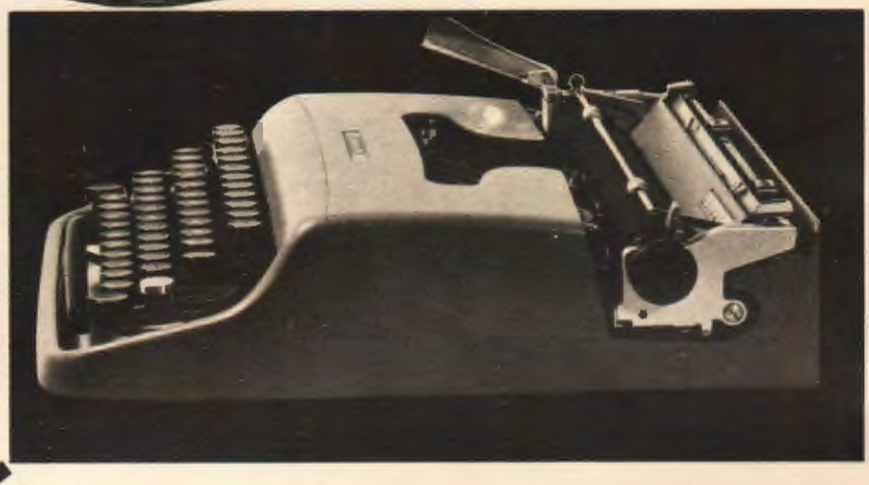
CINEMA

SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO LIRE 139

TERZA SERIE - 10 AGOSTO 1954



olivetti

Le lettere d'ogni giorno
le scritture domestiche
le copie di documenti
saranno ordine e chiarezza
su questa portatile
discreta leggera agevole
alla mano meno esperta.
Su questa portatile
che vi accompagna ovunque
in casa come in viaggio
scriverete le parole
che vi uniscono
al mondo degli amici
e a quello del vostro lavoro.

Lettera 22

Peso: Kg. 3,7 - Garanzia: un anno

Prezzo per contanti:
modello L ..... lire 38.800
modello LL ..... lire 41.000

Per l'acquisto
anche a pagamento rateale
rivolgersi con fiducia
a uno dei numerosi negozi
che espongono la Lettera 22

Dolceamara realtà dei rapporti tra Gelsomina e Zampanò, i protagonisti de La strada *di Federico Fellini. La nostra copertina costituisce una testimonianza riguardante un primitivo progetto, poi abbandonato: quello di girare il film a colori.*

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Direttore: EGIDIO ARIOSTO
Condirettore: GIULIO CESARE CASTELLO
Redattore capo: DAVIDE TURCONI

Volume XII
Terza serie

FASCICOLO 139

Anno VII - 1954
10 agosto

Questo numero contiene:

Cinema gira 442

STEFANO P. UBEZIO
Federico Fellini crede ancora ai sentimenti 443
FAUSTO MONTESANTI
Genesi segreta di Gelsomina e Zampanò 446
FEDERICO FELLINI
Ogni margine è bruciato 448
TULLIO PINELLI
Una diversità complementare 449
ENNIO FLAJANO
Ho parlato male de La strada 449
GIULIETTA MASINA
Gelsomina sente la vita degli alberi . . . 450
BRUNELLO RONDI
Un regista che disegna gli attori con la matita 452
MORALDO ROSSI
Fellini e il cavallo fantasma 454

*

Dal diario di lavorazione 454
FELLINI, FLAJANO, PINELLI
I discorsi del "matto" (dalla sceneggiatura del film) 455
LUIGI GIACOSI
Il film piú faticoso in una carriera di quarantatre anni 458
FELLINI, FLAJANO, PINELLI
Moraldo in città - I 459

BATTAGLINI, CAPPELLINI, CAVALIERI, NUVOLONE, PERETTI GRIVA
La parola ai giuristi 463
FRANCESCO BOLZONI
Dialogo senza comprensione 464
PAOLO DI VALMARANA
Camilla serva tutto fare autorevole e sensata 465
PIERO ZANOTTO
David Lean a Venezia fra turismo e neorealismo 466

QUINDICI GIORNI

GIULIO CESARE CASTELLO e VICE
I film 468
CLAUDIO BERTIERI
Fuori programma . . . . . III di cop.

IL POSTIGLIONE
La Diligenza 472
g. c. c.
Biblioteca . . . . . III di cop.

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE: Milano, Corso Buenos Aires 45 - Tel. 22.84.33 - REDAZIONE DI ROMA: P.za della Pilotta 3 - Tel. 67.02.67 (capo della Redazione: Fausto Montesanti) - CORRISPONDENTI DALL'ESTERO: ARGENTINA: Jaime Potenze, Mexico 613, Buenos Aires - BRASILE: Sergio Tofani, Rua Santa Madalena 72, San Paolo - FRANCIA Marcel Lapierre, 240, rue Saint-Jacques, Parigi - GRAN BRETAGNA: Roger Manvell, direttore della British Film Academy, 60 Queen Anne Street, Londra, W. 1 - STATI UNITI: Herman G. Weinberg, Hotel Robert Fulton, 228 West, 71st Street, New York - SVEZIA: M.A.C. Molander, Ulrikagatan 7, Stoccolma. Gli abbonamenti si ricevono presso l'Amministrazione della Casa Editrice «CINEMA» o mediante versamento sul C/C/P N. 3/14032 - PREZZI DEGLI ABBONAMENTI: per l'Italia, annuale L. 2200; semestrale L. 1100; Estero, il doppio.

Prezzo di ogni fascicolo lire cento; arretrati il doppio

(sopra) Jean Simmons in The Actress *di George Cukor, film basato sulla commedia* Years Ago *di Ruth Gordon; (in basso) Pier Angeli a Londra durante le riprese di* Flame and the Flesh, *in cui figura pure Lana Turner.*

CINEMA GIRA

ITALIA

Si sono iniziate le riprese . . .

. . . dei seguenti film: Questi fantasmi *(Titanus - San Ferdinando Film), regista Eduardo De Filippo, operatore Romolo Garroni, interpreti Renato Rascel, Erno Crisa, Maria Frau, Franca Valeri, Ugo D'Alessio ed altri attori della compagnia napoletana di Eduardo (che — come si sa — non partecipa al film in qualità di attore);* Napoli è sempre Napoli *(Momi Caiano), regista Armando Fizzarotti, operatore Memmo Garroni, interpreti Lea Padovani, Renato Baldini, Carlo Ninchi, Ubaldo Lay, Beniamino Maggio, Alberto Sorrentino, Giuseppe Porelli, Emilia Moriconi e i cantanti Achille Togliani e Franco Ricci;* Le ragazze di San Frediano *(Lux Film), regista Valerio Zurlini, interpreti Rossana Podestà, Corinne Calvet, Marcella Mariani, Giulia Rubini, Giovanna Ralli, Luciana Liberati, Antonio Cifariello;* Pane, amore e gelosia *(Titanus), regista Luigi Comencini, operatore Goffredo Belisario, interpreti Vittorio De Sica, Gina Lollobrigida, Roberto Risso, Tina Pica, Marisa Merlini, Virgilio Riento, Maria Pia Casilio (alla sceneggiatura del film, oltre al regista e a Ettore Margadonna, hanno collaborato anche Eduardo e Titina De Filippo);* Il barcaiolo di Amalfi *(Siro Film), regista Mino Roli, operatore Massimo Sallusti, interpreti Franca Marzi, Mario Vitale, Guido Celano, Leda Gloria, Fiorella Ferrero, Margherita Bagni, Luigi Cimara, Oscar Blando;* Ripudiata *(Jonia Film), regista Giorgio W. Chili, operatore Angelo Baistrocchi, interpreti Milly Vitale, Alberto Farnese, John Douglas, Laura Nucci, Vittorio Duse, Gianni Rizzo, Renato Malavasi, Giulio Donnini, Augusto Pennella e la voce di Margherita Carosio;* La donna del fiume *(in Eastmancolor; Excelsa Film-Carlo Ponti Cinemat. S.p.a.), regista Mario Soldati, operatore Otello Martelli, interpreti Sophia Loren, Gerard Cury, Rik Battaglia, Nicole Courcel, Enrico Olivieri, Guido Celano (il soggetto del film deriva da un'idea di Ennio Flaiano e Alberto Moravia).*

A Montecatini . . .

. . . si è concluso il V Concorso nazionale della cinematografia per amatori, alla presenza del Sottosegretario Ermini. La giuria, composta da Aldo Nascimbene, Florio Ammannati, Filippo Ferrazzano, Elio Giorgetti e Gustavo Montanari, ha stabilito la seguente graduatoria: Concorso RAI-TV - Scano Boa *di Dallara (Cine Club Rovigo), seguito da* Sette note *di Turella (Cine Club Milano); Concorso FEDIC - Categoria soggetto (anziani) -* Un incontro sul fiume *di Sauri e Pecora (Cine Club Ferrara); Categoria didattici -* Vita nelle acque dolci *di Farneti (Cine Club Milano); Categoria documentari -* Trasporto N. 57 *di Camillo (Cine Club Torino); Categoria scientifici -* Chirurgia della stenosi mitralica *di Longo (Cine Club Verona); Premio Tufaroli (soggetto obbligato sul tema: "* Libera uscita *") - Pandolfi (Cine Club Pesaro), seguito da Autera (Cine Club Treviso). La proclamazione dei vincitori ha avuto luogo al Grand Hôtel La Place, la sera del 10 luglio.*

Alla villa dei Cesari . . .

. . . a Porta San Sebastiano, in Roma, si è svolta il 15 luglio la cerimonia della consegna dei Nastri di Argento del Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici (il cui elenco completo è apparso sul fascicolo 137). Erano presenti alla cerimonia il Sottosegretario Ariosto, il Presidente dell'ANICA avv. Monaco, il Presidente dell'AGIS marchese Incisa, il Direttore Generale di Unitalia Cassuto, e il Segretario Generale Valignani, oltre autorità e numerosi cineasti, fra cui gli stranier Willy Forst, William Holden e Anthony Quinn. Il Ministro Ponti e il Sottosegretario Ermini, impossibilitati a intervenire, hanno inviato rappresentanti ufficiali e un cordiale telegramma.

Sono state conferite . . .

. . . a Saint Vincent, la sera del 18 luglio, le tre "grolle d'oro" ai seguenti vincitori: il regista Carlo Lizzani (per Cronache di poveri amanti*), l'attrice Lea Padovani (per l'interpretazione nell'episodio* Il pupo di Tempi nostri*), e l'attore Vittorio De Sica (per il suo ritorno alla recitazione). La Giuria del "2° Premio Saint Vincent per il Cinema Italiano" era composta da Vittorio Calvino, Luigi Chiarini, Fernaldo Di Giammatteo, Piero Gadda Conti, Mario Gromo, Alberto Moravia, Filippo Sacchi, Carlo Trabucco e Mario Verdone. Al termine della serata, cui hanno partecipato numerosi attori, registi e giornalisti, sono stati inoltre distribuiti tre premi supplementari — consistenti in altrettante grolle di legno — ad Eleonora Rossi Drago, Alberto Sordi e Pierre Cressoy.*

In quest'ultimo periodo . . .

. . . si sono spenti a Napoli il Maestro Achille Longo e il documentarista Giovanni Passante Spaccapietra. Il Longo, insegnante di composizione presso il Conservatorio napoletano, aveva scritto anche la musica di vari film, dimostrando una particolare sensibilità specie in Via delle cinque lune *e* La bella addormentata *di Chiarini; il Passante, già affermatosi nel campo del documentario e come aiuto regista, si era recentemente occupato anche di televisione, dirigendo fra l'altro un interessante programma dedicato a Rodolfo Valentino. A Roma è anche mancata all'improvviso, a soli quarant'anni, l'attrice teatrale e cinematografica Alda Mangini, che in ruoli di caratterista (come quello da lei sostenuto in* La provinciale di Soldati*) si era recentemente segnalata all'attenzione del pubblico e della critica.*

La selezione ufficiale . . .

. . . italiana alla XV Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, si compone quest'anno, in base al regolamento della Mostra medesima, di due film: La Romana *di Zampa e* La strada *di Fellini. La speciale Commissione, nominata dall'on. Ermini, e composta da Goffredo Bellonci, Ignazio Silone e Pasquale Ojetti, ha tuttavia pregato la Direzione Generale dello Spettacolo di segnalare in soprannumero, per l'accettazione in base all'art. 4 del regolamento veneziano, altri due film:* Senso *di Visconti, perchè "riveste i requisiti tecnici ed artistici previsti dal regolamento", e* Sesto Continente *di Folco Quilici per "il suo interesse tecnico ed artistico": la richiesta è stata accettata dalla Direzione della Mostra.*

Nuove assicurazioni . . .

. . . sulla continuità delle provvidenze governative sono state date dal Sottosegretario di Stato on. Ermini, ai rappresentanti del Consiglio Direttivo dell'Unione Nazionale Produttori Film: partecipavano all'udienza il dr. Goffredo Lombardo, il Comm. Antonio Mosco, il dr. Carlo Ponti, l'avv. Jannotta e il Segretario dell'Unione. L'on. Ermini ha quindi confermato le sue assicurazioni, necessarie a dar corso ai prossimi programmi di produzione, con la seguente lettera al Presidente dell'ANICA, in data 25 giugno: "Caro Presidente, in risposta alla sua del 23 giugno u. s. confermo quanto ebbi già occasione di dire in una non lontana intervista al "Messaggero" e ancora nel recente colloquio avuto con Lei: la nuova legge, già in tutto predisposta, e che assicura la continuità delle provvidenze a favore della cinematografia nazionale, sarà presentata a giorni; nella evenienza che un ritardo parlamentare ne rendesse impossibile l'approvazione per l'entrata in esecuzione col 10 gennaio 1955 sarà presentata tempestivamente una leggina di proroga pura e semplice in modo da evitare ogni soluzione di continuità nelle provvidenze stesse. Con i migliori saluti, F.to Giuseppe Ermini».

U. S. A.

Gabriel Pascal . . .

. . . uno dei più noti produttori britannici (nato ad Arad, in Transilvania, ma inglese d'adozione), da qualche tempo residente a New York, è morto improvvisamente all'età di sessant'anni. Proveniente dagli ambienti teatrali, e dopo varia attività fin dai tempi del muto, anche in Italia e in Germania, si era stabilito in Inghilterra dove aveva acquistato grande rinomanza più per le sue capacità di produttore che per quelle di regista. Dopo aver prodotto fra l'altro Pygmalion *(1938) diretto da Asquith e Howard, ed aver diretto* Caesar and Cleopatra *(1945) il cui costo complessivo fu di un milione di sterline in cifra tonda (una somma favolosa per quell'epoca, in Gran Bretagna), si era fra l'altro cattivato la simpatia e la fiducia di Shaw, il quale anzi, prima di morire gli aveva concesso l'esclusiva per la riduzione cinematografica di tutte le sue opere. Nonostante tali precedenti, negli ultimi tempi l'attività di Pascal si era notevolmente rallentata.*

Irving Pichel . . .

. . . uno fra i più interessanti fra i registi americani, di media levatura, che proprio in quest'ultimo periodo aveva cominciato a segnalarsi con film di particolare impegno al di fuori della grande industria, è deceduto improvvisamente a Hollywood. Proveniente dal teatro, dopo una lunga carriera in qualità di attore, fin dal 1934 era passato alla regia, dirigendo fra l'altro, insieme a Lansing C. Holden un curioso film a sfondo fantastico ricavato dal romanzo di H. Rider Haggard: She *("La donna eterna" 1935). Fra i suoi film più recenti il pubblico italiano ricorderà probabilmente* The Miracle of the Bells *("Il miracolo delle campane", 1947 con Alida Valli e Sinatra) e* Mr. Peabody and the Mermaid *("Il signore e la sirena", 1948). Ma il suo film più importante a tutt'oggi pare sia quel* Martin Luther *(prodotto da Louis De Rochemont per la Chiesa Luterana degli Stati Uniti) che ha suscitato un grande interesse di pubblico e di critica in America e in Inghilterra. Attualmente stava dirigendo le riprese in esterni di un nuovo film sulla Passione del Cristo, in Eastmancolor e a schermo panoramico, dal titolo* Day of Triumph, *con un nuovo attore — Robert Wilson — nel ruolo di Gesù, Joanne Dru in quello della Maddalena.*

TERZA SERIE
10 AGOSTO
1954

CINEMA 139

FEDERICO FELLINI CREDE ANCORA AI SENTIMENTI

La caratteristica più importante della produzione cinematografica italiana di questo dopoguerra, è la stretta derivazione dalla realtà del momento delle sue opere più rappresentative. Quasi tutte infatti si ispirano direttamente alla cronaca. L'autore sollecitato da particolari avvenimenti: storici, politici, od anche semplicemente umani, di larga risonanza, ce ne dà una interpretazione artistica immediata, ci comunica la sua " commozione "; e, a seconda della propria posizione ideologica, suggerisce talvolta questa o quella soluzione.

Nulla di tutto ciò è riscontrabile nell'opera di Federico Fellini. Mantenendosi in disparte dagli altri, quasi isolato, egli segue una strada sua, suggeritagli da una poetica personalissima. Il motivo che lo spinge alla creazione è la necessità di riesaminare criticamente una realtà già trascorsa, compiuta, storicamente sistemata, riferendosi a certi ambienti ed a certe personali esperienze. Le storie di Fellini, quindi, esprimono poeticamente una realtà passata; e se troviamo in esse situazioni riportabili al tempo attuale, è soltanto perché, oggi ancora, sopravvivono sentimenti e costumi tipici di quel tempo. Ma Fellini, ripetiamo, non realizza i suoi films in base a certi aspetti della realtà odierna; vuole soltanto esaurire temi e vicende, accumulati anni fa, e che ora gli urgono interiormente.

È stato detto: " Un roman c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin ". L'opera di Fellini, è lo specchio di cose e d'abitudini, mentalità, sentimenti, caratteristici a tipi umani da lui incontrati lungo il cammino della sua vita (una " ricerca del tempo perduto " della sua giovinezza). Oghi film non si esaurisce nei limiti della sua durata di tempo, ma continua in quello che seguirà, con nuovi sviluppi, con allargamenti di orizzonti e di interessi, illuminando nuovi aspetti, nuove facce del problema: supera cosí i limiti della novella cinematografica, acquista l'ampia struttura del romanzo; conservando un'unità e continuità di stile raramente riscontrabile nell'opera degli altri registi. I suoi films sono episodi di un'unica vicenda, si completano reciprocamente, ognuno contiene le premesse degli altri; questo spiega perché, all'apparire di ogni suo nuovo film, la critica piú attenta ritorni ad esaminare gli altri precedenti, per modificare i primitivi giudizi; e perché col passare del tempo risulti sempre piú evidente la loro importanza ed il loro valore.

È chiaro, dopo quanto abbiamo scritto, come il " ricordo ", sia il motivo piú importante nel lavoro creativo di Fellini, il nucleo principale della sua ispirazione. Ma qui "ricordo ", non va inteso nel significato di nostalgia; anzi, che il mondo da lui descritto non ha niente di attraente, ma è meschino, buio. Lui stesso ce lo mostra con amarezza: i suoi films infatti, malgrado l'apparenza "divertente " sono tristi, ed il riso che essi talvolta provocano in noi ha un aspro sapore, non distende né consola. Egli " ricorda " ma a freddo, senza premettere alcun giudizio, al solo scopo di chiarire a sè stesso la sua posizione umana ed artistica; di scoprire un'indicazione utile alla sua azione futura. Se inoltre teniamo presente che (proprio in seguito a motivi attribuibili, in parte all'influenza che questi ambienti, nelle loro manifestazioni piú deteriori, hanno esercitato su di lui, ed in parte alla natura stessa del suo carattere, turbato da complessi e da paure infantile), Fellini diffida istintivamente degli uomini e dei sentimenti, comprenderemo meglio il significato di questa posizione.

La sua formazione morale ed intellettuale, ebbe luogo negli anni precedenti la seconda guerra mondiale. Il quadro che gli si presentava davanti era tutt'altro che divertente: in alto, come in basso, si cercava di mascherare un evidente vuoto intrinseco, una assoluta carenza di seri principi e di ideali rispettabili, fingendo valori ed autorità del tutto inesistenti. L'apparenza si sostituiva alla sostanza. Ma il gioco era puerile, e solo un osservatore ingenuo poteva essere tratto in inganno. Ad un certo punto, però, subentrava la malafede: la necessità di reggersi l'uno con l'altro, portava all'omertà, e cosí si fingeva di credere, ci si assecondava a vicenda, pur di sfuggire al riconoscimento della realtà. Piano, piano, ci si lasciava andare sempre di piú; quello che era stato all'inizio soltanto un comodo espediente, diventava natura; dal piano " ufficiale ", si scendeva su quello della vita di ogni giorno, e lo stesso metodo veniva applicato nei sentimenti e nelle relazioni personali. Si finiva per esser presi totalmente nel gioco. L'individuo passava allora all'inganno peggiore, quello esercitato nei confronti di sè stesso: prendeva sul serio la parte che, per debolezza o per calcolo, si era attribuito, impostando l'intera esistenza sulla falsità, sull'illusione. La farsa diventava tragedia.

Fellini vide tutto questo; estraneo com'era alla finzione, si sentí disorientato, isolato, e decise di agire a modo suo. Altri a quel tempo, in tutti i campi, seguendo strade diverse, cercavano di reagire a quel costume. Uomini comuni mantenendosi nel rispetto della verità, informando le loro azioni ad una morale concreta e respingendo le lusinghe del bluff. Uomini di cultura, impegnandosi nella soluzione di problemi non soltanto tecnici, ma di piú vasto significato; riallacciandosi alle tradizioni migliori della cultura nazionale e mantenendosi a contatto delle esperienze straniere piú valide ed innnovatrici.

In molti era viva ed operante una esigenza di sincrità. Ma mentre, nella maggior parte di costoro, la reazione subiva un indirizzo preciso; era motivata da ragionata analisi della situazione, considerata nella sua complessità; frutto cioé, di un calcolo esatto; in Federico Fellini, la rivolta fu esclusivamente istintiva. Cercò di risolversi su di un piano individuale; gettandosi disperatamente alla ricerca di contatti umani sempre nuovi, di fatti che smentissero, almeno in parte, le sue impressioni sfavorevoli. Lasciò la famiglia. Passò attraverso le esperienze piú disparate. Fra le tante altre cose si guadagnò da vivere disegnando fumetti sui giornali per ragazzi e prestando la sua collaborazione a giornali umoristici. Infine, a Roma, entrò a far parte del mondo dell'avanspettacolo, in qualità di "poeta di compagnia ".

Scrisse F.S. Fitzgerald che per vivere è necessario porsi dinanzi degli ideali illusori. In quell'ambiente popolato in gran parte da spostati e falliti di tutte le provenienze, dove la fame ed i colpi della sfortuna erano all'ordine del giorno questa affermazione amara era regola di vita: la sola condizione per restare a galla e non essere costretti ad ammettere la tragica realtà quotidiana. Ai sentimenti si sostituivano false passioni e falsi ideali; e questo valeva, tanto per chi stava sul palcoscenico, quanto per il pubblico. Mentre i primi erano costretti a continuare la recita anche fuori dalla scena, in ogni momento del giorno; il secondo cercava nello spettacolo possibilità di evasioni a buon mercato. Entrambi, arrivavano a scambiare la miseria del palcoscenico per un mondo ideale

Attraverso il varietà giunse al cinema: dalla " Galleria " passò a " Via Veneto ". In bre-

Liliana, la protagonista di Luci del varietà, *era l'esponente di un mondo fumettistico: eccola (attrice Carla Del Poggio) insieme con l'oggetto della sua provinciale ammirazione, l'attore guitto impersonato da Peppino De Filippo.*

vissimo tempo si affermò come uno dei nostri sceneggiatori migliori. Collaborò ai films di Rossellini, Germi, Lattuada. Ma anche in questo ambiente, dai generici od aspiranti attori o registi, su, fino ai grandi nomi consacrati, in tutti quanti ritrovò la stessa incapacità di vivere su basi reali. I modi esteriormente eleganti e raffinati, le macchine lussuose e l'appartamento ai Parioli, sostituivano gli stracci dell'avanspettacolo; ma la sostanza non era diversa: il vuoto interiore, la miseria morale; qui mascherate da apparenze lussuose.

Ora, accanto agli aspetti negativi, anche se appariscentissimi e predominanti (e d'altra parte ogni società ha i suoi illusi e falliti che non vogliono ammettere di esserlo, nemmeno a sè stessi), in ogni ambiente ci sono anche aspetti positivi; cioé persone spontanee, coerenti con la loro condizione: persone che non sfuggono alla realtà, e che su piani diversi di capacità e di valore, lottano e si realizzano nell'ambiente stesso, non al di fuori o al di sopra di esso. Cosí anche nel mondo del cinema, ed in quello del varietà, esistevano persone "reali", coscienti del loro ruolo nel gioco. Ma Fellini non seppe vederli. Senza rendersene conto, egli, di questi ambienti, colse soltanto gli aspetti predominanti; forse perché volendo evitare una lotta piú immediata, istintivamente, cercò di cogliere soltanto quegli aspetti che lo confermavano nel suo primo giudizio. Non soltanto; ma, quando gli avvenne di accostare aspetti seri, non credette alla loro sincerità, attribuendo anche ad essi i caratteri della finzione. Se Fellini avesse spinto alle estreme conseguenze la visione pessimistica del mondo suggeritagli, in gran parte, dalla sua particolare sensibilità, sarebbe arrivato inevitabilmente alla solitudine totale, alla impossibilità di comunicare con gli altri: all'angoscia esistenzialista.

A questo punto una sola strada gli sarebbe rimasta: il compiacimento masochistico della propria disperazione. Questo lo intuí molto bene; ed allora per sfuggire, osservò soltanto quegli aspetti che gli permettevano di giustificare il compromesso con sé stesso. E nella vita compensò negazione e scetticismo con un gioco di apparenze. Si creò attorno un mondo di "ideali illusori", e di sentimenti che accettò anche se insinceri, pur di non sentirsi solo, pur di dare una parvenza di concretezza alle sue giornate. Ma una simile soluzione non regge sempre. La notte, quando la coscienza non è piú stordita dal chiasso e dagli inganni, i pensieri repressi raffiorano, popolano il buio porgendo lo specchio: questa volta non c'è modo di distogliere lo sguardo, le paure diventano terribili. Su questa strada non c'è soluzione; è un giro vizioso, una trappola senza scampo. A Fellini non restava che un'unica possibilità: arrivare alla chiarificazione attraverso le sue opere. Egli la tentò. Con *Luci del varietà* (realizzato in collaborazione con Lattuada) e con *Lo sceicco bianco,* ripropose a sé stesso quegli ambienti e quel costume che avevano determinato in lui la crisi.

Ha inizio cosí un completo riesame critico delle sue esperienze. Fellini si riaccosta a certi ambienti, centra situazioni e tipi uomani, nella loro verità, obbiettivamente: come abbiamo già detto, c'è soltanto l'interesse personale di capire le ragioni, i motivi del comportamento dei suoi personaggi e, proprio entro questi limiti, ci dà la documentazione precisa degli aspetti dominanti di una condizione umana; diventa l'interprete fedele di un'epoca. Tratteggia con precisione il ritratto di esemplari umani che vivono in funzione di "ideali illusori", nella piú assoluta buona fede; che se malafede può esserci stata in essi, questa era soltanto all'inizio: nell'istante in cui decisero di sfuggire la realtà per inseguire chimere. E proprio a causa della loro buona fede, soffrono, gioiscono per i loro ideali; ed il loro sentimento è sincero. Esemplari tipici di questo mondo sono Liliana, la ragazza di *Luci del varietà* e Wanda, la sposina de *Lo sceicco bianco*. Esse vivono in funzione di ideali fumettistici, che neppure le esperienze piú radicali riescono a modificare, poiché, anche queste, inquadrano entro schemi particolari e valutano in base alla convenienza; come suggerisce loro una mentalità deviata. Le esperienze non contano positivamente, anzi, le peggiorano. Se sono a loro vantaggio, le accettano come la logica conseguenza del cammino dell'"eroina" verso la felicità, se invece sono a loro svantaggio, è il mondo, il fato che congiurano contro di loro. Wanda, addirittura, quando la realtà le si impone nella sua evidenza e nasce in lei la crisi, sfugge tentando il suicidio: anche questo però inteso fumettisticamente (l'eroina che si immola ferita dalle umane miserie). Poi arriva subito all'accomodamento, spostando i suoi "ideali" da un oggetto all'altro; sostituisce cioé, allo Sceicco, la persona del marito. Ed egli, che non è molto diverso dalla moglie, accetta felice questa conclusione. Cosí è anche per Liliana. Arrivata al successo, non lo vede nella sua realtà, ma ancora fumettisticamente. La sua non è quindi una conquista positiva, anche se, in un primo tempo, la si può scambiare per tale, ma soltanto una apparente vittoria. Qui Fellini, con la figura della vecchia diva che scende la scala, interviene ad evitare l'equivoco e ci riporta alle regole del gioco.

Se in *Luci del varietà* e ne *Lo sceicco bianco* Fellini si è limitato a riproporsi un particolare ambiente, ne *I Vitelloni,* oltre ad allargare la prospettiva (l'ambiente diventa la provincia italiana), inserisce un elemento nuovo importantissimo: la crisi di un personaggio causata dall'osservazione dell'ambiente stesso. Anche Wanda, ad un certo punto, subiva una crisi. Ma in lei, questa, era determinata dal non appagamento dei suoi ideali illusori; qui invece, la crisi nasce dalla constatazione della falsità di "quegli" ideali, dalla presa di coscienza dell'inutilità ed assurdità di un certo modo di vivere. Ci troviamo, quindi, di fronte ad una situazione nuova nell'opera di Fellini. In tutto il film ci sono elementi nuovi rispetto alle situazioni ed ai personaggi dei films precedenti. Col personaggio di Leopoldo, ad esempio, Fellini, amplia il significato dei personaggi che vivono in funzione di falsi ideali: ci precisa che questi, per essere tali, non debbono essere necessariamente meschini o fumettistici (come in Liliana od in Wanda ad esempio), caratteristica soltanto di alcuni ambienti, ma che, indipendentemente dalle condizioni sociali, o dal grado di "cultura", possono essere comuni a tutti. Leopoldo, infatti ha ideali "superiori". Scrive commedie, si esprime con termini ricercati e cita Hemingway. Dentro di sé, si è creato il personaggio dello "scrittore"; ma, piú che osservarlo, lo recita. È un illuso come gli altri. Coi personaggi di Alberto, Fausto, Riccardo, ci dà il quadro di certa gioventú della borghesia di provincia della sua giovinezza; anche se aspetti di tale posizione siano ancora attuali e possano interessare, per casi singoli, altre classi. Alberto, Fausto, Riccardo, vivono nella piú completa incoscienza, giorno per giorno, spendendo il loro tempo in chiacchiere idiote, giocando a biliardo, o cercando facili avventure. Sono gli eroi della stagione balneare e del veglione di carnevale; durante i rimanenti mesi dell'anno non sono nulla,

non esistono, nemmeno come personaggi fittizi. Sono dei poveracci che neanche i drammi che toccano le loro famiglie riescono a portare sulla giusta via: e talvolta, questi, sono provocati proprio dal loro comportamento.

Ma il personaggio veramente nuovo e piú importante, anche ai fini della chiarificazione di Fellini, è quello di Moraldo. Mentre Wanda, Liliana, Leopoldo ed in certo qual modo anche Alberto, Fausto e Riccardo, per quanto illusi od incoscienti, vivono ormai in buona fede e si comportano secondo una regola, anche se sbagliata; Moraldo, è l'unico che non abbia un preciso indirizzo. Non partecipa al gioco degli altri, che intimamente disapprova, ma intanto li segue, come trascinato. Non sa se nella vita ci siano anche aspetti diversi, oppure se la realtà sia soltanto quella che vede rappresentata nei suoi amici. La sua coscienza, naturalmente, non è indifferente. A poco a poco la crisi matura ed alla fine un fatto qualsiasi basta a provocare, in lui, un mutamento radicale: si scuote dalla sua apatia, e agisce compiendo un gesto importante per il suo futuro; si distacca con decisione dall'ambiente e parte alla ricerca di nuove esperienze; ma il tutto senza una meta precisa.

La sua, in fondo, è soltanto una fuga, provocata dal desiderio di sottrarsi all'influenza di un certo costume, che inevitabilmente ritroverà anche altrove. Una soluzione piú completa, avrebbe potuto cercarla e trovarla sul posto, sforzandosi di vedere e di capire, non soltanto il modo di vivere dei vitelloni suoi amici, ma anche altri aspetti, " positivi ", che l'autore, sembra identificare nel personaggio del piccolo ferroviere; e che potrebbero essere anche gli operai che lavorano alla riparazione della strada, o il padre di Fausto, o i coniugi proprietari del negozio di arredi sacri. Se ciò si fosse verificato. Moraldo avrebbe risolto il suo problema morale; avrebbe un'idea piú chiara della realtà, che gli permetterebbe di affrontare la lotta, con maggior sicurezza, senza pericolo di equivoci o di sconfitte. Ma la fuga di Moraldo è ugualmente un fatto positivo; anche perché dà a Fellini la possibilità di vedere il suo passato, di riesaminare la sua " fuga " dalla provincia; mentre finora, come abbiamo visto, si era limitato a centrare un certo costume, e ad esaminare gli " altri ".

Ora attraverso la crisi di Moraldo è giunto a ripensare sé stesso; deve guardare alle spalle e dentro di sé: analizzare le sue esperienze ed i motivi che l'hanno portato, seguendo una certa via, alle posizioni attuali. Inoltre, il piccolo ferroviere, pur essendo troppo voluto e forzato come personaggio, è un altro notevole passo in avanti verso la comprensione della realtà. Non sappiamo se l'inserimento di questa figura sia derivato da sollecitazioni interne o soltanto esterne; rimane ugualmente un tentativo interessante, anche se semplicistico, di " sentire " l'altra parte, quella che vive concretamente. Sono due conquiste notevolissime sul piano umano, e per riflesso, anche su quello artistico. Fellini allarga, in due direzioni diverse, la sua indagine.

Ed arriviamo cosí a *La strada* (il film da poco terminato e non ancora presentato al pubblico). Qui Fellini, abbandonando ogni stimolo realistico (ricordo di personaggi ed ambienti della sua esperienza), entra nel vivo del suo problema personale: la solitudine dell'individuo, l'impossibilità di comunicare con gli altri. Esprime una condizione morale, da lui stesso vissuta; la rappresenta in situazioni estreme, raffigurate in personaggi-simbolo. Zampanò e Gelsomina: due personaggi che, per diverse ragioni (primitivismo, durezza di sentimenti, scontrosità animale nel primo; infantilismo, timidezza nella seconda), sono chiusi nella loro solitudine senza possibilità di contatti umani.

Zampanò in fondo è la continuazione del personaggio che Sordi interpretava nel film *Lo sceicco bianco*. Ma lo " sceicco bianco ", senza fantasie e complessi, esaurito in un immediato appagamento fisico, spontaneo come un animale, privo di autentici sentimenti, era quanto mai particolare, eccezionale, personaggio " divertente " e, certo, limitato. La crudeltà e l'incoscienza di Zampanò, invece non sono piú viste nelle manifestazioni esteriori, negli effetti sugli altri, ma analizzate fino in fondo, nelle loro conseguenze " interne "; il personaggio studiato nel vivo della sua coscienza. Inoltre, se questa condizione era sentita senza il peso dallo "Sceicco bianco " (anzi, proprio grazie ad essa egli era felice), né il personaggio si risolveva in alcun modo, in Zampanò è causa di infelicità: attraverso ad essa scopre la sofferenza, ed alla fine, si verificherà in lui una violenta reazione, urlerà e piangerà di dolore e di rimorso, aprirà finalmente la sua coscienza. Zampanò, al contrario dell'altro è un personaggio " umano ".

Gelsomina è la gentilezza, la brutalità e la volgarità possono ferirla ma non sporcarla. Possiede l'elementare purezza dei bambini o dei santi. Gelsomina è il bisogno d'affetto, inappagato. Alla fine si rifugerà definitivamente in sé stessa, in una dolce follia cullata dalle poche note tristi della sua tromba: un motivo che, un " matto " come lei, un altro spirito gentile le aveva insegnato a suonare. La gentilezza vince la brutalità: è la piú forte; il bisogno d'amore si sacrifica per essere riconosciuto. Fellini crede ancora, malgrado tutto, a sé stesso, ai suoi sentimenti; vince cosí il cinismo. Ritrovato un punto saldo dal quale partire, già possiede delle indicazioni precise per la strada da seguire in futuro.

Ritorna al personaggio piú ricco: Moraldo; e su Moraldo imposta il suo prossimo film, *Moraldo in città*. Ciò fa bene sperare. Ma quello che veramente piú conta, non sono tanto i possibili sviluppi della vicenda personale di Moraldo (poiché esso è solo un momento, anche importantissimo, di tutto il processo evolutivo), quanto il fatto che Fellini sappia allargare il proprio campo d'osservazione, fino ad includervi tutta la realtà: che è multiforme; con aspetti negativi e positivi, legati da stretti rapporti di reciproca influenza; dinamica e ricca di sviluppi. Contemporaneamente (una volta esaurita la descrizione del " suo mondo "; esauriti i suoi temi, i suoi problemi particolari) potrà arrivare ad una reale comprensione del presente che, fino ad ora, aveva colto soltanto negli aspetti "sopravissuti ". Il suo sguardo non sarà piú volto esclusivamente all'indietro, o dentro di sé, ma soprattutto attorno a sé ed anche al futuro. Scoprendo tutta la realtà scoprirà anche le forze sane; potrà avere fiducia negli uomini, fiducia nelle loro possibilità, malgrado i loro difetti; ritroverà il calore dei sentimenti sinceri, rompendo cosí la propria solitudine, e si libererà da ogni forma di complessi e di paure infantili. Diversamente, una volta esaurito quel " mondo particolare " che gli fornisce gli argomenti attuali, dovrà ricominciare daccapo, dando il via ad una nuova serie di variazioni sullo stesso tema (per ciò che riguarda la sua produzione cinematografica), e abbandonarsi al compiacimento della propria sofferenza: finendo cosí nell'estetismo morale ed artistico.

Si ritroverà di nuovo chiuso nella sua solitudine, riconfermato nella sfiducia, preda dell'angoscia. Questa volta, sí, senza scampo.

STEFANO P. UBEZIO

Wanda, la protagonista di Lo sceicco bianco *(attrice Brunella Bovo) rappresenta uno sviluppo del personaggio di* Luci del varietà; *anch'essa sogna un'evasione in un mondo fittizio, il quale si identifica con la mitica figura dello " sceicco ".*

GENESI SEGRETA DI GELSOMINA E ZAMPANÒ

Non è poi così difficile far parlare Fellini: basta in fondo insinuare periodicamente nella conversazione qualche dubbio concreto, chiedere una spiegazione magari minima purché non astratta, dare insomma di tanto in tanto un piccolo soffio al sonnolento braciere della sua fantasia (senza costringerlo ad almanaccare programmatiche dichiarazioni, da cui un vero artista rifugge sempre per istinto), perché questa si illumini ed incominci piano piano ad ardere, sotto la cenere di una timidezza quasi infantile e di una annoiata svogliatezza che a prima vista potrebbero far perdere la voglia anche al piú incallito dei pettegoli. Quando incomincia, anzi, non lo fermi piú, ed è un incanto ascoltarlo: parla a bassa voce, a tratti quasi sussurrando le parole e muovendosi a gesti larghi e lenti, con uno sguardo distratto, ravvivato solo da qualche rara smorfia, quando non trova subito la parola adatta a tradurre il suo pensiero. Alla fine però ci riesce sempre: e come da un fondo marino inesplorato, affiorano inaspettatamente, uno alla volta, luccicanti di un'evidenza e di una precisione sbalorditive, i tesori della sua immaginazione, che egli sembra spesso inseguire col pensiero.

Quel che non è stato facile, invece, è conoscere esattamente la genesi della storia di "Gelsomina" e "Zampanò", due personaggi che sembrano vivere al di fuori del tempo, pur se calati in uno spazio reale, dalle dimensioni persino geograficamente precisabili. Come è nata la prima idea? Quando ha cominciato a pensare per la prima volta a questa coppia di girovaghi, condannati a vivere uno accanto all'altro senza comprendersi? Fellini ha faticato non poco per cercare di risalire il cammino della memoria e ritrovare quel primo lampo fantasioso che si sarebbe poi poco per volta concretato nella curiosa favola de La strada. *Al fondo di questa "idea", o meglio della sua prima e ancora imprecisa formulazione, va anzitutto ricordata — con una funzione direi simile a quella che hanno nella medicina i "terreni di coltura" — un'esperienza, diciamo così, di "vagabondaggio", compiuta da Fellini fra il '39 e il '40, al seguito di una compagnia di avanspettacolo in giro per l'Italia. E qui Fellini mi parla con entusiasmo e rimpianto dell'atmosfera piena di noia di certi piccoli centri, svegliati dall'arrivo improvviso della compagnia (si ricordi il corrispondente episodio de* I vitelloni); *mi fa intuire la fatica del viaggio, e insieme quel senso di instabilità e di nostalgia per una vita calma e abitudinaria, abbandonata per sempre da un gruppo di persone assonnate, che fra una stazioncina e l'altra, trascinano il bagaglio delle loro povere cose e della loro malinconica esistenza; mi descrive i polverosi e squallidi ambienti fra le quinte dei teatrini di provincia, e persino le emozioni di un arrivo in una stazione dimenticata, sotto la minaccia di un allarme aereo, con le ballerine infreddolite e terrorizzate dallo spettrale bagliore dei razzi illuminanti. —* "Ho sempre pescato qualcosa, nel ricordo di quegli anni" — *mi confessa quasi col tono di chi riconosca una propria magagna. Ma non basta: ad animare questi sfondi, a rendere drammatiche queste atmosfere, è subentrata a un certo punto quella particolare simpatia che Fellini ha sempre istintivamente avvertito verso personaggi se non del tutto o per tendenza asociali, resi tali dalle circostanze o comunque in pratica avulsi da una vera e propria vita di relazione: quasi che l'assoluta autonomia dei personaggi medesimi (piú che la loro non sempre dichiarata asocialità) permettesse un piú libero espandersi della loro psicologia, un piú spensierato precisarsi dei loro piú intimi aneliti, e a lui una piú costante evasione lirica sul piano della pura fantasia.*

Dall'esperienza del vagabondaggio e dall'esigenza di concentrare in un personaggio i suaccennati motivi, nacque comunque in lui in un primo tempo l'idea di un film imperniato sulla figura di una specie di solingo cavaliere errante, un mercenario vagabondo in giro per un'Italia medioevale, che passa da un'esperienza all'altra, coinvolto in una serie di avventure, al termine delle quali egli sarebbe morto, abbandonato in aperta campagna, fedele alla propria solitudine e lontano dalle attrazioni e dalle preoccupazioni del mondo. Fellini mi parla delle ricerche di biblioteca compiute da lui e da Tullio Pinelli e di tutto il complesso lavoro di raccolta della documentazione storica e figurativa: comunque, la minuziosa preparazione di tale film (che oltre ad essere in costume ed anche basato su avvenimenti storici — ma vaghi e lontani come se si fosse trattato di leggende incredibili, favole passate di bocca in bocca e alterate dalla tradizione — avrebbe dovuto venir realizzato a colori) era già a buon punto, quando il progetto — come purtroppo accade spesso nel mondo del cinema — venne improvvisamente abbandonato. Finché una volta, trovandosi a girare un esterno notturno di Luci del varietà *nei pressi di Capranica, allontanandosi durante una pausa in aperta campagna, all'improvviso venne a trovarsi di fronte a una scena nuova per lui: accanto a un focherello acceso una solitaria coppia di zingari, che doveva certo far parte di un piccolo circo accampatosi nelle vicinanze, stava consumando il proprio pasto; la donna in silenzio rimestava la minestra in un vecchio barattolo sospeso sulla brace, mentre l'uomo attendeva, paziente: i due, durante tutta la scena (cui Fellini riuscí ad assistere senza farsi scorgere) non si scambiarono neppure una parola. Qualche tempo dopo, in villeggiatura sulle Alpi, con la moglie, Giulietta Masina, Fellini incontrò una seconda coppia di zingari: mentre l'uomo guidava sulla neve un certo trabiccolo, la donna lo aiutava — in silenzio — spingendo da dietro la piccola casa ambulante. Le immagini cominciavano ormai a precisarsi, e dal loro interno, quasi spontaneamente, nascevano a poco a poco i personaggi de* La strada. *A questo punto si colloca, nella carriera di Fellini e in modo determinante come già in quella di altri registi, la figura di un'attrice quale fonte di ispirazione. Forse la* Nanà *di Renoir non sarebbe mai stata così appuntita e ambigua, né la "borgomastra" di* La Kermesse eroica *di Feyder così materna e sottilmente languorosa, se le mogli dei rispettivi registi non fossero state in quei precisi momenti Katherine Hessling e Françoise Rosay: allo stesso modo, come del resto ammette candidamente lo stesso Fellini, "Gelsomina" è nata in sostanza come un personaggio "ad usum" della Masina, un personaggio cioè costruito proprio "su misura" allo scopo di valorizzare le qualità e persino i difetti di un'attrice tanto singolare e — rispetto ai canoni della produzione corrente — persino difficile. Mi dice anzi Fellini che uno dei motivi fondamentali per cui non riusciva da un paio di anni a realizzare* La strada *come voleva lui, era proprio la scelta della protagonista femminile, che egli ostinatamente sosteneva dovesse essere appunto la Masina. —* "Volevano una bella donna" — *mi dice scrollando le spalle, e sorride, ormai soddisfatto di avercela spuntata. Per Zampanò invece, che è costruito un po' di riflesso e quasi in funzione di Gelsomina, in una studiata ricerca del contrasto psicologico, Fellini aveva scelto in un primo tempo un autentico "mangia-fuoco" e "spezza-catene", un "bestione" vero, insomma, al quale avrebbe continuato a far fare, nel film, quel che aveva sempre fatto nella vita —* "Anthony Quinn — *mi dice Fellini —* è forse troppo 'educato' in senso hollywoodiano, è un attore maturo, che sa ottenere immediatamente con la faccia, col gesto, con il tono di voce, tutto quello che si vuole da lui: ma forse non è così "primitivo" come avevo immaginato che fosse il mio personaggio. Oltre tutto Quinn rimane sempre un bell'uomo, anche se abbrutito dal trucco; ha il fisico prepotente e fascinoso dei latini, il che lo rende spesso — anche mio malgrado — simpatico al pubblico: ma se dovessi fare ancor oggi una scelta fra gli attori professionisti, devo riconoscere che Quinn è certo il piú adatto al non facile ruolo". *Queste precisazioni mi paiono preziose, ad indicare soprattutto l'accanita consapevolezza con cui Fellini ha voluto costruire i suoi personaggi e la sua storia, con la quale, nel corso della conversazione, ho cominciato a familiarizzare. Potrei anzi quasi affermare di aver assistito ad un film che forse il pubblico non conoscerà mai: al "film visto dal suo regista", ad una cosa cioè forse del tutto diversa — per certi aspetti — da quel che potrà essere il risultato finale: non per nulla Renoir paragonò felicemente una volta i film alle ceramiche, le quali solo all'uscita dal forno si può dire abbiano una forma definitiva.*

La prima idea de "La strada" è nata da un'esperienza di vagabondaggio, compiuta dal regista al seguito di una compagnia di avanspettacolo.

Molti conoscono ormai, piú o meno vagamente (se ne è già parlato, fra l'altro, anche da queste pagine); la storia di Zampanò, un saltimbanco girovago, e di Gelsomina, una ragazzetta un po' svitata, vendutagli per una diecina di migliaia di lire dalla stessa madre: meno noti sono invece

(Sopra) Federico Fellini, durante una pausa della lavorazione de La strada, *insieme con i suoi due protagonisti; (in basso) Spettacolo d'occasione degli zingari di Fellini.*

certi sviluppi e certi dettagli di questa storia. Zampanò è un essere senz'anima, che quando non ingoia il fuoco o spezza le catene gonfiando il torace nelle piazzette dei paesi, pensa solo a mangiare, a bere e ad andare a letto con tutte le donne che gli capitano sotto il ventre, belle o brutte, giovani o vecchie, non importa (Fellini me lo ha descritto, a dire il vero, in termini ancora piú brutali, che per motivi di decenza non mi è possibile riferire). Gelsomina è al contrario una creatura fantasiosa e inafferrabile, il cui cervello sembra essersi fermato a uno stadio infantile, tanto che in genere viene considerata da tutti mezza scimunita: ha accettato la sua strana sorte quasi per gioco, forse entusiasmata dal miraggio dello "spettacolo" cui ella fin da piccola si sentiva portata (improvvisava, in famiglia, certe strane buffonerie, recitando inconsapevolmente). Zampanò la ammestra come una bestiola, frustandola se occorre, ed ella ottiene presto un buon successo di pubblico, con le sue curiose trovate di "clown" in gonnella. Ma neppure il lavoro riesce ad unire i due esseri, profondamente diversi per natura: Gelsomina, che fin dalla prima notte passata con Zampanò, dopo aver pianto tutte le sue lacrime, ha sentito confusamente verso l'uomo che le dorme accanto come un animale uno strano trasporto quasi materno, tenta con ogni mezzo, in maniera piú o meno cosciente, di infrangere l'impenetrabile muro che la separa da lui, senza mai riuscirvi. Ma il torto in fondo è anche suo, perché nessuna mente normale saprebbe forse intendere il significato e il valore di certi strampalati ragionamenti (che incominciano in genere da una conclusione, incomprensibile ai piú, ma che per lei rappresenta invece un indiscutibile punto d'arrivo, una realtà conquistata faticosamente sul piano della coscienza), e tanto meno la mente primitiva e ottusa di Zampanò che ne rimane anzi infastidito. Gelsomina vive infatti in un mondo tutto suo, irraggiungibile e fatato, dove le minime cose della natura si colorano di nuovi bagliori, e acquistano un'importanza eccezionale: con la stessa commovente convinzione dei bambini, che — tanto per fare un esempio — di un fiammifero spento riescono a fare un simbolico dono che i "grandi" non potranno mai capire (l'immagine, felicissima, è dello stesso Fellini, ma non è nel film), ella porge a Zampanò quella porzione di realtà che è riuscita a modo suo a conquistare; e quando l'uomo la respinge violentemente ella si incupisce, si chiude in se stessa, come un fanciullo cui abbiano vietato di giocare. Per Zampanò ella è infatti un oggetto trascurabile, che si può sempre abbandonare in un posto qualsiasi, con la sicurezza di ritrovarlo. Ad esempio dopo il debutto di Gelsomina, egli per premiarla la porta al ristorante, rendendola felice come non mai: tanto che quando Zampanò invita al tavolo una donnaccia, ella non solo non vi trova nulla a ridire ma ormai come immedesimata in una finzione nella quale debba sostenere una parte precisa, si mette quasi a giocare "alle signore", con un'ingenuità e un entusiasmo che lasciano perplessa la nuova venuta. Quando poi Zampanò propone di andare a fare un giro sulla "roulotte" e all'improvviso la lascia per istrada andandosene con l'altra donna, Gelsomina si accuccia per terra e lo attende tutta la notte. Pure, una volta ella riesce ad andarsene: si allontana infatti senza una meta, decisa a lasciare Zampanò per sempre. E in un paesino dove si sta svolgendo una festa con relativa processione e divertimenti di ogni sorta, in un'atmosfera di gioia generale, alla quale ella partecipa in pieno, dimentica della sua attuale situazione, Gelsomina ha come una rivelazione: vede cioè per la prima volta un uomo che cammina per aria, in realtà un equilibrista da strapazzo, che ai suoi occhi appare come un angelo liberatore. Rimasta sola, sbeffeggiata da un gruppo di giovinastri che si divertono a tormentarla, verrà infine ritrovata da Zampanò che la carica di botte. Ma un giorno ecco riapparire l'equilibrista, che è un tipo di toscano sfottente e rompiscatole soprannominato il "matto" (per tale ruolo è stato scelto l'attore americano Richard Basehart): fra questi e Zampanò, che ne ha già subito in passato gli scherzi scurrili, vi è una vecchia ruggine. Ma Gelsomina vede sempre in lui che pure non la stima e la prende persino in giro, l'eco di un mondo diverso. E mentre Zampanò è in carcere, in seguito a una furiosa lite col "matto", la ragazza riesce a "parlare", forse per la prima ed ultima volta nella sua vita, e quel che è piú importante il "matto" la capisce, riuscendo improvvisamente a intuire il dramma segreto che si agita in lei, tormentata, oltre che dalla solitudine, dal complesso della propria "inutilità": Gelsomina è infatti dolorosamente convinta di non servire a niente, di essere una creatura del tutto superflua. Il "matto" invece le assicura che in questo mondo tutto serve a qualcosa, perfino un sasso raccolto da terra: e che ogni oggetto, ogni persona ha anzi una sua funzione precisa. Chi si occuperebbe infatti del povero Zampanò, se non ci fosse lei? E Gelsomina, bizzarramente entusiasmata dall'insolito "messaggio" decide allora di restare con Zampanò, e va ad attenderlo all'uscita del carcere, invece di seguire le sorti del piccolo circo ambulante di cui faceva parte. Persino dinanzi al miraggio della vita serena in un convento — dove i due hanno poi occasione di passare una notte — ella non saprà rinunciare alla sua nuova missione. Ma il caso vuole che un giorno la coppia ritrovi in aperta campagna il "matto", e Zampanò — che ancora non è riuscito a vendicarsi — lo prende a pugni e senza volerlo ne provoca la morte. Da questo momento, pur essendo riuscito a sbarazzarsi del cadavere, ponendolo sulle rotaie del treno, l'uomo non può piú liberarsi dal rimorso, che si incarna nella stralunata follia di Gelsomina, la quale ha perduto ormai anche quel filo di ragione che la teneva in piedi: — "Il matto sta male", continua a dire con gli occhi fissi nel vuoto; e Zampanò, terrorizzato dopo aver rinunziato all'idea di ucciderla, l'abbandona a se stessa. Dopo vari anni, in un paese sul mare, egli sente cantare inaspettatamente, da una sconosciuta, una certa can-

zone — una melodia secentesca — che il "matto" aveva insegnato a Gelsomina, e che la ragazza era solita suonare con la tromba: gli dicono che colei che la cantava, giunta chissà da dove, è morta da tanto tempo. Zampanò, l'essere allo stato brado, sente allora all'improvviso qualcosa d'insolito: per stordirsi corre ad ubriacarsi, ma nella notte viene cacciato dall'osteria. Lo ritroviamo più tardi in riva al mare, nel buio, fra lo sciacquio delle onde e le stelle, lontanissime, di una notte senza luna: come una bestia ferita si mette a urlare e piange.

Una storia simile è certo piena di difficoltà e soprattutto di trabocchetti: a parte il pericolo di una mancata fusione fra sfondo e personaggi, il primo nettamente impostato su un tono semi-documentaristico, i secondi tendenzialmente simbolici e a tratti quasi irreali, la storia in se stessa minaccia forse di cadere a volte in un tono lievemente lezioso e persino in un attaccaticcio sentimentalismo (sono, si badi, i pericoli che corre continuamente Chaplin, anche nei momenti migliori: da The Kid *a* City Lights, *per non parlare di* Limelight, *forse il più indicativo in questo senso). Lo stesso Fellini mi mette spontaneamente e onestamente in guardia, forse allarmato dalla mia troppo ottimistica aspettativa; e mi comunica ad esempio la sua continua apprensione — specie in relazione ai notevoli mezzi della Masina — nei confronti proprio del personaggio che gli sta in fondo più a cuore, quello di Gelsomina, cui il controllo troppo persuaso di un'autentica attrice potrebbe aver conferito quel tanto di peccaminosa consapevolezza capace di distruggerne da un momento all'altro la necessaria spontaneità, e che d'altra parte un lieve scantonamento o anche un'impercettibile "concessione" da parte della regia potrebbe rendere all'improvviso — per usare una testuale espressione di Fellini — nient'altro che una "scema patetica".*

E' possibile trovare nella storia del cinema qualche precedente, rispetto all'insolita vicenda de La strada? *Forse in certi momenti di Griffith (il rapporto non risolto fra la fanciulla bianca e il cinesino di* Broken Blossoms), *di Chaplin (l'istintiva e irragionevole comprensione che unisce così stranamente il vagabondo e la monella di* Modern Times) *o di Lean (l'irrealizzabile "fuga" dei protagonisti di* Brief Encounter), *è riscontrabile, per quanto su corde assai diverse, un tema che in qualche modo può anticipare l'angosciosa situazione in cui vengono a trovarsi i personaggi di Fellini: chiusi entrambi in una paurosa solitudine, resa ancor più struggente dai maldestri tentativi compiuti da Gelsomina per "comunicare" con Zampanò, essi finiscono per sintetizzare il dramma universale dell'incomunicabilità.*

Sentendo parlare Fellini di queste cose con tanta convinzione ho spinto infine la mia curiosità fino a un limite forse eccessivo, chiedendogli cioè — in linea del tutto privata ed amichevole — se ritiene possibile ravvisare nei rapporti dei suoi personaggi qualcosa di profondamente autobiografico, quasi che l'ottusa impenetrabilità di Zampanò e l'ingenuo ardore di Gelsomina non fossero altro che la proiezione, esasperata e ingigantita, della propria scontrosità e della spontaneità della Masina: imbarazzatissimo ha dovuto ammettere che sì, c'è nel film qualche elemento — mutatis mutandis, naturalmente — che può essere considerato il riflesso di un'autentica esperienza personale ed intima, e proprio nel senso da me indiscretamente indicato: — "così come, ha aggiunto, nei vari tipi di « vitelloni » c'era sempre inevitabilmente una parte di me stesso: ero sempre io che parlavo, con varie voci". Ma questo lo avevamo intuito.

FAUSTO MONTESANTI

OGNI MARGINE E' BRUCIATO

Ho da poco terminato il montaggio di *La strada.*

E' una sensazione strana quella che si prova davanti al proprio film montato: tutti i ritmi che erano in noi, vaganti talvolta, o confusi col nostro esistere stesso, scaldati da tanta confidenza o giustificati da un nostro commento interiore, diventano qualcosa di diverso, di distaccato, che parla da solo, che non accetta più confidenziali integrazioni con noi, né si sostiene con le indicazioni e coi significati che noi mentalmente diamo alle immagini.

Tra i tanti modi di morire a se stessi, di, come si dice, raggiungere una nuova vita, credo che quello di montare il proprio film e di sedersi in una sala buia ad aspettare sia il più emozionante e rischioso.

L'autore, anche se lascia ormai stare le immagini col loro corso obbiettivo, se impara a rispettarle e se rinuncia ad orgogliose manomissioni, finisce spesso col riprendere il suo discorso interiore, non accetta di vedersi esaurito nell'opera singola, vorrebbe subito andare oltre essa, sviluppare ancora quei temi, quelle risonanze, dire ancora sempre qualcosa di nuovo. E' quanto provavo subito dopo terminati gli altri miei films *Luci del varietà, Lo sceicco bianco, I vitelloni.*

Era proprio quel grande margine che sentivo inespresso a darmi la possibilità, la voglia anzi, di parlare del film agli spettatori, a qualsiasi amico, a chiunque potesse tollerare da me delle "dichiarazioni".

Oggi davanti a *La strada* questo atteggiamento mi è del tutto impossibile. Aggiungere al film delle dichiarazioni o delle confidenze supplementari mi pare oggi contro natura, perché sento di avere già detto tutto quello per cui posso naturalmente piangere o ridere, soffrire o sperare. Ogni margine lo sento bruciato e mi sembra che sul mio film una sovrapposizione della mia voce risulterebbe oltretutto stonata.

Non mi resta dunque che attendere — e con quanta maggior gioia e rispetto — che siano gli altri, ogni spettatore, ad avere delle confidenze da farmi e ad unire al mio il loro discorso.

Credo che questa sia la vita dell'arte e la più grande gioia per un artista nella buona come nella cattiva fortuna.

FEDERICO FELLINI

Questa è la strada di Federico Fellini, il regno dei suoi errabondi e patetici eroi: Gelsomina e Zampanò.

STORIA DI UNA COLLABORAZIONE

UNA DIVERSITÀ COMPLEMENTARE

Tornavo dal Piemonte, come tutti gli autunni. Avevo girato a piedi per i paesi nei giorni di mercato; avevo visto gli arrivi e le partenze dei trabiccoli dei venditori ambulanti, li avevo guardati da vicino; avevo ascoltato storie di delitti misteriosi sulle grandi strade, narrati con lo stesso alone di leggenda che se fossero avvenuti, non sulle nazionali intorno a Torino, ma nel Far West. Appena rividi Fellini, a Roma, gli dissi: « Ho uno spunto per un film ». « Anch'io »; mi rispose.

Aveva avuto la mia stessa idea; ma su un tono meno drammatico, piú scanzonato.

Questo avveniva tre anni fa; il film *La strada* viene girato soltanto adesso. L'invenzione del soggetto ci prese molto tempo; il film ebbe subito, per entrambi, un carattere di grande impegno. Nella sola stesura della sceneggiatura e dei dialoghi impiegammo circa quattro mesi. Naturalmente, di quell'ambiente non ci avevano colpiti e suggestionati gli aspetti coloristici ed esteriori; ma la possibilità di un racconto che rispondeva a motivi nostri molto piú intimi; e difatti, ne *La strada* abbiamo raccontato la storia dell'incontro, apparentemente casuale, di due creature che non hanno niente in comune; il perdurare della loro convivenza, apparentemente assurda ed inutile, attraverso avventure ed incontri che secondo il giudizio umano le porterebbero ogni volta a separarsi; fino alla scoperta dell'invisibile trasformazione operata dall'una sull'altra, secondo un disegno provvidenziale.

Questo senso del soprannaturale nella vita quotidiana — insieme al divertimento del vivere — sono i punti di contatto piú importanti che ho con Fellini, e sui quali si è basata la nostra lunga amicizia e collaborazione. Per il resto, credo che non esistano due persone piú dissimili; di una diversità, tuttavia felicemente complementare. Ci succede sovente, nel lavoro o nel discorrere, di giungere quasi contemporaneamente alla stessa conclusione o alla stessa intuizione.

Cosí è avvenuto, come ho detto, per il soggetto della *Strada*. Cosí è stato per lo *Sceicco bianco*. Cercavamo da un paio di settimane, inutilmente, un soggetto sul mondo dei " fumetti ". Un mattino eravamo seduti alla Casina delle Rose; guardavamo per aria in silenzio, molto scoraggiati. D'improvviso mi viene un'idea, e la dico con la sensazione di averla imbroccata: " una sposina ' fumettata ' scappa per andare a vedere il divo dei suoi sogni ". Non avevo ancora finito di parlare, che Fellini, di rimando, risponde: " Sono due sposi in viaggio di nozze; e tutta l'avventura si deve svolgere nel giro di ventiquattr'ore ".

Pagammo la consumazione e ce ne andammo a spasso soddisfatti.

Questa facilità e rapidità di intesa non è stata il frutto dell'abitudine. Si è verificata subito, fin dall'inizio dei nostri rapporti. Di Fellini, confesso, io non sapevo niente prima di conoscerlo. Lo avevo intravisto una volta in una casa cinematografica; e basta. Ci ritrovammo, un giorno, a leggere le due opposte facce di uno stesso giornale penzolante in mostra ad un'edicola. Passammo un pomeriggio a conversare; e incominciammo subito a dividere i lavori che ci venivano richiesti. Era ancora il tempo del " cinematografo scoperta "; l'Italia, nel 1946, era tutta da scoprire o da riscoprire, in quell'atmosfera di avventura che il dopoguerra aveva creata e che tutti ricordano. Ci trovammo quindi subito associati in imprese atte a cementare un'amicizia o a crearla.

La nostra prima spedizione, avventurosissima, ebbe per meta Livorno e la foresta del Tombolo. Vestiti come vagabondi, penetrammo nell'ambiente dei fuorilegge locali; attraversammo a piedi o sui carretti dei carbonai tutta la pineta; vedemmo cose che adesso si raccontano già come favole. Ne uscí il film *Senza pietà*, che certamente esprime bene il tono violento di quel tempo e di quei luoghi. Poi fummo a Trieste e nella zona B in un'epoca in cui raggiungere anche soltanto Trieste non era facile — ricordo che vi arrivammo su un camion, nascosti tra sacchi di caffé, dopo aver vagato a piedi sulle colline carsiche trascinandoci dietro la valigia e la macchina da scrivere. Visitammo, a Napoli, il Re Navarra quando questo incredibile personaggio era nel pieno del suo potere; e per alcuni giorni vivemmo con gli esponenti della malavita locale.

Sempre insieme, fummo ad Amalfi per il *Miracolo* di Rossellini; poi, ancora per Rossellini, a Parigi; poi in Germania; poi a Torino e a Genova per l'inchiesta sulle " case chiuse " donde uscí il film *Persiane chiuse;* e ancora, in lunghi giri per la Toscana, il Piemonte, il Lazio.

Il Passatore; *Il mulino del Po*; *In nome della legge*; *Il cammino della speranza*; *La città si difende*; *Luci del varietà*; *Il brigante di Tacca del Lupo;* e infine *I vitelloni* e *La strada*, insieme a quelli di cui già ho parlato e a parecchi altri, sono i film usciti da questi otto anni di amicizia e di collaborazione.

Per molto tempo, e cioè fino a quando Fellini si occupò soltanto di sceneggiatura, ci vedevamo ogni giorno, mattino e sera; ora i nostri incontri sono assai piú saltuari. Mentre Fellini dirige il film che abbiamo preparato insieme, io lavoro ad altre sceneggiature o per il teatro. Quando ci ritroviamo, ci fa piacere incominciare insieme un nuovo lavoro che ci porterà entrambi a nuove e felici scoperte.

TULLIO PINELLI

Carla Del Poggio e John Kitzmiller in Senza pietà *di Lattuada: uno dei frutti della collaborazione fra Tullio Pinelli e Federico Fellini scenaristi.*

per farne un film e soprattutto a cercare un equilibrio tra il mondo vero della strada e il mondo poetico delle sue ipotesi. Non deve essere stata una fatica semplice realizzare un progetto che avrebbe potuto, sotto altra mano, rivelarsi soltanto ambizioso. Io non ho visto ancora il film ma la calma di Fellini (il suo senso di autocritica è una garanzia) mi toglie ogni dubbio sulla riuscita. La mia parte in questa faccenda è stata dunque, di aver aiutato e forse anche costretto, per indignazione, Fellini e Pinelli a prendere la cosa molto sul serio; allorchè, dopo il riuscito incontro dei *Vitelloni*, ci si poneva il problema di non deluderci troppo.

ENNIO FLAJANO

HO PARLATO MALE DE "LA STRADA„

Credo che pochi film come *La strada* abbiano chiesto tanta pazienza e tanta fede ai loro autori. Io che conoscevo il soggetto di Fellini e Pinelli sin dalle sue prime incerte formulazioni del 1951 e che nel novembre del '53 sono stato infine chiamato a collaborare alla sceneggiatura, mi sono visto costretto a sostenere la parte dell'avvocato del diavolo. Per tre mesi ho parlato male de *La strada*: questa, in fondo, la mia partecipazione. Ho denunciato certe sue fumose atmosfere, certe leziosaggini dei suoi personaggi, ho insistito affiinché la favola, troppo bella, toccasse terra e le simbologie si sciogliessero nel racconto. Con Fellini e Pinelli ho percorso molte strade del Lazio, visitando piccoli circhi equestri, parlando con artisti girovaghi — e quali incontri inaspettati! — appuntando caratteri, farse, imbonimenti, battute e precisando i tipi secondari, sempre piú convincendoci che il film era nella strada e che là, appunto, bisognava cercarlo. Il merito de *La strada* va ai suoi autori, Fellini e Pinelli. Maggiormente, inutile dirlo, va a Fellini che si è trovato poi solo, dopo la lotta della sceneggiatura, a dover domare gli elementi, i personaggi, le intenzioni del racconto

Il prossimo fascicolo sarà prevalentemente dedicato alla **XV^a Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia.**

UN PERSONAGGIO "ATTIVO,,

GELSOMINA SENTE LA VITA DEGLI ALBERI

di

GIULIETTA MASINA

Una delle piú grandi gioie l'ho avuta sulla strada, appunto, quando i bambini di certi paesi, ritenendomi un vero saltimbanco, mi giravano attorno con parapiglia tra teneri e dileggiatori. Ricordo i loro insulti deliziati e affettuosi: " a' papavera, a' pecorara, a' paperina! » Altri, i piú grandi erano meno affettuosi. Mi facevano ogni specie di scherzi. Mi mettevano le cicche di sigarette accese nella bombetta mentre facevo il giro dopo lo spettacolo a chiedere l'obolo. Per loro ero come quelle bambole di pezza che i bambini tirano per la strada, attaccate a uno spago, per ore e ore, dovunque vadano, sfogando un bisogno di signoria. È stata un'esperienza impressionante soprattutto questo recitare in mezzo alla strada, con la gente di interi paesi che si adunava spontaneamente e con le parole e i gridi che volavano, spesso non conservabili nella colonna sonora. Ci si sentiva esposti in modo estremo, totale, e si sentiva la gente fare capo a noi dai luoghi piú strani e meno favorevoli all'ascolto: dalle finestre di una casa lontana, dal fondo di un negozio, dal cantiere dove gli operai lavorano, e uno sguardo ce lo appoggiavano addosso tutti, anche quelli che passavano via in bicicletta andando al lavoro. Spesso sentivo che quella mia miseria di esibizione, con quei vestiti, con quella recitazione sconnessa e primitiva, serviva a inorgoglirli della loro dignità, e certo molti pensavano " meno male che mia figlia è a casa con la mamma. "

Il personaggio di Gelsomina mi aveva da moltissimo tempo affascinata e spaventata. Mi spiego subito. Anzitutto Gelsomina, nella quale con mia personale commozione, ho avuto la responsabilità di impersonare una qualunque italiana dei ceti piú miseri, che deve adattarsi a qualunque lavoro per vivere, e soffre di fame, di solitudine e di inutilità, non era un personaggio che poteva fermarsi alla testuale espressione di questi sentimenti e stati di vita. Gelsomina, cioé era, è, un personaggio " attivo ". Un personaggio cioé che non si rassegna, attaccato alla vita, direi con tutte le dita delle mani e dei piedi, e che é impegnata nella difficoltà di rapporti che non riesce a risolvere. È portata via in un vagabondaggio di lavoro che non le dà, mai, il senso di essere situata in qualche posto, umana e normale, perché ogni mattina si levano le tende e si riparte, ma vuole ostinatamente, tenacemente costruire intorno a sè i termini di un vivere semplice, affettuoso, senza solitudine. Sente inoltre il bisogno di parlare con tutto e con tutti; sente la vita degli alberi, del cielo, del vento. Pure tutto questo è piú un groppo nella gola, è il sogno di un vivere armonioso. Su tutto pesa il silenzio di Zampanò, che è la sola presenza umana nei giorni angosciosi, e racchiude in sé tutta la desolante distanza che c'è spesso tra uomo e uomo. Essere insieme nella vita e non sapere di esserlo, guardarsi come estranei, avere un bisogno enorme di comprensione, di presenza, e non sapere da che parte incominciare, e il peso di quei silenzi, i tentativi che diventano goffi e si mutano in odio, in rancore.

Io ho cercato, nel rapporto con Zampanò, di esprimere con una recitazione anche esasperata quella difficoltà di comunicazione con gli altri, che spesso si tramuta in una vivacità artificiosa, in un non sentirsi al proprio posto, dentro un enorme imbarazzo. Perciò spesso io " recito " per Zampanò, anche quando non facciamo spettacolo, io non mi sento me stessa, preda di un grave disagio. Riacquisto, invece la possibilità di movimenti sinceri, quando non ho piú forza di andare avanti, o nel dolore per la morte del Matto, quando, quasi in una nenia, mi chiudo nella mia voce, per andare in cerca di una mia remota profondità, o quasi della voce delle centinaia di donne che prima di me hanno sofferto.

D'altra parte, mi pareva, nel personaggio di Gelsomina, di dover esprimere anche un aspetto di sentimentalità e di pateticità un po' convenzionale. Mi spiego: credo che sia piú reale, a proposito di un'umile figlia di pescatori, l'aspetto non tragico o statuario o fiero, o aspro, o " conscio », ma questo aspetto di " imparaticcio ", di fragile. Come per certe ragazze i fumetti sono una base essenziale di formazione, mi pare che in ambienti molto miseri, le psicologie si formino in apporti cosí meschini e infimi, specialmente per una ragazza. Cosí spesso Gelsomina si atteggia a " tapina ", e ha anche pietà di sè stessa.

È evidente, insomma, che Gelsomina, tanto nei rapporti con gli altri che nel rappor-

to con sè stessa, non è mai al giusto centro, è piena di sofferte inibizioni, di mancanze, di crisi. Perciò tenta cosí spesso di sconfinare, cioé di immaginarsi a essere " altra ", e recita, anche per sè stessa: per esempio quando visita il covento, andando dietro alla suora si mette a camminare instintivamente come la suora, o davanti a un albero si atteggia come quell'albero, e apre le braccia come rami.

E cerca, chiama, allude sempre a una comunione d'amore fra le cose, fra gli uomini, ma (cosí sentivo nel personaggio) non esprime questa " moralità " se non allo stato latente, a buon mercato, ma vivendo questo suo bisogno di amore e di unità con tutti in una specie di tenerezza acuminata di bestiola, moltiplicando i gesti anche assurdi, spremendo vita e tenerezza inutilmente da ogni occasione, e affidandosi piú alle voci e ai gesti che nascono profondi, che alle parole.

È naturalmente una strada destinata alla sconfitta, e Gelsomina non tarda ad accorgersene. Sempre con la testa presa nel sognare i suoi paradisi, quando capita in un paese e vede un equilibrista, sospeso fra le case, che si muove in una luce d'oro, lento, crede di veder concretati, riassunti i suoi sogni, e una specie superiore d'uomo per la prima volta chinare a lei un volto vertiginoso, sorridere, parlare finalmente. È il " Matto ", ma è anche lui un angelo destinato a precipitare, è anche lui una figura d'illusione, perché morirà sotto i colpi di Zampanò, rivelandosi fragilissimo, peribilissimo, non piú consistente di un sogno. Ma intanto Gelsomina ha imparato, o ha creduto di imparare qualche cosa. Il " Matto " ha un po' condensato quel suo bisogno di amore, e le ha detto che in fondo può essere contenta di stare con Zampanò, che anche Zampanò è solo, e ha bisogno di lei anche se non lo sa. Questo momento, io, dovevo cercare di esprimerlo come una improvvisa liberazione emotiva, non come un " capire " e un prendere delle assennate e moralissime decisioni. Cosí ho cercato una recitazione un po' sconnessa, eccitata, come quando salta un tappo a una bottiglia troppo compressa, e intanto il " Matto " che sfugge sempre, che non vuole dare lezioni, apertamente mi ride in faccia.

(In questa e nella pagina precedente) Tre incantevoli espressioni di Giulietta Masina nel personaggio di Gelsomina, che ha impegnato integralmente le sue risorse di fantasia e di umanità.

Io sono rimasta, anche oggi che non recito piú quella parte (che attendevo da tanto tempo) con l'immagine del " Matto " nella memoria. Mi affascina ancora perché è come un castigo dolcissimo a tante debolezze, che sento anche mie, e della mia epoca. È un personaggio romantico, molto libero, molto aereo, ma dà una lezione di vita, di concretezza, di pazienza, di fiducia. Per me è veramente sempre sul punto di scendere dal filo, dalla sua solo aerea sicurezza, per dirmi parole di scanzonato coraggio. Pure, nel suo centro, lo ricordo come una figura che vuole dire anche qualcosa di piú di questa fiducia e pazienza. Quando lo guardavo in alto sul filo, e anche adesso se me lo ricordo, mi ripetevo quei versi cosí dolci di Heinrich Von Morungen:

" Nei miei sogni sei quasi di fumo
o il riflesso che scende
dall'eterea luna quando
nel vano delle porte i volti
hanno ombre perlate e i vecchi
uomini non si conoscono ".

UN REGISTA CHE DISEGNA GLI ATTORI CON LA MATITA

Avevo conosciuto Fellini a Santa Marinella, quando con Rossellini preparavamo *Europa 51*. Federico sedeva per terra, sul terrazzo davanti al mare, in una posizione stranamente contemplativa, concentratamente melanconica, che si frangeva regolarmente per gli interventi della sua voce precisa (voce da letterato, ricordo stranamente che pensai) tesa a regolare con nettezza, con pazienza, i varii punti delle questioni che si trattavano, ma pronta poi a ritrarsi in un distacco solitario, in una specie di difesa dalla loquacità. C'era in lui come un'inquietudine lirica estrema, una captazione quasi inconsapevole e poi, quasi a correttivo, una semplificazione cordiale nel racconto, una capacità, dunque, di sagomare, di articolare in un racconto concreto, netto, corposo, questi nuclei lirici, questa interna tensione che poteva essere naturalmente ostile a una soluzione narrativa. A volte, poi, in questa sua solitudine tesa, o in questo lucido raccontare, balenava un'arma ferocissima di sarcasmo, qualcosa di più che una vena umoristica: una forza di rappresentazione grottesca che, letteralmente minando le forme o gli eventi nei quali si poneva, mi si svelava come una delle forme della personalità di Federico: una difesa critica, una protezione acuminata, ferocissima spesso, del mondo che lui ha dentro, di quel suo tipo umano che, con la sua positività, è in rivolta contro molti, moltissimi altri " tipi ".

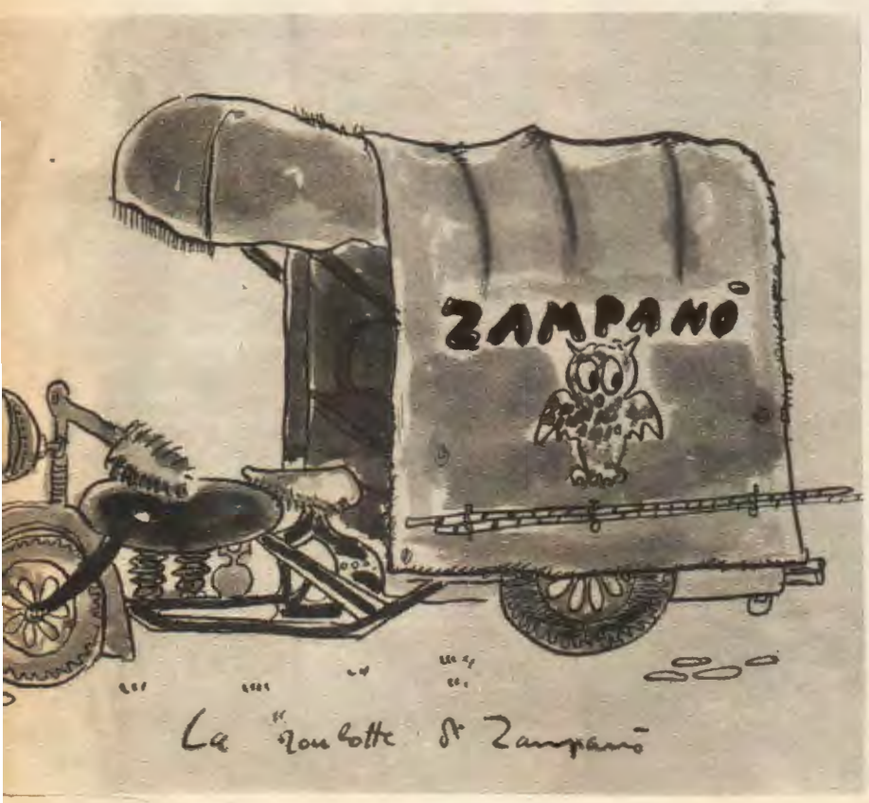
Prendendo con lui diretti contatti per *La strada* vidi subito che tutti questi sparsi elementi entravano in gioco in una tensione particolarmente acuta come dopo un'attesa. Si trattava di fare i conti molto a fondo con quel suo " mondo " e di entrare un po' dappertutto in rapporto con tutte le sue possibilità. Il film a me interessava perché era al suo centro un'idea, un tema, che io avevo spesso sentito nei testi della filosofia più moderna. Per me *La strada* era un film sulla " solitudine " e sulla " comunicazione " fra gli uomini: un tema capitale. Ha poi il vantaggio di ambientare questo problema, questo rapporto, in un mondo dove la solitudine e il bisogno di comunicazione, di amorosa solidarietà, si affondano, e si estinguono quasi, in uno squallore crudo e quasi animalesco, in un tono umano ridotto al lumicino: il mondo dei girovaghi. In questo mondo il nomadismo diviene quasi coscienza dell'inutilità di vivere, diventa nausea esistenziale di non avere radici, né meta, né equilibri duraturi. Gli uomini si trattano qui gli uni con gli altri come oggetti, e come oggetti si esibiscono nei crocchi di spettatori, denudati quasi agli occhi degli " altri ". Il film impostava così un problema moderno, e cercava anche una soluzione. Tendeva inoltre a svegliare certe forze positive nell'uomo. Dava infine, nelle intenzioni, un rendiconto realistico di questo triste mondo dei girovaghi e accumulava volentieri notazioni su questo terreno di incontri quanto mai inediti: le strade d'Italia.

Fellini è un inventore preciso degli accenti, dei gesti; ha ripugnanza per il "pittoresco„; muove fanaticamente la macchina con i personaggi ed evita ogni ingegneria formale.

Fellini pareva in lotta fin dall'inizio contro due pericoli chiaramente avvertiti: la tentazione letteraria del tema, la sua possibile densità intellettualistica, e la remora del pittoresco insita nell'ambiente. Contro questi due pericoli ha lottato, credo, con un accanimento inconciliabile. Ricordo che per scegliere il villaggio di pescatori dell'inizio ha cambiato varie volte spiaggia, luogo, trovando che tutto era troppo pittoresco, folcloristico. Questa sua ostilità al pittoresco l'ho vista al limite di una ferocia autodistruttiva. Contro l'altro pericolo, l'intellettualismo letterario, ha lottato puntando forte verso l'evidenza corposa, concreta, anche dura, di una certa realtà italiana. Molte ed estenuanti erano state le ricerche dei tipi necessarii e dei luoghi. Per esigenze logistiche, non tutti i luoghi scelti o anche semplicemente sfiorati dalla curiosità di Federico poterono essere inglobati nel piano di lavorazione: bolle così in noi tutta un'Italia inedita — non certo per " curiosità locali ", — che davvero vorremmo tenerci buona per un prossimo film.

Di Fellini, mi colpí come particolarità veramente tipica, non solo la cura ma la furente analiticità cui sottopone la recitazione degli attori, nei suoi valori mimici e sopratutto nei valori fonici, ritmici. Per quanto riguarda i valori mimici, può darsi che faccia fruttare la sua esperienza di disegnatore; certo mi parve singolare la sua capacità di imporsi nelle piú riposte pieghe della composizione figurativa della recitazione: per esempio, in un'inquadratura, riuscí a far tenere all'attore addirittura le palpebre nella minuta posizione che aveva immaginato. Era come se gli attori li disegnasse lui con la matita, direttamente, beatamente. Per quanto riguarda i valori fonici, ci vuole nell'attore un notevole orecchio per poter cogliere e realizzare le sue modulazioni e i suoi toni.

Ricordo le lacrime di un'attrice di secondo piano che, come un povero violino affaticato, stonava e non era perdonata. La regia di Fellini si basa molto sul potere allusivo o evocativo di certi toni e accenti e la resa che egli desidera su questo punto dev'essere di una fedeltà cristallina ai toni che, da buon attore, indica. La vivace dialettica di Giulietta Masina, che è molto ricca di sue idee e spunti e ha un " suo " orecchio, diede il via a parecchi studii in comune del reciproco punto di vista — e su questa via non c'è da temer nulla perchè Federico è abbastanza obbiettivo. E' comunque più un inventore preciso, compiuto, degli accenti e dei gesti, che un indicatore di significati e, un critico acutissimo ma distaccato, come Rossellini. Rossellini (all'infuori dell'improvvisazione, per me folgorante, del " bacio al lebbroso " in *Francesco giullare di Dio*; scena che egli recitò personalmente e con vigoroso puntiglio) è sopratutto un instancabile suggerito-



(In questa e nella pagina precedente) Immagini per La strada, *disegnate da Fellini: (in basso, da sinistra) la roulotte e Gelsomina che suona la tromba, accostata con un'inquadratura del film in cui la tromba è suonata da Zampanò; (sopra) il "matto" sul filo, visto da Fellini disegnatore.*

re di idee, di situazioni, di sottili invenzioni. Federico dà subito l'equivalente scenico; ha molto istinto. Trova certe dissolvenze nella recitazione, certi smorzamenti che, ripeto, esigono un orecchio musicale piuttosto sottile anche se il suo istinto lo salva dall'essere sofisticato. Un'altra sua caratteristica mi parve subito l'impiego naturalissimo ma ineliminabile del movimento di macchina, in una passione fanatica

di andare dietro al personaggio e di muoversi con lui. In questo, Federico è veramente molto vicino a Rossellini, il piú vicino, anzi, che ci sia oggi. Nasce dal suo uso naturale del movimento di macchina una semplificazione enorme nel ritmo e una corposità realistica dell'azione, una dialettica interna di punti di vista che corrobora di molto la partecipazione dello spettatore.

Molta minore importanza mi sembra egli dia alla macchina da presa per quel che riguarda il taglio dell'inquadratura e la sua composizione. Non l'ho mai visto prendere in mano il metaforico compasso né fare opera di alta ingegneria formale. Pure, poiché gli riesce un'impaginatura visiva spesso (specie nei toni grotteschi) particolarmente "visionaria", un suo segreto deve averlo. La sua ripugnanza al "pittoresco" agisce anche cosí. Gli interessa il nerbo ritmico delle sequenze. Il suo piglio narrativo spesso da cantastorie, con cadenze di favola, scioglie quel coagulo sentimentale, romanticamente melodrammatico, che spesso può pesare sui suoi eroi. Ricordo che mi accorsi, accanto a lui, del peso dell'importanza di quella che è la sceneggiatura non scritta che un vero regista scrive direttamente sulla pellicola pur senza discostarsi dalle linee di quella già scritta. Scopersi insomma quella "definitiva" sceneggiatura, quell'immaginazione scenica che compete al regista creare in sede di ripresa. Mi accorsi che la regia consiste propriamente in questa invenzione scenica, in questa sceneggiatura concreta, che si scrive direttamente sulla pellicola. Non può esserci un buon regista che non abbia una forte e pronta fantasia da sceneggiatore; dirigere gli attori, inquadrare, è molto secondario. Il vero regista (l'antica verità mi apparve in tutta la sua evidenza) è sempre e in ogni caso un vero sceneggiatore.

La particolare organizzazione fantastica di Fellini, che è quella di uno scrittore, è, cosí, profondamente intrinseca alla sua stessa natura di regista. Cosí *La strada* è stato terminato. Si trattò, se non erro, di risolvere narrativamente uno dei tipici problemi morali del nostro tempo e cioè di soffrirlo, di chiarirlo, di umanizzarlo. Si trattò, sopratutto attraverso il personaggio di Gelsomina, di lasciar vivere un personaggio che prepotentemente e di istinto esprimesse quel bisogno di amore, di colloquio, di comunione, non solo tra gli uomini, ma anche tra gli uomini e la natura, che è, ci sembra, una grande esigenza di oggi. Gelsomina è un personaggio attivo e tende a riportare lucidità in questa essenziale idea umana della semplice confidenza, dell'amicizia fra gli uomini e fra le cose. Non è a caso che questo personaggio attivo l'abbiamo sentito in una piccola diseredata, in un'umile figlia di pescatori venduta dalla madre per troppa miseria. Somaticamente l'attore Quinn rientrava molto bene nel personaggio di Zampanò. Si trattò di non insistere in modo veristico sulla sua animalità, di mostrarla in una comprensione anche pietosa e di portarla senza precipitazione verso quel lume di umanità, di coscienza, cui tutto il film anche angosciosamente tende. Zampanò-Quinn è un personaggio tipico di tanti poveri italiani, del sud specialmente, chiusi in un'inerzia, in una pesantezza veramente tellurica, semicosciente, che un certo genere di vita ha ridotto tali. Esplode, invece, in cuore, a Zampanò, come una miccia l'umanità, e si trattò di rendere questo suo trapasso il piú naturale, il piú smorzato, il piú vero possibile. Altrimenti tutta la nostra fatica del film, che a questo tendeva, sarebbe stata inutile. Ricordo che, prima di girare questo finale, con Fellini passai quasi tutta una notte a percorrere in macchina le strade deserte di Roma e a parlare di questo "approdo" del personaggio, del modo di renderlo il piú vivo possibile, senza retoriche aperture, senza ditirambi umanistici, ma pieno quanto piú, e meglio, della nostra vera speranza. Mi parve, quella sera, Fellini, pronto a passare varie altre ore fino all'alba e nella mattina per soppesare senza sforzature il suo finale. Mi parve rimaner teso sul finale, sul tema e sull'idea che lo costituisce, su questo "approdo", su questa affermazione, su questa gioiosa certezza, infine, del personaggio. Che è un'idea, mi pare, alla quale egli sente di dover tornar vicino, in altre forme, in chissà quanti altri films, è un tema anche della sua inquietudine, della sua insoddisfazione di uomo. Tutto sommato, fa del bene lavorare con lui.

BRUNELLO RONDI

FELLINI E IL CAVALLO FANTASMA

Nella primavera del '52, una sera, mentre si percorreva in macchina una di quelle agili stradine che il progressivo divaricarsi della Cassia dalla Flaminia sospinge dolcemente nell'interno della Campagna Romana, Federico Fellini mi raccontava del suo film *La strada*.

Era una passeggiata ormai abituale per Federico, ma la sua curiosità per quei luoghi si rinnovava ogni giorno.

Col fanalone manovrabile sul lato sinistro della macchina, scrutava instancabilmente tutto intorno, pronto a cogliere i segni dei misteriosi fermenti di vita che si celavano dietro il silenzio dei campi. Il raggio luminoso scopriva di continuo cose interessanti per Fellini. Una volta credo sia stata una faina a risponderci, dal buio, con la luce dei suoi piccoli occhi fosforescenti. Altre volte erano invece gruppetti di persone assorte in strani lavori campestri, per noi inspiegabili, ad essere sorpresi.

Era un clima suggestivo che alimentava la fantasia e vivificava il mondo favolistico di Fellini.

La nostra corsa venne interrotta improvvisamente da una brusca frenata. Federico tentava inutilmente di manovrare per tornare indietro ma la strada era troppo stretta. Ingranata la retromarcia risalivamo allora a ritroso per una ventina di metri fino all'altezza di un grosso albero, che sembrava dovesse far ombra dappertutto intorno a noi da quanto era buio. Intanto mi aveva raccontato di uno strano cavallo colto in pieno dal nostro raggio qualche momento prima: una sagoma scura, solitaria tra i campi, che zoppicava lentamente. E l'aveva vista tutta stranamente chiazzata sul corpo da larghe macchie, come segni di un brutto male. Era stata una visione impressionante; ma ora del " cavallo " non si vedeva piú neanche l'ombra per quanto illuminassimo insistentemente tutta la zona. Quel fantomatico animale sembrava proprio inghiottito da quella oscurità.

Piú tardi Federico continuava a raccontarmi del suo film. Credo di aver cominciato a sentire quella sera certi giusti toni de *La strada*, i larghi confini di quel mondo poetico che scaturiva dalla felice fusione di elementi realistici e fantastici.

E in seguito non mi meravigliai piú di niente, come quando, durante una delle innumerevoli perlustrazioni intorno a Roma, ci addentrammo e ci perdemmo in una profonda spinosa vallata dove tutto sembrava antico, e fui costretto a camminare a piedi, per ore e ore, per attraversarla tutta da una parte all'altra.

Dovevano passare piú di due anni prima di giungere al primo giro di manovella del tanto faticato film, e dopo la felice parentesi dei *Vitelloni* iniziammo le riprese de *La Strada* in un secolare e semidiroccato convento di Bagnoregio. Tre minuscole monache che sembravano vecchie quanto le mura che le ospitavano, ultime superstiti di una piú ricca e numerosa progenie di Clarisse, vi mantenevano quel soffio di vita che si andava spegnendo.

Fra le pareti remote e vivide di ricordi del Monastero, nell'angustia delle cellette di clausura e dei misteriosi corridoi, Fellini andava sempre piú scoprendo il suo mondo e valorizzando ogni cosa con la costanza e il coraggio dell'esploratore; li Fellini smaterializzava i suoi personaggi e li ipostatizzava, cercando di mantenere l'equilibrio con il realistico mediante un paziente lavoro da certosino, sorvegliando con meticolosità il piú piccolo particolare, recitando egli stesso la parte degli attori, raccogliendo e convogliando le fervide possibilità mimiche della Masina e smussando qualche caratteristica un po' forestiera nella vigorosa recitazione di Quinn.

Da parte mia, sulla scorta delle acute impressioni che ne subivo potevo intanto avvicinarmi di piú all'animo di Fellini per cercare di capirne la verità. Potevo vedere e considerare con quale caparbietà e delicatezza affrontava le difficoltà di lavorazione (come spesso ne incontrammo di gravi e fastidiose). Eravamo tranquilli quando lo vedevamo conversare serenamente con le monache o curiosare tra le ammuffite scartoffie dell'archivio monacale.

In proiezione, in seguito, vidi tutta la sequenza del convento e constatai il buon esito degli sforzi compiuti.

A Bagnoregio e negli altri paesi della provincia italiana che con Federico toccammo durante i mesi del suo " vagabondaggio " ci trattenemmo sempre di piú del previsto, anche per le solite difficoltà di spostamenti; e nelle piazze di tutti i paesi con noi arrivava la motocicletta di Gelsomina e Zampanò, e lí montavano il loro numero di attrazione. Sputando fuoco e spezzando catene di " ferro crudo " davano spettacolo di forza alle folle dei paesani.

E sempre il piú affezionato e curioso tra gli spettatori, era lo stesso Fellini.

MORALDO ROSSI

DAL DIARIO DI LAVORAZIONE

Giorno 25 Marzo 1954

Tornati ad Ovindoli mattino ore 6, per ultimare riprese sequenza " Cappelletta abbandonata " con neve. La troupe al completo si trova sul posto di lavoro alle ore 8 (X° chilometro strada per Aquila) - Si prepara la inquadratura n. 428, scena " Abbandono Gelsomina " - Non si possono iniziare le riprese, perché la neve fotografata la settimana prima nella medesima scena si è completamente sciolta - Il regista si affida all'iniziativa della " produzione "; mentre prova la scena con gli attori Quinn e Masina - Ore 11 arriva il camion con 30 sacchi di gesso e 100 lenzuoli - Ore 14 pronta neve finta - Malgrado la posizione del sole non sia ormai molto favorevole per l'operatore, si iniziano ugualmente le riprese ... - Ore 15 si prepara l'inquadratura n. 431.

Giorno 8 Aprile 1954 - Bagnoregio

Ore 8 inizio lavorazione - Si fanno preparativi per riprendere " dal vero " la processione del Santo Patrono del paese - Questa mattina all'alba sono giunti da Roma un rinforzo di maestranza, 4 operatori, 8 gruppi elettrogeni e numeroso materiale elettrico, che servirà per la " nottata " in programma - Si piazzano 6 macchine da presa in diverse località del paese - Si provvede per addobbare la facciata della chiesa con centinaia di piccole lampade, archi di lampadine vengono montati lungo " il corso " - Ore 15 fine preparazione - La regia, gli operatori, i tecnici, le maestranze sono in attesa della processione, la cui uscita dalla chiesa è prevista per le ore 16 - Si attende fino alle ore 17, ora in cui comincia il corteo - Una delle macchine da presa si inceppa, un'altra non gira perché la processione cambia inaspettatamente direzione - Comincia a piovere ...

Stesso giorno - Notte

Si prepara la scena per lo " spettacolo Matto " - L'acrobata che farà la controfigura dell'attore Basehart camminerà su di un filo d'acciaio disteso sulla piazza a 30 metri d'altezza - Il direttore di produzione avverte i pompieri di Viterbo perché si distenda sotto il filo una rete di protezione - Si dispongono 4 macchine da presa nella piazza e nelle finestre dei palazzi attigui - Ore 24 arriva da Roma l'attore Basehart - Ore 1 la rete installata non è sufficiente ad assicurare il minimo di protezione dell'acrobata - I pompieri ricorrono ad un telo salvagente, teso da 8 uomini che seguiranno, sotto, il " Matto " nel suo percorso sul filo - Ore 1,30 l'operatore ha finito di disporre le luci - La controfigura del " Matto " non vuole esibirsi col telo sotto - La polizia non permetterà l'esecuzione dello spettacolo senza telo o rete - Nella piazza ci sono circa 4.000 persone - Ore 2 il " Matto " fa la sua prima apparizione sul filo per il " numero degli spaghetti " - S'iniziano le riprese ... Tutto bene ... - Ore 6 fine lavorazione.

(sotto) A sinistra, un'inquadratura relativa allo spettacolo notturno del " matto ", di cui si parla nel diario di lavorazione e nell'articolo di Luigi Giacosi; sul filo è la controfigura di Richard Basehart, interprete di questo personaggio, che appare nella foto di destra.

DALLA SCENEGGIATURA DEL FILM

I DISCORSI DEL "MATTO,,

ESTERNO - CIRCO - NOTTE

(Zampanò e il " Matto ", dopo una furiosa lite nel circo, sono stati messi in galera. Il circo intanto ha cominciato a sbaraccare. Gelsomina, rimasta sola, accoccolata nella "roulotte", non riesce a dormire, in preda a un faticoso lavorío mentale. All'improvviso giunge il " Matto ", che le si avvicina illuminandola con una pila).

MATTO: *Gelsomina!* (fischia) *Svee... glia!* (ride) *Dormivi? Ah... ma che bella faccia! E intelligente!* (ride) (annusando) *Ci puzza di porcile qui dentro!*

(Gelsomina lo guarda con un misto di apprensione e di curiosità, e volge intorno lo sguardo cercando Zampanò).

MATTO: *Eh... no: lui è ancora dentro! Ma, forse, lo mettono fuori domani.*

GELSOMINA: *Domani?*

MATTO: *Può darsi: domattina.* (Si guarda intorno, alludendo al circo quasi tutto smontato): *Se ne vanno.*

GELSOMINA: *La colpa è stata vostra, però: Zampanò non vi avrebbe fatto niente. E, allora, a voi perché vi hanno fatto uscire?*

MATTO: *Be', magari, da un certo punto di vista, la colpa, forse, è la mia... ma... lui era armato.* (sputa) *Avanti; vieni giú.* (ride) *Poi ha tanti anni da vivere lui! Io, invece, crepo presto. Avanti: sediamoci un po' qui. Avanti: coraggio! Siediti! E siediti! Vuoi? Facciamo due chiacchiere, eh?* (Si siedono su un pezzo di gradinata ancora rimasto in piedi).

GELSOMINA: *Ma, voi, perché ce l'avete con Zampanò?*

MATTO: *Uh?*

GELSOMINA: *Perché lo prendete sempre in giro?*

MATTO: *Tu lo sai di quel tale che era in aeroplano che, poi, è caduto e, lui, è morto? E, pensa, un po',... che in quel momento, la madre ha sognato che lo vedeva pieno di sangue! E la fidanzata ha sognato che si vedeva allo specchio tutta vestita di nero! Sono cose che succedono tutti i giorni, queste, e noi non ne sappiamo niente! Senti: quando io ero bambino, al mio paese, c'era la sorella del Prete; e dicevano che sapeva far venire i temporali! E, io, me lo feci insegnare... eh, sono sette parole... e, una sera, le ho dette e, tutt'a un tratto... zim, zum... sembrava pieno giorno! Vuoi che te lo faccia?* (ride) *Sí?* (ride) *Però, sai cosa? Dovrebbe essere proprio cosí! Lo sai che hai una faccia tanto buffa? Tu non sembri una donna: tu sembri un carciofo!*

GELSOMINA: *Io non so se ci resto con Zampanò! Mi hanno detto se voglio andare con loro.*

MATTO: *E vacci! E' una buona occasione per piantarlo, no?* (ride) *Te l'immagini la faccia, domani, quando esce e vede che te ne sei andata?! Che bestiaccia! Una vera bestiaccia! Adesso ho capito, sai? Tu vorresti sapere da me se devi restar con lui o no: non è vero?* (ride) *Proprio da me!* (fischia) *Non ti so dire: non lo so proprio. Ma, senti: come mai ti sei trovata insieme a Zampanò?*

GELSOMINA: *Ha dato diecimila lire a mia madre!*

MATTO: *No! Ma è tanto!*

GELSOMINA: *Ho quattro sorelle: tutte piú piccole!*

MATTO: *Ma perché ci sei rimasta? Lo ami?*

GELSOMINA: *Io?*

MATTO: *Sí, sí: proprio tu! Potevi scappare!*

GELSOMINA: *Ci ho provato: niente!*

MATTO: *Adesso mi fai arrabbiare: che cosa significa " niente "! Tu puoi restare come andartene, sí o no?*

GELSOMINA: *Se vado con loro è lo stesso.* (piange) *Se rimango con Zampanò è lo stesso! Cosa cambia ad andare con loro?! Io non servo a nessuno! Oh, uffa! Mi sono stufata di vivere!* (piange).

MATTO: *Sai cucinare?*

GELSOMINA: *Eh?*

MATTO: *T'ho chiesto se sai cucinare.*

GELSOMINA: *No.*

MATTO: *Be', cosa sai fare, allora? Canti? Balli?*

GELSOMINA: (piange) *Un po'.*

MATTO: *E, eh... ti piace fare all'amore? Hm?* (ride) *Che cavolo fai? Ma sei anche una pizza!*

GELSOMINA: (piange) *Oh, e io che ci sto a fare a questo mondo?!*

MATTO: *Vorresti venire con me?*

GELSOMINA: (piange)

MATTO: *T'insegno a camminare sul filo! Su, per aria, con tutte le luci addosso a te! Io ho la macchina e tutto. Ci divertiamo, sai? Ci stai?* (ride) *Niente! Tu vuoi restare col tuo Zampanò e fare... tutte le solite cretinerie... e a farti trattare a calci nel sedere come ti tratta sempre lui!* (ride) *Cosí è la vita! Però... Zampanò non ti terrebbe se non gli servissi! Dí'... che t'ha fatto quando sei scappata?*

GELSOMINA: *Tanti schiaffi!*

MATTO: *Perché non t'ha lasciata andare? No, no! Tutto sommato, non ti prenderei con me: neanche se volessi. Chissà... Forse ti ama.*

GELSOMINA: *Zampanò? Me?!*

MATTO: *Dentro di sé, lui, è un cane: è fatto come un uomo... ma, quando tenta di... di parlare, lui abbaia!*

GELSOMINA: *Poveraccio! Eh?*

MATTO: *Eh... eh... poveraccio! Certo che... se non ci stai tu, chi ci sta con lui?! Io sono ignorante, ma ho letto dei libri: be', tu non ci crederai, però... tutto, a questo mondo, serve a... a qualcosa. Tu prendi... prendi un sasso, per esempio.*

GELSOMINA: *Quale?*

MATTO: *Eh... questo: uno qualunque. Be', anche questo serve: anche questo sassolino.*

GELSOMINA: *A che serve?*

MATTO: *Ma serve a... be', cosa ne so?! Se lo sapessi, sai chi sarei?*

GELSOMINA: *Chi?*

MATTO: *Il Padreterno: che sa tutto! Quando nasci... quando muori, anche! Chi può saperlo! Non lo so a cosa serve, questo sasso, io; ma, a qualcosa serve! Se è inutile questo, è inutile il resto: anche le stelle! E' cosí, sai? E anche tu; anche tu servi, con la tua testa a carciofo.*

GELSOMINA: (ride sommessa) *Io... uno di questi giorni, prendo i fiammiferi e brucio tutto! Sul serio: tutto! Cosí impara! Io non ho mica detto: " con quello lí non ci voglio andare! " Ci ha dato diecimila lire e va be': io lavoro: e, lui, botte!*

MATTO: (ride).

GELSOMINA: (ridendo anche lei) *Non si fa mica cosí! Non pensa! E io gli dico! E, lui, macché! A che serve, allora!? E gli metto, anche, il veleno nella minestra: il veleno! E tutto brucio: Tutto! Cosí impara! Se non ci sto io... con lui, chi ci sta?! Eh?*

(Il Matto e Gelsomina si alzano e si avvicinano alla " roulotte " di Zampanò, riprendendo a parlare).

MATTO: *E t'hanno detto di restare con loro? T'hanno detto se vuoi restare con loro, eh?... per me che hanno detto?*

GELSOMINA: *Hanno detto che non vi vogliono piú a lavorare: né a voi né a Zampanò.*

MATTO: *E chi è, poi, che ci vuole lavorare insieme? Io non ho bisogno di loro: me la cavo da me. Io vado, io vengo... non mi fermo mai perché mi scoccia vedere sempre gli stessi. Eh... voglio esser libero. E, insomma, son cosí,... senza fissa dimora.*

GELSOMINA: (apre lo sportello e si siede restando con le gambe penzoloni) *Ma perché, prima, avete detto che morirete presto?*

MATTO: *Oh, sono cose che capitano quando si fa il mio mestiere.* (facendo camminare le dita sul bordo dello sportello della " roulotte "): *Plum... plum... plum... plum... plum... plupititín... Bum! Mi romperò il collo, un giorno o l'altro, e nessuno se n'accorgerà.*

GELSOMINA: *E vostra madre?*

MATTO: *Quando muoio io... nessuno piangerà! Morirò in un posto solitario: gli anni passeranno... e, un giorno, un tale dirà: « Qualcuno di voi, ha piú visto " Il Matto "? « No: e tu? » « Hm! Chissà com'è finito?! Non è qui... non è là! » Ah! Questo è un giochetto che puoi fare a Zampanò: Però sta' bene attenta perché è una cosa molto difficile: Spingi la moneta, forte, forte, contro la fronte* (si mette una moneta sulla fronte premendola col dito)... *e, poi, raggrinzi la fronte finché non...* (la moneta si stacca ed egli la afferra al volo) *eh? Visto? E' caduta senza toccare il naso: vuoi provare? Eh? Ecco qua! Dai!*

(Il matto preme un dito sulla fronte di Gelsomina fingendo di attaccarle la moneta: lei tenta di farla cadere finché si accorge dello scherzo e si mette a ridere).

MATTO: (ride) *Furbacchiona! Questo lo puoi fare a Zampanò: siete bene accoppiati voi due! Be' che cosa fai? Resti qui o vai? Ah, va be': monta su allora, ché porto la motocicletta davanti ai carabinieri: avanti: cosí, lui, ti trova lí, quando lo mettono fuori!*

(Dissolvenza)

DINANZI ALLA CASERMA

MATTO: *Avanti: su: scendi. Lí è la caserma. Allora... ciao. Ti saluto.*

GELSOMINA: *Ve ne andate?*

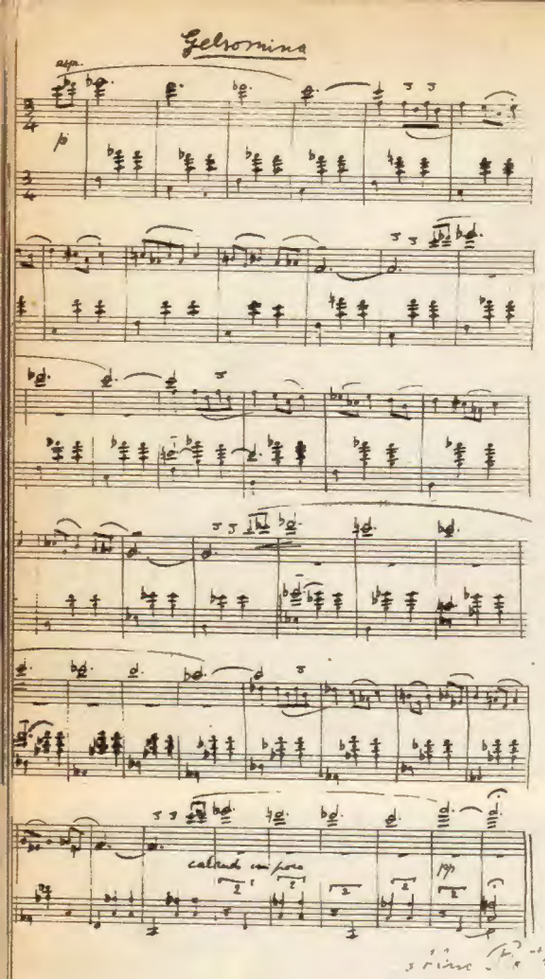
MATTO: *Sí... Forse... vuoi venire con me? Eh? Già, ma io non ho nessuna intenzione di prendere una ragazza, perché non mi serve proprio... Gelsomina... Gelsomina...* (canticchia) (Si stacca la catenina dal collo e la porge a Gelsomina che lo guarda come impaurita) *E' per... per ricordo. Ciao.* (canticchia " Gelsomina " mentre si allontana) *Ciao! Ciao!*

(Gelsomina lo segue con lo sguardo tenendo stretta in pugno la medaglietta).

(Dissolvenza)

(Nella pagina precedente) In alto: "Gelsomina, rimasta sola... stra, *in alto:* MATTO: *"Vorresti venire con me?"; in basso:* GELSO centro, *in alto:* MATTO (fuori campo): *"...Beh, anche questo se* uno *di questi giorni, prendo i fiammiferi e brucio tutto!"; a des* to: MATTO: *"...e, poi, raggrinzi la fronte finché non..."; sotto:* "Gelsomina lo s

in basso: MATTO: *"... avanti, vieni giú ...". (Nel paginone) A sini-*
NA (fuori campo): *"Oh, e io che ci sto a fare a questo mondo?". Al*
anche questo sassolino". In basso, a sinistra: GELSOMINA: *"Io ...*
GELSOMINA: *"E tutto brucio- Tutto! Cosi impara!". A destra, in al-*
"matto" preme un dito sulla fronte di Gelsomina ....."; in basso:
e con lo sguardo ...".



IL FILM PIU' FATICOSO IN UNA CARRIERA DI QUARANTATRE ANNI

Quando Fellini mi parlò per la prima volta de *La strada*, fu forse nel momento piú difficile di tutta la sua carriera. Era infatti uscito da poco *Lo sceicco bianco*, e nonostante le innegabili doti del film i produttori continuavano a ricorrere a Fellini come sceneggiatore piuttosto che come regista.

Il progetto de *La strada* a prima vista appariva quanto mai difficile, perché si trattava — a detta di tutti — di un film fuori dell'ordinario, assolutamente insolito. Proposi *La strada* a un produttore e seppi convincerlo cosí bene che si giunse fino ai provini. Per un complesso di divergenze la preparazione del film venne purtroppo successivamente interrotta: in compenso si concretò — col medesimo produttore — un altro coraggioso progetto, quello de *I vitelloni*.

Ma Fellini non abbandonava l'idea del suo film.

La nuova combinazione venne in un certo senso facilitata dal successo de *I vitelloni*: comunque l'unica casa di produzione che abbia subito creduto a Fellini, seguendolo fino in fondo ed anzi — quel che è piú importante — lasciandogli la piú completa libertà, è stata la Ponti-De Laurentis.

Per ciò che riguarda la lavorazione vera e propria, devo confessare che — per lo meno dal mio punto di vista — *La strada* è stato senza dubbio il film piú faticoso e pieno di difficoltà di tutta la mia non breve carriera cinematografica, iniziata ormai da ben quarantatre anni. Trattandosi di un film realizzato quasi interamente in esterni dal vero e girato oltre tutto nella stagione meno propizia, è intuitivo che il tempo abbia notevolmente influito in maniera negativa sulla organizzazione della produzione, nonostante la prontezza di Fellini nel superare gli ostacoli e la infaticabile dedizione di tutta la " troupe " sempre pronta a girare in qualsiasi condizione atmosferica.

Rare volte, nel corso della mia carriera, ho notato un simile affiatamento fra un regista e tutti coloro che ne dipendono: come accade solo in certi casi eccezionali infatti, i vari componenti la " troupe ", dai tecnici agli operai, sembravano coscienti che la loro collaborazione era preziosa, perché rendeva possibile la nascita di un'opera inconsueta e proprio per questo destinata a un grande successo.

Ricordo che una volta, dopo quattro ore di attesa, non essendo riusciti a rintracciare Anthony Quinn, mi si avvicinò uno degli operai che aveva interpretato a modo suo l'espressione preoccupata del mio viso in quel momento: « A sor Luí — mi disse con l'intenzione di consolarmi — si state in pensiero pe' noi, cioè pe' la paga, famo conto c'amo scherzato: ve pagamo un caffé e se n'annamo ». In questo clima di profonda comprensione umana e di fervida collaborazione è appunto nato *La strada*, la cui lavorazione ha avuto momenti quasi eroici ed episodi che non posso rammentare senza commozione.

Una sera ad esempio eravamo pronti per girare la scena in cui il " Matto " deve attraversare una corda tesa fra due palazzi. Avevamo finalmente trovato, dopo molte difficoltà, un funambolo (che fungeva da controfigura dell'attore Richard Basehart) quando giunse all'improvviso un telegramma — " Urgente-Notte " — a lui indirizzato presso la Produzione. Lo aprii trepidante: era la suocera che gli comunicava che sua moglie, ricoverata in clinica d'urgenza, attendeva un bimbo da un momento all'altro. Ricordai allora che per tutta la giornata il pover'uomo era andato chiedendo a che ora si sarebbe finito e quali erano i treni in partenza, perché voleva essere al piú presto accanto a sua moglie ormai al termine della gravidanza. Lessi il telegramma e lo tenni in tasca: per quattro ore il funambolo rimase per aria, ripetendo una scena difficilissima in cui metteva ad ogni attimo a repentaglio la propria vita; e nel frattempo un secondo telegramma — anch'esso finito in tasca mia — annunciava la nascita del bambino che godeva ottima salute insieme alla madre. Solo il mattino dopo, in un caffé dove insieme a Fellini ci riunimmo tutti per fargli i complimenti per la sua bravura di acrobata e per quella di padre, i due telegrammi vennero consegnati all'uomo che aveva rischiato la vita tutta la notte ignorando ogni cosa. Egli li prese, e dopo aver dato loro una rapida occhiata li mise in tasca senza pronunciare una parola: tutti quanti rimanemmo molto male, facendo un rapido raffronto fra l'ansia del giorno prima e l'indifferenza di quel momento. Quanto a me, dinanzi alla sua fredda reazione, sentii quasi svanire il rimorso per avergli taciuto tutto, anche se per motivi ben comprensibili. A un tratto lo perdemmo di vista: lo trovammo poi accanto alla fontana della piazza mentre piangeva come un bambino. Venne subito inviato a Roma in macchina per fargli conoscere suo figlio, che lui chiamava già " l'avvocato ".

LUIGI GIACOSI

(a sinistra) In alto, una pagina della musica composta per La strada *da Nino Rota; in basso, un'inquadratura del film con gli attori Basehart e Quinn.*

MORALDO IN CITTA'

di FEDERICO FELLINI, ENNIO FLAJANO e TULLIO PINELLI

I

« C'è il signor Blasi? ».

L'usciere di redazione squadra il giovane che ha dinanzi, un giovane modestamente vestito, e si passa una mano sul viso, sbadigliando. Non ha voglia di rispondere. Infine si decide:

« Lei ha appuntamento? ».

Il giovane fa un sorriso propiziatorio:

« Sì, alle cinque ».

« Come si chiama, lei? ».

« Rubini. Moraldo Rubini. Il signor Blasi mi conosce ».

L'usciere guarda ancora il giovane, sbadiglia con maggior violenza e infine lascia cadere la risposta che era prevedibile:

« Non c'è nessuno ».

Andarsene? Moraldo Rubini esita prima di tornare indietro, nelle calde strade di quel pomeriggio d'agosto.

Sono tre mesi che ha lasciato la sua cittadina e i suoi " vitelloni ", per venirsene a Roma, in cerca di un lavoro decente e sopratutto in cerca di sé stesso. Ha bisogno di una ragione di vita, che non sia la solita di tutti i giovani suoi pari. Ma quale ragione?. È disorientato. Ha vissuto con quel po' di denaro che s'era portato con sé e con un vaglia mandatogli dalla madre. Ovunque si è rivolto ha ricevuto soltanto promesse molto vaghe, ed ora, in piena estate, il suo pensiero torna nostalgico alla sua cittadina, dove perlomeno è cominciata la stagione dei bagni e dove i suoi amici si stanno certamente divertendo, al riparo come sono da ogni preoccupazione economica.

Andarsene, mollare? L'unica speranza che gli è rimasta è la promessa fatta da questo Blasi, un giornalista che ha conosciuto in una trattoria: la promessa di fargli pubblicare un articolo e di introdurlo così nel giornalismo. Gli ha detto di passare alle cinque, in redazione, ma ecco... non c'è!

« Posso aspettare? ».

L'usciere gli indica una porta: « Si metta un po' là! ».

Nella sala d'aspetto c'è un uomo. Anche costui alza appena la testa all'ingresso di Moraldo, ma risponde al suo saluto con un sorriso quasi infantile, comunque inaspettato. È un uomo sui cinquantacinque anni, rosso in viso, dai lineamenti marcati di allegro gaudente, che esprimono la stessa fanciullesca letizia del suo sorriso. Sta al tavolo, scrivendo. Dopo un attimo, si rivolge a Moraldo:

« Ha per caso una sigaretta? » — il suo accento è del Nord e la sua richiesta fatta con la grazia di chi è abituato a chiedere ben altro agli sconosciuti. Prende la sigaretta che Moraldo gli porge, aspetta che gliela accende, poi ringrazia.

« Gian Antonio Gattone » — dice infine stendendo la mano.

« Moraldo Rubini. Piacere ».

Gattone si rimette a scrivere, quasi dimenticando la sua nuova conoscenza. Di colpo chiede:

« Scrive, lei? ».

« Be', comincio » — risponde modestamente Moraldo.

« Senta questa allora » — dice Gattone. Afferra un foglio e legge:

« La carrozzina di parmigiano, con quattro splendenti ruote di provolone s'era impantanata nella stradina di burro. Invano i due focosi destrieri di ricotta cercavano di tirarla fuori dalla sua critica situazione. E non vi dirò a questo punto, miei cari piccoli amici, quale fosse lo spavento del cocchiere di mascarpone, che agitava la sua frusta fatta di fili di mozzarella! ».

Gattone guarda sorridendo Moraldo.

« Che gliene pare come inizio? ».

« È buono » — dice Moraldo sorridendo.

« È una favola — dice Gattone — Io adesso mi interesso della pagina dei piccoli nel giornale. Ma ci crede che a scriverla mi è venuta fame? ».

« Ci credo ». E subito dopo: « Scusi, ha detto: Gian Antonio Gattone? ».

« Sì ».

« Lei è l'autore di " Viaggiate con me? " ».

Gattone resta un po' stupefatto: « Ma è roba di dieci anni fa! » — dice infine, lusingato di ritrovare un lettore di così buona memoria.

« Io leggevo sempre la sua rubrica. Era meravigliosa » dice con calore Moraldo. Mi metteva addosso una voglia matta di viaggiare, volevo fare l'esploratore. Poi, dopo di allora... ». e fa un gesto per dire: Non ho letto più niente di suo. Come mai?

« La vita. Questa sporca, bellissima, tremenda vita! » — declama Gattone. « Che cosa vuole mio caro... ho dovuto fare tutti i mestieri, ma adesso ho intenzione di rimettermi a scrivere ».

E poiché Moraldo approva, con cenni del capo.

« Ah, sì, mi rimetto a scrivere — riprende Gattone — ho ancora tante cose da raccontare, una valigia piena di appunti. Le favole servono per tirare avanti. Non le firmo nemmeno. Cioè, le firmo GAT ».

« Ciao poeta! » — interrompe ironicamente una voce alle loro spalle. Si voltano. Sulla porta c'è un giovane piccolo, smilzo, agghindato, che sorride, come se avesse sorpreso una scena molto divertente, che poi racconterà agli amici di là, in redazione. Si chiama Blasi.

« Sto lavorando per te, amico! » — esclama contento Gattone agitando i suoi fogli. È veramente felice di vedere Blasi, di cui non sospetta le intenzioni ironiche nei suoi riguardi: perchè Gattone è un'anima candida e misura gli altri sulla sua propria bontà.

« Bravo, lavora, sotto! » continua sempre ironicamente Blasi, che infine si rivolge a Moraldo, stavolta più serio, anzi un po' preoccupato:

« Lei è venuto per quella roba? ».

Moraldo si è alzato e aspetta la sentenza che non deve essere favorevole, perchè Blasi appare seccato.

Iniziamo la pubblicazione a puntate del testo integrale del soggetto, sulla cui base Fellini si appresta a realizzare il suo prossimo film. Esso costituirà il seguito de "I Vitelloni„ ed in particolare della storia di quello tra essi che ha scelto la via dell'evasione dalla provincia.

« È un guaio » — dice infatti.

Moraldo ha un sorriso di sconforto, e non è capace di aggiungere una parola. Non ha mai creduto molto che il suo pezzo sarebbe stato accettato, ma ora ha la certezza dell'insuccesso.

« Il direttore dice che non va. Mi dispiace ».

E già Blasi sta frugando nelle tasche e ne cava infine un manoscritto spiegazzato, che riconsegna a Moraldo, contento di essere stato così spicciativo nel liberarsi della seccatura.

« Può riprovare — dice consolatorio, suscitando un altro sorriso di Moraldo che non vuol apparire un " seccatore " e non insiste. Del resto a trarlo d'impaccio è Gattone, che grida:

« Io ho bisogno di vedere l'amministratore! Bisogno assoluto, perentorio, urgente! ».

« L'amministratore? Te lo scordi, caro mio! » — esclama Blasi che, dopo aver rivolto altre generiche parole d'incoraggiamento a Moraldo, prende a pretesto un lavoro urgente per squagliarsela. « Venga a trovarmi, alle cinque ci sono sempre » conclude prima di sparire per il corridoio.

Gattone intanto ha terminato di scrivere, piega i fogli, si fa sulla porta e vedendo che Moraldo è già pronto ad andarsene, gli dice:

« Se mi aspetti un secondo, esco con te ».

II

La trattoria dove Moraldo e Gattone sono entrati per la cena è una di quelle nei dintorni della stazione, con pasti a prezzo fisso, tavoli vuoti, la solita ghiacciaia che ingombra una parete e un unico cameriere anziano, coi piedi piatti, sporco e melanconico.

« Qui si mangia benissimo » — esclama Gattone entrando, per propiziarsi il proprietario, il solito omaccione che sta alla cassa. Siedono al tavolo migliore, studiano a lungo la carta, ordinano, richiamano il cameriere, disdicono l'ordinazione già fatta, ne studiano un'altra più ricca: « E vino, vino vino! » — ripete Gattone, felice, strofinandosi le mani. La prospettiva di una bella serata con un nuovo amico, suo ammiratore, lo anima e lo fa diventare loquace. Già sta raccontando di una sua avventura nel Messico, con una donna bellissima, quando si interrompe. Dalla toletta, asciugandosi le mani, è sbucato un nuovo personaggio che vedendo Gattone ha alzato le braccia al cielo in segno di entusiasmo. Seguono le presentazioni. Il nuovo amico è il pittore Lange, un giovane sui trenta, alto, con la faccia da lupo sempre rischiarata da un enorme sorriso.

« Anche tu da queste parti? ».

« Anch'io! ».

« Come sta la Lisa? ».

« È scappata con un grosso industriale, ma ritorna! ».

E ridono, accennando a comuni conoscenze, battendosi la mano sulla spalla. Il cameriere intanto arriva portando un litro di vino che subito Gattone, diventando serio, mesce nei bicchieri, per il primo brindisi.

« Viva la vita! » — dice alzando il suo bicchiere.

Da dietro la cassa, il proprietario guarda, foscamente preoccupato; i tre che bevono. È un genere di allegria, la loro, che non gli promette niente di buono.

III

Il pranzo è durato a lungo ed è stato copioso, il tavolo è pieno di litri e di mezzi litri.

Il cameriere Amilcare sta ripiegando le tovaglie degli altri tavoli, la trattoria è deserta, se si eccettuano i nostri tre amici e una coppia di ritardatari che stanno finendo in fretta il loro pasto.

I nostri amici sono silenziosi, intenti a guardare un disegno che il pittore Lange sta completando. Nel disegno sono rappresentati Gattone, Moraldo e Lange che si inchinano al Proprietario e dicono: « Ci faccia credito sino a domani sera ». Hanno infatti scoperto, tutti e tre di non avere il denaro sufficiente per pagare il conto e hanno deciso di non pagarlo affatto e di ricorrere a questo espediente.

« Credi che accetterà? » — chiede Gastone.

« Perchè non dovrebbe accettare? Solo il disegno vale più di quello che abbiamo mangiato » — dice Lange e Moraldo approva, benchè condivida pienamente i dubbi di Gattone. Ma è in ballo!

Lange ha finito il disegno ed è il primo lui a

ridere della trovata, che gli sembra bellissima. Infine lo piega in quattro e chiama il cameriere:

« Vuol dare questo al suo padrone? ».

Il cameriere prende il foglio, vorrebbe dire qualcosa, il suo sguardo è di già abbastanza eloquente. Lui conosce il padrone. E del resto il padrone è in fondo alla sala, ha seguito la sospetta manovra, e guarda arrivare Amilcare senza sorridere. Prende il foglio, lo guarda appena, se lo mette in tasca:

« Ordiniamo un altro po' di vino? » — propone Gattone. Ma persino Lange trova un po' esagerata la proposta, che lo fa ridere sino alle lacrime.

Ora si tratta di aspettare la reazione del padrone, che sembra non voler dar peso allo scherzo e va a fare il conto alla coppia, passando davanti al tavolo occupato dai nostri tre amici, senza guardarli. Quando la coppia è uscita, il padrone si avvicina al tavolo.

« Be', che vogliamo fare? » — dice cupo, un po' minaccioso.

I tre lo guardano senza rispondere. Come, lo scherzo non viene accettato? Possibile?

« Che vogliamo fare? » — ripete lentamente il padrone. Il cameriere si è appoggiato alla cassa e segue la scena. Dalla cucina fanno capolino il cuoco e una sguattera.

« Ha visto il nostro disegno? » — chiede infine Lange.

« Lasci perdere il disegno. Che vogliamo fare? » — ripete il padrone.

Gattone, gran signore, si sente offeso: « Ma scusi, se le abbiamo chiesto un favore, potrebbe almeno risponderci! ».

Il padrone squadra Gattone e Moraldo, che vorrebbe essere sotto il tavolo.

« Se non avete soldi, perchè mangiate? » — dice infine, con tutto il disprezzo di cui è capace un trattore.

« Per sua regola, soldi ne avremo e molti. Lei dovrebbe essere gentile di aspettare fino a domani sera, come è scritto nel disegno » — dice Gattone. E aggiunge: « Verremo a mangiare qui molto spesso, sa? ».

« Ma io non vi voglio! » — dice cupo e calmo il padrone. Appoggia le mani sul tavolo, guarda fisso i tre, uno alla volta e ripete lento:

« Io qui, non ve ce voglio ».

Si allontana di un passo, sta per perdere la pazienza, si frena:

« A me 'sti scherzi nun me li dovete fa'! Capito? A me 'sti scherzi, niente! ».

I tre sono muti, immobili, ed evitano di guardare il padrone.

« Domani sera » — dice Lange.

« No, mai. Andate via e qui non ce tornate più! Aria! Fuori tutti! » — conclude il padrone, gettando sul tavolo il disegno. Quindi se ne va in cucina, furioso.

Il cameriere Amilcare, che ha temuto il peggio, respira di sollievo.

I nostri tre amici si alzano, Lange prende il disegno e si dirigono verso la porta, in silenzio, senza guardarsi.

« Buona sera » — dice Gattone, uscendo, correttamente, come se niente fosse successo. Ha visto di ben altro, nella vita, lui.

« Buona sera » — risponde Amilcare, sottovoce.

IV

Moraldo, Gattone e Lange camminano per una strada nei dintorni della stazione. Gattone ha riacquistato la sua fiducia nella vita e parla dell'incidente, minimizzandolo. È soltanto sorpreso che gli altri due non abbiano soldi.

« Io ho sí e no trecento lire » — dice Lange. « Ero entrato per un piatto di spaghetti e poi è andata come è andata ».

« E tu, Moraldino, quanto hai? ».

Moraldo cava di tasca tutto il suo avere: duecento lire.

« Niente paura. Io domani incasso le favole di un mese. Domani mangeremo meglio di stasera. È stato tutto un equivoco. Io credevo che tu Moraldo, avessi soldi ».

« E io credevo che lei mi avesse invitato » — dice Moraldo.

« Sí, ti avevo invitato — precisa Gattone — ma non potevo prevedere che eri senza soldi! »

I tre ridono. Ora che la penosa scena del trattore è solo un ricordo, ne ridono sino alle lacrime.

« Per concludere la serata — propone Gattone — telefoniamo a qualche ragazza. Telefoniamo alle due sorelline? ».

Lange trova fuori luogo la proposta. Prende la scusa che è tardi.

« Cosa significa tardi? — esclama offeso e stupito Gattone — È appena mezzanotte ».

E qui scopre un altro punto debole del suo sistema di vita. Lui, quella notte non « farà mai tardi ». All'albergo gli hanno sequestrato la valigia e l'hanno cacciato, finchè non pagherà il conto. « Posso pagarlo solo domani, quindi stanotte starò in giro. È la bella stagione, guarderò le stelle, Moraldo mi accompagnerà.

V

Sono le due quando Gattone e Moraldo si fermano sotto un portone di viale delle Milizia.

« Solo per questa notte » — precisa Gattone. « Ti dispiace? ».

« Il guaio è che non ho la chiave del portone » — dice Moraldo.

« Senza chiave? Come mai? ».

« Devo un mese e la padrona ne ha approfittato per togliermi la chiave del portone. Così la sera devo aspettare che rientri qualcuno ».

« E se non rientra nessuno? » — chiede allarmato Gattone.

« Qualcuno rientra sempre. Sennò devo chiamarla. Lei dorme là » — e Moraldo indica una finestra del primo piano.

Passa del tempo, la strada è deserta.

« È una bella seccatura » — dice Gattone.

« Chiamerò » — dice Moraldo, con un sospiro. Si fa sotto la finestra e chiama timidamente: « Signora! ».

Nessuno risponde.

« Signora! » chiama più energicamente Moraldo.

« Non ti ha sentito, devi urlare! » incita Gattone.

E Moraldo continua a chiamare. Più deciso, poi preso dal timore di svegliare altri inquilini, più piano, rubando sull'ultima sillaba, variando la voce. E infine una finestra si apre, ma è una finestra del mezzanino. Si affaccia un omone in maglietta, assonnato, torvo.

« Ma tutte le sere sta storia! » — esclama, irritato.

« Ho dimenticato la chiave — spiega Moraldo, sottovoce.

« Sì, se la dimentica tutte le sere! » — insiste l'uomo. Poi si volge verso l'interno della stanza e parla con una persona che evidentemente è rimasta a letto: « Dice che s'è scordato la chiave ».

« Ma che non ve la dà la chiave, quella » — riprende rivolto a Moraldo.

« Ho dimenticato » — dice Moraldo.

L'uomo scompare dalla finestra. Poco dopo il portone si apre e appare in calzoni e ciabatte. « Avanti! — dice — Sennò stanno qui tutta la notte ».

Moraldo e Gattone entrano in fretta, ringraziando. Gattone non perde l'occasione per mostrarsi uomo di mondo: « Lei è un gentiluomo » — dice, e si presenta.

L'omone li segue per le scale, sbadigliando.

« E si faccia dare la chiave » — conclude, ormai bonario, simpatizzando.

VI

« Bellissima camera! » — dice Gattone, entrando. Moraldo gli fa cenno di parlare a bassa voce.

Gattone si siede su un divano: « Io dormirò qui, sono abituato, fa pure il tuo comodo » — dice a Moraldo, e si toglie le scarpe, con un sospiro di sollievo. Poi guarda tra i libri di Moraldo, ne prende uno, osserva che accanto al divano ci vorrebbe un portalampade. « Mi piace leggere prima di addormentarmi ».

« Prendi il mio, là sul comodino » — dice Moraldo.

Mentre Gattone si sta sistemando per la notte, entra in vestaglia la padrona di casa, una signora sui quarantacinque anni, dalla decisa aria di affittacamere.

La sorpresa di vedere la sua camera occupata da due inquilini è solo superata dalla sorpresa che le procura l'accoglienza entusiasta di Gattone, che si direbbe ospite di una castellana, nel diciottesimo secolo. Non finisce di ringraziare e di fare piccoli inchini.

« Venga un po' di là » — dice infine la padrona a Moraldo, e questi la segue nel corridoio e poi in cucina, dove la padrona comincia a lagnarsi vivacemente dell'accaduto.

« Solo per questa notte » — dice Moraldo, supplichevole.

« Ci mancherebbe che fosse per sempre! » — ribatte la padrona.

Moraldo spiega che queste sono cose che possono succedere. Il signor Gattone è un amico, famoso scrittore, improvvisamente costretto a chiedergli ospitalità. E man mano che parla, la padrona si rabbonisce.

« Chi le ha aperto, giù? ».

« Un signore del mezzanino ».

La padrona tace, guarda Moraldo, sorride: « È proprio un ragazzo lei! ».

Moraldo sente vicino il momento delle tenerezze, che teme più dei momenti terribili.

« Ha cenato, stasera? ».

« Sí, grazie ».

« Sentiamo, che cosa? ».

« Ma, un sacco di roba. Ero invitato ».

« Vuole che le faccia due uova? Lei è giovane, deve mangiare ».

« Le assicuro che ho già mangiato ».

La padrona sorride, si ravvia i capelli, si stringe la vestaglia, civettuola.

« Che bugiardo! Lo fa per non darmela vinta » — e sorride: poi allunga una mano per una rapida incontrollata carezza sul capo di Moraldo.

« Quando vi ho sentito rientrare — dice — ho creduto che fosse con una donna ».

« E se fosse stata una donna? ».

La padrona fa il gesto di picchiare, e sorride, invitante. Poi fa cadere abilmente il discorso sul mensile arretrato che Moraldo gli deve, accennando alla possibilità che avrebbero, tutti e due, di intendersi su questi affari. Moraldo protesta che pagherà nei prossimi giorni. La sua tattica è di fingere di non capire. Ringrazia la padrona e le augura buona notte.

Quando rientra nella sua stanza trova Gattone che già russa, il libro aperto sul petto, la lampada accesa.

Moraldo lo guarda, poi spegne la lampada e va alla finestra, a meditare sulla sua poco allegra situazione.

VII

È una calda mattina di agosto. Le strade che sboccano su Piazza Risorgimento sono quasi deserte, i romani sono tutti al mare. In una di queste strade, Moraldo cammina, cercando qualcosa. Si ferma davanti ad un portone.

« Scusi, la rivista "Vita e Lettere"? ».

« Interno quattro, signora Contini » — risponde il portiere.

Moraldo sale le scale e poco dopo una graziosa cameriera lo introduce in un'anticamera che serve anche di deposito per le rese della rivista "Vita e Lettere". Pile di fascicoli si alzano verso il soffitto.

« La signora Contini? ».

« Chi devo dire? ».

« Ecco, ho una lettera ». — E Moraldo cava di tasca una lettera. Poi, per stabilire già con la cameriera la sua lunga pratica col mondo letterario, chiede, accennando ai fascicoli che ingombrano l'anticamera: « Ci sono tutti i numeri? ».

« Come, tutti i numeri — risponde la cameriera — È uscito solo un numero ».

« Solo un numero? ».

(A pag. 459) Federico Fellini e Franco Interlenghi in un atteggiamento da "vitelloni". (A pag. 460) Maria Frau e Giorgio Longhi in La porta dei sogni, *il primo film di Angelo D'Alessandro, che, ambientato nella provincia meridionale, vorrebbe continuare il discorso iniziato da Fellini nei* Vitelloni *(Sopra) Piera Simoni e Maurizio Arena nello stesso film. (A pag. 462) Franco Interlenghi, interprete di Moraldo nei* Vitelloni, *sarà il protagonista di* Moraldo in città.

« Sí, adesso la Signora fa il secondo » — e scompare verso l'interno della casa. Eccola di ritorno poco dopo: « Si accomodi », e precede Moraldo per vasti corridoi pieni di stampe e di savonarole, sino ad uno studio arredato con mobili "rinascimento »" quadri e librerie

« Un momento, prego ».

Dietro un tavolo, assorta nel suo lavoro, c'è la signora Contini. È una bella donna sui trentacinque anni, naso volitivo, occhi di persona che è abituata a comandare e vuole essere ubbidita. Per un po' la signora Contini continua il suo lavoro senza badare a Moraldo, poichè questo è il suo modo di impressionare le nuove conoscenze. Sa che Moraldo è rimasto in piedi e la sta guardando.

« Segga » — dice seccamente.

Moraldo siede, impacciato, e la signora Contini prende la lettera, la rilegge:

« Lei è molto amico di Gian Antonio Gattone? ».

« Sí, molto, signora ».

« Parla di lei in termini entusiastici! Bene, cosa posso fare per lei? ».

Moraldo si alza, porge alla signora un manoscritto. « Vorrei pubblicare qualcosa sulla sua rivista ».

La signora Contini prende il manoscritto, lo squadra.

« Ha già pubblicato altrove? ».

« No » — dice Moraldo, e inghiotte.

La signora Contini guarda ancora Moraldo. La sua sincerità le piace, perchè sorride.

« Ho bisogno di lavorare » — continua Moraldo.

« Capisco ».

« Sono qui a Roma da quattro mesi, ho cercato, non mi è andata bene. Allora ho pensato che in qualche giornale... invece niente. È molto difficile ».

« Sí è difficile » — dice la signora Contini.

« Poi un giorno, ieri, ho visto la pubblicità della sua rivista e ho pensato di provare. Io posso fare di tutto, naturamente, anche un lavoro continuo, d'ufficio, occuparmi della posta, che so... Le ho portato quell'articolo perchè se le piace... ».

La signora Contini lo guarda fisso, senza interrompere. Segue un silenzio impacciato.

« È da molto tempo che conosce il poeta Gattone? ».

« Da quindici giorni ».

« Mi piacerebbe conoscerlo. Tipo di artista stravagante, vero?... Ma non mancherà l'occasione. In autunno riprenderò i miei ricevimenti. Comunque dica a Gattone che, per il suo caso, vedrò, studierò... ».

« Grazie ».

« Mi lasci il tempo di leggere l'articolo e ne riparleremo ».

Così dicendo la signora Contini si alza, prende la borsetta.

« Mezzogiorno, debbo scappare ».

Così la signora Contini e Moraldo fanno insieme le scale, passano con rapidi saluti davanti al portiere e sono nella strada che è diventata ancora più calda, ormai tutta invasa dal sole.

VIII

« Che caldo, non si respira proprio. Lavorare in queste condizioni è terribile, no? ».

Moraldo sorride, approva, considera già la signora Contini come la sua Direttrice, cammina al suo fianco con maldestra deferenza.

Passano davanti ad un bar: « Ho sete! » — dice la signora Contini. E subito siede ad un tavolo, da padrona, invitando con un gesto secco Moraldo a sedersi di fronte a lei. Lo considera attentamente, si fa ripetere il nome, che non ha ben capito, fa domande sulla famiglia, il paese da dove viene, gli studi, interrompendosi a volte a guardare la strada, come se fosse presa da improvvisi e forti pensieri. Accenna alla sua rivista, al clan di artisti che è riuscito a mettere su in pochi anni: tutte persone per bene, professionisti, qualche poeta molte signore e parla della sua creatura prediletta « Vita e Lettere », che le costa molti sacrifici.

Moraldo l'ascolta deferente e intanto con la coda dell'occhio cerca di vedere la cifra che è sullo scontrino delle consumazioni. Con un gesto abile controlla se ha denaro abbastanza in tasca. Sí, ha persino cento lire in piú. Benissimo. Ma ora la signora Contini ha da fare. La sua fermata al bar è stata davvero strategica, voleva rendersi conto di che genere fosse il giovane postulante. Lo trova modesto, docile, simpatico. Andranno d'accordo.

« Mi telefoni tra una diecina di giorni, le saprò dire qualcosa ».

Quando il cameriere viene a prendere il denaro delle consumazioni, succede quello che Moraldo non poteva prevedere: una piccola fioraia ambulante mette un mazzolino di fiori sul tavolo.

« Signorino, li offra alla signora? ».

Moraldo vorrebbe fulminarla con lo sguardo. Tenta di mandarla via con un gesto della mano, ma la fioraia insiste:

« Sú, li offra alla signora! È così bella! ».

Non è possibile rifiutare. Con un sorriso disfatto, Moraldo prende i fiori, dà le ultime cento lire alla fioraia, che se ne va ringraziando. Poi offre i fiori alla signora Contini.

« Ma che cosa ha fatto? — dice costei offesa, meravigliandosi — Non doveva farlo ».

Si alza, ripete a Moraldo il suo numero di telefono, chiama un taxi che passa, vi si precipita, dimenticando i fiori sul tavolo.

Moraldo si incammina verso casa. Si ferma ad un'edicola a guardare le copertine dei settimanali illustrati: tutte fotografie di belle donne.

« Che robba, eh? » — fa una voce alle sue spalle. Si volta, vede il signore del mezzanino, quello che gli aprì il portone la sera che non aveva la chiave.

« Io per questa ci farei dieci anni di galera » — dice il signore del mezzanino indicando una *pin-up girl*.

Moraldo è del suo parere, cortesemente.

« Be', gliel'ha data la chiave? ».

« Sí » — dice Moraldo.

« Bravo, mai farsi mettere i piedi addosso! » — il signore si presenta. Si chiama Enrico Ricci. È commerciante. È un curioso tipo di romano, che dimostra subito la sua simpatia alle persone che gli piacciono e Moraldo è evidentemente una di queste. Se lo guarda, scuotendo il capo come per dire: « Ma che tipo » Sorride, ammicca, incuriosito: « Ma che fa, lei? ».

« Niente » — dice Moraldo.

« Fa il giornalista? il pittore? ».

« Un po' di tutto ».

Dopo un po' si salutano e quando Moraldo, allontanandosi, si volta, Ricci lo saluta scuotendo la testa, come per alludere alle sue misteriose attività, con simpatia e comprensione.

IX

È con la morte nel cuore che Moraldo varca la soglia della sua stanza. C'è Gattone, disteso sul divano, in pigiama che legge.

« Oh, Morandino bello! Come è andata? L'anticipo? ».

Moraldo, tentando di controllare la sua ira, racconta cosa è successo: come è stato ricevuto, le vaghe promesse, e poi il terribile incidente del

bar, aggravato dall'intervento della fioraia. Trecento lire, le ultime, andate all'aria!

« Ma la mia lettera ha fatto effetto? ».

« Sí, dice che vuol conoscerti ».

« Bene, l'essenziale è che la lettera abbia fatto il suo effetto ».

E Gattone, soddisfatto, riprende a leggere: si interrompe dopo un po' per chiedere a Moraldo se ha pranzato. Moraldo stima inutile rispondere e si chiude in un mutismo offeso.

« Ah, benedetto ragazzo » — dice Gattone. Si alza, a fatica, dal divano, esce va in cucina, con una chiave. Apre il lucchetto di un armadio, ne toglie del pane e del prosciutto e una banana. Chiude accuratamente l'armadio, controllando che nessuno l'abbia visto, ritorna rapido nella stanza e dà il suo bottino a Moraldo, che lo guarda sorpreso.

« Dove hai preso questa roba? ».

Gattone strizza l'occhio: « Figlio mio — dice — sono tre mesi che abiti in questa casa e non ti sei accorto che la chiave della tua valigia apre anche il lucchetto dell'armadio in cucina ».

Poi senza godere troppo della sorpresa di Moraldo, ritorna al suo divano e riprende a leggere.

X

È passato qualche giorno.

Moraldo, per guadagnare qualche soldo, si è messo in società con Lange. Ecco che cosa hanno deciso di fare: dipingere le vetrine con dei disegni e delle frasi pubblicitarie. Lange ha fatto diversi bozzetti, chiederanno mille lire per ogni vetrina. « Vedrai — dice Lange — per male che vada stasera abbiamo diecimila lire in tasca ».

Moraldo non condivide troppo l'ottimismo di Lange ma dopotutto bisogna tentare; con tre giorni che non fa un pasto regolare.

« Stasera avremo donne, vino e canto » — promette Lange.

Il primo negoziante al quale si rivolgono, rifiuta nettamente di lasciar sporcare la sua vetrina. Non se ne parla, neppure gratis!

« Niente paura. Roma è piena di negozi » dice Lange a Moraldo.

Poco dopo sono da un calzolaio. Non c'è nessuno nella calzoleria e Lange può sfoggiare la sua parlantina pubblicitaria. Il calzolaio lo sta a sentire con gli occhi semichiusi dal sonno. Non ha voglia di parlare, ma fa un gesto che precipita la situazione in favore dei due amici: guarda i bozzetti.

« Ecco, questo è quello che fa per il suo negozio» — dice subito Lange. E gli mostra un disegno in cui degli uomini sorridenti, camminano dietro una ragazza dalle forme pronunciate. Le loro scarpe sono particolarmente ben disegnate e sprizzano scintille. — « La scritta è a piacere » dice Lange.

Il negoziante esita: « Cinquecento lire » dice per levarseli di torno.

« Benissimo — dice Lange. Dà il bozzetto a Moraldo: — Mentre tu fai questo io cerco un altro negozio. Inutile farlo in due ».

Moraldo si mette al lavoro, vergognandosi come un ladro. Rimesta a lungo nel barattolo la miscela bianca che gli ha consegnato Lange. guarda il pennello, lo prova, studia bene il bozzetto. « Ci vorrebbe uno sgabello » dice al negoziante.

« Dagli un po' uno sgabello » dice il negoziante alla commessa. È chiaro che non si fida troppo delle capacità di Moraldo, in quel lavoro. Ma ormai vuol vedere come va a finire.

Moraldo esce sulla strada, piazza lo sgabello davanti alla vetrina, sorride vilmente al negoziante, prende bene le sue misure e comincia a disegnare un ometto. La vernice attacca, buon segno. Si fa coraggio e prosegue. L'ometto viene un po' grande, ma passabile. Ne disegna un altro, poi attacca la ragazza.

Dopo una mezz'ora la vetrina è tutta disegnata. L'insieme è goffo e Moraldo cerca di capire in che cosa il suo disegno differisce dal bozzetto.

« Troppo grandi, i pupazzi — dice il negoziante che ha seguito con completa sfiducia l'operazione. — Ma non ci vede? ».

« Più sono grandi e più si vedono » dice Moraldo.

« Be', adesso scriva: « Grande liquidazione » — dice il negoziante.

Moraldo comincia a scrivere. La parola « liquidazione » resta a metà.

« Che gli avevo detto che è troppo grande? — dice il negoziante, scrollando le spalle. — È meglio che pianti tutto e che lasci perdere! ».

Moraldo suda freddo. Attorno a lui s'è formato un gruppetto di gente, ragazzi, vecchi, donnette, che lo guardano lavorare. Sta sulle spine. Ognuno fa i suoi commenti, e purtroppo sono commenti rivolti all'abilità del pittore.

Moraldo guarda Lange che sta disegnando rapidamente una vetrina, poco lontano. Vorrebbe chiamarlo, chiedergli aiuto, ma non osa.

« Troppo grande? » chiede Moraldo al negoziante. E questi scuote la testa, senza rispondere, con disprezzo.

« La vuole più piccola, la scritta? » azzarda Moraldo.

« Se non la fa più piccola, come c'entra? Le scarpe si devono vedere — dice il negoziante. — Se non si vedono le scarpe, che vendo? ».

« Deve arrivare da qui a qui » dice un ragazzo, E Moraldo fa cenno di sí con la testa, pensieroso, sudando freddo.

« Mi ci vorrebbe uno straccio » dice.

« Clara — chiama il negoziante — porta un po' uno straccio a questo! ».

La commessa viene poco dopo con uno straccio, guarda il disegno, non dice nulla. « E anche un po' d'acqua signorina, per favore » dice Moraldo.

Serissima, la commessa ritorna poco dopo con un barattolo pieno d'acqua. Moraldo bagna lo straccio e lo passa sulla scritta, per cancellarla. Ma la vernice è evidentemente a olio, perchè invece di scancellare la scritta Moraldo ottiene che questa si trasformi in una grande nuvola. Non c'è niente da fare, più strofina e più la nuvola ingrandisce.

« Buonanotte — dice un ragazzo — mo' nun se vede più niente ».

Il piccolo gruppo di astanti ride. Il negoziante resta serissimo.

« Che ha fatto, adesso? Che ha fatto? ».

« Non so — dice Moraldo. E continua a strofinare. — Adesso pulisco ».

« Ci vuole l'acquaragia » dice un vecchio.

Moraldo si volta a guardare chi ha parlato. Accanto al vecchio c'è una bella ragazza, tipo di studentessa, abbastanza elegante. Ma quello che colpisce Moraldo è soprattutto il fatto che la ragazza non ride, come gli altri. Anzi si direbbe che stia soffrendo anche lei per l'incapacità del pittore a cavarsi dai guai.

« Sí, — dice la ragazza a bassa voce — un po' d'acquaragia e va via subito ».

Moraldo la ringrazia con un sorriso.

« Vado a comprare un po' d'acqua ragia e torno » dice Moraldo al negoziante. Questi non risponde nemmeno, si accontenta di lanciargli un'occhiata di torva sfiducia.

Mentre si dirige verso il droghiere, Moraldo sorpassa la ragazza di poco prima, quella che non rideva. La ferma:

« Grazie » dice a lei.

La ragazza sorride: « Di che? ».

« Lei è stata molto gentile — continua Moraldo — Lei era l'unica persona che non ridesse di me ».

Non sa aggiungere altro. Sorride. La ragazza anche sorride. Si lasciano cosí, vinti dalla timidezza.

XI

È un triste pomeriggio di domenica. Le strade del quartiere Prati sono deserte, abbaglianti di luce i negozi tutti chiusi.

Accanto ad un cinema, Moraldo in attesa.

« Ho fatto tardi? ».

Moraldo si volge, e saluta una prosperosa ragazza cassiera di un bar che lui frequenta. È vestita con un tailleur bianco, grande capigliatura nera, molto tinta. Porta persino dei guanti di rete, attraverso i quali si vedono le unghie laccate.

« Eccomi qua, dove andiamo? ».

Moraldo prende sottobraccio la ragazza.

« No, mi lasci che fa caldo! — protesta la ragazza — Allora, dove andiamo? ».

« Be' — pensa Moraldo — io pensavo di andare al cinema ».

La ragazza lo guarda spalancando gli occhi.

« Al cinema. Che andiamo a morire di caldo? ».

« E dove allora? ».

« Senta, io ho lasciato almeno due appuntamenti per venire con lei, ma al cinema non ci vengo. Andiamo a Ostia. Ho portato il costume.

Moraldo la guarda desolato. È chiaro che non ha soldi abbastanza per portare la ragazza a Ostia.

« Ostia — dice — di domenica! Ma è una pazzia! ».

« Allora affittiamo un topolino e andiamo a Frascati, o a Roccadipapa ».

Moraldo stima inutile prendere in considerazione la proposta.

« No, senta, andiamo in campagna. Prendiamo un tram e facciamo una passeggiata ».

La ragazza è nettamente delusa dalla controproposta. Si pente di essere venuta a quest'appuntamento con « un morto di fame ». Del resto, doveva immaginarselo che Moraldo non aveva soldi abbastanza. Sta zitta, chiusa nel suo disappunto, pensando a come liberarsi.

« Io voglio andare a Ostia » ripete infine.

Moraldo è avvilito. Si riprometteva da quest'appuntamento con la ragazza una parentesi di conforto. Gli era sembrata cosí timida e modesta, nella calzoleria, e adesso eccola qui, vestita come una puttanella e con le idee ben chiare sull'impiego del suo tempo.

« Senta — propone — perché non viene a casa mia? Aspettiamo che rinfreschi un po' l'aria e poi andiamo a spasso e magari a cena ».

La ragazza unisce le dita della destra e se le porta alla fronte: « Lei ha le pigne, qui! — dice secca. E aggiunge: — Io a casa sua? Ma che è scemo? ».

Si mostra sempre più offesa dalla proposta.

« Se non aveva i soldi per andare nemmeno a Ostia, poteva dirlo! Io lavoro tutta la settimana e la domenica me la voglio godere » Alza la voce, come se avessero tentata di truffarla.

« Mi scusi » tenta Moraldo.

« Ma che scusi, e scusi! » risponde la commessa. Poi si decide, stende la mano:

« Sarà meglio che ci lasciamo. Io me ne vado! » dice ad alta voce. Due giovanotti si sono fermati a godersi la scena. Moraldo stringe la mano della ragazza che se ne va, impettita, fremente di rabbia.

I due giovanotti sorridono, si danno colpi di gomito.

XII

Sono passate due ore. Moraldo va a spasso per via Cola di Rienzo, più triste e sfiduciato che mai. La città lo affigge, con la sua forzata solitudine.

Ed ecco che sul marciapiedi deserto, avanza verso di lui un uomo che tiene per mano una bambina di otto anni. È un uomo anziano, che Moraldo ha già conosciuto, ma non ricorda dove. Quando sono a pochi passi di distanza lo riconosce: è Amilcare, il cameriere della trattoria nei dintorni della stazione.

Lo saluta, si ferma. Dopo i saluti, non sanno che dirsi. Restano a guardarsi, impacciati.

« Va a spasso? ».

« Eh, già, la domenica ».

« Questa è sua figlia? ».

« Sí — dice Amilcare illuminandosi per un attimo — Patrizia saluta il signore ».

Patrizia saluta e porge la manina. Moraldo sorride, le fa una carezza, la trova molto bellina e alta per la sua età.

« Vai a scuola, Patrizia? ».

« Sí ».

« Fa la terza » spiega il cameriere, contento.

Ora sarebbe il caso di salutarsi, ma Moraldo esita. In un pomeriggio di domenica anche la compagnia di un uomo triste come Amilcare può essere preziosa. Non sa staccarsene, resta lí a guardare la bambina.

« Non è più venuto là? » chiede il cameriere.

« No, ma un giorno di questi veniamo ».

Esaurito anche quest'argomento non sanno proprio che dire, Ma evidentemente anche Amilcare sente la solitudine, anche per Amilcare la domenica è triste.

« Noi andiamo al cinema — dice infine — se vuole venire . . . ».

« Al cinema? » Moraldo considera la proposta, poi prende la bambina per l'altra mano.

« Offro io, naturalmente, se permette » dice Amilcare.

E i tre si allontanano lungo il marciapiedi assolato.

(Continua)

LA PAROLA AI GIURISTI

Sul problema della censura cinematografica in Italia abbiamo rivolto a Membri del Parlamento, Magistrati e Giuristi le domande piú sotto elencate.

Iniziamo con questo numero la pubblicazione delle prime risposte pervenute, intendendo così impostare una concreta discussione (cui ci auguriamo vogliano ampiamente partecipare i lettori) che possa servire come base alla auspicata revisione della legislazione sull'argomento.

Intendiamo ringraziare pubblicamente tutti coloro che hanno risposto al nostro referendum: anzitutto S.E. il Presidente De Nicola, il quale ha assicurato il proprio autorevole interessamento ove la questione venisse portata in Parlamento; S.E. Ernesto Eula, Procuratore Generale della Corte di Cassazione ed il Dr. Giovanni De Matteo, Procuratore della Repubblica, i quali, in considerazione dell'alto ufficio occupato, han ritenuto opportuno non entrare in discussioni di politica legislativa, essendo possibile che, nel quadro delle leggi, la Magistratura venga chiamata ad esplicare la propria funzione giurisdizionale.

g.m.

DOMANDE

1) *Presumiamo che Ella sia al corrente degli inconvenienti determinati e dell' insoddisfazione provocata, negli ambienti del cinema, dall'attuale regolamentazione giuridica dell'istituto della censura cinematografica in Italia. Ritiene che detta regolamentazione debba essere trasformata?*

2) *Quale è la Sua opinione circa la proposta contenuta nella mozione approvata dalla recente assemblea straordinaria del Circolo Romano del Cinema, proposta tendente ad ottenere che "il controllo sul cinema sia regolato da norme giuridiche e procedurali analogamente a quanto avviene per la stampa?*

3) *Ella concorderebbe circa l'opportunità che l'esercizio della attività di censura venga demandato alla Magistratura? Ed in tal caso ravvisa l'opportunità di affiancare alle commissioni di revisione delle commissioni consultive tecniche, composte da rappresentanti della critica, non che dei quadri produttivi ed artistici del cinema?*

4) *Ritiene che le commissioni debbano giudicare il film una volta reso pubblico, con eventuale sequestro, come per la stampa, o ritiene preferibile che esse visionino il film e giudichino prima che il film sia immesso nei circuiti di proiezione?*

5) *Ritiene che il giudizio delle commissioni debba basarsi esclusivamente sul Codice Penale ed essere motivato in fatto e diritto come una sentenza giudiziaria?*

6) *Si impegnerebbe ad appoggiare in tal senso, sia in Parlamento sia in altre sedi (conferenze, lezioni universitarie, articoli su riviste giuridiche) eventuali progetti di legge?*

7) *Ha proposte o suggerimenti da avanzare?*

RISPOSTE

Tutte le manifestazioni del pensiero e specialmente le piú alte di esse, quali sono quelle relative alla scienza e all'arte, sono di per sè insofferenti di limitazioni, di restrizioni, di vincoli. La libertà è per esse alimento e stimolo, energia e fiamma vivificatrice.

Tutte le censure preventive esercitano un'azione depressiva e mortificatrice.

Nulla di strano perciò che anche nell'arte cinematografica la censura dia luogo a gravi inconvenienti; ma poiché per ovvie esigenze di pubblico interesse essa è insopprimibile è necessario contenerla nei limiti indispensabili, disciplinarla con norme semplici e chiare, assicurare soprattutto al suo esercizio imparzialità, obiettività di criteri, evitare ogni eccesso e ogni abuso.

Non v'ha dubbio che la legislazione italiana vigente in questa materia possa e debba essere rinnovata e migliorata per quanto riguarda gli organi, i metodi e le forme con cui la censura viene esercitata.

Non mi sembra che sarebbe opportuno affidare la censura cinematografica alla magistratura sia perché esorbita dalla funzione giurisdizionale che è il compito essenziale del magistrato, sia perché nell'esercizio della censura devono concorrere elementi provenienti da varie categorie, fra cui anche elementi che abbiano capacità tecniche specializzate.

Penso che nella riforma si potrebbe tener presente l'esperimento di autolimitazione tentato di recente da un consorzio di produttori, anche per quanto riguarda la procedura. In ogni caso dovrebbero essere prevedute e assicurate garanzie dirette a tutelare i diritti degli interessati contro ogni possibile arbitrio e contro ogni abuso anche colposo. Tali garanzie dovrebbero avere in taluni casi anche carattere giurisdizionale.

Prof. ERNESTO BATTAGLINI

1) Sí, senz'altro

2) La proposta mi trova completamente d'accordo.

3) A mio parere l' esercizio dell'attività di censura deve essere demandato alla Magistratura.

4) Siccome sono contrario a qualsiasi forma di censura preventiva, mi pare che sarebbe senza dubbio auspicabile che le Commissioni giudicassero un film una volta reso pubblico; però, date le complicazioni di carattere economico (dubbi, incertezze dei produttori etc.) che questa forma di censura potrebbe provocare, non mi opporrei ad un rilascio del nulla osta di circolazione prima che il film esca in circuito normale. Questo sistema se venisse praticato con larghezza di vedute, avrebbe fra l'altro il vantaggio di impedire qualsiasi interferenza piú o meno arbitraria delle autorità locali nella vita di un film.

5) Il giudizio delle Commissioni deve basarsi sul codice penale e sulla Costituzione Repubblicana, per le parti non contemplate dal codice.

6) Nei modesti limiti delle mie possibilità, sí.

7) Penso che, fra le altre innovazioni che una prossima legge sul cinema dovrebbe contemplare, una sia di grande importanza: e cioè che sia concesso automaticamente il permesso di esportazione verso ogni Paese a qualsiasi film a soggetto e documentario che abbia ottenuto il nulla osta di circolazione per l'Italia.

Penso, infine, che l'introduzione di film stranieri in Italia dovrebbe essere accordata unicamente a quei Paesi acquirenti di film a soggetto e documentari di produzione italiana, e ciò in numero uguale ai film e documentari acquistati. In via subordinata si potrebbe adeguare lo scambio al rapporto della capacità produttiva delle due cinematografie.

Senatore EGISTO CAPPELLINI

L'opera cinematografica, come quella teatrale e giornalistica , è indubbiamente espressione di pensiero e di opinione. Come tale ritengo vada inquadrata in quel "diritto di libertà di espressione" che è sancito dall'art. 21 della Costituzione, il quale, appunto, non potendo tutelare il pensiero, che in sè e per sè incoercibile, ne tutela le varie manifestazioni esterne. Come espressione di creazione dell'ingegno, l'opera cinematografica rientra anche del "diritto di libertà artistica" previsto dall'art. 33 della stessa Carta Costituzionale. Si tratta, come per tutti gli altri diritti di libertà, di diritti soggettivi espressamente riconosciuti dalla legge fondamentale dello Stato e vanno, come tali, rigorosamente tutelati, anche nel senso che le eventuali inevitabili limitazioni possono essere soltanto quelle specificatamente e tassativamente previste e regolate dalla legge. A tale proposito giova ricordare che il citato art. 21 della Costituzione, diversamente da quanto stabilisce per la stampa, non esclude per il controllo degli spettacoli e delle altre manifestazioni del pensiero la possibilità di vincoli preventivi quali l'autorizzazione e la censura.

Questa figura di questurino francese sembra esemplificare gli interventi della censura: tutto il mondo è paese. L'inquadratura è di Topaze, di Pagnol, film che ha passato i suoi guai con la censura italiana.

Da quanto sopra discende che l'attuale regolamentazione della censura cinematografica deve essere indubbiamente trasformata e che il controllo sul cinema deve essere regolato da norme giuridiche e procedurali analogamente a quanto avviene per la stampa (quesiti I e 2)

La censura, quale gravissima, per quanto inevitabile, limitazione dei suindicati diritti di libertà, dovrebbe essere esercitata esclusivamente dalla Magistratura ed eventualmente disposta soltanto con decisione motivata ed unicamente nei casi costituenti reato. Tali garanzie sono tanto piú necessarie in quanto molteplici sono le ragioni che convincono dell'opportunità di un controllo preventivo. Qui motivi di ordine pratico rendono però difficile che tutti i film possano essere preventivamente ed efficacemente visionati dalla magistratura; sarebbe perciò opportuno che fossero costituite delle Commissioni tecniche con il compito, una volta visionati i film, di segnalare quelli che potrebbero essere soggetti ad un provvedimento. La decisione, ripetiamo, sarebbe riservata alla magistratura la quale, naturalmente, potrebbe provvedere anche in mancanza della segnalazione come pure, se del caso, con provvedimento di sequestro successivo alla messa in circolazione dei film (quesiti da 3 a 7).

Avv. BRUNO CAVALIERI

1) Sí
2) Sí
3) Sí
4) Ritengo preferibile la seconda alternativa.
5) Sí
6) Sí
7) In relazione al quesito n. 4 ritengo che la censura preventiva dovrebbe essere ammessa solo per stabilire se il film sia "osceno" ai sensi dell'art. 528 e 529 C.P.; per gli altri casi, dovrebbe ammettersi solo il giudizio ex post, con lo eventuale sequestro consequenziale.

In secondo luogo, riterrei che una speciale censura preventiva dovrebbe istituirsi per stabilire se il film sia visibile anche dai ragazzi; queste indipendentemente dalla legge penale, ma stabilendo, però, criteri precisi e univoci. Farei infine obbligo alle case produttrici di creare comitati responsabili composti di persone particolarmente qualificate aventi il compito di garantire la conformità del film alla legge (autocontrollo preventivo).

All'Autorità di P. S. dovrebbe essere sottratto ogni potere di vietare la proiezione di un film.

Contro i provvedimenti delle commissioni di censura o della autorità giudiziaria dovrebbe essere istituito un sistema regolare di impugnazioni.

Avv. Prof. PIETRO NUVOLONE

1) Ritengo nettamente debba essere radicalmente modificata l' avvenuta regolamentazione giuridica delle Cinematografie in Italia.

2) Approvo la mozione dell'Assemblea del Circolo Romano del Cinema.

3-4-5) Non mi sento di desiderare la censura preventiva dei film. Potrei ammettere un esame successivo da parte di Commissioni, con esclusione di rappresentanti del potere esecutivo, o, almeno con una minoranza netta di tali rappresentanti. Non ritengo consigliabile l'intervento di magistrati in queste Commissioni: al magistrato va riservata l'attività giurisdizionale, inclusa quella relativa agli eventuali sequestri dei film, nel caso in questi si concreti una violazione della legge penale.

A codeste Commissioni popotrebbe addimandarsi un giudizio di merito, che potrebbe portare alla proibizione del film, anche a prescindere dalle prospettibilità di un reato. L'essenziale è che le Commissioni siano formate in modo da assicurare un giudizio competente, obiettivo, indipendente.

7) Ritengo invece che la censura preventiva, da attuarsi dalle dette Commissioni, si debba esercitare sul film visibili dai ragazzi minori di 16 anni. L'ingresso di detti minori alle sale cinematografiche dovrebbe essere proibito, salvo quando non vi si proiettano che film esaminati dalle Commissioni di censura, e da queste autorizzati per la visione da parte dei detti minori.

D. RICCARDO PERETTI GRIVA
Primo Presidente On. Corte di Cassazione.

I GIOVANI E IL CINEMA

DIALOGO SENZA COMPRENSIONE

Nella società italiana due generazioni si affiancano, senza amarsi, e ognuna, chiusa in se stessa, rifiuta di comprendere l'altra. La prima, educata mezzo secolo fa al sentimento, ha visto inaridirsi i miti in cui credeva e svelarsi, sotto la dignità esterna, un aspetto amaro e misero dell'uomo, durante i giorni della guerra. Da allora, non sapendo far fronte all'aspetto mutato della realtà, ha iniziato a chiudersi nel conformismo, giudicando soltanto le colpe e i difetti altrui, non le proprie. La nuova generazione si è opposta a questa posizione dello spirito, e, polemicamente, ha assunto su se stessa le inquietudini di tutti. Invece di mostrare un volto falsamente sereno, ha rivelato la sua stanchezza senza vergognarsene: non si è rifiutata di vivere ma di sognare nella realtà. Seri, senza speranze assurde i giovani credono soltanto nei problemi concreti. Quando, a volte, dopo essersi entusiasmati, consolati si accorgono d'essersi lasciati ingannare, ancora una volta si mostrano piú guardinghi, piú restii a lasciarsi andare. Ed è cosí, partendo da una delusione, che imparano a credere soltanto a cose sicure, a se stessi, alle proprie idee, al proprio modo di vita. È cosí che diventano insofferenti, sprezzanti del giudizio altrui e puntano solo all'interesse, al successo, alla laurea.

Guardano i casi patologici, mostrati da: Antonioni in *I vinti* e da Cayatte in *Prima del diluvio*, senza sapersi riconoscere. Sono piú schivi e modesti, piú tristi, non sono capaci di credere all'evasione nel viaggio, con meta un paese lontano, perché sono sicuri che in ogni parte è difficile vivere e che ognuno deve farsi strada nel suo ambiente, impegnandosi a fondo. Non credono in grandi cose, in grandi problemi, in grandi uomini: hanno in sé una mediocrità consapevole.

È vero che la loro meta è il successo, ma moderato, guadagnato. Il loro cammino è faticoso, spesso con momenti di stasi e di disperazione, fatto in solitudine. I giovani non sentono a fondo un problema di generazione e, vicini fisicamente nelle fabbriche e nelle scuole, sono lontanissimi spiritualmente. Pensano a se stessi. Ma giunge, nella vita di ognuno, un tempo in cui non si può continuare ad essere soli, in cui le parole, poste da Pavese nelle ultime pagine de *Il mestiere di vivere*, sono ripetute come proprie. I giovani si chiedono: « Ti stupisci che gli altri ti passino accanto e non sappiano, quando tu passi accanto a tanti e non sai, non ti interessa quale è la loro pena, il loro cancro segreto? », riconoscendo il dominio della incomprensione e della solitudine. Per porvi rimedio, dimostratasi troppo difficile la lotta solitaria, si affiancano a gruppi ideologici, uniti in una "critica piú o meno accesa di fronte alla presente società". La scelta politica giunge però, spesso, piú per disperazione che per leale convincimento e, nella negazione della odierna società, nella fiducia completa in una futura e migliore, credono di rinascere ritornando alla illusione, che già avevano superato.

Quelli che hanno aderito ad una fede ideologica sono i piú fortunati, perché non hanno le ali bruciate. Coloro che non vi arrivano sono i piú infelici. Vivono, per lo piú, nelle piccole città di provincia dove domina il conformismo della prima generazione, alle cui abitudini, egoismi, ipocrisie si abbandonano, rifiutandosi all'impegno. Nasce allora il fenomeno del "vitellonismo" cosí chiaramente e onestamente individuato da Fellini, con l'apatia, con il silenzio delle idee e delle opinioni, con la tristezza del rifiuto. Molti giovani si sono riconosciuti nei personaggi de *I vitelloni*, un film fatto per rimanere a lungo nella memoria, perché le figure di Fellini sono destinate a vivere eterne, loro malgrado, a documentare una parte della inquietudine dei giovani d'oggi.

Ma accanto a questa vi sono molte altre tendenze psicologiche, stati d' animo che il cinema italiano e straniero ha fin'oggi trascurato ingiustamente, o ha involontariamente travisato.

Il motivo è dovuto al fatto che, nel dialogo fra generazioni, la prima si è avvicinata alla seconda senza comprensione, piú con il desiderio di giudicare che di chiarire. I giovani che, come ha osservato onestamente Luigi Chiarini, "nel loro complesso hanno piú diritto di essere giudici che imputati" aspettano che qualcuno, forse della loro generazione, parli dei loro problemi con competenza. Solo allora, forse, si potranno riconoscere nei personaggi dello schermo.

FRANCESCO BOLZONI

Richiesta di Produttori Cinematografici

Il "Public Relations Office" del Governo del Sudan a Khartoum cerca un produttore cinematografico per la "Sudan Film Unit". Questo produttore dovrà lavorare come consulente e direttore, sí da permettere ai suoi colleghi sudanesi di approfittare delle sue conoscenze e della sua esperienza.

I candidati devono avere una buona esperienza pratica, creativa e tecnica della produzione documentaristica e dei relativi doveri amministrativi.

Il contratto di assunzione sarà a breve termine, (con o senza premio), e potrà essere disdetto in ogni momento da entrambe le parti dietro preavviso di 6 mesi; dal 1° aprile 1955 il periodo di preavviso sarà ridotto a tre mesi. Stipendio da £E. 1075 a £E. 1675 (con premio), oppure da £E. 1146 a £E. 1786 annue (senza premio). In piú verrà pagato un assegno di contingenza da adeguarsi trimestralmente. Viaggio gratuito in caso di assunzione. Assegno extra di £E. 50 all'atto dell'assunzione. Attualmente non esistono nel Sudan imposte sul reddito. I candidati devono saper leggere, scrivere e parlare arabo o inglese, in modo da essere in grado di svolgere le loro mansioni.

Rivolgersi, possibilmente in inglese a: *The Sudan Agent in London. Sudan House, Cleveland Row, St. James's. London. S.W. 1.* per ulteriori informazioni e modulo per la domanda, citando « Producer 710 » e scrivendo nome ed indirizzo in lettere stampatello.

COLLOQUIO CON EMMER

CAMILLA SERVA TUTTOFARE AUTOREVOLE E SENSATA

Luciano Emmer continuerà a dare scarse soddisfazioni alla critica populista o a chi ritiene — con un semplicismo che poi non si merita di rimproverare alle altre cinematografie nazionali — che l'umanità, divisa in grandi schiere, passi il suo tempo ad opprimere o a farsi opprimere, a far soffrire o a ribellarsi, a combattere e a raggiungere mete radiose, immancabili e indefettibili.

Il guaio è che Emmer, con quella curiosa aria di mongolo buono, è troppo preoccupato della verità per poter cadere in schemi precostituiti. E alla verità sacrifica tutto il resto. Spesso anche la drammaticità.

Di qui l'obiezione e l'accorato rimprovero dei nostri piú autorevoli chierici ed esteti: che si tratti, per Emmer, di un cinema esile, di un realismo minore, come se l'uccidere un uomo o un fatto qualsiasi (possibilmente di portata sociale) che coinvolga con sé grandi cose, grandi emozioni, che muova l'opinione pubblica, sia in sé piú o meno vero, piú o meno reale di un fatto qualsiasi, di cui non si accorge quasi nessuno: un ménage che va male ad esempio, una verità di cui si accorgono tre persone: un marito, una moglie e una serva tuttofare. Come in Camilla, *il film che Emmer sta dirigendo attualmente.*

C'è una famiglia come tante altre in un appartamento né bello né brutto, piú piccolo che grande. Lui, Mario, è medico, lavora alle mutue e aspira a migliorare la propria posizione. Lei, Giovanna, è una moglie saggia, un po' disillusa forse, perché dal giorno del matrimonio sono passati ormai dieci anni e, con i pochi soldi che ci sono in casa, la vita in comune non offre piú le attrattive di una volta. Ci sono due ragazzini, vivaci e chiassosi come tutti i ragazzini che si rispettano e c'è Camilla, serva tuttofare, autorevole e sensata. È arrivata da poco dalla campagna e la sua presenza pare poter costituire un utile elemento equilibratore. Ma, in casa di Mario, c'è troppo malumore, troppa insoddisfazione per una vita che non ha dato quel che prometteva. Cosí, quando Gianni, un amico fatuo e facilone che convive con Donatella, bella e scervellata, propone a Mario di lasciar perdere le ambizioni professionali e di mettersi invece a far soldi con la rappresentanza di una casa di prodotti farmaceutici, Mario, incautamente, accetta.

Arrivano i primi soldi ma, ben presto, anche le prime preoccupazioni. Gli affari vanno a rotoli. Un amore giovanile di Mario interviene a buon punto per mandare all'aria, oltre alla già precaria situazione economica, anche il quieto vivere coniugale e tutto, insomma, per il peggio. Poi, insensibilmente, un po' alla volta, il buon senso riprende il sopravvento. La vita è dura, dicono Mario e Giovanna, ma tanto vale adattarsi, fare quello che si può per essere felici compatibilmente con le proprie condizioni, senza buttar via gli anni migliori all'inseguimento di vane illusioni. Torna, dunque, il sereno, e Camilla, che ha partecipato alle burrasche famigliari con il peso del suo buon senso campagnolo, tira un sospiro di sollievo. Anche senza ambizioni la vita continua, e non è poi cosí brutta, si dicono i nostri rappacificati coniugi, come sembrava.

Una storia lieve, dunque, e una morale profondamente umana. Certo, dei mali del secolo, l'impazienza, l'insoddisfazione e le ambizioni sbagliate non sono gli ultimi, e nemmeno i piú insoliti. "Il mondo è pieno di gente — ci dice Emmer — che ha la Topolino *e aspira alla 1100 e considera questa non come una meta ma come una tappa per arrivare all'*Aurelia. *La storia, del resto, ha poca importanza, o almeno ha poca importanza nel primo momento in cui viene immaginata. Fondamentali, invece sono i personaggi, la loro verità, la loro autenticità e, quindi, la loro capacità di rendere plausibile la vicenda".*

A questo concetto — condiviso d'altra parte da alcuni fra i migliori giovani registi italiani — Emmer ispira e subordina la sua fatica e, soprattutto, il suo metodo di lavoro. Che è un metodo abbastanza particolare e sul quale, forse, non è stata finora prestata sufficiente attenzione.

La prima fase del lavoro di Emmer consiste nel trovare una storia; è una storia sui generis, *abbiamo detto, piuttosto è un ambiente: Parigi, una domenica al mare, una classe liceale, una famiglia borghese.*

A questo punto, lasciate a casa le dieci cartelline battute a macchina, comincia per Emmer il vero lavoro creativo. Un lavoro che consiste nello scatenarsi da un lato all'altro di Roma e, quasi sempre, dell'italia, alla ricerca dei personaggi. A questa caccia partecipano Emmer, i suoi aiuti e, occasionalmente, tutti i suoi amici, sollecitati telefonicamente a trovare ora una ragazza cosí e cosí ora un ragioniere cosí e colà, o ad accompagnarlo nel Veneto alla ricerca di una balia.

Che poi i volti, le persone cercate, i personaggi, obbediscano a un'idea preconcetta di Emmer è logico e fatale. L'importante è per lui provare a sè stesso che un personaggio immaginato abbia nella realtà il suo esatto corrispondente. Questo accetterà o meno di interpretare sullo schermo la sua individualità. La cosa ha minore importanza di quanta non ne abbia la sua realtà fisica. E minore importanza ha anche la professione o la condizione della persona. Emmer cercava, tempo fa, una servetta e la trovò. Proprio come la voleva lui. La trovò non in casa di amici a mezzo servizio, e nemmeno in un'agenzia di collocamento, ma su un verde campo di atletica. Era una campionessa di decathlon.

La ricerca di Camilla, che tenne occupati Emmer e i suoi collaboratori per due lunghi mesi, assunse aspetti addirittura drammatici (anche perché il personaggio doveva avere una importanza maggiore di quanta non ne sia poi venuto ad assumere nell'attuale stesura). E Fregene, patria ahimé solo domenicale della maggiore parte dei cineasti italiani, offrí finalmente l'araba fenice, nelle spoglie della cuoca di una trattoria locale. Era, come ogni tuttofare che si rispetti, veneta, si chiamava Camilla Busin e non parve eccessivamente sorpresa dell'offerta di fare del cinema. Lasciò

(sotto) a sinistra, Camilla Busin, la serva protagonista del film di Emmer, ha lasciato provvisoriamente pentole e fornelli per fare del cinema; a destra, Floria Mariel (Paola) e Gabriele Ferzetti (Mario) in Camilla.

provvisoriamente pentole e fornelli per i teatri di posa senza perdere né calma né flemma. Recita impeccabilmente una parte che le è connaturata, critica, con la competenza di un tecnico, la cucina di Cinecittà, e fra una ripresa e l'altra dà consigli e rivela ricette antiche e preziose alle componenti femminili della troupe.

Luciana Angiolillo, una mannequin *piuttosto nota, fu considerata l'ideale per Giovanna (Emmer cercava qualcuna — ci ha detto — che ispirasse desideri meno violenti ma piú duraturi nel tempo di quelli che vengono ispirati dalla maggior parte delle attrici italiane di maggior fama), Ferzetti è il marito, Franco Fabrizi, naturalmente, l'amico vanesio e facilone, e Irene Tunc, una miss Francia, la sua sciocca amante. Emmer è persuaso, a ragione, che questa sia una scoperta di grande valore. Si tratta di una specie di Judy Holliday con alcuni dei numeri della Monroe. E la naturalezza con cui sbatte la testa contro gli spigoli delle porte e combina pasticci manda in visibilio regista e compagni di lavoro.*

Trovati i suoi personaggi, Emmer, finalmente, si mette al tavolino. Con lui hanno collaborato alla stesura del copione Sonego e Flajano, ma quel che piú interessa, il lavoro di sceneggiature si svolge sui dati, sugli spunti, sulle reazioni che gli stessi personaggi suggeriscono e offrono. Praticamente c'è alla base di questo lavoro una continua preoccupazione di verifica tra la fantasia e la realtà, un riscontro sulla plausibilità delle azioni, un sottoporre la pagina scritta al severo metro della verità.

Copione e personaggi, cosí, vengono a modicarsi e a completarsi sotto l'azione comune del regista, sceneggiatori e personaggi-autori. "E la storia — assicura Emmer — può riuscire completamente diversa da quella ideata in un primo momento. Se poi sarà esile o, secondo alcuni, interlocutoria, — aggiunge — il male o la colpa non è mia: è la realtà che offre quanto ha. E cui non bisogna forzare la mano: bisogna sacrificare alla realtà anche la drammaticità, sempre l'effetto".

Un cinema-testimonianza, insomma, una testimonianza della vita di tutti i giorni, una vita in cui agisce un'umanità nè buona nè cattiva, con i suoi orgogli, le sue ambizioni e i suoi problemi. Problemi che, per non essere trascendentali, nulla certamente perdono in universalità e realtà. A questa umanità guarda Emmer e il suo sguardo affettuoso non è certo superficiale; questa umanità, tale e quale, Emmer si propone di portare, ogni volta, sullo schermo.

Se non è un'estetica, è certo un modo di fare del cinema. Un modo, Emmer insegna, dei migliori.

PAOLO DI VALMARANA

INTERVISTE

DAVID LEAN A VENEZIA

FRA TURISMO E NEOREALISMO

David Lean è a Venezia. Ha iniziato la lavorazione di un film che spera possa segnare, nella sua filmografia, un riuscito tentativo di cinema "neorealista". Sono proprio parole sue, e le virgolette è stato Lean stesso ad invitarmi a mettercele. Cordialissimo, dagli occhi piccoli, mobilissimi e intelligenti, David Lean ad ogni domanda riflette con calma; risponde costruendo la frase a poco a poco, per tema che il suo pensiero venga frainteso, deformato. E io gli sono grato di questa sua calma, dal momento che il mio inglese lascia un po' a desiderare. Davanti ad una tazza di thé, seduti ad un tavolino del bar della stazione di Santa Lucia, David Lean mi espone ampiamente, con una colorita vivezza di particolari, lo spirito che anima l'opera che sta girando. Sul piazzale antistante, una folla di curiosi cerca di intravvedere, tra le comparse e i generici, Katharine Hepburn, protagonista del film. E noi possiamo conversare indisturbati, in attesa del "si gira!".

David Lean a Venezia.

Al momento il film non ha ancora un titolo, nemmeno provvisorio. La sceneggiatura però segue abbastanza fedelmente le tracce della commedia americana di Arthur Laurents The Time of the Cuckoo, *che, come è noto, è ambientata a Venezia. Solo che — ci dice il regista di* Breve incontro, Oliver Twist, Spirito allegro, ecc. *— da essa si scosta per un maggior approfondimento delle psicologie dei personaggi e delle situazioni. Il soggetto vuole narrare il breve soggiorno veneziano di una turista americana (Katharine Hepburn), la quale, armata della sua inseparabile macchina fotografica, intende ritrarre "tutto" di Venezia, ma in maniera talmente frettolosa da non* vedere *in realtà proprio niente. In un negozio di antichità, essa incontra un italiano di mezza età (Rossano Brazzi) e — grazie al classico colpo di fulmine — se ne innamora, dimenticando in negozio la macchina. E' per lei, questa, la sua seconda giovinezza; non piú giovanissima, si abbandona alla passione, e con il "suo" innamorato — anch'egli dai capelli brizzolati — passa dei giorni di sogno, sinché non arriva a ridestarla il momento della partenza, e tutto finisce.*

Chiedo a Lean cosa intende per approfondimento di psicologie e situazioni. Egli riflette un momento, poi mi dice: "Vede, il fatto di voler girare il film per due terzi in esterni mi ha messo nella condizione di rendere il piú veridicamente possibile i contatti umani dei miei personaggi. All'atmosfera costretta dalle scenografie e dai limiti del palcoscenico, che anima il testo teatrale, io intendo dare un piú ampio respiro, un senso di verità assoluta. I personaggi principali sono: una turista americana e un antiquario italiano. Io voglio mettere a fuoco queste psicologie dissimili, la diversità dei caratteri dei due popoli che i miei personaggi rappresentano; e credo, io inglese, e cioè a metà strada fra l'Italia e l'America, di riuscirci. Per americano intendo quello spirito tutto volto al dinamismo, alla praticità, quella fretta di vedere il maggior numero di cose nel minor tempo possibile, con la macchina fotografica sempre in funzione. Nell'italiano invece vedo la cortesia, la posatezza, la passione. Ed è da questo contrasto che tra i due nasce il sentimento che li legherà per pochi giorni".

"Ma allora lei di Venezia vuole dare un volto turistico; cioè intende fotografarla come la vede lo straniero in visita frettolosa?".

"Non precisamente — mi risponde sorridendo —; la prima parte del film è forse cosí: in senso critico però. Perché lo spettatore deve intuire che quella che sta vedendo non è la vera Venezia, ma Venezia come la sta osservando, per la prima volta, un turista. Poi il tono cambia per diventare "neorealista". L'americana dimentica nel negozio dell'antiquario italiano la macchina fotografica; fa amicizia con lui, e allora la Venezia che essa vedrà non sarà piú quella dei primi momenti, ma quella autentica, come la vede ogni giorno chi vi abita. Lei è veneziano?".

"Per l'appunto".

"Bene! Spero si ricorderà di questo quando il film verrà proiettato qui".

Rimango sorpreso del termine "neorealista", usato da David Lean, e gli chiedo se per caso non è stato influenzato, in questo, dal nostro cinema.

"Sí — mi risponde, subito, questa volta — conosco molto bene il vostro cinema migliore, che considero, insieme a quello francese, il piú interessante del mondo. Sono anzi molto amico di Rossellini, da anni; conosco e ammiro De Sica, al quale mi sono rivolto, poco tempo fa, mentre a Napoli stava girando un suo film, per avere dei consigli sulla sceneggiatura di questa pellicola, che è stata scritta dal romanziere inglese H. E. Bates. E aggiungo anche che, se non avessi quella stima che ho per il cinema italiano neorealista, mai mi sarei deciso a dirigere questo film con gli intendimenti che le ho esposti".

Lo metto al corrente della impopolarità che il cinema neorealista gode in certi ambienti della nostra società. Sorride comprensivo e si limita a dirmi intenzionalmente: "Nessuno è profeta nel suo paese".

"So che il film è a colori. Che procedimento sta usando? E quali effetti cromatici intende ottenere?"

*"Il procedimento è l'*Eastmancolor, *e con esso voglio ritrarre i toni tenui che non abbandonano mai la città, nemmeno nelle giornate piú luminose di sole. Salvo — aggiunge poi sorridendo — non lasciarmi tradire dalle camicie e dalle cravatte multicolori dei turisti americani. Ma per questo ho un ottimo collaboratore — come operatore — in Jack Hildyard".*

"A quale dei suoi film si potrebbe accostare maggiormente quello attuale?".

"Penso che Breve incontro *sia il piú vicino, sia per il motivo centrale che li anima entrambi, sia per il tono intimista, che anche a questo film intendo dare. Ma avrò motivo di concedermi qualche... "passatempo", di creare qualche situazione... umoristica. Poca cosa però".*

"Mi dica, signor Lean, cosa la ha spinta a scegliere quale partner *di Katharine Hepburn, attrice di notevole statura artistica, il nostro Rossano Brazzi?" E' una domanda imbarazzante, lo ammetto. E David Lean aspetta un po' prima di rispondermi.*

"Vede, per il mio film io volevo un tipo d'italiano comune; un volto direi, anonimo, che non spiccasse eccessivamente; e credo per questo d'aver scelto bene. I risultati si vedranno poi", aggiunge, schermendosi, con molto tatto.

Prima di scattare qualche foto, gli rivolgo un'ultima domanda: "Quale dei suoi film è per lei il preferito?" La risposta non tarda a venire: Breve incontro; *è il piú vicino alla mia sensibilità".*

PIERO ZANOTTO

Quindici giorni

I FILM • I CORTOMETRAGGI

IL FILM

La pattuglia sperduta

di

Giulio Cesare Castello

Con questo titolo, di sapore fordiano, compare finalmente, in piena canicola, un film che era stato a suo tempo annunciato come *Vecchio Regno*. Un film che, per una casa produttrice ed un regista, entrambi esordienti nel campo del lungometraggio, rappresenta senza dubbio un insolito atto di anticonformistico coraggio, fors'anche di temerarietà. Atto che al produttore è costato la relegazione (spiegabile, se si pensi alle finalità ed alle consuetudini del noleggio) dell'opera in un cantuccio della stagione morta, con la certezza, quindi, di una resa economica disastrosa, ed al regista qualche taccia di presunzione, da parte di chi non ha creduto di trovare rispondenza tra gli ambiziosi propositi ed i risultati.

Effettivamente, il Nelli aveva mirato alquanto lontano; nientemeno che ad additare una via nuova o quasi per il film storico italiano, una via "capace di superare le aureole e i limiti del tempo, per un'interpretazione drammaticamente moderna dei fatti storici, una interpretazione cioè capace di raccontare la storia degli uomini" (1). Chi volesse ora giudicare rigidamente l'operato del regista, sulla base di questa e di altre sue enunciazioni programmatiche, potrebbe anche essere indotto ad uno spicciativo giudizio di condanna. Un proposito quale quello riferito è rimasto infatti, nel film compiuto, allo stato di velleità, avvertibile soltanto dallo spettatore piú esercitato: difetto, questo, imputabile in primo luogo ad una sceneggiatura priva di nerbo e di rigore, ad un dialogo che troppo spesso scambia l'immediatezza parlata con la sentenziosa sciatteria, senza evitar di cadere nella retorica regionalistica. Una sceneggiatura che, pur basandosi su ricerche storiche di uno specialista, il prof. Piero Pieri, evita di chiarire storicisticamente, in conformità con le premesse, i dati di una situazione generale (quella dell'Italia settentrionale all'epoca della prima guerra d'indipendenza, e piú precisamente all'epoca del disastro di Novara) e, quel che è peggio, i dati di una situazione particolare, quella che offre lo spunto al racconto. Si tratta infatti di una pattuglia dell'esercito piemontese che, inviata in missione, si trova, in seguito al precipitare della situazione, sperduta in mezzo alle risaie del Piemonte e stretta da presso dagli austriaci vittoriosi, e finisce, dopo un disperato vagare quasi alla cieca e dopo aver perduto la metà dei suoi componenti, sul doloroso campo della sconfitta di Novara. Ma quegli uomini, attraverso la penosa esperienza, "sono divenuti i simboli di quella coscienza nazionale che al di là della disfatta di Novara fece dell'Italia una nazione moderna" (2). Ora, ciò che è grave è che allo spettatore sfugge presso che completamente lo scopo della missione affidata alla pattuglia, non che l'esatto quadro politico-militare, nell'ambito del quale la pattuglia stessa tende assurgere al valore di simbolo.

A questo fondamentale errore di inesperienza, nato in sede di sceneggiatura (e ad esso si aggiungano il troppo facile ed orecchiato insistere sulla diversa provenienza regionale dei soldati; la troppo spesso risaputa scelta di particolari narrativi ed umani, dal soldato "intellettuale", occhialuto e parco di parole, al ragazzino falciato dalla mitraglia, e via dicendo) hanno fatto riscontro gli errori, pure originati da inesperienza, della regía che, tesa verso un risultato di austerità schiva dei compromessi, ha finito per involgersi in una grigia monotonia, dai tempi peraltro non sufficientemente ben scanditi, monotonia dalla quale è evasa solo nell'ultima parte e che è un po' la conseguenza del non aver cercato di creare uno sfondo piú vasto intorno alla vicenda, uno sfondo, oltre tutto, chiarificatore. Secondo fondamentale errore, per un regista esordiente, è stato quello di aver puntato sul contributo di interpreti non professionisti, per di piú programmaticamente abbandonati a se stessi. Non so se dipenda da una incauta scelta del materiale umano o da una carenza di direzione: ma il fatto sta che nel film non esiste un elemento "interpretazione", esistono delle ombre umane prive di credibilità. Tanto piú prive in quanto, pur rinunziando a dirigere gli interpreti nel senso della recitazione, il regista li ha diretti, anche troppo scopertamente ed ingenuamente, nel senso dell'atteggiarsi, onde essi — protagonisti e comparse — tendono ogni momento a mettersi in posa, a « fare quadro », con risultati pregiudizievoli, specie per un film che puntava su uno stile disadornamente realistico.

Con tutto questo, a me sembra doveroso aprire un credito a Piero Nelli. A parte il coraggio (che in sé poco significa) di aver voluto fare il suo primo film senza che sullo schermo succeda, per cosí dire, nulla, senza lieto fine, senza attori, e via dicendo, in lui è evidente la ricerca di uno stile, per lo meno di una chiave visiva. Per ottenere la quale Nelli si è affidato ad un operatore inedito, Alfieri Canavero, nei cui confronti è lecito parlare di rivelazione, dopo i coerentissimi risultati, ottenuti attraverso l'insistenza su una tonalità monocorde e nebbiosa, estremamente pertinente al racconto. (Meno entusiasta sono del contributo del piú illustre Goffredo Petrassi quale musicista: egli si è compiaciuto di sottolineature di una sonorità alquanto standardizzata, non senza ottenere tuttavia sporadici esiti di drammaticità — notevole, per esempio, il ricorrere di una celebre marcia militare quale *Leitmotiv* per l'esercito austriaco). Inoltre, su un piano piú propriamente narrativo, Nelli, pur avendo mancato gli obiettivi piú vasti, pur non essendo riuscito a scendere in profondità, ha trovato un suo estro allorchè i dati a sua disposizione si sono fatti piú intensamente drammatici: l'invasione della cascina da parte degli austriaci, la fucilazione del contadino che aveva aiutato i fuggiaschi, l'incendio della cascina stessa hanno infatti dato origine ad una sequenza concitata e grave ad un tempo, dove la fino allora prevalente ricercatezza compositiva ha lasciato il posto ad una piú funzionale consapevolezza di linguaggio (vedi l'insistenza sui campi lunghi nella scena dell'esecuzione). Dopo tale sequenza, l'estremo vagare dei superstiti, fino al loro sboccare nella desolata piana novarese disseminata di cadaveri, ha acquistato una nuova, piú struggente, suggestione, una pudica emotività sulla quale l'aleggiare del simbolo non pesa troppo fastidiosamente. In grazia di questi, sia pur circoscritti, risultati effettivi e della indiscutibile serietà con cui si è accostato al suo primo grosso impegno, Nelli ha diritto, da parte nostra, ad una certa fiducia. Le opere che egli — me lo auguro — realizzerà in un prossimo futuro ci consentiranno di formulare un giudizio piú definitivo, che per questa volta è conveniente sospendere.

MISCELLANEA

Ida Lupino, attrice non disprezzabile, predilige, come *producer*, scenarista e regista, temi che attestino un certo impegno sociale, magari relativo alla condizione della donna nel mondo moderno. Una ragazza-madre era la protagonista di *Not Wanted* (*Non abbandonarmi*, 1949) di Elmer Clifton, cui la Lupino collaborò per la produzione e lo scenario. Una ragazza fatta oggetto di violenza carnale è la protagonista di questo LA PREDA DELLA BELVA (*Outrage*, 1950), uno tra i primi film ch'essa abbia anche diretto. Di tale impegno tematico alla Lupino occorre dar atto; ma occorre pure rilevare come essa si sia dimostrata meglio a proprio agio in un racconto che, pur non privo di riferimenti cronistici e quindi sociali, come *The Hitch-Hiker* (*La belva dell'autostrada*, 1953), tendeva però ad esaurirsi nel meccanismo narrativo "puro". Vero è che tale film è di tre anni successivo, e quindi appartiene, verosimilmente, ad una fase piú matura dell'attività della regista. La quale, in *La preda della belva*, è rimasta prevalentemente schiava di una concezione un poco limitata e convenzionale del problema. È le-

cito osservare come, nelle intenzioni per lo meno, sia andato piú in là il nostro Leonardo Cortese, allorchè, in *Art.* 519 *Codice Penale* (1952), ha affrontato un tema consimile, tentando di mettere in rapporto la posizione della protagonista con quella della società borghese di provincia, in mezzo a cui essa si trovava a vivere. Nel film della Lupino una indagine vera e propria non esiste neppure allo stato velleitario: poichè la regista calca la mano su una certa meccanicità non troppo approfondita e non sempre credibile di reazioni, relative al complesso " patologico " creatosi nella ragazza vittima dello stupro ed al complesso dell'orrore diffusosi intorno ad essa. Né gli sviluppi della situazione mancano di aspetti romanzeschi e di schematizzazioni psicologiche. Un particolare problema sociale, caro al cinema hollywoodiano, è inoltre sfiorato: quello relativo alla necessità di considerare le " belve " sul genere di quella di cui al titolo italiano quali ammalati e non quali criminali, in modo da risalire alle origini del fenomeno e cercare di sanarlo. Ma il racconto punta piú decisamente sul personaggio della ragazza — una Mala Powers graziosa quanto stereotipata in un gioco limitato di espressioni — e non si preoccupa quindi di insistere troppo sull'altro aspetto della questione. Quanto al primo, ripeto, appare interessante in sé e volonterosamente enunciato, ma senza un troppo chiaro impegno realistico. Sul piano del linguaggio, la Lupino non nasconde gli effetti delle sue diligenti " letture " dei classici dello schermo: si veda certo insistente impiego del sonoro " psicologico " con intenzioni pregnanti, il quale appare viziato da scolasticità e suggerito da un gusto alquanto retrodatato.

La stagione estiva consente l'affacciarsi sui nostri schermi di qualche film britannico che, nei mesi di punta, era rimasto sacrificato di fronte alla dilagante produzione hollywoodiana. Accade cosí di poter fare incontri imprevisti e tutt'altro che spiacevoli. Non mi riferisco, s'intende, a DESTINO A TRE VOLTI (*Charade*, 1953) di Roy Kellino, un film di categoria B », che James Mason ha prodotto a proprio uso personale e che infila, con un debole pretesto, tre episodi, i primi due fra i quali del tutto cervellotici, ideati dallo stesso attore (questi, a somiglianza d'altri suoi colleghi, ha evidentemente presunto troppo di se stesso e delle sue doti intellettuali), mentre il terzo (*Duello all'alba*), pur intonato alla stessa sciatteria di realizzazione, offre per lo meno un minimo di ingegnoso *plot*, preso a prestito da Dumas padre.

(sopra) una scena di La pattuglia sperduta *di Piero Nelli; (in basso) Tod Andrews e Mala Powers in* La preda della belva *di Ida Lupino; (nella grande foto di pag. 467) Jean Gabin in* L'ultima notte *di Georges Lacombe.*

Mi riferisco, per esempio, a CAMPO 111 (*The Wooden Horse*, 1950) di Jack Lee, il quale racconta, con notevole misura e pudore, le peripezie di un gruppo di prigionieri inglesi di guerra, peripezie precedenti, relative e conseguenti all'evasione — per mezzo dello scavo di un *tunnel* sotterraneo — da un campo tedesco. Non manca nel film una certa prodigalità di notazioni ambientali, non manca una certa ben dosata progressione drammatica, specie nella parte relativa alla fase esecutiva del piano (un cavallo di legno per esercizi ginnastici serve da mascheratura per i lavori di scavo). Insomma, pur rimanendo su un piano modesto e soffrendo di un finale precipitato, l'opera si distingue da altre del genere per una serietà tutta britannica, traducentesi in autenticità di ambientazione, se non sempre in assoluta credibilità di avvenimenti (comunque, il soggetto si basa su un episodio realmente accaduto). Particolarmente apprezzabile è la linea anticonvenzionale secondo cui sono presentati i tedeschi, di cui fra l'altro la colonna sonora riproduce l'eloquio, senza neppure il compromesso dei sottotitoli.

Tale aspetto può indurre ad accostare il film a MARINAI DEL RE (*Sailor of the King*, 1953) di Roy Boulting, basato su un romanzo di C. S. Forester e pur esso inglese (sebbene prodotto dalla 20th Century Fox) ed ambientato durante l'ultima guerra. In *Marinai del Re* il pregio è anzi sensibilmente accentuato, in grazia di una pittura ambientale e di una caratterizzazione (vedi, sopra tutto, da parte tedesca, l'eccellente Peter Van Eyck nei panni del comandante della nave) ben piú meditatamente studiate ed approfondite e tendenti a definire i rapporti tra le parti contendenti (non si dimentichi che siamo in Marina, la piú tradizionalmente « cavalleresca » delle forze armate) su un piano di reciproco rispetto, ammirazione, correttezza. Il Forester ha ideato un caso abbastanza romanzesco: quello di un giovane marinaio che, trovatosi prigioniero su un temuto incrociatore tedesco il quale ha affondato la nave su cui egli era imbarcato, riesce a tenere da solo in iscacco per diciotto ore l'incrociatore stesso per dar modo ad altre navi inglesi di sopraggiungere e di colarlo a picco. A tanto egli riesce, evadendo dall'incrociatore, il quale si era rifugiato in una so-

litaria baia delle isole Galapagos per riparare un'avaria subita in combattimento, e prendendo ostinatamente di mira a fucilate, dalle dirute rocce sovrastanti, gli uomini intenti ai lavori di riparazione. Se l'impresa eroica che costituisce il centro drammatico del racconto non può non apparire tanto suggestiva quanto improbabile (il giovanotto resiste impavido perfino al cannoneggiamento delle rocce cui sta aggrappato), la cornice entro cui la narrazione è inquadrata rientra in una risaputa convenzione romantica: il marinaio risulta infatti esser figlio del comandante del gruppo di unità cui apparteneva la sua nave; ma tale rapporto di parentela è dai due personaggi ignorato. Infatti, in un prologo alquanto superfluo avevamo assistito al " breve incontro ", durante il primo conflitto mondiale, tra un giovane ufficiale di marina ed una interessante viaggiatrice solitaria. L'ufficiale aveva speso i brevi giorni della sua licenza in un alberghetto di provincia con la sua conoscenza ferroviaria, ma questa, chiusa la parentesi, si era rifiutata di riconoscere la durevolezza di quell'amore di marinaio e quindi di sposarlo. Aveva tuttavia educato, poi, il " figlio della colpa " all'amore per il mare. Fortunatamente il film ci risparmia l'agnizione finale, che pur lascia prevedere. A dispetto di questi cascami romantici e delle concessioni al gratuito, *Marinai del Re* si impone al rispetto, in grazia di un raccontare asciutto e denso, memore delle migliori tradizioni realistiche britanniche, le quali riscattano, anche nei momenti di maggiore improbabilità, le concessioni della sceneggiatura a certo gusto americaneggiante. La vita di bordo, con le inerenti, varie psicologie succosamente tratteggiate, il concetto marinaresco della guerra, la differenziazione tra gli uomini germanici e quelli britannici del mare ed i loro rapporti (anche qui la colonna sonora accoglie integralmente l'eloquio teutonico) offrono l'occasione al Boulting per fornire una approfondita pittura d'ambiente. Mentre le pagine più tese — le battaglie navali, l'impresa solitaria del protagonista — gli consentono di puntare su una drammaticità sempre sorvegliata e rasentante toni epici, con un abilissimo impiego " realistico " dei modellini e delle ricostruzioni, con una fotografia pastosa, con un montaggio calzante. Del resto, lo stesso discutibile prologo è raccontato con pacata finezza di toni. Merito, questo, anche di interpreti sottili quali Wendy Hiller e Michael Rennie. Ma il maggior titolo di merito, per l'interpretazione, va attribuito al giovane Jeffrey Hunter — una sorta di Montgomery Clift più " solido " —, il quale attinge vibrazioni davvero intense. Egli è circondato da un gruppo di caratteristi in linea con le più saporite virtù britanniche.

Con il calare dei più cocenti dardi solari è giunto sugli schermi anche TOPAZE (id., 1950) di Marcel Pagnol, il film basato sul *best-seller* teatrale omonimo, che la nostra censura aveva tenuto lungo tempo in quarantena, per poi ammetterlo dopo una potatura. Tanta sospettosità si deve al fatto che il film, come è noto, si basa sul caso di un povero insegnante, il quale, stanco di subire mal retribuite angherie, accetta di prestarsi a traffici disonesti e finisce col prender gusto, in un mondo corrotto, a battere largamente, in disonestà, i suoi stessi corruttori. Non vedo come questa storiella potrebbe invogliare ad atti estremi i nostri probi insegnanti: essa appare ormai ampiamente datata, oltre che in partenza destituita di ogni base ed intenzione realistica, riuscendo quindi innocua. Il cinema francese le si è affezionato, in quanto consente ad un interprete di " sfogare ": tanto avvenne, a suo tempo, per Jouvet (egli esordì sullo schermo in un film omonimo, diretto da Louis Gasnier, 1933). Fernandel, tuttavia, non è Jouvet: e rimane prigioniero di una caratterizzazione grossolana e sbrigativa, la quale accentua i difetti insiti in una riduzione verbosamente pedissequa, priva d'ogni estro, fantasia e velleità di approfondimento psicologico ed ambientale.

Non meravigliamoci troppo che, dopo il *Genghis-Kan* (1951) di Lou Salvador, un altro film filippino abbia trovato la via dei nostri semimonopolizzati schermi: IL SERPENTE SULLA CROCE (*Sawa sa Lumancy Samborjo*, 1953) di Gerardo De Leon conclude, infatti, i suoi molti gratuiti effettismi e sadismi inerenti ad una confusa storia di banditismo " progressista " all'epoca della dominazione spagnola su quelle isole, con l'*exploit* del capo bandito che, convertito, si trascina penosamente, ferito e morente, prima a dorso di ronzino e poi carponi, per andare a ricollocare sul capo di una statua della Vergine un corona miracolosa che era stata rubata (non da lui, del resto). Non crediamo che un simile cattolicesimo plateale e privo di serie basi possa riuscire, però, gran che edificante: tanto più che, a differenza di *Genghis-Kan*, *Il serpente sulla croce* non può puntare neppure su più o meno genuini barbarismi formalistici. Si tratta, infatti, di un film prolisso, abborracciato ed ingenuo, recitato in maniera semidilettantistica, alieno da ogni puntualizzazione sul piano storico, e d'altro canto incapace di raggiungere quel tono da " canzone di gesta ", che costituiva il fascino, che so, di *O Cangaceiro*, tanto per ricordare un'opera che con questa può avere qualche vago punto di contatto. (3).

(1) Piero Nelli, *Per la mia prima regia ho scelto il vecchio Regno*, in *Cinema nuovo*, n. 8, del 1 aprile 1953.

(2) P. Nelli, cit.

(3) Per *L'incubo dei Mau Mau* (*The Heart of the Matter*, 1953) di George More O' Ferrall, v. *Cinema*, n.s., n. 107, del 15 aprile 1953 (Cannes); per *I figli della tempesta* (*The Village*, 1953) di Leopold Lindtberg, id.; per *L'isola della donna contesa* (*The Saga of Anatahan*, 1953) di Josef von Sternberg, v. *Cinema*, n.s., n. 116, del 31 agosto 1953 (Venezia).

L' ULTIMA NOTTE (*Leur Dernière Nuit*, 1952) di Georges Lacombe sia per la presenza di Jean Gabin che ritorna nei panni di un personaggio ormai risaputo, sia per il soggetto di Jacques Constant che ripete casi già noti alla narrativa cinematografica, è un'opera interamente scontata in partenza. Se non fosse per il volto del protagonista notevolmente invecchiato, potrebbe essere lecito il sospetto che il film risalga a parecchi anni or sono, a quelli in cui certa parte del cinema francese aveva mostrato una particolare preferenza verso personaggi praticamente " finiti ", ai quali un destino ineluttabile negava un domani, ed ancora verso certa atmosfera grigia e squallida di una Parigi periferica colta nei suoi aspetti più tipici: quelle malinconiche pensioni " familiari " ove si rifugiano uomini ormai tagliati fuori dalla vita; quelle tristi stanze d'alberghi di terz'ordine, compiacenti ed eternamente assonnati, ove il disordine si mischia al vizio ed agli istinti più bassi. Come a dire un'antologia, o meglio un " ripasso ", di tanto cinema francese d'anteguerra ai cui autori, da Carné a Duvivier, Georges Lacombe si è chiaramente ispirato. Ricordando certe lontane pagine di questo autore (per tutte quel *La Zone* 1928, che resta senza dubbio tra le sue opere più singolari) potremo aggiungere che ha rifatto anche se stesso, ma che in definitiva *L'ultima notte* resta un'opera completamente orecchiata e che i principali collaboratori del regista, l'operatore Philippe Agostini ed il musicista Francis Lopez, hanno rafforzato questa impressione di continua " ripresa ", insistendo il primo su di una fotografia palesamente impegnata in tonalità grigiastre ormai largamente scontate ed il secondo su di un tema musicale, un motivo di valzer, che stancamente si ripete per tutto il film non raggiungendo in modo alcuno quegli effetti ambientali che ovviamente si proponeva.

La storia di Pierre Ruffin, un ex medico cacciato dall'ordine per pratiche illecite che si è trasferito a Parigi occupandosi quale bibliotecario comunale e che conduce, all'insaputa di tutti, una seconda vita ben più movimentata essendo a capo di una temuta *gang* di rapinatori, e quella di Madeleine, moglie di un cocainomane e pure essa dedita agli stupefacenti, che dalla cittadina di provincia è passata alla grande città per sfuggire alle violenze del marito, queste storie dunque abbisognavano di ben altra mano ed inventiva per divenire autentiche e credibili. Così come ci sono offerte restano incongruenti e soprattutto sospettabili di una troppo ingenua " macchinazione ". Ciò non ostante Gabin, pur ripetendo un *cliché* ormai abusato, e sopra tutto la Robinson hanno tentato di riscattare i loro personaggi con un'interpretazione ricca di sensibilità, ma lo sforzo è stato egualmente vano.

RITRATTO DI UN ASSASSINO (*Portrait d'un assassin*, 1949) di Bernard-Roland merita di essere ricordato più che per meriti propri per il non comune *cast* che allinea. Troviamo in esso accanto a Maria Montez ed a Erich Von Stroheim, Pierre Brasseur, Arletty, Marcel Dalio, Jules Berry. Ciò non di meno (e si tenga presente che all'opera hanno collaborato firme parecchio illustri: Charles Spaak per i dialoghi; Roger Hubert per la fotografia; Maurice Thiriet per la musica) il film rientra comodamente nei limiti di una produzione corrente, convenzionale e piuttosto di gros-

sa grana. A ciò si aggiunga che gli attori hanno, ognuno per sua parte, " caricato " i loro personaggi compiacendosi di un " gigionismo " del tutto fine a se stesso. Il film racconta di un acrobata motociclista che volendo uccidere la moglie ha invece colpito, ma leggermente, un'altra donna. Questa è un'impresaria di spettacoli di varietà che lo convince in seguito ad abbandonare moglie e " numero " per un'impresa ancor piú rischiosa, ma l'acrobata, alla fine, conscio che l'ambizione ed il cinismo della donna gli hanno distrutto l'esistenza l'uccide saldando la partita.

PARADISO NOTTURNO (*Bloodhounds of Broadway*, 1952) di Harmon Jones giunge a brevissima distanza da *La frusta d'argento* (*The Silver Whip*, 1953) sul quale la nostra rivista già si è soffermata, Stando a questi due risultati dovremmo dedurne che il regista ha notevolmente progredito in quanto questo anteriore *Paradiso notturno* è un film del tutto " informe " ed assolutamente incoerente, ma dobbiamo però tener presente un fattore che, a nostro avviso, ha giocato un ruolo molto importante nella realizzazione di questa opera: la derivazione di Damon Runyon. Chi ha letto le due antologie pubblicate in Italia da Longanesi [" Parli sí o no? " (" Runyon à la carte ") e " Idillio nel fragore di Broadway " (" The Best of Damon Runyon ")] comprenderà con maggiore esattezza quanto andiamo dicendo e conoscendo la singolare e suggestiva prosa di questo autore scomparso di recente intenderà senza dubbio a che vogliamo alludere quando affermiamo che Runyon è uno scrittore quanto mai ostico a tradursi in immagini e che pertanto la trascrizione di Harmon Jones va considerata sotto questa luce. Quella prosa intessuta di frequenti riferimenti ambientali colti in una sola battuta ed in un gergo efficacissimo; quello scrivere cosí insolito in cui il brano ironico, si mischia, quasi innavertitamente, a quello patetico; quel periodare volutamente sgrammaticato ma che al tempo stesso costituisce una delle maggiori attrattive della prosa runyonesca; ed infine quella maliziosa e furfantina ironia con la quale vengono tratteggiati e definiti i personaggi, sono tutti elementi che mal si piegano ad una interpretazione altrui. Inoltre le figure create da Runyon, quei " tipi " (*guys*) e quelle " pupe " (*dolls*), pure se possono a prima vista apparire eguali a quei tipi ed a quelle pupe che Hollywood ha già largamente sfruttati, non sono poi tali quando vengano osservati con maggiore attenzione. Sono i personaggi, vivacissimi e vitalissimi, di un mondo che vive nell'ombra nelle sale clandestine ove si scommette sui cavalli od in quelle ove si organizzano i grossi " colpi ", magari i protagonisti di un " piccolo " mondo ma che ha trovato in Runyon il suo osservatore piú efficace e succoso. Per queste ragioni dicevamo prima di un film " informe " nel quale i personaggi non possiedono alcuna definizione e gli ambienti vengono tratteggiati seguendo un rituale cliché. Di quella ricca e suggestiva prosa non è rimasto che ben poco: gli elementi piú esteriori e men peculiari. Ad esser severi si potrebbe dire solamente i nomi dei personaggi, quei singolari appellativi che ricorrono ormai da anni, da quando i " gangsters " ed i " racketeers " hanno occupato le prime pagine dei giornali con le loro criminose gesta: Dave il Paìno, Benny Via del Sud, Schwartz Germania, Franky il Ferroccio, Willie Orecchio di Latte, Izzy Pizza di Formaggio e tanti altri ancora.

Mentre in Runyon tutto è suggestione, in *Paradiso notturno* non v'è suggestione alcuna.

VICE

Peter Van Eyck (al centro), eccellente interprete di Marinai del Re di *Roy Boulting.*

LA PATTUGLIA SPERDUTA - regia: Piero Nelli - soggetto e sceneggiatura: Franco Cristaldi, Yvon De Bagnac, Oscar Navarro, Piero Nelli - fotografia: Alfieri Canavero - musica: Goffredo Petrassi - scenografia: Arturo Midano - interpreti: Oscar Navarro, Annibale Biglione, Giovanni Raumer, Filippo Posca, Dell'Aglio, Ceierini, Luzzati, Aprà, Natta - produttore: Franco Cristaldi - produzione: Vides Film, 1954.

LA PREDA DELLA BELVA (Outrage) - regia: Ida Lupino - soggetto e sceneggiatura: Ida Lupino, Collier Young, Malvin Wald - fotografia: Archie Stout - musica: Paul Sawtell - canzone: Jones Franco - scenografia: Darrell Silvera - interpreti: Mala Powers, Tod Andrews, Robert Clarke, Raymond Bond, Lilian Hamilton, Rita Lupino, Harl March, Kenneth Patterson, Jerry Paris - produttore: Collier Young - produttore associato: Malvin Wald - produzione: R.V.O. Radio Films, 1950.

DESTINO A TRE VOLTI (Charade) - regia: Roy Kellino - soggetto: 1° e 2° episodio, James Mason; 3° episodio; Alessandro Dumas (dalla novella: *Duello all'alba*) - sceneggiatura: 1° e 2° episodio, James Mason; 3° episodio; Bruce Lester, Scott Forbes - fotografia: Ernest Miller, Joe Biroc - musica: Paul Baron - interpreti: James Mason, Pamela Kellino, Bruce Lester, Scott Forbes, Sean McClory, Paul Cavanagh - produttore: James Mason - produzione: Portland Film, 1953.

CAMPO 111 (The Wooden Horse) - regia: Jack Lee - soggetto e sceneggiatura: Eric Williams - fotografia: C. M. Pennington Richards - musica: Clifton Parker - scenografia: William Kellmer - interpreti: Leo Genn, Anthony Steel, David Tomlisson, Anthony Dawson, Lisa Lowert - produzione: London Wessex, 1950.

MARINAI DEL RE (Sailor of The King) - regia: Roy Boulting - soggetto: dal romanzo " Brown on-resolution " di C. S. Forester - sceneggiatura: Valentine Davies - fotografia: Gubert Taylor - musica: Clifton Parker - scenografia: Alec Vechcinsky - interpreti: Jeffrey Hunter, Michael Rennie, Wendy Hiller, Bernard Lee, Peter Van Eyck, Victor Maddern John Horsley, Patrick Barr, Robin Bailey, Nicholas Bruce - produttore: Franck McCarthy - produzione: 20th Century Fox, 1953.

TOPAZE (Topaze) - regia: Marcel Pagnol - soggetto: dalla commedia omonima di Marcel Pagnol - sceneggiatura e adattamento: Marcel Pagnol - fotografia Philippe Agostini - musica: Raymond Legrand - scenografia: Hugues Laurent - interpreti: Fernandel, Pierre Larquey, Jacques Morel, Hélène Perdrière, Marcel Vallée, Jacqueline Pagnol, Jacques Castelot, Milly Mathis, Robert Moor - produttore: Marcel Pagnol - produzione: Films Marcel Pagnol, 1950.

IL SERPENTE SULLA CROCE (Sawa Sa Lumancy Samborjo) - regia: Gerardo De Leon - soggetto: da una leggenda filippina - adattamento e sceneggiatura: Teodorico C. Santos, Pierre S. Salas - fotografia: Emmanuel P. Rojas - musica: Franco De Masi - chitarra: Mario Gangi - scenografia: Vincente Bonus - interpreti: José Padilla jr., Anita Linda, Tony Tolman, Ding Tello, Pancho Palegio, Max Alvarado, Lito Anzures - produttore: Manuel Vistan jr. - produzione: Giorgio Soletti, 1953.

L'ULTIMA NOTTE (Leur Dernière Nuit) - regia: Georges Lacombe - soggetto: Jacques Constant - sceneggiatura e dialoghi: Jacques Celhay - fotografia: Philippe Agostini - musica: Francis Lopez - scenografia: Léon Barsacq - interpreti: Jean Gabin, Madeleine Robinson, Suzanne Dantes, Cécile Didier, Georges Vitray, Jean Lanier, Paul Bonifas, Robert Dalban, Jean-Jacques Delbo - produzione: Compagnie Commerciale Française Cinématographique, 1952.

RITRATTO DI UN ASSASSINO (Portrait d'un Assassin) - regia: Bernard-Roland - soggetto: Marcel Rivet - sceneggiatura: Henri Decoin, Marcel Rivet - dialoghi: Charles Spaak - fotografia: Roger Hubert - musica: Maurice Thiriet - scenografia: Quignon Roland Jean - interpreti: Pierre Brasseur, Arletty, Maria Montez, Erich Von Stroheim, Jules Berry, Marcel Dalio - produzione: S.E.C.A., 1949.

PARADISO NOTTURNO (Bloodhounds of Broadway) - regia: Harmon Jones - soggetto: Damon Runyon - adattamento: Albert Mannheimer - sceneggiatura: Sy Gomberg - fotografia (tecnicolor): Joseph Lashelle - musica: Lionel Newman - canzoni: Eliot Daniel, Ben Oakland, Paul Webster - scenografia: Lyle Wheeler, Russell Spener - abiti: Travilla - interpreti: Mitzi Gaynor, Scott Brady, Mitzi Green, Marguerite Chapman, Michel O'Shea, Vally Vernon, Henry Slate, Edwin Max - produttore: George Jessel - produzione 20th Century Fox, 1952.

N. B. - I dati relativi al film *Mr. Drake's Duck* pubblicati nello scorso fascicolo in appendice al servizio sul Festival di Locarno, vanno sostituiti con i seguenti: producer: Daniel M. Angel - soggetto di Ian Messiter - scenario e regia di Val Guest - interpreti: Douglas Fairbanks jr., Yolande Donlan, Howard Marion-Crawford, Reginald Beckwith, Wilfrid Hyde-White, John, Boxer, John Pertwee, Peter Butterworth, Tom Gill, A. E. Matthews; anno: 1951.

La data del film *Latuko* va letta 1950 anzi che 1954.

LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

CARLETTO (Piacenza). - *Avrai presto un articolo sul cinema tedesco, con ampi ragguagli. Per il momento posso dirti che molti dei teatri di posa che un tempo servivano al cinema prenazista, poi al nazista, sono oggi in mani parasovietiche, specialmente alcuni degli studios dell'Ufa. Ti sarò più preciso in seguito. No, Marlon Brando non ha terminato* L'egiziano; *la sua parte è toccata a Edmund Purdom, se non vado errato. Brando sta invece terminando* Desirée *tratto dal romanzo della Selinko, nel ruolo di Napoleone; in questo modo egli ha potuto evitare di pagare la massiccia penale che la Fox gli aveva imposto per la defezione all'epoca del primo giro di manovella di "L'egibiano". In quanto alla "pazzia" dell'attore, non si trattava che di un modesto esaurimento nervoso aggravato dalla tendenza alle bizzarrie e alla vita errabonda. No, che io sappia nessun film è stato dedicato alla figura del poeta Shelley. So invece che compare in alcuni film, come figura di sfondo; lo si vede persino in un lavoro della serie Frankenstein.*

GIANNI CASTELLANO (Bologna). - *Ospito pari pari il testo della tua cartolina postale: «Mi riferisco alla nota questione del finale di* Luci della città; *per comunicarti che una spiegazione è forse trovabile a pagina 53 del libro* La figura e l'arte di Charles Chaplin, *ed. Einaudi, dove si parla di un doppio finale. Resta comunque pacifico che l'edizione italiana è stata mutilata e mi stupisce il fatto che l'ammirevole Castello l'accolga come genuina». Castello, che ti ringrazia per l'"ammirevole", ti informa che, a quanto risulta, Chaplin girò per quel film almeno tre finali, tra cui, fin dal 1931, prescelse quello che abbiamo rivisto ultimamente. Del resto, è noto che gli archivi di Chaplin sono ricchi di scene realizzate, ma poi non inserite nei film. Auguri per la tua laurea.*

MARIO FRANCHINI (Pisa). - *D'accordo, pregherò Pellegrini di farsi vivo con i vecchi amici. Un articolo sugli aiuto-registi? Sarebbe necessario se non altro per chiarire al profano, l'importanza di questi collabooratori che tante situazioni pericolanti hanno salvato. Sono in gran parte giovani che tutto sanno del mestiere, dotati di occhio e di memoria, e sovente di cultura. Non li posso dire educatissimi, tutti, dato che rivelano (nella minoranza, per fortuna) modi inurbani; ma preziosi, questo sì. Sono armamentario indispensabile: il fischietto e l'accento romanesco; ma è un armamento meramente pittoresco, perchè so ben io quanto poco contino l'arnese canoro e la cantilena trasteverina quando il regista pone il problema e l'aiutante lo risolve con precisione e genialità. Sinceramente ammiro gli "aiuti" e mi rammarico quando sento che uno di questi ragazzi è in procinto di fare un film, ha il soggetto pronto, gli hanno fatto delle promesse, è riuscito a racimolare un po' di soldi e di colpo deve rinunciare a tutto a causa del solito maledetto imprevisto. Conosco aiuto-registi che in quanto a teoria, solo se volessero prendere la penna in mano, saprebbero stendere saggi di rilevante importanza. Un articolo su di loro? E perché no!*

ROBERTO LANZAFAME. - *Per l'Annuario del Cinema Italiano scrivi ad Alessandro Ferraù, via Caposile 2, Roma.*

EDY GOLZIO (Torino). - *Teniamo costantemente conto delle buone proposte; la tua, piú che una proposta, è una strigliata. Sì, avrai le "gallerie", molte sono state messe in cantiere e altre verranno, come si dice con un brutto verbo, commissionate. Anche i nomi da te indicati passeranno al vaglio.*

UN GRUPPO DI GIOVANI COSENTINI (Cosenza). — *«Vorremmo creare — voi scrivete — un circolo del cinema ma non abbiamo però alcuna esperienza in proposito nè idee molto ben definite circa le attività che dovremmo esplicare». Non lo chiamerei un luminoso punto di partenza, il vostro. Comunque siete sinceri ed è già molto. Or bene, perchè si fonda un circolo del cinema? Per parlare di cinema al di fuori della cerchia dei filistei, per scambiare libri e giornali inerenti a quella che con amabile giochetto di parole (ottima scappatoia per non ripetere sempre il sostantivo "cinema") viene detta "la settima arte". E, nell'ipotesi migliore, per vedere film. I quali film, s'intende, sono "classici", forniti a buone condizioni dalle cineteche, e di alto interesse specie per voi che, lontani dagli altri centri in cui sono sovente organizzate visioni retrospettive, alla "storia" del cinema vi siete potuti accostare solo un poco. Questo, detto alla buona, dovrebbe essere il vostro programma; ma se prevedete che nella vostra cerchia possa metterci la coda la politica, che il "gerarchismo" abbia qualche* chance *per trionfare, che le beghe possano nascere con facilità, ebbene rinunciate. È un consiglio, s'intende, discutibile, come tutti i miei pareri. Ma stavolta, giuro, è un consiglio che nasce dall'esperienza.*

CARLO GENNARI (Cesena). - *Per la macchina da presa perché non provi a interpellare il Filmservice di Milano, in via Moscova angolo via Solferino? Ti potrebbero indicare anche un operatore fornito di macchina e disposto a girare sotto la tua guida.*

G. TURRONI. - *Sono un patito di Autant-Lara e per questo, forse,* Le Bon Dieu Sans Confession, *arrivato da noi col titolo* Una signora perbene, *mi è piaciuto, senza riserve. Che a te sia piaciuto "soltanto" per Vilbert mi pare esagerato (dico esagerato perchè ammetto la mia tara di "patito"). Prendendo nota che tu hai visto l'attore in una parte pressoché uguale in* Desiderio proibito *di Henri Lepage, confesso di non aver ancora visto il film. Tu mi parli della trama imperniata su un uomo agitatissimo innamorato di Madeleine Lebeau che accetta il suo amore e i suoi soldi. «Lo sfrutta — tu racconti — lo tira per il naso, lui ci gode, boccheggia come i bambini quando hanno mangiato troppa pappa». Ho scarsa esperienza di bambini, ma per sommi capi devo riconoscere che una rassomiglianza col lavoro di Autant-Lara esiste. Ti sarò piú preciso e ti dirò anche la mia opinione sul film quando finalmente potrò vedere* Desiderio proibito. *A proposito di Autant-Lara ricordo d'aver letto alcuni mesi or sono una "sensazionale rivelazione" su un settimanale romano di cinema. Vi si pubblicava una lettera di Autant-Lara a una ragazza di Milano; e il regista si diceva figlio di un'italiana, si confessava trentenne, laureato in medicina, assistente di Renoir in* Pel di carota *(!) e così via. Non so se la suddetta lettera sia stata scritta in Svizzera e aggiunta ai famosi carteggi, comunque, per chi ha un briciolo di conoscenza cinematografica (informazioni sulla storia del film francese, un annuario per consultare i dati su Autant-Lara, ecc.), lo spasso è grande. Non voglio fare alcun addebito al direttore del settimanale, voglio ammettere che abbia pubblicato la lettera con la necessaria ombra del dubbio; comunque sono curioso di vedere, di fronte e di profilo, l'impunito che ha combinato, come si dice a Roma, la "bufala".*

LEO NEPPI MODONA (Firenze). - *Ricevo la tua lettera e la riproduco integralmente: «Caro Postiglione, la nuova veste di* Cinema? *Bellissima ma non migliore dell'altra, salvo il maggior spazio dedicato alla "biblioteca") rubrica che spero di trovare sempre. Ma quello spazio bianco accanto al sommario? Tu dici che così la pagina è meno soffocante... ma allora, tanto per tanto, perchè non lasciare delle intere pagine bianche per il respiro dei lettori? Io ho pensato a lungo alla funzione di quella lacuna bianca e queste sono le conclusioni: 1) è stata ideata per prendere appunti; 2) vi si devono immaginare fotografie troppo piccanti proibite dalla censura; 3) è stampata con inchiostro simpatico; 4) è destinata alla pubblicità; 5) è destinata ai lettori che vogliono appiccicarvi la fotografia del divo preferito o della diva; 6) non sapevate cosa metterci. Quale di questi casi è il giusto?». Risposta: il 7°, ossia vuol essere un omaggio a Mallarmé che vede nello spazio bianco la precisa condizione del capolavoro.*

IL POSTIGLIONE

GIULIO CESARE CASTELLO, *condirettore responsabile* — Autorizzazione N. 119 del Tribunale Civile e Penale di Milano — Concessionaria per la vendita in tutta Italia: A. e G. MARCO, Via Visconti di Modrone, 3 - Milano — Arti Grafiche Biemme, Via A. Emo, 10 - Milano.

BIBLIOTECA

CINQUANT'ANNI DI TEATRO IN ITALIA, testi di autori vari, a cura di Giulio Pacuvio-Bestetti, Roma, 1954 - pagg. 168, tavole f.t. 168 - L. 3500.

Spero che la recensione in questa sede di un'opera dedicata interamente al *teatro* italiano non sembri fuori luogo. A parte, infatti, i sempre piú stretti rapporti di vario genere che intercorrono tra le due forme di spettacolo, il volume edito da Bestetti costituisce un *pendant* a quello, analogo, che lo stesso editore aveva dedicato al nostro cinema del cinquantennio (ai due volumi apparsi un terzo è destinato a seguirne, riguardante l'opera ed il balletto). Mi sembra dunque opportuno occuparmi di questo secondo volume, così come a suo tempo feci, piú ovviamente, per il primo.

Essi sono accomunati da caratteristiche esteriori del tutto analoghe: si fondano, cioè, altrettanto sulle illustrazioni che sul testo. Le prime, raccolte da Elena Povoledo, costituiscono, anche qui, una ghiotta e preziosa attrattiva: in grazia del loro numero, della loro qualità, della loro frequente rarità, del nitore della riproduzione (peccato soltanto che qualche attribuzione sia errata, nelle didascalie, peraltro assai diligenti, in genere). Taluni fenomeni sono stati illustrati con maggior dovizia rispetto ad altri, ma nel complesso il panorama " visivo " appare suggestivo ed eloquente.

Piú diseguale quello storico-critico, il quale, a differenza dall'opera dedicata al film, non comprende tre soli scritti, tutti di una certa ampiezza, ma un notevole numero di testimonianze, di assai varie caratteristiche e pregi.

Senza offesa per nessuno, il piú originale ed interessante è, a mio avviso, quello firmato da Gerardo Guerrieri: *L'interpretazione di Shakespeare dal '700 al '900*, fine tentativo di ricostruzione di fatti sfuggenti, irripetibili, quali quelli interpretativi. Ma si tratta di un saggio che poco o nulla ha a che vedere con l'argomento del volume; esso si ferma infatti alle soglie del nostro secolo, affermando che a quel punto comincia un'altra storia. Ma precisamente quella spettava, salvo errore, a Guerrieri di esporre. Quel che lo studioso ci ha offerto, con tanto saporito garbo, è la premessa ad un discorso che egli sarebbe stato assai ben in grado di sostenere e che ci auguriamo voglia sostenere in altra occasione. Né questo è il solo scritto " extravagante " incluso nell'antologia: di interesse puramente generale è infatti il saggio, peraltro serio, come sempre, di Rosario Assunto: *Il teatro e i problemi estetici*.

Gli altri contributi rientrano tutti nel panorama che il compilatore si era prefisso, pur presentando una certa diseguaglianza di valore e di informazione e pur essendo prevalentemente improntati ad una divulgativa genericità, ad una compendiosa sommarietà, le quali hanno naturalmente precluso la possibilità di un discorso approfondito. Vero è che quest'ultimo non rientrava negli scopi di un volume del genere, che voleva invece assumere carattere di riepilogo.

Del rilevato difetto di genericità sono variamente indicativi scritti come la prefazione di Goffredo Bellonci (il libro è edito a cura del Centro di Ricerche Teatrali, di cui Bellonci è presidente) o come *Teatro e Televisione* di Giorgio Brunacci o ancora come *La riforma scenica del teatro italiano* di Achille Fiocco. Saggetti pur sovente acuti come *L'interpretazione del teatro goldoniano* di Gino Damerini (improntato ad uno spirito venezianamente " reazionario "), come *Teatro popolare* di Vito Pandolfi, come *Teatro spontaneo* di Anton Giulio Bragaglia, come *Scenografia e arti figurative* del sempre forbito Corrado Pavolini, come *L'evoluzione della scenotecnica* di Giacomo Prampolini non si può dire riescano a far di piú che scalfire, con una certa approssimazione, i rispettivi argomenti.

I temi " centrali " sono stati affidati a Silvio d'Amico, il quale, in *Dal capocomico al regista*, ha sviluppato ancora una volta, con la consueta chiarezza sintetica, quella sua interpretazione del processo evolutivo subito dalla scena italiana, che ormai è ben nota a chi sia appena al corrente delle cose del teatro; a Raul Radice, il quale, in *Verso il teatro stabile*, ha integrato le argomentazioni di d'Amico intorno all'avvento del regista, illuminando gli aspetti della tendenza alla stabilizzazione denunciata dalla scena italiana, con particolare riguardo al Piccolo Teatro di Milano; a Giulio Pacuvio, il quale ha, senza troppe preoccupazioni di completezza, come del resto i suoi due colleghi or ora citati, illustrato quel fenomeno spiccante nella recente vita del nostro teatro, che sono gli spettacoli all'aperto.

Questi tre brevi saggi, nella loro relativa sufficienza ed essenzialità indicativa e nella loro rinunzia ad un piú meditato esame della situazione, ad ogni tentativo di interpretazione inedita in sede storico-critica, ben rappresentano la fisionomia complessiva del volume, che è completato da un articolo informativo di Giuseppe Del Gracco su *La legislazione del teatro in Italia* e da una vasta, lodevolissima *Bibliografia* a cura di Carla E. Tanfani, bibliografia purtroppo limitata al periodo 1945-1953.

Dopo aver insistito sui limiti di un'opera come questa, vorrei, nel concludere, ribadirne i pregi che, se per noi italiani possono consistere soprattutto nella parte illustrativa e nelle sempre utili caratteristiche di riepilogo che il volume presenta, per gli stranieri, cui quest'ultimo è soprattutto dedicato, attraverso edizioni francesi ed inglesi, sono ovviamente ben piú sostanziosi. Il nostro teatro è infatti troppo largamente ignorato fuor d'Italia, specie quello del secolo ventesimo, se si eccettui Pirandello (non che, adesso, il P. T. di Milano e poco piú).

Ed un'opera accessibile come l'attuale potrà meritoriamente contribuire ad allargare le altrui cognizioni, a beneficio nostro e della cultura in genere. Ma a proposito di Pirandello, che nominavo poc'anzi: non sarebbe stato il caso, in un libro così fatto, di dedicare un capitolo agli autori, e di ricordarsi degli attori d'oggi in maniera meno marginale?

BIBLIOGRAFIA GENERALE DEL CINEMA, a cura di Carl Vincent, Riccardo Redi e Franco Venturini - Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1953 - Pagg. 256 - L. 2500.

Bibliografie del cinema a carattere monografico ne esistono parecchie, e spesso attendibili. Bibliografie generali ne esistono alcune, ma dai limiti quasi sempre evidenti. Questa che appare ora in volume, dopo esser stata pubblicata a puntate su *Bianco e Nero*, è senza dubbio la piú ampia e, grazie ad un suo certo ordine di catalogazione, la piú utile. Essa è suddivisa in undici grandi sezioni: opere generali, opere riguardanti la storiografia, l'estetica e la critica, la tecnica, i problemi sociali e morali, quelli giuridici ed economici, i rapporti tra cinema e scienza, il formato ridotto e il film di amatori, opere di documentazione ed antologiche, soggetti e sceneggiature, libri non classificati. I compilatori hanno dato conto dei criteri seguiti in una prefazione ed in succinte premesse ai singoli capitoli ed i criteri possono essere accolti, in linea di massima, anche se talvolta non sono mancati gli inconvenienti e le interferenze fra sezione e sezione. Anche dal punto di vista dell'ampiezza di interessi la bibliografia denota un lodevole sforzo (la sua compilazione, avvenuta presso l'Università di Padova, ha assorbito alcuni anni), pur se è chiaro che per certe nazioni il materiale potrebbe subire considerevole incremento, mentre altre, assai lontane, non sono rappresentate affatto.

Tanto per scendere a rilievi specifici, vorrei notare che un criterio alquanto incerto ha presieduto alla citazione degli articoli apparsi su riviste o giornali. Discutibile la discriminazione tra le varie riviste, ma sopra tutto discutibile la scelta del materiale. Ché talora si è accolto il superfluo (anche di autori trascurabili) e si è tralasciato parte dell'utile (anche di autori rappresentativi). Sempre in tema di periodici, poi, si sente gravemente la mancanza di una sezione ad essi riservata, dove siano registrati i periodi di uscita delle pubblicazioni piú significative, eventualmente con opportune citazioni in estratto dei loro sommari.

Un'altra sezione di cui lamento la mancanza è quella relativa alle opere letterarie concernenti il mondo del cinema, dai *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* di Pirandello a certi recenti romanzi americani, e via dicendo. Notevoli lacune e diseguaglianze mi sembra infine presenti la sezione riguardante le opere di consultazione. Mi riferisco specialmente agli annuari. Né valgono le giustificazioni addotte dai compilatori circa la difficile reperibilità di taluni fra essi. Non è ammissibile che in un'opera come questa non si trovi citata la fondamentale *Motion Picture Production Encyclopedia*, edita da " The Hollywood Reporter Press ", che costituisce, nel suo genere, la miglior pubblicazione statunitense, assai superiore al piú noto *Motion Picture and Television Almanac*. Si intende che a molte lacune i compilatori potranno ovviare nelle successive edizioni, che un'opera siffatta non potrà non avere. E, in ogni caso, già fin d'ora essi hanno compiuto opera utile, di cui gli studiosi di cinema possono esser loro grati.

g. c. c.

FUORI PROGRAMMA

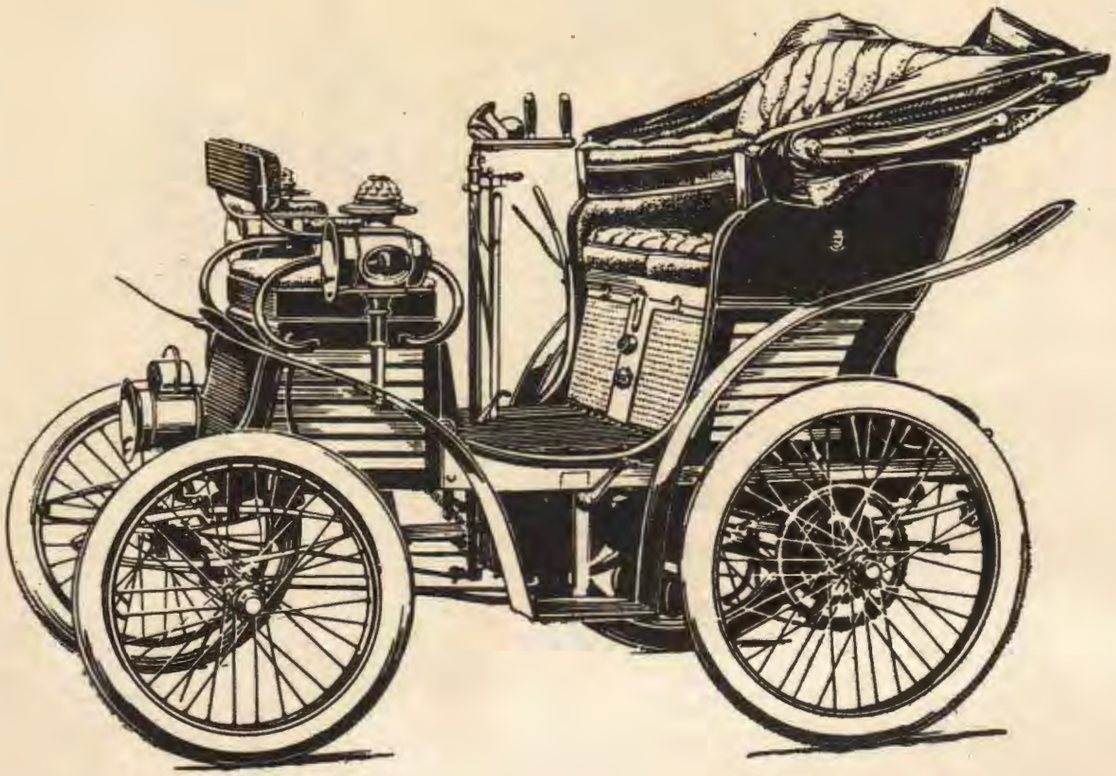
SETTIMANA INCOM N. 1119 (a cura di Raimondo Musu) è dedicata interamente ai recenti Campionati Mondiali di Ginnastica, che si sono svolti a Roma allo Stadio Olimpico. Pertanto questo "numero" può essere considerato come un documentario a sé stante ed anche le intenzioni della casa produttrice si rivelano tali. Gli autori non si sono infatti limitati alle riprese d'attualità, ma hanno cercato di rendere, attraverso un rapido montaggio, una sintesi dell'avvenimento sportivo e di trarne una morale che andasse oltre la immediatezza della cronaca. Le intenzioni non sono però state confortate dai risultati, in quanto l'inevitabile compromesso è affiorato, viziando il film che, se per la parte informativa può ritenersi efficace pur nei suoi evidenti e naturali limiti — la Manifestazione era troppo vasta e nutrita perché la si potesse facilmente condensare nei pochi minuti di proiezione — per la parte piú ambiziosa è invece del tutto mancato. Sicuramente il poco tempo a disposizione non ha permesso una scelta piú meditata del materiale e la fretta è stata una cattiva consigliera, ma il " pistolotto " finale (impegnato nei toni ormai cari alla redazione di questo giornale di attualità) non trova ovviamente in tale urgenza alcuna giustificazione.

TIRO AL BERSAGLIO (regia, Tullio Bruschi; produzione, Este Film), che un singolare caso d'abbinamento ha unito a *Sparate senza pietà!* non è che una sommaria esposizione delle caratteristiche di questo sport. Precedute da una premessa storica, quanto mai abboracciata, sfilano quindi le diverse specialità (tiro alla pistola, moschetto, carabina, ecc.) senza che ci si distacchi mai dal tono di una scialba rassegna, mentre il commento parlato (Gian Luigi Rondi) accentua, per sua parte, una simile trasandatezza.

MORTE IN AGGUATO (regia, Giorgio Baldaccini; produzione Incom) si inserisce in quella campagna " antinfortunistica " che i Ministeri della Difesa e dell'Istruzione vanno da tempo conducendo per mettere in guardia i ragazzi dalle insidie dei proiettili inesplosi. L'impegno è ovviamente didascalico e largo spazio è di conseguenza assegnato a materiale di reportages.

CORALI SENESI (regia, Vittorio Sala; produzione, Documento Film) ripete e ribadisce quegli errori che già abbiamo avuto occasione di rilevare a proposito di *Una storia del Pinturicchio*. Il regista, anche in questo caso, preoccupato sopratutto delle immagini (ferraniacolor, operatore Benito Frattari) non si è dato cura di impostare un efficiente racconto, ma si è solamente limitato ad " allineare " un certo numero di quelle deliziose miniature del XV° secolo che adornano le pagine dei corali senesi. Una simile raccolta — i soggetti sono ovviamente a carattere sacro e riportano anche gli episodi più significativi della vita di Gesù: dall'Annunciazione al Calvario — vale dunque esclusivamente quale documentazione divulgativa e non può aspirare a nessun altro merito.

CLAUDIO BERTIERI



Mutano le forme delle auto
e mutano i carburanti:
usate Supercortemaggiore