonianza di un passato lontano, il quale lo aveva veduto protagonista viziato, anzi che pedina di un gioco criminoso di sterminio. Fin qui il film gode di una sua autenticità, di una sua felicità di racconto. L'amicizia allacciata con una bimbeta per il tramite di "trucchi", sorridenti e dolorosi ad un tempo (il ventriloquo), riesumati dal bagaglio dei ricordi remoti, costituisce l'occasione per una pagina sincera e chiarificatrice. Ma il film non tarda a scoprire le sue carte. Quello del protagonista è, piuttosto che un caso umano, voglio dire solamente umano, un caso patologico. (Si sa che i casi patologici abbondano, da tempo, nel cinema americano, specie in quello che cerca di aggirare le dif-

(Sotto): Kirk Douglas in una scena del nuovo film di Dmytryk *I perseguitati*. (Nella pagina seguente): Barbara Stanwyck, Barry Sullivan e Lee Aaker nel film. La marea della morte.



ficoltà, anzi che affrontarle di petto. E lo stesso Dmytryk non è nuovo al "genere"). La lunga consuetudine con le mura, con i recinti costrittivi dei luoghi di prigionia, hanno originato in lui una claustrofobia, che si manifesta, discontinuamente, in forme, acute, violente, parossistiche. La vicinanza, a qualsiasi titolo, di un agente dell'ordine è per lui fonte di esasperato timore. La prima fuga del protagonista è provocata da pura ombrosità, ma vale ad attirare su di lui l'attenzione di un poliziotto. Colpito questo, all'uomo non rimane che fare della fuga verso una meta a lui non chiara la propria unica ragion di vita, il proprio mezzo di evasione dal senso di soffocamento che lo avvolge. Anche in quel paese che dovrebbe essere suo l'ex giocoliere si sente un escluso, un indesiderato, un perseguitato. E, sottraendosi ad ogni ragionevolezza, egli lo percorre sotto mentite spoglie, nascondendo la propria identità ed i propri scopi anche all'amico occasionale (un ragazzo), che incontra per istrada e che divide con lui il cammino. Ormai, il film ha perduto la sua più schietta umanità ed è divenuto prevedibile. Un malato ai limiti della paranoia interessa sempre assai meno che una persona normale, la quale conservi l'animo offeso dalle sofferenze. E, d'altro canto, i film impostati su cacce all'uomo, considerate ora dal punto di vista della lepre, ora da quello dei cani, si sono sprecati nell'ultimo cinema statunitense. Il racconto, pur stagnando nella sua parte centrale, conserva sempre una certa semplicità limpida di linguaggio, grazie anche all'impiego di frequenti aperture sull'ambiente inedito attraverso cui si svolge l'itinerario del protagonista. Il soggiorno di questo in un solitario "kibbutz" sembra voler costituire l'occasione, sopra tutto, per l'impianto di un banale legame di sentimenti (la presenza di una Milly Vitale in *shorts* appare, tra l'altro, in questo film, che non è neppure una coproduzione, tanto edonisticamente piacevole quanto intimamente inspiegabile). Ma il nuovo vincolo che viene a stabilirsi tra il giocoliere ed i ragazzi del "kibbutz", vincolo sancito da uno spettacolo rudimentale, in cui egli riesuma l'antica scienza con un giocondo estro da tempo dimenticato, offre un'altra occasione per una pagina insolita, la quale culmina, in maniera non insolita, con il sopraggiungere della polizia. Un macello sembra profilarsi, ma invece il protagonista cede ai tentativi di persuasione e si dispone a lasciarsi guarire dal suo terrore incubico, ad inserirsi docilmente in una nuova comunità. Soluzione tranquillamente e conformisticamente scontata. Un fatto curioso a notarsi è che lo schema del racconto segue, punto per punto, quello di un film sul quale riferii da Locarno (n. 112): *The Glass Wall* di Maxwell Shane, prodotto quasi contemporaneamente dalla stessa casa, la Columbia. Là si trattava, ricorderete, di un profugo europeo, reduce dalla dura esperienza nazistica, il quale, respinto dalle autorità statunitensi di immigrazione, fugge per New York, alla disperata, fin che viene provvidenzialmente fermato proprio nell'istante in cui sta per suicidarsi. Trasferite il caso, con qualche correzione, in Israele, e la storia vi apparirà esattamente la stessa. Con la differenza, però, che il profugo di *The Glass Wall* è una persona esasperata dalle circostanze, ma fondamentalmente normale, mentre il giocoliere di *I perseguitati* è, come si diceva, uno squilibrato, sia pure in seguito ad un deplorabile complesso di cause. Di conseguenza, la por-

tata umana del film di Shane, pur così legato ad un formulario relativo alle "cacce all'uomo" cinematografiche e così conformistico nella conclusione, appare più considerevole che quella del film di Dmytryk. A vantaggio di quest'ultimo rimane la sua impostazione, indubbiamente più originale, specie in rapporto con le caratteristiche biografiche del personaggio. Rimane, inoltre, il rilevato valore indicativo, nei confronti di un regista caduto, per forza di circostanze, in preda al meccanismo stritolatore dell'industria. L'interprete principale di *I perseguitati* è Kirk Douglas: il suo gioco è ormai quasi tutto prevedibile, anch'esso, ma senza dubbio vigoroso.

MISCELLANEA

Un altro film che ne ricorda da vicino altri è *La marea della morte* (*Jeopardy*, 1953) di John Sturges, basato su un racconto di Maurice Zimm, sceneggiato da Mel Dinelli. Esso racconta il caso di una coppia di sposi americani, in vacanza in una zona deserta del Messico, insieme col petulante figlioletto. Il marito rimane prigioniero in acqua, presso la riva del mare, di una palafitta crollata, mentre la marea sta lentamente salendo e minaccia di sommergerlo. La moglie si allontana in macchina alla ricerca di una fune e di soccorsi, ma si trova in difficoltà, data l'ignoranza della lingua e le enormi distanze disabitate. Invece di un aiuto provvidenziale ed urgente, essa trova un malvivente di passaggio, evaso dalla galera, il quale si installa a bordo della sua macchina e la costringe a prestarsi al proprio gioco di individuo braccato dalla polizia. Frattanto il marito rischia di fare misera fine. Ma, come è buona regola, l'"happy end" non manca, il salvataggio, proprio *in extremis*, si compie, e per colmo di fortuna la donna non ha neppure da pagare lo scotto "in natura" che il delinquente pretendeva. Infatti, egli, un po' perché pressato da preoccupazioni più urgenti (la polizia gli è vicina), un po' perché colto da improbabili scrupoli, di fronte all'eroismo di nuovo genere di quella donna, che ha il fiero volto di Barbara Stanwyck, rinuncia al gusto di possederla, e sparisce per i fatti suoi. Se la situazione dell'uomo "incastrato", in attesa di soccorsi, può rammentare quella di Leo Minosa in *L'asso nella manica* (*The Big Carnival*, 1951) di Billy Wilder; se certe fasi della sua "liberazione" (le ruote della macchina che girano rischiosamente a vuoto sul mal sicuro pontile in legno) possono suggerire il ricordo di *Vite vendute* (*Le salaire de la peur*, 1953) di Henri-George Clouzot (ma, se non la prima, quest'ultima coincidenza deve ritenersi del tutto casuale, per ragioni di tempo), la situazione della donna, tenuta in ostaggio sulla propria macchina dal bandito, richiama molto da vicino quella di *La belva dell'autostrada* (*The Hitch-Riker*, 1953) di Ida Lupino (v. n. 109). Quest'ultima coincidenza, a dispetto del fatto che i due film siano stati prodotti quasi contemporaneamente, è piuttosto curiosa, e induce al sospetto. Anche perché identico è l'ambiente in cui l'avventura si svolge, quello, cioè, rappresentato dalla strada polverosa ed assolata che percorre le lande selvagge del Messico sud-occidentale (penisola di California). A meno che gli autori di questo film, al pari di quelli di *La belva dell'autostrada*, non abbiano tenuto presente il fatto di cronaca, relativo all'incomodo fautore

dell'autostop che empì di sé per un certo periodo i giornali americani. Al film della Lupino rinvia, del resto, pure la bruciante luminosità della fotografia di Victor Milner, non che la tecnica stessa del racconto, che sfrutta con una certa scaltrezza una esperienza hollywoodiana ormai antica, in questo genere di meccanismi. Si aggiunge che lo sdoppiamento dell'azione, una dinamica (quella della donna e del suo occasionale compagno), l'altra forzatamente statica (quella del marito e del ragazzo) consente un parallelismo di montaggio, lontano derivato dello stile di Griffith. Chi vuol intendere intenda, perché naturalmente qui siamo su un modesto, se pur corretto e qua e là vibrato, piano di mestiere, inficiato dal tono frettolosamente accomodante dell'illustrato finale. Il marito è il decoroso Barry Sullivan, il gangster l'interessante e misurato Ralph Meeker, il ragazzino l'insopportabile Lee Aaker.

Il più piccolo spettacolo del mondo, non è altro che *Jeannot l'intrépide* (1950), il disegno animato a lungo metraggio, realizzato da Jean Image, un artista francese di origine ungherese, sulla base della fiaba perraultiana *Petit Poucet*, con la collaborazione, per lo scenario, di Paul Colline. Il film accolse vari riconoscimenti, tra cui il premio veneziano (Festival del film per i ragazzi, 1951) per il miglior lungometraggio a soggetto. Si tratta, in sostanza, dell'opera di uno fra i tanti epigoni di Walt Disney, tutt'altro che originale nel suo impianto, oltre che nel tratteggio delle figure, animalesche, fantastiche o umane che siano. La fedeltà ai suggerimenti di Perrault è assai relativa, ma non è sostituita da un estro indipendente e vivace, se si eccettuino alcune trovate, dovute più che altro al brio del commento musicale di René Cloërec, con cui l'immagine stabilisce talora un gradevole contrappunto (scena della festa, etc.). L'apporto del "tecnicolor" è alquanto scialbo. Quanto alla riduzione italiana, essa non giova certo all'opera, data l'abbondanza dei luoghi comuni, non ultimo la fastidiosa voce di Tino Scotti, e l'aggiunta di una canzoncina, scopiazzata sulla falsariga di analoghi motivetti inseriti nei film disneyani. (1).

GIULIO CESARE CASTELLO

(1) Per *Moulin Rouge*, v. il rendiconto veneziano nel n. 116 di *Cinema* u. s.





LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

UN LETTORE (Lentini). - Nes-
 sun film può essere ricavato da un'o-
 pera letteraria senza il permesso del-
 l'autore: questo è chiaro. E l'autore,
 interpellato per la cessione del "sog-
 getto", tratterà il prezzo col produt-
 tore ed eventualmente potrà otte-
 nere la clausola della partecipazione
 alla sceneggiatura, della scelta dei
 collaboratori per l'adattamento, e così
 via. Per imparare i rudimenti della
 sceneggiatura cinematografica (ma
 non si tratta di un manuale vero
 e proprio; per questo genere di libri
 non saprei che consigli darti) cerca
 Come si scrive un film di Seton Mar-
 grave, edizione Bompiani. Altro libro
 in cui erano compresi alcuni elementi
 indicativi era La regia cinematografi-
 ca di Pasinetti e Puccini, pubblicato
 a Venezia e ora completamente esa-
 urito. Vuoi che metta un annuncio
 in "Cambi e acquisti"? Ti pregherò
 però, per la prossima volta, di
 non indirizzarmi più richieste di que-
 sto genere: «Cosa si deve fare per
 avere una tessera della Siae che per-
 metta di entrare gratuitamente nelle
 pubbliche sale cinematografiche?»

G. ZAMA (Bologna). - Per i docu-
 mentari, esiste la Documento Film
 che sostiene ormai il ruolo di "diva"
 del cortometraggio. «Che pratiche
 occorre svolgere per non correre il
 rischio che il soggetto venga plagiato?»
 Lo si deposita, amico mio.
 Si va alla Siae e ci si informa. E
 auguri.

ASPIRANTI AL MEGLIO (Firenze). -
 Avete detto cose giuste e bru-
 cianti, osservazioni che sappiamo di
 meritare, nella maggior parte dei casi.
 Vi ringraziamo, egualmente, anche
 se la scottatura non è lieve, perché
 nella vostra lettera non c'è malani-
 mo; anzi, il garbo è addirittura esa-
 gerato. Ho passato il promemoria
 alla redazione e qualcosa si farà.

A. N. (Senza indirizzo). - «Da
 un po' di tempo — tu mi scrivi —
 è tornato in auge l'uso di doppiare
 tutte le canzoni nei film-rivista ame-
 ricani. Ti chiedo se non sia possibile
 fare qualcosa per fermare questo or-
 ribile strazio». Sì, una cosa: pub-
 blicare sempre il nome dei nostri
 cantanti che pretendono di dare voce
 a Danny Kaye, a Doris Day, a Bing
 Crosby e così via. Fai bene a ricor-
 dare la campagna che Cinema qual-
 che anno fa, iniziò contro le case di
 produzione perché il malvezzo ces-
 sasse: qualche frutto infatti venne

raccolto. Poi s'è ricominciato tutto
 da capo, anche se i film-rivista, salvo
 pochissime eccezioni, sono opere di
 scarso ingegno e l'unico loro pregio
 sta in certi balli e in certe canzoni,
 e soprattutto nella voce dei pro-
 tagonisti. Ora, togliendo quella, toglie-
 te quasi tutto. Ma vallo a spiegare
 tu agli importatori, specie a quelli
 che hanno amici italiani versati nel
 canto, i quali disprezzando Danny
 Kaye e Doris Day pensano di poter
 migliorare la colonna sonora con un
 modesto personale contribuito sotto
 forma di sillabe gorgheggiate "a
 strappo" mentre tre violini, simu-
 lando un accompagnamento, sperano
 di rimpiazzare l'orchestra di sessanta
 elementi dell'edizione originale.

C. BIANCHI (Senza indirizzo). -
 "La giostra umana" è un film tratto
 dalle novelle (da alcune soltanto, si
 capisce) di O. Henry, lo scrittore
 americano il cui vero nome era Wil-
 liam Sydney Porter, nato nel 1862
 e morto nel 1910 al termine di una
 vita burrascosa in cui tutto è com-
 preso, anche, come capitolo "terri-
 bile", un lungo soggiorno in galera.
 Considerato tra i classici della lette-
 ratura americana, O. Henry ha avuto
 qualche traduzione in Italia: molti
 suoi racconti sono apparsi nelle edi-
 zioni Sonzogno, ed Elio Vittorini s'è
 ricordato di lui in Americana, l'an-
 tologia edita da Bompiani e dedicata
 agli scrittori degli Stati Uniti.

LEO FARALLI (Napoli). - D'ac-
 cordo, quello di comparire in un
 film in veste di attore, da parte de-
 gli elementi della produzione (talvolta
 sono il regista e il produttore a
 lasciarsi prendere dalla debolezza) è
 un vizio non sempre simpatico. Ci
 sono cascati Mambretti, che però ha
 svolto il suo compito con una certa
 dignità, e Martello; passando ad al-
 tre sponde, Vidor, Huston, Hitch-
 cock hanno l'abitudine di far "capo-
 poccella" (come direbbero a Roma)
 nei loro film. In Italia gli esempi so-
 no spesso clamorosi. C'è, ad esem-
 pio, l'operatore Aldo Tonti che si
 crede attore; e fin qui poco male, di
 persone che si sospettano beneficate
 del dono di Zaccari ne abbiamo a
 milioni. Ma il Tonti si presume an-
 che comico; e l'effetto non mi inco-
 raggia a rivolgere, al peraltro bra-
 vissimo "direttore della fotografia",
 i miei complimenti.

S. R. (Milano). - «Mi potresti con-
 sigliare una rivista cinematografica
 di ispirazione cattolica?». La do-

manda non è poi del tutto subdola,
 e subdola non vuole essere la mia
 risposta. Comunque leggi Bianco e
 nero: non vi troverai contrabban-
 date idee di sinistra, né eresie, né
 infrazioni ai desideri di Gedda.
 «Quali opere mi consigli di leggere
 — tu mi domandi ancora — che
 mi possano dare quelle nozioni atte
 a giudicare i film e a capire meglio
 i problemi del cinema?». E' una
 domanda che, ti giuro, mi sento ri-
 volgere da anni, da quando cioè ho
 assunto questa rubrica. Ho consi-
 gliato, volta per volta, i libri di Ari-
 starco (edizioni Bompiani ed edizioni
 Einaudi): indicati per afferrare la
 parte più sicura della teoria. Ho
 consigliato la Grammatica del film di
 Spothiswoode, ho consigliato le edi-
 zioni di Bianco e nero, nonché la
 storia del cinema di Pasinetti, alcu-
 ne edizioni Poligono (i libri di Cam-
 passì, di Bandini e Viaggi, della Pro-
 lo; e del Moussinac, ma con riser-
 va), ho consigliato (purché si usi un
 estremo giudizio nella lettura) la sto-
 ria del cinema del Vincent pubbli-
 cata da Garzanti; e le edizioni fran-
 cesi del Sadoui (idem, per quanto
 riguarda le riserve). Ora sta per ap-
 parire nelle edizioni Mondadori il
 prezioso libro di Siegfried Krakauer,
 col titolo Il cinema tedesco (dal "Ga-
 binetto del dottor Caligari" a Hitler):
 necessario a te e a molti altri. Ma
 soprattutto ti consiglio: un ottimo
 testo di estetica, e molte sedute al
 cineclub, ignorando — se è il caso
 — le profezioni dei sapienti e cer-
 cando di godere (previa lettura di
 quanto le buone storie del cinema
 scrivono) la proiezione. Amen.

ROBERTO DILIBERTO (Asti). -
 Cinema si distingue in "vecchia se-
 rie" e in "nuova" perché la rivista
 ha avuto un primo periodo tra il
 '36 e il '43, e un secondo che ha
 origine dal '48. La rivista ha sem-
 pre avuto, circostanze permettendolo,
 una periodicità quindicinale, ma è
 passata attraverso molti editori. Ri-
 cordo ad esempio Hoepli, ossia quel-
 lo che l'ha fondata. I primi colla-
 boratori, sotto la direzione di Lu-
 ciano De Feo, furono Gianni Puc-
 cini, Francesco Pasinetti, Michelan-
 gelo Antonioni, Rudolf Arnheim, Ro-
 sario Assunto, Giacomo De Bene-
 detti, Giuseppe Isani, Massimo Mida,
 Alberto Consiglio. Apparturo nei pri-
 mi numeri, anche saggi di Cecchi,
 rubriche tecniche di professori attual-
 mente in funzione al Centro Speri-
 mentale di Cinematografia, e ci fu
 perfino un angolo dei "giochi". La
 rivista, durante il cosiddetto "perio-
 do Badoglio", fu stampata ancora a
 Roma; poi qualche numero (e qui
 c'è un mistero: chi ha provveduto
 a stamparla? chi l'ha redatta?) uscì
 a Napoli. Silenzio per anni, e final-
 mente la ricomparsa nel '48, nelle
 edizioni Vitagliano, con Guido Ari-
 starco redattore capo. Su Cinema
 hanno tenuto la critica cinemato-
 grafica, quasi due lustri; fa, Giusep-
 pe De Santis e Carlo Lizzani, attual-
 mente registi. Come ho già detto,
 anche il nome di Antonioni apparve
 su queste pagine, idem per Guido
 Guerrasio, attualmente realizzatore di
 ottimi documentari.

G. TURRONI (Meldola). - Non
 credo che sia sufficiente aver scritto
 qualche articolo di cinema per otte-
 nere la tessera del "Sindacato Nazio-
 nale Giornalisti Cinematografici" e il
 lasciapassare dell'Agis. Tuttavia, in-
 formati direttamente presso la segre-
 teria dell'associazione, in viale di

Villa Patrizi 10 a Roma. "L'ultima
 conquista" aveva il titolo originale
 di Tycoon (che vorrebbe dire ma-
 gnate, capitano d'industria). Non
 l'ho visto.

V. M. (Albareto). - Leggi la rispo-
 sta a "un lettore" di Lentini.

MAURO BALDANZI (Follonica). -
 L'opera 10 anni di cinema francese
 non è di Corrado Terzi bensì di
 Osvaldo Campassi, il sempre entu-
 siasta cultore del cinema che nel
 chiuso di Canale d'Asti riesce a sco-
 prire meraviglie, a tenersi al corren-
 te e a non lasciarsi abbattere dallo
 sconforto. La sua storia, in due vo-
 lumi, abbraccia un periodo che va
 suppergiù dal '29 al '39. L'ha scritta
 durante la guerra, e credo che mai
 libro pubblicato dalla Poligono di
 Milano abbia avuto una gestazione
 più laboriosa, soprattutto per la su-
 pervisione di Casiraghi e Viaggi, me-
 ticolosi come farmacisti, pignoli co-
 me sergenti dei paracadutisti, e sem-
 pre all'erta, appunto, come Casira-
 ghi e Viaggi. L'età ingrata del cine-
 ma di Moussinac non batte su un
 periodo ben definito: contempla film
 muti e sonori, spazia nella storia
 del cinema e avanza illazioni inter-
 ressanti. Non ho visto "Il grande
 avventuriero" di Duvivier; e nesses-
 so in redazione sa dirmi nulla in-
 torno a quel lavoro. E' per caso The
 Impostor? Di Aldo Graziati hanno
 purtroppo dovuto scrivere molto i
 giornali; in questi giorni, dopo la tri-
 stissima notizia della sua morte: su
 Cinema è apparsa una nota a lui
 dedicata. Al cinema muto italiano la
 signora Prolo ha dedicato una sto-
 ria, uscita nelle edizioni Poligono. Io
 poi consiglio sempre il Vecchio ci-
 nema italiano di E. F. Palmieri, che
 soltanto un rivenditore di libri d'oc-
 casione potrebbe fornirti essendo l'e-
 dizione originale, pubblicata da Za-
 netti di Venezia, esaurita da anni.
 E se proprio vuoi conoscere qualcosa
 ancora del nostro periodo muto pro-
 curati i numeri della rivista Ferrania
 con i lunghi scritti di Vico d'Incerti.
 La redazione è a Milano, in Corso
 Matteotti.

MARIO PRETTI (Torino). - Ac-
 compagno con i miei auguri l'annun-
 cio che le tre lettere sono state
 inoltrate, complete di indirizzo ag-
 giornato.

VINCENZO REDAELLI (Milano).
 - Una cosa è avere buone idee, os-
 servazioni acute, un'altra è metterle
 sulla carta perché siano lette su un
 periodico di divulgazione cinemato-
 grafica, in cui la scrittura dissimolta
 non sempre è "a tono". (Personal-
 mente dovrei tacere, ma La dili-
 genza, sin dalle prime puntate ha
 voluto essere un angolo di amici e
 non un'Arcadia). Perciò rileggi il
 saggio che mi hai inviato, puliscilo,
 toglie le scorie, anzi devi addirittura
 estrarre i "perni", che sono le os-
 servazioni nude e crude su Billy Wil-
 der, e su questi perni, ricostruire
 il pezzo con maggior rigore stilistico,
 con scrittura più attenta. Trova un
 avvio più sicuro, "centra" immedia-
 tamente il Wilder, e cura di dare
 un'ossatura all'articolo.

IL POSTIGLIONE

CAMBI E ACQUISTI

GIUSEPPINA ZAULI (presso Sol-
 daini, piazza San Francesco 15, Bo-
 logna). - Cede, possibilmente in bloc-
 co, al miglior offerente, i fascicoli di
 Cinema, nuova serie, dal n. 30 al
 n. 65. Cede inoltre dal n. 68 al
 n. 75.

(Continuazione dalla pag. 301)

canza di collegamento tra le varie parti operanti.

Si è discusso molto, è vero, sull'opportunità o meno di una sceneggiatura "di ferro", sul significato e sul valore in sede esecutiva di tale processo preparatorio, ma è pacifico che la regia non dovrebbe mai estraniarsi — o forse più precisamente, e con una punta di malignità nei riguardi di tanti produttori di casa nostra, dovremmo dire essere estraniata — da questa delicatissima fase di preparazione.

Troppe volte, del resto, i risultati hanno confermato quanto andiamo dicendo perché si debba insistere oltre. Vorremmo però aggiungere a questo riguardo quanto, di recente, ci diceva un produttore romano a proposito di un suo film di prossima realizzazione.

Le sue parole erano presso a poco queste: « Io do il soggetto in mano ad un gruppo di bravi sceneggiatori e poi, quando questa fase è compiuta in ogni dettaglio e sia pur minimo particolare, lo passo ad un regista serio (e qui seguivano tre o quattro nomi fra i quali quello di Mario Bonnard), di quelli che non hanno nessuna ambizione artistica, di quelli che rispettano al centesimo il preventivo progettato, ed io sono a posto

con un film realizzato correttamente e sicuro che il lavoro sarà buono sotto ogni aspetto ».

Non crediamo sia utile, né caritatevole, insistere sull'ingenuità di tali affermazioni. Le abbiamo riportate più che altro per confermare un sistema, un costume produttivo che non è assolutamente così isolato come degli inesperti potrebbero a tutta prima pensare. Per questi ultimi suggeriamo di visionare tanta parte della produzione nostrana e poi di trarne le debite conseguenze. Si accorgeranno allora come la pochezza della sceneggiatura sia il difetto base di gran parte della produzione e come, nel contempo, si cerchi di erigere colossi con piedi di argilla, o talvolta di materia ancor più vile.

L'esame potrebbe ora dilungarsi in una più severa disamina degli elementi offerti dal lungo elenco che abbiamo sott'occhio, ma, come del resto esplicitamente dichiarato in partenza, il nostro non era un intento definitivo. Ci premeva sopra tutto iniziare questo colloquio non escludendo assolutamente l'opportunità di prostrarlo con altri interventi o che altri lo protraessero per parte loro.

CLAUDIO BERTIERI

(1) Luigi Tupini, *Attività di sceneggiatori*, « Cine spettacolo » n. 98.

(Continuazione dalla pag. 307)

sappia che tali sovvenzioni, sono destinate al reperimento e lancio dei giovani che desiderano intraprendere la professione del cinema e non per i cineamatori, i quali, sono ben lieti se le loro istituzioni vengono aiutate anche dallo Stato, ma se anche ciò non avvenisse, i cineamatori potrebbero e possono benissimo farne a meno, in quanto non è una loro professione il cineamatorismo, ma un diletto.

E' pur vero che nella rubrica "Pareri e convinzioni", sul n. 14, febbraio 1953, del Cine Club Milano, alla domanda: « Qual è il motivo principale, fondamentale per cui il cinema d'amatore deve essere incoraggiato e la sua attività deve essere spronata anche dallo Stato? » rispondevo:

« Il Cinema d'amatore deve essere incoraggiato e la sua attività deve essere spronata ed aiutata dallo Stato, per tre motivi: 1) perché espressione di un'arte e di una idea pura, senza ragione di lucro; 2) perché propagazione spontanea della cultura, della civiltà, del livello sociale e della tecnica di un popolo; 3) perché fusione fra le genti, senza distinzione di classe ».

Da tali risposte se ne può dedurre, che è maggiore l'interesse da parte dello Stato di sostenere il cineamatorismo, che non da parte del cineamatore di essere sostenuto. Il cineamatore è ben lieto di fare qualunque sacrificio, senza imporne ad altri, i quali con questa ragione, potrebbero vincolare la sua attività.

Nulla vieta che una Federazione che disponga di mezzi, abbia a destinare una parte di questi per aiutare i più meritevoli e meno abbienti, magari appoggiandoli, con tutta l'influenza di cui può disporre, presso i Centri Sperimentali, creati e finanziati dallo Stato appunto a tale scopo.

Perciò in ultima analisi, è bene che non sorgano dei malintesi — che potrebbero essere dannosi — ed è nostro dovere essere chiari con tutti, per non illudere certi giovani, che da asserzioni a volte male espresse o male interpretate, credano di trovare nella Federazione la Mecca dei cineamatori, andando quindi incontro a delle delusioni e a delle perdite di tempo inutili. Se essi giovani invece, ritengono di sentire la necessità che una Federazione di cineamatori volga la sua attività esclusivamente in questo campo, non hanno altro che farlo presente, e i cineamatori, riformeranno una Federazione avente i soli scopi enunciati nei due statuti, i cui estremi ho esposto nel presente articolo, lasciando a loro tutto il campo libero di agire e dirigersi in questo senso come meglio credono.

A conclusione di quanto esposto, prego tutti i

Cine Clubs aderenti alla FEDIC, i vari Clubs di amatori non aderenti alla FEDIC, ed ogni Cineamatore che leggerà il presente articolo, di voler rispondere alle presenti domande:

1) gli scopi e le attività preponderanti di una Federazione di Cineamatori debbono essere quelli dei cineamatori o quelli degli aspiranti cineprofessionisti?

2) è bene che in una Federazione di cineamatori abbiano a sussistere queste due categorie (Cineamatori e aspiranti cineprofessionisti) oppure, per evitare inutili dualismi, è meglio formare due organismi ognuno dei quali abbia ben chiari i suoi scopi e le sue finalità?

ANNONI DI GUSSOLA PIER MARIA

UN'INCHIESTA PRESSO I CINE CLUB

NEL COMMENTARE l'ultimo Concorso di Montecatini accennammo all'ingiustificata assenza di numerosi cine-club e chiudemmo allora l'argomento con le seguenti parole: « su queste defezioni ritorneremo in un prossimo articolo ».

Per meglio analizzare questo inspiegabile fatto e per poter avviare con i cineamatori una proficua conversazione inviammo tempo addietro, ai seguenti cine-club e centri cinematografici universitari: Bari, Bergamo, Cassino, Catanzaro, Firenze, Genova, La Spezia, Napoli, Palermo, Pavia, Perugia, Pisa, Reggio Calabria, Reggio Emilia, Salerno, Trento, Treviso, Trieste, Venezia, Verona, Vigevano, c.c.u. Roma e c.c.u. Trieste, il seguente questionario: « 1) Come giustificate il fatto di non aver presentato alcun lavoro al Concorso di Montecatini? - 2) Avete avuto del materiale in dotazione dalla Fedic? - 3) Qualche vostro socio possiede una cinepresa (16, 9,5, 8 mm.)? In caso favorevole, perché non ha lavorato? - 4) Non ritenete che un incontro con gli altri cineamatori e la visione dei loro film possa essere di utilità per il vostro cine-club? La Fedic per agevolare tali incontri fornisce il soggiorno gratuito ai rappresentanti di cine-club: nonostante tale agevolazione, come mai nessun vostro rappresentante era presente al Congresso di Montecatini? - 5) Quali programmi avete per l'avvenire? - 6) Avete qualche suggerimento, qualche osservazione da fare in merito a tutta l'organizzazione dei cineamatori? ».

Sino ad oggi le uniche risposte ricevute sono quelle dei cine club di Cassino, Firenze, Pavia, Reggio Emilia (1). In sostanza, ad eccezione di Cassino, hanno risposto i cine-club ai quali almeno la buona volontà non fa difetto. Firenze, Reggio e Pavia si dichiarano « neonati » ed affermano che alla distanza di pochi mesi dalla costituzione era

praticamente impossibile partecipare al Concorso di Montecatini. Il presidente del c. c. Pavia scrive: « Il nostro cine-club si è potuto costituire sette mesi or sono, infatti prima dell'aprile u. s. non era stato possibile trovare uno che si assumesse l'incarico di realizzare ciò. Quando ho saputo che da Roma per Pavia avevano dato in dotazione una macchina 16 mm. mi sono messo all'opera. Hanno aderito alla mia iniziativa un gruppo di giovani per lo più studenti i quali se pure appassionati di problemi cinematografici non avevano mai usato una macchina da presa ». Ora noi abbiamo piena fiducia nei giovani cineamatori pavesi, la lettera del loro presidente, è chiara e onesta, ci sorprende però la procedura insolita nell'assegnazione di materiale FEDIC: una cinepresa viene assegnata prima ancora che il cine-club sia costituito. Vogliamo sperare che questo non diventi regola, altrimenti ogni giovane d'Italia potrebbe richiedere una cinepresa dovendo costituire un cine-club; ma poi in base a quale privilegio è stato assegnato o verrebbe assegnato il materiale FEDIC? Sino ad oggi la procedura seguita è stata quella di lasciare ai vari gruppi, sparsi ovunque, l'iniziativa di costituirsi in club, di presentarsi a Montecatini con uno o più lavori, e poi in base alla constatata efficienza assegnare del materiale. E' questo ancora il sistema più sicuro. Ci sono dei cine-club dotati di materiale che non producono dei film — intendiamo cine-club di vecchia costituzione — e speravamo rispondessero all'inchiesta per poterci dare una ragione della loro inattività; ora, considerati questi fatti speriamo che alla FEDIC siano più cauti nell'assegnazione di materiale; i fondi a disposizione sono pochi e non si possono sprecare in materiale inutilizzato.

Il motivo ricorrente delle lettere di Reggio, Pavia e Firenze è la mancanza di materiale sensibile. Pavia: « E con queste parole vorrei far comprendere anche a molta gente che se ci dovesse capitare ancora, di non poter dimostrare con opere concrete, la nostra attività non dovremo ricercarne la causa nella mancanza di entusiasmo o di volontà, ma purtroppo nella mancanza di mezzi ». Firenze: « Troppo recente la costituzione del Club (3 marzo 1953), quasi totale mancanza di fondi, insomma tutte quelle difficoltà tipiche ad un giovane organismo ». Reggio Emilia: « Abbiamo fame di materiale e di pellicola, soprattutto di quest'ultima il cui acquisto riesce a lungo andare piuttosto pesante ai soci ed è l'unico motivo che talvolta limita la nostra attività ». Questa concorde richiesta viene ad avvalorare il nostro appello più volte indirizzato alla FEDIC. Si tratterà di studiare le modalità ed il quantitativo dell'assegnazione: invitiamo i cineamatori a voler dare dei suggerimenti dopo di che, in un prossimo articolo, affronteremo di nuovo la questione.

All'inizio abbiamo parlato di « buona volontà », quella in sostanza che hanno i cine-club di Firenze, Pavia e Reggio Emilia, non così il cine-club Cassino, il cui presidente ha scritto: « In risposta alla vostra del 19 u. s. sono spiacente dovervi far notare che non siete aggiornati sul recente Convegno di Montecatini e delle persone che vi parteciparono. Questo cine-club è stato rappresentato dal presidente signor Carlo Simone. Quindi trovo perfettamente inutili tutte le vostre domande ».

Il cine-club Cassino venne costituito nel 1951 in occasione del Congresso della FEDIC svoltosi in quella città. In quella circostanza si tennero dei discorsi alati, ed il cine-club Cassino venne costituito per significare la partecipazione dei cineamatori tutti alla rinascita di Cassino. Vorremmo ora che Cassino non fosse un simbolo astratto, ma che dimostrasse con opere la rinascita. Cerchiamo però d'essere pratici: riesce difficile far funzionare un cine-club in una città del nord di 80.000 abitanti, come si può sperare che ne fiorisca uno in una città del sud di 15.000 abitanti? Si faccia ancora il Congresso a Cassino o in altre località care agli italiani, ma non si sprechi del materiale prezioso: non si può considerare una cinepresa alla stregua di un cippo commemorativo.

GIORGIO TRENTIN

(1) Quando Trentin ha scritto l'articolo, non era ancora in possesso della risposta di Pisa, pervenuta in redazione più tardi e sulla quale il nostro collaboratore riferirà prossimamente (N.d.R.).

Farley Granger, Alida Valli e Luchino Visconti in una delle sale di Villa Lamarana appositamente arredate per le riprese del film Senso.

