

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Nuova serie
Volume XI

FASCICOLO 128

Anno VII - 28
Febbraio 1954

Questo numero contiene:

Lettere II di cop.

Cinema-gira 90

C.

Noleggjo e cameriere 93

FRANCO VENTURINI

Tendenze intimistiche del cinema italiano . . 94

FABIO RINAUDO

Cerca a Roma "L'air de Paris"
il regista delle "Brumes" 99

ANTON GIULIO BRAGAGLIA

Le Maschere e il cinema 100

GIUSEPPE SIBILLA

Tre registi di fronte al cinema 102

SERGIO DE SANTIS

Hollywood si è fermata in Ruritania . . . 106

Biblioteca 110

MARIO VERDONE

Documentario e folklore 111

Università e cinema: Alla scoperta
dell'Italia, della scienza e dell'arte . . . 114

GIULIO CESARE CASTELLO

Film di questi giorni 115

IL POSTIGLIONE

La Diligenza 120

Formato ridotto III di cop.

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

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

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA Silvana Mangano e Catherine Dunham in "Mambo"



La coreografa Valerie Bettis diventa ballerina in Ancora e sempre.



(Sopra) Ingrid Bergman nella scena del processo a Giovanna d'Arco del film di Rossellini Giovanna al rogo; (sotto) all'ultimo giorno di lavorazione del suo film, Rossellini consegna il teatro di posa napoletano a Vittorio De Sica per il film L'oro di Napoli.

CINEMA GIÀ



ITALIA

Si sono iniziate le riprese...

...dei seguenti film: L'allegro squadrone (ovvero Vita militare, in Ferraniacolor; ispirato a « Les Gaites de l'escadron » di Courteline; Filmco-stellazione-Zebra Film-Les Films Fernand Rivers), regista Paolo Moffa, operatore Vaclav Vich, interpreti Vittorio De Sica, Silvana Pampanini, Alberto Sordi, Daniel Gélin, Paolo Stoppa, Charles Vanel, Jean Richard, Luigi Pavese; Orient Express (da un soggetto di Jacques Compagnez, che narra le vicende di alcuni viaggiatori del famoso treno internazionale, costretto a fermarsi per una frana presso un piccolo paese; in Gévacolor; Fono Roma-Sirius), regista Carlo Ludovico Bragaglia, operatore Aldo Tonti, interpreti Henri Vidal, Silvana Pampanini, Folco Lulli, Eva Bartock, Sandro Ruffini, Michael

Lenz, Gemma Bolognesi, Arturo Bragaglia; L'oro di Napoli (Ponti-De Laurentiis), regista Vittorio De Sica, interpreti Totò, Silvana Mangano, lo stesso De Sica, Paolo Stoppa, Sophia Loren, Giacomo Furia (la lavorazione si è iniziata con l'episodio nel quale appaiono gli ultimi tre attori, in esterni a Napoli, non appena De Sica ha finito di prendere parte come attore a L'allegro squadrone); La strada (in Ferraniacolor; Ponti-De Laurentiis), regista Federico Fellini (autore del soggetto e della sceneggiatura insieme a Tullio Pinelli), operatore Carlo Carlini, interpreti Giulietta Masina, Anthony Quinn, Richard Basehart; Cartouche (in Ferraniacolor; Produzione Venturini), regista Gianni Vermuccio, operatore Massimo Dallamano, interpreti Richard Basehart, Patricia Rock, Massimo Serato, Isa Barzizza, Akim Tamiroff, Nerio Bernardi.

Prosegue la lavorazione...

...dei seguenti film: Il prigioniero del Re (o La maschera di ferro; in Ferraniacolor; Produzione Venturini), di Richard Pottier e Giorgio Rivalta; Attila (in Technicolor; Lux Film-Ponti-De Laurentiis-Lux France), di Pietro Francisci; La Contessa scalza (in Technicolor; « Figaro Film »; United Artists-Rizzoli-Haggiag), di Joseph L. Mankiewicz; Mambo (Ponti-De Laurentiis), di Robert Rossen; Giovanna d'Arco al rogo (in Gévacolor e in Cinémascope; Produzioni Cinematografiche Associate), di Roberto Rossellini; Desiderio 'e sole (Romana Film), di Giorgio Pastina; Appassionatamente (Rizzoli Film), di Giacomo Gentilomo; I due amori (Itala Film), di Vittorio Cottafavi; L'amante del Dittatore (in Ferraniacolor; Mondo Film), del Conte Basile; I tre ladri (Rizzoli Film-Franco London Film), di Lio-

nello De Felice; Siamo uomini o caporali? (ex Miseria e nobiltà; Ross Film), di Mario Mattoli.

Fra i film in lavorazione...

...vi sarebbe anche: Il giro del sole (Cart Film), diretto da un certo Saltra San Salvador, fra i cui interpreti avrebbe dovuto essere Eloisa Cianni, sostituita poi — per ragioni di salute — da « Miss Campania 1953 » al secolo Luciana Moreno. Quest'ultima, secondo alcuni seri comunicati, durante una ripresa in esterni a San Giorgio a Cremano, presso Napoli, avrebbe preso a schiaffi il regista rifiutandosi di mostrare le gambe. A parte tale piccante retroscena, non si conoscono — almeno per il momento — altri particolari sul film.

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: Senso (o Uragano d'estate; in Technicolor; Lux

Film), di Luchino Visconti; Alvaro piuttosto corsaro (in Ferraniacolor; Titanus), di Camillo Mastrocinque; Papà Pacifico (Manenti Film), di Guido Brignone.

Risulta invece interrotta...

...la lavorazione del film Trappola d'oro (Sirio Film), di Marcello Pagliero, interpretato — oltre che dallo stesso regista — da De Sica, May Britt, Gabriele Ferzetti, Teresa Pelati, Emma Baron e Mirko Ellis. L'interruzione sarebbe dovuta al fatto che una delle interpreti, la Pelati, ha subito un'operazione chirurgica.

Il titolo definitivo...

...del film annunciato precedentemente come Le campane di Trieste o Le campane di San Giusto, diretto da Max Calandri per la Livorno Films, e interpretato da Nora Visconti, Antonio Basurto, Alberto Sorrentino, Nerio Bernardi, Liliana Bonfatti e Vera Carmi, sarà Trieste, cantico d'amore. Come si ricorderà, un'altra società, la Glomer Film, unica autorizzata a sfruttare il titolo della canzone di Colombino-Arona La campana di San Giusto (per il film diretto da Amendola e Maccari) aveva precedentemente diffidato chiunque ad usare titoli uguali o simili, minacciando provvedimenti legali.

Il febbrile accaparramento...

...dei titoli — reso possibile dall'apposito Ufficio istituito presso l'A.N.I.C.A. — continua ad effettuarsi, come si può constatare da quest'ultimo elenco: Arbitro venduto, Donne d'Italia, La risaia, Donne in risaia, Edizione straordinaria, Festival del Varietà, Amor amor amor..., Rosso e nero, La torre di Babele (Roma Film), Vita di Gioacchino Rossini, Il barbiere di Siviglia (Valentino Brosio). La legge non ha cuore, Figlia di

n. n. (Paolo Sereno), Il mantovano volante (o La vita di Tazio Nuvo-lari), Arlecchinata (o Arlecchino ser-vitore di due padroni: Bruno Vai-lati), Squadra Mobile, Donne all'In-ferno, Cento barzellette da salvare (Cine Italia), Giuramento (Eva Film), Serata di gala (Filmosa), Saffo (o Gli amori di Saffo: Manenti Film), Gira la gobba (Titanus), Prigioniera del destino (ENIC), Camorra (Excelsa Film), Cinquant'anni di emozioni (Trianon Film), Rasputin (Zeus Film), Hernani (Giuseppe Scotese), Mano vendicatrice (Universal Film), Turbine bianco (Galatea), Il Cardinale Lambertini (Genaro De Angelis), Precipitevolissimevolmente (titolo ita-liano del film Trouble in Store: Rank Film), Storia di una serva di fattoria (Alberto Lattuada), e — per finire in bellezza — Le quattro Naja-di della fontana dell'Esdra (Leo-nardo Cortese).

Rossellini e Fabrizi...

...rispettivamente come regista e co-me protagonista metteranno in scena "La cena di Trimalcione", una co-mmedia quattrocentesca ispirata al ce-lebre episodio narrato da Petronio Arbitro nel "Satyricon". La rappre-sentazione avrà luogo a Pompei, nel corso dell'"Estate Musicale Napo-letana".

L'On. Giuseppe Ermini...

...è stato riconfermato, dal Consiglio dei Ministri, nella carica di Sottose-gretario per lo Spettacolo. Il nuovo Governo Scelba ha inoltre nominato Ministro senza portafoglio per il Tu-rismo lo Sport e lo Spettacolo il Se-natore Giovanni Ponti, che dal 1946 è Presidente della Biennale Vene-ziana. Il Senatore Ponti, nato a Vene-zia nel 1896, deputato alla Costi-tuente, fece parte del Comitato di-rettivo del gruppo D.C.; Presidente del gruppo parlamentare dello Spet-tacolo, e vice-Presidente del gruppo parlamentare per il Turismo, ha an-che presieduto la commissione per la legge speciale su Venezia. Lau-reato in lettere e professore ordi-nario al Liceo Foscarini di Venezia, fu uno dei fondatori del Partito Po-polare, e dopo la liberazione fu il primo Sindaco di Venezia. Occupa-tosi attivamente di problemi sociali e in particolare dell'assistenza e della disoccupazione, egli è stato eletto se-natore nelle ultime elezioni.



Come produttrice...

...di cortometraggi d'attualità, anche la R.A.I.-T.V. è entrata a far parte dell'A.N.I.C.A. Viene infatti comu-nicato che il Consiglio Direttivo del-l'Unione Nazionale Produttori Film dell'A.N.I.C.A. ha accolto la do-manda di iscrizione all'Associazione recentemente effettuata dalla R.A.I.-T.V.

Fra i progetti...

...dei nostri registi segnaliamo i se-guenti: Alessandro Blasetti prepara in collaborazione con Margadonna e Anton la sceneggiatura della trage-dia di D'Annunzio La figlia di Jorio per la Documento Film; Luigi Zampa ha condotto a termine la prepara-zione di La Romana, dal romanzo di Moravia, che egli sta per dirigere per la Ponti-De Laurentiis, con gli attori: Gina Lollobrigida, Vittorio Gassmann, Lea Padovani e Daniel Gélin; Carmine Gallone sta architet-tando un film sul vecchio "varietà" italiano, per la cui sceneggiatura egli si vale della collaborazione di Oreste Petrolini, figlio del grande attore; Ferruccio Cerio prepara insieme a

Perrone e Sollima un film intitolato Donne, ladri e cavalli, in cui ven-gono narrate le vicende di un ladro e di uno scrittore di romanzi gialli i quali formano una società per "de-rubare scientificamente" il prossimo; Giuseppe Bennati, insieme agli sce-neggiatori Avanzo, Patrizi, Mucci e Nino Guerrini, sta definendo lo sce-nario di un film imperniato su una storia di briganti, da realizzarsi in Sardegna in Technicolor; Silvestro Prestisilippo prepara una nuova ri-duzione di una rivista di successo: Barbanera buon tempo si spera, con la compagnia Giusti-Tognazzi. Nello stesso tempo, fra i film attualmente in preparazione vanno ricordati: La vita di Gesù Cristo che la Rizzoli Film intende realizzare in Techni-color, ispirandosi al libro dell'Abate Ricciotti; L'amore di Parisina (Pari-sina Malatesta), in Ferraniacolor, da un soggetto originale di G. Vitaletti, da girarsi "nei luoghi dove Parisina amò, visse e morì"; Orlando il Pa-ladino, che Riccardo Freda dirigerà a colori; per la Lux Film; I terroni, da un soggetto di Ugo Pirro, che sta sceneggiando il film insieme a Mario

Monicelli, nel quale saranno narrate le avventure di un gruppo di cala-bresi in Liguria; Casa Ricordi, che illustrerà episodi della vita di Ros-sini, Donizetti, Verdi, Puccini e Boi-to, sullo sfondo della nota casa edi-trice milanese: la sceneggiatura vie-ne effettuata da Novarese, Age, Scar-pelli e Benvenuti; Casta Diva, riedi-zione del vecchio film di Gallone, che ne ha ceduto i diritti alla Documento Film; e infine un altro film su Bel-lini: Gli amori di Vincenzo Bellini, da realizzarsi a colori, con la regia di Camillo Mastrocinque, per la scel-ta del cui protagonista, la casa pro-duttrice (Po Film) invita gli even-tuali concorrenti a mandare due foto-grafie a colori (di fronte e di profilo) presso il proprio Ufficio Stampa e Pubblicità (Viale Castro Pretorio, n. 118, Roma), precisando che « il colore dei capelli dovrà essere biondo e quello degli occhi azzurro ».

FRANCIA

Il "Tour de France" 1954...

...sarà anche quest'anno seguito in tutte le sue fasi da una casa italiana: viene infatti comunicato che il "pa-

(In alto) Il regista Rossen spiega una scena a Katherine Dunham durante la lavorazione di Mambo. (Sotto) Un « si gira » di Stella dell'India con Cornel Wilde e il regista Arthur Lubin (quello appoggiato all'alabarda); — a destra — alcune giovani bellezze africane nel film Eva nera diretto da Giulio Tomei.



tron" del Tour, Jacques Godet, ha concesso per la settima volta l'esclusiva per il film ufficiale sulla competizione sportiva alla "Cine Sport" di Milano.

Solo sei film...

...erano in lavorazione negli stabilimenti parigini alla fine di gennaio, fra cui una coproduzione franco-italiana: La Castiglione (in Eastman-color) di Georges Combret. Alla stessa data dell'anno scorso i film in lavorazione erano invece dodici.

Jean Cocteau...

...presiederà anche quest'anno alla Giuria del Festival Internazionale Cinematografico di Cannes. Pare che fra i cineasti invitati a far parte della medesima vi sarà anche Luis Buñuel, il quale dal Messico, dove attualmente risiede, avrebbe già risposto affermativamente.



Ancora il cinema nel cinema: una scena di Opinione pubblica, con Maria Mauban e Gianrico Tedeschi nella parte di due attori, Paul Muller in quella d'un regista e Daniel Gelin in quella d'un giornalista.

Ad' una coproduzione...

...franco-italiana, La rage au ventre di Jean Josipovici, è stato assegnato il "Grand Prix du Cinéma" per il 1953. Il film prodotto dalla Safa-Palatin-Isar Film, che nell'edizione italiana è intitolato Il fuoco nelle vene, è interpretato da Viviane Romance e Rossano Brazzi.

Il rallentato ritmo...

...della produzione pare sia dovuto alla nuova legge di aiuto all'industria cinematografica, secondo la quale i produttori possono godere delle previste sovvenzioni solo quando essi abbiano saldato tutti i precedenti debiti. Non prima di un mese la situazione potrà essere infatti chiarita, dato che la contabilità della produzione nazionale è attualmente allo studio presso gli organi competenti, i quali dovranno stabilire quali produttori avranno diritto a riscuotere gli aiuti concessi dalla nuova legge. La produzione francese è attualmente indirizzata verso combinazioni (anche in coproduzione) non inferiori ai cento milioni di franchi, e in gran parte a colori. Quasi eliminate risulterebbero le produzioni in economia e le relative speculazioni commerciali su film di limitato impegno: nono-

stante tutte le difficoltà del momento, si prevede inoltre che la produzione di quest'anno non sarà inferiore a un centinaio di film.

Molti sono i progetti...

...che in questo periodo di stasi si vanno formulando: Le Chanois prepara un nuovo film con Robert Lamoureux, Papa, maman, la bonne et moi, da un soggetto di Marcel Aymé; Georges Lampin ha intenzione di dirigere una nuova riduzione del romanzo di Tolstoj, Resurrezione, e lavora attualmente alla sceneggiatura insieme a Charles Spaak; Max Ophüls ridurrà per lo schermo una commedia di Peter Ustinov, L'amore dei quattro colonnelli; Diamant Berger dirigerà un film tratto da La fille Elise di Edmond de Goncourt, con gli attori Serge Reggiani e Simone Signoret; Christian-Jaque non vede l'ora di dare il primo colpo di

te anche gli attori Anthony Steel, Sheila Sim e Orlando Martins.

Charlie Chaplin...

...dopo la rinuncia di sua moglie Oona (figlia di O'Neill) alla cittadinanza americana, ha dichiarato ai giornalisti: « Sono molto fiero di annunciare che mia moglie è ora cittadina britannica ». Chaplin, che ha sempre conservato la sua cittadinanza britannica, nonostante la sua lunga permanenza negli Stati Uniti, ha deciso di non far più ritorno in America ed ha anche annunciato che i suoi figli saranno tutti cittadini britannici. Per ciò che riguarda la denuncia al fisco delle sue rendite in dollari, Chaplin — secondo una dichiarazione del Tesoro britannico — ne sarà esonerato, dato che egli risiede all'estero.

GERMANIA OCC.

Tre grandi società...

...sorgeranno tra breve al posto della vecchia UFA, la cui attività venne a cessare nel 1945 ad opera degli alleati, in quanto la casa tedesca era divenuta uno strumento di propaganda del regime nazista. Le tre nuove società saranno: la UFA, con sede a Monaco e con un capitale di 40 milioni di marchi, la AFIFA a Berlino con circa 30 milioni di marchi, e la Bavaria a Düsseldorf con 18 milioni di marchi. La "rinascita ufficiale del film tedesco" (come viene definito l'avvenimento negli ambienti interessati), sarà contrassegnata — pare — da una radicale moralizzazione degli spettacoli, secondo i criteri del Ministro Federale Würmeling, il quale ha recentemente esortato i cineasti tedeschi ad eliminare dai loro film "seni e nudità", nonché gli accenni all'adulterio e al divorzio.

SVIZZERA

L'ottava edizione...

...del Festival Internazionale del Film di Locarno avrà luogo dal 1° all'11 luglio prossimi. La comunicazione ufficiale è stata diramata al termine della recente assemblea generale dell'Associazione del Festival.

CECOSLOVACCHIA

Uno scambio di film...

...con la Francia è previsto per i prossimi mesi. Viene infatti comunicato che in questi giorni il Direttore Generale della Cinematografia francese Jacques Flaud si recherà a Praga per prendere accordi in proposito con i dirigenti della cinematografia di stato cecoslovacca.

UNGHERIA

Il nuovo Ambasciatore...

...della Repubblica Democratica Tedesca in Ungheria è Sepp Schwab, un ex regista cinematografico: egli negli ultimi anni aveva svolto varie attività presso la DEFA ed aveva lavorato alla direzione dell'industria cinematografica nazionalizzata della Germania Orientale.

JUGOSLAVIA

Una vivace polemica...

...si è aperta recentemente sulla stampa jugoslava a proposito di un film di coproduzione jugoslavo-austriaca, presentato a Berlino senza l'autorizzazione da parte jugoslava. Si tratta di un film sulla liberazione, definito "anti-jugoslavo" perché po-

ne i tedeschi sotto una luce di eccessiva umanità.

U.R.S.S.

Tre film...

...della più recente produzione verranno inviati dall'Unione Sovietica al prossimo Festival di Cannes: uno imperniato sull'eroe dell'indipendenza albanese Skanderberg (realizzato in compartecipazione con l'industria cinematografica d'Albania), uno sulla scuola del balletto russo, ed infine un altro di cui si conosce per ora solo il titolo: Marina. I tre film sono tutti a colori.

ARGENTINA

Al Festival Cinematografico...

...Internazionale di Mar De la Plata l'Italia parteciperà con tre lungometraggi: Pane amore e fantasia, Villa Borghese e I vitelloni e con otto cortometraggi in Ferranicolor. Fuori selezione verranno presentati inoltre i film: Giuseppe Verdi e I vinti.

BRASILE

La partecipazione italiana...

...al Festival di San Paolo è costituita dai film di lungometraggio: Pane amore e fantasia, Il sole negli occhi, e Muso duro, e dai seguenti cortometraggi in Ferranicolor: Arditì del cielo di Ragona, I fiori di Trovatielli, Il miracolo della seta di Magnaghi, Le nozze di Octopus di Manera, Poesia della danza di Gandin, Siderurgia moderna italiana di D'Éramo, Vetrate artistiche di Oppo, e Vita di bordo di Bragadin (gli stessi cortometraggi che parteciperanno al Festival Argentino). A San Paolo interverranno 23 nazioni: Argentina, Australia, Brasile, Canada, Cile, Danimarca, Francia, Germania, Giappone, Gran Bretagna, India, Italia, Jugoslavia, Messico, Olanda, Perù, Portogallo, Spagna, Svezia, Svizzera, Stati Uniti, Uruguay, Venezuela. Anche l'ONU collaborerà al Festival, attraverso l'UNESCO, mettendo a disposizione una parte del suo Museo del Cinema.

U. S. A.

A sei dollari l'una...

...pare che Howard Hughes sia disposto ad acquistare tutte le azioni della R.K.O. Radio Pictures attualmente in mano ad altri proprietari, le quali sono in tutto 3.914.913, e la cui quotazione alla Borsa di New York nella prima metà di febbraio era invece di 2 dollari e 87. Il maggiore azionista della società, ritenuto responsabile dagli altri azionisti di tutte le perdite subite dalla R.K.O. in questi ultimi tempi, si propone in tal modo di spendere circa 24 milioni di dollari.

Marlon Brando...

...ha abbandonato la lavorazione del film in Technicolor e in Cinemascope The Egyptian, tratto dal romanzo di Mika Waltari "Sinuhe l'Egiziano", a causa di un improvviso esaurimento nervoso che lo ha costretto a ricorrere alle cure di uno psichiatra. Al film diretto da Michael Curtiz, prendono anche parte gli attori Burt Lancaster, Kirk Douglas, Bella Darvi, Jean Peters, Gene Tierney e Jay Robinson. Per il ruolo del protagonista — qualora Marlon Brando non fosse più in grado di riprendere a lavorare — si fa ora il nome di Montgomery Clift.

NOLEGGIO E CAMERIERE

IN una rivista cinematografica si sono lette di recente alcune dichiarazioni di Antonio Pietrangeli in merito al "lancio" pubblicitario del suo film *Il sole negli occhi*, dichiarazioni che non sarà inutile rileggere e meditare: «Il film è stato lanciato nascondendo accuratamente che si trattava di un racconto sulle cameriere. "La cameriera non chiama pubblico", mi fu autorevolmente osservato. Fu grave errore, perché l'opera venne presentata e propagandata senza precisarne il tono e le caratteristiche». All'esperienza personale di Pietrangeli possiamo aggiungere una nostra, sempre concernente lo stesso film. Avendo notato, in una grande città, una certa perplessità dell'esercente circa le possibilità commerciali del film, da noi già visto ed ammirato, ci eravamo permessi di suggerirgli una iniziativa pubblicitaria di questo genere: indire una proiezione mattutina (domenicale) ad inviti del film, invitare ad essa un centinaio di domestiche in servizio presso famiglie della città e, al termine dello spettacolo, interrogarle, farle parlare sul film che avevano visto e che le riguardava da vicino, per conoscere le loro reazioni di fronte ad esso ed ai problemi in esso agitati. Pensavamo, avanzando tale proposta, che una iniziativa del genere, oltre a riuscire interessante ed indicativa, e non soltanto per l'autore del film, potesse tradursi, grazie al suo carattere abbastanza insolito, in un fattore di efficace pubblicità per l'opera. L'esercente — il più intelligente della zona — reagì con qualche dubbio, ma con una sostanziale, stimolata adesione. Al momento buono intervenne però il direttore della agenzia locale della Titanus, distributrice di *Il sole negli occhi*, il quale si affrettò a dichiarare che un lancio impostato su uno spettacolo ad uso delle donne di servizio avrebbe declassato il film. Quest'ultimo venne così, praticamente, abbandonato al suo destino, che, trattandosi di opera piuttosto sprovvida di "nomi" tali da far cassetta, fu commercialmente poco brillante. E non soltanto in quella città, dove venne prudenzialmente relegato dall'esercente nel peggior locale di prima visione di cui disponeva, ma anche, di regola, nelle altre.

Un caso anche più desolante era stato quello di *Lo sceicco bianco* di Fellini, travolto dal fallimento della Fincine che doveva distribuirlo e gettato, in quasi tutte le città, allo sbaraglio, con gran ritardo, in locali talvolta inadatti, senza alcuna pubblicità, con programmazione, in qualche caso, bloccata (un paio di giorni, in periodo estivo). Il film, intelligente e comunemente difendibile anche su un piano commerciale, andò così incontro al disastro. Il quale tuttavia non si verificò a Roma, l'unica città importante, crediamo, dove esso sia stato presentato convenientemente. Quest'ultima circostanza e il grosso successo (che ha colto di sorpresa gli stessi noleggiatori ed esercenti) di *I vitelloni*, il secondo film del medesimo autore, improntato ad uno spirito analogo, indurrebbero a credere che la sorte di *Lo sceicco bianco* avrebbe potuto essere assai diversa, qualora ad esso fosse stato assicurato un lancio adeguato.

Gli esempi del genere, concernenti film italiani di particolare merito, potrebbero agevolmente moltiplicarsi, da quello lontano di *La terra trema* che la parziale "castrazione" imposta dal noleggio al regista non valse a salvare da una presentazione semiclandestina ed escludente regioni intere, a quello recentissimo di *Cronache di poveri amanti*, presentato, in alcune città, alla cieca, senza la minima preparazione propagandistica. Sembra esistere dunque una regola per cui quanto più un film italiano è insolito e illuminato dall'intelligenza, quanto più esso ha bisogno di doveroso sostegno, anche per ovviare alla scarsità di elementi esteriori di richiamo, tanto più totale si fa intorno ad esso la congiura preventiva del disinteresse e del silenzio. Ora, l'esperienza insegna come i così detti gusti del pubblico dipendano in buona misura dal genere di spettacolo che i produttori gli somministrano quotidianamente, convinti di andare incontro alle sue aspirazioni. Le quali, pur essendo largamente inquinate, possono essere spesso raddrizzate e rivolte verso espressioni più degne. Si veda il caso di *Ladri di biciclette*, da Alfredo Guarini ricordato a Parma, con parole riportate dalla nostra rivista nel n. 123, ma che non sarà male rileggere: «Durante la mia permanenza all'ENIC... ebbi la

ventura di assumere il noleggio di *Ladri di biciclette*, naturalmente contro il parere di tutta l'organizzazione dell'Ente. Finito il film venne il momento di presentarlo ed io avevo promosso varie visioni private che nel mio intento dovevano servire prima di tutto ad avvicinare il film a coloro che lavorano nel nostro mestiere e a creare intorno a *Ladri di biciclette* un'atmosfera di interesse che servisse di base ad un nuovo tipo di lancio pubblicitario. Improvvisamente — in mia assenza — sorprendendo la buona fede di De Sica, gli uffici dell'ENIC decisero di presentare il film in pubblico in alcune città italiane. Fu un grosso insuccesso perché un pubblico normale non poteva intuire dai semplici manifesti di un film come *Ladri di biciclette* di trovarsi di fronte a quel capolavoro che è il film di De Sica. Appena conosciuto l'esito corsi a Roma, sospesi le programmazioni del film e concordai rapidamente con De Sica un nuovo sistema di lancio. Iniziando da Milano, il regista presentò personalmente il film e lo spiegò al pubblico in tutte le principali città d'Italia. Nacque da ciò un tale interesse che provocò un aumento considerevole degli incassi ed oggi — almeno per *Ladri di biciclette* — non abbiamo ragione di lamentarci, come per tanti altri film neorealisti, del mancato consenso di pubblico e perciò dei limitati incassi italiani. Ho citato questo episodio perché l'intervento personale di un regista alla prima di un suo film è riuscito ad influenzare il giudizio di un pubblico». Guarini concludeva che "a cinema nuovo debbono corrispondere sistemi nuovi di divulgazione" e proponeva di studiare «un sistema — basato sui diritti dell'autore — che permetta ai creatori di un film di intervenire nel sistema di divulgazione della propria opera».

Conclusione importante, dettata dall'esperienza ad una persona che conosce assai bene il suo mestiere. Ma l'eventuale acquisizione di un principio del genere non sarebbe sufficiente a risolvere il problema che ci sta a cuore. Lo stesso Guarini ne è conscio, dal momento che nella sua relazione ha richiamato lo Stato ai suoi doveri, attualmente malintesi. E qui sta il punto cruciale. Noleggiatori, esercenti fanno il loro mestiere di industriali. Più o meno bene, ma con una finalità che non può, allo stato attuale delle cose, venir messa in discussione, il cinema è, appunto, un'industria. Ma lo Stato ha ritenuto opportuno, anzi necessario, intervenire nelle cose del cinema italiano, con misure protezionistiche di vario genere, dalle quote di rimborso sulle tasse alla programmazione obbligatoria, il cui periodo annuale i produttori adesso vorrebbero far estendere. Ora, confessiamo di non vedere perché lo Stato debba preoccuparsi di incrementare un fenomeno inflazionistico, sostenendo artificiosamente un'industria, mentre si disinteressa praticamente delle sorti di un'arte. Quelli che hanno bisogno, almeno in un primo tempo, di essere sostenuti non sono i mediocri o bassi prodotti commerciali, i quali possono essere tranquillamente abbandonati al regime della libera concorrenza (quelli dotati di *atouts* tali da soddisfare il pubblico resisteranno, gli altri cadranno, e sarà tanto di guadagnato per tutti), ma le opere nate da un'esigenza più elevata e quindi, talvolta, più ardue non dico da comprendere ma da avvicinare, per lo spettatore sprovveduto. A queste ultime, in un regime di protezionismo sano, andrebbero riservati i rientri, ad esse i periodi di programmazione obbligatoria, con impegno, da parte dello Stato, di rimborso agli esercenti, in equa misura, delle eventuali perdite subite con film i quali, a dispetto di ogni seria preparazione pubblicitaria, non avessero incontrato il favore del pubblico. Con un provvedimento del genere tutti gli aspetti del problema sarebbero risolti, in quanto noleggiatore ed esercente, ciascuno per proprio conto tranquillizzato, avrebbero tutto l'interesse a curare un adeguato lancio del film. (E' ovvio che il sistema dei rimborsi agli esercenti andrebbe studiato con cautela, in modo da non incoraggiare la pigrizia parassitaria, ma, al contrario, da stimolare la solerte iniziativa con premi per le "difese" più intelligenti). Potremo così avvicinarci ad un'epoca in cui i noleggiatori si dichiareranno convinti che anche le cameriere "chiamano pubblico".

c.

TENDENZE INTIMISTICHE DEL CINEMA ITALIANO

DA QUALCHE tempo si va accentuando nel nostro cinema una certa propensione per l'analisi intimistica, come provano alcuni film significativi apparsi negli ultimi due anni, fra cui particolarmente *La signora senza camelia* di Antonioni, *La provinciale* di Soldati, *Febbre di vivere* di Gora, *Articolo 519 Codice Penale* di Cortese. Si tratta di opere alquanto diverse fra loro, nelle loro ascendenze storiche come nei loro dati stilistici, ma che tuttavia rivelano connessioni e affinità riguardo al loro significato nella storia del cinema italiano e, specialmente, ai loro rapporti col neorealismo.

E' stato detto, da più parti, che questa nuova tendenza intimistica costituisce una nuova fase del neorealismo, o meglio un secondo momento di esso. Qualcuno ha perfino individuato le origini e la natura di questa nuova fase, nei termini della problematica politica che domina oggi il campo della critica cinematografica, come involuzione borghese o come evoluzione verso il trascendente. A nostro avviso, invece, i nuovi film intimisti si collocano esplicitamente fuori del neorealismo, se non contribuiscono addirittura a sottolineare l'esaurimento di certi aspetti di esso. Con questo non vogliamo dire che il neorealismo sia finito, che sarebbe un altro discorso. Tuttavia, se esso continuerà, sarà necessariamente per strade diverse da quelle dell'intimismo, che si presenta con caratteristiche profondamente differenti da quelle del neorealismo, tanto differenti, come vedremo, da non legittimare nemmeno la denominazione di seconda fase. Ciò non significa, ovviamente, che, come tutto l'odierno cinema italiano, anche l'intimismo non ri-

senta dell'esperienza neorealista. Figure come quelle di Antonioni o di Gora non sarebbero concepibili senza il precedente neorealista. Tuttavia le ambizioni dell'intimismo sono di tutt'altra natura e sembrano riallacciarsi piuttosto ad esperienze anteriori al neorealismo e specialmente a quel complesso filone intimistico che ha avuto nella storia del cinema una sua carriera precisa, anche se frammentaria.

E' noto che (se si eccettua qualche sequenza di Griffith; per esempio in *Giglio infranto*) i primi concreti elementi d'un'organica ricerca intimistica si sviluppano verso il 1917 nel cinema scandinavo, legati alla tradizione figurativa del luminismo nordico e in funzione per lo più d'un racconto allegorico. Qualche anno più tardi, il Kammerpiel tedesco inserisce la lezione scandinava nel simbolismo espressionista, impostando però una ricerca narrativa originale che, in seguito, si andrà lentamente trasformando, soprattutto per opera di Dupont e di Pabst, verso il realismo psicologico. In Francia, verso il 1921, l'Avanguardia che fa capo a Delluc, partendo da presupposti fondamentalmente letterari, punta ad un simbolismo introspectivo di natura psicologica che si vale in parte di procedimenti sperimentali. Echi intimistici si svilupperanno più tardi nel realismo francese sonoro (per esempio, certo Carné). Figure e movimenti intimistici minori sorgono frattanto nelle cinematografie dell'Europa centrale (per esempio Fejos, Machaty), per lo più improntati all'influsso tedesco, mentre gli scandinavi continuano il loro filone (vivo ancor oggi), aggiornandolo, con una certa stanchezza, all'evoluzione del cinema mondiale (per

esempio Sjöberg). Questo rapidissimo excursus sottintende, ovviamente, una poetica del fenomeno, i cui termini essenziali ci sembrano da ravvisarsi, al di là d'una formulazione di genere, nella differenziazione dal realismo psicologico (per esempio, certo Pabst, Renoir, Wyler). Rispetto a questo, l'intimismo si distingue, a nostro avviso, per un atteggiamento più profondamente introspectivo, cioè per la tendenza ad assumere il momento psicologico come valore autonomo di racconto, al di qua di una dinamica di fatti. E' soprattutto questo elemento, d'ordine narrativo, che precisa il suo posto e la funzione nella storia del cinema: l'intimismo reagisce infatti agli schemi costruttivi derivati dalla *poursuite* e dal montaggio alla Griffith, cui esso contrappone l'assunto d'un racconto d'atmosfera che, nelle sue espressioni più spinte (Delluc), tende a superare la psicologia del carattere per isolare degli stati d'animo. I motivi fondamentali di questa poetica — di natura essenzialmente colta — hanno origini precise, al di fuori della storia del cinema, in un clima spirituale molto concreto, anche se non identificabile in termini strettamente geografici, legato ad una fase di ricerca della narrativa letteraria e della drammaturgia (Strindberg, James, Cecov, Proust, Schnitzler, Kafka, Lagerlöf). All'infuori di questo clima, l'intimismo non ha avuto, non solo nel cinema, che labili e sporadiche risonanze, che attingevano per lo più, deliberatamente, a modelli di genere (per esempio, Cavalcanti in *En rade* si rifece a *Fièvre*).

Anche nel nostro paese, che rimane sostanzialmente estraneo al clima suddetto, i tentativi d'un cinema intimistico ebbero un carattere marginale e riflesso. Essi si accentrano principalmente attorno alla figura di Camerini, che condusse l'esperienza più coerente (anche se discontinua). In *Rotaie*, egli si accostò esplicitamente agli schemi del kammerpiel, specialmente nella parte iniziale, quella del tentato suicidio della coppia nella camera d'albergo, che rimane, ancor oggi, una sequenza esemplare. Ma, più che al simbolismo del Kammerpiel, la sua personalità era orientata verso un gusto realistico, più italiano, verso un intimismo in chiave casalinga, con affabili venature satiriche. E fu questa la naturale evoluzione della sua opera (*Gli uomini che mascalzoni*, *Il Sig. Max*), una delle più personali del cinema italiano fra il '30 e il '40, che ebbe una parte non indifferente nella genesi di certo neorealismo (è di qui che proviene De Sica). Tuttavia, quella di Camerini rimase, allora, un'esperienza isolata, forse proprio a causa della sua originalità. Le sue ricerche intimistiche non trovarono che scarso seguito in un clima dominato da tutt'altri interessi, improntato prevalentemente ad una narrativa esteriormente spettacolare, in senso epico o macchiattistico. (1).

Infatti oltre a quella di Camerini, l'unica esperienza di attinenza intimistica è quella svoltasi, fra il 1940 e il 1942, in seno alla corrente cosiddetta *calligrafica* (Castellani, Chiarini, Poggioli, Soldati, Lattuada), di cui diremo più avanti. Perciò, più che agli esili precedenti suddetti, l'attuale fioritura intimistica sembra rifarsi, nel suo complesso, ad esempi eclettici, alquanto lontani da noi, nel tempo e nello spazio, fra cui appaiono preminenti quelli di certo cinema francese e tedesco di trent'anni fa.

Michelangelo Antonioni riprende oggi in-

Michelangelo Antonioni riprende nel nostro cinema l'intento d'una narrativa d'atmosfera e punta a un racconto intessuto di stati d'animo più che di fatti; la *Bosé* in Cronaca di un delitto.



fatti l'intento d'una narrativa d'atmosfera (che fu specialmente di Delluc e di cui Antonioni stesso raccolse direttamente un'esemplificazione spuria e tardiva in *Les visiteurs du soir* di Carné, di cui fu assistente) e punta ad un racconto intessuto più di stati d'animo che di caratteri o di fatti; assunto che era già palese in certa sua produzione documentaristica, per esempio in *N. U.* E' questa la novità dell'opera di Antonioni, novità di cui nemmeno egli stesso sembra essere del tutto conscio e che comunque non è stata compresa dalla critica che si è ostinata a cercare nei suoi film ciò che non c'era e non ha visto invece ciò che c'era. L'amore contrastato dei due protagonisti in *Cronaca d'un amore* e la disincantante esperienza dell'attrice in *La signora senza camelie* (lasciamo da parte *I vinti*, opera minore e appartata nella sua carriera), si sviluppano attraverso una successione di stati d'animo la cui connessione sembra consistere soprattutto in un comune sentimento gnomico. In *La signora senza camelie*, opera di valore non trascurabile, quest'assunto appare più chiaro e maturo: dalla timida curiosità della protagonista che vagola attorno al "Fiamma", nella sequenza iniziale, alla sua noia nella casa troppo grande del marito ricco; dall'umiliazione della "prima" veneziana ai suoi deludenti incontri col diplomatico, fino al crollo finale, accettato con doloroso cinismo, sempre la storia si regge su un'analisi di stati d'animo la cui consistenza umana ed emotiva rimase al di qua della definizione psicologica e della dinamica degli avvenimenti. In Antonioni, l'analisi dello stato d'animo risulta per lo più connessa, attraverso i personaggi, ad una scoperta ambientale (si veda in *La signora senza camelie*: i teatri di posa di Cinecittà, il Palazzo del cinema al Lido, il motoscafo, le calli di Venezia, la casa del produttore, le case patrizie che frequenta il diplomatico, la passeggiata in automobile con l'E 42 sullo sfondo, ecc.). I personaggi sono sempre in funzione d'un determinato ambiente. L'analisi ambientale finisce anzi, talvolta, per prevalere sullo stato d'animo, specialmente quando si carica di intenzioni esterne, per esempio di critica o talora addirittura di satira del costume, motivo questo che costituisce, nel temperamento di Antonioni una vena laterale ma ricorrente, che sembra per altro priva, se non di sincerità, di approfondimento interiore e quindi appare spesso esterna e gratuita.

Il concetto d'una narrativa di atmosfera non risulta insomma ben chiaro, nella poetica di Antonioni, che cede talvolta a preoccupazioni d'ordine costruttivo, sostanzialmente estranee alla sua ispirazione più genuina e che si traducono in sequenze dialogiche di apporto puramente didascalico (per esempio, in *La signora senza camelie* il dialogo della protagonista coll'imbianchino). La sua opera si colloca quindi, fino ad oggi, in una prospettiva un po' ibrida da cui è auspicabile che egli esca al più presto. Comunque, pur nella sua incertezza, l'esperienza di Antonioni appare molto importante e significativa nell'ambito del cinema italiano, soprattutto come ricerca di nuovi schemi narrativi.

Questa ricerca ha, nel cinema italiano del dopoguerra, un precedente illustre in *La terra trema* di Luchino Visconti che persegue intenti molto vicini a quelli di Antonioni. Anche Visconti, pur rimanendo sul piano



Una scena di *La terra trema*: Visconti pur rimanendo sul piano d'un realismo documentaristico, tende a un racconto imperniato su una analisi introspettiva e di paesaggio. (Sotto): *La Lollbrigida* in *La provinciale*: altro film indicativo, sotto certi aspetti d'una tendenza intimista.



del piú stretto realismo (talora documentaristico), tende infatti ad un racconto svincolato dagli schemi costruttivi tradizionali, un racconto in cui la successione delle sequenze obbedisce solo ad una lenta analisi introspettiva e di paesaggio. Quest'analisi tende però, come è stato opportunamente osservato, a risolversi in un'attitudine contemplativa. E' questo il limite dell'intimismo di Visconti che tende appunto ad evadere in una rappresentazione piú vasta ed esterna. La sua esperienza intimistica (che, del resto, è finora limitata al solo *La terra trema*, ma attendiamo con vivo interesse *Senso*) sembra quindi solo parzialmente qualificata e si pone comunque in una posizione del tutto particolare che ci sconsiglia dal tentare una sua piú precisa collocazione rispetto all'intimismo odierno.

Se per Antonioni e Visconti può valere specialmente l'accostamento a Delluc, Mario Soldati con *La provinciale* sembra rifarsi invece a certo realismo tedesco e soprattutto a Dupont. Diciamo subito però che, per Soldati, il riferimento è meno sistematico e alquanto piú esterno e sembra esaurirsi in un certo modo di definizione simbolistica dei personaggi e degli ambienti, tendente ad un'accentuazione quasi espressionistica. Si veda, per esempio, il personaggio della contessa romena, magistralmente interpretato dalla Mangini (la cui drammatica e aprioristica compostità ricorda molto da vicino quella di Heinrich George in *Fortunale sulla scogliera*); l'appropriata analisi della sua casa (le tende, il salottino, "la mia Bucarest"); quei suoi atteggiamenti fra il cinico e il sofisticato, (i parolumi, il tè, il lenocinio); infine il particolare dell'ombrellino che ruota dietro cui la contessa si nasconde enigmaticamente (cosí come, ancora in *Fortunale sulla scogliera*, Heinrich George si tira sornionamente il berretto sugli occhi). In realtà, queste citazioni dupontiane sono meno lontane di quanto sembri dalla formazione di Soldati (dal suo esordio fogazzariano, con *Piccolo mondo antico* e *Malombra*, che rimane la sua sola esperienza di qualche impegno, prima di *La provinciale*), cui si riallacciano direttamente per una comune ricercatezza letteraria, soprattutto nell'analisi tipologica, là ispirata al facile sentimentalismo fogazzariano, qui all'acre naturalismo di Moravia, liberamente rivissuto.

Verso il 1940-42 c'era nel cinema italiano tutto un clima di ricerche in questa direzione (si ricordi la famosa sequenza del gatto in *Giacomo l'idealista* di Lattuada), ispirato ad un simbolismo plastico che, oggi, alla luce della lezione neorealista, ci appare tuttavia dominato da una sensibilità eminentemente letteraria. Su tali ricerche — di natura tipicamente intellettualistica — influirono sensibilmente gli esempi appunto di opere come *Varieté* e *Fortunale sulla scogliera*, studiatissime nel nostro paese, la cui poetica sembrava incarnare l'archetipo non solo d'un cinema cinematografico — come si diceva allora — ma anche d'un'incisività umana e psicologica che appariva particolarmente suggestiva alla parte piú avanzata del nostro cinema che in quegli anni cercava disperatamente di evadere dagli scipioni, dai giarabub, dalle violette nei capelli. Si potrebbe anzi dire che per certi cineasti italiani di allora lo specifico filmico sembrava destinato a tradursi unicamente nei termini d'un racconto psicologico: conclusione che, del resto, era suffragata anche da un'interpretazione letterale di

"Film o Fonofilm" di Pudovchin, testo pure studiatissimo in Italia. Si tenga conto inoltre che anche il verismo francese (per intenderci, quello di Renoir e di Carné), che in quegli anni influenzò il nostro cinema, specialmente quello colto, come nessun'altra scuola, attingeva per conto suo, sia pure un po' alla lontana, a Delluc e a Dupont. La nascente cultura cinematografica italiana si orientò cosí verso il gusto d'un intimismo simbolistico, rivissuto sul piano di una sensibilità originale, che cercava coraggiosamente di riallacciarsi alla tradizione nazionale. Film come *Giacomo l'idealista*, di Lattuada, *Via delle cinque lune* e *La Bella addormentata* di Chiarini, *Gelosia* di Poggioni (di quest'ultimo si ricordi la citazione dupontiana del barone, all'inizio, presentato di spalle), non si comprende e non si giustificano fuori di tale clima di ricerche. In questo clima si formò appunto *Soldati*, anche se egli vi aderí in modo solo marginale, dato il carattere particolare delle sue esperienze fogazzariane. Allo stesso clima, Soldati si riallaccia oggi con *La provinciale*, saltando a pié pari (o quasi) il capitolo del neorealismo, il quale, del resto, com'è noto, non influí mai su di lui. Anzi egli non ha nascosto (e l'ha ripetuto anche al recente convegno di Parma) la sua ostilità per il neorealismo.

Se le ricerche di Antonioni e di Soldati sono agevolmente situabili nella storia del cinema italiano, sia pure in base a riferimenti indiretti, la figura di Claudio Gora appare invece piú solitaria e non facilmente definibile. Maturata in disparte e dopo incerti precedenti di attore, boicottata dal noleggino, ignorata dal grande pubblico, snob-

ca piú direttamente nel vivo d'una tematica intimistica originale, intesa a cogliere certi aspetti tipici della gioventú contemporanea. L'introspezione psicologica si apre cosí ad una prospettiva sociale (intendendo il termine in un'accezione molto discreta, al di fuori delle speculazioni contenutistiche care a certo cinema e a certa critica), che restituisce alla sua analisi un singolare approfondimento umano. Gora scruta i volti dei suoi personaggi con rigore accanito, ne svela i sentimenti in una cadenza precisa di gesti ch'egli ricollega, criticamente, all'immagine d'una società. Il limite della sua indagine sembra tuttavia consistere proprio nel suo impegno diagnostico che si traduce talvolta in un'enfasi eccessivamente dialettica e spettacolare (certe notazioni del personaggio interpretato da Serato; ed il finale nella "morgue"). Il nucleo intimistico viene allora deviato in una rappresentazione esteriore che, se conserva una sua specifica concretezza umana (specialmente significativa nel quadro d'una produzione come quella italiana d'oggi, prevalentemente ispirata ad uno pseudo-realismo bozzettistico), rivela tuttavia motivi latenti suscettibili di svilupparsi in tutt'altra direzione. *Febbre di vivere* sembra quindi destinata a rimanere un'esperienza transitoria nella carriera di Gora che, proprio nella sorprendente evoluzione intercorsa fra il primo e il secondo film, ha finora mostrato di muoversi con estrema libertà e spregiudicatezza d'interessi.

La posizione di Gora rimane quindi incerta ed essenzialmente isolata nell'ambito del cinema italiano (anche se non mancano dei contatti di genere con film come *Le infedeli* di Steno, contatti che a nostro av-



bata dalla critica, la sua breve esperienza si annuncia come una delle piú interessanti nel cinema italiano d'oggi. Già il suo primo film, *Il cielo è rosso*, del 1950, in mezzo ad uno scialbo simbolismo nichilistico, in cui non era difficile scorgere l'influsso di certo cinema francese, individuava, sia pure in termini generici, certi elementi d'una sofferta introspezione giovanile. Il suo secondo film, *Febbre di vivere*, del 1953, si collo-

viso rivelano però ben poco). I suoi stessi rapporti con altri esponenti della corrente intimistica appaiono incerti e casuali. (2) L'elemento piú riconoscibile della sua opera rimane tuttavia l'influsso dell'ambiente neorealista (che contribuisce a spiegare la sua evoluzione da *Il cielo è rosso* a *Febbre di vivere*); ma tale influsso appare superato proprio da quelle inclinazioni intimistiche sfociate nel suo ultimo film, per cui non



sembra probabile nemmeno un suo sviluppo verso un'analisi puramente realistica. Quale possa essere il futuro orientamento della personalità di Gora, la sua attuale esperienza intimistica appare comunque — proprio per la sua possibile eccezionalità nell'ambito della sua carriera — particolarmente indicativa di un clima e d'un'esigenza diffusi.

Leonardo Cortese è un altro giovane regista che al suo esordio rivela chiari interessi intimistici. Il suo primo e finora unico film *Articolo 519 Codice Penale*, sotto l'assunto malaugurato del film-che-agita-un-problema-giudiziario (messo di moda da Cayatte con *Siamo tutti assassini*), appare in realtà centrato su una vicenda introspettiva: ed è su questo piano, non certo su quello della retorica giurisprudenziale, che Cortese raggiunge qualche risultato potenziale. La cornice polemica determina uno schema eccentrico d'ambientazione e forza gli elementi psicologici ad un'impostazione un po' sbrigativa e convenzionale, nella quale tuttavia si salvano certi elementi d'analisi tutt'altro che peregrini: l'isolamento della moglie, il suo distacco fisico dal marito, il personaggio secondario della ragazza brutta, rivelano un senso preciso, anche se discontinuo, di caratterizzazione, un'attenzione viva, anche se ancora superficiale, per un clima di risonanze interiori.

Questi fattori intimistici di Cortese, in gran parte ancora embrionali, sembrano riacciarsi, per qualche aspetto, a certo filone cameriniano — del Camerini più realistico, quello di *Una storia d'amore*, per esempio — filone abbastanza diffuso nel cinema italiano verso il 1940, del quale

L'esperienza registica di Gora si presenta come una delle più interessanti del cinema italiano d'oggi, specialmente sul piano d'una tematica intimistica: (nella pagina precedente) un'inquadratura di Il cielo è rosso e (sopra) una di Febbre di vivere. (Sotto) Da Art. 519 Codice Penale, di Leonardo Cortese, altro giovane regista che ha rivelato chiari interessi intimistici.



Cortese ha evidentemente conservato un ricordo diretto dai suoi precedenti di attore. Anche nel suo caso, assistiamo quindi ad un significativo risveglio di esperienze anteriori che erano rimaste sepolte sotto l'eruzione neorealistica dell'immediato dopoguerra. In fondo, lo sviluppo dell'odierna tendenza intimistica appare legato a certi aspetti di dissoluzione, o di superamento, del neorealismo, o almeno di alcuni suoi motivi.

Ciò è confermato proprio dalle inclinazioni intimistiche più o meno accentuate e coscienti rivelate recentemente dalle due massime personalità del neorealismo, De Sica e Rossellini. In entrambi, queste inclinazioni sembrano coincidere coll'abbandono, o quanto meno con una certa rilassatezza, di quell'ispirazione epica che aveva caratterizzato le loro opere più significative del ciclo neorealista. Con *Stazione Termini*, De Sica coglie un'atmosfera d'intimismo

rienza neorealistica (quella, per intenderci, che ha il suo culmine in *Paisà*). Tuttavia, il suo assunto rimane intimamente connesso con motivi più complessi che, fatalmente, rinviano ad una prospettiva epica. Anche il linguaggio rimane per gran parte legato ai suoi modi tradizionali, che risultano talora inadeguati. Si veda, per esempio, *Stromboli*, la cui storia, tipicamente intimistica, viene dispersa su un piano descrittivo che si vale dello stesso linguaggio dei suoi film epici (con prevalenza di campi lunghi e di movimenti di macchina), che qui scade appunto dall'epico al descrittivo. Pur rivelando elementi nuovi nella sua ispirazione, l'intimismo di Rossellini rimane dunque alquanto generico e sembra corrispondere a una ricerca ancora incerta e inconclusa.

Un caso per certi aspetti analogo è quello di Luciano Emmer che nel suo ultimo film, *Le ragazze di piazza di Spagna*, svolge una materia intimistica secondo modi bozzetti-

mistiche di altre cinematografie dell'epoca del muto; ciò gli conferisce un'impronta essenzialmente intellettualistica e lo colloca quindi in una posizione marginale (anche quantitativamente) rispetto al grosso della produzione. D'altronde, è proprio questa particolare natura che qualifica più nettamente la sua funzione: essa viene infatti, positivamente, a colmare una lacuna e a completare quel processo, avviato dal neorealismo, di aggiornamento del nostro cinema all'evoluzione della cultura cinematografica mondiale. Esso continua così la funzione storica del neorealismo. Del resto, certe sue ricerche narrative, per esempio di Antonioni, si inseriscono — pur alimentandosi ad interessi alquanto diversi — nel fermento suscitato dal neorealismo e tendente ad aprire nuove prospettive al racconto cinematografico. Tuttavia, al di là di questa continuità, la poetica dell'intimismo sembra rimanere sostanzialmente estranea a quella del neorealismo. Tendenzialmente, la lezione del neorealismo costituisce anzi un limite allo sviluppo originale della tendenza intimistica (il caso di Rossellini costituisce un esempio eloquente). Questo sviluppo appare legato soprattutto all'eventualità d'un approfondimento di linguaggio che permetta appunto di superare certi schemi, introdotti dal neorealismo, in una specifica ricerca narrativa e sintattica. Non è a caso che i risultati più significativi appaiono finora quelli di Antonioni, che ha appunto saputo tradurre la sua ispirazione in pertinenti intuizioni formali (il cui fondamento tecnico è esplicitamente attinto nel neorealismo).

Sul piano tecnico, un ostacolo particolarmente grave allo sviluppo della corrente intimistica, è dato dalla scarsità, nel nostro cinema, di attori preparati. Un'espressione intimistica è infatti per gran parte legata a peculiari capacità recitative: vediamo infatti che, nella storia del cinema, se essa non si appoggia che raramente a grandissimi nomi (che all'epoca del muto erano per lo più sinonimi di mattanza), si sviluppa tuttavia sempre nell'ambito di una tradizione interpretativa matura. Ma l'ostacolo maggiore sembra che si debba ravvisare nella voga di certa ispirazione bozzettistica che dilaga oggi nel cinema italiano, rodendo lo stesso neorealismo e minacciando di soffocare ogni altra espressione.

Ne deriva quindi che lo sviluppo della nuova tendenza intimistica appare legato soprattutto all'apporto di forze nuove, di nomi nuovi, di buona formazione culturale. Tuttavia, tale sviluppo non sembra destinato a superare di molto, in un prossimo futuro, le proporzioni attuali, pur non essendo facile prevedere, oggi, quali potranno essere, domani, i suoi effetti sulla storia del cinema italiano. **FRANCO VENTURINI**

(1) Sembra perciò discutibile il tentativo di chi vorrebbe andare a cercare le origini dell'intimismo odierno in certo cinema italiano d'anteguerra o addirittura in 1860. Il caso di 1860 e di Blasetti dimostra invece, secondo noi proprio il contrario. Perché Blasetti possiede, sì, un'inclinazione intimistica latente, ma quest'inclinazione, che pure è una della più concrete e sentite del suo temperamento, egli ha sempre represso per seguire gli indirizzi in voga presso le scenaristiche delle varie epoche.

(2) E' anche difficile indicare delle ascendenze o comunque dei riferimenti stilistici: gli accostamenti più probabili, ma pur sempre precari, sembra siano da cercarsi, anche per lui in certo realismo tedesco post-espressionistico, da Pabst a Laprecht.



Una scena di *I bambini ci guardano*: un film al quale risalgono le ascendenze remote dell'atmosfera d'intimismo sommesso e romantico riscontrabile nei due più recenti film di Vittorio De Sica.

sommesso e romantico (circoscritto però dal macchietismo zavattiniano), i cui precedenti vicini devono cercarsi nell'introspezione dolorosa di *Umberto D.* e le cui ascendenze remote risalgono allo psicologismo etico di *I bambini ci guardano*, che a sua volta si riallacciava alla verva caricaturale di Camerini. Anche nella personalità di De Sica, la ricerca intimistica coincide quindi con un complesso riassetto di esperienze interiori, con una rielaborazione di motivi non ancora esauriti; se non è possibile prevedere oggi dove sboccherà questo processo, è però chiaro fin d'ora ch'esso sottintende un allargamento dell'orizzonte creativo di De Sica, al di là della prospettiva neorealista (e forse, tra qualche anno, ci accorgeremo che, per lui, il neorealismo è stato solo un capitolo transitorio).

Anche Rossellini, nel rivolgersi ad una tematica più ricca di materia introspettiva (*Stromboli*, *Europa '51*) sembra scostarsi dagli interessi tradizionali della sua espe-

stici sostanzialmente incoerenti. Tuttavia, il temperamento di Emmer, col suo fondo crepuscolare, sembra naturalmente aperto a una sensibilità intimistica; quindi è probabile che, in avvenire, egli consegua una sua espressione originale in questa direzione.

Altri giovani registi (giovani soprattutto nel senso che non hanno ancora dato quanto potrebbero dare), come Fellini, Franciolini, Comencini, hanno rivelato elementi d'un'attenzione intimistica promettente; specialmente l'ultimo col suo ragguardevole documentario *Bambini in città*.

Concludendo, la rassegna qui sommariamente delineata, se da una parte riconferma la vitalità e soprattutto l'attualità del movimento intimistico nel nostro cinema odierno, dall'altra ne precisa i limiti. Si è visto che, mancando una tradizione indigena, questo movimento si rifà prevalentemente, in maniera diretta o indiretta, a modelli o comunque a suggestioni delle correnti inti-

ERAVAMO in pochini, l'altra sera, alla conferenza-stampa di Marcel Carné, nel bar di un grande albergo romano. Ottima occasione, quindi, per far due chiacchiere col regista di Les Enfants du Paradis.

La sua presenza a Roma, naturalmente, non è casuale, ma in stretta relazione col suo prossimo film L'air de Paris, che tra meno di un mese dovrebbe entrare in lavorazione in Francia. Prima domanda obbligatoria: il soggetto. Carné non è prodigo di parole su quest'argomento. Il suo sarà soprattutto un film d'ambiente, sulla vita dei giovani parigini di modeste condizioni che, nelle ore seguenti al lavoro, si dedicano in palestre periferiche al pugilato. Sono degli "amateurs", — ci tiene a specificare Carné, avendogli io chiesto se lo spunto del pugilato si risolve in una storia tipo Champion di Robson — « non m'importa di sapere se riusciranno, se avranno fortuna. Molto probabilmente no; e allora si tratta di narrare i



CERCA A ROMA "L'AIR DE PARIS" IL REGISTA DELLE "BRUMES"

loro piccoli sogni, le delusioni, gli amori». Tutto con un tono dimesso, ma anche bonario e ironico. Nella parabola artistica di Carné, L'air de Paris vuol riallacciarsi a Hôtel du Nord, più che al pessimismo "noir" di Thérèse Raquin.

Tra gli attori, a proposito della Thérèse Raquin, uno dei principali sarà Roland Lesaffre, il marinaio della moderna riduzione zoliana: Carné sembra puntare molto su questa sua ultima scoperta.

« Je suis fidèle à mes acteurs », mi precisa con una punta d'orgoglio. E aggiunge che ci saranno anche Gabin e l'Arletty, enumerandomi rapidamente i film in cui già si è valso della collaborazione di questi grossi nomi della recitazione cinematografica.

Gli altri... e già, gli altri Carné è venuto a cercarseli in Italia. « Per esigenze artistica », precisa subito. Ché l'ambiente in cui i giovani pugili vivono è in gran parte italiano, il mondo di quegli italiani emigrati in Francia da molti anni e che in genere esercitano la professione di "boutiquiers". Ricorda ancora Thérèse Raquin per difendere il personaggio del camionista italiano impersonato da Vallone. E' evidente che Carné vuol dissipare qualsiasi dubbio commerciale sull'immissione di attori italiani nella "troupe". Il film è infatti una co-produzione franco-italiana della "Cino Del Duca" di Parigi e della "Galatea" di Roma. « Forse che il personaggio dell'italiano in Vite vendute di Clouzot era arbitrario, o lo si sentiva appiccicato? Così, arbitrari non saranno i miei personaggi ». Si guarda intorno: c'è Saro Urzì, ma dice poche parole in francese, ci sono alcune promesse del "sexy" italiano, già dotate di cospicue curve; molto probabilmente non fanno per lui.

Negli occhi di Carné c'è un sincero rimpianto, quando mi dice che avrebbe voluto

come operatore il povero Aldo e che era già in contatto con lui. Ma si riprende quando gli chiedo cosa pensa delle co-produzioni. E' del tutto favorevole a questa forma di lavoro, ma solo quando venga adottata per ricercare migliori risultati artistici. In tal senso esse possono contribuire notevolmente a dare un più ampio respiro allo sviluppo del buon cinema. Ma sulla "liberté du créateur" — come dice lui — non ci devono essere dubbi. Niente "troupe" composta con criteri paritetici, niente colossi commerciali, storici, o semi libertini. Carné, diplomatico, non fa nomi ma si capisce troppo facilmente a che genere di film pensi.

(In alto): Marcel Carné — a destra — con il suo aiuto e con Saro Urzì; (sotto) ancora Carné, alla conferenza stampa a Roma, insieme all'attrice Delia Scala e al regista Luciano Emmer.



« C'è una sola difficoltà — precisa — ed è quella della lingua. Io giro soltanto in presa diretta e, stando così le cose, ho bisogno di attori che si esprimono correttamente nella mia lingua, anche se, dando agli italiani ruoli di italiani — e qui rileva questa necessità di fare interpretare parti "vere" ad attori "veri" come una conquista della "école italienne" — è comprensibile che il loro sia un francese acquisito e non originario ».

« D'altronde — precisa, — il pubblico è con me ». E poiché io prendo lo spunto per chiedergli se crede all'esistenza della crisi del cinema francese e se le co-produzioni gli paiono un mezzo adatto per superarla. « La crisi c'è — dice — ed è soprattutto crisi economica. In tal senso le buone co-produzioni possono contribuire a risolverla. Ma fino a che il pubblico francese avrà la sensibilità che ha fino ad oggi dimostrato, ci sarà possibilità di salvezza ».

« Questa sensibilità è quella che fa rifiutare al pubblico i film doppiati. Gli stessi film americani, che oggi vengono doppiati in considerevole numero, non ottengono in-

cassi migliori con questo accorgimento. Bisognerà far qualcosa per estirpare questo pernicioso malvezzo del doppiaggio, peraltro controproducente sotto tutti gli aspetti».

Marcel Carné, nel dir così, ha in parte perduto la flemma con cui mi ha parlato fino a questo momento. Ma per poco. Torna subito al suo film. L'idea di Jacques Viot — che già gli scrisse il soggetto per Le Jour se lève — è ormai matura e non aspetta che le ultime rifiniture. Ma anche queste sono urgenti.

Si è fatto tardi e Carné si alza. Stringe la mano a tutti e a tutti ripete, come per scusarsi, « Je vais chercher des acteurs ». Se ne va, piccolo sorridente e calvo. Col suo bell'abito blu da cerimonia, la cravatta argento e il fazzoletto bianco al taschino sembra proprio un distinto signore modesto e pacifico. Ma un distinto signore dalle idee molto chiare.

FABIO RINAUDO



LE MASCHERE E IL CINEMA

MOLTO bisogno del cinema hanno le Maschere per il loro carattere dettagliante. Arlecchino e Pulcinella fiorirono sempre in ambienti piccolissimi nei quali i minimi gesti, le più lievi sfumature venivano captate. Quando si nominano le più gloriose sale di spettacoli di Urbino, di Parigi, di Mantova, di Roma, di Venezia non si sospetta che il numero di spettatori contenuto da quei teatri era di due o trecento al massimo. Nel secolo XVII il Melodramma e i grandi Intermezzi richiedevano teatri di migliaia di posti, ma per la Commedia dell'Arte, amata per divertimento di società, furono sufficienti le sale corte, che permettevano di afferrare le espressioni minute. Furono, anzi, necessarie e indispensabili.

Le relazioni che ci parlano di espressioni delle spalle, di parole dette con una inclinazione del capo, o con un breve gesto della mano, ci confermano la vicinanza dell'azione agli occhi dello spettatore: cioè il primo piano permanente. Più lo spettacolo si svolge distante e più è grossolano. La megalografia sta alla miniatura come un'espressione di palpebra a un calcio nel sedere.

Per me l'unica superiorità del cinema sul teatro è data dal "primo piano". Il teatro è sempre distante e, perciò, presenta il quadro: non offre il particolare. Il teatro da camera è più aristocratico del grande teatro perché consente il gioco fine. I Piccoli Teatri che, dopo aver tradito la funzione sperimentale aspirano ai teatri da mille posti, subiscono una precisa ottenebrazione mentale, che fa loro scordare la funzione speciale, particolare, del teatro da camera che fu origine d'ogni *freie Bühne*, o *little theater*.

Due clowns, Chaplin e Keaton, ci hanno dato un gioco direi letterario della mimica, che nel teatro grande e nel circo non era possibile. Nelle sale molto spaziose la truccatura si allarga, il segno diventa fascia e le tinte risalgono al colore forte. Nei vasti spazi dove l'azione non è possibile da fermo, cioè restando sul luogo, ma deve spostarsi in ogni senso, le braccia cedono gran parte dell'azione alle gambe. Anche la danza del

ventre fatta sui piedi immobili, nello spazio di un piatto, non può essere gustata in un raggio di trenta o cinquanta metri, ma è fatta per esser veduta seduti intorno al tavolino dove la gitana balla con le reni.

Eduardo de Filippo s'è messo la maschera di Pulcinella ignorando il linguaggio del capo mascherato, con le sue pose consapevoli e le studiate inclinazioni, che sono espressive in modo diverso secondo gli angoli e le direzioni. L'avvertenza di questi effetti costituiscono, in ogni maschera, l'assenza della mimica facciale che negli uomini è basata sulla fronte e gli occhi.

Quella che noi chiamiamo maschera — ed è un lupo, cioè la metà di quella — non equivale alla gigantesca *persona* degli antichi, fatta per le grandi distanze. Il lupo — mezza maschera —, fa assegnamento sulla bocca e sul mento. L'uomo, gridando, apre la bocca, piangendo la piega, parlando, muove le labbra: è, questo, il gran fatto che conserva la vita alla maschera, la quale resterebbe morta se fosse intiera. Ma il lupo non è fatto per le grandi distanze e conta pure su una parziale mimica del volto scoperto. Questo minuto frazionamento delle espressioni dell'interiorità, se può essere colto in una sala piccola può, dal primo piano cinematografico, essere messo a disposizione d'una vasta assemblea. L'« Arlecchino (che) non parla e dice grandi cose », dei secoli addietro, è possibile soltanto da vicino. La maschera dal gioco sottile è spettacolo da camera, cioè da primo piano.

Per me il fondamento della collaborazione tra maschera e cinema è dovuto a questa possibilità, ch'è la qualità più aristocratica del mezzo fotografico. In genere la festa delle maschere, è, per se stessa, un genere più che mai adatto al cinema col surrealismo delle sue vicende, o meglio col realismo magico delle sue storie comiche miracolose, sempre satiriche ed a fondo filosofico, nell'aspetto accuratamente stupido. Una reazione al *realismo* sarebbe quanto mai salutare, dopo tanta orgia di verità tristissima. Un ritorno al teatro sarebbe una cura ri-

costituente del cinema, dopo tante *tranches de vie*. Se io gridai per un teatro teatrale qualcuno dovrebbe gridare per un cinema cinematografico. In principio il cinema non si concepì nel vero ma nel falso: si pensò ai trucchi, che realizzarono nella perfezione di un miracolo vero poetico, le assurdità più pazze. In principio "cinematografo" significò fiabesco, magico, surreale. Cinematografico non era fotografico! Non si trattava di mettersi lì a ritrarre ciò che esisteva per proprio conto; ma si intendeva impegnare la fantasia e l'ingegno realizzativo, per creare ciò che non esiste e realizzare quel "meraviglioso" che fu il fondamento antico dello spettacolo.

Fedeli servitori del "meraviglioso" furono sempre le maschere tra un salto mortale e una canzone, tra una scena "sintetica" avanti lettera, e un ballo burlesco di grandissima tecnica.



Ho suggerito a Roberto Rossellini di prendersi al servizio un giovane Pulcinella furbambolo ed acrobata, musicista e canterino, buffone farsaiolo e ballerino di "pas de deux" con una Smeraldina o una Zeffirina spiritosa. Ad ogni buon fine Rossellini depositò dieci mie idee di film pulcinelleschi, e, tra una scena mistica della *Giovanna al rogo* e una invenzione scenotecnica di paesaggio paradisiaco, ripensa — e già è qualche cosa — al futuro film di Pulcinella visto nella scena e nella vita, con una Pulcinella estetizzante come quella del Thomas 1830, alla quale la Bergman presterebbe la più elegante plastica. Il mio impegno con Rossellini dura ancora otto mesi e spero che prima di questa scadenza si sia giunti al dunque; ma, in ogni caso, io non lascerò cadere l'iniziativa, perché credo al felice contributo che la maschera porterà allo schermo.

ANTON GIULIO BRAGAGLIA

Maschere nel film Carrossello napoletano (a sinistra) e nella Carrozza d'oro (sopra). (Sotto): Due momenti di Eduardo De Filippo con la maschera di Pulcinella in Palumella zumpa e va.



TRE REGISTI DI FRONTE AL CINEMA

HA RIBADITO recentemente Libero Solaroli (v. "Eco del Cinema", n. 65), che è ormai tempo di mettere in castigo certi troppo comodi schemi critici, sul tipo di quello che ritiene in ogni caso di poter identificare nella persona del regista l'autore del film. « Le estetiche moderne », diceva il suo articolo, « ci hanno insegnato che il film è una creazione collettiva e l'esperienza ci ha dimostrato più di una volta che il film non è il soggetto o la sceneggiatura; non è l'interpretazione dell'attore; non è la messa in scena o la regia; né la sola fotografia né l'inquadratura originale: ma tutte queste cose messe insieme ». Diamo senz'altro atto della validità dell'accusa di semplicismo mosca al metodo di costante identificazione tra regista e autore del film, e accettiamo pure che gli autori possano essere più di uno (sempre, s'intende, che all'atto pratico sia possibile constatare il confluire dei singoli apporti in una unità di visione e di stile). In effetti, sarebbe difficile sostenere il contrario. Occorrerebbe arrampicarsi sugli specchi della impossibile dimostrazione, poniamo, dell'autonomia della ispirazione del Wiene di *Caligari* nei riguardi delle influenze del Mayer e dei tre scenografi del film, oppure considerare puramente casuale che alcuni capolavori fordiani [*Il traditore* (*The Informer*, 1935) *Ombre rosse* (*Stagecoach*, 1940)] nascano dall'incontro del regista con lo sceneggiatore Dudley Nichols. E questi sono soltanto due esempi tra i tanti.

Tuttavia non c'è dubbio che la generosa distribuzione di meriti creativi in ordine alla stesura definitiva dell'opera filmica, operata dal Solaroli e condivisa da quanti ne seguono la teoria, pecchi di semplicismo quanto e più della sbrigativa individuazione unitaria che con essa si intende impugnare. Il "tutti autori", in verità, è soltanto un'altra formula, una scappatoia per sfuggire, ancora una volta, alle difficoltà della ricerca che l'opera d'arte in ogni caso ripropone. Dire che il regista ha "fatto" il film è sbrigativo, e, molte volte, falso: dire che lo hanno fatto tutti, è ancor più sbrigativo, e falso in ogni caso. Perché, ammesso che l'opera d'arte debba, essere caratterizzata da

una unità di visione e di stile, vi sarebbe in concreto un'unica probabilità di realizzarla, se le cose davvero stessero così: occorrerebbe cioè che regista, sceneggiatori, soggetti, operatori, attori e via dicendo, tutti insomma i presunti autori del film, si venissero a trovare nella felice combinazione di sentire, vedere, interpretare la realtà ed esprimerla, tutti allo stesso modo. Che è, come si può immaginare, una probabilità assai remota. In caso diverso e più frequente, si darà invece che qualcuno di tali personaggi si trovi nella possibilità di unificare i diversi apporti alla stregua della propria sensibilità, che è quanto dire che unicamente a lui potrà legittimamente riconoscersi la qualità di autore.

E' una questione di chiarezza di termini, se vogliamo; perché, in un certo senso, effettivamente tutti sono gli autori del film, anche la segretaria di edizione: intendo dal punto di vista della produzione. In senso artistico, c'è l'autore (o gli autori), e ci sono i collaboratori, coloro che interpretano e traducono in effetti l'intuizione del primo. Ecco il punto: si tratta di interpreti. Non credo che possa riconoscersi all'interprete una capacità creativa. L'interprete si limita a "tradurre" una emozione altrui, e tanto maggiore sarà la sua perfezione, quanto più egli riuscirà ad identificarsi con quella. Il limite della perfezione dell'interprete è data dalla identificazione totale della sua attività con la volizione che manifesta l'intuizione di chi crea. Esso è perciò destinato a progressivamente annullare il valore creativo della propria esperienza, e, al limite, l'interprete più prezioso è quello che più vivacemente comprime se stesso, quello cioè che non crea assolutamente nulla.

Nel film, quindi, c'è chi crea e c'è chi interpreta. Il difficile sta nel determinare a chi rispettivamente queste parti spettino. Autore non sarà perciò necessariamente il regista (ancora l'esempio di Wiene). L'essenziale, però, è nel ricordare che le formule a priori non valgono in alcun modo per introdurre ed approfondire il discorso critico. Lo schema del Solaroli, così, non potrebbe darci ragione della evidente unità di

tono, o addirittura di stile, esistente tra film del medesimo regista o della medesima coppia regista-sceneggiatore, e per la realizzazione dei quali ci si è serviti dell'opera di collaboratori diversi. Esemplifichiamo con i "western" non classici di Ford, dei quali naturalmente non ci interessa dare qui un giudizio critico (che sarebbe comunque negativo). Certo non esiste tra di essi l'identità stilistica di cui si diceva (diamo un senso dimesso, alla parola "stile"): sarà l'aggancio cronachistico sempre presente, ovvero la sua deformazione in senso moralistico o grossolanamente umoristico; è un fatto, però, che chi ha l'occhio esperto riconosce il "western" di Ford tra cento, alla prima sequenza. E, sempre restando a Ford, non direi davvero che *Furore* (*The Grapes of Wrath*, 1940) sia meno fordiano del *Traditore* o di *Ombre rosse* perché lo sceneggiatore è Nunnaly Johnson invece che Nichols, o che ai tre film derivino conseguenze artisticamente diverse dalla presenza di tre diversi operatori (rispettivamente: Gregg Toland, John August e Bert Glennon). Ora se alla parola "autore" va riconosciuto un senso creativo, tutti questi film, per i quali Ford si è servito di collaboratori (e quindi di autori) diversi, dovrebbero avere una impronta distinta l'uno dall'altro. Il che è tutt'altro che vero.

Il fatto è che, come dicevo, benché sia difficile e faticoso occorre per ogni film ricominciare da capo la ricerca per "scoprire" chi ne sia in realtà l'autore (quando, naturalmente, si sia in presenza di un'opera d'arte, il che accade di rado). Ogni schema prefissato è fallibile, e quello sul presupposto di una totalità di autori è probabilmente il più fasullo di tutti.

Queste osservazioni mi sono spontaneamente venute alla mente "in limine" ad un breve confronto che vorrei stabilire tra i diversi caratteri che è venuto ad acquistare il mondo del cinema in tre recenti film di Wilder, Antonioni e Visconti. Il lettore avrà già capito che intendo riferirmi a *Viale del tramonto* (*Sunset Boulevard*, 1950), a *La signora senza camelie* (1953) e a *Bellissima* (1952). Naturalmente l'accostamento dei discorsi non è casuale. Ciò che infatti vorrei mettere in evidenza è il peso determinante che è stato esercitato, sulla rappresentazione, da certe intime correnti di sensibilità che abbiamo ormai chiaramente potuto individuare nei registi in questione, dal che potrà trarsi una riprova della precarietà della teoria della totalità di autori.

L'angolazione dalla quale Wilder e Antonioni osservano il cinema è, possiamo dire, duplice. Interessa loro, cioè, guardare ad esso e nella sua entità oggettiva, e nei riflessi che provoca sulla vita che si svolge ai suoi margini. Tale generale disposizione iniziale non li conduce tuttavia a conferire alle loro opere caratteristiche comuni, essendo fondamentalmente diverse le ragioni critiche dalle quali essi muovono. Volendo infatti rintracciare delle analogie tra i due film, ci si dovrebbe fermare alla constatazione della non accettabilità, sul piano realistico, delle loro indagini; constatazione ancora del tutto





generica, essendo diversi i motivi che tale risultato hanno determinato.

E' fuori discussione che se l'intenzione di Wilder fosse stata quella di delineare un quadro chiaro e preciso della febbrile ed instabile vita che circonda il cinema, per illuminarne aspetti e situazioni umane, si dovrebbe obiettivamente concludere per il suo fallimento: la rappresentazione che egli dà, di quella vita, non è infatti tale da scendere al disotto della superficie. E pure il tentativo di individuare in Norma Desmond, tragica protagonista del film, un mondo e un costume — quello del divismo, sia esso muto o loquace — non è arrivato a risultati migliori. La isterica diva del muto, cui la Swanson prestava coraggiosamente la sua maschera di potente e sapiente espressività, è vista come caso umano del tutto particolare, individuale, e non può affatto pretendere di riassumere in sé i termini di una condizione collettiva.

Ma, invero, Wilder non realizzò *Viale del tramonto* per condurre una critica di un ambiente determinato. Quello che veramente premeva al regista era la prosecuzione di un discorso, già iniziato in alcune opere precedenti, intorno alla natura dell'uomo. Un discorso che è tutto di Wilder, se è vero che esso è proseguito in *Asso nella manica* (*The Big Carnival*, 1952) senza l'apporto dello sceneggiatore Charles Brackett (che doveva avere, in verità, assai poco da dire, se l'abbiamo recentemente ritrovato nel "cast" di un film come *Niagara*), assieme al quale egli era generalmente considerato come componente una "coppia fissa". E quel discorso Wilder, individualista in senso assoluto anche se non alieno dal proporsi problemi di costume, risolve nell'individuo singolo: che tale individuo sia un alcoolizzato o un giornalista o una diva, è dato puramente esteriore e accidentale. Questo spiega perché il suo occhio, solitamente in-

(Nella pagina precedente) Antonioni mentre dirige Lucia Bosé e Ivan Desny in una scena del film *La signora senza camelie*. (Sopra, a sinistra) Visconti con la Magnani e Tina Apicella durante la lavorazione di *Bellissima*; (a destra) Wilder con la Swanson di *Viale del tramonto*.

dagatore, aspro fino al limite del cinismo, abbia colto soltanto gli aspetti meno pregnanti dell'ambiente cinematografico; spiega soprattutto perché egli abbia guardato al personaggio di Norma soffermandosi unicamente su quei caratteri di esso che servono non già a fargli acquistare un'efficacia simbolica (1), ma viceversa ad individuarlo ed isolarlo facendone un "caso" a sé. Il "problema" iniziale è rimasto indifferente al regista: al quale invece premeva chiarire, nel film, un altro degli aspetti "marci" dello animo umano, e, magari, di una società. Di qui lo spostarsi della sua attenzione ad una diversa portata simbolica del personaggio della Desmond, nell'ambito della dialettica tra il bene e il male della quale la figura di Betty, la ragazza — termine di paragone per la cosciente animalità, individuale e sociale, degli uomini che stanno sull'altra sponda — rappresenta l'elemento antagonista; e l'affiorare prepotente, fino all'assunzione di un valore veramente centrale, del personaggio di Gillis, il cinematografaro sprovveduto, simbolo dell'uomo eternamente sospeso tra i due corni del dilemma. Nel quale è la continuazione ideale dell'alcoolizzato di *Giorni perduti* (*The Lost Weekend*, 1945) e l'annuncio del giornalista senza scrupoli de *L'asso nella manica*.

Siamo, pertanto, nel bel mezzo della tematica wilderiana. Il cinema è lontano, e noi non lo conosciamo direttamente né possiamo riconoscerne un influsso determinante sulla "storia" umana dei personaggi. Si scopre, in fondo, che le vere ragioni del continuo stato di esaltazione della protagonista, e della sua pazzia finale, sono da cercare, più che nel dolore per la lontananza dal mondo — dal "suo" mondo —, in un intimo travaglio sessuale. Norma a cinquan-

t'anni non vuole rassegnarsi alla vecchiaia e alla decadenza; dimenticata, sola, si abbarbica forsennatamente al primo uomo che le capita fra le mani, non riesce più a staccarsene. La tragedia scoppia, appunto, quando il distacco da Gillis appare inevitabile. La mancanza e il desiderio dell'uomo, ecco la causa ultima del dramma di Norma Desmond.

In una ipotetica graduatoria basata sulla misura dei risultati raggiunti in senso realistico, *La signora senza camelie* avrebbe ogni diritto di precedere la citata opera di Wilder. Il cinema è ritratto da Antonioni con immediatezza ed interesse indubbiamente maggiori. Intanto, il peso di una più complessa ed universale problematica umana è qui assai minore che in *Viale del tramonto*, per la stessa diversità di dimensione esistente tra gli interessi dei due registi. Antonioni è nel film, come sempre, occupato ad indagare in ambienti e disposizioni mentali tipicamente borghesi, ma restringe fin da principio la propria ricerca intorno ad alcuni termini ben definiti: quali lo sterile desiderio di "evasione" che spinge tanta gente a tentare catastrofiche avventure cinematografiche, magari con l'aiuto di pericolose connivenze; e poi il vuoto e l'insufficienza che si nascondono dietro troppe facciate, grandiose di orpelli e di cartapesta, della nostra cinematografia. Il suo film è sottratto al gravame di un simbolismo troppo scoperto, e la "parabola" trova i propri realistici agganci in un aspetto della realtà definitivamente circoscritto. Con tutto ciò, sarebbe assurdo affermare che il film restituisce, della nostra industria cinematografica, una immagine compiuta ed attendibile. E la limitazione, anche in questo caso, viene dalla preesistenza di determinati intenti nar-



rativi e critici nella personalità del regista. Quali siano, a mio avviso, le direttrici essenziali dell'attività registica di Antonioni, ho cercato di illustrare con una certa ampiezza in altra sede: qui basterà accennarvi sinteticamente, osservando come esse nascano soprattutto da un intento critico e moralistico, che non ha peraltro ancora stabilmente trovato (fa eccezione, per larghi passi, la sua prima opera, *Cronaca di un amore*), una propria rispondenza narrativa e stilistica, la frigida e ricercata cura formale delle sue opere costituendo, quasi sempre, una risoluzione insufficiente della vibrante umanità dei contenuti. Proprio per queste ragioni c'è da esitare nell'assegnare ad Antonioni la qualifica di realista; e il film in questione dà una conferma evidente di tale difficoltà.

Si ricordi infatti come il regista sceglia, dell'ambiente al quale la sua indagine si rivolge, soltanto quegli elementi che gli offrono l'opportunità di ridimensionarlo, portandolo alla misura più rispondente alla sua sensibilità. Vi è una deformazione evidente nel ritratto che ci viene proposto di certo nostro cinema di marca dilettantesca: basti pensare ad alcuni personaggi tipici, il produttore Ercolino eternamente preoccupato, ignorante e urlante, il regista maneggione che tenta di giustificarsi con la scusa della necessità di campare, giurando però che al momento buono anche lui passerà il "suo" film agli archivi della storia del cinema, il marito della protagonista che sogna di produrre il grande film d'arte senza averne la capacità e la preparazione; e quella piccola folla di giovanetti annoiati, che ruotano attorno al "set" improvvisato in casa loro come attorno al misterioso altare di un rito per essi proibito. Dalla somma dei diversi elementi, rigorosamente scelti secondo un criterio, appunto, critico e moralistico, in ordine alle intenzioni espressive dell'autore, nasce una rappresentazione che, pur quando non è superficiale e schematica, appare quasi sempre arbitraria ove la si confronti con la realtà. Dal che non sarebbe tuttavia lecito trarre conclusioni negative per una classificazione critica del film: sarebbe infatti assurdo pretendere da Antonioni un realismo assoluto, globale, che significherebbe per lui la rinuncia ad alcune delle premesse fondamentali del suo stile. I difetti della *Signora senza camelia* si annidano piuttosto, oltre che nella essenziale contraddizione che sembra essere alla base delle opere sin qui dirette da Antonioni, (e a cui accennavo in precedenza), nella frequenza dei momenti inespressi, nei facili schematismi. A quest'ultimo proposito può anzi rivelarsi un punto nel quale l'imprecisione realistica determina un effettivo scompimento artistico, ed è quello costituito dal semplicismo con cui, alla vacuità del costume sottoposto a censura, si contrappone l'esempio (addirittura l'insegnamento) di chi non ha dimenticato in un cantuccio la propria coscienza nello svolgimento dell'attività cinematografica. Mi riferisco alla figura di attore esperto e paterno disegnata da Alain Cuny. Essa infatti, mancata come elemento rappresentativo del mondo descritto, per la sua "presenza" unicamente programmatica, lo è pure sul piano della compiuta definizione umana, a dispetto dell'abilità e della naturale espressività della maschera dell'attore.

La *Bellissima* di Visconti non è soltanto la migliore tra le opere delle quali sto parlando: è pure quella in cui l'individuazione dell'ambiente del cinema assume i caratteri realisticamente più felici. Le due osservazioni non sono tuttavia interdipendenti, e non sarà necessario spiegarne la ragione dopo quanto si è fin qui notato. La più sua-dente carica di verità deriva, ancora una

volta, dalle evidenti predilezioni del regista, della cui qualità di autore non è certamente il caso di dubitare. Certo, non tutti i motivi del film sono riferiti ad un unico centro di interessi: il quadro umano e sociale da esso offerto è ben più vario e comprensivo. Ciò che conta, però, ai fini di questa indagine è che il ritratto che il regista ci offre appare compiuto e, direi, sufficiente a se stesso. In altri termini, laddove nei due film precedenti i riferimenti al cinema erano casuali oppure di comodo (di comodo espressivo, beninteso), qui essi appaiono essenziali e, per questo, conclusivi. Con *Bellissima* il cinema offre, forse per la prima volta, un ritratto veridico e convincente di se stesso, avvalendosi del soccorso di uno stile registico naturalmente portato ad una globale visione della realtà.

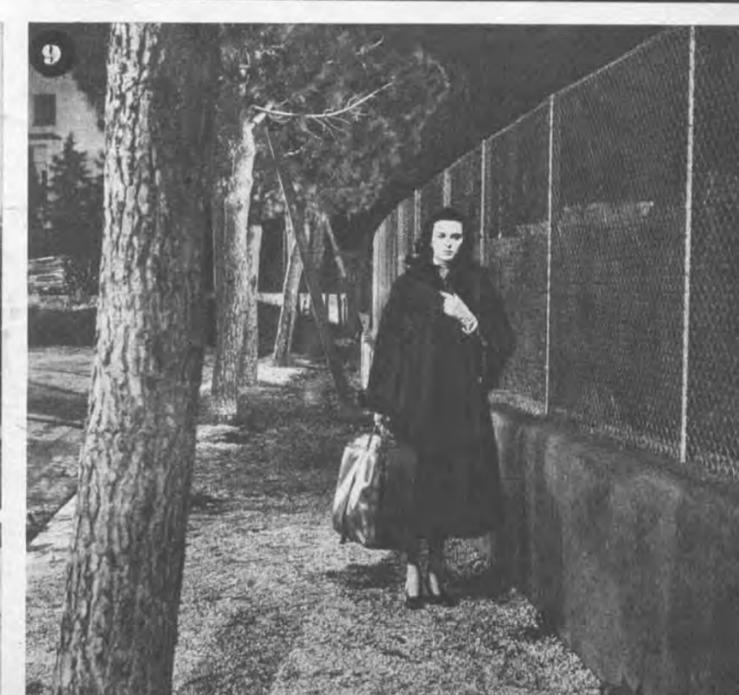
Dire però che unicamente in questo consista il segno della sua compiutezza artistica sarebbe, oltre che ingiusto nei riguardi dell'autore, esteticamente improbabile. Non è detto, infatti, che la realtà "tout court" debba necessariamente coincidere con la realtà dell'arte.

GIUSEPPE SIBILLA

(1) Naturalmente, nel senso di simbolo del mondo del cinema; perché efficacia simbolica il personaggio possiede, ove lo si collochi entro i più vasti confini della "visione" di Wilder.



Tre inquadrature per ciascuno dei tre diversi film sull'ambiente cinematografico esaminati nell'articolo: *Bellissima* (foto 1, 2 e 3), *Viale del tramonto* (4, 5 e 6) e *La signora senza camelia* (7, 8 e 9).





teva asserire che la storia dei due sosia e della successiva sostituzione di uno al posto dell'altro fosse eccessivamente originale: in altri termini, si trattava di una trama comunissima che non aveva alcuna pretesa letteraria (meno che meno artistica) e persino poche ambizioni narrative. La profezia che il volume sarebbe stato sepolto nel giro di pochi mesi appariva persino troppo facile: a conti fatti, oggi — cioè nel 1954 — ci troviamo di fronte alla quinta trasposizione cinematografica del romanzo.

La ragione principale che ha determinato il grande ed imprevedibile successo di *Il Prigioniero di Zenda* è senz'altro ravvisabile nella scelta dell'ambiente in cui la scontatissima storia era stata situata: un'atmosfera affascinante ed irreale che riusciva ad appagare molto abilmente le tendenze escopiste del gran pubblico.

Come è noto la vicenda era stata inserita in un ipotetico Granducato mitteleuropeo, la Ruritania: si solleticavano in tal modo e la curiosità degli spettatori (sempre pieni di interesse per paesi ignoti, dalle costumanze diverse dalle nostre) e la latente morbosità

lettore poteva ritrovare le sue reazioni: in tal modo il tutto veniva ad assumere improvvisamente concretezza e parvenza di realtà. Anche se si può notare che tale procedimento non è nuovo (i "Gulliver's travels" rappresentano l'esempio più calzante e più nobile) non si può negare che il pasticcio fosse stato confezionato con una certa abilità.

Comunque siano le cose non è possibile mettere in dubbio la crescente popolarità di questo tipo di racconti se, poco tempo dopo, gli inglesi sentirono la necessità di coniare un'espressione apposita per questo genere di narrativa: *Ruritanian stories*. Naturalmente, il fenomeno riguardava più la storia del costume che quella della letteratura e la fonte migliore per documentarsi sull'argomento è senz'altro una raccolta della rivista "Il Romanzo Mensile" (che rappresenta un documento di indiscutibile valore per lo studio del gusto popolare nel primo novecento).

Era più che logico (quasi inevitabile direi), che un *best-seller* di questa portata dovesse interessare l'industria cinematografica.

HOLLYWOOD SI È FERMATA IN RURITANIA

QUANDO il romanziere inglese Anthony Hope (o, per dirla più esattamente, Sir Anthony Hope) scrisse un lungo racconto di fantasia intitolato *Il Prigioniero di Zenda*, egli era, con molta probabilità, assai lontano dal supporre di aver creato una delle più indovinate formule di "evasione".

Ad un primo e superficiale esame, il libro non si distaccava gran che dalla massa della narrativa avventurosa dell'epoca, né si po-

con cui viene comunemente seguita la vita di corte nella sua più esteriore e superficiale apparenza di fasto (ed infatti la Corte di Ruritania — sia pure con l'aggiunta di elementi eterogenei — si ispira, molto accortamente, a quella che era allora il centro di interesse di tutti gli *snob* di Europa: la corte absburgica).

In tale realtà, così estranea alla nostra esperienza quotidiana, veniva posto — quasi suo malgrado — un personaggio proveniente dal nostro tempo, sì che l'ipotetico Granducato non rimaneva cosa a sé stante, senza punti di contatto con noi (e di conseguenza improbabile) ma veniva sperimentato da uno come noi, nelle cui reazioni il

E dico a ragion veduta l'industria in quanto il fenomeno riguarda esclusivamente il cinema nel suo significato deteriore di "circenses", di divertimenti fine a se stessi, di spettacoli che non hanno la benché minima intenzione educativa, culturale o artistica, ma si limitano ad ammannire supinamente agli spettatori ciò che essi stessi preferiscono.

E' da notare che il romanzo di Hope, oltre a venir preso in considerazione per essere un successo commerciale, aveva per il cinema anche un altro innegabile pregio, e cioè racchiudeva in sé gli estremi per un film di avventure. Quindi nessuna necessità di *ri-trascrivere* in linguaggio visivo ciò che Hope aveva narrato, ma solamente l'esigenza di

Tre inquadrature di *The Prisoner of Zenda* diretto da Rex Ingram nel 1922: (in alto) Ramon Novarro — che allora figurava nei cast col suo vero nome: Ramon Samaniegos — nel personaggio di Rupert of Hentzau; (a sinistra) Lewis Stone e Alice Terry, rispettivamente nelle parti di Re Rodolfo e Principessa Flavia; (sotto) ancora Stone e la Terry con Robert Edeson.



dare corpo ai personaggi ed alle vicende che l'Autore aveva descritto con gusto quasi cinematografico. In certo senso, si potrebbe asserire che il *Prigioniero*, già nella sua stesura a romanzo, rappresenta quasi un *trattamento* per il film.

Ultima ragione (ma non meno importante) che spingeva a realizzare il film era data dal fatto che il romanzo — come ho già detto più sopra — rappresentava un archetipo pressoché perfetto di vicenda d'evasione, ed il cinema è stato sempre indirizzato a compiacere gli istinti evasionisti del pubblico che paga, piuttosto che le velleità di pochi *patiti* di estetica.

Nulla da stupirsi quindi che nel solo cinema hollywoodiano si registrino sino ad oggi ben quattro *Prigionieri di Zenda*, né ci sentiremmo di asserire che l'ultimo e più recente *remake* di Richard Thorpe sia giunto a chiudere la lista. Al contrario! Sino a quando i gusti del pubblico saranno accettati senza discussioni dai produttori (non solo, ma persino appagati con uno slancio così entusiastico che risulta assai difficile stabilire se il pubblico *voglia* davvero questo tipo di film o non piuttosto li subisca perché ormai abituato ad essi come ad una droga) la nascita periodica di vari *Prigionieri di Zenda* — o, eventualmente, di figli e parenti vari di questo personaggio — sarà una necessità inevitabile.

Bisogna riconoscere infatti, ad onor del vero, che, da un punto di vista strettamente commerciale, tutto ciò che nasce sotto il fausto segno della "Ruritanian Story" è senz'altro destinato al più ampio successo di pubblico e di cassetta, ed ha una vita che va ben oltre l'effimera esistenza comunemente riserbata alle opere di così scarso valore intrinseco.

Sarà sufficiente ricordare, in campo narrativo, *Koenigsmark* di P. Benoit, opera che, pur essendo di nessun rilievo, non è stata sino a questo momento definitivamente dimenticata: basti pensare al recentissimo film di Solange Terrac (*Koenigsmark*, 1953) ad esso ispirato. (1)

In campo cinematografico, poi, si possono rammentare, prima del su citato *Koenigsmark*, una pellicola dello stesso nome di Maurice Torneur (1936) e tutta la serie dei *Prigionieri di Zenda*. (2)

Da osservare che, si chiami il Granducato Ruritania o Lautenbourg, l'ambientazione è perennemente la stessa: un paese di lingua tedesca situato preferibilmente nel cuore dell'Europa, con suggestive costumanze e scenografie di gusto mitteleuropeo fine ottocento, alti dignitari, ufficiali della Guardia con divise bianche, e, specialmente, idilli all'ombra della Corona.

Particolarmente indicativo l'ultimo *Prigioniero di Zenda* (1952) in cui tutti questi elementi ritornano accentuati e ripuliti secondo il gusto di Hollywood: sintomatiche le divise di Rupert of Hentzau (J. Mason) le quali, cambiando quasi ad ogni scena, rappresentano un cosciente e trasparentissimo sforzo di colpire lo spettatore. Non sono infatti disposto ad attribuire alcun valore ironico a questa fantasmagoria di colori pastello e di alamari.

Si pensi invece ad Hentzau quale era stato descritto da Hope: il piccolo nobile alla scalata di un trono a lui precluso per nascita, era forse l'unico personaggio che tentasse di sottrarsi alla schematica divisione buoni-cattivi cui tutto il libro soggiace: egli



Due scene del *Prisoner of Zenda* del 1937, con Ronald Colman come Rodolfo e Fairbanks Jr. come Rupert of Hentzau (sopra) e con Madeleine Carroll nel personaggio di Flavia (sotto).



era un impasto di ambizione, violenza e slealtà, eppure aveva in sé qualcosa che ne faceva una figura che evadeva dal cliché. Tanto vero che Hope riconoscendo in Hentzau il "suo" protagonista, sentì la necessità (professionale si potrebbe dire) di non lasciarlo morire e di serbarlo per un'altro racconto, che si intitolò appunto *Rupert of Hentzau*. Inutile aggiungere che questa innecessaria *coda* riuscì a distruggere quel "quid" che donava a Rupert uno strano fascino e ridusse il personaggio nella più sconsolante banalità.

Le interpretazioni più rilevanti che ne sono state date sono quelle di Douglas Fairbanks Jr. e la recentissima di James Mason.

La prima presenta uno sgherro dalla spada pronta, dall'aspetto cialtronesco e dalla diabolica agilità, la seconda ci mette di fronte ad uno *junker* prussiano, militare sino alla cima dei capelli, compassato e freddo: un personaggio che si vedrebbe facilmente con un'aquila nazista sul berretto. Né l'una né l'altra, in poche parole, ha cercato di caratterizzare Roberto di Hentzau in modo non soltanto esteriore, ma anche psicologico.

Questa mancanza di ricerca umana (meno che meno sociale) è una delle caratteristiche più evidenti del *genere*: i personaggi delle "Ruritanian Stories" si muovono come improbabili fantocci in un mondo impossibile. E sarebbe d'altro canto risibile parlare di voluta stilizzazione di figure e

vicende, di cosciente desiderio di geometrizzare fatti ed individui.

E' pure utile rilevare che ben poca ironia è stata fatta sino ad oggi su questo genere filmico. Di fronte alle innumerevoli parodie dei film *gangster* e *western*, riesce ben difficile trovare una pellicola che prenda scanzonatamente per il bavero questo tipo di storie: « La Ruritania è una cosa seria » sembra essere lo *slogan* dei produttori di oltre Atlantico.

L'unica opera che ricordi sull'argomento è *La congiura di Barovia* (*Where There is Life*, 1949) di S. Langfield ma la parodia rimaneva fine a se stessa e la storia serviva solamente da sfondo per i *gags* e le battute di Bob Hope che non avevano alcuna intenzione satirica nei confronti di questo "genere" di film. Se confrontiamo questa pellicola con altre dello stesso comico [da *La mia brunetta preferita* (*My Favorite Brunette*, 1949) di Elliott Nugent a *Viso pallido*; (*The Paleface*, 1949) di Norman Z. McLeod], non si potrà a meno di notare che i *gangsters* ed i *cow-boys* sono trattati da Bob Hope con assai meno rispetto.

Per trovare un'altra traccia delle "Ruritanian Stories" nel costume contemporaneo dobbiamo rivolgerci a Walt Disney, e non mi riferisco a *Cenerentola* (*Cinderella*, 1950) in cui tali elementi rimanevano abbastanza marginali, quanto ad una serie di "comic strips" comparsa in Italia con il titolo *Topolino sosia di Re Sorcio* (è indicativo che le apparizioni di queste vicende persistano proprio nei fumetti e nel cinema, vale a dire nelle due forme più popolari della nostra epoca).

Indispensabile notare, però, che nessun intento satirico è presente in questa serie di vignette in quanto Disney non fa altro che "ridurre" la ben nota storia per la *statura* e per il mondo dei suoi animaletti. Di conseguenza, neppure di parodia si potrebbe a rigor di termini parlare, ma soltanto di ripensamento in chiave comica.

Il fatto che il *cartoonist* si sia rifatto al film di J. Cromwell è abbastanza facilmente spiegabile: molto più sintomatico (dovremmo dire allarmante) la scoperta che alcuni personaggi del più recente film di Thorpe sembrano a loro volta ispirati alle *comic strips* di M. Mouse. Il che sarebbe veramente disperante circa l'*humour* dei registi e produttori hollywoodiani.

In verità, il discorso potrebbe apparire piuttosto futile. Perché interessarsi di un fenomeno così dichiaratamente marcato dalla commercialità, perché dedicare spazio ad un genere "minore" e privo di sviluppi degni di rilievo? In primo luogo, si deve osservare che in senso assoluto qualcosa di interessante è stato realizzato pur nello sterile ambito delle "Ruritanian Stories".

Nel 1925 Erich von Stroheim realizzava la sua *Vedova allegra* (*The Merry Widow*): si trattava pur sempre di un soggetto affine, anche se il sadismo di Stroheim (ammesso che di sadismo possa parlarsi dato che non è mancato chi ha voluto vedere nella crudeltà del regista una profonda moralità e l'ha definito "vittoriano") trovava modo di permeare tutta la vicenda. A ben vedere però, appare evidente che quasi nulla del gusto ruritano era rimasto in questa *Vedova allegra* completamente "sui generis". Si trattava per il regista di proseguire un discorso iniziato con *Femmine Folli* (*Foolish Wives*, 1922): di continuare quella critica

sferzante a certo ambiente europeo ben noto all'ex ufficiale austriaco; e con tali premesse, la vicenda diveniva un mero pretesto per determinate affermazioni. Anche se Stroheim riteneva il film di ben poco valore (3) si trattava pur sempre di opera coerente al mondo di lui e per conseguenza affatto estranea al genere quale sopra l'abbiamo descritto. Le spietate scene erotiche (molte delle quali soppresse dalla censura): l'orgia degli ufficiali, la prima notte di nozze di Sally con il vizioso barone Sadoja (simbolo di una classe sociale che, anche se depravata, continua a dominare in virtù del proprio denaro), le stesse scene d'amore fra Danilo e Sally sono brani altrettanto lontani dallo spirito del "genere" di quanto possa esserlo, che so *Greed* (1923) dello stesso Stroheim



(Sopra e a destra) Due inquadrature della più recente edizione di *The Prisoner of Zenda* con James Mason. (In fondo alla pagina seguente) Tully Marshall e Mae Murray nella scena della morte del barone Sadoja durante la sua prima notte di nozze in *The Merry Widow* di Stroheim.

oppure *l'Asso nella manica* (*Big Carnival*, 1951) di B. Wilder. (4).

Un discorso un po' più lungo merita il caso di Ernest Lubitsch: occorre rilevare prima di tutto che la sua "forma mentis" lo portava ad aderire a questi mondi fittizi di divise bianche e castelli aviti; con la differenza che il regista berlinese si ispirava piuttosto a quella deviazione giocosa che fu l'operetta. Questo genere musicale, popolarissimo dalla metà dell'Ottocento alla guerra mondiale, anche se ambientato in modo analogo e con sviluppi narrativi vagamente simili, aveva per lo meno un innegabile pregio rispetto alle normali "Ruritanian Stories": quello di non prendersi sul serio e di considerare con un sorriso questi fantastici Granducati. Non si può certo parlare di satire coscienti, ma è certo che quegli ingenui "divertissements" sui vari Potentati centroeuropei erano più freschi ed accettabili delle varie storie ducali di amore e di avventura.

Ernest Lubitsch, dopo aver realizzato un

certo numero di opere che, pur rientrando sotto certo punto di vista nel *genere*, se ne scostavano però per la loro decisa appartenenza al mondo della operetta, (5) diresse nel 1934 la sua *Vedova allegra* (*The Merry Widow*). Anche questa opera, pure esteriormente così affine alle solite vicende, è, a ben esaminarla assai distante da queste. E' un arabesco, un film in cui il "dato" della trama viene per così dire trasformato e superato dal gusto di Lubitsch, dalla sua gioia di vivere che pervade tutta la pellicola. Parlare di *pretesto* è forse meno lontano dalla realtà di quanto non sembri a prima vista: « ... Direi che *The Merry Widow* è un film a colori: dove i soli colori prescelti dal regista sono stati il bianco ed il nero. Tale è infatti la raffinata dovizia decorativa

con cui essi vengono impiegati, tale il partito tratto dal loro alternarsi, dal loro sovrapporsi, dal loro fondersi in un mosaico geometrico e scintillante, che una simile interpretazione non dovrebbe apparire arbitraria. Del resto, qualcuno fece già a proposito di un certo gusto compositivo di questo film lubitschiano, il nome di Matisse: non a caso, se si pensi alla lucida scacchiera, sulla quale le coppie danzanti al suono del valzer fanno evoluzione. E tutto nel brano del valzer risponde ad un intento decorativo riccamente manifesto; il comporsi e scomporsi dei gruppi ad esempio, dove la nota dominante del nero si alterna con quella del bianco, precisamente... » (6).

In altri termini, quando qualcuno di questi film riesce ad elevarsi dalla mediocrità, sempre ci troviamo di fronte ad autori che si sono valse della storia per estrinsecare qualcosa di soggettivo, che è però al tempo stesso assolutamente estraneo allo spirito delle vicende narrate (si tratterà di erotismo per Stroheim, di intellettualismo raffinato

per Lubitsch, della satira di una dittatura per il Clair di *Le dernier Milliardaire*, 1934).

Non ostante tutto questo, ciò che mi induce a sperare che qualcosa di pregevole possa essere realizzato proprio nell'ambito delle "Ruritanian Stories", è la notizia recentemente apparsa che è stato presentato al pubblico un film tedesco diretto da Harald Braun (regista già affermatosi in Germania da molti anni) tratto dal romanzo di Thomas Mann *Koenigliche Hoheit*.

Nulla so circa il modo in cui il libro è stato ridotto per lo schermo, e quindi tutto ciò che posso onestamente fare è avanzare supposizioni non suffragate da alcun elemento di fatto. Rimane, incontrovertibile, la considerazione che proprio *Altezza Reale* addita l'unica strada attraverso cui

vogliamo approfondire la realtà dei fatti, esso rappresenta "in vitro" proprio l'esempio di una società che non deve esistere perché antieconomica ed antiprogressiva.

Altrettanto matura è la critica serrata che Mann muove al principio di regalità: da una parte sta la sopravvalutazione che di esso fa il megalomane pedagogo Ueberbein: «Vede, io posso chiacchierare a vanvera. Chi sono io? Un assistente. Non uno qualunque, in fede mia, ma insomma niente di più. Un essere facilmente definibile. Ma Lei. Chi è Lei? Problema più duro da risolvere. Diciamo un compendio, una specie di ideale. Un vaso. Un'esistenza simbolica, e perciò formale. Ma forma ed immediatezza, non sa Ella ancora che si escludono? Lei non ha nessun diritto ad una confidenza pie-

gativo che l'Autore dà su di lui e sulle sue teorie, mentre Nicola Enrico si renderà conto che egli potrà salvarsi solamente attraverso una piena comprensione con il suo popolo.

La storia dell'altezza reale non è altro che l'itinerario di una coscienza che progredisce faticosamente verso un concetto di collettività sino allora ignorato, che si rende conto che la società contemporanea è in sfacelo (si rileggano le dettagliate pagine dedicate alla descrizione dei grandi castelli che lentamente vanno in rovina) e che una nuova organizzazione dovrà sostituirla.

Il Granducato di Grimmberg viene elevato a simbolo di un'epoca di transizione che ha, come inevitabile, le sue difficoltà, i suoi problemi, i suoi drammi. E' lo storia di una nuova concezione di vita che comincia a farsi strada.

E di contro alle smaglianti uniformi ruritaniane, sta lo scarno brano sul funerale del padre del Granduca Alberto: «L'uniforme — l'alto e rigido pennacchio sul davanti del casco di pelo; gli stivaloni a tromba sotto il pastrano chiaro a drappaggi da ussaro — gli stava male. Camminava impacciato, sotto gli sguardi della folla, e le spalle, già un po' sbilenche per natura, gli si torcevano in un goffo tremito nervoso. Nel volto si leggeva la ribellione alla fatica di recitare una parte di primo attore in quello spettacolo funebre...». (7). L'ideale delle regalità nelle sue forme più esteriori, il culto del militare bello, forte ed aitante, non potrebbero essere combattuti in modo più sobrio e patetico. La meschinità che incombe su un trono e su tutta una corte viene descritta da Mann, senza che mai una scoperta presa di posizione turbi l'armonia di quella narrazione apparentemente cronachistica.

Se qualcosa di tutto ciò il film di Braun sarà riuscito a rendere, io non so, ma trattandosi dell'opera di un europeo, mi permetto per lo meno di sperarlo; e l'opinione positiva espressa recentemente da Mann sulla pellicola, mi conferma nella mia speranza.

Di una cosa, comunque, sono sicuro, ed

anche un genere insulso come la "Ruritanian Story" può giungere a dire qualcosa di importante.

Esaminando superficialmente l'ambientazione del romanzo (un Granducato centro-europeo), la trama (lo Stato finanziariamente in rovina, salvato dal matrimonio dell'Altezza Reale con la figlia di un miliardario americano), i dati più esteriori della vicenda (i due fratelli di nascita reale, fra loro fisicamente e moralmente contrastanti), si potrebbe pensare che *Koenigliche Hoheit* non si distacchi per nulla dalla tradizione. Invece il libro contiene un profondo ammaestramento umano e sociale: Mann si è valso di questa storia risaputa, proprio per propugnare un credo politico. Lo stato retto autocraticamente (più e più il *piccolo stato*) è istituzione superata, rottame di un'epoca che non esiste più, mostro antidiluviano nel XX secolo. Le lunghe pagine dedicate all'esame minuzioso delle condizioni finanziarie di uno staterello che cerca invano di sopravvivere autarchicamente sembrano dovute più ad un economista che ipotizzi che non ad un romanziere che racconti.

Il piccolo Granducato, chiuso nel cuore dell'Europa poteva parere un Eden, ma se

na e se ci si provasse, troverebbe che non Le si addice, che è inadeguata e sciatta... La popolarità è una specie non profonda, ma grandiosa e comprensiva di confidenza»; dall'altra si trova la visione profondamente realista e pessimista del Granduca Alberto sul proprio alto ufficio: «Qui in città vive un uomo, un piccolo *rentier* dal naso tutto verruche. Tutti i ragazzi lo conoscono, e quando lo vedono gridano: Evviva Teofilo Canapa, giacché è un po' fuori squadra con il cervello, e un cognome vero non l'ha da un pezzo... Due volte al giorno, quando deve partire un treno, va alla stazione, picchia sulle ruote, controlla il bagaglio e si dà arie di importanza. Quando poi l'uomo dal berretto rosso dà il segnale, Teofilo Canapa fa segno con la mano al macchinista ed il treno parte: ma Teofilo Canapa s'immagina che parta perché ha dato il segnale lui. Ebbene, tale a quale sono io. Faccio segno, ed il treno parte. Ma partirebbe anche senza di me e se alzo la mano non è che una pagliacciata. Ne ho abbastanza io...».

Ma Ueberbein verrà allontanato ed il suo suicidio per uno stupido puntiglio contribuirà a chiarire il giudizio sostanzialmente ne-



è che non certamente da Hollywood potremo attenderci un tentativo coraggioso in questo senso: Hollywood si è fermata in Ruritania.

SERGIO DE SANTIS

(1) Nel campo della narrativa ruritana non è possibile passare sotto silenzio l'opera di Maurice Dekora: *Prince ou pître* e *Ma Princesse chérie* possono considerarsi a ragione dei classici del genere.

(2) Ecco la serie dei *Prigionieri di Zenda*: in America nel 1913 una prima edizione diretta da Daniel Frohman ed Edwin S. Porter; nel 1922 una seconda diretta da Rex Ingram con Ramón Novarro debuttante, nel 1937 l'edizione più nota, quella con Ronald Colman, Madeleine Carroll e Douglas Fairbanks jr. diretta da John Cromwell ed infine l'ultima *remake* di Richard Thorpe con Stewart Granger, Deborah Kerr e James Mason. In Inghilterra una edizione muta (1915) dovuta a John Loane Tucker. E risparmiamo al lettore l'elenco dei vari *Koenigsmark* limitandoci a segnalarne uno muto dovuto a Leonce Perret.

(3) Ecco le dichiarazioni di Stroheim alla stampa: « Il mio film ha dimostrato che questo genere piace al pubblico, ma io sono ben lungi dall'esserne orgoglioso e non desidero minimamente essere identificato con le cosiddette attrazioni commerciali. Quando mi si chiede perché faccio film del genere, non mi vergogno affatto di dirlo: unicamente perché non voglio che la mia famiglia muoia di fame ».

(4) Peter Noble nella sua Biografia di Stroheim, *Hollywood scapegoat* edita da « The fortune Press, Londra », così descrive i brani in questione: « I censori tagliarono, si disse, una sequenza che si svolgeva in una sala da ballo chiusa a chiave, ove una orchestra di donne nude suonava, mentre gli ufficiali ubriachi continuavano a bere e si abbandonavano a brutali amplessi sui magnifici divani di velluto che circondavano la pista da ballo... », e più oltre: « La scena in cui Sadoja si prepara alla notte di nozze è quasi disgustosa nella sua sensualità. Accuratamente egli prepara la sua persona per le nozze, sbirciando attraverso una fessura della porta, la giovane sposa che si sta spogliando, che è finalmente in *negligé*. Finalmente, con l'aiuto dei suoi bastoni, lo storpio barone entra zoppicando nella stanza da letto, eccitato e pronto per la conquista per la quale, questa volta, egli ha pagato, il prezzo del matrimonio... Mentre getta via i suoi bastoni e contempla con occhi brillanti e bocca bavosa il delizioso corpo della moglie (drappeggiata in un diafano *negligé* nero), il cuore di Sadoja comincia a battere selvaggiamente. Lento, si avvicina alla ragazza, più vittima che moglie, e quando ella si ritrae per nascondere la repulsione che sente, la macchina da presa si indugia sulle loro espressioni in piano ravvicinato. Vi è un tale assoluto realismo sessuale in questa scena, che anche a vederla adesso ci si domanda come la lasciarono passare i censori del 1925. Quando Sadoja stringe il corpo ritroso della donna il suo cuore improvvisamente si ferma. L'eccitamento sessuale era stato troppo per lui... ». Ed infine ecco come lo stesso Stroheim descrive le scene d'amore fra Danilo e Sally in una stanza di una casa da appuntamento: « Vi sono tre musicisti — due uomini ed una donna — spogliati tanto quanto la censura del tempo poteva permettere... Essi sedevano su cuscini, ad occhi bendati, accompagnando con la loro musica l'abbraccio degli amanti... ».

(5) Si ricordino *Paradiso perduto* (*Forbidden Paradise*, 1924) tratto dall'operetta *Czarina*, film di cui verrà diretto più tardi (secondo la migliore tradizione ruritana) un *remake* a cura di O. Preminger: *A Royal Scandal* (1945); *Il principe studente* (*The Student Prince*, 1927) da "Alt Heidelberg" nonché *L'allegro tenente* (*The Smiling Lieutenant*, 1931) da "Sogno di un valzer".

(6) G. C. Castello; *Retrospective, La vedova allegra* « Cinema » n.s. 50.

(7) Citazioni da *Sua Altezza Reale* di T. Mann (traduzione Bruno Maffi), Rizzoli.

★ BIBLIOTECA ★



R. Hancock e L. Fairbanks: Douglas Fairbanks, The Fourth Musketeer - Henry Holt & CO., New York, 1953.

R. Griffith: The World of Robert Flaherty, Duell, Sloan & Pierce, New York, 1953.

Due libri, pubblicati recentemente, rappresentano un contributo notevole e per molti aspetti definitivo alla conoscenza di due figure che hanno un peso rilevante nella storia del cinema: il grande regista Robert Flaherty, una delle personalità primarie e più spiccate dell'arte del film, e Douglas Fairbanks, produttore, autore di sceneggiature, attore famoso, e più che attore, "stella" di prima grandezza nel firmamento hollywoodiano all'epoca d'oro del muto e dei pionieri Griffith e Chaplin. Alla diversità della materia e dell'impegno imposto dalla figura umana al centro dello studio corrisponde una diversa trattazione dell'argomento.

Infatti, il libro che al « quarto moschettiere », all'immortale "Doug", ha dedicato Ralph Hancock con l'aiuto della nipote dell'attore, Letitia Fairbanks, è concepito come un brioso romanzo di gradevolissima lettura; l'autore si è solidamente documentato e l'opera è ricca di notizie attinte a fonti dirette, ma l'impressione definitiva è quella di trovarsi di fronte a un fantasioso quadro d'ambiente, a un racconto con un protagonista solo, estremamente simpatico. Di questo protagonista si seguono le mirabolanti avventure che fanno della sua vita un riflesso non sbiadito dell'avventura in più puntate vissuta dall'attore sugli schermi di tutto il mondo.

Ralph Hancock è un brillante letterato, autore di vari libri di viaggi dedicati al Messico e all'America Latina. Ha il dono di far rivivere in poche righe una figura, di cogliere l'aspetto più caratteristico di una situazione, di ricreare un'atmosfera in una pagina. Tende, non diciamo a romanzare, ma a drammatizzare ogni episodio. Si veda il primo incontro di Fairbanks con il celebre interprete scespiriano e suo maestro, Frederick Warde. L'episodio è forse genuino; comunque non si sfugge all'impressione, tanta è la vivacità della resa visiva, di assistere a una delle innumerevoli scene di film in cui il celebre attore arrivato scopre a prima vista nel giovane ammiratore il talento di un futuro dominatore del palcoscenico. Oppure si legga la descrizione del primo incontro di Douglas con Chaplin: « Un giorno Chaplin passava per caso davanti a un cinema di Hollywood e si fermò a guardare i cartelloni che raffiguravano Fairbanks. Dopo averli guardati a lungo, si voltò verso un giovanotto che gli si era avvicinato e lo sbirciava con la coda dell'occhio. « Ha visto questo film? » chiese Chaplin.

« Certo! » rispose il giovanotto.

« E' buono? » chiese Chaplin.

« E' quanto di meglio c'è sulla piazza. E' una cannonata! Mai riso tanto in vita mia ».

« Vale quanto Chaplin? »

« Ma certo! — e c'era nella voce del giovane un superbo disprezzo. — Questo Fairbanks fa sembrare Chaplin un funerale, al confronto. Tutta un'altra classe. Fairbanks è veramente buffo ».

Chaplin si irrigidì, guardò severamente il giovanotto, e disse: « Io sono Chaplin ».

E il giovanotto allegramente: « Lo so, e io so-

no Fairbanks »; e i due scoppiarono a ridere e diventarono subito amici. Verrebbe voglia di commentare che se non è vera è ben trovata, però non si può negare che forse la vita di Fairbanks non si poteva raccontare in altro modo e il merito principale del libro di Hancock è quello di destare anche in chi non abbia mai visto un film di Fairbanks un moto di simpatia verso la personalità del simpatico attore-acrobata presentato con le sue virtù e i suoi difetti. Ecco l'attore nei suoi rapporti con i compagni di lavoro: Kenneth Davenport gli fu a fianco durante i primi anni del faticoso apprendistato; la sua carriera fu spezzata il giorno in cui si ammalò di tubercolosi, ma Douglas, ormai attore famoso a Broadway, si occupò di lui, lo mandò in Svizzera a farsi curare e lo tenne poi sempre presso di sé come segretario. Un giorno Douglas spiegò la ragione della sua riconoscenza: per un inverno intero aveva preso a prestito da Davenport il soprabito, quando i due compagni di lavoro ne avevano solo uno, a mezzo. La malattia di Davenport derivava da questo.

L'autore dubita un momento dell'autenticità del racconto ma in fondo riesce a renderlo credibile nel quadro della personalità di Fairbanks, com'è da lui ricostruita e presentata. E nemmeno i lati più antipatici del suo carattere, la sua avarizia e i suoi freddi rapporti col figlio da lui considerato un rivale in potenza, riescono a offuscare agli occhi del lettore il miracolo di una luminosa carriera e di una popolarità uguagliata solamente da quella di Chaplin.

Colui che all'epoca della sua morte, nel dicembre del 1939, era un dimenticato, resterà per sempre l'indimenticabile "Doug" per tutti coloro che lo hanno avvicinato, e resterà per milioni di spettatori il D'Artagnan moderno che col suo sorriso luminoso e la sua agilità ha costituito « l'ideale romantico e l'idolo atletico dei ragazzini, e il più adorato superuomo dello schermo ».

La sua storia è veramente, per citare ancora una volta l'autore, il racconto di una carriera fortunata di uomo e di attore. Hancock ha saputo narrare e animare questo racconto e il suo entusiasmo è lo stesso di chi vide per la prima volta sullo schermo le avventure del *Ladro di Bagdad* e di *Robin Hood*.

Differenti sono il tono e la disposizione d'animo di Richard Griffith nei confronti di Flaherty. Il suo volume vuole essere il primo contributo complessivo alla conoscenza del mondo spirituale e della poesia alta e semplice del regista di *Nanook* e dell'*Uomo di Aran*. A due anni di distanza dalla morte di quello che appare con sempre maggior sicurezza uno dei pochi "classici" della storia del cinema, Griffith, direttore della cineteca del "Museum of Modern Art", ha raccolto e ordinato tutto il materiale a sua disposizione, allo scopo di penetrare nel mondo del regista, di mettere a fuoco definitivamente la sua complessa personalità di studioso, di esploratore e di commosso spettatore di vicende umane nel quadro della natura.

Griffith si vale di ampi estratti dei diari e delle lettere del regista, e della testimonianza diretta di quanti lavorarono con lui, prima di tutti la moglie Frances Hubbard Flaherty, sua inseparabile compagna. Lo stesso Flaherty, prima di morire, aveva preso visione dell'opera e ne aveva controllato i particolari. E il volume è arricchito di 74 fotografie inedite che fanno parte delle molte migliaia di metri di pellicola che furono sacrificate in sede di montaggio e non sono mai apparse sullo schermo.

L'autore è partito da un punto di vista ben definito e dichiarato nella prefazione. La posizione di Flaherty come « padre del documentario » e creatore di un nuovo metodo di fare del cinema prendendo temi, attori e scenari dalla vita stessa, non ha ormai bisogno di essere ulteriormente chiarificata. Né i suoi film come tali e in quanto poemie epiche dello schermo sono passibili di altre analisi. Sono patrimonio di ogni cineteca e un acquisto spirituale perenne di chiunque ami il cinema.

(Continua in terza di copertina)

IL FILM sul folklore è il film che documenta aspetti ed espressioni della sapienza popolare. Esso interessa l'etnografia, in quanto è attento a ciò che riguarda le manifestazioni dell'uomo, ma non è, propriamente, l'etnofilm, il quale ha per primo scopo della sua ricerca l'uomo, con le sue caratteristiche fisiche, con il suo particolare modo di vita e di atteggiamento. Stando alle distinzioni tra etnografia e folklore si potrebbe dire che l'etnofilm riguarda la stirpe e il film sul folklore le tradizioni degli uomini che d'essa fanno parte, con una differenza che è determinata dall'estensione, in quanto le tradizioni appartengono ai popoli, come il folklore all'etnografia. Ma gioverà ricordare, ancora più precisamente, che il folklore è piuttosto l'elemento spirituale, individuato e caratteristico, spesso pittoresco, della realtà etnografica, il quale si presenta, specialmente, nella *imagerie* popolare, nella favola, nel canto, nella danza.

Matrimonio abissino di Roberto Omegna (1907), *Nanook* (1922) e *Moana* (1924) di Flaherty, sono film etnografici. *Bataille sur le grand fleuve* (Caccia all'ippopotamo,



Un'inquadratura di Nanook (sopra) e una di Moana (sotto), due film etnografici di R. Flaherty.

DOCUMENTARIO E FOLKLORE

1951), *Circoncision* (1948) e *Les Hommes qui font la pluie* (1951) di Rouch, *Pianto delle zitelle* di Pozzi Bellini (1939), *Croisière noire* di Poirier (1926), sono, anch'essi, etnofilm. *Sons d'Afrique* di Gerard De Boe (1950), *Pasqua in Sicilia* di Mazzetti e Pandolfi (1953), interessano insieme l'etnografia e il folklore, l'uno dedicato agli strumenti musicali di certe popolazioni del Congo, l'altro alle sacre rappresentazioni. *Superstizione* di Antonioni e *Carnival de Binche* di Gerard De Boe (1953) sono film sul folklore. *Siena, città del Palio* di Pellegrini (1951) è, insieme, film turistico e sul folklore.

Come concepiamo, secondo talune nostre dirette esperienze, il documentario folklorico? L'insegnamento di Flaherty mi pare che debba essere, ancora una volta, alla base del nostro lavoro, anche se subisce di epoca in epoca, di paese in paese, nuove trasformazioni e interpretazioni.

« Oggetto del documentario è di rappresentare la vita nella forma in cui si vive. Ciò non implica riprendere senza selezione. La selezione sussiste e in forma forse più rigida che non negli stessi film spettacolari. Un'abile scelta, un insieme accurato di luce e di ombre, di situazioni drammatiche e comiche, con un graduale progredire dell'azione da un vertice all'altro, sono le caratteristiche essenziali del documentario, come del resto lo sono di ogni arte ». « Nell'opera di selezione il regista agisce su materiale documentario, perseguendo il fine di narrare la verità nel modo più appropriato ». « Il documentario si gira sul posto che si vuole riprodurre, con gli uomini del posto ».

Ovviamente, il film sul folklore, e l'etnofilm, non si atterranno a questi soli principi: ve n'è un altro che non può essere né trascurato né posposto, ed è quello che riguarda il particolare atteggiamento del realizzatore di film sul folklore verso le cose: che sarà di ricerca e documentazione culturale anzitutto, di lavoro saggistico in certo





Anche *La Croisière noire* di Poirier (a sinistra) può essere considerato un film etnografico, e una preoccupazione di autenticità etnografica è riscontrabile pure in Lampi sul Messico (sopra).

séno, e quindi prevalentemente *scientifico*, anche se non gli è negata una personale visione, non staccata dal sentimento del riguardante, delle cose. Fondamentale, nella concezione di Flaherty, è l'assoluta posizione di autenticità: « Si gira sul posto che si vuol riprodurre, con gli uomini del posto ».

E' la stessa preoccupazione che ritroveremo, press'a poco, nella posizione teorica di Grierson e in quella sperimentata di Eisenstein (vedi *Lampi sul Messico*) come anche di Zavattini, teorico "princeps" del neorealismo, anche se il laburismo di Grierson, l'epicità di Eisenstein e l'oratoria dei suoi successori, si sono allontanati dalla linea lirica e dal *sentimento umano* di Flaherty.

E' anzitutto, questo *sentimento umano* che il film sul folklore deve ricercare, quello schietto e genuino, rimasto inalterabile nonostante ogni evoluzione e deformazione della nostra epoca.

Il film sul folklore e l'etnofilm registrano di recente una copiosa rifioritura. Per qualche tempo non mancarono, anche in questa materia, gli equivoci: si ripresero cinematograficamente complessi dopolavoristici in costume che cantavano, che danzavano,

che vendemmiavano, che partecipavano a tornei e feste riesumate, e si credette di fare film sul folklore: né più né meno come negli studi statunitensi o britannici si giravano film di ambiente africano o asiatico, che si esportavano come "film esotici".

Con l'esperienza neorealista questo equivoco non è più tollerabile: ed etnofilm e film sul folklore riprendono un nuovo significato, il solo possibile, consentito dalla documentazione autentica, dalla esperienza viva e dalla ricerca scientificamente condotta: per cui esso torna ad essere *verità, realtà, documento*.

Anche la Mostra di Venezia, nella sua ultima edizione, ha detto qualcosa di molto interessante in siffatta materia, sia attraverso film di eccezionale importanza etnografica e folklorica, anche se ignorati e sottovalutati dalla critica e dalla giuria dei documentari, sia attraverso proiezioni speciali organizzate da Jean Rouch del "Museo dell'Uomo" di Parigi.

Il ricordato *Carnival de Binche* è stato il "pezzo forte" di questa sezione della Mostra.

Esso è dedicato a un famoso carnevale dove gli abitanti di Binche e i loro ospiti si accalcano sulle vie per danzare, vestiti da Gilles, al rullio dei tamburi. Sono i giorni in cui la piccola città vallona si abbandona alla follia, dopo essersi preparata a lungo, pressoché tutto l'anno, all'avvenimento. Il film fa resoconto delle operazioni preliminari e studia le origini lontane della tradizione,

terminando, in un fuoco d'artificio di immagini pittoresche, in un ritmo crescente, inesausto, quasi ossessionante.

Tra i film presentati da Rouch, oltre quelli ricordati, citiamo anche: *Fiestas* di Fain (1953) su danze, carnevalesche in Bolivia, *Fils de l'éléphant* (1953) di Paques e Philippe, *La falaise (La scogliera)* di Rouch (1952), *Suite de danses barbares* di Le Herissey (1950), *Rites agraires à Tabelbata* di Champault (1952), *Goemons* di Jarrick Bellon (1948), *Jetons les filets* di Hermann Van der Hoort (1950).

Le proiezioni veneziane, le presentazioni di film fatte dallo stesso Rouch e da altri cineasti, e le discussioni che ne sono seguite, hanno dato modo di determinare e raccogliere taluni concetti che non sarà male ripetere in questa sede:

necessità di osservare e registrare con urgenza un mondo destinato a sparire le cui civiltà rischiano di essere annientate, senza lasciare alcuna traccia, dalla nostra civiltà meccanica;

necessità di equipaggiare gli etnografi e gli studiosi di folklore, di formare cinematograficamente studenti di etnografia, di riunire cineasti ed etnografi per scambio di punti di vista;

necessità di richiamare il cinema al "documento" e di non considerare essenziale alla sua vita soltanto la vicenda di fantasia.

Sono gli stessi criteri che hanno guidato, dal 1952 in poi, anche chi scrive, insieme ai giovani cineasti di una cooperativa do-



cumentaristica palermitana, per realizzare una serie di film sul folklore, di cui due, dedicati alle *Immagini popolari siciliane* (*Immagini sacre e Immagini profane*) sono stati completati, ed altri sono in corso di realizzazione; criteri che non potevano non trovare consenzienti anche illustri cultori del folklore italiano, come il professor Paolo Toschi della Università di Roma e il professor Giuseppe Cocchiara della Università di Palermo, coi quali, anzitutto, non si poteva non convenire che il film folklorico italiano dovrà primieramente preoccuparsi di documentare quel folklore che appartiene alle nostre regioni e che, non rare volte, corre il pericolo di scomparire.

Per fare film etnografici e folklorici, infatti, non sempre occorre di necessità rivolgersi all'esotico. Si è già visto che nella produzione estera e anche italiana vi sono pseudo-esotici che non fanno altro che truccare criteri della produzione commerciale: ed essi potrebbero, per la loro mancanza di lealtà, per il gusto della contraffazione, mettersi alla pari delle pellicole su Tarzan.

Non si è voluto neppure percorrere strade lontane, per quanto *Magia verde* (1953) abbia dimostrato in parte quanto ci sia da fare in questo campo: in parte, non quando ricostruisce o inventa, e quindi, nel documento, falsifica.

Si è inteso, piuttosto, seguire un criterio più modesto e pratico, ma non meno valido: quello stesso che riscontriamo formulato da Lamberto Loria, nel 1910, in una relazione letta al Congresso Geografico di Palermo, intitolata « Del modo di promuovere gli studi della Etnologia italiana ». Il Loria, prendendo spunto dalla avvenuta creazione di un museo etnografico, che aveva fondato con due scopi « simili in tutto a quelli che hanno suggerito ai governi e agli studiosi stranieri di indagare la vita e la psiche delle nazioni soggette e popolazioni soggette: creare la scienza della etnografia italiana e per via indiretta ammonire e illuminare statisti e legislatori nostri, affinché nel governare e nel legiferare tengano il dovuto conto delle profonde differenze e quindi dei diversi bisogni delle singole regioni italiane », osservava anche: « L'Italia non ha colonie, o non ne ha tali da ispirare ai nostri scienziati la passione per la etnografia esotica. Ma io voglio ricordare qui, dinanzi a voi, un episodio della mia vita di studioso... Mi trovavo... a Circello nel Sannio e ripensavo con fervore quasi nostalgico quella mia vita della tenda che avevo trascorso nella giovi-

nezza tra le selvagge popolazioni di Papua e che stavo per rivivere nell'Assorta, quando in me che guardavo prima con indifferenza e poi con attenzione sempre crescente la vita caratteristica di quella popolazione sannita, sorse spontanea la domanda: perché andiamo tanto lontano a studiare gli usi e i costumi dei popoli, se ancora non conosciamo quelli dei nostri connazionali uniti politicamente sotto un sol governo; ma con nel sangue, fuse o semplicemente mescolate, mille eredità diverse? ».

Anche per la nostra progettata serie di film folklorici non occorre andare molto lontano: bastava soffermarsi in una qualunque regione italiana, e "vedere". Vedere in Sicilia, che forse è la regione italiana più ricca di folklore, data la particolare sensibilità dell'anima popolare isolana; vedere in Sardegna, in Toscana, in Puglia, in ogni pittoresco angolo della terra italiana.

In *Immagini popolari siciliane* l'elemento

folklorico non è presentato staccato dall'uomo. Le insegne delle botteghe, gli ex voto, i vetri dipinti, i carretti, i fondali dei teatrini di pupi, i tabelloni dei cantastorie, che formano l'oggetto e il contenuto di questo "saggio di ricerca", sono presentati nell'ambiente in cui nascono, tra la gente il cui sentimento vibrante, la cui forza di immaginazione, richiede la rappresentazione pittorica e drammatica. E si è creduto di documentare, in tal modo, sia la sapienza popolare o il folklore che l'uomo.

Nell'affrontare con specialisti e cultori della storia delle tradizioni popolari taluni problemi del film sul folklore non poteva non apparire evidente il grande ruolo che il cinema può assumere negli studi di materia folklorica, come mezzo insuperabile di esatta registrazione e documentazione, l'unico capace di arrestare nel tempo l'immagine di mondi, costumi, usanze, forse destinati a scomparire, nell'evoluzione accelerata



(In basso nella pagina precedente, sopra e sotto): Alcune inquadrature dei due film dedicati alle Immagini popolari siciliane, che appartengono a una serie di documentari in corso di realizzo.



del progresso umano, anche se un etnologo, il belga Marinus, ha detto, invero spinto da generosa ma anche un po' rischiosa e forse retorica enfasi: « il folklore è immortale ». Ma occorre, perché il folklore non muoia, che sia proprio il cinema a garantirne la documentazione per il futuro, e occorre anche, perché il cinema possa dare tutto l'aiuto di cui può essere largo, che gli istituti che si occupano delle tradizioni popolari, che le cattedre, che i musei etnografici, possano attrezzarsi convenientemente per svolgere la loro attività scientifica anche col sussidio del cinema: strumento di ricerca che fra tutti quelli finora usati — in siffatta materia — è il più efficace, perché porta subito all'occhio ciò che la ponderosa relazione letterale non fa vedere.

MARIO VERDONE

ALLA SCOPERTA DELL'ITALIA DELLA SCIENZA E DELL'ARTE

Al margine della produzione commerciale, ogni Paese annovera un settore di cinema svincolato dai circuiti di noleggio, dai problemi della censura, dalle esigenze della cosiddetta cassetta: è quel cinema libero, per lo più in formato ridotto, che, con termine equivoco, si vuol definire « sperimentale », e che spesso è niente più che sterile avanguardia sorpassata dal gusto e dalla problematica di oggi; sicché, spesso, questo cinema libero si impasta nel provincialismo, inseguendo una falsa idea dell'arte che deriva in definitiva dalle evasioni di un Cocteau, o s'insabbia nel piatto filmetto familiare. Così, noi comprendiamo che questo tipo di cinema non interessi e non incida per nulla sulla cinematografia nazionale. Ma se avesse caratteristiche diverse? Se non fosse mera avanguardia? Le prospettive indubbiamente muterebbero. Il problema sta quindi in questi termini: portare questo fenomeno di tutti i Paesi sul piano della cultura, farlo divenire un « atto » culturale, il che implica l'inserimento in un certo angolo visuale e la proposizione per obiettivo di un certo fine da raggiungere. Non a caso, ci sembra, la nuova generazione dei registi italiani proviene dai Cine Guf, che furono un nobile, anche se limitato, tentativo di fare, sì, del cinema sperimentale, ma in cui « l'esperimento » tendesse alla seria ricerca espressiva, sostenuta da un serio e chiaro impegno ideale (quei Cine Guf che proprio per essere autenticamente basati sulla cultura passarono ben presto dalla critica nel sistema politico dominante, a quella radicale del sistema stesso).

Pensando a queste cose, il nostro Ufficio Cinema dell'UNURI, propone agli studenti, cioè alla parte più ricca di propositi e più viva del cinema libero, tre concorsi in formato ridotto, che nulla hanno a che fare con i consueti concorsi cinematografici. Anzitutto non si rivolgono agli amatori, ma ad una zona precisa della gioventù, gli studenti, che possono anche già lavorare, — nulla vieta — nel campo professionale; in secondo luogo, non si vuole tanto segnalare soltanto alcuni giovani meritevoli, quanto soprattutto interessare larghi strati della gioventù intellettuale ad alcuni problemi, ad alcuni temi. In una parola: anche se i risultati concreti, cioè i film, saranno solo di media qualità, i concorsi avranno pienamente raggiunto lo scopo, richiamando l'attenzione e polarizzando su argomenti che devono entrare nella nostra problematica di gioventù intellettuale.

Il primo tema s'intitola *Alla scoperta dell'Italia* e non a caso viene lanciato nel 1954, nell'anno cioè che si è iniziato, per il Cinema Italiano, sulla scia di un fortunato convegno sul « neorealismo », e che ha visto l'uscita di un film « nuovo » sul piano realistico come *Cronache di poveri amanti* di Lizzani. Sempre più va precisandosi che il realismo, più che una corrente o un aspetto dell'arte, è un atteggiamento morale, che affonda le sue radici in esperienze umane e altamente morali come la Resistenza; e solo nella misura in cui permane nei registi questo atteggiamento di fronte alla realtà — non astratta, non generica, ma questa realtà di questo Paese — si ha una « civiltà » del neorealismo, cioè il diffondersi e l'acquisirsi da parte di tutti, attraverso il cinema, di alcuni intimi valori. Davanti a chi spinge i giovani all'avanguardia e agli intellettualismi, noi li invitiamo a servirsi della macchina da presa come mezzo di presa di coscienza della realtà in cui vivono. Alla scoperta dell'Italia, ma non, si diceva, astrattamente, bensì partendo da una precisa e anche minima realtà che stia intorno a noi, la regione, la città, il villaggio. Di essi si potranno cogliere quegli aspetti umani collettivi che formano il substrato dell'anima popolare: gli usi, i costumi, le tradizioni; se ne potranno cogliere invece gli aspetti più intimamente legati alla vita dura di ogni giorno, i problemi sociali, la situazione del luogo, la genesi storica di questi problemi, andando così dall'interpretazione lirica di un Pasinetti, alla rigorosa inchiesta (il regista di documentari, scrive-

va Pudovkin, è uno scrittore di saggi), a seconda delle rispettive vocazioni. Si potrà ancora, inventare una breve storia con tanto di personaggi, di analisi psicologica, di impostazione narrativa, purché questi personaggi e questa storia nascano e si inseriscano in una realtà italiana precisa. Apprendo il concorso anche ai minimi formati, come l'8 mm., ed anche ai film muti, desideriamo mettere tutti nelle possibilità finanziarie di fare un cortometraggio: alla scoperta, dunque, d'una realtà locale, per fondarvi — con i molti legami che vi si scopriranno — la presa di coscienza della realtà nazionale: da questo uomo che trovo nella strada di fronte a casa, alla scoperta dell'Uomo, e non uomo generico, ma l'Italiano.

Il Cinema, se il concorso sarà, come speriamo, seguito potrà essere utile strumento di unificazione nazionale.

Al di fuori del campo sperimentale, numerosi Paesi hanno dato l'avvio ad una larga produzione in formato ridotto destinata a pubblici specializzati: così i documentari divulgativi a carattere didattico e scientifico. E' nostra preoccupazione assicurare alle Università italiane un certo numero di film che servano alle esigenze di studio degli Atenei: un circuito specializzato, per molte ragioni, da noi oggi non esiste; d'altra parte, non ogni film genericamente didattico, rilevava Enrico Fulchignoni (in *Cinemediatica*, n. 1, 1951), è adatto alle Università, che richiedono un più rigoroso approfondimento dei temi. Ecco dunque la ragione

NORME PER I CONCORSI

A tutti e tre i concorsi — quello per la realizzazione di cortometraggi sul tema "Alla scoperta dell'Italia", quello per la realizzazione di documentari d'arte e quello per la realizzazione di film scientifici — sono ammessi film in qualunque formato ridotto (8-9,5-16 mm.) anche muti, nell'intento di dar modo di partecipare a tutti gli studenti d'Italia, nei limiti delle rispettive possibilità. I film in formato normale (35 mm.) potranno partecipare fuori concorso, con diritto però a giudizio da parte della Giuria e ad eventuale segnalazione.

Al primo ("Alla scoperta dell'Italia") potranno partecipare documentari e cortometraggi a soggetto, della durata massima di trenta minuti, che prendano comunque ispirazione da una tipica realtà — ambiente, usi, costumi, problemi, situazioni locali — italiana; invece al secondo (documentari d'arte) e al terzo (documentari scientifici) possono essere presentati film senza limite di durata.

Per tutti i concorsi è richiesta per il regista del film l'iscrizione ad una qualsiasi Università Italiana o Istituto Universitario di pari grado (Accademia di Belle Arti, Accademia di Arte Drammatica, Centro Sperimentale di Cinematografia, Conservatori Musicali). Per i concorsi relativi al documentario d'arte e ai film scientifici fanno eccezione a questo requisito i film direttamente prodotti da Università o Istituti o Facoltà universitarie (per es.: Facoltà di Medicina e Chirurgia, Istituto Ricerche sul Cancro ecc.), che potranno essere ammessi al concorso anche se il regista non risulti essere uno studente universitario.

Coloro che intendono partecipare al concorso dovranno presentare domanda all'Ufficio Cinema dell'UNURI - Sezione Concorsi - Corso Vittorio Emanuele 21, Roma, entro il giorno 15 giugno 1954, notificando: a) titolo del film; b) se muto o sonoro; c) se in bianco e nero o a colori; d) regista del film e Università (o Istituto Universitario o di pari grado) cui risulta iscritto; e) operatore e altri nomi eventuali; f) produttore; g) formato. Per il concorso "Alla scoperta d'Italia" dovrà essere specificato anche il genere del film (documentario, oppure a soggetto).

Ricevuta notifica dell'accettazione della doman-

del secondo concorso per un film scientifico, che mira non a favorire, come in quello *Alla scoperta dell'Italia*, l'esperimento e la ricerca, sia pur seri, ma compiuti ed utilizzabili contributi all'insegnamento nelle varie facoltà universitarie. Non a caso la Giuria vede presenti, accanto ad un critico e ad un regista, un illustre docente universitario di anatomia e un ingegnere, le cui doti di gusto e di comprensione sono testimoniate fra l'altro da un documentario scientifico giustamente e autorevolmente spesso citato. D'altra parte si è voluto affiancare una sezione dedicata ai documentari di divulgazione scientifica a carattere spettacolare per pubblici generici, per garantire un certo numero di contributi anche al documentario normale, che per lo più vede la scienza con occhi non sapremo se più superficiali o disattenti.

Del resto, anche il film sull'arte, malgrado quanto autorevolmente si è scritto da più parti, è fermo alla preistoria, non aggiornato alle esigenze del gusto dello spettatore, né a quelle di chi desidera veramente imparare.

Il film sull'arte, invece, deve servire a facilitare la "lettura" dell'opera stessa, non ad alterarne i valori con un montaggio critico o con un commento vago e generico. Una seconda via, seguita ad esempio da Emmer e Gras, può essere quella di abbandonare (naturalmente sottraendosi all'ambito didattico ed entrando in quello spettacolare) la fedeltà letterale e diremmo filologica all'opera per ricrearla su piano ideale, dandocene cioè il sentimento, l'atmosfera. Anche questa, che è la via del film sull'arte che diviene a sua volta arte, è una strada, purché sia sorretta da un'autentica ispirazione. Questi tre concorsi sono una carta impegnativa che noi giochiamo: ma abbiamo fiducia nella larga adesione dei giovani, perché l'appello si muti in un atto culturale di profondo significato.

ERNESTO G. LAURA

da, i concorrenti dovranno depositare una copia del film presso l'Ufficio Cinema dell'UNURI improrogabilmente entro il 30 settembre 1954.

Le Giurie dei concorsi, nominate dall'Ufficio Cinema dell'UNURI, e approvate dall'Incaricato Culturale dell'UNURI stessa sono composte di cinque membri per il concorso "Alla scoperta d'Italia" e per quello relativo ai film scientifici, e di sette membri per il concorso relativo ai documentari d'arte, scelti fra docenti universitari di materie scientifiche, registi di film scientifici, critici cinematografici italiani, ed un sesto — o ottavo — membro in rappresentanza dell'Ufficio Cinema, con funzioni anche di segretario.

I premi che le Giurie hanno facoltà di assegnare sono i seguenti:

per il concorso "Alla scoperta d'Italia": 1) al miglior cortometraggio a soggetto in senso assoluto; 2) al miglior documentario in senso assoluto; 3) alla migliore inchiesta; e non più di tre premi per motivi particolari (ad es.: recitazione, fotografia);

per ognuno degli altri due concorsi: 1) al miglior film divulgativo spettacolare in senso assoluto; 2) al miglior film non destinato a pubblici generici, e non più di due premi per motivi particolari (ad es.: per la fotografia, per il colore) oltre ad un premio per ciascun settore scientifico (medicina, ingegneria, ecc.) per il concorso relativo ai film scientifici.

La composizione delle Giurie è la seguente:

concorso "Alla scoperta d'Italia": Cesare Zavattini, Michelangelo Antonioni, G. B. Cavallaro, Fernaldo Di Giammatteo, Francesco Maselli, e un rappresentante dell'Ufficio Cinema dell'UNURI (da nominare);

concorso per i documentari d'arte: Giulio Carlo Argan, Giulio Cesare Castello, Luciano Emmer, Carlo Lodovico Ragghianti, Claudio Varese, Mario Verdone, e un rappresentante dell'Ufficio Cinema dell'UNURI (da nominare). A questo momento non sono ancora giunte le adesioni di: G. C. Argan, L. Emmer, C. L. Ragghianti;

concorso per i film scientifici: Fausto Montesanti, Virgilio Sabel, Leonardo Sinisgalli, Vincenzo Virno e un rappresentante dell'Ufficio Cinema dell'UNURI (da nominare).

FILM DI QUESTI GIORNI

MUSODURO

Regia: Giuseppe Bennati - **Soggetto:** dal romanzo di Luigi Ugolini - **Sceneggiatura:** Fausto Tozzi e Giuseppe Bennati - **Fotografia:** Mario Damicelli - **Scenografie:** Flavio Mogherini - **Costumi:** Piero Tosi - **Musica:** Nino Rota - **Interpreti:** Cosetta Greco (Anita), Fausto Tozzi (Musoduro), Marine Vlady (Lucia), Gerard Landry (Romolo), Odoardo Spadaro, Giulio Calì, Alessandro Fersen, Gianni Cavallieri, Dante Carapelli, José Jaspe - **Produzione:** Mambretti, 1954.

IN TEMPI calamitosi come gli attuali, in cui, nel nostro paese, ogni anno, i registi si improvvisano a decine, raccolti dalla strada e dalle sue adiacenze, salutare la nascita di un nuovo, vero regista è cosa che fa sempre piacere. Specie quando i precedenti noti della persona in questione siano piuttosto modesti e tali quindi da conferire al fatto il carattere di "sorpresa". All'attivo di Giuseppe Bennati regista non stava fino a ieri che *Il microfono è vostro* (1951), film di assai circoscritto impegno, come risulta dal titolo stesso, e che era comunque sfuggito alla mia attenzione. Non so se fosse lecito individuare già in esso i segni di una vocazione; so però che *Musoduro*, il secondo film firmato da Bennati, è un'opera che dimostra piena consapevolezza di quello che significhi raccontare attraverso le immagini, è un'opera, nei suoi limiti, matura. Quello che autorizza a concepire liete speranze riguardo al Bennati è intanto il fatto che egli risulti realmente l'autore del suo film, come dimostra non solo la circostanza ch'egli stesso abbia provveduto alla sceneggiatura con la collaborazione del solo Fausto Tozzi, ma anche la felice autonomia che il racconto cinematografico ha assunto rispetto all'opera letteraria che gli aveva fornito lo spunto. Il caso di *Musoduro* conferma intanto una vecchia regola: secondo cui dai brutti libri nascono (quando nascono, s'intende) i bei film e viceversa. Che *Musoduro*, *Memorie di un bracconiere* di Luigi Ugolini sia un brutto libro penso che nessuno vorrà metterlo in dubbio. E' un tardo frutto di quel deterioro bozzettismo regionalistico, il cui indiretto responsabile deve considerarsi il buon Fucini. Giova dire subito che il toscanismo petulante e d'accatto, caratteristico del libro, si è mutato nel film in un denso, sapido, autentico umore ambientale. In fondo, nelle pagine dell'Ugolini l'ambiente maremmano non esisteva, la successione dei mediocri e slegati aneddoti si svolgeva fuori di un clima, di un mondo definito. Invece il Bennati si è preoccupato anzi tutto di conferire un respiro alla sua vicenda, di spalancarle intorno uno sfondo ampio, arioso, realistico. In questo senso si può dire il film sia una rivelazione; quelle praterie, quelle boscaglie, quei dirupi, quelle fratte costituiscono una delle più attendibili scoperte ambientali del nostro cinema, in grazia anche di un "ferraniacolor" (operatore Mario Damicelli), che non si esagera a dire stupefacente. Per la prima volta in un film italiano a soggetto incontriamo

una consapevolezza cromatica di dignità "internazionale". Ho memoria di pochi risultati di colore tanto suggestivi, tanto coerenti sopra tutto. Certo il film si è avvantaggiato dall'esser stato ripreso quasi esclusivamente in esterni; ma è ammirevole comunque la sensibilità con cui regista ed operatore hanno colto i valori tonali del paesaggio, in un caldo prevalere di bruni, con frequenti, limpide aperture di una festosa luminosità ed un episodico ricorso a tinte pastello, atte a valorizzare i bei costumi di Piero Tosi. Ma il paesaggio non è contemplato isolatamente; esso appare in stretta funzione dei personaggi, non soltanto dei principali (bracconieri e guardie campestri, in eterno duello), ma anche di quelli marginali, colti spesso con significativo gusto coloristico, prescindendo, però, da compiacimenti superflui: vedi la figurina del venditore-cantore ambulante, affidata ad uno Spadaro inedito; vedi la festa nuziale all'aperto. Scene come quest'ultima aiutano a stabilire il vincolo di un film quale *Musoduro* con la tradizione del "western", intrise come sono di un vago e confidenziale sapore fordiano. Il Bennati ha evidentemente "letto" con attenzione certi testi di quel "genere" e (al di là del richiamo di elementi esteriori: gli inseguimenti a cavallo, la sparatoria finale con susseguente cazzottatura nell'acqua) ne ha assimilato la lezione con discrezione ed intuito, sopra tutto nel senso di un affetto da prestare a personaggi di una schiettezza popolare, interpretati nei loro sentimenti elementari, nel quadro di una natura contemplata in tutta la sua sconfinata dimensione.

Preso a prestito una figura, quella del protagonista, dall'Ugolini, il Bennati si è preoccupato di conferire ad essa una ragion d'esistere narrativa, che nel libro, sgangheratamente aneddótico, come dicevo, sarebbe stato difficile rintracciare. Anche nel far ciò egli ha tenuto presenti gli insegnamenti del "western", orientandosi verso un racconto di gusto alquanto tradizionale, nel suo gio-

co di amori e di odi. Non insisterò su talune forzature riscontrabili, nella seconda parte, allorché la falsa accusa che pende sul capo del protagonista fa scivolare la narrazione verso toni avventuroso-polizieschi (vedi, per esempio, la funzione affidata al personaggio di Anita, il quale risulta un po' troppo di comodo, ai fini dello scioglimento felice della situazione). Poiché esse mi paiono abbondantemente e generosamente riscattate da una vena robusta e delicata ad un tempo, la quale sa alternare con efficacia al nerbo narrativo la distensione descrittiva. Il Bennati è un regista che sa scegliere con molta esattezza l'itinerario del suo racconto, con "soste" relative. Le sue trovate sono spesso ricche di una suggestione immediata (vedi la mandria di pecore che il vecchio pastore sospinge tra le gambe degli inseguitori per favorire la fuga di Musoduro e Lucia dalla chiesa). Le sue aperture sull'ambiente sono sempre rivelatrici (vedi la descrizione iniziale della campagna, fondata sull'introduzione del cane, che determina la vocazione al bracconaggio del protagonista) e talvolta dotate di una forza espressiva inconsueta, in grazia di un dosaggio accorto dei piani (vedi la battuta di caccia al cinghiale, pagina bellissima, dove il colore esercita una funzione essenziale).

Insomma senza voler sopravvalutare la portata di un film, le cui ambizioni risultano chiarite dalla sua stessa natura di "western" all'italiana, alieno da tentativi di approfondimento in senso non puramente impressionistico, ma sociale, mi sembra doveroso sottolineare l'evidenza di una personalità nuova, manifestatasi pure nella direzione di buona parte degli interpreti (l'asciutto Fausto Tozzi, il variopinto Giulio Calì, la soave Marina Vlady, la fiera Cosetta Greco, oltre al citato Spadaro, sono i più apprezzabili), nella scelta di un commento musicale (Nino Rota) di appropriato respiro e sopra tutto nella invenzione di un dialogo tra i migliori che io ricordi in un film italiano. Un dialogo che anch'esso si distacca

Fausto Tozzi in Musoduro, film nella tradizione del western, diretto da Giuseppe Bennati che con quest'opera ha dimostrato di ben sapere che significhi raccontare attraverso le immagini.



dallo stucchevole riboboleggiare del romanzo, per attingere succosi risultati sulla via maestra già indicata da altri film italiani: quella della fusione di lingua e dialetto in uno strumento nuovo ed autentico, in quanto colorato dagli umori del linguaggio parlato, nella sua moderata immaginosità. In questa invenzione come, su altro piano, nella intuizione paesistica, si scorgono i segni della lezione che il Bennati ha assorbito dall'arte toscana, specie del secolo scorso, di quella narrativa come di quella figurativa.

LA MONDANA RISPETTOSA (La p... respectueuse)

Regia: Marcel Pagliero e Charles Brabant - **Soggetto:** dal lavoro teatrale di Jean-Paul Sartre - **Sceneggiatura:** J. L. Bost e A. Astruc - **Dialoghi:** Jean-Paul Sartre - **Fotografia:** Eugène Shuftan - **Scenografie:** Maurice Colasson - **Musica:** Georges Auric - **Interpreti:** Barbara Laage (Lizzie), Ivan Desny (Fred), Walter Bryant (Sidney), Marcel Herrand (Senatore Clark), M. Olivier, R. Bailly, Y. Laffon, Hilling, Dhéry, N. Vogel, A. Valmy, Martin, Lepage, Paulet, Harold - **Produzione:** Films Agiman - Artès Films, 1952.

L'inconveniente principale di questa interpretazione cinematografica del notissimo dramma di Jean-Paul Sartre risiede nell'improbabile risultato conseguito da Marcello Pagliero e Charles Brabant, nel tentativo di evocare, entro uno studio parigino, l'ambiente acre e caratteristico di una città d'uno tra gli Stati Uniti del sud. Si sa come, per ragioni ovvie, trasposizioni del genere siano, in novantanove casi su cento, destinate ad apparir viziate da difetto di veridicità, ad onta d'ogni possibile scrupolo. Qui è chiaro che ci troviamo di fronte ad una sorta di contaminazione tra gli Stati Uniti del sud e Saint-Germain-des-Près. Con tutte le conseguenze del caso. E' ben difficile, per lo spettatore, prestar fede agli ambienti ricreati da Pagliero e Brabant e sopra tutto ai personaggi, per lo meno a certi personaggi: si veda, da un lato, il locale notturno, con relativo gerente e frequentatori; si veda, dall'altro, la figura-chiave del senatore, che il talento di Marcel Herrand non basta a rendere etnograficamente, e quindi psicologicamente, credibile.

Più accettabile era sembrata la sequenza iniziale, quella sul treno, ovviamente meno difficile da risolvere sul piano ambientale e condotta con un ritmo esatto, con un senso d'osservazione vigile. Essa poteva legittimare la speranza in un racconto coerente con i suoi presupposti. Invece già la presentazione dell'ufficio di polizia è sufficiente per far avvertire quel certo che di stonato che aleggia attraverso le immagini.

Come risulta dagli impliciti accenni che ho fatti, la sceneggiatura di Jacques-Laurent Bost ed Alexandre Astruc ha mirato a svincolare il testo teatrale dai limiti in esso insiti. Così, se il dramma di Sartre, legato, nella sua struttura d'atto unico, alla scena fissa, introduceva immediatamente lo spettatore *in medias res*, il film si preoccupa di raccontare per disteso l'antefatto, con il proposito, oltre che di movimentare l'azione, di meglio chiarire le sue premesse. E' onesto riconoscere che, a dispetto della rilevata sfasatura ambientale, le parti "nuove" del racconto risultano pure le più efficacemente esposte. Mi riferisco, oltre che all'antefatto, alla descrizione delle reazioni in città dopo che Lizzie ha firmato la dichiarazione. I limiti dello scenario di Bost e Astruc si rivelano in tutta la loro gravità, invece, nelle parti in cui il racconto cinematografico si rifà più direttamente al testo di origine. Vale a dire nelle parti essenziali, non descrittive, ma propriamente narrative e drammatiche. Penso, per esempio, al personaggio di Fred, il quale, un po' anche per colpa dello scialbo Ivan Desny, risulta qui praticamente inesistente, privato, quanto meno, di quel complesso torbidamente puritano, che è indispensabile per la comprensione non soltanto della sua psicologia, ma di quella della sua gente. Il contrasto tra sensi ed educazione, in lui, è dal film praticamente ignorato, mentre Fred esiste solo in funzione di esso.

L'intervento più vistoso da parte degli sceneggiatori si è avuto nel finale: il film si conclude infatti con la fuga a mano armata di Lizzie insieme con il negro, fino alla zattera di salvezza rappresentata dal furgone della polizia. Previo acquisto, da parte della prostituta, di una piena consapevolezza circa l'inganno ipocrita con cui le era stato carpito, a suon di frasi untuose e retoriche, il verdetto di condanna per il negro incolpevole. Acquisto che nel film è prepa-

rato attraverso la ricordata descrizione della città in fermento, degli animi tesi, eccitatamente, verso il linciaggio. Ora, una simile conclusione appare, sostanzialmente, conforme allo spirito sartriano, non senza però un notevole edulcoramento. A questo finale abbastanza ottimistico all'americana, fa infatti riscontro nel dramma, dopo la fuga del negro, l'inerte ricadere di Lizzie sotto il giogo impostole dalla sua condizione sociale, il giogo, nella fattispecie, dorato, impostole da Fred. Come si vede, la modifica subita dal finale è in relazione col depauperamento subito da quest'ultimo personaggio. Una delle trovate più dense di significato polemico della commedia consiste nel duplice assalto che Lizzie subisce da parte della retorica puritana: il primo ad opera del senatore, in cui l'ipocrisia si colora di finta tenerezza paternalistica, gonfiandosi poi fino alla "prosopopea" della nazione americana (e tale assalto ha per risultato la firma che Lizzie appone alla dichiarazione); il secondo ad opera di Fred, nel finale, allorché Lizzie, ripresa coscienza, lo minaccia con la rivoltella. Stavolta si tratta della "prosopopea" non più della nazione, ma della famiglia Clarke, una prosopopea colorata di paura e di fatuità, la quale ottiene un risultato analogo: ché Lizzie depone l'arma, e si consegna al giogo. Parte delle parole pronunziate da Fred a questo punto ("il primo Clarke ha diboscato una foresta da solo... etc.") vengono nel film anticipate, fatte pronunziare cioè da Fred in vista del primo scopo, quello per cui parla anche il senatore. Da ciò la più banale carica emotiva del finale, che tende a salvaguardare la tesi sartriana, aspramente polemica nei confronti dell'orgoglioso razzismo sudista, senza peraltro rinunciare all'ossequio verso i pretesi canoni dello spettacolo filmico.

Il quale ultimo, nel caso specifico, non è destituito di pregevoli requisiti formali, come la chiaroscurata fotografia di Eugen Shuftan, o interpretativi, Barbara Laage apparendo sotto più rispetti "la femme du rôle" (sebbene avrei desiderato una accentuazione dell'ingenuità sprovvista del personaggio, di fronte alle grosse parole del senatore). Non mancano neppure particolari ricerche espressive: mi riferisco, nella scena decisiva tra Lizzie ed il senatore, all'espedito sonoro per cui, durante la battuta di "prosopopea" della nazione, la voce del senatore risulta spersonalizzata, metallizzata, amplificata attraverso un altoparlante, come a sottolineare una intenzione simbolistica, già riscontrabile nella presenza del busto di Washington. Ma non direi si tratti di una trovata felice: essa risulta alquanto artificiosa e contrassegnata da un gusto ormai remoto.

L'edizione italiana, che ha dovuto subire sforbiciature da parte di una censura come sempre sospettosa e "prude", viene distribuita con un titolo palesemente non in regola con il nostro lessico. (I)

MISCELLANEA

Il produttore Carlo Infascelli, proseguendo nel suo programma di "celebrazione" dei trascorsi cinquant'anni, ad uso delle platee "nostalgiche", ha ora sfornato *Amori di mezzo secolo*. Data la mobilitazione di un quintetto di registi più o meno accreditati e degni di stima (Gluco Pellegrini, Pietro Germi, Mario Chiari, esordiente nella



responsabilità direttoriale, ma già illustre nel campo scenografico, Roberto Rossellini, Antonio Pietrangeli), era lecito attendersi un prodotto meno abborracciato rispetto al dittico, tristemente noto e fortunato, delle *Canzoni*. Il risultato è invece di una indigenza di gusto e di fantasia tale da privare il film d'ogni ragione sia pur epidermicamente spettacolare. Collegati dai soliti montaggi retrospettivi di materiale variamente rappresentativo di un costume, compilati a cura di Vinicio Marinucci sulla stanca farsariga del *Romanzo di un'epoca* (1942) di Luciano Emmer, i cinque raccontini che costituiscono il film oscillano dall'illustrazione oleografica nel gusto della *Domenica del Corriere* allo *sketch* d'avanspettacolo. L'assortita *équipe* di scenaristi (Biancoli, Mangione, Marinucci, Sonogo) ha fornito ai cinque registi un desolante repertorio di luoghi comuni, ed i suddetti registi (tra i quali Rossellini e Pietrangeli erano stati coinvolti nell'*équipe*) si sono prestati a dirigerli con palese disinteresse. A Glauco Pellegrini è spettata una novellina "principio di secolo" sull'infelice amore per un bel giovane musicista di una nobile fanciulla, costretta dalla famiglia, con subdoli accorgimenti, a sposare un pari suo (che è Luigi Tosi, il cui aspetto suggerisce i quarti di bue piuttosto che quelli di nobiltà). Per Pietro Germi si è rispolverato il repertorio della retorichetta patriottica, con l'episodio di un contadino che si immola nella prima guerra mondiale, lasciando a casa la mogliettina ed un pargolo in vana attesa. (A questo episodio, che è quello diretto con maggior pulizia, giova la fresca interpretazione di M. P. Casilio e Albino Cocco). Mario Chiari si è cimentato, determinando una brusca svolta di tono (anche nelle scenografie, che da realistiche diventano qui stilizzate ironicamente), in una goffa parodia dello squadrista provinciale e "bullo" (Alberto Sordi, manco a dirlo), il quale marcia su Roma per dedicarsi ai notturni piaceri del *viveur*. Il *divertissement* arieggia un po' i toni di quello dedicato allo "scettico blu" in *Canzoni di mezzo secolo* (1952) di Domenico Paolella. Ma non basta qualche sporadico tratto di umore, qualche bel costume, sarcasticamente ideato da Maria de Matteis (le scenografie, tutte dovute allo stesso Chiari, e sopra tutto i costumi, costituiscono l'unico aspetto talora pregevole del film, ripreso da Tonino Delli Colli in un diseguale, ma abbastanza dignitoso, "ferraniacolor"), a riscattare il prevalente, grossolano accento farsesco. A Roberto Rossellini è stato riservato l'episodio riguardante l'ultima guerra: ma, se le prime inquadrature, con la fuga nei ricoveri della gente di Napoli sorpresa da un'incursione aerea, possono far credere in un ritorno del regista a temi ben suoi, quanto segue è tale da togliere ogni illusione: l'incontro d'amore tra due giovani, e la loro morte, fianco a fianco, sotto le bombe, sono infatti raccontati con una convenzionalità effettistica, la quale nelle ultime inquadrature rasenta il grottesco. A conclusione ci si attenderebbe un racconto dedicato ai tempi nostri, al dopoguerra. Ma l'Infascelli ha preferito la farsa finale, ed i suoi scenaristi, riportandoci indietro di cinquant'anni, gli hanno fornito uno scampolo di volgare *pochade* (nel gusto, ma senza la meccanica fantasia, de *Le pillole d'Ercole*), che con molta sorpresa e tristezza abbiamo visto firmato da Antonio Pietrangeli. Dio ci



(Nella pagina precedente) Barbara Laage in *La mondana rispettosa*, film siorbiciato dalla solita censura italiana. (Sopra) Dall'episodio «Napoli 1943» del film *Amori di mezzo secolo*.

risparmi ulteriori delizie intorno ai fasti ed ai nefasti del mezzo secolo. (Ahi, Blasetti, di quanto mal fu padre, *Altri tempi!*).

Se Francesco De Robertis ripensa per un momento alla lezione di asciuttezza che il suo *Uomini sul fondo* rappresentò per il nostro anemico cinema 1940, avrà buone ragioni per vergognarsi di aver ideato, sceneggiato e diretto *Mizar*, dove, valendosi di un pessimo "ferraniacolor", egli ha cercato, con commovente ingenuità e sprovvedutezza, di far concorrenza sul loro terreno a certi smalziati prodotti hollywoodiani. Al ludo, da un lato, alle avventure belleche, marinaresche e subacquee, dall'altro, a quelle spionistiche d'ambiente esotico, sul genere di *Casablanca* (id., 1942) di Michael Curtiz. Il film vorrebbe costituire un omaggio all'attività dei nostri sommozzatori, ma è penoso che ad un simile prodotto adulterato abbia prestato mano uno tra i più illustri di essi, Luigi Ferraro. Del resto, in questo stesso campo, il pur famigerato Duilio Coletti de *I sette dell'Orsa Maggiore* (1953) era approdato a qualcosa di meglio, o di meno peggio, conseguendo, attraverso abili riprese subacquee, un certo risultato di tensione. Qui le pur diligenti riprese subacquee di Carlo Bellerio si disperdono nella improbabilità sfilacciata di un racconto mal ricalcato sugli schemi altrui. Ci vuol altro che la pur appetitosa Dawn Addams per salvare la situazione.

L'ideuzza da cui era partito Steno — o per meglio dire il suo soggettista Lucio Fulci — per *Un giorno in pretura* non era malvagia: si trattava di fornire, attraverso l'intersecarsi di alcuni bozzetti, l'atmosfera quotidiana di una pretura, con le beghe della spicciola umanità che da mattina a sera vi si trascinano. All'atto pratico, però, anzi che verso una sommessa indagine realistica, si è preferito orientarsi verso una superficiale farsetta ad uso di Peppino De Filippo (pretore) e di alcuni altri interpreti. Come Giulio Calì, che disegna una divertente macchietta di testimone di professione, come Alberto Sordi, il cui episodio del "bullo" romano costretto a vagare completamente nudo per le case altrui non man-

ca di un certo elementare spiritaccio. Il filmetto è diseguale e alquanto alla buona, ma può comunque offrire qualche modesta occasione di riso (quando il racconto ripiega su un ovvio patetismo son dolori).

Carol Reed è un regista su cui confesso di aver sempre puntato in misura limitata. Ma innegabile appariva il suo possesso del mezzo tecnico, di cui egli seppe talvolta valersi per una pregnante evocazione di atmosfere, per una — sia pur meno frequente — analisi di psicologie. Dai tempi di *Odd Man Out* (*Il fuggiasco*, 1947) in poi Reed rimase ossessionato dal tema dell'inseguito (politico o avventuriero che fosse), sul quale ritornò, con stupefacente e compiaciuto virtuosismo, in *The Third Man* (*Il terzo uomo*, 1949), la cui poco credibile vicenda giallastra si svolgeva nel quadro di una Vienna postbellica romanizzata con un infallibile, spesso attanagliante, senso dell'effetto. Accanto a Vienna ed a Trieste (vedi *Diplomatic Courier - Corriere diplomatico*, 1952, di Henry Hathaway) Berlino è la terza città-chiave, che i cineasti d'oggi amano presentare come perenne, emozionantissimo teatro di avventure rocambolesche. In realtà si tratta di città solitamente piuttosto tranquille e preoccupate dei propri guai e della propria miseria, le quali, se diventano ogni tanto movimentate, lo diventano a causa di agitazioni di folla piuttosto che di eroi da "supergiallo". Ma ormai ci troviamo di fronte ad un vero filone, coltivato, per esempio, dai tedeschi d'occidente. Reed ha acceduto una volta di più alla tentazione del meccanismo gratuito (con l'innesto, s'intende, della immancabile propaganda), dimostrando di voler seguire una pista cara al Fritz Lang americano, ma da quest'ultimo, sembra, abbandonata: la pista dei "prigionieri del terrore". Senonché stavolta si è affidato ad un assurdo soggetto di Harry Kurnitz, desolatamente privo di fantasia e relativo ad una specie di avventuriero ricattato dai tedeschi orientali per conto dei quali "lavora", aspirando a redimersi di fronte agli occidentali per evadere nell'ovest, e al suo sacrificio finale nel nome dell'amore improvviso per una bella

inglese di passaggio a Berlino, rimasta coinvolta in un aggrovigliato ingranaggio politico e rapita dai comunisti. Alludo ad *Accadde a Berlino* (*The Man Between*, 1953), film che è una sorta di antologia di luoghi comuni cari al genere spionistico-avventuroso e perfino un'antologia di modi cari al Reed (certe inquadrature del protagonista che, inseguito, si appiatta contro i muri, fotografato con forte chiaroscuro, sembrano tolte di peso da *Odd Man Out*). Il mestiere è smalzato, ma superficiale, l'interpretazione di James Mason, della incantevole Claire Bloom, di Hildegard Neff, del sinistro Aribert Waescher, di Ernest Schroeder è, nei limiti della convenzionalità propria dei personaggi-schema, notevole, ma né l'uno né l'altra né l'ottimo *standard* fotografico (operatore Desmond Dickinson) né le poche trovate originali (l'equivoco travestimento imposto alla ragazza dalla sua ospite forzata, per sottrarla alla polizia) sono lontanamente sufficienti a giustificare una fatica tanto palesemente inutile. La cosa più grave è che, a differenza da *The Third Man*, dove la presenza di Vienna, con la sua bizzarra atmosfera "quadripartita", era di una evidenza felpata ed oppressiva, se pur arbitrariamente "sostituita", in *Accadde a Berlino* la presenza della città eternamente assediata e divisa è generica, epidermica, tutta esaurita in qualche panorama di macerie nevose o di scritte e ritratti propagandistici. E' sempre pericoloso rifare il verso a se stessi.

Uno scrittore piuttosto disgraziato col cinema è Joseph Conrad. Anteguerra Orson Welles dovette rinunciare al suo progetto relativo ad *Heart of Darkness*, un paio d'anni fa Carol Reed non andò oltre l'esercitazione esotizzante, con qualche scaltra punta erotica, in *Outcast of the Islands* (*L'avventuriero della Malesia*, 1952). Ora un romanzo di Conrad, "In margine alle maree" è caduto nelle mani di un qualunque Herbert Wilco, che ne ha ricavato *Riso tragico* (*Laughing Anne*, 1953), sorta di polpettone, orrendamente technicolorato, sui rii casi di una donna perduta dei mari asiatici e di un capitano di mare idealista. Manco a dirlo, tutto quello che il regista ha saputo spremere dallo spunto narrativo è stato una successione di melodrammatici luoghi comuni del romanticismo marinairesco, condita di pennellate di un esotismo da bancarelle.

Come sposare un milionario (*How to Marry a Millionaire*, 1953) di Jean Negulesco è il secondo film girato in Cinemascope. Ma potrebbe anche non esserlo, tanto il nuovo procedimento risulta estraneo ed inadatto ad un genere come la "sophisticated comedy". Qualche modesto effetto spaziale (nel senso della larghezza, naturalmente), come nella scena della sfilata dei modelli; una discreta impressione di profondità nella scena dell'atterraggio dell'aereo; alcuni sporadici effetti di sonoro stereofonico (quest'ultimo, tuttavia, ottiene di massima risultati ben inferiori al prevedibile: si veda quella specie di "fuori programma" che è l'esecuzione musicale per orchestra, la quale precede i titoli di testa). Rimane la commediola in sé e per sé, basata su una sceneggiatura di Nunnally Johnson, dalle origini teatrali (Zoe Akins, Dale Eunson, Katherine Albert). Lo spunto è inconsistente ma garbato: si tratta di tre avvenenti indossatrici, le quali affittano un lussuoso appartamento a

New York, fondando una specie di consorzio per la ricerca di mariti milionari. Le cose non vanno tuttavia secondo i loro programmi, senza contare che il cuore con le sue leggi si mette di mezzo: due tra le ragazze finiscono con lo sposare giovanotti squattrinati ed altrettanto crede di fare la terza, la quale, a cose compiute, scopre di aver sposato qualche centinaio di milioni di dollari. Dalle mani di un Lubitsch — o di un Hawks dei tempi d'oro — ne sarebbe probabilmente uscita una favoletta maliziosa, caustica, effervescente. Ma né Johnson né Negulesco erano gli uomini più idonei per un tal genere di *exploits*. Così che la storiella (assurda, s'intende) procede oscillando tra una invenzione pigra e corriva e qualche trovatina più o meno spassosa, qualche battutina più o meno pungente. Ricordo, per esempio, i sogni delle tre ragazze, improntati ad un solido materialismo, o il personaggio di Pola, con la sua totale e buffa miopia. Quest'ultimo è affidato a Marilyn Monroe, che si prodiga nel suo consueto gioco di smorfie, fiancheggiata dalla sempre avvenente Betty Grable e dalla ormai lievemente stagionata Laurence Bacall. Le tre belle creature fanno del loro meglio, ma non appaiono sempre all'altezza della situazione. Si pensi che un tempo la commedia sofisticata era il regno di Carole Lombard, e si traggano le debite conclusioni. Ma tutto ciò non impedisce che il film offra occasione di moderata ricreazione.

Uno dei "lui" in ballo fra gli appetiti delle tre fanciulle di cui sopra è William Powell, padre "nobile" di Elizabeth Taylor in un film di Richard Thorpe, *Vita inquieta* (*The Girl Who Had Everything*, 1953), il quale risulta basato su un romanzo di Adela Rogers St. Johns (sceneggiatura di Art Cohn), ma potrebbe benissimo esserlo invece su un *mélo* francese di cinquant'anni fa. E' la storia di una ragazza ricca la quale si innamora di un mascalzone; il padre, avvocato illustre, tenta invano di dissuadere la figlia dal matrimonio e per riuscirci dovrà farsi cazzottare dal brutto (Fernando Lamas), il quale finisce ammazzato dai suoi stessi compagni, inguaiati dal suo dubbio tentativo di redenzione. Convenzionalità di situazioni e sommarietà di processi psicologici caratterizzano l'inutilissimo filmastro.

Una storia più complicata, ma non meno inutile, sta alle basi di *Il mio uomo* (*My Man and I*, 1952), e risulta firmata, oltre che da Jack Leonard, da quel John Fante, narratore di origine italiana, di cui anni fa la "Medusa" di Mondadori pubblicò un romanzo di robuste doti realistiche: "Il cammino nella polvere" (*Ask the Dust*). Ma qui siamo in piena convenzione: si tratta di un giovane messicano, il quale, per aver preso la cittadinanza statunitense, nutre una incrollabile fede nella giustizia, al punto da cascare, grazie al suo incredibile candore (leggi dabbennaggine), nelle trappole più penose tesegli dalla malafede e dalla mancanza di scrupoli altrui. Ma l'ottimismo del protagonista è condiviso dagli scenaristi: dopo un breve soggiorno immeritato in galera, il nostro eroe riceverà giustizia e riuscirà perfino a redimere una pervicace prostituta ubriacona. Quest'ultima è Shelley Winters, lagnosa quanto mai, mentre il suo salvatore è Ricardo Montalban, il malvagio Wendell Corey e la di lui consorte e succube la brava Claire Trevor. La regia, purtroppo, di William A. Wellman.

Ballata selvaggia (*Blowing Wild*, 1953) di Hugo Fregonese è un film saturo di reminiscenze contenutistiche (il mediocre scenario è dovuto a Philip Yordan, il drammaturgo di *Anna Lucasta*) e formali (la luminosa fotografia è di Sidney Hickcox), tali da dare l'impressione, in realtà erronea, di assistere ad un "re-make". Alcune delle reminiscenze sono con ogni probabilità dovute ad una vera volontà di ricalco (vedi la scena iniziale con i due disoccupati a zozzo per la città messicana in cerca d'occupazione, la quale segue da vicino l'analoga scena di apertura di *Il tesoro della Sierra Madre* (*The Treasure of the Sierra Madre*, 1948), di John Huston. In altri casi si tratta forse di coincidenze o di derivazioni indirette (vedi la rischiosa *corvée* del camion carico di esplosivo, che ricorda da vicino quella che riempie di sé gran parte di *Vite vendute* (*Le salaire de la peur*, 1953), di Henri-Georges Clouzot). La prima metà del film, di tono avventuroso, è comunque raccontata dal Fregonese con un certo nerbo, con un certo respiro. Poi, quando alla ricerca di una tensione drammatica (vedi l'agguato e l'inseguimento dei banditi nella sequenza or ora ricordata) si sostituisce un'impostazione



psicologica in chiave erotica, il film scade ad un livello ovviamente melodrammatico. La stessa Barbara Stanwyck, ormai patentata per queste parti di infoiata e criminale aizzatrice degli istinti sensuali altrui, risulta imprigionata in una schematica falsità; del resto, gli anni cominciano a passare anche per lei. Più credibili Gary Cooper, nel suo, pure consueto, ruolo di onesto e gagliardo avventuriero, Ward Bond, suo ruvido compagno di rischi, e sopra tutto Anthony Quinn, che tratteggia con molto sugo una figura di ingenuo ed entusiastico "eroe del petrolio", vittima di quella moglie carogna. La quale ha la sua rivale in Ruth Roman, le cui carte sono ormai, da un punto di vista fisico, nettamente più in regola.

Duole di dover ricordare, postumamente, Robert Wise (l'autore del vigoroso *Stasera ho vinto anch'io* (*The Set-up*, 1949), recentemente scomparso, a proposito di un film come *Destinazione Mongolia* (*Destination Gobi*, 1953), uno dei più risibili tra tutti i numerosi racconti di gesta belliche che si sono aperti e chiusi al suono dell'inno dei *marines*. I quali *marines*, col nostromo Richard Widmark in testa, si trovano stavolta isolati nel bel mezzo del deserto di Gobi, per compirvi dei rilievi meteorologici. E là hanno a che fare con degli improbabilissimi Mongoli, mezzo infidi e mezzo provvidenziali, e finalmente, dopo una marcia assurda ed estenuante, con i giapponesi che li catturano. Ma tutto finisce in gloria nel più incredibile dei modi. La panzana è stata ideata da Edmund G. Love e sceneggiata pedestremente da Avrett Freeman. La tempra registica del Wise non è qui che un remoto ricordo.

In *La guerra dei mondi* (*The War of the Worlds*, 1953) di Byron Haskin, prodotto dallo specialista George Pal, celebra i suoi fasti la fantascienza, sulla scorta dell'omonimo romanzo di H.G. Wells. Quest'ultimo è stato sceneggiato da Barr Lyndon con evidenti propositi di aggiornamento, oltre che con adattamenti di luogo e di vicende: non manca, in fatti, tra i mezzi sperimentati contro i marziani invasori del mondo, la bomba atomica. La quale fa anch'essa cicicca, ed in *extremis* l'umanità viene salvata dalla provvidenza divina, attraverso l'intervento dei microbi, ai quali non resistono gli



(Nella pagina precedente) Una movimentata scena di *Un giorno in pretura*, superficiale farsetta di Steno; (sopra) Mason e Claire Bloom in *Accadde a Berlino*, film basato su un soggetto assurdo desolatamente privo di fantasia; (sotto) la solita Monroe in *Come sposare un milionario*.

altrimenti indistruttibili marziani. La modesta fantasia degli autori del film si è sbizzarrita nell'invenzione grossolana di un buon numero di congegni e diavolerie varie, ammantati di uno sbavatissimo "technicolor". I trucchi impiegati sono alquanto elementari e adatti per spettatori di buona bocca (effetti speciali di Gordon Jennings). I limiti del ridicolo sono frequentemente superati con disinvoltura, come nel caso della rincorsa dello scienziato protagonista, alla ricerca della sua bella, per la città invasa semidistrutta. Né mancano, anche nell'ambito dell' assunto cervelotico, le incongruenze vistose.

Gli episodi che costituiscono *Storia di tre amori* (*The Story of Three Loves*, 1953) sono del tutto indipendenti l'uno dall'altro, sebbene il ponte di un transatlantico sia stato scelto quale mezzo di collegamento esteriore fra essi, e sembrano attinti a certa letteratura ferroviaria o per sartine, accomunati come sono da un facile gusto per l'eccezionalità. Il primo, *Gelosia*, su scenario di John Collier, è diretto da Gottfried Reinhardt: vi si racconta il "fatale" incontro tra un geniale coreografo ed una attraente ragazza, prodigiosa ballerina, ammalata di cuo-

re, la quale soccombe allo sforzo di una lunga danza eseguita per ispirare il suo Balanchine, in sedicesimo. Questi si esprime con un'ampollosa retorica immaginifica, ed ha il volto di James Mason, mentre la ballerina ha il talento di Moira Shearer, la quale, con una delicatissima recitazione, conferisce una limitata grazia alla storiella, che si vale dell'elegante gusto coreografico di Frederick Ashton. Il secondo episodio, *Incantesimo*, sceneggiato da Jan Lustig e George Froeschel sulla base di un racconto di Arnold Phillips, ha il soggetto più curioso, ma è il più goffamente narrato (regista Vincente Minnelli). Espone il caso di un ragazzo capriccioso, il quale, da una strega, viene invecchiato di dieci anni per la durata di una sera, durante la quale intesse un bizzarro amore con la sua istitutrice, sullo sfondo di una Roma da calendario di parrucchiere. Vi figurano Leslie Caron, Farley Granger e Ethel Barrymore. Il terzo episodio, *Brivido*, ancora diretto dal Reinhardt, è stato sceneggiato dal Collier partendo da un racconto di Ladislav Vajda e Jacques Maret, adattato dal Lustig e dal Froeschel. Concerne due giovani "alla deriva", i quali preparano un rischiosissimo numero di acrobazia ai trapezi volanti, ma finiscono col rinunciare, all'ultimo momento, alla gloria e al denaro, per coltivare il loro amore senza sfidare la morte, che già aveva ghermito la precedente compagna dell'acrobata. Tutto il modesto interesse della storia risiede in una serie di mirabolanti esercizi ripresi con abilità. Kirk Douglas soffre ed ama con incomposta gigioneria, la Pier Angeli con pudico immobilismo mimico. (2).

GIULIO CESARE CASTELLO

(1) A titolo di cronaca ricorderò che il film, presentato alla Mostra di Venezia nel 1952, vi ottenne il premio per il miglior commento musicale (Georges Auric). In quella occasione su *Cinema* — numero 94 — venne riferito brevemente intorno all'opera.

(2) Per *Il piccolo fuggitivo* (*Little Fugitive*, 1953) di Ray Ashley, Morris Engel, Ruth Orkin, e per *Una signora perbene* (*Le bon Dieu sans confession*, 1953) di Claude Autant-Lara, v. *Cinema* n. 116 (Venezia); per *Il muro di vetro* (*The Glass Wall*, 1953) di Maxwell Shane, v. *Cinema* n. 112 (Locarno).





LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

CELSO ORTOLANI (Roma). - Chiedi la sceneggiatura di La città si difende direttamente al regista Germi, ammesso che egli ne abbia ancora una copia. Altrimenti tenta presso il regista Federico Fellini, via Lutezia 12, sempre a Roma, e forse avrai più fortuna. Sì, Germi è stato attore. Ha studiato al Centro Sperimentale di Cinematografia poi ha esordito in Retrosceca diretto da Alessandro Blasetti. Ma non ti devi stupire: in Italia il passaggio dalla interpretazione alla regia (e ti cito, alla rinfusa, i casi di De Sica, Gora, Leonardo Cortese, Bonnard) non è raro. Talvolta, il caso ha delle varianti: prendi Lizzani, ad esempio. Oggi è regista; dieci, undici anni fa era un critico; e nel '45-'46 fece l'attore in Il sole sorge ancora di Vergano, nella parte del prete.

G. BERTUCCI (Milano). - "La maschera di cera" del '33 non era ambientata "fin de siècle" come la produzione recente di André De Toth. Era in abiti moderni, attuali (attuali cioè nel '33) e i poliziotti erano rimpiazzati da giornalisti. Il mostro, ossia la parte che ora tocca a Vincent Price, era allora il patriomio di Lionel Atwill; ma il viso rovinato dalle ustioni si vedeva soltanto verso la fine.

GIUSEPPE TURRONI (Meldola). - Ti prego di aver pazienza ancora per qualche settimana. Nel frattempo spero di poter vedere "Desiderio proibito".

G. S. (Melfi). - Ho passato la tua lettera a Davide Turconi; spero che i tuoi presentimenti non abbiano alcun fondamento. D'altra parte non dimenticarti che è tacita facoltà delle redazioni il cestinamento dei pezzi non ritenuti idonei; ed è un'operazione che avviene — lascio dire ad un vecchio tropic dell'editoria — senza alcuna cerimonia, spesso senza comunicare all'autore lo scempio di cui le sue creature sono state vittime. E passiamo a Truman Capote: sì, c'è un terzo libro in Italia, di questo scrittore, intitolato "Albero di notte", uscito nelle edizioni Garzanti; e mi dispiace, sempre parlando di Garzanti, che l'editore non abbia pubblicato quella raccolta di impressioni di viaggio, di colloqui, di interviste scritte da Capote, intitolata "Colore locale". Intorno ai fratelli Marx non conosco libri editi in Italia. All'estero invece è uscito (in

America e in Inghilterra) un volume di Kyle Chrichton, di cui la rivistina Omnibook ha dato anche un sunto.

GIUSEPPE MAGNI (Milano). - Di Limelight puoi trovare la sceneggiatura sia nelle edizioni di Filmcritica, sia nelle edizioni di Bianco e Nero; in un recente fascicolo di quest'ultima rivista è stato appunto ospitato lo screenplay tradotto. Sunset Boulevard è apparso su Bianco e Nero, numero di novembre-dicembre 1951. Nella versione originale le due sceneggiature non credo siano mai apparse in volume; nel caso, ti informerò. Su Carl Theodor Dreyer, a parte i molti articoli apparsi anche su Cinema (ricordo un'intervista, estremamente interessante, condotta da Enzo Biagi), è uscito un volume curato da The British Film Institute (indirizzo: 164 Shaftesbury Avenue, London, W. C. 2) e precisamente il Carl Dreyer di Ebbe Neergaard. Completo di dati sino al periodo dei documentari postbellici, il libro può essere integrato dalla Passione di Giovanna d'Arco, il volume curato da Guido Guerrasio per le edizioni Domus. Mi auguro che qualche casa editrice italiana (Mondadori forse? l'uscita dell'attesissimo From Caligari to Hitler di Siegfried Kracauer, col titolo « Cinema tedesco » mi induce a sperare in altre iniziative del genere) dedichi al grande regista danese un'opera. Per finire: vorrei pubblicare le tue richieste in « Cambi e acquisti », ma purtroppo ti sei dimenticato di aggiungere l'indirizzo tuo alla lettera. Vuoi ripetere titoli, nome e rammentarti del recapito?

LUCIANO VIAZZI (Milano). - Singolare cognome il tuo! E non ti domando neppure se sei parente di Glauco perché in tal caso dimostrerei di conoscere molto poco la vera storia del critico, della sua ricerca del nom de plume sull'elenco telefonico (limitatamente al solo cognome, perché il « Glauco » era nato da un caro affetto teatrale, ossia da un titolo di un lavoro del Morselli). La lettera per Bragaglia ha preso la strada di Roma. Fotografie non apparse sulle nostre pagine non possono essere fornite ai lettori. Ma perché, trovandoti a Milano, non fai una capatina alla redazione? Forse ti si può accontentare, limitatamente alle disponibilità del nostro archivio.

SANDRO CANCELLI (Roma). - Passata la tua proposta in redazione, mi sono sentito rispondere che è una buona idea. Anch'io vorrei conoscere qualcosa di più sul conto di Conrad Veidt, anch'io penso che Leslie Howard sia stato troppo presto dimenticato e che Lewis Stone meriti, almeno ora, uno spazio maggiore di quanto non gli sia stato concesso in passato.

LEONE FRANZONI (Borno). - « Vi pregherei di volermi comunicare il titolo di un libro che indichi il modo di giudicare un film dal lato artistico ». La tua richiesta mi ha mosso al sorriso, lo confesso, tant'è "grossa" e forse anche un poco paradossale. Ma in fondo non hai torto: nel bailamme di volumi sul cinema che l'industria editoriale continua imperterrita a smerciare, un orientamento è pur sempre necessario. Ti raccomando perciò il Film e fonofilm di Pudovchin, nelle edizioni di Bianco e Nero, e — senza più sorridere — ti esorto a leggere l'antologia L'arte del film curata da Aristarco per l'editore Bompiani cui può far seguito la Storia delle teorie del film sempre di Aristarco (ma per Einaudi) alla quale va aggiunto il libro di Verdone Gli intellettuali e il cinema, senza trascurare il libro di Ragghianti, edito da Einaudi e, se riesci, il vecchio Cinema, arte e linguaggio di Alberto Consiglio, sfornato da Hoepli. Non ti consiglio il cinema di Sadoul pubblicato da Einaudi. E poiché il discorso è imperniato essenzialmente sui libri, cerca il Cinema tedesco del Kracauer da poco uscito (mi sbaglio, o è la seconda volta che lo cito in questa puntata?). Una lettura indispensabile che ci fa desiderare ardentemente l'altro volume di Kracauer annunciato in un risvolto della sopraaccoperta, ossia l'opera sul film americano. Può bastare? Auguri. A. T. (Torino). - « Ho saputo — tu scrivi — che una rivista d'arte di Torino, intitolata Orsa minore, ha pubblicato nel luglio del 1953 un articolo sul documentario cinematografico d'arte. In vano ho cercato nelle edicole napoletane un numero della rivista in questione: ma esiste realmente? E l'articolo è stato davvero ospitato sul numero del luglio '53? In caso affermativo, come fare per ottenere il fascicolo? ». Amici di Torino, sapete come regolarvi; datemi qualche ragguglio, e A. T. sarà accontentato.

M. S. (Torino). - La tua collaborazione ad un giornale in qualità di critico cinematografico ti sarà sicuramente utile per ottenere l'iscrizione all'albo dei giornalisti, categoria pubblicitari. Occorre infatti allegare alla domanda, oltre ai documenti prescritti, anche i ritagli di stampa che documentino la tua attività di « uomo di penna ». Dolente: non ho letto il tuo articolo su Sissignora.

G. F. (Siena). - Qual è stata la reazione dei registi al cinema sonoro? Trovi tracce di opinioni, a volte risposte complete, in quell'antologia che Mario Verdone ha messo insieme per le edizioni di Bianco e Nero, ossia Gli intellettuali e il cinema. Qualcosa è stato pubblicato anche da René Clair nel suo Reflexions faites, di recente tradotto in Italia. Per René Clément ho raccolto alcuni dati, su tua richiesta. Il luogo di nascita è controverso; mentre molti indica-

no la località in Grenoble i miei annuali parlano di Bordeaux, e per il momento proprio non me la sento di telefonare al regista, a Parigi, per far dirimere la questione. La data è 18 marzo 1913. Ha frequentato la scuola delle belle arti, e in particolare il corso di architettura, poi s'è dedicato al cinema, ma in un primo tempo solo come dilettante. È stato regista, in quegli anni di vaghi tentativi, ma soprattutto operatore. Insomma, dal lato mestiere spicciolo ha proprio le carte in regola. I suoi cortometraggi, girati dal '37 al '43 sono: L'arabie interdite, La grande chaireuse, Soigne ton gauche, La bièvre, Le triage, Ceux du rail, La grande pastorale. Quest'ultimo è stato realizzato a cavallo tra il '42 e il '43; vi fu seguito il primo film vero e proprio, a metraggio normale e a soggetto, intitolato Chefs de demain che porta la data del '43. Poi viene La bataille du rail, per la quale Clément elabora anche lo scenario, indi segue La belle et la bête firmata da Jean Cocteau, e per la quale Clément ha il riconoscimento di "assistant". Il successivo Le père tranquille è in collaborazione con Noël-Noël, mentre Les maudits (1916) è solo ed esclusivamente opera di René. Nel '48 è impegnato in Au-delà des Grilles ovvero « Le mura di Malapaga », nel '50 gira (e collabora con Pierre Bost allo scenario) Le chateaux de verre ovvero « L'amante di una notte », e nel '51 porta a termine Jeux interdits. Mentre egli sta preparando, stando alle ultime voci, Les hommes en blanc, ti ricordo che in così breve periodo di attività come regista "in proprio" egli ha riscosso una quantità enorme di premi. Nel '46 alla Bataille du rail è toccato il premio della giuria e il premio della regia, al festival di Cannes. Ancora a Cannes, nel '47, è stato assegnato il premio della serie « Films d'aventures et policiers » a Les maudits; e il nome maudit torna allorché nel '50, appunto al festival dei "film maledetti" viene proiettato il primo cortometraggio di Clément, L'arabie interdite e la giuria gli assegna il premio speciale. Nel 1951 arriva il premio Oscar a « Le mura di Malapaga » come riconoscimento al miglior film straniero, poi a Jeux interdits tocca, nel '52 a Venezia, il gran premio internazionale, dopo aver già avuto il gran premio indipendente a Cannes e il premio féminin du cinema. Ne vuoi sapere di più? Scrivi direttamente al regista al n. 124 in rue de la Faisanderie, Paris, XVI.

IL POSTIGLIONE

CAMBI E ACQUISTI

CELESTINO BORELLA (Via Brea 32, Milano). - Cede, di Cinema, nuova serie, molti numeri che attualmente sono esauriti presso la nostra Amministrazione; e in particolare cede: nn. 7, 9, 10, 18, 19, 20, 24, 25, 26, 32, 33, 37, 38, 39, 40, dal 45 al 51 incluso, dal 53 al 74 incluso, 76, 78, 79, 80, 82, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 91.

DOMENICO ACCONCI (Picciorna, Lucca). - Vorrebbe cambiare il n. 23 di Cinema, vecchia serie (di cui possiede due copie in più) con qualcuno dei seguenti numeri, anch'essi di Cinema vecchia serie: 22, 64, 75, 108, 128, 129, 171, 172.