

CINEMA

QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE CINEMATOGRAFICA

1/26

g 102
7

FILMOGRAFIA

RAGIONATA

DI

LUIGI PIRANDELLO

A CURA DI GIULIO CESARE CASTELLO



JUN 1988

Inventario libri
n. 3169

ALLEGATO AL NUMERO 135 - TERZA SERIE - 10 GIUGNO 1954



(Sotto) Contrad Veidt in una scena dell'*Enrico IV* di Palermo; (sopra) un'altra scena del film, il quale è in genere ignorato o appena menzionato dagli storici: si tratta comunque di un'opera dignitosa nella quale Palermo ha dato prova della sua tipica diligenza artigianale.



La presente filmografia si propone di fornire un'essenziale informazione circa il contributo, diretto ed indiretto, recato al cinema da Luigi Pirandello. Per scrupolo di completezza l'autore ha creduto opportuno registrare in essa non soltanto le opere effettivamente realizzate, sulla base di scenari originali o ispirati a novelle, romanzi, drammi dello scrittore siciliano, ma anche gli scenari o i progetti rimasti irrealizzati, non che l'apporto di consulenza anonima recato da Pirandello ad opere cui era estraneo. L'autore non esclude che la filmografia presenti qualche lacuna, dovuta essenzialmente alla dispersione del materiale informativo. Non gli è stato, ad esempio, possibile verificare l'esattezza della generica affermazione di Eugenio Ferdinando Palmieri (*Vecchio cinema italiano*, Zanetti, Venezia, 1940, pag. 152), secondo cui nel 1916 il cinema italiano avrebbe già « sollecitato l'agra paesanità di Luigi Pirandello », affermazione ripetuta nel saggio dallo stesso titolo pubblicato dal Palmieri in *Cinquant'anni di cinema italiano* (Bestetti, Roma, 1953). Probabilmente si tratta di un errore, lo stesso per cui, nelle opere citate, il Palmieri anticipa di qualche anno le date di produzione dei primi film basati su novelle di Pirandello. L'origine di tale errore potrebbe essere ragionevolmente ricercata in un anonimo corsivo apparso su *Cinema* (v.s., n. 12, del 25 dicembre 1936), in calce ad un articolo di Luigi Martoglio sulla nascita di *Pensaci, Giacomino!*, corsivo nel quale si affermava che Righelli lesse la novella *Il viaggio* « durante una peregrinazione all'estero, nel 1916-17 » e pensò subito di ricavarne un film. Il che può esser verissimo, ma non impedisce che il film sia stato realizzato alcuni anni dopo. (Come accadde per *La canzone dell'amore*, realizzato quattro anni dopo che Righelli aveva acquistato i diritti relativi alla novella *In silenzio*). Probabilmente, dunque, il Palmieri ha equivocato tra concepimento e realizzazione delle opere.

Così, non ha potuto trovare conferma né nelle storie né nella *Bibliografia di Pirandello* di Manlio Lo Vecchio Musti (neppure nella sua seconda edizione aggiornata, Mondadori, Milano, 1952) la notizia fornita da Enrico Roma (*Pirandello e il cinema*, in *Comœdia*, 15 luglio-15 agosto 1932), secondo la quale tra i primissimi film basati su opere di Pirandello — il Roma, anzi, cita quest'opera al primo posto, pur senza menzionarne la data — sarebbe *Il lume dell'altra casa*, prodotto dalla Silentium Film di Milano che aveva per direttore generale Marco Praga, diretto, pare, da Ivo Illuminati, interpretato da Margot Pellegrinetti e basato sulla novella omonima, pubblicata per la prima volta nel *Corriere della sera* del 12 dicembre 1909 ed inclusa nel dodicesimo volume delle *Novelle per un anno: Il viaggio*, Bemporad, Firenze, 1928). (Giovà avvertire che l'articolo-intervista del Roma è di notevole interesse, in quanto riferisce tra l'altro alcune acute osservazioni di Pirandello sul cinema, specie in rapporto al film *La canzone dell'amore*, allo scenario *Gioca, Pietro!*, di cui egli aveva appena finita la stesura, al cinema italiano in genere, che egli auspicava assumesse « uno schietto carattere nazionale », e al doppiato, da Pirandello recisamente condannato).

Inoltre, non hanno potuto trovar posto nella filmografia semplici vaghi propositi, quale quello enunciato qualche anno fa da Vittorio de Sica (già acclamato regista neorealistico) e relativo ad una realizzazione cinematografica di *Sei personaggi in cerca d'autore* (si parlò, allora, di contatti avuti in merito dal regista con produttori svizzeri).

Sempre a proposito dei *Sei personaggi* è da registrare una trattativa avuta da Pirandello con la Metro Goldwyn Mayer (ad essa si accenna come a cosa in corso nell'art. cit. di E. Roma che è del 1932), trattativa poi sfumata, la quale prevedeva la presenza nel film dello stesso Pirandello in qualità di interprete, nella parte dell'autore, che, come è noto, nel dramma non figura. Ancora dall'articolo del Roma si desume come Pirandello avesse ceduto ad una casa tedesca i diritti di riduzione del dramma *La nuova colonia* e all'americana Universal quelli di *Come prima, meglio di prima*. Mentre la prima cessione rimase senza seguito, la seconda diede origine ad un film, ma ben tredici anni dopo la data dell'intervista (vedi filmografia).

Nel corso della stessa intervista lo scrittore fece poi riferimento ad un soggetto originale inedito: *Amor sacro*, ceduto alla London International Pictures, in vista di una sua realizzazione — che non risulta sia mai avvenuta —, con l'interpretazione di Anna May Wong.

Ad un soggetto pirandelliano inedito, non meglio identificato, accennò infine Giancarlo Beria in *Pirandello e i surrealisti*, articolo apparso in *Cinema* (v.s., n. 120, del 25 giugno 1941), dove si faceva riferimento alla eventuale realizzazione di tale inedito da parte di un regista « d'oltralpe » di origini più o meno surrealistiche.

È superfluo dire che l'autore sarà grato a chiunque possa recare contributi integrativi alla presente filmografia.

1913

Pirandello stende, per la Morgana Film del suo amico e conterraneo Nino Martoglio, un soggetto destinato a Giovanni Grasso, il grande attore siciliano. Tale soggetto non viene realizzato per cessazione di attività da parte della casa produttrice.

1915

Luigi Pirandello promette « di consegnare entro otto giorni all'avvocato Lo Savio e a Falena una sceneggiatura alla brava delle *Confessioni di un ottuagenario* di Ippolito Nievo che nessuno, per fortuna, vide mai ». (cfr. Lucio d'Ambra, *Sette anni di cinema*, puntata prima, in *Cinema*, v. s., n. 14, del 25 gennaio 1937.) Tale notizia si riferisce al periodo in cui Pirandello, insegnante e narratore, non che drammaturgo agli inizi, frequentava, a Roma, i teatri di posa, dove lavoravano amici suoi letterati, come, appunto, il d'Ambra. Frutto della sua esperienza del mondo cinematografico, contemplato da spettatore, fu il romanzo *Si gira...* (apparso a puntate sulla *Nuova Antologia*, giugno-agosto 1915, poi in volume presso Treves nel 1916, e riedito da Bemporad, Firenze, nel 1925, col titolo *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*).

1918

Pirandello suggerisce « scene ed episodi » per *Papà mio, mi piaccion tutti!*, alle cui riprese, dirette da Lucio d'Ambra, si trova ad assistere. (cfr. Lucio d'Ambra, cit., puntata settima, in *Cinema* v.s., n. 22, del 25 maggio 1937.)

1919

Arnaldo Frateili realizza, su commissione della Tespi Film diretta da Umberto Fracchia (una casa di ambizioni artistiche, la quale amò valersi del concorso di letterati, ma che non risulta abbia avuto tra i suoi fondatori Pirandello, come afferma Vernon Jarratt in *The Italian Cinema*, The Falcon Press, Londra, 1951, pag. 28), *Pantera di neve*, opera di cui gli venne fornito a priori il titolo, sul quale doveva costruirsi il soggetto, con l'obbligo per di più della realizzazione in Africa settentrionale. « Il soggetto di *Pantera di neve*, per quanto mi ci fossi strologato il cervello chiedendo aiuto perfino a Luigi Pirandello, riuscì un pasticcio che mi revoltava la coscienza. » (cfr. Arnaldo Frateili, *Ricordi di un cineletterato*, in *Bianco e nero*, settembre 1940.) La d'altronde modesta funzione di consigliere assunta in questa circostanza da Pirandello viene ricordata dagli storici, i quali affermano che il film fu « puramente commerciale » e « melodrammatico quanto il titolo faceva prevedere » (cfr. Jarratt, cit.) e che



Ivan Mosjoukine e Michel Simon in due inquadrature del *Feu Mathias Pascal* di Marcel L'Herbier, film che rimane a tutt'oggi il più notevole tra quanti si sono ispirati ad opere di Pirandello: opera in complesso più brillante che profonda



« le buone intenzioni vennero sommerse dai criteri degli industriali » (cfr. Francesco Pasinetti, *Storia del cinema*, Edizioni di « Bianco e Nero », Roma, 1939, pag. 73).

1920

MA NON È UNA COSA SERIA; *scenario di Arnaldo Frateili e Augusto Camerini; regia di Augusto Camerini; interpreti: Fernanda Negri-Pouget, Romano Calò; produzione Nova-Film, Roma.*

È, a quanto risulta, il primo film ispirato ad un'opera di Pirandello (il Roma, tuttavia, nell'art. cit., lo menziona come posteriore a *Lo scaldino* e a *La rosa*) e non viene ricordato nelle storie. È registrato da Manlio Lo Vecchio Musti nella sua *Bibliografia di Pirandello* (parte prima, Mondadori, Milano, 1937, pag. 135), senza peraltro che risulti se la base dello scenario fosse la novella *Non è una cosa seria* (pubblicata nel *Corriere della sera* del 7 gennaio 1910 ed inclusa nell'undicesimo volume delle *Novelle per un anno*: *La giara*, Bemporad, Firenze, 1928), oppure la commedia in tre atti *Ma non è una cosa seria* (rappresentata da Emma Gramatica il 22 novembre 1918 e pubblicata nell'ottavo volume dell'edizione definitiva di « Maschere nude », Mondadori, Milano, 1937), oppure l'una e l'altra ad un tempo. La novella non fa che abbozzare lo spunto sviluppato poi nella commedia fino ad una conclusione che rovescia le premesse. Il caso è quello di un giovanotto che, spinto dalla sua leggerezza a contrarre e a disfare fidanzamenti a ripetizione, spesso con spiacevoli conseguenze per lui, decide di contrarre un matrimonio fittizio, al fine di impedirsi di commettere altre sciocchezze. La novella termina qui. Ma nella commedia il protagonista finisce per accorgersi che la crea-

tura sciamannata che aveva sposato si è tramutata in una donna piacente, e per trasformare in « cosa seria » il matrimonio celebrato per scommessa. Evidentemente il film si basava sulla commedia, in quanto questa soltanto possiede un vero e proprio sviluppo di situazioni e di psicologie. (In realtà, tuttavia, il tema della commedia era già interamente abbozzato nella novella *La signora Speranza*, pubblicata in *Befte della morte e della vita*, II^a serie, Lumachi, Firenze, 1903, ed inclusa nel secondo volume — appendice — delle *Novelle per un anno*, edizione « Omnibus », Mondadori, Milano, 1938.)

1921

IL VIAGGIO; *scenario di Gennaro Righelli, dalla novella omonima (pubblicata ne La lettura dell'ottobre 1910 ed inclusa nel dodicesimo volume delle Novelle per un anno: Il viaggio, Bemporad, Firenze, 1928); regia di Gennaro Righelli; fotografia di Massimo Terzano; interpreti: Maria Jacobini, Carlo Benetti, Alfredo Cassini; produzione: Fert Film, Roma-Torino.*

Il film è frettolosamente menzionato nelle storie (quando lo è), ma ebbe un vivo successo a Londra, insolito per un film italiano, in un periodo, ormai, di decadenza della nostra cinematografia. Il viaggio di cui al titolo è quello di una giovane vedova siciliana, la quale, insieme con il cognato, esce per la prima volta dal suo tetro isolamento provinciale, per recarsi prima a Palermo e poi sul continente per farsi visitare da medici illustri, i quali pronunziano sul suo conto sentenza di morte a breve scadenza. Il viaggio si tramuta in un itinerario d'amore per l'Italia, essendo divampata una passione fin allora repressa tra i due cognati. La donna, dopo aver as-

saporato la breve felicità che le era concessa, senza attendere la morte si uccide, non avendo il coraggio di rivedere i suoi figli.

LA ROSA; *scenario di Stefano Landi (Stefano Pirandello), dalla novella omonima (pubblicata ne La lettura del novembre 1914 ed inclusa nel tredicesimo volume delle Novelle per un anno: Candelora, Bemporad, Firenze, 1928); regia di Arnaldo Frateili; interpreti: Olympia Barroero, Lamberto Picasso, Bruno Barilli; produzione: Tespi Film, Roma.*

Si tratta probabilmente di uno tra i più notevoli film basati su opere di Pirandello. « ...il film più curioso se non addirittura importante (tra quelli prodotti dalla Tespi Film, n.d.a.) fu *La rosa*... » (cfr. Pasinetti, cit., pag. 73). « Quando però fu la volta de *La rosa* di Pirandello tenni duro a far tutto a modo mio. Il film mi piaceva... venne bene, e credo che, se lo rivedessi a distanza di tanti anni, non avrei ragione di vergognarmene ». (cfr. Frateili, cit.) È indubbio che l'opera venne realizzata con particolare impegno, come dimostra anche la scelta degli interpreti, compiuta al di fuori da preoccupazioni commerciali, in base a criteri di aderenza ai vari personaggi, ed includente, per esempio, Barilli, non attore ma letterato e musicista, non che Picasso, il quale doveva diventare entro breve tempo uno dei più illustri interpreti teatrali di Pirandello.

Il tema della novella riguarda lo spontaneo, ingenuo rifiorire all'esistenza di una giovane vedova, telegrafista in un paese siciliano. Il segretario comunale, un povero fallito della vita, si innamora silenziosamente di lei, ma si costringe a seppellire per sempre il suo sentimento, al fine di salvaguardare la purezza della donna presso la malevola opinione degli abitanti del paese.

LO SCALDINO; *scenario di Augusto Genina, dalla novella omonima (pubblicata in Erma bifronte, Treves, Milano, 1906, ed inclusa nel quinto volume delle Novelle per un anno: La mosca, Firenze, Bemporad, 1923); regia di Augusto Genina; interpreti: Kally Sambucini, Alfonso Cassini, Franz Sala; produzione: Itala Film, Torino.*

Due filmografie di Genina, quella del *Filmlexicon* di Francesco Pasinetti (Film-europa, Milano, 1948) e quella di Leopoldo Paciscopi e Giorgio Signorini, integrativa del volume di Carlo Lizzani *Il cinema italiano* (Parenti, Firenze, 1953), attribuiscono il film all'anno 1919. Tuttavia, si è preferito attenersi alla data fornita dal Lo Vecchio Musti nella bibliografia citata, trattandosi di persona assai familiare con le carte e le opere di Pirandello.

Il tema della novella riguarda un povero vecchio giornalista, il cui unico bene, oltre alla nipotina, sola parente rimastagli, è uno scaldino che gli fornisce calore e difesa

Dria Paola e Mercedes Brignone in un'inquadratura della *Canzone dell'amore*, film di Gennaro Righelli.



contro il freddo che lo assale dentro il suo chiosco. Una sera, andatogli in frantumi lo scaldino, esso viene per lui inopinatamente sostituito dal tepore che emana un piccolo corpo di bimba. È la figlia di una sciagurata ex canzonettista che, abbandonata dall'amante, si appiatta nel chiosco per poi uccidere a rivoltellate il traditore e andare incontro al carcere, lasciando la creatura tra le braccia del vecchio.

1925

FEU MATHIAS PASCAL (IL FU MATTIA PASCAL); *scenario di Marcel L'Herbier, dal romanzo omonimo (pubblicato nella Nuova Antologia, aprile-giugno 1904 e, nello stesso anno, in volume per le edizioni della stessa rivista, Roma); regia di Marcel L'Herbier; fotografia di Jean Letort, René Guichard, Berliet, Bourgassoff; scenografia di Alberto Cavalcanti; interpreti: Ivan Mosjoukine, Marthe Belot, Pauline Carton, Michel Simon, Marcelle Pradot, Lois Moran, Philippe Hériat, Irma Perrot, Jean Hervé, Pierre Batcheff; produzione: Cinégraphic-Albatros, Parigi.*

Argomento: un bibliotecario di provincia evade dalla casa, dove moglie e suocera gli rendono la vita impossibile, e si arricchisce giocando al casino di Montecarlo. Letta sul giornale l'erronea notizia della propria morte, si illude di potersi costruire una vita diversa e migliore e si trasferisce sotto altro nome a Roma, dove trova l'amore della giovane figliola del proprietario della pensione nella quale ha preso alloggio. Ma le difficoltà derivanti dalla sua irregolare posizione nei riguardi dello stato civile lo inducono ad allontanarsi e a riprendere la sua primitiva identità, facendo ritorno al paese natio. Qui trova la moglie risposata, con una bimba nata dal nuovo matrimonio.



(A destra) Von Stroheim e la Garbo in *Come tu mi vuoi*; (sotto) Owen Moore, Von Stroheim, Greta Garbo, Melwyn Douglas e Hedda Hopper nel medesimo film.



così che il malcapitato decide di tirarsi in disparte, sopravvivendo bizzarramente a se stesso.

Questo film rimane a tutt'oggi il più notevole tra quanti si sono ispirati ad opere di Pirandello. Tra gli storici, se Maurice Bardèche e Robert Brasillach (*Histoire du cinéma*, vol. I, Martel, Parigi, 1953, pag. 298) se ne spicciano in una noterella, definendolo « compromesso, tutto sommato, abile tra l'intellettualismo ed il gran pubblico, il cui merito deve tuttavia essere attribuito a Pirandello piuttosto che a L'Herbier », Carl Vincent (*Storia del cinema*, Garzanti, Milano, 1949, pag. 62) ammette che questa volta il regista rinunziò al « preziosismo » ed all'« affettazione » che lo avevano contraddistinto e che il dramma « era condotto abbastanza originalmente »; Georges Sadoul (*French Film*, The Falcon Press, Londra, 1953, pag. 32) parla di « buon film »; Francesco Pasinetti (op. cit., pagg. 152 e 106) ritiene che si tratti « senza dubbio » di « uno



(Sopra) Un autentico operaio nella parte di Giuseppe in *Acciaio*, film di Ruttman. (Sotto) Isa Pola in un'altra scena del medesimo film, che Luigi Pirandello avrebbe voluto diretto dai registi Pabst o Eisenstein.

dei migliori film di Marcel L'Herbier" e del "film più significativo" di Ivan Mosjoukine. Maggiore attenzione dedicano all'opera René Jeanne e Charles Ford (*Histoire du cinéma*, vol. I, Laffont, Parigi, 1947, pagg. 312/14), i quali dichiarano anzitutto che il film « consentì finalmente a Marcel L'Herbier di attingere, come aveva sempre desiderato, un pubblico d'élite senza andare decisamente contro la massa ». Essi proseguono affermando che il regista « trasse il miglior partito da quella mescolanza di misterioso e di umoristico che costituiva il soggetto » e sottolineando l'apporto delle scenografie, naturali e non, degli operatori e degli interpreti, per poi concludere che l'opera fu una delle « più intelligenti e più originali — ed anche delle più riuscite — che siano allora uscite dagli studi francesi, quella probabilmente che, fra le intelligenti ed originali, ricevette da parte del pubblico l'accoglienza più simpatica e più comprensiva ».

In *Feu Mathias Pascal*, prodotto da una casa di emigrati russi, L'Herbier non si fece schiavo di una "fedeltà" ad ogni costo all'opera pirandelliana, indulgendo spesso ad una dispersiva, se pur saporita, attenzione per il particolare ambientale ed umoristico un poco fine a se stesso (vedi la piacevole descrizione del casino), non che a reminiscenze espressionistiche ed avanguardistiche (per le prime, vedi le estrose scenografie del Cavalcanti, i cui interni si fondevano abbastanza puntualmente con gli esterni, ripresi, per quanto riguarda il paese di Mattia, a San Gimignano, le cui torri e viuzze vennero suggestivamente sfruttate ai fini decorativi). Il film risultò così più brillante che profondo — e nello stesso senso va apprezzata la nervosa, stilizzata recitazione del Mosjoukine; eppure, senza restituirne l'intimo significato, fornì una interpretazione del romanzo non tanto scrupolosa ed impacciata da essere pedestre, non tanto libera e spregiudicata da essere inat-

tendibile per un amatore del capolavoro pirandelliano. (Per altri riferimenti bibliografici, v. sotto l'anno 1937, a proposito del film diretto da Pierre Chenal sulla base dello stesso romanzo.)

1926

EINRICH DER VIERTE (ENRICO IV); *scenario di Amleto Palermi, dalla tragedia omonima in tre atti (rappresentata per la prima volta da Ruggero Ruggeri il 24 febbraio 1922, pubblicata nel secondo volume dell'edizione definitiva di "Maschere nude", Mondadori, Milano, 1933); regia di Amleto Palermi; interpreti: Conrad Veidt, Oreste Bilancia; produzione: Nero Film, Berlino.*

Argomento: la pazzia dapprima autentica e poi simulata di un uomo che, in gioventù, è stato disarcionato da cavallo dal suo rivale in amore, mentre prendeva parte ad una mascherata, nei panni dell'imperatore di Germania. Ritornato alla ragione, dopo anni trascorsi in una piccola corte fittizia che secondava la sua follia, egli decide di continuare a rimanere in disparte, trovandosi ormai escluso dal banchetto della vita. Ma quando Belcredi, il responsabile della sua sventura, e la donna già amata e la figlia di lei, immagine della madre quand'era giovane, si recano da lui con un medico per cercare di farlo rinsavire, egli per un po' si diverte a giocare con loro come il gatto con i topi, poi risolve di farla finita con la simulazione. Essendogli stato impedito di abbracciare la ragazza, che gli appare come la continuazione della realtà d'un tempo, anzi quella realtà medesima rimasta identica a se stessa, dal giorno in cui per lui la vita subì una frattura, Enrico IV uccide Belcredi. E tale assassinio lo condanna a riprendere la finzione per tutta l'esistenza che gli rimane da vivere.

Questo film è in genere ignorato o appena menzionato dagli storici, molti dei quali probabilmente non lo hanno visto. In realtà, si tratta di un'opera dignitosa, tenuto conto della difficoltà quasi insormontabile rappresentata dalla traduzione in immagini, senza sussidio dialogico, di una tragedia eminentemente dialettica quale quella pirandelliana. Il Palermi diede prova, qui, della sua tipica diligenza artigianale, puntando sopra tutto sulla suggestione derivante dal mobile, scavato volto di Conrad Veidt, che la macchina da presa scrutò a fondo in un gioco prevalente di bei primi piani. Il film va considerato, quindi più che altro un documento sull'arte interpretativa di questo eccellente attore, legato essenzialmente alle fortune del cinema tedesco muto, *Enrico IV* rientra nel numero delle opere realizzate in Germania da cineasti italiani, emigrati in seguito alla quasi totale cessazione di una produzione nazionale.



1929

SECHS PERSONEN SUCHEN EINEN AUTOR (SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE); *scenario di Luigi Pirandello e Adolf Lantz, dalla "commedia da fare" omonima in tre atti (rappresentata per la prima volta dalla Compagnia Niccodemi il 10 maggio 1921, pubblicata nel primo volume dell'edizione definitiva di "Maschere nude", Mondadori, Milano, 1933). Tale scenario, mai realizzato, è stato pubblicato presso Reimar Hobbing, Berlino, nel 1929. La sua traduzione francese, dovuta ad E. Goldey, è apparsa in La revue du cinéma, a. II^e, n. 10, del 1° maggio 1930. Il prologo dello scenario è stato pubblicato in lingua italiana nel fascicolo n. 120 della vecchia serie Cinema (25 giugno 1941).*



Pirandello con Righelli e Musco durante la realizzazione di *Pensaci Giacomo*. (Sotto) Pirandello ad una proiezione di *Acciaio*, in un cinema milanese. (In basso) Steiner, Dria Paola e Angelo Musco in *Pensaci Giacomo*!

1930

LA CANZONE DELL'AMORE; *scenario di Giorgio C. Simonelli, dalla novella In silenzio (pubblicata in Novissima, albo d'arte e lettere, 1905, ed inclusa nel sesto volume, omonimo, delle Novelle per un anno, Bemporad, Firenze, 1923); regia di Gennaro Righelli; fotografia di Ubaldo Arata, Massimo Terzano; scenografia di Gastone Medin, Alfredo Montori; musica di C. A. Bixio, Armando Fragna, Pietro Sassoli; fonici Pietro Cavazzuti, Vittorio Trentino, Giovanni Paris; interpreti: Dria Paola, Elio Steiner, Isa Pola, Camillo Pilotto, Umberto Sacripanti, Olga Capri; produzione: Cines, Roma. Sotto la direzione generale di Righelli, del film furono realizzate anche versioni in lingua tedesca e francese. Regista per l'edizione tedesca fu Costantin David; interpreti: Renata Müller, Gustav Fröhlich, Fricka Brant, Fritz Albert, Toni Tezloff, S. Berliner. Regista per l'edizione francese fu Jean Cassagne; interpreti: Dolly Davis, Madeleine Guitty, Jean Angelo, Robert Hommet, Grazia del Rio, Berthe Jalabert, Polidor.*

È, questo, il primo film sonoro italiano (oltre che il primo prodotto dalla nuova Cines di Stefano Pittaluga), particolarità che è stata sufficiente a tramandarne il ricordo nelle storie del cinema, al di là dei suoi, invero modesti, valori intrinseci. L'impegno di sfruttare programmaticamente il nuovo mezzo a disposizione vi era evidente: non per nulla il notevole successo che l'opera incontrò poggiava sullo sfruttamento di una canzone popolarmente patetica di Bixio: *Solo per te, Lucia*. Nel film erano pure rinvenibili talune ricerche in senso visivo, di un "tecnicismo" di derivazione più o meno avanguardistica (vedi le inquadrature della strada, dall'alto della terrazza, allorché la protagonista pensa al suicidio). Non che qualche cauto avvio realistico, soffocato "in nuce" dal convenzionalismo prevalente. Dice opportunamen-





Assia Noris e Mario Ferrari in un'inquadratura della pellicola *Ma non è una cosa seria*; (a sinistra) la Noris con De Sica in un'altra scena del film, che è da considerarsi tra le opere minori del regista Mario Camerini.

te Ettore M. Margadonna, nel suo saggio su *Il periodo di transizione* (contenuto in *Cinquant'anni di cinema italiano*, cit., pag. 39): «Film modesto che s'ispirava a certa modestissima produzione europea, *La canzone dell'amore* doveva costituire una specie di "guida" per la rinascite cinematografica italiana e l'inaugurazione di una nuova "formula": una storia d'amore patetica, commentata da dolci melodie, che si concludeva dopo lacrime e sorrisi, con un finale moralistico e tranquillo. La sceneggiatura travisò molto l'opera di Pirandello...». (Fatto, quest'ultimo, di cui lo scrittore ebbe a rammaricarsi; vedi, in proposito, l'articolo-intervista di E. Roma, citato nella premessa alla presente filmografia.)

In effetti, il racconto cinematografico non aveva gran che da spartire con la novella che gli aveva fornito lo spunto. Quest'ultima riguardava un adolescente, al quale muore la madre, lasciandogli sulle braccia un neonato, che egli scopre esser frutto di un amore "irregolare". Quando il giovane si è affezionato al piccolo fratellastro, da lui cresciuto con sacrificio, si presenta il padre a rivendicarlo. E allora egli si uccide insieme con il bimbo. Gli autori del film, timorosi delle reazioni della censura (e, forse, del pubblico), alterarono profondamente i dati narrativi, cominciando col mutare sesso al protagonista, introducendo un qualsiasi romanzo d'amore e rinunciando al finale angoscioso in favore di un altro, come dice il Margadonna, «moralistico e tranquillo».

Il fatto che la cinematografia sonora italiana sia stata tenuta a battesimo nel nome di Pirandello è abbastanza bizzarro, se si pensi all'ostilità dallo scrittore più volte dimostrata nei confronti del nuovo mezzo. Cade qui il punto giusto, quindi, per l'indicazione di due articoli di Pirandello vertenti intorno al problema: *Se il film parlante abolirà il teatro* (in *Corriere della sera*, 16 giugno 1929); *Il dramma e il cinematografo parlato* (in *La Nación* di Buenos Aires, 7 luglio 1929; riportato, tradotto, in *Cinema*, v.s., n. 81, del 10 novembre 1939).

1932

AS YOU DESIRE ME (COME TU MI VUOI); scenario di Gene Markey, dalla commedia omonima in tre atti (rappresentata per la prima volta da Marta Abba il 18 febbraio 1930, pubblicata nel quarto volume dell'edizione definitiva di "Maschere nude", Mondadori, Milano, 1935); regia di George Fitzmaurice; fotografia di William Daniels; scenografia di Cedric Gibbons; costumi di Adrian; musica di Herbert Stothart; interpreti: Greta Garbo, Erich von Stroheim, Melvyn Douglas, Owen Moore, Hedda Hopper, Rafaela Ottiano, Alberto Conti, Lionel Atwill; produzione: Metro Goldwyn Mayer, Hollywood.

La commedia applicava alla consueta tematica pirandelliana sul gioco della personalità umana uno spunto affine ad una recente realtà della cronaca: quella del caso Bruneri-Canella. In particolare si assisteva al vano tentativo compiuto da una ballerina tedesca per inserirsi nella vita di un ex ufficiale italiano, il quale, in grazia di una singolare rassomiglianza fisica, l'aveva chiamata a vivere con lui, credendo ch'essa potesse essere la moglie, da lui inesplicabilmente perduta durante l'invasione austriaca del Veneto nel 1917. Il dramma poggiava sul contrasto tra le posizioni dei due: la donna tesa a ricostruirsi un'esistenza borghesemente tranquilla, cercando di farsi simile alla scomparsa anche da un punto di vista psicologico, per essere come il marito la voleva; l'uomo pago di una rassomiglianza più esteriore, in vista di interessi egoistici.

Il film edulcorava il tema, in base ai consueti moduli hollywoodiani, anche se aveva il merito di valersi di un "cast" eccezionalmente felice. Come osserva il Pasinetti (op. cit., pag. 239): «Occorreva che i caratteri dei personaggi fossero approfonditi psicologicamente piuttosto che l'ambientazione fosse artificiosa come era invece nel film; e i caratteri rimasero superficiali, in contrasto con l'opera di Pirandello.»

1933

ACCIAIO; soggetto originale di Luigi Pirandello [con la collaborazione di Stefano Landi (Pirandello)], intitolato Gioca, Pietro! (pubblicato in *Scenario*, gennaio 1933); sceneggiatura di Emilio Cecchi, Mario Soldati, Walter Ruttmann; regia di Walter Ruttmann; fotografia di Massimo Terzano; scenografia di Gastone Medin; musica di Gian Francesco Malipiero; interpreti: Isa Pola, Piero Pastore, Vittorio Bellacini, Alfredo Polveroni; produzione: Cines, Roma.

Il film è rappresentativo del periodo in cui Emilio Cecchi sovrintese alla produzione della Cines, tentando di sprovvincializzare la cinematografia italiana e di immetterla nel circuito culturale europeo, con il chiamare a raccolta scrittori variamente significativi, rappresentanti illustri di altre arti e registi stranieri di fama, come il Ruttmann, uno tra i più cospicui esponenti dell'avanguardia tedesca muta. Ma, oltre che per questa ragione, il film è significativo sia in quanto è l'unico basato, sia pure a modo suo, su un soggetto originale di Pirandello, sia in quanto anticipò ricerche le quali dovevano diventare caratteristiche del nostro cinema vent'anni più tardi: alludo alle riprese in ariosi esterni naturali e all'impiego di interpreti occasionali, quali gli operai delle acciaierie di Terni, in parti anche di rilievo. L'importanza storica del film è quindi evidente sotto più aspetti. Il Sadoul, il quale ne registra asciuttamente l'insuccesso, qualificandolo "fascista" (*Storia del cinema*, Einaudi, Torino, 1951, pag. 267) non deve, evidentemente, averlo visto. Poiché è vero caso mai, il contrario, come sostiene Felice Casorati in un articolo apparso in *Cinema* (n.s., n. 60, del 15 aprile 1951; titolo: *Nacque da "Acciaio" il cinema ministeriale*): «Acciaio è, ripeto, un film sbagliato, poiché la vicenda drammatica umana che gli avrebbe dato un alone di poesia è stata dal regista tedesco smunita, dimenticata, non capita e resa inutile e qualche volta persino ingombrante, ma è un film che documenta, che testi-

monia uno dei pochi tentativi seri appassionati disinteressati e che nel 1933 si poteva quasi considerare eroico, della cinematografia italiana. La caduta di *Acciaio*, poiché *Acciaio* cadde miseramente, volle dire la rottura di quel filo tanto generoso quanto tenue, che univa i pochi uomini di buon volere, non ancora accodati alla parata celebrativa dei retori tronfi, meschini ma bene ingrassati del cinema italiano. » Se la critica contemporanea fu spesso ingiusta verso il film (ma Guglielmo Alberti, al contrario, gli dedicò un'analisi iperbolicamente ed inaccettabilmente encomiastica: *Acciaio*, in *Scenario*, aprile 1933), quella più tarda non mancò in genere di rendergli la parte di giustizia che gli spettava, in sede storica: così Giuseppe De Santis (*Cinema*, v.s., n. 116 del 25 aprile 1941; recensione a *Piccolo mondo antico*) affermava che « le poche volte che si è potuto parlare di cinema veramente nostro è stato a proposito di *Acciaio*, 1860... »; così Antonio Pietrangeli (*Panoramique sur le cinéma italien*, in *La revue du cinéma*, n.s., n. 13, del maggio 1948; testo pubblicato tradotto in *Cinema italiano sonoro*, 1° quaderno della F.I.C.C., Livorno, 1950, cfr. pag. 26) riconosceva che « questo film, qualunque costruito male, riusciva qua e là a cogliere la verità di certe feste di paese, con le corse in bicicletta, il bersagliere di ritorno dalla "ferma", la domenica campestre e i balli degli operai delle acciaierie di Terni, sullo sfondo di un paesaggio individuato »; così Carlo Lizzani (op. cit., pag. 113) affermava che « le tappe più importanti del nostro cinema (prima della seconda guerra mondiale, n.d.a.) sono, a ragione, *Sperduti nel buio*, *Acciaio*, 1860 »; così Mario Gromo (*Cinema italiano del dopoguerra*, in *Cinquant'anni di cinema italiano*, cit., pag. 51) includeva il film tra quelli « schietti, o significativi ». Del resto già il Pasinetti, nella sua *Storia* (cit., pag. 262), aveva fornito sul film un giudizio equilibrato, non dico in sede storica, ma in sede critica, rilevandone i passi felici, non soltanto da un punto di vista descrittivo (« la visione del lavoro nelle acciaierie di Terni, la festa popolare, la corsa ciclistica »), ma anche da un punto di vista narrativo (« l'arrivo di uno dei due giovanotti nel paese dopo tanto tempo, la passeggiata del padre dell'altro sino alla fabbrica, e l'altra passeggiata della ragazza col padre del morto »).

Il soggetto del film, che il Jarratt (op. cit., pag. 45) definisce « triangolo abbastanza banale », venne scritto da Pirandello su commissione del Cecchi, con l'obbligo — afferma il Campassi nell'art. cit. poco sotto — di prendere lo spunto dalla vita degli operai delle acciaierie di Terni, costrizione questa che avrebbe in un primo tempo indotto lo scrittore a rifiutare l'invito. (Con

le affermazioni del Campassi sembrano tuttavia in contrasto quelle dello stesso Pirandello, riferite dal Roma, art. cit.) Esso riguardava Pietro, un operaio che, tornato a casa dopo il servizio militare, trova Gina, la sua ex innamorata, fidanzata ad un suo amico e compagno di lavoro. L'antico amore tra i due rinasce e spinge gli amici uno contro l'altro. Il secondo, in seguito ad una menoma disattenzione sul lavoro da parte del compagno, rimane vittima di un incidente mortale. L'opinione pubblica, al corrente dei precedenti, attribuisce la responsabilità della disgrazia al protagonista, sebbene questi fosse stato scagionato dal moribondo, e crea intorno a lui una cortina di ostilità, la quale lo induce alla fuga, malgrado che lo stesso padre del morto, persuaso della sua innocenza, ostenti per il paese la propria solidarietà verso i due innamorati. (La sua passeggiata con la ragazza, sotto gli occhi ostili dei compaesani, costituisce il brano saliente del racconto, nel suo denso descrittivismo contrappuntistico). Ma all'ultimo momento Pietro rinuncia al proposito, riaffronta l'opinione pubblica, accanto a Gina che non si era rassegnata a vederlo fuggire sulla sua bicicletta e lo aveva inseguito, si riavvia al lavoro che è suo. Come avverte Osvaldo Campassi (*Acciaio*, in *Cinema*, n.s., n. 3, del 25 novembre 1948), « l'idea originale di Pirandello, durante la elaborazione cinematografica, subì molte variazioni e spostamenti: alcuni personaggi sparirono, altri cambiarono di caratteristica, altri addirittura cambiarono la loro posizione nel complesso della narrazione ». Altre modifiche il soggetto subì durante le riprese ed il montaggio (vi furono addirittura brani importanti mutati di posto e significato nel contesto narrativo), e il racconto si schematizzò notevolmente rispetto alla ricchezza di sfumature dell'originale,



(Sopra) Isa Miranda e Pierre Blanchard protagonisti dell'edizione diretta da Chenal: di *Il fu Mattia Pascal* di Luigi Pirandello: (sotto) Chenal, Pirandello, Irma Gramatica e la Miranda discutono sull'impostazione del film.



tanto che Pirandello espresse le sue riserve e pretese venisse usata la formula « libera interpretazione da un soggetto di L.P. ». (Curioso a dirsi, nell'articolo citato il Campassi dà una diversa versione del soggetto realizzato, con un finale in cui i due innamorati sono indotti a separarsi dal peso della pubblica opinione.) È interessante comunque registrare l'opinione di Mario Verdone, che in *Gli intellettuali e il cinema* (Bianco e Nero editore, Roma, 1952, pagg. 94/95) svolge con precisi argomenti l'attendibile tesi secondo cui « nel soggetto di questo film... è evidente la presenza di Verga, e più particolarmente di *Cavalleria rusticana* ». Il Verdone non esita ad affermare, con un tantino di esagerazione, che « *Acciaio*... è il primo importante fonofilm italiano. Il lavoro e i giuochi, le arie popolari e il duello rusticano, vi acquistano per il suono, in espressività; eppure Pirandello, che fu tanta parte di questo film, era stato, in Italia, il negatore più autorevole del suono e della parola nel cinema ».

Come risulta dalle opinioni sopra citate, il difetto di *Acciaio* derivò dall'aver Ruttman ceduto alla tentazione, comprensibile in un uomo della sua formazione, di espandersi in « sinfonie » dell'acciaio, delle macchine, delle acque (quelle della cascata delle Marmore), alquanto fini a se stesse, in loro pur suggestivo, elaborato contrappunto sonoro-visivo; e ciò a detrimento di uno sviluppo meno schematico della narrazione. Senza dubbio, se il film fosse stato diretto da Pabst che, invitato, declinò a causa di altri impegni, sarebbe riuscito assai diverso, più « raccontato », comunque. (Candidato alla regia, in caso di impossibilità da parte di Pabst, era stato, in un primo tempo, Eisenstein; inoltre la parte di Gina, poi interpretata da Isa Pola, era stata inizialmente destinata a Marta Abba. Cfr. Roma, art. cit.) « Nasce evidente il sospetto che Ruttman abbia considerato il soggetto di *Acciaio* non come il fine a cui giungere attraverso le immagini; ma come un pretesto attraverso il quale poter giungere alle immagini pure, libere e ritmate esposizioni di luci e ombre... Il dramma degli uomini sfuma di fronte al grande dramma delle cose... Non si tratta dell'idea di Pirandello trasformata in immagini, bensì di un nuovo film nato dalla fantasia di Ruttman, messa in azione... dall'ambiente del soggetto ». (Campassi, art. cit.). Pure, tutti i suoi scompensi e limiti non impedirono al film di apparire singolare di freschezza non solo nella sua realistica cornice ambientale popolare, ma anche in taluni moti psicologici (a parte l'impeccabile scienza del suo montaggio ritmico). Per questo oggi *Acciaio* occupa in sede storica una posizione di notevole importanza. (Sul film, cfr. anche: Riccardo Mariani, *Su "Acciaio" di Ruttman*, in *Bianco e nero*, giugno 1943; Lello d'Amico, *Le musiche di Malipiero per "Acciaio"*, in *Scenario*, aprile 1933.)



(Sopra) Una scena di *Terra di nessuno*. (Sotto) Osvaldo Valenti, Clara Calamai e Luigi Pavese nell' *Enrico IV*.

1936

MA NON È UNA COSA SERIA; *scenario di Mario Camerini, Ercole Patti, Mario Soldati, dalla commedia omonima in tre atti (per la quale vedi tutte le notizie relative sotto l'anno 1920, a proposito del precedente film basato sullo stesso soggetto); regia di Mario Camerini; fotografia di Massimo Terzano; scenografia di Gastone Medin; musica di Gian Luca Tocchi; interpreti: Vittorio de Sica, Elisa Cegani, Ugo Ceseri, Assia Noris, Elsa De Giorgi, Vivien Diez (Vivi Gioi), Antonio Centa, Umberto Melnati, Albino Principe, Celeste Calza, Jole Capodaglio, Giuliana Gianni, Pio Campa, Zoe Incrocci, Mario Ferrari, Lia Rosa, Renzo Brunori, Maria Arcione, Alfredo Martinelli; produzione: Colombo Film, Roma.*

Anche se Filippo Sacchi (*Corriere della sera*, 12 aprile 1936) le attribuì « la stessa felicità di mano, la stessa leggerezza, la stessa spensierata e insieme calcolata malizia, e l'arte di mescolare trapunte piacevo-

lezze e commozione » de *Gli uomini, che mascalzoni!*, anche se il Pasinetti (op. cit., pag. 309) parlò di commedia « ambientata e svolta in modo assai fine » e il Lizzani (op. cit., pag. 88) di « film che ancora una volta si fa lodare per il suo garbo e la sua discrezione », l'opera va considerata tra le minori di Camerini, improntata ad una disinvolta ed esteriore, se pur sempre delicata, proprietà di mestiere. Il secondo ed il terzo giudizio menzionato si possono, con cautela, sottoscrivere, specie il terzo, purché si tenga presente anche quanto ebbe a scrivere un D.S. su *L'Italia letteraria* (n. 10 del 1936), osservando la « differenza spirituale » tra Pirandello e Camerini, borghese, quest'ultimo, schiavo di una tendenza comico-sentimentale, cui tendeva a ridurre anche i paradossi o i fumismi altrui. « Si trattava, come ognuno sa, di un Pirandello gradevole ed epidermico, paradossale sia pure, ma per nulla problematico. E anche il paradosso era ormai stato assorbito e scontato dal pubblico, lungo tre lustri di carriera teatrale del lavoro. Ma non è una cosa seria... fu un'illustrazione diligente del-





(Sopra) L'attrice Merle Oberon e Korwin in *Questo nostro amore*. (Sotto) Un'altra inquadratura dell'*Enrico IV*.

l'originale pirandelliano e costituì una nuova pagina della cameriniana commedia dei sentimenti. Ma i personaggi erano pur presi a prestito, e il brillante Memmo Speranza, se condivideva con i protagonisti precedenti e con quelli successivi il volto non sofisticato di de Sica, apparteneva d'altronde ad una diversa sfera d'umanità, meno trepida, meno commossa. Anche se il finale la riscattava... *Ma non è una cosa seria* fu così un'opera solo corretta, che confermò come Camerini fosse alieno dal concedersi avventure». (Giulio Cesare Castello, *Una pentologia piccolo-borghese*, in *Cinema*, n. s., n. 31, del 30 gennaio 1950).

1937

PENSACI, GIACOMINO!; *scenario di Guglielmo Giannini, dalla commedia omonima in tre atti (rappresentata per la prima volta da Angelo Musco il 10 luglio 1916, in dialetto siciliano, pubblicata nel settimo volume dell'edizione definitiva di "Maschere nude", Mondadori, Milano, 1937; basata sulla novella Pensaci, Giaco-*

mino!, pubblicata nel Corriere della sera del 23 febbraio 1910 ed inclusa nell'undicesimo volume delle Novelle per un anno: La giara, Bemporad, Firenze, 1928); regia di Genaro Righelli; fotografia di Carlo Montuori; scenografia di Mario Rappini; musica di C.A. Bixio, Ezio Carabella; interpreti: Angelo Musco, Dria Paola, Elio Steiner, Wandina Guglielmi, Amelia Chellini, Olineto Cristina, Oreste Fares, Salvatore Costa; produzione: Capitani Film - Consorzio ICAR, Roma.

Il film riproduceva fedelmente il testo teatrale: storia paradossale ed affettuosa di quel vecchio professore, che si unisce nominalmente in matrimonio con la giovanissima figlia del suo bidello, resa madre da un giovanotto di più elevata condizione sociale, al fine di assicurare ai due e al bimbo un avvenire agiato e tranquillo, e riesce a superare sia le ipocrisie, le maldicenze e le opposizioni dei benpensanti sia le momentanee vigliaccherie del giovanotto. Il valore dell'opera era modesto: non più che pulitamente confezionata secondo le vigenti formule del teatro filmato, essa

ha tuttavia fissato l'eccezionale documento della interpretazione di Angelo Musco, doviziosamente prodiga di colore e di umanità. A titolo di curiosità, cfr. *Del Cinema... e anche del Teatro*, articolo di Musco, apparso in *Cinema*, v.s., n. 5, del 10 settembre 1936.

IL FU MATTIA PASCAL (L'HOMME DE NULLE PART); *scenario di Pierre Chenal, Christian Stengel, Armand Salacrou, dal romanzo omonimo (per il quale vedi tutte le notizie relative sotto l'anno 1925, a proposito del precedente film basato sullo stesso soggetto); dialoghi di Roger Vitrac, riveduti da Luigi Pirandello; fotografia di Joseph-Louis Mundviller, André Bac; scenografia di Guido Fiorini, A. Arduini; costumi di Gino C. Sensani; musica di Jacques Ibert; interpreti: Pierre Blanchar, Isa Miranda, Irma Gramatica, Olga Solbelli, Enrico Glori, Nella Maria Bonora, Achille Majeroni, Pina Gallini, Adele Garavaglia per l'edizione italiana, e per l'edizione francese (del film, realizzato in co-produzione a Roma, furono girate versioni distinte, ambedue con la regia di Chenal): Pierre Blanchar, Isa Miranda, Ginette Leclerc, Le Vigan, Maximilienne, Palau, Marcel Vallée, Sinoël, Charles Granval, Alcover, Jean Hebey, Margo Lion; produzione: Ala Colosseum, Roma - Général Production, Parigi.*

Questo film fu una tra le più cospicue co-produzioni del periodo immediatamente prebellico, in cui spesso la cinematografia italiana, seguendo la via già indicata dal Cecchi ai tempi della Cines di *Acciaio* (v.), chiedeva all'estero apporti di nomi autorevoli, quale appariva, in quel momento, lo Chenal, fattosi apprezzare in particolar modo con film basati su romanzi, tra cui *Crime et châtiment* (*Delitto e castigo*, 1935). Chenal si pose di fronte al romanzo pirandelliano in una posizione assai diversa da quella, personalissima, di L'Herbier, una posizione, grosso modo, di diligente illustratore. Ma la sua agghindata "fedeltà" all'epoca ed alla lettera dell'opera non gli impedì di puntare su un finale "commerciale", cioè lieto, in netto contrasto con lo spirito di Pirandello. Quest'ultimo, tuttavia, il quale seguì la lavorazione fino a pochi giorni prima della sua morte e supervisionò i dialoghi, si acconciò a sottoscrivere il nuovo finale, in cui Adriano Meis (seconda incarnazione di Mattia) sposava Luisa (nel romanzo, Adriana), la ragazza della pensione, la cui importanza nell'economia del film era diventata preponderante, a differenza che nell'opera di L'Herbier. (Nel citato fascicolo 12 di *Cinema*, v.s., è riprodotta l'ultima cartella dei dialoghi del film con le correzioni di pugno di Pirandello. In esso appare pure un articolo di Arnaldo Frateili su *Pirandello e il cinema*.) Il piano realismo di Chenal, confrontato con l'allu-





Due momenti dell'episodio *La morsa*, in *Altri tempi*, con Elisa Cegani, Amedeo Nazzari e Roldano Lupi.

cinata estrosità di L'Herbier, hanno indotto qualcuno a preferire nettamente il primo alla seconda, nel nome di una pretesa fedeltà a Pirandello. (Cfr. Giancarlo Beria, cit., dove si stabilisce un parallelo tra l'opera dei due registi. Un parallelo assai più particolareggiato e complesso si trova in *Chenal, L'Herbier e "Il fu Mattia Pascal"* di Osvaldo Campassi e Virgilio Sabel (*Cinema*, v.s., n. 117 del 10 maggio 1941), dove si approda ad un giudizio di equivalenza sul piano estetico delle due opere, acutamente confrontate nei loro assai dissimili caratteri stilistici: «... intendiamo dire che, mentre L'Herbier proietta i fatti su uno sfondo quasi di epopea soprannaturale, Chenal mantiene ogni cosa su un piano strettamente realistico ed umano. Chenal attinge l'effetto soprannaturale del soggetto attraverso l'avvenimento quotidiano e normale». Gli autori rilevano un dominio più perfetto del mezzo espressivo in L'Herbier rispetto a Chenal, ed in quest'ultimo un maggior equilibrio strutturale, cui si contrappone in L'Herbier una discontinuità, palesantesi per esempio nelle frequenti digressioni comico-farsesche.)

Il film di Chenal venne allestito con cura inconsueta (dalla scelta del "cast" alla profumata ambientazione; v. in proposito l'articolo firmato dal costumista del film, G. C. Sensani, *Creature, non manichini*, in *Cinema*, v.s., n. 8, del 25 ottobre 1936), ma, se possiamo convenire col Pasinetti (op. cit., pag. 312) nel definirlo « assai dignitoso », non possiamo dar torto al Campassi (*Dieci anni di cinema francese*, vol. II, Milano, Poligono, 1949, pag. 52), allorché critica la staticità della psicologia dei personaggi (il Blancher cercò sterilmente di applicare a Mattia la sua recitazione nevrotica, felicemente applicata al Raskolnikov di *Delitto e castigo*), la frammentarietà del racconto e l'«abile e a volte facile descrittivismo». Su questo aspetto del film si appuntarono a suo tempo le giuste osservazioni di Umberto Barbaro (*Il Film*, in *Bianco e nero*, anno I, n. 2, del 28 febbraio 1937): « Si è detto... di questo *Il fu Mattia Pascal* che figure secondarie e certi scorci narra-

tivi sono le cose più felici di tutto il film. Ed è in parte vero, essendo la sequenza generale di tutta l'opera veramente troppo inceppata nei tempi: l'azione generale risulta troppo schematica di fronte alla lenta indagine attorno ai personaggi e a quel quasi fiutare l'ambiente da parte di una camera spiritata e incapace di starsene mai ferma. » Il Barbaro concludeva comunque parlando di « opera degnissima », di « film pieno di sapore, di nobiltà e di intelligenza, e anche, in qualche gruppo di scene, ispirato e bello ».

A giudicare da un articolo di Mario Pannunzio, *Chenal di fronte a Pirandello*, apparso mentre il film veniva condotto a termine (*Cinema*, v.s., n. 10, del 25 novembre 1936), le ambizioni degli autori devono essere state anche superiori a quelle che l'opera compiuta lascia trasparire: « Chenal ha per così dire anticipato idealmente nel film quelli che sono in Pirandello i risultati delle successive esperienze teatrali. Ha cercato di drammatizzare la vicenda ponendola altresì in termini più umani, realistici, plausibili, secondo appunto le esigenze del cinematografo... Il personaggio di Pascal non è più quegli che dopo varie intense esperienze si rinchiude nella biblioteca del paese a narrare i casi straordinari della sua vita, per trarne il significato universale e profondo, ma è un uomo che a volta a volta è colto nel suo passivo soccombere dinanzi a una realtà più forte di lui: il che è narrato attraverso gli incontri causali e fatali con i più strani personaggi, ognuno dei quali lo influenza, lo determina, lo spinge in direzioni impensate. Qui, in poche parole, Chenal ha chiesto aiuto alla dialettica amara di Pirandello: la dialettica, per intendersi, dei *Sei personaggi* e del *Così è (se vi pare)*. Il protagonista è "visto" diversamente, a seconda dei vari personaggi in cui s'incontra... ». I propositi erano nobili ed ambiziosi. « Senonché Chenal non ritrovò le fini doti introspettive che aveva spiegate nelle opere precedenti. Si fermò sul piano esteriore del gusto rievocativo, trascurò di approfondire il racconto, cinci-

chiettistici, e lo avviò perfino... ad uno scialbo lieto fine. Ne uscì un film serio, realizzato con una certa finezza, ma privo di ogni significato, in sé e in rapporto col romanzo da cui traeva origine. » (Giulio Cesare Castello, *Hanno visto Napoli e poi morì*, in *Cinema*, n.s., n. 77, del 31 dicembre 1951).

1938

DER MANN DER NICHT NEIN SAGEN KONNTE (versione tedesca, girata a Berlino, di Ma non è una cosa seria, sulla falsariga del film realizzato in Italia nel 1936, con lo stesso scenario); regia di Mario Camerini; interpreti: Karl Ludwig Diehl, Luise Ullrich, Karin Hardt, Charlotte Daudert, Leo Szekely, Franke Lanterbach; produzione: Itala, Siegel, Monopol Film, Berlino.

1939

TERRA DI NESSUNO; soggetto di Luigi Pirandello, intitolato Dove Romolo edificò e basato sulle novelle Requiem æternam donna eis, Domine! (pubblicata nel Corriere della sera del 16 febbraio 1913 ed inclusa nel terzo volume delle Novelle per un anno: La rallegrata, Bemporad, Firenze, 1922) e Romolo (pubblicata nel volume E domani, lunedì..., Treves, Milano, 1917, ed inclusa nel tredicesimo volume delle Novelle per un anno: Candelora, Bemporad, Firenze, 1928); sceneggiatura di Corrado Alvaro e Stefano Landi (Pirandello); regia di Mario Baffico; fotografia di Ugo Lombardozzi, Augusto Viezzi; scenografia di Alberto Tavazzi, Raimondi; musica di Franco Casavola; interpreti: Mario Ferrari, Laura Solari, Nelly Corradi, Umberto Sacripanti, Giovanni Grasso jr., Maurizio D'Ancora, Enzo Biliotti, Lamberto Picaso, Tina Pica; produzione: Roma Film, Roma.

Argomento: Pietro, un siciliano, reduce dall'America dove era emigrato, impianta un posto di ristoro in un territorio deserto ed incolto della Sicilia centrale, presso una sorgente d'acqua. A poco a poco, molti al-

tri essendosi venuti a stabilire nello stesso luogo, in mezzo al latifondo nasce una borgata, dalla vita patriarcale, i cui abitanti si sono divisi i campi circostanti e li coltivano. Ma quella terra che sembrava di nessuno appartiene in realtà ad una famiglia feudale, la quale risiede in una lontana cittadina. E i proprietari, dopo quindici anni, si recano sul posto e riaffermano il loro diritto di proprietà, esigendo la corrispondenza di un tributo ed ingiungendo che abitato e campi non debbano esorbitare dai confini fin allora raggiunti. La figlia del fondatore della borgata si innamora del figlio dei proprietari e lo sposa, andando a vivere in città. Quando la moglie di Pietro muore, i proprietari vietano che essa venga seppellita presso il villaggio, per evitare che gli "usurpatori" pongano nel territorio più salde radici attraverso il culto dei loro defunti. La popolazione si rivolta e nel conflitto che ne nasce la figlia di Pietro, accorsa sul luogo, rimane uccisa per errore dai campieri. Prima di morire, essa chiede ed ottiene, appartenendo alla famiglia dei padroni, di essere sepolta là, accanto a sua madre. Pietro parte, essendo ormai terminata la sua missione di fondatore e patriarca.

Il personaggio della figlia, con relativo legame della famiglia dei colonizzatori con quella dei feudatari, tutta la parte finale del film, dalla rivolta in poi, ed altri particolari non erano previsti dal soggetto di Pirandello e furono inseriti per esigenze di sceneggiatura, con l'approvazione dello scrittore. La sceneggiatura venne infatti stesa lui vivo, cioè nel 1935, alcuni anni prima della realizzazione, che dovette essere rinviata a causa della iniziale opposizione della censura fascista ad un soggetto, carico, insolitamente per Pirandello, di fermenti sociali ed allusivo alla pesante e dolorosa eredità feudale che grava sulla Sicilia, i cui latifondi giacciono per notevole parte in abbandono. Nel rendere conto del lavoro da lui svolto insieme con Stefano Landi per la stesura dello scenario, Alvaro scriveva (*Pirandello e gli sceneggiatori*, in *Cinema*, v.s., n. 57, del 10 novembre 1938): « Il soggetto del film... prospetta una condizione dell'Italia meridionale prima dell'Unità, che si trascinò poi in alcune contrade fino a tardi, e fino alle leggi del Regime sulla bonifica integrale. Ma il film non ha nessuno sfondo politico, non ha nulla da dimostrare poiché il problema oggi non sussiste. Un richiamo alla realtà d'oggi può scaturire dal fatto che il film rappresenta una pagina della storia del capitalismo in una parte d'Italia, e può fornire la misura dell'evoluzione della politica agraria in settant'anni di unità. » Tali dichiarazioni suonano oggi menzognere, poiché i problemi additati da Pirandello sono, in certa misura, ancor attuali, e più lo erano all'epoca in cui il film venne



(Sopra) Totò, Orson Welles e Viviane Romance in un'inquadratura del film *L'uomo, la bestia e la virtù*. (Sotto) Una scena dell'episodio tratto dalla novella *A' giarra* di Luigi Pirandello nel film *Questa è la vita*.

girato. Il fascismo, a dispetto di ogni proclamazione propagandistica, ne era conscio, come è dimostrato dalla scarsa simpatia con cui il progetto relativo al film venne considerato. D'altro canto, in una simile situazione politica le cautele di Alvaro trovano la loro spiegazione e giustificazione.

Scriveva sul film Gino Visentini (*Film di questi giorni*, in *Cinema*, v.s., n. 68, del 25 aprile 1939): « Nella nostra produzione, che, si sa, non spicca per eccesso di iniziative, ... *Terra di nessuno* non può non apparire come un film singolare e coraggioso... L'eccellenza di quest'opera non è infatti da cercarsi nell'ordine del "mestiere" ma proprio in quello dell'arte. Il mestiere poteva essere forse meglio servito dagli sceneggiatori, specie alla fine, ove era possibile ottenere effetti più forti, più pieni

ed estesi secondo le esigenze dell'azione; eppure, se troppo presto viene delusa l'ansia e l'aspettazione di chi s'immaginava una conclusione più corrispondente ai motivi che la preparano, il film non manca d'altra parte di lasciare nello spettatore quel senso di fatalità e di cupa forza naturale che è nello spirito del soggetto; d'un Pirandello che più risente del clima e delle tradizioni della Sicilia. Baffico vi s'è adeguato con una semplicità non schematica e approssimativa, carica anzi d'umori e di mordente... Materia eccellente, che vorremmo vedere più spesso sui nostri schermi ».

Di un tale giudizio è possibile condividere la parte riguardante il coraggio e la singolarità dell'assunto anticonformistico (che non disdirebbe ad un odierno film neorealistico *engagé* in senso sociale) piuttosto





(Dall'alto in basso) Miriam Bru nell'episodio *Il ventaglio*; Totò nell'episodio *La patente* e Aldo Fabrizi con Lucia Bosè nell'episodio *Marsina stretta* inseriti nel film *Questa è la vita* del regista Pastina.



sto che quella riguardante i risultati effettivi. Lo sforzo del Baffico era nobile, il suo spazioso impiego degli esterni naturali improntato ad una sobria aspirazione realistica in anticipo sui tempi, ma l'opera non mancava di genericità, di opacità. Il suo innegabile decoro non impediva di avvertire la mancanza di un nerbo più saldo ed intenso di narratore. Ciò non toglie che il film meritasse, dato il suo carattere insolito, un'attenzione superiore a quella di cui ha goduto (gli storici, per esempio, lo ignorano).

1943

ENRICO IV; scenario di Vitaliano Brancati, Stefano Landi (Pirandello), Giorgio Pastina, Fabrizio Sarazani, dalla tragedia omonima in tre atti (per la quale vedi tutte le notizie relative sotto l'anno 1926, a proposito del precedente film basato sullo stesso soggetto); regia di Giorgio Pastina; fotografia di Carlo Montuori; scenografia di Gastone Simonelli; costumi di Maria De Matteis; musica di Enzo Masetti; interpreti: Osvaldo Valenti, Clara Calamai, Luigi Pavese, Lauro Gazzolo, Ruby D'Alma, Enzo Biliotti, Checco Rissone, Ori Monteverde, Augusto Marcacci; produzione: Cines - E.N.I.C., Roma.

Nella riduzione cinematografica l'antefatto assumeva un'ampiezza incongrua, fino a coprire quasi una metà del racconto. Tale impostazione aveva indotto gli scenaristi ad attribuire al protagonista un nome ed un cognome, che invece, logicamente e suggestivamente, il drammaturgo aveva omissi, presentandolo solo come "Enrico IV".

Il film passò, praticamente, inosservato dai più, essendo stato distribuito nell'Italia settentrionale durante l'occupazione tedesca. Decorosamente diretto da Pastina, esso offriva una singolare interpretazione di Osvaldo Valenti, una delle sue più complete, di una intellettualistica ed estrosa lucidità, registrata dalla "camera" in un fitto e talora acuto giuoco di primi piani.

In base a quanto afferma Luigi Freddi (*Il cinema*, vol. II, L'Arnica, Roma, 1949, pag. 413) la London Film si assicurò, nel dopoguerra, i diritti per effettuare il rifacimento di tale riduzione della tragedia, con la regia e l'interpretazione di Orson Welles. Ma il progetto non ha avuto seguito.

L'esclusa. Alla sceneggiatura per un film basato su questo romanzo (pubblicato in *La tribuna* di Roma dal giugno all'agosto 1901 e poi in volume presso Treves, Milano, 1908) lavorò, su incarico della Cines e della Universalcine, Sergio Amidei. Il progetto era già in fase avanzata di elaborazione quando gli avvenimenti politico-militari lo fecero tramontare.

1945

THIS LOVE OF OURS (QUESTO NOSTRO AMORE); scenario di Bruce Manning, John Klorer, Leonard Lee, dalla commedia in tre atti Come prima, meglio di prima (rappresentata per la prima volta dalla compagnia Ferrero-Celli-Paoli il 24 marzo 1920; pubblicata nel quarto volume dell'edizione definitiva di "Maschere nude", Mondadori, Milano, 1935; basata sulla novella La veglia, pubblicata in *Il Marzocco* del 2 maggio 1904 ed inclusa nel sesto volume delle Novelle per un anno: In silenzio, Bemporad, Firenze, 1923); regia di William Dieterle; fotografia di Lucien Ballard; scenografia di John B. Goodman, Robert Calworthy; interpreti: Merle Oberon, Charles Korvin, Claude Rains, Harry Davenport, Cora Witherspoon, Carl Esmond, Sue England, Jess Barker, Ralph Morgan, Fritz Leiber, Helene Thimig, Janie Rell; produzione: Universal Pictures, Hollywood. (Il soggetto di Manning, Klorer e Lee è stato pubblicato in *Newsweek*, 1945, n. 12, ed in *Time*, 1945, n. 19.)

Il film venne presentato dagli Stati Uniti alla Manifestazione Internazionale d'Arte Cinematografica, tenuta a Venezia nel 1946, in sostituzione della Mostra. In quella occasione Francesco Pasinetti scrisse, nella sua recensione al film su *Film Rivista Quotidiana* (6 settembre 1946): «William Dieterle ha diretto con la consueta abilità senza eccellere in invenzioni... in una sciolta concertazione di movimenti e di parole». E Glauco Viazzi (*Cinema a Venezia - i film*, in *Sipario*, n. 6, ottobre 1946): «Si tratta di una commedia di Pirandello, che gli americani hanno ridotto alle proporzioni di Liala. Se ne possono immaginare facilmente le conseguenze, e ogni possibile giudizio vi è implicito». Questo secondo giudizio è assai più agevolmente sottoscrivibile, poiché il film era un offensivo e convenzionale *mélo*, nel quale naturalmente erano andati dispersi, attraverso il consueto processo di edulcorazione, sia il vigore dialettico sia lo spasimo umano dell'opera pirandelliana. Storia, quest'ultima, di una madre che, dopo avere abbandonato la figlia ed il marito, per repulsione verso quest'ultimo, ed avere convissuto con parecchi amanti, tenta il suicidio. Salvata dal marito chirurgo celebre, essa ritorna sotto il tetto coniugale e mette al mondo un altro figlio. Ma deve sostenere la aspra ostilità della figliola, cui, per nascondere il passato, è stata presentata come seconda moglie del chirurgo. Oltraggiata dalla figlia, la quale contrappone a lei la madre che crede morta e per cui ha un vero culto, la donna prorompe a gridare la verità e parte col bambino e con un antico amante giunto a cercarla. Di questa vicenda e di queste psicologie nella leccata superficialità del film hollywoodiano non era

rimasto se non un vago ricordo: spariti, nel nome della "pruderie", i precedenti di natura sessuale tra i due coniugi, ignorata la carriera della protagonista sulla via del vizio, l'azione veniva condotta ad un convenzionale lieto fine di rappacificazione tra madre e figlia.

1952

LA MORSA, sesto episodio di Altri tempi; scenario di Oreste Biancoli, Alessandro Blasetti, Vitaliano Brancati, Gaetano Carancini, Suso Cecchi D'Amico, Alessandro Continenza, Italo Dragosei, Brunello Rondi, Vinicio Marinucci, Augusto Mazzetti, Filippo Mercati, Turi Vasile, Giuseppe Zucca, dalla omonima commedia in un atto (rappresentata per la prima volta dalla Compagnia del "Teatro minimo", diretta da Nino Martoglio, il 9 dicembre 1910, pubblicata per la prima volta, col titolo L'epilogo, in Ariel, Roma, del 20 marzo 1898, ed inclusa nel sesto volume dell'edizione definitiva di "Maschere nude", Mondadori, Milano, 1936; basata sulla novella La paura, pubblicata in La domenica italiana del 1° agosto 1897 ed inclusa nel secondo volume — appendice — delle Novelle per un anno, edizione "Omnibus", Mondadori, Milano, 1938); regia di Alessandro Blasetti; fotografia di Carlo Montuori, Gabor Pogany; scenografia di Dario Cecchi, Veniero Colasanti; architetto: Franco Lolli; musica di Alessandro Cicognini; interpreti: Amedeo Nazzari, Elisa Cegani, Roldano Lupi, Goliarda Sapienza; produzione: Cines, Roma. (Per quanto riguarda lo scenario, la fotografia e la scenografia i credits del film non specificano la distribuzione del lavoro tra i vari collaboratori, episodio per episodio).

Argomento: una donna sposata con figli tradisce il marito; l'amante è preso da panico per il dubbio che il marito abbia scoperto la tresca. Così è, infatti; e la donna, scacciata dal marito, si uccide.

L'episodio, di una drammaticità convenzionale, era tra i meno felici del film, che seguiva pigramente il testo teatrale. "... la efficace impostazione iniziale dell'ambiente, che nella sua nudità scenografica e nei suoi aspri contrasti luministici ben suggerisce la fosca atmosfera di adulterio e di morte della vicenda, è ben presto dispersa dalla esigenza sentita dall'autore di mantenere la struttura letteraria esasperatamente dialogica del personaggio centrale... Lenta ed incerta la vicenda procede senza una direttiva unitaria, affidandosi infine ai più scoperti sviluppi melodrammatici mentre tutto resta ingiustificato e gratuito..." (Nino Ghelli, *I film*, nel fascicolo di Bianco e nero, settembre-ottobre 1952, dedicato alla XIII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografi-



Eleonora Rossi Drago e Pierre Brasseur nella riduzione cinematografica di *Vestire gli ignudi* di Luigi Pirandello.

ca di Venezia, dove il film venne presentato. Nel fascicolo di maggio-giugno 1952 della stessa rivista era stata pubblicata, con a fronte il testo della commedia, la sceneggiatura dell'episodio, desunta dal film da Fausto Montesanti.) «Ne *La morsa* non manca una felice intuizione scenografica, ma nemmeno un certo umorismo involontario...» (Tullio Kezich, *Alcuni giuochi proibiti nel concerto conformista*, in *La rassegna del film*, n. 7, ottobre 1952).

1953

L'UOMO, LA BESTIA E LA VIRTÙ; scenario di Steno e Vitaliano Brancati, dall'apologo omonimo in tre atti (rappresentato per la prima volta da Antonio Gandusio il 2 maggio 1919, pubblicato nel terzo volume della edizione definitiva di "Maschere nude", Mondadori, Milano, 1935; basato sulla novella Richiamo all'obbligo, pubblicata nel volume Terzetti, Treves, Milano, 1912, ed inclusa nell'undicesimo volume delle Novelle per un anno: La giara, Bemporad, Firenze, 1928); regia di Steno; fotografia in "gevacolor" di Mario Damicelli; scenografia di Mario Chiari; interpreti: Totò, Viviane Romance, Orson Welles, Clelia Matania, Franca Faldini, Italia Marchesini, Mario Castellani, Salvo Libassi, Giancarlo Nicotra, Carlo Delle Piane; produzione: Rosa Film, Roma.

Argomento: il "trasparente" signor Paolino, insegnante, consola la "virtuosa" signora Perella dell'infedeltà coniugale del marito capitano di mare (la "bestia"), che si è costruito altrove una seconda famiglia e, durante i suoi rapidi e sporadici ritorni al domicilio legale, non fa fronte ai propri obblighi; ed è poi costretto a ricorrere ad un afrodisiaco per ottenere che il capitano, com-

piendo una volta tanto il dover suo, assuma implicitamente la paternità di un "guaio" combinato dai due adulteri. Nella riduzione cinematografica, che, fedele per due terzi, si discostava nell'ultimo terzo dalla commedia, il capitano compieva il dovere suo sotto la spinta non dell'afrodisiaco, che in realtà per errore non era stato messo nella torta a lui destinato, ma di un autentico desiderio, di fronte alla moglie improvvisamente "riscoperta". Sempre nel nome della "pruderie" cara alla censura, il film si concludeva col definitivo ravvedimento del capitano, mentre Paolino cercava di consolarsi con la prostituta del paese.

Una diffusa analisi del film è stata pubblicata su *Cinema*, n.s., n. 108, del 30 aprile 1953 (Giulio Cesare Castello: *Film di questi giorni*): «I riduttori della commedia... si sono fermati al pretesto più immediato ed esteriore. E, anzi che lavorare di fantasia per trasporre il gioco salace su un piano allusivo, di variopinta mascherata (non per nulla disponevano di Totò), o magari tentare la commedia di costume in un senso più o meno realistico, hanno esasperato lo spunto pirandelliano in direzione di un farsesco esagitato, triviale e banalmente rivistiolo.»

1954

QUESTA È LA VITA; film in quattro episodi: I°) La giara; scenario di Giorgio Pastina, dalla novella omonima (pubblicata nel Corriere della sera del 20 ottobre 1909 ed inclusa nell'undicesimo volume, omonimo, delle Novelle per un anno, Firenze, Bemporad, 1928; da tale novella l'autore ricavò un atto unico omonimo, rappresentato per la prima volta da Angelo Musco, in dialetto siciliano, col titolo 'A giarra, il 9 luglio 1917, e pub-

blicato nel settimo volume dell'edizione definitiva di "Maschere nude", Mondadori, Milano, 1937); regia di Giorgio Pastina; interpreti: Natale Cirino, Turi Pandolfini, Tonio Nicotra, Domenico Modugno, Franca Gandolfi, Salvo Libassi; II°) Il ventagli-
no; scenario di Mario Soldati e Giorgio Bassani, dalla novella omonima (pubblicata ne La Riviera Ligure del luglio 1903 ed inclusa nel primo volume delle Novelle per un anno: Scialle nero, Bemporad, Firenze, 1922); regia di Mario Soldati; interpreti: Miriam Bru, Andreina Paul, Pina Piovani, Giorgio Costantini; III°) La patente; scenario di Vitale Brancati e Luigi Zampa, dalla novella omonima (pubblicata nel Corriere della sera del 9 agosto 1911 ed inclusa nel terzo volume delle Novelle per un anno: La rallegrata, Bemporad, Firenze, 1922; da tale novella l'autore ricavò un atto unico omonimo, rappresentato per la prima volta dalla Compagnia del "Teatro Mediterraneo", diretta da Nino Martoglio, in dialetto siciliano, col titolo 'A patenti, il 19 febbraio 1919, e pubblicata nell'ottavo volume dell'edizione definitiva di "Maschere nude", Mondadori, Milano, 1937); regia di Luigi Zampa; interpreti: Totò, Mario Castellani, Nino Vincelli, Armenia Balducci, Attilio Rapisarda; IV°) Marsina stretta; scenario di Aldo Fabrizi, dalla novella omonima (pubblicata in Il Marzocco del 1° dicembre 1901 ed inclusa nel settimo volume delle Novelle per un anno: Tutt'e tre, Bemporad, Firenze, 1924), regia di Aldo Fabrizi; interpreti: Aldo Fabrizi, Lucia Bosè, Walter Chiari, Luigi Pavese, Carlo Romano, Lauro Gazzolo, Ada Dondini, Jone Morino, Zoe Incrocci. Fotografia dei quattro episodi di Giuseppe La Torre; scenografia di Peppino Piccolo; musica di Armando Trovajoli e Carlo Innocenzi; produzione: Fortunia Film, Roma. I quattro episodi sono preceduti da un breve prologo interpretato da Emilio Cigoli.

Argomenti: *La giara*: un vecchio concia-brocche, rimasto imprigionato entro una giara che aveva riparata, riesce a smontare, con la sua flemmatica ostinazione, l'iracondia di un esoso proprietario terriero; *Il ventagli-
no*: una "ragazza madre" si risolve a forzare la mala sorte che coinvolge con lei il figlioletto, spendendo i due baiocchi di carità ricevuti, per comprarsi un ventagli-
no, quale strumento per meglio adescare i soldati di passaggio in un giardino pubblico; *La patente*: un tizio, colpito e rovinato dalla fama di iettatore che lo perseguita, si reca dal giudice per pretendere da lui una regolare patente di menagramo, che gli consenta di speculare sulla propria disgrazia; *Marsina stretta*: un anziano professore prende a prestito una marsina, per fare da testimone alle nozze di una sua diletta ex allieva. Assumendo a pretesto la repentina morte della madre della ragazza, la ricca famiglia dello sposo cerca di man-

dare a monte le nozze, cui è contraria a causa della disparità di condizioni sociali fra i due fidanzati. Ma il professore riesce a salvaguardare l'avvenire della ragazza, facendo forza su di lei, richiamando il fidanzato ai propri doveri e tenendo bravamente testa agli oppositori. Tutto merito, sostiene alla fine il protagonista, della marsina stretta che, facendolo soffrire, aveva acuito i suoi umori bellicosì, su cui, altrimenti, avrebbe certo prevalso una sterile emotività.

Il prologo che apre il film tende ad attribuire ai racconti un significato contrastante con il pessimismo relativistico di Pirandello, sostenendo che la vita è una cosa bizzarra, sì, ma, tutto sommato, confortante. In esso si attribuiscono inoltre all'opera nebulosi propositi di polemica antineorealista.

Una diffusa analisi del film è stata pubblicata su *Cinema*, n.s., n. 127, del 15 febbraio 1954 (Giulio Cesare Castello, *Film di questi giorni*): « Nel complesso, una collana abbastanza gratuita di mediocri bozzetti. I quali, malgrado ogni scrupolo ostentato, non assurgono neppure alla modesta dignità di illustrazioni dei singoli testi letterari. Mentre, ovviamente, non possono essere considerati, né se lo proponevano, liberi "interpretazioni" degli stessi. »

VESTIRE GLI IGNUDI; scenario di Ennio Flaiano, con la collaborazione di Sandro De Feo, Marcello Pagliero, Charles Spaak, dalla commedia omonima in tre atti (rappresentata per la prima volta da Maria Melato il 14 novembre 1922 e pubblicata nel quarto volume dell'edizione definitiva di "Maschere nude", Mondadori, Milano, 1935); regia di Marcello Pagliero; fotografia di Enzo Serafin; scenografia di Elio Costanzi; arredamento di Pia Bandini; musica di Franco Mannino; interpreti: Eleonora Rossi Drago, Gabriele Ferzetti, Pierre Brasseur, Frank Latimore, Micheline Francey, Pina Lenti, Jacqueline Marbaux, Giulia Pittaluga, Jacqueline Porel, Edda Soligo, Laura Torchio, Manlio Busoni, Paolo Ferrara, Gino Gambardella, Valerio Ruggeri, Nino Vingelli; produzione: Compagnia Internazionale Grandi Film, Roma-Parigi.

Argomento: una giovane governante, scacciata dalla casa dove lavorava (e dov'era l'amante del padrone), in seguito alla morte accidentale della bambina a lei affidata, ed abbandonata dal precedente amante e fidanzato, tenta di uccidersi, ma viene salvata da uno scrittore, che si innamora di lei. I giornali si impadroniscono del fatto, del quale (e dei suoi precedenti) la ragazza, convinta di morire, ha dato una versione a lei favorevole, per poter lasciare un pulito ricordo di sé. Gli uomini coinvolti dalle sue dichiarazioni alla stampa accorrono, spinti da egoismi diversi, e dalle loro

indagini per far affiorare intera la verità rimane lacerata la "vestina decente" che la protagonista aveva cercato di comporsi addosso in extremis. Così che essa, non reggendo all'urto brutale della realtà laida che la riguarda, sceglie per la seconda volta la morte, e si uccide.

La riduzione cinematografica, pur cercando di tenersi vicina all'opera pirandelliana, ha ridotto l'importanza del personaggio dell'ex fidanzato ed ha considerevolmente alterato la fisionomia dello scrittore che, anziano nella commedia, è divenuto nel film un giovanotto. Inoltre, come accade in genere in questa sorta di riduzioni, l'antefatto è stato visualizzato attraverso inserti rievocativi. Infine, la protagonista non si uccide più avvelenandosi, ma gettandosi sotto un camion. (Il finale è anzi ambiguo, prestandosi a lasciar credere in una morte accidentale.)

Ha scritto Morando Morandini (*La notte* di Milano, del 13-14 marzo 1954): « C'è stato... uno scrupolo di fedeltà... accade però che il film riesce, oltre che mediocre, inutile: non è né la trascrizione cinematografica di una commedia, né la reinvenzione di un testo. Privata del dialogo di Pirandello, sua più autentica ragion d'essere, diluita l'azione nel tempo e allargata nello spazio, questa versione cinematografica non ha fatto altro che mettere in rilievo le tare d'origine; sono venuti in primo piano i fatti, e i fatti spesso, in arte, non contano... Eleonora Rossi Drago era forse immatura per un personaggio così complesso... ».

Un giudizio senz'altro sottoscrivibile. *Vestire gli ignudi* va infatti considerato uno dei più infelici, tra i film basati su opere pirandelliane. Al rispetto esteriore per il "fatto", nelle sue grandi linee, fa in esso riscontro un pregiudizievole "stiramento" della materia narrativa, avvenuto attraverso l'alterazione delle dimensioni dei principali personaggi maschili (l'attenzione del regista si è concentrata su quello dello scrittore, tratteggiato peraltro, oltre che in termini assai lontani da quelli indicati da Pirandello, in base ad un modulo di vacua convenzione spettacolare) e l'inserzione di più o meno pleonastici personaggi marginali. Si aggiunga la generale sciatteria della realizzazione (gli inserti retrospettivi, illustrati dalla voce fuori campo sfiorano spesso, per esempio, la parodia del film muto di intonazione melodrammatica) e la genericità della recitazione, dovuta, oltre che all'insufficienza di quasi tutti gli interpreti, alla scarsità di approfondimento delle ragioni psicologiche dei personaggi, da parte dello scenario. Il risultato è una sorta di bolso romanzo d'appendice, nel quale è andato disperso il convulso spasimo umano, che riscattava, nella bruciante temperie pirandelliana, la grossolanità della materia.