

CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

143 LIRE
CENTO

TERZA SERIE - 25 OTTOBRE 1954

S. Gherassimov - M. Ciaureli - V. Pudovkin -
I. Raisman - G. Roscial - A. Borissov: **IL
MESTIERE DI REGISTA** - Bocca, Milano-
Roma - pagg. 386, ill. f. t., L. 2.500.

E' recentemente comparsa nella collana di studi cinematografici diretta da Luigi Chiarini questa raccolta di saggi a carattere tecnico-estetico dovuti ad alcuni fra i più importanti uomini di cinema sovietici. Dice Ciaureli, a proposito del colore nel film: « Pare, a ragione che le osservazioni ed i pensieri dei cineasti possano essere di aiuto a risolvere il problema della soluzione cromatica delle opere cinematografiche. In ogni caso essi aiuteranno ad addivenire in seguito a deduzioni e generalizzazioni teoriche ». Ampliando la portata dell'osservazione dal colore alla tecnica filmica in genere, il paragrafo ora riportato potrebbe servire da premessa al volume e da chiarificazione dei suoi fini.

Gli artisti russi che hanno fornito il materiale per il libro, infatti, hanno esposto le loro meditate considerazioni sul proprio lavoro al fine evidente di portare un contributo quale che sia alla sistemazione del fatto filmico. E' da sottolineare, però, che non si tratta semplicemente di « pensieri ed esperienze » da utilizzarsi per un compiuto saggio a venire, in quanto gli scritti già di per sé costituiscono studi organici suscettibili di fornire un apporto originale ad una estetica e ad una cultura. Voglio calcare l'accento sull'espressione *una cultura*, perché rimane dubbio che gli scritti possano avere un valore assoluto con riferimento all'estetica cinematografica intesa in senso generale; le posizioni da cui gli studiosi sovietici partono e di conseguenza i risultati cui essi pervengono sono troppo intimamente legati ad un dotmatismo ideologico (che può per sua natura essere accettato o rifiutato) perché le conclusioni possano ritenersi senz'altro valide per tutti. Il che, d'altro canto, risulta senza ombra di dubbio dal complesso dei saggi, i quali, molto apertamente, si muovono nell'ambito di una estetica ben determinata, non cercano affatto di evaderne e con molta semplicità dimostrano di non tener conto alcuno dei fatti culturali esistenti al di fuori del loro mondo.

E' da farsi a questo punto una necessaria avvertenza: le considerazioni su esposte debbono essere tenute sempre ben presenti dal lettore perché questi possa superare la reazione che provocano talune affermazioni palesemente inesatte (« Il colore è strumento relativamente nuovo di cui ci hanno munito gli scienziati e gli inventori sovietici, i quali hanno elaborato un metodo originale — *sic!* — di cinema a colore su pellicola a più strati ») oppure a certe manifestazioni di acceso sciovinismo. Da tale punto di vista spiace dover constatare che lo scritto più urtante del libro è la « Introduzione » di Umberto Barbaro: la sua prosa punteggiata di espressioni critiche come « menzogne », « panzane » e da aperti dubbi sulla buona fede dei critici nostrani rappresenta infatti un insigne esempio di faziosità. Si avverte nella prosa di Barbaro qualcosa di forzato che manca completamente nei saggi sovietici: egli pure mostra di spregiare, anzi di ignorare addirittura quei fenomeni intellettuali che non si inquadrano nella sua ideologia, ma ben chiaramente si avverte lo sforzo. Il dogmatismo dei russi è spontaneo, la loro unilateralità congenita, mentre in Barbaro è sempre rintracciabile un che di voluto. Ed è inutile che egli faccia mostra di un conformismo integrale: per un uomo dalla formazione culturale fortemente occidentale come la sua, è strettamente necessario un lungo e faticoso processo razionale prima di poter liquidare certi « grossi » fatti culturali. Sbrigarsi con poche parole, dando già per scontate molte (troppe) cose, significa solamente giungere ad affermazioni arbitrarie. E' certo lecito a Ciaureli dare per acquisito il concetto di realismo socialista, ma se la stessa posizione assume Barbaro (a parte la nota falsa cui ho già accennato) le sue asserzioni restano, molto semplicemente, indimostrate.

Il saggio di Gherassimov (*Il mestiere di regista cinematografico*) è quello da cui prende presumibilmente nome l'intero volume e costituisce un esempio quanto mai chiaro della profonda serietà con cui i realizzatori sovietici affrontano il loro mestiere, non soltanto

da un punto di vista strettamente pratico, ma anche estetico. Gli elementi che contribuiscono al risultato complessivo (sceneggiatura, interpretazione, montaggio) vengono esaminati infatti in rapporto alla loro posizione nell'economia del processo produttivo: il regista non deve rimanere estraneo ad alcuno di essi, anzi viene esplicitamente affermata la necessità di una sua compartecipazione ad ognuno di essi. Tale intervento naturalmente varia di intensità: massimo nella sceneggiatura, esso è minimo nell'interpretazione, dato che la sua attività in questo campo non è più volta a servirsi dell'attore come di *materiale plastico* (secondo la vecchia scuola), ma soltanto a far sì che esso partecipi alla vicenda nel modo più pieno e cosciente.

Alle nuove concezioni sovietiche di sceneggiatura ed interpretazione Gherassimov dedica non poco spazio. La sceneggiatura, egli asserisce, non deve essere una mera traccia per il regista (il quale dovrebbe poi dare a tali sommare indicazioni una concretezza reale) ma deve costituire invece un « quid » già di per sé completo, analogo all'opera letteraria. Non scarsa esposizione da integrarsi a cura del regista, ma scritto che evochi da solo un mondo poetico nella sua interezza, concepito con ricchezza di particolari e varietà di sfumature. In tal modo al regista spetterebbe solamente il compito di sintetizzare, di assumere quei dettagli maggiormente indicativi, scartando ciò che è vago e generico: il che — nota Gherassimov — è, in fondo nulla più di quanto si fa nella riduzione filmica delle opere letterarie di certo valore. A parte la considerazione che (semplificando eccessivamente) tale teoria non esprime nulla più che l'esigenza di « buone » sceneggiature, la concezione sostenuta dal regista russo è senza dubbio sensata ed accettabile.

Passando a parlare della recitazione, l'Autore indugia dapprima su alcune considerazioni alquanto risapute sulla differenza fra interpretazione teatrale e cinematografica ed approda solo dopo alquanto genericità alla teoria dell'apporto positivo personale dell'attore al film per mezzo della comprensione (razionale ed ideologica) e della partecipazione emotiva controllata al tema centrale del film. Assai brevemente viene considerato il montaggio e quasi esclusivamente per affermare l'opportunità della prevalenza di quello interno, dichiarandosi strettamente legato al muto e pertanto del tutto superato il montaggio accelerato. Se non fossero già note le accuse di deviazionismo ripetutamente mosse ad Eisenstein prima della sua scomparsa potrebbe stupire questo rovesciamento integrale di tutte le posizioni da lui difese (rivalutazione della sceneggiatura e dell'attore, svalutazione del montaggio).

Della forma figurativa del film è il titolo del saggio di Ciaureli dedicato essenzialmente al problema del colore: la prima parte fa una breve storia ragionata del cinema sovietico in quanto il regista passa in rassegna la produzione russa nel suo evolversi dalle prime realizzazioni dell'epoca zarista, ai capolavori del muto che seguirono la rivoluzione d'ottobre, all'avvento del sonoro, sino ad approdare al recente ritrovato del colore che dà l'avvio al discorso centrale. L'evoluzione del cinema sovietico è seguita senza alcun impegno cronistico da Ciaureli, che si sofferma a descrivere i caratteri generali dei vari periodi ed a esaminare partitamente soltanto le opere ritenute più interessanti. Dopo alcune generiche considerazioni sulla varietà delle « maniere » proprie ai registi sovietici più noti non ostante la sostanziale unità di stile dovuta alla comune preparazione ideologica e tecnica, l'Autore affronta la parte centrale del suo studio: il colore.

Naturalmente a tale riguardo il suo punto di vista differisce alquanto da teorie ormai canoniche fra noi: egli sostiene infatti la necessità estetica ed ideologica di giungere a risultati strettamente aderenti alla realtà. Ciaureli configura (invero alquanto oscuramente) il contrasto fra tale gusto e l'astrattezza cromatica e compositiva propria del cinema « borghese » come la contrapposizione fra la pittura « a colori piatti » (che si abbandonerebbe ad un gusto strettamente pittorico con un conseguente impoverimento dal punto di vista della concretezza) e la pittura « in profondità » (nella quale sarebbe invece consentito far salva l'esigenza di un beninteso realismo).

La critica al formalismo coloristico va oltre la denuncia della « bella » inquadratura. (« Talvolta ci si preoccupava della presenza delle cosiddette *macchie di*

colore ed una determinata parte della inquadratura veniva pensata in un determinato colore la cui funzione era quella di ravvivare la tinta generale ») e giunge ad additare come difetto l'atomismo di certi film in cui le singole inquadrature non risultano legate da un'idea cromatica generale che informi tutto il film. A questa parte di sistemazione teorica del fatto colore, l'Autore fa seguire un esame dettagliato dei risultati più indicativi che sono stati raggiunti nel campo della cinematografia a colori: brani di film sono additati all'attenzione quali soluzioni particolari di vari problemi specifici: alcuni brani (in particolar modo quelli di commento al *Miciurin*) dimostrano un'acutezza critica notevole, mentre altri (specialmente quelli su *La caduta di Berlino* dello stesso Ciaureli, nonché su *Il complotto dei condannati* di Kalatozov) valgono per lo meno ad accrescere le nostre cognizioni su opere certamente interessanti che non siamo riusciti a vedere sino ad oggi. D'altro canto, tenuto conto di certi dettagli contenutistici (de *Il complotto dei condannati* è detto fra l'altro: « Gli autori si sono serviti di tinte sobrie per sottolineare anche la teatralità delle cerimonie ecclesiastiche cattoliche, per smascherare l'essenza reazionaria della Chiesa ») nutro non pochi dubbi sulla possibilità che i film possano vedere la luce fra noi, sia pure in un futuro più o meno prossimo.

Il rimanente del volume è composto da quattro saggi, sostanzialmente dedicati ad un unico argomento: l'attore nel cinema sovietico contemporaneo. E' inutile insistere ulteriormente sulla importanza del movimento che ha condotto alla rivalutazione dell'apporto della interpretazione personale al complesso dell'opera filmica: l'ampio spazio specificamente dedicato al tema (dopo gli accenni già contenuti nel saggio di Gherassimov) può da solo essere indicativo dell'importanza attribuitagli da tecnici e teorici russi.

Il primo studio, intitolato *Il lavoro dell'attore nel cinema ed il sistema di Stanislavski* è dovuto a Pudovkin ed una parte piuttosto estesa di esso è dedicata all'esame delle teorie applicate da Stanislavski al suo « Teatro dell'Arte » (quello stesso che egli aveva originariamente chiamato il « Teatro dell'arte popolare accessibile a tutti ») con particolare riguardo ai concetti base su cui si fonda il sistema (« azione continua », « supercompito », « vita nella parte »). E' innegabile la validità del metodo di Stanislavski per una compiuta formazione dell'attore: invero egli non si limita ad asserire la necessità di un legame fra il mondo personale dell'artista e quei sentimenti e pensieri di cui deve rivestirsi l'immagine da ricreare (che è il processo definito da Stanislavski, « il lavoro dell'attore su se stesso »), ma anche l'imprescindibilità di un valido contenuto del testo teatrale da cui possa riuscire nobilitata tale attività in se stessa sterile. L'asserita necessità di un metodo di lavoro tramite il quale possano raggiungersi validi risultati al di fuori di geniali improvvisazioni è in verità espressione di una esigenza che trascende il teatro per investire ogni forma di rappresentazione in cui si verifichi la contaminazione fra arte e spettacolo.

Da tale parte introduttiva Pudovkin prende l'avvio per esaminare il problema specifico della possibilità di applicazione delle teorie di Stanislavski all'attore cinematografico e dell'opportunità di uno smorzamento della recitazione nelle riprese filmiche allo scopo di depurare l'interpretazione di residui declamatori tipicamente teatrali, pur senza svalutare quell'« azione continua » che mette in grado l'attore di giungere ad una vera e propria « reincarnazione ».

A tale asserzione si contrappone I. Raisman con il suo saggio *Il regista e l'attore* cercando di dimostrare l'insussistenza della contrapposizione fra attore teatrale e cinematografico sostenuta da Pudovkin. Asserita la sostanziale identità della « buona » recitazione nei due casi, Raisman critica il sistema di scelta dell'interprete in base alla sola aderenza esteriore al personaggio (sistema del « *tipage* ») contrapponendo ad esso una adesione prevalentemente intellettuale ed ideologica dell'attore al « *character* ».

All'esaltazione di tale metodo di scelta degli interpreti e all'esame del processo tramite il quale l'uomo giunge a calarsi completamente nel personaggio sono dedicati pure i due saggi che chiudono il volume (G. Roscial: *L'esperienza del mio lavoro nel film biografico* e A. Borissov: *Sulla scena e sullo schermo*). Con queste due testimonianze rispettivamente di un regista e di un attore si conclude l'insieme di questi saggi che costituirebbero raccomandabile lettura per più di un cineasta nostrano. Se pensiamo che Borissov per accingersi ad interpretare *L'accademico Pavlov* si

(Continua in 3ª di copertina)



Susan Shental e Laurence Harvey sono stati scelti da Renato Castellani per dar vita a *Giulietta e Romeo*, la cui antica vicenda non è sembrata al regista molto dissimile da quella degli eroi di *Due soldi di speranza*.

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Direttore: GIULIO CESARE CASTELLO

Redattore Capo: DAVIDE TURCONI

Volume XIII
Terza serie

FASCICOLO 143

Anno VII - 1954
25 Ottobre

Questo numero contiene:

Cinema gira 602

PIETRO BIANCHI

"Giulietta e Romeo" tragedia di cuori italiani 606

MORANDO MORANDINI

Incontro con Castellani 608

F. M. PRANZO

Umanità e italianità del film di Castellani 610

SANDRO GHENZI

Una carovana da circo equestre per gli amanti di Verona 612

F. M. DE SANCTIS, R. REDI

Gli amanti veronesi da Masuccio a Shakespeare 614

Paginone: *I personaggi del film* 616

ROBERT KRASKER

Una grande esperienza 623

ROMAN VLAD

Come ho scritto la musica per "Giulietta e Romeo" 623

GIORGIO VENZI

Botticelli, Pisanello e Piero hanno ideato i costumi per Giulietta 624

ANGELO BESOZZI

Trentasei mesi di lavoro per fare un film 628

QUINDICI GIORNI

GIULIO CESARE CASTELLO

I film 630

CLAUDIO BERTIERI

Fuori programma 632

SERGIO DE SANTIS

Biblioteca II di copertina

IL POSTIGLIONE

La Diligenza III di copertina

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE: Milano, Corso Buenos Aires 45 - Tel. 22.84.33 - REDAZIONE DI ROMA: P.zza 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

Si sono iniziate le riprese...

...dei seguenti film: 04 (già annunciato col titolo Pronto, Roma; da un soggetto di Amidei, Age e Scarpelli, che narra le vicende amorose di sette impiegate della centrale telefonica romana, ed è basato appunto su un'inchiesta fra le telefoniste; Compagnia Internazionale Realizzazioni Artistiche Cinematografiche, ex "Astoria Film"), regista Gianni Franciolini, operatore Tonino Delli Colli, interpreti Antonella Lualdi, Peppino De Filippo, Franca Valeri, Giovanna Ralli, Marisa Merlini, Antonio Cifariello, Roberto Rizzo, Maria Zanoli, Tina Pica, Sergio Raimondi, Aldo Giuffrè, Turi Pandolfi; Una donna libera (Romana Film-Société Nouvelle de Cinématographie-Les Films Willemetz), regista Vittorio Cottafavi, operatore Guglielmo Garrone, interpreti Françoise Christophe, Pierre Cressoy, Gino Cervi, Elisa Cegani, Lianella Carell, Christine Carrère, Barbara Florian, Luigi Tosi; La fine dell'estate (sceneggiatura di Suso Cecchi D'Amico, Pratiolini, Savioli, Maselli e Prando Visconti, autore del soggetto, imperniato sulle varie reazioni di un gruppo di giovani dell'aristocrazia milanese dinanzi agli avvenimenti dell'8 settembre 1943; prod. Franco Cucchini), regista Francesco Maselli, operatore Gianni Di Venanzio, interpreti Lucia Bosè, Jean Pierre Mocky, Iry Nicolson; La grande avventura (F.I.D.E.S.), regista Mario Pisu, operatore Roberto Reale, interpreti Mara Lane, Gino Cervi, Aldo Bufi Landi, Ave Ninchi, Luciana Vedovelli, Guido Martufi, Nino Pavese, Livia Contardi e un gruppo di ragazzi.

Prosegue la lavorazione...

...dei seguenti film: Questi fantasmi (Titanus-San Ferdinando Film) di Eduardo De Filippo; Le ragazze di San Frediano (Lux Film) di Valerio Zurlini; Proibito (Technicolor; Documento Film-U.G.C.-Cormoran Film) di Mario Monicelli; Summer-time ("Tempo d'estate"; Eastmancolor; Ilya Lopert) di David Lean; Scuola elementare (Titanus) di Alberto Lattuada; La vecchia signora (Ferraniaclor; Barattolo Film) di Emma Gramatica; La vedova nera (Venturini) di Lewis Milestone; La cortigiana di Babilonia (Ferraniaclor; Pantheon Film) di Carlo Ludovico Bragaglia (al "cast" di tale film, già comunicato nel fascicolo n. 141, si è recentemente aggiunto Ricardo Montalban); L'ombra (Edo Film) di Giorgio Bianchi; Napoli, terra d'amore (Trionfaline) di Camillo Mastrocinque; Gli amori di Manon Lescaut (Eastmancolor; Rizzoli Film-Royal Film-Francinex) di Mario Costa; Lacrime d'amore (Romana Film) di Pino Mercanti; Io sono la Primula Rossa ("Il Sanculotto"; Cine Films-Amati) di Gio-

gio Simonelli; La tua donna (Deneb Film) di Giovanni Paolucci; Peccato che sia una canaglia (Documento Film) di Alessandro Blasetti; Tarantella tragica (I.C.S.) di Luigi Capuano; L'arte di arrangiarsi (Documento Film) di Luigi Zampa.

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: Land of the Pharaohs ("La terra dei Faraoni"; Warnercolor-Cinemascope; Continental-Warner Bros.) di Howard Hawks; La donna del fiume (Eastmancolor; Excelsa Film-Carlo Ponti) di Mario Soldati; La peccatrice (Ferraniaclor; Venturini) di Gianni Vernuccio; I cavalieri dell'Apocalisse (De Laurentis) di Antonio Leonviola; Rigoletto (Ferraniaclor; Granata) di Flavio Calzavara; Le avventure e gli amori di Giacomo Casanova (Eastmancolor; Orso-Iris Film) di Steno; Il Cardinale Lambertini (Italica-Vox Film) di Giorgio Pàstina.

L'accordo che disciplinava...

...la utilizzazione televisiva delle pellicole prodotte per lo sfruttamento commerciale nei locali cinematografici, stipulato l'11 aprile dello scorso anno, è stato disdetto con una recente lettera inviata alla R.A.I.-Radio Televisione Italiana dall'Associazione Generale Italiana dello Spettacolo (A.G.I.S.) e dall'Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche ed Affini (A.N.I.C.A.). In occasione della disdetta formale dell'accordo in parola, le Associazioni Cinematografiche hanno posto in rilievo l'opportunità di un suo aggiornamento, anche in relazione alla sempre più larga diffusione delle utenze televisive nei pubblici esercizi.

Alla presenza...

...dell'on. Macrelli, del sindaco di Cesena e dei dirigenti del Centro Cinematografico Romagnolo, si è svolta la premiazione dei vincitori del 2° Festival Nazionale del cinema a passo ridotto per dilettanti. I film premiati sono: (per la categoria 8 millimetri) I poveri di Candiolo e Moresco (S. Remo), Cesena terra promessa di Casali (Cesena), Il piccolo esploratore di Marchesini (Bologna), Il campo di Pistoia (Milano), Alchimia 900 di Gelli (Bologna); (e per la categoria 16 mm.) Gli inosservati di Nalbene (Milano), Tenebre in luce e Ancona nostra città di Trani (Ancona); Ischia e Sci nautico di Colombo (Milano). La giuria era così composta: Marino Serantini (Cesena) Paolo Fabbri (Cesena), Leonardo Martini (Ravenna), Giorgio Tren-

CINEMA GIRA



(sopra) Dawn Addams in Esploratori dell'infinito; (in basso) Gregory Peck e Rita Gam in Gente di notte, diretto da Nunnally Johnson.

tin (Padova) e A. Bonori (Bologna).

"La grande Dhalach"...

...è il titolo di un film a lungometraggio che verrà interamente realizzato nell'arcipelago delle Dhalach nel Mar Rosso: vi si narrerà l'amore contrastato di "Jamila" e "Abdalla", un giovane pescatore di perle, con assoluta esclusione di attori europei. Il regista è Osvaldo Langini, che ha già diretto Africa in My Heart (un film di produzione americana, in Technicolor, con George Montgomery, Brenda Marshall, Sophie Pigaut, Barbara Bates), nonché Nimra, il terrore degli abissi e una quindicina di documentari, tutti di ambiente africano; l'operatore è Bruno Barcarol (che ha curato la fotografia di Tam Tam nell'Oltre Giuba, di Carlo Sandri); e fanno anche parte della troupe che lascerà l'Italia alla fine di novembre: l'aiuto regista Gennaro Balistreri, il direttore di produzione Luigi Orestano, e gli organizzatori Brunelli, Guarneri (già direttore delle Imp. Cin. A.O.) e Silvio Nasi, il cosiddetto "pescatore in frak", che ha dato il proprio nome a un approdo delle Dhalach, "Marsa Nasi". Si unirà alla spedizione un archeologo dell'Università di Roma, per studiare le rovine esistenti sulle maggiori isole dell'arcipelago, avanzi di una remota quanto sconosciuta civiltà. Il film è prodotto dalla "Exotik Films".

Uno schedario internazionale...

...dei film di montagna verrà istituito a Trento a cura della direzione del Festival Internazionale del Film di Montagna. La costituzione di tale registro-schedario, la cui iniziativa è sorta a Grenoble, è stata recente-

mente ratificata dall'"Union Internationale des Associations d'Alpinisme" di Parigi.

Korda e De Mille...

...sono recentemente giunti in Italia, il primo per trascorrervi un periodo di vacanze, l'altro solo di passaggio. La venuta di Sir Alexander Korda a Taormina ha coinciso tuttavia con l'arrivo di una troupe della "Pathé News", capitanata dal suo Presidente, che intenderebbe produrre nella regione una serie di film, e quindi c'è chi ha posto in relazione il viaggio del produttore britannico con i programmi della "Pathé News"; quanto a Cecil B. De Mille, che ha solo fatto una breve apparizione a Genova e a Napoli, diretto in Egitto, con un seguito di nove persone, ha dichiarato ai giornalisti che i dieci Comandamenti, il suo quarantesimo film, sarà "la più colossale delle sue opere, quella che segnerà l'apice della sua carriera", e che dal punto di vista storico esso sarà il più possibile aderente alla realtà: a tale scopo ha affermato di essersi valso della collaborazione di valorosi storici. Gli interpreti dei Dieci Comandamenti, che verrà realizzato in Technicolor e in "Vista-Vision", saranno: Charlton Heston (nel ruolo di "Mosè"), Anne Baxter, Yul Brinner, Cornel Wilde, Yvonne De Carlo e Sir Cedric Hardwicke. Nel corso della conferenza stampa tenutasi all'Excelsior di Napoli, pur dichiarando fra l'altro che il film sarà il più costoso di tutta la sua lunga carriera, a un giornalista che gli chiedeva se sarebbe disposto a girare un film con scarsi mezzi e pochi personaggi, De Mille ha risposto: "Il valore di un film non dipen-



de dal numero degli interpreti, ma dall'idea che lo ispira".

FRANCIA

Dal film di Duvivier...

... La fin du jour ("I prigionieri del sogno", 1938) verrà tratta una commedia a cura di due autori americani, Howard Richardson e Francis Gofortn: lo stesso Duvivier e lo sceneggiatore del film Charles Spaak si occuperanno della regia dello spettacolo a Parigi. La commedia verrà poi rappresentata anche in Germania e negli Stati Uniti. Julien Duvivier, che sta conducendo a termine in Baviera il suo nuovo film Marianne de ma jeunesse, tutto interpretato da debuttanti, è in trattative con la sorella di Alain Fournier (ritirata in un convento a Castres) per ottenere il consenso alla riduzione cinematografica del celebre romanzo Le grand Meaulnes (pubblicato in Italia col titolo "Il grande amico"), cui egli pensa già da parecchi anni.

"Escalier de service"...

... è il titolo di un nuovo film di Carlo Rim, imperniato sul personaggio di una giovane domestica (l'attrice Etchika Choureau, la rivelazione dell'episodio francese de I vinti di Antonioni), la quale passando da un posto all'altro attraversa una serie di curiose e interessanti esperienze. I vari "padroni" sono interpretati dalle seguenti coppie: Jacques Morel e Sophie Desmarets, Danielle Darrieux e Robert Lamoureux, Jean Richard e Junie Astor, intorno ai quali si muovono anche Mischa Auer, Saturnin Fabre, Marc Cassot, Alfred Adam, Denise Gray, Jean-Marc Thibault e Marthe Mercadier.

Una serie di film...

... verranno appositamente realizzati per la televisione ad opera del reparto televisivo della Gaumont, con la collaborazione di Alain Poiré e Jean Jay, rispettivamente direttori della "Gaumont-Production" e della "Gaumont-Actualités", e di Maurice Régamey e Jean Viotti, autori della sceneggiatura. Il titolo delle trasmissioni sarà Rendez-vous avec Maurice Chevalier: all'attore francese si deve l'idea del programma, che consisterà in una serie di incontri con le personalità più in vista dello spettacolo, dell'arte e della cultura internazionali. I film verranno girati nella proprietà dello stesso Chevalier e nei luoghi più caratteristici di Parigi. Fra i primi "ospiti" dei brani già realizzati sono: Martine Carol e Christian-Jaque, Eddie Constantine e Gilbert Bécaud, Utrillo, Cécil Saint-Laurent, i balletti del

Marchese de Cuevas, l'orchestra di Jerry Mengo, il compositore Henri Betti, Edith Piaf e Jacques Pills, Michèle Morgan, Jean-Claude Pascal, Françoise Arnoul, Juliette Gréco e Marcel Carné. Una canzone di Fred Freed, "Rendez-vous à Paris", di cui Chevalier ha scritto le parole, sarà il tema fondamentale e di introduzione delle trasmissioni.

GRAN BRETAGNA

Alexander Korda...

... ha intenzione di ridurre per lo schermo la nota commedia di Terence Rattigan, The Deep Blue Sea, il cui personaggio centrale è stato interpretato sulle scene dall'attrice Peggy Ashcroft, con grande successo. Per tale ruolo Korda intenderebbe tuttavia interpellare un'altra attrice, cinematograficamente più idonea: prima di partire per l'Italia egli è stato infatti in trattative con Vivien Leigh.

Molto discusso...

... dalla stampa è stato un recente attacco rivolto da J. Arthur Rank alla British Broadcasting Corporation, l'ente di Stato della radio e televisione, per la cattiva qualità dei suoi programmi: pare infatti che nonostante il continuo aumento degli utenti di apparecchi (si calcola infatti che siano oggi poco meno di 3 milioni 600 mila, con un totale di circa 9 milioni 100 mila spettatori adulti), i film della "Rank Organization" abbiano avuto un incasso superiore al 3 per cento rispetto alla annata precedente. Il governo ha nel frattempo istituito una "Independent Television Authority", per sovrintendere alla televisione commerciale che è gestita da privati, mentre si prevede che entro un anno, con l'impianto di nuove stazioni trasmettenti che permetteranno una più libera scelta dei programmi, la B.B.C. verrà definitivamente liquidata.

PORTOGALLO

Henri Verneuil...

... ha realizzato a Lisbona gli esterni del suo nuovo film Les amants du Tage, prodotto da Jacques Gauthier, in cui sono narrate le vicende di una coppia di amanti assassini, perseguitati dal rimorso. Il film è interpretato da Daniel Gelin, Françoise Arnoul, Trevor Howard, Betty Stockfeld, Jacques Moulière, Marcel Dalio, Huguette Montreal e la stella portoghese Amália Rodriguez, altrimenti detta la "regina del Fado".

UNGHERIA

"A testa alta"...

... è il titolo del nuovo film diretto da Martin Kéleti, attualmente in lavorazione nello stabilimento cine-



(sopra) Myriam Bru in Le due orfanelle di Giacomo Gentilomo; (in basso, a sinistra) Giovanna Ralli e Martine Carol in Madame Du Barry di Christian-Jaque; (a destra) Antonietta Lualdi e Maurice Rouet in Casta Diva di Carmine Gallone.

matografico di Gyarmat-Utca a Budapest. Si tratta di una vicenda ambientata in un circo equestre, il cui personaggio centrale è quello di un pagliaccio, "Patyi", impersonato dal più grande attore comico del cinema e del teatro d'Ungheria: Kálmán Latabár, che ha già al suo attivo un centinaio di film e un numero incalcolabile di interpretazioni sceniche. A cominciare dal bisavolo, Endre Latabár l'animatore del Teatro Nazionale di Miskolc, la famiglia del Latabár si è sempre dedicata allo spettacolo: il nonno fu artista del Teatro Nazionale di Budapest, il padre un comico popolarissimo del Teatro Kirdály dell'operetta, e persi-

no il suo fratello minore, Árpád Latabár, è un attore comico molto noto nel paese. Uno dei film di maggior successo di Kálmán Latabár è Magazzini di Stato, che è anche il film preferito dall'attore: egli alterna in questo momento la sua attività cinematografica con quella teatrale, interpretando due operette: "La signorina travestita" e "La Principessa della Czarda".

JUGOSLAVIA

Arthur Maria Rabenalt...

... che ha già realizzato un film da Lo zingaro barone, con Georges Guétary, sugli sfondi naturali del pae-





Jean Peters e Burt Lancaster in L'ultima apache di Robert Aldrich.

saggio jugoslavo, ha da poco iniziato le riprese di un secondo film-opera, ricavato da Lo Tzarevitch, di cui alcuni esterni notturni si svolgono in uno dei più bei parchi di Belgrado, con lunghe e movimentate

scene di danza, cui prendono parte i celebri ballerini jugoslavi. Il protagonista di quest'ultimo film è un altro popolare attore-cantante: Luis Mariano.

BELGIO

Due noti critici...

...di Bruxelles, Bertrand e Bachelier, sono gli autori dello scenario di un film attualmente in lavorazione negli stabilimenti di Waterloo: La chasse aux nuages, diretto da Charles Dekeukeleire, imperniato sulle manovre di una coppia di censori che vogliono impedire a un regista di realizzare un film pacifista sulla bomba atomica. Ne sono interpreti Pierre Trabaud, Paul Frankeur e Guy Lou, attornati da un folto gruppo di noti attori belgi.

U. S. A.

Gordon Scott...

...è il nome di un atletico giovanotto prescelto da Sol Lesser per coprire il ruolo di "Tarzan", da poco rimasto vacante: egli è l'undicesimo della serie, dopo Elmo Lincoln, Gene Polar, P. Dempsey Tabler, James H. Pierce, Frank Merrill, Johnny Weissmuller, Buster Crabbe, Hreman Briz, Glenn Morris e Lex Barker. Proveniente dalla "Military Police", e già maestro di nuoto nella piscina dell'Hotel Sahara di Las Vegas (dove è stato appunto scoperto da

due "agenti" di Hollywood, Ed e Walter Mayers) Scott, il cui vero nome è Gordon M. Merschkul, secondo le misure puntualmente fornite dall'ufficio stampa di Lesser, è lungo la bellezza di un metro e 91 centimetri, pesa qualcosa come 97 chili, ha un torace di metri uno e 25, e dei bicipiti di 45 cm. ciascuno. Incidentalmente viene anche comunicato che il primo film del nuovo "Tarzan" sarà a colori, e si intitolerà Tarzan's Secret Jungle.

Una satira musicale...

...dei film storici e in particolare di quelli sulla Roma antica, è attualmente in lavorazione a Culver City: Jupiter's Darling, diretto da George Sidney. Ne sono protagonisti Esther Williams, George Sanders e l'attore-cantante Howard Keel, che interpreta il ruolo di "Annibale".

Jack Palance...

...uno dei più interessanti fra i nuovi attori americani, sarà probabilmente il protagonista di un film su Van Gogh, attualmente in preparazione: per tale ruolo si era fatto anche il nome di Marlon Brando. Palance intanto era stato interpellato per il film The Big Combo, ma in seguito a divergenze con la produzione (pare che egli pretendesse che al film prendesse parte anche sua moglie) è stato sostituito da Ri-

chard Conte. Dopo aver sostenuto il ruolo di "Attila" in The Sign of the Pagan, accanto a Jeff Chandler, Rita Gam, e Ludmilla Tchérina, l'attore sta ora terminando le riprese di The Silver Chalice (in Warnercolor e in Cinemascope), diretto da Victor Saville e interpretato anche da Virginia Mayo, Pier Angeli e Paul Newman, un altro nuovissimo attore di cui si va dicendo che benché provenga dalla scuola di Kazan è "eccezionalmente normale".

A Giulio Cesare Castello, colpito recentemente da grave lutto per la morte del padre, la Redazione, certa di interpretare anche la solidarietà di tutti i collaboratori e lettori della rivista, rinnova le più vive e sincere condoglianze.

I GIOVANI E IL CINEMA

Siamo moralmente sani

Nel numero 135 di Cinema, Luigi Chiarini ha impostato un dibattito sui giovani; ci invitate ad intervenire, aderiamo di buon grado ringraziando per la possibilità che ci date, di far sentire la nostra voce. Molti metri di pellicola e molte parole sono stati spesi per sviscerare il problema della generazione post-bellica, quella generazione che a torto è stata definita "perduta". Molti registi hanno portato sullo schermo le nostre vicende, a volte siamo stati trattati freddamente e con distacco (I vinti di Antonioni), a volte giustificati, (Avant le deluge di Cayatte); comunque sempre siamo stati trattati da criminali, generalizzando erroneamente. Quelli di noi che si sono imbattuti nella Giustizia sono i tarati, quei criminali in gestazione che inevitabilmente sarebbero incorsi nel Codice, raggiunta la maturità, maturità che noi abbiamo raggiunta a vent'anni o prima. Un problema esiste, ma non è il problema della delinquenza minorile.

Siamo nati in quegli anni in cui il fascismo era all'apice del suo fulgore, a scuola ed a casa ci avete insegnato ad amare il regime e un uomo, ci avete fatto indossare delle divise (ed a noi, bambini, piaceva), al termine dei "suoi" discorsi vi udivamo battere, entusiasti, le mani, anche quando si parlò di guerra (per noi è inutile la giustificazione della cartolina) guerra che infine scoppiò: e voi partiste e con voi i nostri fratelli maggiori. Noi conoscemmo i bombardamenti, le alzatacce notturne, i ricoveri; le nostre madri troppo occupate e preoccupate non avevano il tempo di seguirci. Poi cominciate una lotta fratricida e noi che non potevamo capirla la ritenemmo inspiegabile e cattiva. Siete tornati amareggiati e moralmente vinti, da ambo le parti, e quando più avevamo bisogno di una guida e di una buona parola voi, stanchi, ci avete lasciato in balia di noi stessi. E anche noi ci siamo divisi: i figli e i fratelli di questi da una parte, i figli e i fratelli di quelli da un'altra; quindi ci avete dato una Democrazia (non sapevamo cosa fosse, né vi curaste di spiegarcelo, troppo occupati a recuperare una vita interrotta), poi alcuni di noi hanno dovuto interrompere gli studi per motivi economici e quando sorse l'esistenzialismo, fummo esistenzialisti (non come oggi pensate); tutto questo ha lasciato nei nostri animi delle tracce indelebili e ci siamo formati e maturati. Chiarini dice che siamo politicizzati, ed è vero, ma bisogna considerare bene questo nostro atteggiamento: chi di noi era a destra, lo era per coerenza verso se stesso e verso i suoi parenti o conoscenti morti per un ideale, ed è l'unico motivo che lo spinga, oggi, a non rivedere le proprie posizioni; che era a sinistra lo era per la stessa coerenza ad un opposto ideale. Noi che ci sentivamo liberi e maturi (noi figli della gran massa italiana che non è mai stata politicamente matura, né lo sarà mai), eravamo al centro: un centro ipotetico che non si identificava in alcun partito. Intanto avete continuato ad alimentare rancore nei nostri cuori, ed a molto ha contribuito il cinema con innumerevoli film sulla Resistenza e sul passato regime, e nonostante facciate un gran parlare di pacificazione degli animi, continuate una fazione polemica in tal senso; ultimo esempio ne è Cronache di poveri amanti che (a mio discutibile giudizio), travisando completamente lo spirito del romanzo, lo ha sfrondata di tutte le sue parti più belle e lo ha reso solo strumento di rancore e di odio. E noi ci siamo qualificati, aderendo a quei partiti che più ci sembravano idonei.

Solo dopo queste premesse possiamo considerare il nostro problema: siamo dei giovani formati, preparati e moralmente sani (coloro che sani non erano si sono ormai rivelati, ed è di essi che vi siete occupati sinora), non siamo conformisti, le ragazze della nostra generazione non hanno falsi pudori e false moralità, avremmo il diritto di entrare attivamente a far parte della società, ma voi non ci volete considerare maturi perché abbiamo vent'anni: non ci date la possibilità di iniziare quel tirocinio che ci porterebbe ad esplorare un'attività intellettuale o artistica, perché siamo giovani, né abbiamo modo di impiegarci in altro modo: in Italia non c'è lavoro e ci sono i disoccupati che hanno precedenza. Così le nostre energie si sperdono inutilmente, e conduciamo, nostro malgrado, una esistenza da "vitelloni" (con uno spirito ben diverso da quelli di Fellini); il nostro problema è questo e ve ne ponete uno inesistente.

Chiarini si domanda perché molti giovani intellettuali militano nelle file del Partito Comunista, la risposta è semplice: in questo momento sono i comunisti ad avere il monopolio della cultura e dell'arte ed è in quel partito che sono presi in considerazione e compresi i nostri problemi, ed è per noi l'unico trampolino di lancio che ci si offra.

Molti di voi hanno fatto il loro tempo, hanno dato ciò che dovevano, lascino ora il posto ad altri, e questi ad altri ancora e questi ai giovani. Cerchiamo insieme di far raggiungere al nostro paese che rimane eternamente bambino, una maturità; ed il cinema, unico mezzo di diffusione tra coloro che, purtroppo, non leggono, che non discutono, che non seguono la vita dello Stato, e che un giorno costituiranno la massa nazionale, ha un grande compito da svolgere: questa massa deve essere educata, intellettualmente e moralmente. Il passato non può essere dimenticato, ma deve essere considerato più obiettivamente di quanto sia stato fatto sinora, per evitare di suscitare un'atmosfera emotiva che potrebbe portare ad un'altra dittatura o forse ad un nuovo conflitto; il neorealismo, questa grande conquista cinematografica italiana, contribuirà a farci risolvere i problemi della nostra società; e se volete, portate sullo schermo la nostra vita, ma non i casi sporadici di essa, forse anche voi avrete qualcosa da imparare e potrete comprenderci: Chiarini ha indicato la strada.

ENNIO TESTA

Proiezioni retrospettive sul cinema francese per gli "Amici della Cineteca"

Il 19 ottobre è stato inaugurato a Milano, con la proiezione di *La Règle du jeu* (1939) di Jean Renoir, il X anno sociale degli "Amici della Cineteca Italiana". Il primo ciclo di proiezioni, interamente dedicato al cinema francese comprende i seguenti film:

- Martedì 26 ottobre: *Un chapeau de paille d'Italie* (1927) di René Clair;
- Martedì 3 novembre: *L'affaire est dans le sac* (1932) di Pierre Prévert;
- Martedì 9 novembre: *Drole de drame* (1937) di Marcel Carné;
- Martedì 16 novembre: *Lumière d'été* (1943) di Jean Grémillon;
- Martedì 23 novembre: *Occupe-toi d'Amélie!* (1949) di Claude Autant-Lara;
- Martedì 30 novembre: *La kermesse heroique* (1935) di Jacques Feyder;
- Giovedì 9 dicembre: *Le jour se leve* (1939) di Marcel Carné.

TERZA SERIE

25 OTTOBRE

1954

CINEMA

143



Secondo il nostro caro Stendhal, "Giulietta e Romeo" è la tragedia "nella quale il divino Shakespeare ha saputo dipingere dei cuori italiani". Forse è in questa osservazione del romanziere de "La Certosa di Parma" che va cercata la ragione dell'ultima scelta del regista Renato Castellani. Perché "Romeo and Juliet"? Perché vi si tratta di "cuori italiani". E chi è più italiano nei temi del regista di "Due soldi di speranza"?

Secondo alcuni, Renato Castellani sarebbe giunto al cinema quasi per caso: chiamato "a dare una mano" a una "troupe" cinematografica in Etiopia dove il futuro regista si trovava come ufficiale. Secondo altri, si tratta di una vocazione precisa. Uomo del settentrione che aveva compiuto studi di architettura, Castellani trovò nel cinematografo la misura artistica che più rispondeva alle autentiche ambizioni sue. È certo che nel cinema egli entra subito con un'autorità da maestro: "Un colpo di pistola" colpisce (non è un gioco di parole) subito gli intenditori. È un lavoro che ha sicurezza di gusto e di esecuzione e che possiede in più quel calore poetico, quel timbro di auten-



(Sopra) Frate Lorenzo consegna a Giulietta il veleno che le procurerà la finta morte. (Nella pagina seguente) La scena del duello fra Mercuzio e Tebaldo (a sinistra) e l'arrivo degli ospiti a palazzo Capuleti per il ballo (a destra).

"GIULIETTA E ROMEO"

TRAGEDIA DI CUORI ITALIANI

ticità che non si possono fingere. Estetismo, si è detto poi, e anche decorazione ed evasione: parole che vorrebbero essere di condanna, ma non significano nulla se uno tien conto, com'è suo strétto dovere, del clima culturale e politico, e soprattutto della tempera morale, in cui il film è nato. Guerra ingiusta, non sentita neppure come mito, scatenata da gente incerta che giocava su una carta infida e maleodorante le proprie mal acquistate fortune. "Un colpo di pistola", in una produzione di film che rieccheggia puntualmente voci e suoni del regime, è un atto di nonconformismo elegante e anche, senza farlo parer troppo, un atto di accusa. L'universalismo della concezione puskiniana batte infatti in breccia il meschino particolarismo delle "direttive" gerarchiche; mentre piovono da ogni parte sugli spettatori smarriti i cinici prodotti, questi si davvero evasivi, dei registi a tutto fare.

La nuova aria, anzi il vento, che soffiò nel dopoguerra immediato, trovò Castellani al giusto posto di lavoro. Non solo egli comprese a pieno i nuovi modi espressivi e i partiti poetici cui sembrava invitare la poetica neorealistica; ma subito contribuì ad arricchirli e a variarli con apporti originali e profondi. Nacquero

così tre pellicole che tutti abbiamo a mente: "Sotto il sole di Roma", "È primavera", "Due soldi di speranza", cui critica e pubblico fecero festose accoglienze. In queste opere un sottofondo comune regola l'ispirazione di Castellani verso esiti ben definiti: egli si rivela il poeta della giovinezza incorrotta, della irrefrenabile e pura e lirica forza vitale, che si esplica da un lato in quel "vert paradis des amours enfantines", di cui

di PIETRO BIANCHI

ha parlato indicibilmente Baudelaire, e dall'altro in quella arruffata, smaniante, allegra competizione con gli uomini e con il destino che è il segno certo, la prova, dell'originalità di Renato Castellani come narratore cinematografico.

Ora è piuttosto lampante che il passo tra "Sotto il sole di Roma", "È primavera", "Due soldi di speranza" e "Giulietta e Romeo" è piuttosto lungo. "Sembra" piuttosto lungo, ma in verità non lo è affatto; tra "Romeo and Juliet" e "Sotto il sole di Roma" esiste una distanza temporale, non c'è invece la distanza

ideale o poetica, che è quella che conta. Spieghiamoci meglio, non senza aggiungere un dato di fatto che meglio serva a chiarire maggiormente il nostro discorso. Ci può essere qualcuno che per ragioni di diverso genere può accettare con riluttanza il "messaggio", la poetica di Castellani; nessuno anzi, che noi si sappia, l'ha rifiutato in pieno; ma ci sono delle mezze accettazioni, dei sì con riserva (dei superiori) che la dicono lunga. Nessuno tuttavia si è mai sognato di negare la sorprendente qualità tecnica del regista, le sue svarianti e poliedriche capacità artigianali. Per dirla in fretta, il cinema come mestiere non ha segreti per lui. È evidente che in "Giulietta e Romeo" son presenti entrambe le anime di Castellani: la prima, esornativa e svagata, di "Un colpo di pistola" e la seconda, concreta e pregante, che toccò in "Due soldi di speranza" il suo momento più completo (non il più alto) di espressione.

Torniamo ora alla definizione stendhaliana del testa di Sakespeare. "Giulietta e Romeo" è dunque, secondo il « milanese » Arrigo Beyle, "la tragedia nella quale il divino Shakespeare ha saputo dipingere dei cuori italiani". Dopo aver

osservato di passata che per Stendhal non vi può essere elogio più grande, aggiungeremo subito che "Giulietta e Romeo" non è altro che un "Sotto il sole di Roma" in panni reali e curiali, e ambientato in una civiltà artistica di suprema raffinatezza ed eleganza. Ecco perché Castellani ha rifiutato gli attori più rinomati della scena inglese accontentandosi di un Laurence Harvey non ancora affermato e di una Susan Shentall pescata a una "tavola calda" del centro di Londra. Ciò che ha rattristato ed urtato i critici britannici (buonissimo film, gusto e colori perfetti ma interpreti inadeguati, essi affermano) è proprio la "spia" delle intenzioni del regista.

Egli ha voluto per la sua trascrizione degli attori che fossero il più possibile vicini alla realtà poetica voluta dal grande Will: due adolescenti, due ragazzi quasi, in preda al vento rapace e alle ambascie del primo amore. Due giovanissimi amanti, infantilmente indifesi contro le insidie della vita e del male, immersi nel fuoco di un eroico furore nel magico scenario del Rinascimento italiano. Da una parte il Castellani "formalistico" teneva d'occhio i grandi muri, le straordinarie tele di Carpaccio e di Giorgione, dall'altra meditava un trasferimento ardito ma vivo dei "bulli" di Trastevere nei ricchi costumi degli amanti di Verona. Il gioco è riuscito solo sino a un certo punto: è vero che Susan non è Norma Shearer e che, soprattutto, Harvey non somiglia

neanche da lontano a Leslie Howard. Ma in compenso quale senso di "verità" affettiva, che sapienza compositiva, che sflogio di colore e di luce. Anche l'altra, e più sottile, osservazione: che cioè, al tempo degli amanti giovinetti, i muri e i dipinti che vediamo ora corrosi e offesi dal tempo erano "allora" nuovi ed intatti come l'aria del mattino, perde di importanza al lume di una nuova strategia che sopprime, come s'è già accennato, le dimensioni temporali a beneficio di un tempo "ritrovato" od "eterno" che ha l'immobile, perfetta fissità dei cieli platonici.

"Giulietta e Romeo" è infatti un risultato soprattutto figurativo. È Shakespeare, con presenti tuttavia tutte le sue fonti italiane e visto attraverso i nostri grandi pittori. È una festa di colore e di luce: come s'è detto, gli amanti giovinetti hanno l'età giusta del racconto, l'età delle guance fresche come rose di maggio e dei rapimenti del primo amore. I loro movimenti sono armoniosi, decisi senza violenza ed eleganti senza fasto. E come puro cinema, il ballo in casa di Giulietta è uno dei punti più alti raggiunti sino ad oggi dal sapiente e paziente Castellani. Rompendo poi la crosta di una certa convenzione retorica, secondo la quale il nostro cinema era significativo solo sul piano del neorealismo di stretta osservanza, Castellani ha dimostrato che le nostre squadre d'attacco sono ormai in grado di fare con successo film,

realistici o non, in grado di esaurire molte delle possibilità del reale. Anche "L'Orlando Furioso" (il discorso per "Giulietta e Romeo" vale pure per "La strada") era un'opera di "evasione." Pure è dotato ancor oggi di una vivezza che pare immortale. Senza contare che in quella sua particolare eccezione realistica, Castellani ha saputo conferire a Giulietta, ragazza dei "quartieri alti", squisito frutto di una classe da lungo tempo ricca ed assestata, e a Romeo, borghese ancora un po' bullo, di fresca estrazione e quindi di opulenza recente, caratteri di saporita evidenza.

Seguito con simpatia dal pubblico intelligente e da una critica illuminata ed illuminante. Castellani, che ha poco più di quarant'anni, può giungere molto lontano; anche perché non gli è ignota la "boutade" di Malraux, che cioè il cinema è "anche" un'industria. Ci sia permesso solo, concludendo, di esprimere un rincrescimento, questo: che a Venezia "Giulietta e Romeo" sia stato premiato non "con" ma "contro" il film di Visconti. In tal modo l'opera di Castellani ha perso un poco del suo ultimo significato: di essere una delle due alternanze, dei due moduli, nei quali è solita manifestarsi la cultura del vecchio Occidente: realtà e sogno, Platone ad Aristotile. Tanto più che sappiamo da almeno un secolo che anche l'ombra è sole.





(Sopra) Castellani, con l'apparecchio ottico, mentre sceglie un'inquadratura: alla sua sinistra, in primo piano, l'operatore Krasker. (Nella pagina seguente) Romeo, ospite non invitato al ballo dato dai Capuleti, vede per la prima volta Giulietta.

con la Compagnia del Teatro di Via Manzoni a Milano, riproviamo l'antico piacere, più tenero ora e meno stupito dopo che, per la prima volta, abbiamo la possibilità di venire a contatto diretto con l'autore di *Due soldi di speranza*.

"Ha la vitalità di sette uomini messi insieme" ci aveva confidato poco prima Lou Leone, la sua aiuto-regista.

Un giudizio esatto. Superato il primo momento di imbarazzo — quella zona d'ombra che, nelle interviste, a volte è più difficile da superare per l'intervistatore che per l'intervistato: quel disagio di essere costretti a introdursi a freddo nell'intimità di una persona, con l'arma automatica della domanda e risposta — la conversazione scivola senza intralci.

Renato Castellani è un conversatore vivace e schietto come l'abbiamo conosciuto, narratore, attraverso le sue pellicole; né l'acuta sottigliezza delle sue argomentazioni né la vivida originalità di alcune sue intuizioni che di tanto in tanto inserisce, con noncuranza sorridente, nel discorso, risentono di quella posa intellettualistica che altre volte abbiamo colto in qualche suo collega.

Si ha la sensazione di un uomo che ha di-

sione del suo viso mobilissimo si vela di qualcosa di indefinibile ma triste, subito nascosto da un sorriso: "... anche se ho dovuto pagarlo sempre caro. Ho sempre fatto i film che ho voluto, come ho voluto. L'unico progetto cui ho dovuto rinunciare fu un soggetto concepito negli ultimi mesi della guerra. S'intitolava, se ricordo bene, "Il pensionante"; era la storia di un uomo che, a Roma, durante l'occupazione tedesca, era stato costretto a rimanere confinato in un appartamento per alcuni mesi. Mi sarebbe piaciuto realizzarlo ma ora non avrebbe più senso. Ogni film ha la sua stagione. Se le interessa, è stato persino pubblicato dall'editore Noventa. Comunque, è l'unico caso. È per questo che, in relazione alla media, ho girato pochi film. A quest'ora avrei potuto essere ricchissimo se... Non importa. È giusto che certi lussi si paghino. M'avevano fatto la proposta di questa regia quando ancora stavo girando *Romeo* e avevo detto a Sandro Ghenzi, il mio produttore: non ti disturba se faccio del teatro? Non lo disturbava, ed eccomi qui. È la prima volta che faccio del teatro sul serio. Nel '44 misi in scena, al "Valle" di Roma, uno spettacolo di rivista. Si intitolava *Il suo cavallo*, il testo era di Longanesi e Steno. Una rivista intellettuale, di un gu-

INCONTRO CON CASTELLANI

Ricordiamo di avere avuto — al di là dell'ammirazione che da anni portiamo alla sua attività di regista — la prima immagine di Renato Castellani uomo su queste stesse colonne (*Cinema*, CVI. 166-8) quando leggemmo certe sue idee sull'Otello scespiriano.

"Il regista — riferiva Franco Rispoli — vedeva l'opera inquadrata in una Venezia decadente, risolta pittoricamente alla Veronese, esausta e marcia della sua stessa civiltà, illusoriamente anelante a riacquistare a contatto del babaro e del primitivo quella verginità di sensazioni già inaridita in una troppo opulenta raffinatezza. Desdemona ne era l'espressione, una Desdemona molto dissimile dalla pallida, dolce, fragile fanciulla della tradizione: al suo posto una degna figlia di una tal Venezia, una donna sessualmente scatenata, alla ricerca di sensazioni forti".

Per questo, aggiungeva Castellani, aveva accettato il matrimonio con il Moro; era più che naturale che Otello, conoscendola nell'intimità, ne fosse tanto geloso.

Era un'idea che avevamo avuto anche noi qualche tempo prima, dopo una rilettura del testo scespiriano, un'idea che ci eravamo limitati a confidare a qualche amico tra una chiacchiera svagata e l'altra, mitigando con il tono scherzoso quello che ci sembrava un paradosso. Confessiamo che la coincidenza ci fece piacere, quel piacere un poco tenero e stupito che si prova, a volte, incontrando in un ambiente estraneo una persona sconosciuta dalla sensibilità e dalle letture comuni.

Mentre ascoltiamo Renato Castellani che ci parla di *Romeo e Giulietta*, di Shakespeare, della sua esperienza teatrale come regista de *La dodicesima notte* che sta mettendo in scena

gerito il proprio bagaglio culturale, che è riuscito a contemperare erudizione e temperamento in un accordo complementare non scevro né da scatti né da fratture che sono la migliore testimonianza della complessità della prima e della vitalità del secondo.

Gli domandiamo se questo intermezzo teatrale (sul quale — ci aveva detto la sua segretaria — s'è buttato con un ardore e un rigore puntiglioso quasi superiori, se è possibile, a quelli messi in atto per *Giulietta e Romeo*) sia stato provocato da un'occasione esterna o se si possa, in qualche modo, ricollegare con la sua ultima fatica cinematografica.

"È soltanto un caso — ci risponde —. Sono negato ai programmi, ai progetti a lunga scadenza. Mi sembrerebbe di rinunciare a parte della mia libertà che è per me un'esigenza fondamentale. Ho accettato questo impegno, nuovo per me, per divertirmi, proprio nel significato etimologico del termine: uno svago, una distrazione".

Qui ha uno scatto molto mediterraneo, in bilico fra il divertito e lo sconsolato: spalanca le braccia e le lascia cadere rumorosamente sulle coscie, proprio in un gesto che ha dovuto insegnare ripetutamente a Flora Robson, la nutrice di *Giulietta e Romeo*.

"Non l'avessi mai fatto! Divertimento, questo? Non sono mai stato tanto occupato, tanto stanco come in questo periodo. Però, mi diverto. È un'esperienza appassionante. No, non mi chiedo se ho progetti cinematografici. Per due mesi rimarrò legato a questo impegno, poi si vedrà. Se posso vantarmi di qualche cosa nella mia carriera, è di aver sempre fatto quel che ho voluto...".

Una pausa, e per un attimo la vivace espres-

sto ben determinato: basta il nome di Longanesi per averne un'idea. Il "cast" era eccezionale: Stoppa, Borboni, Tofano, Campanini, Ugo Dell'Ara. Fu un fiasco. Poi, dopo la guerra, Rina Morelli mi pregò di portare a termine la messinscena di *Spirito allegro* di Coward che era stata iniziata da un'altra persona. Due esperienze di importanza limitata. Ora, invece, sono alle prese con Shakespeare. È un continente, quell'uomo, non si finisce ma di esplorarlo. E *La dodicesima notte* è un gioiello. Quel che fa tenerezza è di ritrovare in un inglese l'Italia — l'azione è ambientata in un'Illiria di fantasia che ha tutti i caratteri italiani — un Rinascimento rievocato e descritto con tanto amore, con genialità così estrosa. C'è un gusto dell'intrigo e del travestimento che è tipicamente nostro, e nello stesso tempo un lirismo appassionato e delicato insieme, proprio allo Shakespeare più ispirato. È un periodo, quello, che amo molto. Sono un adoratore dell'Ariosto, il mio autore ideale, ma quella che più interessa è la letteratura preromantica del Rinascimento — l'"Aminta" del Tasso, insomma — dove sono reperibili i presentimenti del melodramma che, alla resa dei conti, è l'aspetto fondamentale del carattere italiano".

Il nome dell'Ariosto poteva essere una suggestione preziosa per uno scambio di idee, forse una chiave ideale per individuare il fulcro di una personalità; sinceramente, non è un nome che si coglie con frequenza sulla bocca di un uomo di cinema, specialmente in tempi di "engagements" come i nostri.

Disgraziatamente avevamo chiesto al regista un incontro per farlo parlare di *Giulietta e Romeo*, e ci sembrò quello il momento più opportuno per fare scivolare il discorso sull'obiettivo principale della nostra intervista. Gli do-

mandiamo allora se sono stati i medesimi motivi che l'hanno spinto alla trasposizione cinematografica della tragedia veronese.

“Esattamente — risponde — e mi sembra ormai inutile ripetere quello che ormai è diventato un chiodo fisso: che *Giulietta e Romeo*, l'ho già filmato tre volte”.

È, da parte sua, il secondo tentativo, di sfocare il discorso sul film e cerchiamo di conseguenza un'altra strada per forzare il blocco.

“Quali sono state le sue reazioni alle critiche rivolte al film sia in occasione della Mostra di Venezia sia dopo la “prima” londinese? Le critiche negative, s'intende”.

Castellani fa un gesto vago, forse d'impazienza.

“Le debbo confessare che non ho mai dato gran peso ai giornali. Non che sottovaluti o disprezzi la funzione della critica, tutt'altro; qualche volta è stata utile anche a me. È un fenomeno tutto personale: quando ho portato a termine un film, cerco di liberarmene al più presto, di staccarmene.

Sempre la mia famosa smania di libertà, la mia irrequietezza”.

Vorremmo domandargli se non ci sia un fondo d'anarchismo nel suo temperamento ma, temendo di sviare ancora una volta il discorso, conserviamo un prudente silenzio.

“Insomma, da un certo punto di vista, di *Giulietta e Romeo* non m'importa più niente, non m'interessa più almeno come fatto creativo, artistico. Sono soltanto curioso — fiducioso, anche — di vedere se otterrà o no il favore del pubblico perché, è inutile negarlo, è il giudizio del pubblico che conta. Ognuno di noi lavora per il pubblico, io più di tutti che mi propongo sempre di fare dei film per divertirlo. Sa quale fu la mia più grande soddisfazione a Venezia? Non il Leone d'Oro, non gli elogi della critica, non le congratulazioni degli amici. Fui contento quando mi riferirono che, all'uscita dalla proiezione, molti spettatori avevano i fazzoletti in mano, gli occhi umidi di commozione. Mi bastava”.

“Ma le critiche? — insistiamo — più di uno, da noi e a Londra, ha scritto che ha maltrattato Shakespeare, che s'è preso accessive libertà, riducendo, per esempio, il personaggio di Mercuzio ai minimi termini”.

“Già, Mercuzio. Era inevitabile che tirassero in ballo Mercuzio. Mi sono domandato, a Venezia, se tutti i signori critici conoscessero così bene il testo scespiriano e sapessero così perfettamente l'inglese per potermi accusare, così alla leggera, di tradimento. È significativo il fatto che coloro che m'hanno rivolto obiezioni di questo genere, giunti al momento di esemplificare, si sono limitati a Mercuzio. La conoscono tutti, la tirata della regina Mab.

Devo ancora ripetere che, volendo impregnare nei limiti del possibile la mia trascrizione cinematografica dell'ambiente italiano in cui l'ha innestata il suo autore, ho cercato di sfronarla di tutti quegli elementi eufemistici, tipicamente inglesi di cui l'ha ornata Shakespeare e che costituiscono, fra l'altro, in *Romeo* come negli altri drammi, la parte più caduca della sua poesia, quella più legata agli umori e alle mode del tempo?

M'hanno rimproverato di non avere abbastanza accentuato la caratterizzazione storica e

locale dell'ambiente ma non si sono accorti che ho fatto qualcosa di più: ho cercato di togliere ogni traccia, ogni riferimento storico e sociale. La ragione è semplice: erano tracce e riferimenti non alla società italiana di Romeo e Giulietta ma a quella in cui viveva e lavorava Shakespeare.

Forse che non ho pensato anch'io, durante la preparazione del film, all'ambiente? In una primitiva stesura il Capuleti era un importatore di sale dall'Austria e il Montecchi un commerciante di cavalli. Tra Romeo e Giulietta c'era persino una differenza di lustro nobiliare, di cetto, di condizione economica.

Una volta, però, che mi decisi a lasciar stare il Da Porto e affrontare Shakespeare, tutto questo non m'interessava più. In questo come in tutti i miei film c'era soprattutto un problema da risolvere ed era un problema di stile. Che poi un'opera abbia anche un valore didascalico o rivoluzionario, è un'altra faccenda.

Un discorso critico su *Giulietta e Romeo* deve cominciare da questo punto e non ricorrere ad assurde ed inutili pretese programmatiche. Io narro delle storie, non mi si addicono i messaggi o le denunce. Dove lo mettiamo, allora, l'*Orlando Furioso*? *Le rane* di Aristofane non sono un capolavoro perché tirano al bersaglio contro la società ateniese ma perché sono di Aristofane.

Che cos'è, in fondo, Romeo? Da un punto di vista sociale, un formidabile rompiscatole, un cretinotto, il tipico rappresentante di certa gioventù italiana — tutto cuore e niente cer-

vello — come è sempre esistita, da noi, e come esiste ancora. E che cosa erano, se non dei rompiscatole...”.

Pur senza perdere il suo piglio allegro, il tono di Castellani s'è fatto più risentito e il suo discorso non è scevro di qualche espressione pittoresca: “rompiscatole” è una parola esatta soltanto per metà. Ne ha usato un'altra un poco più plebea.

“...i protagonisti dei miei film precedenti: Ciro, Beppe, Antonio? L'amore è sempre un fatto che con la socialità ha poco o niente da spartire. Almeno con la socialità com'è intesa, oggi, da molti. Nella mia carriera di regista, a cominciare proprio da *Un colpo di pistola*, non ho fatto altro che raccontare conflitti tra l'individuo e la società. Forse che non sono anche questi temi sociali? Forse che i rapporti tra un padre e un figlio non sono un fatto sociale? Ognuno racconta quel che gli sta a cuore, nel cuore. Si tratta di stabilire se ci riesce o no.

Sa che cosa m'è successo con Bill Travers, il mio Benvolio?

È un ragazzone alto più di due metri, un buon attore, una persona colta e intelligente; naturalmente, a teatro, aveva visto *Giulietta e Romeo* più di una volta, l'aveva anche recitato. Terminato il film, ebbi occasione di vedere in sua compagnia alcune sequenze. Quando si riaccese la luce, mi si avvicinò con un viso stupito — così grande e grosso sembrava un bambino — per dirmi: “lo sa, Castellani, che non avevo mai creduto che fosse una storia



così interessante? »

Ha detto la tirata tutta di un fiato e ora fa una pausa ma anche se appare leggermente più eccitato che all'inizio, non gli è scomparsa dal viso quell'espressione allegra e un poco divertita che d'acchito suscita una simpatia immediata.

« Hanno scritto che il mio è un film freddo, che raffinatezza decorativa ha soffocato la poesia. Lasciamo pure da parte i critici inglesi perché io le ho viste, le edizioni teatrali di *Giuletta e Romeo* che fanno in Inghilterra: risotti riscaldati.

È il colmo che mi si rimproverino dei torti che sono stato io stesso il primo a subire. Forse che non sarebbe piaciuto a me inventarmi un Quattrocento come io lo vedevo, come no fatto gli artisti di tutti i paesi, in tutti i io lo immaginavo? E' un'operazione che han-tempi. Che cosa faceva Shakespeare? E il Giorgione? e il Tintoretto, il Veronese? Ora non si può più. Avrei fatto le capriole se avessi potuto raccontare a modo mio *Giuletta e Romeo*, infischandomi dell'ambientazione storica, dei costumi. Non si può più. La nostra non è un'epoca felice per le arti. Il nostro è, come il Settecento, un secolo di grandi rivolgimenti storici, politici, scientifici, sociali ma non artistici. È un secolo critico, dominato dalle ricerche, dalla filologia, dalla scienza.

Oggi i critici spaccano un capello in quattro per un particolare storico. Dov'è andata la libertà che avevano gli artisti di un tempo? E così mi si rimprovera di aver fatto un'opera di gusto, di raffinata illustrazione. È il colmo. Succede così che mi rivolgono oppunti di questo genere proprio coloro che, facendo sfoggio di un'erudizione davanti alla quale m'inchino, mi rimproverano di avere inserito il particolare di una chiesa senese nel San Zeno di Verona. C'è una contraddizione di termini.

Quel che mi era stato possibile fare, senza tradire il teatro, per metter aria nel film, ho cercato di farlo. Che cosa pretendevano? Che mostrassi *Romeo* mentre va a una riunione della sua corporazione?

Tanto più che anche i discorsi di questo genere sono campati in aria, sono astrazioni belle e buone. Vorrei fare una scommessa. A chi vedesse il film tra cinquecento anni — ragiono per assurdo — basterebbe un esame attento per stabilire, anche senza nessun'altro aiuto di carattere bibliografico, in che secolo fu girato. Scommetto che s'indovinerebbe persino l'anno, il 1954. Ma perché non abbiamo più la libertà di cui godeva l'Ariosto quando scriveva... *l'Orlando Furioso*? ».

È ora di lasciarlo al suo lavoro; sulla porta fatto capolino qualcuno che tiene in mano un mazzo di fotografie di Isa Barzizza; cominciano a discutere sulla qualità della carta sulla quale sono state stampate. Castellani solleva una carta opaca « per poterci scarabocchiare sopra »; e s'accinge a spiegare, con un frasario ricco di termini tecnici, a quale carta allude. Prendiamo il largo in silenzio portando con noi il dubbio che in verità quella dell'*Orlando Furioso* potrebbe essere la chiave adatta per impostare un discorso critico sul regista Renato Castellani.

MORANDO MORANDINI

UMANITA' E ITALIANITA'

DEL FILM DI CASTELLANI

Allorché il pubblico del Festival veneziano, adunatosi dapprima in vaghi conversari e snobberie nella vasta arena mondana del Palazzo del Cinema, puntò gli occhi sulle iniziali quadricromie del film di Renato Castellani *Romeo and Juliet*, capì subito l'italiano di Castellani e l'inglese di Shakespeare. E non disgiunse più le due emozioni: quella di veder trasfigurata in un senso più umano o, se volete, verista, la stupenda ed eterna leggenda degli amanti di Verona e quella di intendere con mezzi più semplici e direi più adeguati all'intelligenza corrente, la ispirata poesia del loro divino cantore.

Bastarono poche scene iniziali; meglio ancora, bastarono pochi colpi di spada e un po' di sangue nella bella piazza veronese del mercato, movimentato dalla improvvisa rissa fra Capuleti e Montecchi, per far entrare il pubblico nello spirito idealistico del Ca-

stellani, al quale dobbiamo pur sempre alcune tra le pagine più schiette e semplici del neorealismo cinematografico.

Il pubblico che fa pubblico è quello che non ha la malizia critica del colto censore o del dotto esteta, bensì la superficiale e oggi giorno bastevole conoscenza di quelle opere d'arte che come *Romeo and Juliet* o come *l'Orlando furioso*, *l'Amleto* o il *Mosé* o *La nascita della primavera*, diventano col tempo, automaticamente, il patrimonio intellettuale autoereditario d'ognuno.

A questo genere di platea, la più ampia e la più pratica, un film coscienzosamente lirico non avrebbe toccato il cuore e tanto meno l'intelletto. Forse lo avrebbe annoiato o, peggio, lasciato indifferente. Con Castellani, invece, col suo stile così pittorescamente « italianisant », col suo gusto coloristico di ascendenza quattrocentesca alla Lippi, o con certe compiacenze architettoniche





(A sinistra) Romeo, prima di partire per l'esilio, si reca da Giulietta. (A destra) Un'inquadratura della rissa, al mercato, fra i servi di Casa Montecchi e quelli di Casa Capuleti. (Nella pagina precedente) Un colloquio tra Giulietta e la nutrice.

giottesche, questo pubblico s'è abbandonato, s'è lasciato attrarre sia dalla realtà dei personaggi che dallo stupore delle immagini; ha compreso che i tipi Romeo e Giulietta non erano più innamorati sentiti soltanto fantasticamente dal poeta, poiché rassomigliavano a gente viva che, affacciata al verone non faceva cartolina e se deambulava per le vie di Mantova non sembrava evasa dalla realtà.

In un certo senso Renato Castellani, pur non usando a Shakespeare il gesto irriverente dell' "Old Vich" che tradusse l'*Amleto* in abiti borghesi novecento, ma lasciando ai personaggi il loro mondo, i loro costumi e le loro barocche maniere seicentesche, ha ricreato ogni cosa con un "animus" commoventemente attuale.

E che gli siano stato compagni, in questa poetica riviviscenza i testi del Bandello e del Dal Porto, ispiratori pri-

mi del drammaturgo inglese, lo prova l'italianità più intensa assunta dalla memorabile vicenda; il carattere più veronese — interessato e orgoglioso — dato dall'ira del Capuleti allorché Giulietta ricusò l'offerta matrimoniale che doveva dividerla dal suo Romeo; la semplicità dell'incontro intimamente romantico dei due amanti, e le maniere aggraziate e vere di Giulietta nel dire a Romeo tutto l'amor suo, e il muoversi stesso delle folle, e il gusto sia pure sfasato, ma stupendo e quattrocentesco degli arredamenti. E, ancora, la realtà dei luoghi, anche se presi in prestito alle italianissime bellezze di Venezia e di Siena e infine la finale tragedia e l'umano tormento delle due famiglie rivali giunte in ritardo a capire la loro inutile colpa.

Può darsi che in sede più rigidamente critica, la interpretazione dell'umanità di *Romeo and Juliet* del Castella-

ni ceda di fronte alla già ventilata accusa di un calligrafismo letterario fin troppo distaccato dalla pastosa e lirica realtà della tragedia shakespeariana. A noi però basta considerare lo stile di Castellani, come un'altra prova della sua arte nel trasformare in una verità plausibile anche l'arabescato lirismo del poeta inglese. E poiché alcuni secoli prima di Castellani ci fu chi (Grotto prima, Otway poi) trasportò l'episodio veronese di Giulietta e di Romeo nell'antica Roma, così che Giulietta diventò "Lavinia", e Romeo "Mario", penso che ci si possa sentire almeno soddisfatti dell'emozione che ci capita. Che ci sia stato cioè un italiano capace di avvicinarsi, con i soli mezzi del cinema, alle sfere celesti della pura poesia per riportarla a noi rifatta su misura dei nostri poveri tormenti moderni e pur sempre restando poesia eterna.

FRANCO M. PRANZO

UNA CAROVANA DA CIRCO EQUESTRE

PER GLI AMANTI DI VERONA

Mi si chiede di raccontare come Giulietta e Romeo è stato ideato, preparato e realizzato; in una parola la storia della sua produzione. A me non piace parlare del mio lavoro, anche perché ritengo che questo, oltre i miei collaboratori e me, non possa interessare alcuno. Mi auguro invece che il pubblico si interessi al risultato finale del mio lavoro, e questo è già molto. Ma poiché sono stato tanto pregato, con grazia ed insistenza, cercherò di riassumere il più brevemente possibile quanto è avvenuto nei tre anni occorsi a portare a compimento questo film.

L'idea di produrre un film da un soggetto di Shakespeare non è dovuta, come molti oggi ritengono, alle pretese necessità di un mercato favorevole ai film in costume o alla deficienza di idee nuove imputata al cinema italiano in questi ultimi tempi. E' stato solo il desiderio di tentare la difficile impresa di portare al cinema, e quindi alla diffusione popolare, un testo teatrale mirabile per dialogo e insuperato per costruzione scenica.

Infatti nel 1947, non ancora terminate le riprese di Sotto il sole di Roma, d'accordo con

Castellani, decisi di realizzare Otello. Se non che, ultimata la sua riduzione, venni a conoscenza che lo stesso soggetto sarebbe stato realizzato da un'altra produzione. Abbandonai quindi l'impresa alla quale si erano pur dedicati molti mesi di lavoro.

Mentre si realizzava Due soldi di speranza proposi a Castellani Giulietta e Romeo ed egli accettò la mia proposta per le ragioni da lui più volte ripetute in tante interviste, diffuse da tutta la stampa italiana ed estera, e che sarebbe quindi superfluo riportare qui.

Circa un anno ha richiesto la riduzione cinematografica dell'opera shakespeariana, le cui maggiori difficoltà erano rappresentate dalla necessità di rendere cinematografico un testo teatrale così antico e nello stesso tempo di rispettare un'opera tanto classica quanto intangibile per il pubblico anglosassone.

Il risultato, per noi soddisfacente, fu sottoposto al giudizio di esperti inglesi i quali lo trovarono perfetto al punto di scriverne articoli cui la stampa inglese diede ampia diffusione. Questi articoli suscitavano l'immediato interesse delle maggiori Case di produzione inglese, sì che varie offerte mi pervennero per una produzione associata.

di SANDRO GHENZI

In genere ritengo che le co-produzioni difficilmente possano servire il lato artistico di un film, per quanto possano essere utili dal lato industriale e commerciale. Accettai quindi a malincuore, e con un certo scetticismo, di trattare, temendo un'interferenza da parte inglese nella realizzazione del film. I miei primi contatti con la Rank di Londra mi tranquillizzarono, non solo, ma mi incoraggiarono a seguire l'iniziativa fino alla conclusione di un accordo con la Verona Production Ltd., filiazione della Rank. Infatti la Rank, mostrando un'estrema comprensione e fiducia in Castellani e me, accettò la co-produzione riservandoci tutta la responsabilità artistica e organizzativa del film. Immediati e molteplici sorsero i problemi relativi al modo di realizzare la sceneggiatura. La pittura italiana del XV secolo aveva già suggestionato Castellani a situare l'azione in quel periodo. Ma se questa rappresentava una fonte di inesauribili idee per costumi, colori, movimento dei personaggi ecc., apriva nello stesso tempo il problema degli ambienti, soprattutto esterni. Seguendo strettamente la suggestione artistica della pittura il film avrebbe dovuto realizzarsi tutto in teatro, in ambienti piccoli

e con esterni ricostruiti, di misura e proporzioni lontane dal vero.

La tentazione era grande e i risultati avrebbero potuto essere compresi e forse ammirati da un ristretto pubblico, necessariamente smaltizzato o intenditore d'arte.

Il film ha invece delle esigenze di cui i responsabili debbono tener conto se vogliono che il loro lavoro rientri nello spettacolo cinematografico e non rappresenti invece, per troppa pretesa, uno spettacolo ibrido e non classificabile in questo genere.

Si decise quindi di ricorrere alle vere architetture di cui tanti magnifici esemplari esistono in Italia. Problema arduo questo, soprattutto pensando a quante trasformazioni il corso dei secoli ha portato alla fisionomia di luoghi circoscrivibili agli antichi edifici. Si pensò allora ad una città ideale formata dalle architetture, vicine per epoca e stile, sebbene ubicate in luoghi lontani gli uni dagli altri. La scelta cadde su Verona, principalmente, e quindi su Venezia, Montagnana, Siena, San Quirico d'Orcia, Sommacampagna.

Una città ideale, quindi, che riassume nello stile delle sue vie e dei suoi palazzi un'epoca precisa, da rianimare con personaggi di una storia tanto lontana nel tempo quanto ancora viva e attuale.

I costumi furono magistralmente disegnati da Leonor Fini, e tutti ispirati alla pittura di Carpaccio, Piero della Francesca, Pisanello, Di Lorenzo, Paolo Uccello, Beato Angelico. Il loro approntamento richiese oltre due anni per la tessitura e la tintura delle lane, eseguita in oltre trecento colori, e infine per la confezione eseguita da operai e ricamatrici specializzate. Tale esecuzione, nonché il disegno e la fattura dei mobili, tutti espressamente costruiti, fu curata e sorvegliata dall'architetto Giorgio Venzi.

La realizzazione del film impose la creazione di una organizzazione che ritengo mai adottata fino ad oggi dal cinema, italiano o straniero. La necessità di effettuare le riprese tutte dal vero, e in tante località diverse e lontane, imponeva una rapidità e facilità di spostamenti e di adattamenti in verità poco consona alla quantità dei materiali, ingenti e voluminosi, da trasportare, nonché ad una troupe tanto numerosa. Si attrezzarono quindi oltre venticinque autotreni per il trasporto delle molte decine di armadi (contenenti i costumi, le scarpe, le armature, le parrucche, i gioielli), dei camerini per gli attori, dei gruppi generatori di corrente, del parco lampade, e di tutti gli accessori di arredamento: stoffe, armi, bardature ecc., Ne risultò una carovana da grande circo equestre, che per sei me-





si si trasportò da Roma fino all'estremo nord d'Italia, e che, trasferita su grandi barche, navigò lungamente nelle acque di Venezia.

Il personale della produzione, tutto italiano, dové superare difficoltà non indifferenti perché tutto potesse giungere ad essere attrezzato sui luoghi delle riprese tempestivamente, secondo i piani di lavorazione. Il personale tecnico, formato da elementi italiani e inglesi, e gli attori di uguali nazionalità, in perfetta armonia e collaborazione fecero tutti del loro meglio sotto la direzione di Renato Castellani. L'architetto Gastone Simonetti, a capo di una impresa di costruzioni, con specialisti carpentieri, stuccatori, pittori, seguì tutta la lavorazione del film per i molteplici adattamenti e modifiche strutturali e di colore degli ambienti prescelti. Furono chiusi canali di Venezia per costruire strade, furono creati giardini di antichi palazzi veneziani, furono abbattute, nelle Cattedrali, cancellate e sovrastrutture di ogni genere di epoche posteriori al XV secolo. Furono pavimentate intere piazze e strade, modificate e ridipinte immense superfici di edifici contrastanti con lo stile ed il tono di colore della scena e dei costumi. Furono tolti e deviati chilometri di cavi aerei da illuminazione e trazione, tolte insegne e ricostruite centinaia di metri di merlatura delle antiche mura di Montagnana. Furono generati milioni di KW di energia elettrica necessari

all'illuminazione richiesta dall'operatore Krasner per il Technicolor, e schermata per raggiungere gli effetti voluti, tali da non produrre ombre in nessuna scena del film. Non meno laborioso il lavoro di montaggio, sincronizzazione, incisione musica e cori e quan-

to altro eseguito in laboratori inglesi e italiani affinché la prima copia del film, ancora fresca, e non ancora a punto per il colore, arrivasse a Venezia il giorno 4 in tempo strettamente utile per la sua prima presentazione al pubblico, dopo circa tre anni di lavoro.



(In alto) "...furono creati giardini di antichi palazzi veneziani..."; (sopra) "...furono abbattute, nelle Cattedrali, cancellate e sovrastrutture di ogni genere di epoche posteriori al XV secolo...".

I DUE AMANTI VERONESI DA MASUCCIO A SHAKESPEARE

Ci piacerebbe premettere con Masuccio Salernitano che «quanto sono più avversari e infelici li variati casi d'amore, tanto più a' passionati e savii amanti se deve de quelli scrivendo dare notizia», ma temiamo che mai come oggi si sia perso il gusto del racconto, il piacere — in una parola — del narrare e dell'ascoltare. Troppe preoccupazioni ci distolgono da quella serenità che permette ai «gentiluomini» del *Bandello* di riunirsi nella casa «onoratissima appartata» di Imperia dove «secondo la lodevole consuetudine loro, tutto il giorno vi vengono a diporto; perciocché sempre nella brigata che vi concorra, v'è alcun bello e dilettevole ragionamento sugli accidenti che alla giornata accadono così nelle cose d'amore, come d'altri avvenimenti». «La società del *Bandello* — scriveva il Burckardt — anche in onta a tutte le frivolezze alle quali si abbandona può riguardarsi come il tipo più veritiero di quell'elegante decoro, di quella facile amabilità, di quella schietta franchezza, di quello spirito insomma e di quella cultura letteraria ed artistica che formano i caratteri distintivi di quella società stessa».

Se il nostro tempo non permette il madrigale, non vieta d'altra parte l'oasi del gloco a quell'*homo ludens* di Huizinga che crea poesia o, almeno, affonda le mani nei «ricchi forzieri della cultura secolare» senz'altro fine che quello di sentirsi ricchi d'immagini, di creazioni artistiche, di cultura appunto.

Castellani ci è sembrato con *Giulietta e Romeo* un avaro che contempla i suoi tesori e, nello stesso tempo, un prodigo che distribuisce ricchezze. Seguendo il suo esempio, abbiamo cercato la «storia» di *Giulietta e Romeo* con il piacere di chi ricostruisce un personaggio, scoprendone la verità attraverso i secoli per avvicinarli alla nostra sensibilità, per compiere un contrappunto narrativo che ci si è svelato ricco di sorprese, attraverso la diversità degli scrittori e delle loro epoche. La ricerca, per quanto riguarda il film di Castellani, sembra possa donarci la chiave per comprendere maggiormente quest'ultima edizione di *Giulietta e Romeo*, che, se era destinata a suscitare sorpresa e delusione negli ambienti scespeariani, era difficilmente d'altro canto destinata a muovere le acque di un cinema che, come il nostro, attraversa un suo particolare momento.

La tragica storia degli amanti contrastati vive da secoli. Senza tener conto delle somiglianze con leggende dell'antichità classica, la più remota antenata della storia dei due amanti veronesi sembra si chiamasse la «*Ephesiaca*», scritta da un certo Senofonte da Efeso, scrittore greco medievale, che è da alcuni riferita come la «*Avventura d'amore di Abrocomas ed Anthai*». Tali sarebbero dunque i primi nomi dei due gentili innamorati. Se poi dobbiamo far fede a Peend essi potrebbero avere nomi anche più strani. Egli ci narra una certa «*Pleasant fable of Hermaphroditus and Salmacis*». Ma tralasciamo i molti autori e traduttori che divulgarono in varie lingue la leggenda.

E torniamo al nostro Masuccio, dovendo proprio da lui iniziare la storia di *Giulietta e Romeo*. La prima stesura della leggenda senese di Mariotto e Giannozza si trova appunto nel «*Novellino*» di Masuccio che, secondo quanto affermava Luigi Settembrini nell'edizione (1874) da lui curata di quell'opera, «è un libro a pochissimi noto, perché morde i cattivi costumi dei preti e dei frati, i quali lo messero al primo indice, ne distrussero quante copie poterono averne in mano; e così riuscirono a farlo dimenticare. Ora si ristampa — aggiunge Settembrini — non perché morde i costumi dei chierici, coi quali ci vuol altro che novelle, ma perché è un libro importante per la storia, per l'arte, per la lingua nostra. Masuccio è il Boccaccio napoletano; ed il suo «*Novellino*» ha molte parti simili al *Decamerone*, ed è pure un'opera originale».

L'argomento della novella XXXIII reca: «*Mariotto senese, innamorato di Giannozza, come omicida se fugge in Alessandria; Giannozza se fenge morta, e da sepoltura tolta va a trovare l'amante; dal quale sentita la sua morte, per morire anche lui, ritorna a Siena, e conosciuto è preso, e tagliatali la testa. La donna nol trova in Alessandria, ritorna a Siena, e trova l'amante decollato, e lei sopra il suo corpo per dolore se more*». Ma, in verità, nel racconto Giannozza muore in convento dove «con interno dolore e sanguinose lacrime, con poco cibo e niente dormire, il suo Mariotto de continuo chiamando in brevissimo tempo finì li suoi miserrimi giorni». Del resto lo svolgimento della leggenda è soltanto abbozzato, le psicologie non sono approfondite e Masuccio si limita a narrare la storia soffermandosi soltanto a descrivere con maggiori particolari la morte di Mariotto.

Secondo la versione di Masuccio, i due amanti non sono divisi dalla rivalità delle famiglie; essi «avendo per più tempo pasciuti gli occhi de li soavi fiori de amore, desiderandosi per ciascuno gustare li suoi dolcissimi frutti, e cercate più e diverse vie, e niuna cauta trovandone, la giovane che non era meno prudente che bella, deliberò occultamente sel togliere per marito, a tale che se per contrarietà di fati il godere loro fosse interdetto, avessero avuto scuto da coprire il commesso errore. E per dare al fatto con opera compimento, corrotto per denari un frate augustinese per mezzo del quale occultamente contrassero matrimonio, e appresso da si fatta colorata cagione pigliatasi certa (sicurezza, «forse manca fiducia», suggerisce il Settembrini), con non meno piacere de l'uno che de l'altro, interamente adempiero loro bramose voglie».

Inoltre, l'incidente che più tardi provoca l'esilio di Mariotto si presta a varie considerazioni; rispetto alla figura del giovane amante, la descrizione di Masuccio Salernitano è di una semplicità così disadorna che la uccisione di Tebaldo in Shakespeare è così lontana da quella quanto un'arma neolitica da un archibugio istoriato. Racconta infatti Masuccio: «e ciò fu che Mariotto un dì venendo a parole con un altro onorevole cittadino e da parole a fatti in tanto andò la cosa che Mariotto ferì colui d'un bastone in testa, de la quale ferita fra brevi dì si morì». E' proprio da questa descrizione che

Castellani deve esser stato suggerito ad armare la mano di Romeo con un candelabro durante la scena della cripta, scena che — per la sua inconsueta novità — non ha mancato di stupire G. C. Castello il quale, recensendo su questa rivista il film, scriveva a proposito del Romeo «entusiasta ed avventato, prima che sospirato» di Castellani: «Da questo ridimensionamento psicologico (dei personaggi) derivano certe innovazioni apportate da Castellani, su qualcuna delle quali può essere lecito il dissenso o il dubbio; il suo Romeo irruento e irreflessivo uccide, infatti, Paride non in regolare duello, ma con una improvvisa e poco cavalleresca legnata, menata brandendo un candelabro. Lì per lì confesso di aver trovato il particolare *shoking*, poi ho riflettuto che forse esso trovava la propria giustificazione nella luce particolare sotto cui il regista aveva veduto il suo eroe». Pensando al Mariotto di Masuccio si chiarisce maggiormente l'innovazione di Castellani.

Anche per quanto riguarda gli avvenimenti che avvengono nella cripta, lo svolgimento è simile tra film e novella di Masuccio. Nel primo infatti troviamo che Paride non si trova già — come in Shakespeare — nella tomba, ma sopraggiunge dopo che Romeo ha tentato di sollevare la pietra tombale; nella novella anche Mariotto entra nel luogo che è solitario e, mentre si accinge a sollevare la pietra, sopraggiunge — per Masuccio — il sacrestano.

Ma vediamo i testi. Da *Giulietta e Romeo* di Castellani.

Scena CI.

(Chiesa Maggiore).

965.

Romeo è solo nell'immensa chiesa. Ha acceso una candela presa ad un altare e l'ha posata per terra.

966.

Le ombre si proiettano, gigantesche contro la volta.

967.

Inutilmente Romeo cerca di scardinare una sbarra di ferro infissa nel muro.



968.

E' sudato, affannato. Si guarda attorno cercando qualcosa. Si decide...

969.

...Prende un gran candeliere, butta via il cero.

970.

Poi raccoglie la candela accesa da terra ed esce nel chiostro.

Scena CII.

(Chiostro delle Arche).

971.

Qui, posata a fianco dell'arca la candela, cerca...

972.

...adoperando il grande candeliere come una sbarra, cerca di sollevare il coperchio di pietra.

973.

E mentre così si affanna e ha già infilato...

974.

...lo strumento fra pietra e pietra...

975.

...e già la pesante pietra tombale si muove...

976.

...La porticina del chiostro, che egli ha lasciato socchiusa, si apre.

977.

Lí per lí, Romeo non si accorge di nulla; non sente il cigolio della porta, né i passi della persona che è entrata. Si volta soltanto quando dietro di lui risuona la voce di Paride, ecc.

Racconta Masuccio Salernitano: «...e dinanzi al suo sepolcro amaramente piangeva, e volentieri se avesse possuto saria dentro la sepoltura intrato, a tale che con quello delicatissimo corpo che vivendo non gli era stato concesso lo godere, morendo lo avesse col suo eternalmente accompagnato. E a quello mandare a effetto erano firmi tutti soi pensieri, e non restando de essere al solito dolerse e lacerare continuo, avuti per cauta via certi ferri, e una sera al vespero occultatose dentro la chiesa, la venente notte tanto se affaticò che avea il coperchio de la sepoltura sotto puntello posto, e stando per entrare avvenne che il sacristano andando a sonare a matutino sentí certo rumore, e andato a cercare quello che fosse, trovò costui a detto esercizio occupato, perché credendolo latro che i corpi morti volesse di spogliare, gridando forte: Al latro! al latro! tutti li frati vi corsero, e presolo, e aperte le porte, e molti e diversi secolari entrativi, e trovato il misero amante il quale ancora che tra vilissimi strazzi fosse avvolto fu subito conosciuto esser Mariotto Mignanelli, e quivi detenuto, prima che di fosse ne fu tutta Siena

ripiena...».

Se in Masuccio abbiamo rinvenuto questi punti di contatto con il film di Castellani, dobbiamo rileggere Luigi da Porto e il Bandello per ritrovare altri motivi; soprattutto per quanto riguarda la prima parte della storia di Giulietta e Romeo. Nella novella di Masuccio infatti sono del tutto ignorati: la rivalità tra le due famiglie — causa della disgrazia —, l'occasione a cui ebbero a conoscersi i due amanti (il ballo di carnevale), l'amore infelice di Romeo per Rosalinda, le scene d'amore (al balcone) appena sfiorate nella versione di Masuccio; insomma tutta la parte introduttiva della tragedia.

Fu Luigi da Porto, a trasportare la vicenda a Verona, e, basandosi su una interpretazione dei versi danteschi («Vieni a veder Montecchi e Cappelletti»), fu lui a dare un nome ai protagonisti della vicenda, a creare, attraverso la rivalità delle famiglie, la causa dell'amore infelice e del dramma, a definire meglio i personaggi (Romeo: «Era costui giovane molto, bellissimo, grande della persona, leggiadro e accostumato assai» e Giulietta, alla quale attribuisce diciotto anni, «di soprannaturale bellezza, e baldanzosa e leggiadrissima era»), a descrivere con maggiore acutezza il sorgere dell'amore tra i due giovani. Ecco, a questo proposito, il ballo in casa Capuleti dove Giulietta e Romeo si conoscono:

«Stavasi costui (Romeo) in riposta parte della festa con poca baldanza tutto solo, e rare volte in ballo o in parlamento alcuno si tramettea; come quegli che d'Amore ivi guidato (Romeo era andato «sua donna seguendo»), con molto sospetto vi stava. Il che alla giovane forte dolea, perciocché piacevolissimo udiva ch'egli era e giocoso. E passando la mezza notte, e il fine del festeggiare venendo, il ballo del torchio o del cappello, come dire lo vogliamo, e che ancora nel fine delle feste veggiamo usarsi, s'incominciò; nel quale in cerchio standosi, l'uomo la donna, e la donna l'uomo a sua voglia permutandosi, piglia. In questa danza da alcuna donna fu il giovane levato, ed a caso appresso la già innamorata fanciulla posto. Era dall'altrocanto di lei un nobile giovane, Marcuccio Guertio nominato; il quale per natura, così il luglio come il gennaio, le mani sempre freddissime avea. Perché, giunto Romeo Montecchi (che così era il giovane chiamato) al manco lato della donna, e, come in tal ballo si usa, la bella sua mano in mano presa, disse a lui quasi subito la giovane, forse vaga di udirlo favellare. «Benedetta sia la vostra venuta qui presso me, messer Romeo». Alla quale il giovane, che già del suo mirare accorto si era maravigliato del parlar di costei, disse: Come! benedetta la mia venuta? Ed ella rispose: sí benedetto il vostro venire qui appo me; perciocché voi almanco questa stanca mano calda mi terrete, onde Marcuccio la destra mi agghiaccia. Costui, pre-



Un altro momento della scena del colloquio al balcone, come è stata realizzata da Castellani.

so alquanto di ardire, seguì, «Se io a voi con la mia mano la vostra riscaldo, voi co' begli occhi il mio core accendete». La donna dopo un breve sorriso, schifando d'esser veduta o udita ragionare, ancora gli disse: Io vi giuro, Romeo, per mia fé, che non è qui donna, la quale, come voi siete, agli occhi miei bella paia (Romeo era mascherato da ninfa). Alla quale il giovane già tutto di lei acceso rispose: Qual io mi sia, sarò alla vostra beltade (se a quella non spiacerà) fedel servo».

Dopo questo incontro (che secondo il Da Porto si svolge in un momento di relativa pace tra le due famiglie ostili), Romeo e Giulietta «accesi... di ugual foco, l'uno dell'altro il bel nome e la effigie nel petto sculpita portando, dier principio quando in chiesa, quando a qualche fenestra a vagheggiarsi». Romeo inoltre tutta la notte «dinanzi alla casa dell'amata donna solo si stava, ed ora sopra la fenestra della sua camera per forza tiratosi, ivi, senza ch'ella o altri lo sapesse, ad udire il suo bel parlare si sedea, ed ora sopra la strada giacea». Finalmente una notte Giulietta «la luna più del solito rilucendo» lo vede. Tra i due giovani avviene il primo colloquio al balcone che prelude ad un secondo, decisivo, e che Da Por-

Nel film di Castellani la posizione di Giulietta e di Romeo nella scena del balcone (sotto a destra) è assai più vicina al bozzetto scenografico disegnato da Messel per il film di Cukor (pagina precedente) di quanto non lo fosse la corrispondente scena di quest'ultimo film (al centro).





Galleria dei personaggi: (in alto, da sinistra) il padre Capuleti (Sebastian Cabot); la madre Capuleti (Lydia Sherwood); Romeo (Laurence Harvey); Giulietta (Susan Shentall); (in basso, da sinistra) la nutrice (Flora Robson) e frate Lorenzo (Mervyn Johns); Paride (Norman Wooland); il principe di Verona (Giovanni Rota).



to inizia narrando così: «Da poi andato il giovane più volte per parlarle, una sera, che molta neve cadea, al disiato loco la ritrovò». In questo secondo incontro essi decidono di sposarsi in segreto.

Per questa prima parte della storia Castellani si è attenuto fedelmente alla tragedia di Shakespeare.

Certo gli episodi narrati da Luigi da Porto non conoscono quella maggiore precisione psicologica che Bandello più tardi maturò nella sua novella, ricalcata peraltro sulla trama del Da Porto, ma offrono suggestioni che, se avremmo ancor più fatto allontanare Castellani dal testo scespiriano, dalla tradizione, per esempio, «scena del balcone», avrebbero potuto offrirgli il destro per una descrizione ricca di succosi motivi. Quel ballo e quell'occasione della mano gelata, il «vagheggiarsi» in chiesa e a qualche finestra, quel ripetuto e notturno aggirarsi di Romeo intorno alla casa Capuleti, quel colloquio al balcone con la neve: non si può dire che mancava materia per avvicinare ancor di più i due amanti al loro tempo, alla loro condizione. Ma la poesia di Shakespeare è stata per Castellani un richiamo troppo forte perché non potesse essere udito e tradizionalmente obbedito. Era d'altra parte difficile conciliare il verismo delle novelle italiane con — diciamo pure — il romanticismo della «scena del balcone».

Ci spieghiamo. Castellani ha seguito per la scena del matrimonio il racconto di Luigi Da Porto e del Bandello. Il primo infatti così racconta:

«Ed essendo venuta la quadragesima, la giovane un giorno fingendo di volersi confessare, al monasterio di Santo Francesco andata, e in uno di que' confessori, che tali frati usano, entrata, fece frate Lorenzo dimandare. Il quale ivi sentendola, per di dentro al convento insieme con Romeo nel medesimo confessore entrato, e serrato l'uscio, una lama di ferro tutta forata, che tra la giovane ed essi era, levata via, disse a lei...»

Dove il matrimonio, attraverso questa descrizione ambientale ha acquistato quel sapore d'autenticità che possiede la bella sequenza del film di Castellani.

Ma, dopo questa scena, sarebbe stato arduo narrare l'incontro notturno tra i due novelli sposi, secondo il racconto del Bandello:

«Venuta poi la notte all'ora statuita Romeo con Pietro (un servo di Giulietta) se n'andò a certo muro d'un giardino, ed aiutato dal servidore salì il muro e nel giardino discese, ove trovò la moglie, che insieme con la vecchia (la nutrice) l'attendeva. Come egli vide Giulietta, in contra le andò con le braccia aperte. Il medesimo fece Giulietta a lui; ed avvicinati al collo, stette buona pezza da soverchia dolcezza ingombrata, che nulla dir poteva. Era al medesimo segno l'infiammato amante, parendogli simil piacere non aver gustato già mai. Cominciarono poi a baciarsi l'un l'altro con infinito diletto ed indicibile gioia di tutte due le parti. Ritirati poi in uno dei canti del giardino, quivi sovra certa banca che ci era, amorosamente insieme giacendo, consumarono il santo matrimonio. Ed essendo Romeo giovane di forte nerbo e molto innamorato, più e più volte a diletto con la sua bella si ridusse».

Forse questa deve essere stata la ragione principale che ha indotto Castellani a rinunciare alla sua primitiva idea di narrare la storia di Giulietta e Romeo ispirandosi e rifacendosi essenzialmente alle vicende narrate dalla novellistica italiana. E cioè questa impossibilità di comunicare in piena libertà quello spirito che veristicamente informa i personaggi e le vicende di Giulietta e Romeo. Sicché, se per esempio il personaggio di Mercuzio è rimasto, ombra del personaggio di Shakespeare, a far notare la sua mancanza, dall'altra — tolta quella figura che non appare in alcuna novella italiana se non (Mancuccio Guertio) come insignificante abbozzo, si avverte la mancanza di un approfondimento in senso veristico dei due personaggi secondo lo schietto carattere che la novellistica cinquecentesca suggeriva.

Proseguendo comunque nell'esame delle opere del Da Porto e del Bandello, troviamo ancora quelle somiglianze di tessitura narrativa, che corrispondono del resto anche alla tragedia di Shakespeare. Dove il film si diversifica, e coll'effetto di rendere più rapido il precipitare degli eventi, è nella conclusione della tragedia. Per il regista infatti Giulietta e Romeo, in contrasto anche con la versione del Da Porto e del Bandello, si uccidono con un pugnale, mentre in Shakespeare solo Giulietta si trafigge con

l'arma del morto Romeo. Secondo le novelle del Da Porto e del Bandello, la scena nella cripta ha tutto uno svolgimento più complesso. Leggiamo infatti in Da Porto:

«O mura che sopra me state — si lamenta Romeo —, perché adosso di me cadendo non fate ancor più breve la mia vita? Ma, perciò che la morte in libertade d'ognuno si vede, vilissima cosa per certo è disiarla e non prenderla. E così, l'ampolla, che con l'acqua velenosissima nella manica avea, tirata fuori, parlando seguì... E postasi a bocca la cruda acqua, nel suo ventre tutta la ricevette. Da poi presa l'amata giovane nelle braccia, forte stringendola, dicea: O bel corpo... E molto stretta tenendola, la morte aspettava.

Già era giunta l'ora, che il calor della giovane la fredda e potente virtù della polvere dovesse avere estinta, ed ella svegliarsi. Perché, stretta e dimenata da Romeo, nelle sue braccia si destò: ...Oimè, ove sono? Chi mi strigne? Misera me! Chi mi bacia? E, credendo che questo frate Lorenzo fusse, gridò: A questo modo, frate, serbate la fede a Romeo? A questo modo mi condurrete sicura?...»

E così Da Porto continua verso un finale drammaticamente prolungato. Proprio alla fine della novella si è rifatto Castellani per la conclusione del suo film, ed esattamente dove Da Porto narra:

«Bartolomeo della Scala... da gran pietà quasi mosso a piagnere, volse gli morti corpi egli stesso vedere, e con grandissima quantità di popolo al sepolcro se n'andò; e tratto gli due amanti, nella chiesa di Santo Francesco sopra due tappeti gli fé porre. In questo tempo i padri loro nella detta chiesa vennero, e sopra i loro morti figliuoli piagnendo, da doppia pietà vinti, (avvegna che inimici fussero) s'abbracciarono...»

E Castellani racconta:

SCENA CXIC CHIESA MAGGIORE

1073. Nella chiesa i corpi di Giulietta e Romeo sono stati deposti su un tappeto davanti all'altare maggiore.

1074. La signora Capuleti, abbattuta, da un lato piange, e ripete, crollando il capo, al vecchio Capuleti.

SIGNORA CAPULETI:

— Questa vista è come una campana di morte che chiama al sepolcro la mia vecchiaia.

1075. Il Principe passa davanti a lei, quindi si porta davanti...

1076. ...ai corpi di Giulietta e Romeo.

1077. Ed ecco che, proprio in questo momento dalla porta del transetto, giunge il vecchio Montecchi.

1078. Il Principe gli dice:

PRINCIPE:

Vieni, Montecchi! Ti sei alzato per tempo per vedere il tuo figlio ed erede morto prima del tempo!

1079. Il vecchio Montecchi, che pare ancor più vecchio del solito e cammina appoggiandosi al braccio di Benvoglio, balbetta:

MONTECCHI
Quale altro dolore si abbatte sulla mia vecchiaia?

1080. Il Principe gli dice:
PRINCIPE
Guarda!

1081. Il vecchio Montecchi con disperazione esclama:

MONTECCHI
Oh, figlio cattivo. Perché ti sei affrettato alla tomba senza cedere prima il passo a tuo padre?

1082. Dopo un lungo silenzio il Principe che era rimasto meditando davanti ai corpi dei due giovani, si volge e chiama a sé i vecchi:

PRINCIPE
Capuleti! Montecchi!
E ai due vecchi

1083. Che si presentano a capo chino.

1084. Il Principe indica...
...i giovani stesi dietro di lui.

1086. E dice:

PRINCIPE
Guardate quale flagello si è abbattuto sopra il vostro odio! Il cielo ha finito coll'uccidere i vostri figli: per amore!

1087. I due vecchi si guardano, ma non si dicono nulla.

1088. Ma il vecchio Montecchi, che è il più vecchio dei due, non reggendo più...

1089. ...cade in ginocchio e scoppia in violenti singhiozzi.

1090. Allora Capuleti gli si avvicina, gli mette una mano sulla spalla: pallido, senza voce, dice:

CAPULETI
Fratello Montecchi, dammi la tua mano per la memoria di mia figlia. Io non ti posso domandare di più.

1091. Così detto, anche il vecchio Capuleti s'inginocchia accanto a lui.





(Sopra) Gli ultimi momenti della prima notte nuziale di Giulietta e Romeo negli istanti precedenti la partenza di quest'ultimo per l'esilio. (Nella pagina precedente) L'incidente dell'appostato che impedisce al frate di consegnare la lettera a Romeo. (Sotto, a destra) Romeo nel film di Castellani, uccide Paride con un colpo di candelabro anziché in duello.

1092.
I due vecchi, inginocchiati, si abbracciano.

1093.
Poi il vecchio Montecchi risponde:
MONTECCHI

Io ti darò di più... perché innalzerò a tua figlia una statua d'oro e finché durerà il nome di Verona, non vi sarà un'immagine più splendida dell'immagine della pura e fedele Giulietta.

1094.
Il vecchio Capuleti singhiozza:
CAPULETI

E io la farò a Romeo. Vittime innocenti del nostro odio!

1095.
Allora il Principe, dominando la propria commozione, si accosta ai due vecchi.

1096.
E li aiuta ad alzarsi. Dice:
PRINCIPE

Triste pace, quella che questo grigio mattino porta con sé. Anche il sole s'è rannuvolato e non si fa vedere.

1097.
E avviandosi avanti a tutti verso il portale che è spalancato sulla folla silenziosa, aggiunge:

Andiamo: dovremo ancora parlare a lungo di questo triste avvenimento. E vedere chi dovrà essere perdonato e chi punito. Perché mai al mondo vi fu storia più dolorosa della storia di Giulietta e Romeo.

Dopo il Bandello, tra coloro che scrissero prima di Shakespeare sui due sfortunati amanti veronesi sono il Boisteau, il Brooke e il Paynter. Sotto il titolo di "Histoire de deux Amans dont l'un mourut de venin, l'autre de tristesse", fu pubblicata da Pierre Boisteau

una traduzione dal Bandello in un libro di Belleforest: "Histoires Tragiques". Di qui la riprese il Brooke, che ne fece un poemetto nel 1562, ed il Paynter la riassunse in prosa nel suo "Palace of Pleasure" qualche anno dopo. Fu da uno di questi due testi, e da una ignota commedia che si rappresentava in quegli anni sulle scene inglesi, che Shakespeare prese la materia. Ma se venne a conoscenza della leggenda quasi senza dubbio attraverso il poemetto, la modificò nella struttura, non solo, ma ne

cambiò completamente lo spirito. Il poemetto è essenzialmente ciò che gli inglesi chiamano un "domestic tale", e narra della triste separazione cui sono costretti due sposi. Gli avvenimenti durano circa nove mesi, sia nel Brooke che nel Paynter, le cui versioni differiscono solo per qualche nome.

Romeo è innamorato di una donna di cui gli autori non fanno il nome; le scrive lettere infiammate e si aggira sospirando per le strade di Verona. Un amico lo consiglia di rassegnarsi e di mostrare indifferenza, e Romeo promette di apparire in tutte le feste dove possa incontrare la donna crudele e di non guardarla neppure. Così la brigata di amici decide di recarsi alla festa di Natale in casa Capuleti, festa cui intervenivano tutti i nobili, tranne, naturalmente, i Montecchi. Qui Romeo vede Giulietta, e al primo sguardo nasce l'amore. Al termine del ballo i due giovani siedono l'uno vicino all'altra:

"Intanto il nostro Romeo ha conquistato un posto

Presso alla sedia dove essa deve sedere, quando la danza sia finita. La bella Giulietta torna alla propria sedia con piacere e allegria,

E' felice che il suo Romeo si sia avvicinato così tanto.

Da un lato della sedia il suo amante Romeo All'altro un tale di nome Mercuzio sedeva:

Un cortigiano che ovunque era tenuto in gran pregio perché era cortese di linguaggio e piacevole d'aspetto.

Quale un leone si erge tra gli agnelli, Così era a vedersi Mercuzio tra le timide fanciulle.

Con stretta amichevole egli prese la nivea mano della bella Giulietta.

Egli aveva un difetto che Natura con la sua cieca benda gli aveva regalato:

Che le montagne gelate mai erano così fredde Come le mani egli aveva, anche se presso al fuoco le teneva.

Appena il cavaliere ebbe preso la mano destra della vergine,

L'innamorato Romeo con la mano tremante le ha preso la sinistra.

..... Come essa ebbe atteso a lungo, ed egli a lungo conservò il silenzio, E il desiderio di udirlo era dal silenzio accresciuto,

Alla fine con voce tremante la fanciulla Si voltò e così gli disse:

Sia benedetto il momento del tuo arrivo qui. Ma non poté parlare più oltre: Amore le venne così da presso

E nella bocca, la lingua le prese, Che non una parola le uscì di più che quelle che aveva già dette".

L'episodio "della mano fredda", pretesto per il primo colloquio tra i due giovani, comincia a trasformarsi. S'è riempito di commozione, ed il lungo dialogo scritto dai novellieri italiani, qui si interrompe dopo la prima frase.





Riprendiamo la vicenda: dopo qualche giorno di sospiri, ed essersi aggirato sotto le mura di casa Capuleti, finalmente Romeo vede Giulietta al balcone e le può parlare; ma «altro favore egli non ebbe quella notte dalla mano di Giulietta, se non delle sole dolci parole». Il matrimonio segue poco dopo nella cella di Frate Lorenzo, e dopo il rito i due ritornano alle proprie case, mentre Romeo pensa al modo di raggiungerla. Si confida con il fedele servo Pietro (che poi in Shakespeare diverrà servo di casa Capuleti):

«Romeo aveva un servo di parola e fatti così giusto

Che avrebbe servito (se richiesto) il padrone con la vita.

Il nostro Romeo aveva da tempo e spesso provato la sua fede;

E perciò tutto quanto era accaduto raccontò a quest'uomo.

Il quale subito (appena ne fu incaricato) procurò una scala di corda,

Cui fece attaccare due forti e ricurvi uncini di ferro.

La sposa non mancò di mandare la nutrice al tramonto

E lo sposo le consegnò la scala che aveva.

Raggiunta così la sposa, Romeo può coronare il proprio sogno».

Per due mesi i due giovani vivono felici, sposati all'insaputa di tutti; ma un giorno Tebaldo provoca Romeo per la strada e nella lite che ne segue rimane ucciso. Di Mercuzio in questo episodio non si parla. Per qualche tempo Romeo si rifugia nel convento dei Cappuccini, fino a che Giulietta, presa dal desiderio lo manda a chiamare. Poi Romeo fugge a Mantova, mentre poco dopo messer Antonio Capuleti propone a Giulietta Paride come marito. Il resto della storia non differisce molto da Shakespeare, tranne che nel finale: Paride non riappare più in scena e non viene ucciso.

Segue il giudizio del Principe Bartolomeo Escala, che perdona al frate per la vita santa e per l'età, assolve Pietro, e condanna al bando la Nutrice per non aver evitato parlando a tempo una simile tragedia. Il Frate si ritira in un romitaggio a meditare sul proprio errore e dopo quattro anni muore.

Shakespeare ridusse prima di tutto lo svolgimento dei fatti da nove mesi a sei giorni. La lacrimevole storia di Brooke e di Paynter diviene drammatica; riunendo in una sola la prima e l'ultima notte che i due amanti trascorrono insieme, Shakespeare veramente cambia lo spirito della storia. Tolto ogni particolare licenzioso, posto l'accento sulla fatalità e sulla brevità del loro amore, Shakespeare ha

sepolto il «domestic tale» ed ha creato lo «star cross'd love».

Giunta a tal punto la storia non era destinata a subire altri mutamenti nella letteratura. Ma val la pena di citare le variazioni più celebri fatte dagli interpreti della tragedia: nel 1748 Garrick la recitava sopprimendo i personaggi della signora Capuleti e di Rosalinda e trascurando la condanna di Romeo all'esilio; inoltre aggiungeva un dialogo (stupido, si assicura) tra Romeo morente e Giulietta risvegliata dal sonno. Si dice che nel '600 la tragedia venisse recitata in Francia con mutamenti tali per cui Romeo diveniva un trovatello accolto da piccolo in casa Capuleti. Tra le interpolazioni dei celebri attori scespiriani, ricordiamo il funerale di Giulietta introdotto dal Barry nel 1750 e un lieto fine che usualmente vi appiccicava J. Howard.

Il cinema non poteva sentire meno della letteratura il fascino della pietosa storia dei due amanti; e la raccontò più volte. Parlare dei film muti è impossibile; il precedente più importante del nuovo film di Castellani rimane quello di George Cukor del 1936.

Non vi è dubbio che in quell'epoca esso ebbe una grande importanza. «E' degno di nota — dicevano le presentazioni — che la più grande storia d'amore del mondo sia stata la prima tragedia scespiriana portata sullo schermo». Era infatti il primo grande film tratto da Shakespeare, e l'impegno postovi dal produttore, la Metro, e dal regista, furono — risultato a parte — notevoli. L'interpretazione — come non ricordare l'indimenticabile Leslie Howard — fu affidata ad attori di vero talento. Tutti sentirono un senso di rispetto nell'avvicinarsi alla grande tragedia, Cukor e lo scenarista Jennings più degli altri. La preoccupazione di non alterare la tragedia giunse al punto che neppure una parola di dialogo fu introdotta; e se fu necessaria qualche battuta, fu ricavata trasportandola da qualche scena della stessa tragedia. Se fu aggiunta qualche scena, non ebbe dialogo, ma solo musica, ed i due canti introdotti provengono dalla *Dodicesima notte*. Cukor riteneva che solo in pochissime scene il linguaggio del cinema esigesse degli spostamenti; era sua opinione che il metodo drammatico di Shakespeare avesse molto in comune con il cinema. «Il suo teatro non ha sipario e lascia la scena in gran parte all'immaginazione del pubblico», perciò i cambiamenti di scena rapidi e facili sono frequenti in tutto il suo teatro. In talune tragedie vi sono scene alternate che si svolgono contemporaneamente, come nel *Re Lear*, nell'*Enrico IV*, in *Macbeth*. Perciò pochi gli spostamenti effettuati dal regista.

Il colloquio tra Benvolio e Romeo, sospirato d'amore per Rosalinda, è portato in un boschetto fuori la città (vedi poi Castellani). All'inizio

della festa in casa Capuleti, Rosalinda canta sul balcone e Romeo l'avvicina. Le due scene del secondo atto nella cella del frate sono riunite. Tra le cose aggiunte possiamo contare la fuga di Romeo da Verona, una lettera scritta da Romeo e spedita per il servo Baldassarre, le scene della peste in un villaggio tra Mantova e Verona. La scena dei musicisti dopo l'annuncio della morte di Giulietta è soppressa, come vuole la tradizione teatrale, ed invece è aggiunto il funerale, come già avevano fatto parecchi attori di teatro. Una scena è stata introdotta per accentuare la fatalità della tragedia: mentre il povero fra Giovanni è rinchiuso nella casa della peste e tiene in mano la lettera che doveva consegnare a Romeo, meditando sul contrattempo, fuori della casa passa a galoppo il servo Baldassarre che porta la notizia della morte di Giulietta a Romeo.

A testimoniare l'impegno del regista nella realizzazione, basterà ricordare lo studio fatto dei pittori italiani: Gozzoli, Botticelli, Carpaccio, Beato Angelico, Bellini. Il vestito di Giulietta nella prima scena con Romeo è tolto dal Botticelli; la cella di Frate Lorenzo è copiata dal «San Gerolamo» del Carpaccio.

A parte ogni buona volontà il film di Cukor non rappresentò alcuno sforzo di interpretare con spirito nuovo la vicenda. Fu un lavoro di fedele traduzione di un testo ormai consacrato. E invece la vicenda di Romeo e Giulietta — come abbiamo visto — è una storia che continua a vivere, nonostante il passare del tempo, trasformandosi e rinnovandosi per prendere un aspetto nuovo in ogni tempo e in ogni paese.

Se Shakespeare ne ha dato la forma più compiuta, l'ha nello stesso tempo piegata alla propria concezione teatrale, alla propria sensibilità elisabettiana. Portare oggi Giulietta e Romeo sullo schermo svincolandoli dalle vesti e dai modi elisabettiani per dar loro un aspetto veronese, o almeno italiano, si poteva fare, a patto di ricondurre Shakespeare alle proprie fonti. Perciò Castellani ha ricostruito — per così dire — il testo scespiriano introducendo elementi tolti dai testi precedenti, come abbiamo visto, apportando tagli sia tradizionali che nuovi, con un lavoro di mosaico sottile e minuto. Il tema della tragedia, com'è ovvio, non ha subito mutamenti, e neppure la storia: se qualche personaggio è stato soppresso o la sua importanza è stata ridotta, come Mercuzio, non per questo l'ordine dei fatti è mutato. Molto spesso lo spezzettamento di una scena in parecchie scene diverse, alternate tra loro, risponde solo alle esigenze del linguaggio cinematografico, alla necessità di mutare scena o soltanto ambiente. Del resto in Shakespeare i passaggi da un luogo all'altro, i passaggi di tempo, sono frequentissimi e assolutamente liberi dalle regole tradizionali del teatro.

Per esempio la scena iniziale contiene la famosa rissa (in cui non muore nessuno), alla quale partecipano, non senza una nota comica i due vecchi Montecchi e Capuleti, e subito dopo il discorso del Principe e il colloquio tra Benvolio e Romeo. In cinema la materia è più che sufficiente per diverse scene: nel film di Castellani le scene diventano nove. La lite in piazza si trascina per le strade fino davanti al Palazzo dei Capuleti ed il vecchio signore si fa innanzi brandendo la spada. Ma per rendere più efficace la rappresentazione dell'odio tra le due famiglie e le loro zuffe, uno dei servi di casa Montecchi viene ucciso ed il suo corpo portato attraverso le vie della città e deposto nel cortile.

Il principe, che nella tragedia scespiriana annunciava il proprio giudizio che veniva poi riferito dalle parole di Capuleti, qui emette la propria sentenza dalla loggia del palazzo. Il colloquio tra Romeo e Benvolio sulle pene d'amore è trasportato, come nel film di Cukor, in un altro luogo, e separato dalla truculenta scena iniziale.

La scena tra Romeo e il servo di Casa Capuleti nella tragedia ha una certa importanza: serve a determinare in Romeo la decisione di andare alla festa per vedere Rosalinda. Nel poemetto di Brooke abbiamo visto quale sia il perché di questa decisione: di quella scena è rimasta in Shakespeare qualche parola: «A questa festa va a cena anche la bella Rosalinda che ami tanto, con tutte le più ammirate bellezze di Verona. Vieni anche tu e con occhio imparziale paragona il suo volto a quello che ti mostrerò io e ti persuaderai che il tuo cigno è un corvo».

Nel film questa spiegazione non c'è più. Romeo si reca alla festa seguendo Rosalinda, senza travestimento e senza maschera, solo. Mer-

ruzio, che nel poema di Brooke come nel racconto del Bandello era il pretesto per avvicinare i due giovani, e in Shakespeare rimaneva abbandonato dopo il discorso sulla regina Mab, rimane per le strade assieme a Benvolio. È qui che appaiono le prime serie modifiche di Castellani: qui il personaggio di Mercuzio perde il rilievo che ha nella tragedia e viene portato sul piano di Benvolio. Ambedue sono allegri compagni e a Mercuzio manca quella malinconia mista a saggezza che ne fa un personaggio di notevole statura.

I mutamenti che la sceneggiatura apporta al secondo atto sono forse meno rilevanti. Si può dire che fondamentalmente la scena del balcone rimane la stessa e lo stesso rimane l'attacco suggerito da Shakespeare nel concludere la scena con la frase di Romeo che annuncia la successiva: «Vado dal mio confessore a chiedergli consiglio e a confidargli la mia fortuna». L'ampliamento delle scene nella cella del frate, fa parte indubbiamente di quella esigenza cinematografica di spostare l'azione attraverso vari ambienti, ma anche indica il desiderio di descrivere con più verità l'ambiente del convento. Alla sola cella viene sostituito il convento, del quale una parte è di clausura. Perciò solo Romeo avrà accesso alla cella, e non Giulietta, che vi entrerà quasi di forza più avanti, suscitando lo stupore di Frate Giovanni.

L'unica notte d'amore dei due sposi è nella tragedia preparata da alcune scene, semplici come meccanica, ma ricche di sfumature psicologiche. Giulietta, scossa dalla notizia dell'uccisione di Tebaldo, passa da un primo odio contro Romeo alla paura di non rivederlo quando sente che è stato bandito. Ed allora la nutrice le viene in aiuto proponendo di andarlo a cercare dove sa di poterlo trovare. Nel film le cose sono cambiate. Il giudizio del principe non è ancora stato emesso, quando la notizia giunge a Giulietta. Ecco come Castellani attacca le due scene del pianto di Giulietta e del giudizio del Principe.

SCENA XXXIX (cont.)

NUTRICE

...Maledetto Romeo!

492.

Giulietta, che non può parlare per le lacrime, mette una mano sulla bocca della nutrice e incomincia a far cenno di no col capo.

493.

La nutrice la guarda stupita.

494.

Giulietta seguita a far cenno di no, che non è vero quello che la nutrice dice di Romeo.

NUTRICE

Come? Vorresti parlar bene di chi ha ucciso tuo cugino?

495.

Giulietta balbetta:

GIULIETTA

E posso parlar male di lui, che è il mio signore? O, povero amore mio! Chi dovrà dir bene di te, se io, che



(Sopra) I corpi di Giulietta e Romeo, nella chiesa, deposti su un tappeto davanti all'altare: a sinistra il vecchio Capuleti e a destra il vecchio Montecchi. (In basso) Romeo nella tomba di Giulietta. (Nella pagina precedente) Giulietta col padre.

da poche ore sono tua, io ti ho insultato?

Ma dopo una breve pausa, di nuovo Giulietta scoppia a piangere. E nascondendo il volto nel cuscino, esclama:

GIULIETTA

Ma allora perché hai voluto uccidere mio cugino?

SCENA XL

(Palazzo e loggia Principe).

496.

Benvoglio, in piedi davanti al principe, seduto nella medesima loggia che abbiamo visto all'inizio del racconto, spiega l'accaduto:

BENVOLIO

...e parlandogli gentilmente, Romeo gli diceva di considerare quanto era stupido un duello: e per di più gli rammentava quale sarebbe stato il vostro corrucio.

497.

La piccola corte infatti...

Dopo la sentenza la notizia giunge alla cella del Frate, dove Romeo attende. Mentre la di-

spolazione di Romeo è al massimo, nel parlatorio giunge la Nutrice per chiedere al Padre se sa nulla di Romeo. Ed il frate consiglia Romeo di raggiungere Giulietta prima di lasciare Verona. Nel film è quindi sottinteso che Giulietta abbia saputo in che consiste la pena inflitta al marito, come pure è sorvolato il passaggio dal primo risentimento all'amore. Inoltre il tentato suicidio di Romeo, fatto abbastanza importante che nella tragedia suggerisce una più violenta disperazione, nel film non c'è.

Il confronto tra la novella di Da Ponte, il poemetto di Brooke e la sceneggiatura di Castellani mostra poi bene l'evoluzione subita dalla famosa scena della prima notte passando e ripassando da una letteratura all'altra. Crediamo che quella di Shakespeare sia fin troppo nota; quella di Da Porto l'abbiamo già riportata. Ecco come la narra Brooke:

«Appena lo vide, gli cinse il collo e lo tenne un gran tempo tra le sue lunghe ed esili braccia.

Mille volte lo baciò, e lo ribaciò ancora né poteva dirgli una parola, sebbene volesse. E tra le sue braccia la sua signora è per svenire:

ha un sospiro e batte la bocca chiusa addosso alla bocca di lui:

E aprendo gli occhi lo guardò pietosamente e, Quale vista, lo faceva ad un tempo morire e rinascere.

Passato il malore Giulietta ritorna in casa. Tra i due si svolge un colloquio di parole appassionate, concluso dalla nutrice che li esorta a cogliere il momento e a non rimandare a domani quel che può avvenire oggi...

Ecco qui un campo (essa mostra un letto pronto)

dove potrai, se vuoi, vendicarti combattendo. Poiché ambedue gli amanti facilmente assentirono

al luogo della dolce vendetta con piacere andarono,

dove rimasero soli, la nutrice essendo andata a riposare:

Come può essere? Giacquero senza riposo e non si sentirono stanchi».

Dalla sceneggiatura di Castellani:

SCENA XLVI

CAMERA GIULIETTA

551.

(Romeo) entra attraverso la finestra nella stanza di Giulietta.

552.

Giulietta pallida e bianca lo attende.



553. Si abbracciano.

554. Giulietta scoppia in pianto disperato.

555. E si butta a sedere sul sedile di marmo incastrato nel vano della finestra.

556. Romeo s'inginocchia con la faccia nel grembo di lei.

557. Intanto la nutrice, preoccupata e affannata ritira su la corda e chiude la finestra.

558. Giulietta dice, asciugandosi le lacrime:

GIULIETTA
— Indietro, indietro lacrime insensate rientrate alla vostra sorgente perché siete segno di dolore e questo è momento di gioia. Vivo è il mio signore, che Tebaldo voleva uccidere; invece è morto Tebaldo che avrebbe voluto uccidere il mio signore.
Questo è un momento di gioia. Perché dunque piangere?

Breve Fondu.

SCENA XLVII
CAMERA GIULIETTA
Fondu breve.

559. La camera di Giulietta è immersa nella più profonda penombra. Soltanto attraverso l'imposta viene un filo di luce. Fuori nel giardino, si sente il trillo di un uccello; prima timido poi man mano più franco. La stanza è quasi buia. Dal piccolo letto giunge come un sospiro. Poi, sottovoce, la voce di Giulietta che mormora:

GIULIETTA
Vuoi andar via? Non è ancora giorno.

C'è un silenzio. E nel silenzio si sente di nuovo fuori il trillo del passero matutino. La voce di Giulietta bisbiglia, dopo una pausa:

GIULIETTA
E' l'usignolo, non l'allodola. Tutto le notti canta laggiù sul melograno: credimi amore; era l'usignolo.

Come un bisbiglio la voce di Romeo risponde:

ROMEO
Era l'allodola, che annuncia il mattino. Ho ancora tempo di andare via e di vivere, ma se resto è finita.

GIULIETTA
No, quella luce non è ancora il giorno, lo so bene, io. Resta qui ancora, non devi ancora andar via.

Romeo allora, sempre bisbigliando, risponde:

ROMEO
E va bene, che mi prendano! Che mi prendano e mi uccidano. Che me ne importa pur che siamo felici. E dirò che quell'albore non è l'occhio del mattino, ma il pallido riflesso della luna, e che non è l'allodola, che col suo grido tocca, così alto quassù, la volta del cielo. Anch'io preferisco restare e non partire; poi sarà quello che sarà, purché io resti. Hai ragione, anima mia, non è ancora giorno.

Giulietta, alzandosi di colpo dal letto, esclama:

GIULIETTA
No, no, è giorno, è giorno! Vattene via!

Sentiamo un leggero passo percorrere la stanza. Poi improvvisamente...

560. ...la finestra si apre, lasciando entrare la lieve incerta luce del mattino.

561. E' Giulietta che ha aperto. La sua figura si affaccia freddolosa alla finestra.

GIULIETTA
E' l'allodola che lancia così i suoi aspri trilli, ed è il suo canto odioso.

.....

577. Romeo dal cornicione, si rivolta in su verso di lei.

578. Giulietta dice:

GIULIETTA
Mio Dio! Ho come un triste presagio. Mi pare di vederti lì giù; come un morto nel fondo di una tomba, tanto mi sembri pallido.

ROMEO
Anche te ti vedo così pallida; è l'angoscia, assetata, che ci dissangua. Addio, addio.

Giulietta rimane alla finestra finché può vedere...

...Romeo che raggiunge la strada.

Gli avvenimenti successivi sono troppo sostanziali e non vi è naturalmente nessuna profonda differenza. La visita di Giulietta a Frate Lorenzo dà un esempio delle interpolazioni portate da Castellani, senza riferimento a nessun autore precedente. Soppresso Paride, che invece incontrerà Giulietta in una stanza di casa Capuleti, la scena risulta così drammatizzata e nello stesso tempo addolcita dall'episodio di Frate Giovanni.

SCENA LV
CHIESA CAPPUCCINI

676. La chiesetta è deserta.

677. Soltanto due vecchie che pregano in un canto si alzano per uscire.

678. Dominando la propria ansietà, Giulietta va a mettersi vicino a una piccola porta della navata.

679. Su cui è scritto **CLAUSURA**.

680. E aspetta impaziente che le vecchie escano.

681. Appena sono uscite

682. ...Giulietta varca decisa la soglia della clausura.

SCENA LVI
PICCOLO CHIOSTRO

683. Attraversa di corsa un primo piccolo chiostro, dove un frate che passava...

684. ...si ferma a bocca aperta a guardarla.

685. Poi, sempre di corsa...

SCENA LVII
CHIOSTRO DELLE CELLE

686. ...entra in un secondo chiostro: quello su cui si aprono le piccole celle dei frati.

687. Nel Chiostro c'è frate Giovanni.

688. Giulietta gli domanda, affannata:

GIULIETTA
Frate Lorenzo, dov'è?

689. Il frate, sbalordito di vedere una donna dentro la clausura...

690. ...indica meccanicamente una cella.

691. Giulietta, senza neppure bussare, apre la porta ed entra.

SCENA LVIII
CELLA FRATE LORENZO

692. Frate Lorenzo, che stava studiando, s'alza in piedi sorpreso.

693. Giulietta gli corre incontro...

694. ...e gli nasconde il capo sulla spalla.

695. Ma sulla porta della cella si presenta, rosso in volto e meravigliato, frate Giovanni che guarda alternativamente...

696. ...Giulietta e frate Lorenzo.

Allora Frate Lorenzo gli dice con dolce autorità per tranquillizzarlo.

FRATE LORENZO
Omnia munda mundis.

697. Il frate, confuso, risponde:

FRATE GIOVANNI
Amen.

Mentre Frate Lorenzo accosta la porta della celletta.

698. Giulietta, buttandosi a sedere, esclama disperata:

GIULIETTA
Oh, chiudi quella porta! Chiudi la porta e vieni qui a piangere con me! Perché non c'è più speranza, non c'è più rimedio, non c'è più salvezza!

Come Cukor, Castellani ha ritenuto giusto raccontare l'episodio di Padre Giovanni, bloccato dalla peste in casa di un malato e impossibilitato a recapitare la lettera. In realtà il mancato arrivo della lettera è di estrema importanza nella meccanica del racconto, al punto che Cukor lo sottolinea accostando due inquadrature: mentre il povero frate chiuso in casa tiene la lettera in mano, Romeo, che ha già avuto la tragica notizia, passa al galoppo proprio davanti a quella casa, correndo verso Verona.

Un altro particolare è invece servito a Castellani per giustificare l'arrivo di Romeo alla cripta di Giulietta: durante il funerale, Frate Lorenzo, preoccupato per il risveglio di Giulietta, al quale mancano poche ore, apre una porticina laterale del Chiostro, per poter venire nella notte ad aprire la tomba. Proprio da quella porticina entrerà Romeo, che disperato sta picchiando a tutte le porte della Cattedrale e del convento. Un duplice equivoco porterà a morte i due amanti: non soltanto l'arrivo della lettera chiarificatrice, ma anche la chiusura di quel chiavistello sarebbe bastata a salvarli.

Dell'uccisione di Paride e del finale s'è già detto: l'esortazione del Principe alla pace tra le due famiglie è fatta nella chiesa maggiore invece che presso la tomba; la confessione di Frate Lorenzo che in Shakespeare era l'ultimo residuo del processo in cui la nutrice veniva condannata, viene sostituita da un triste silenzio del vecchio frate.

Tra i personaggi che Castellani ha profondamente mutato è appunto questo cappuccino. Se in Shakespeare è il confessore fidato, il saggio che cerca di aiutare i due giovani, in Castellani invece egli ha un'aria svagata, da semplice umile personaggio de «i fioretti». L'autore nella sceneggiatura lo indica come «il fraticello».

SCENA LXII
CELLA FRATE LORENZO

730. E Frate Lorenzo, rimasto pensieroso là dove Giulietta lo ha lasciato, finisce una sua muta preghiera, poi sospira.

731. Va al tavolo da lavoro, fa un po' di posto, prende un foglio, prende la penna e il calamaio.

732. Al solito, il calamaio è asciutto. Dopo aver dato una rapida occhiata attorno, Frate Lorenzo, vergognandosi un poco, si volta di schiena...

733. ...e sputa nel calamaio.

734. Poi, sospirando di nuovo, incomincia a scrivere.

La figura dell'umile frate non è certo la più importante della tragedia, anche se tocca a lui reggere le fila dell'intrigo; ma nel film sono proprio le figure di secondo piano che si sono maggiormente rinnovate. Ed è ovvio: se Castellani s'era prefissato, attraverso la sua «contaminazione» di varie fonti, di mutare non tanto lo spirito, ma l'atmosfera del dramma, non tanto il nucleo centrale di questa storia d'amore, quanto l'ambiente che la circonda, erano proprio i personaggi che stanno immediatamente vicini ai due eroi, che potevano assumere un aspetto differente. E così il frate un po' intrigante di Shakespeare (quanti frati intriganti rinascimentali conosciamo!) è divenuto un umile che li aiuta in purezza di spirito; Mercuzio, se non è ritornato ad essere il cavaliere dalle mani fredde, ha smesso la sua risata ironica e amara, è solo un amico di Romeo, più spiritoso e più spregiudicato di lui; un giovane della bella Verona del tempo. E Paride, il promesso sposo di Giulietta, sembra aver preso il posto che nel ballo occupava Marcuccio Guertio: Giulietta si allontana da lui per correre incontro al fuoco amore di Romeo. Mutati questi personaggi, è mutata l'aria: e forse il nuovo aspetto è per noi più caro e familiare.

F. M. DE SANCTIS e R. REDI

UNA GRANDE ESPERIENZA

Per me, che ho passato oltre venti anni dietro la macchina da presa, *Giulietta e Romeo* è più di un film, anche se tanto buono da meritare un primo premio al Festival di Venezia: è un grande avvenimento.

La sua reale importanza, a mio avviso, sta nel fatto che questo avvenimento è una pietra miliare nello sviluppo del cinema internazionale.

Con questo non voglio solamente riferirmi alla collaborazione di tecnici e artisti italiani e inglesi, della quale *Giulietta e Romeo* è un prodotto — per quanto questa collaborazione sia incoraggiante e desiderabile — ma intendo parlare della concezione tecnica che ha dato vita al film, una concezione non nuova per i più illustri registi italiani come Castellani, è vero, ma applicata in questo caso su una scala mai tentata prima d'ora.

Questa concezione comprende il girare un film interamente nel suo scenario naturale, non solamente per gli esterni (che è una pratica molto comune a tutti i registi), ma anche per gli interni.

Così abbiamo fatto per *Giulietta e Romeo*. Non una scena del film è stata girata in teatro di posa, nessuna scena fu costruita. Le strade e i palazzi del film erano le strade e i palazzi del Rinascimento italiano. Gli interni erano gli stessi interni di quei palazzi.

Questa tecnica determina naturalmente un grande aumento di realismo nell'opera. Dopo aver veduto *Giulietta e Romeo*, un mio amico mi disse: "Era come se le macchine da presa fossero state inventate nel Rinascimento e avessero ripreso nelle strade, nelle piazze, nelle case e nei palazzi dell'epoca delle scene di vita di ogni giorno."

Questa è una misura del realismo che può essere ottenuto con i metodi che da qualche anno vengono usati dai maggiori registi italiani, metodi che Castellani, con *Giulietta e Romeo*, ha affinato fino alla più alta perfezione.

Questa tecnica ha naturalmente anche le sue difficoltà per il regista e per il tecnico della fotografia. Quando girano degli interni, essi non si possono avvalere di tutti i mezzi tecnici che viceversa potrebbero avere a disposizione in un teatro di posa. Per gli esterni si deve combattere con il tempo (il nostro problema era in Italia il sole troppo forte, in Inghilterra sarebbe stato l'inconveniente opposto). Tutto questo spinge però ad un accuratissimo studio del capitale problema delle luci. Certamente occorre del tempo per dare ad una scena la luce dovuta, e il tempo è denaro, ma, secon-

do me, la spesa supplementare è più che controbilanciata dal denaro che è stato risparmiato. Le costruzioni, l'affitto dei teatri ed altre spese del genere sono voci che in questi casi non compaiono nei conteggi finali.

Io penso che vi sarà un generale abbandono dei teatri di posa, quando tutti si saranno resi chiaramente conto dei risultati ottenuti da Castellani nel suo *Giulietta e Romeo*. Ciò potrebbe accadere anche in Inghilterra: problemi quali la nebbia e la pioggia non sono insuperabili.

È stata una grande esperienza per me, lavorare con Castellani. La sua conoscenza di ogni aspetto dell'arte di fare un film era completa e sicura, e vedendo il film si stenta a credere che questa è la sua prima opera a colori. Il suo senso del colore era infallibile, il suo gusto impeccabile. Era sempre pieno di idee e sapeva sempre ciò che voleva.

Voleva riempire il film dell'atmosfera del Rinascimento italiano e per me questo significò un lungo studio della pittura dell'epoca. La luce calda e soffusa, la prospettiva, i contorni, la tessitura degli abiti e la pietra, tutte le cose dovevano essere riprodotte nel film come le avevamo vedute nelle tele del Carpaccio, di Piero della Francesca e di Botticelli. Era una occasione unica nella mia carriera. Prima di lasciare l'Inghilterra per l'Italia, doveti fare molti esperimenti con le luci in teatro di posa, per essere certo di potere essere all'altezza dell'incarico che Castellani mi aveva affidato.



Sir John Gielgud e Cecil Beaton a Sommacampagna con Robert Krasker (l'ultimo a destra) durante la lavorazione di *Giulietta e Romeo*.

Fummo messi tutti a dura prova, Castellani ci diresse tutti con molta energia, ma con se stesso fu ancora più duro. Fu un lavoro massacrante, talvolta tale da far perdere la pazienza, ma sempre di soddisfazione.

Ho lavorato con molti registi, ma non esito a porre Castellani tra quelli che io giudico i più rappresentativi creatori. Egli è un autentico artista e ho sempre fatto del mio meglio per ottenere i risultati che egli voleva.

Tutto il credito che io debbo prestare alla bellezza visiva di *Giulietta e Romeo* è dovuto a questo.

ROBERT KRASKER

COME HO SCRITTO LA MUSICA PER "GIULIETTA E ROMEO"

Scrivere la musica per *Romeo e Giulietta* è stato un enorme lavoro. Ho lavorato esattamente due anni. Come parte integrale del film la musica spesso cessa di essere semplicemente commento e diventa di primo piano. Il ballo nel castello di Giulietta e il canto dei frati costituiscono due tipici esempi.

Ho scritto tutta la musica con Castellani che sedeva al piano vicino a me.

Insieme elaboravamo i temi e discutevamo i problemi. Sebbene la musica sia mia, naturalmente, io la scrissi come pensavo che l'avrebbe scritta il regista se fosse stato compositore.

Credo che questo sia l'unico modo in cui dovrebbe essere scritta la musica cinematografica. Alcuni temi sono stati tratti da opere del XV secolo. Altri sono contemporanei.

La natura e l'atmosfera di ciascuna scena determinava naturalmente lo stile della musica.

Ritengo le composizioni di William Walton per *Enrico V* e *Amleto* dei perfetti esempi di musica cinematografica e posso soltanto sperare che la mia abbellisca in egual maniera *Romeo e Giulietta*.

ROMAN VLAD



(a sinistra) Questa Annunciazione del Beato Angelico, che si trova nel Museo di San Marco a Firenze, è stata riprodotta nella scenografia della cella di frate Lorenzo; (a destra) il vestito rosso fiamma che Giulietta indossa nella stanza ove lavorano le ancelle deriva dalla Madonna del Parto di Piero della Francesca, che si trova in una cappella del cimitero di Monterchi. Per una verifica di ambedue questi particolari decorativi, vedi l'ultima foto in alto a destra, nel nostro paginone a colori.

BOTTICELLI, PISANELLO E PIERO HANNO IDEATO I COSTUMI PER GIULIETTA

Giulietta, Romeo, Nutrice, Montecchi e Capuleti, guardie, prelati e popolani vivevano in Castellani prima di concretarsi materialmente negli attori destinati a raffigurarli.

Una volta pranzando sulle rive del Tevere con due o tre artisti che gli chiedevano come concepisse Giulietta, sorrisi e chiese di raffigurargliela. Tutti si misero all'opera con pezzi di carta trovata a caso, con matite, penne e carbone ed ognuno presentò un viso, ma nessuno di essi era quello di Giulietta. Giulietta infatti non solo già viveva fisicamente e spiritualmente, ma in ogni ora della sua vita aveva una veste, tratta dal Botticelli, dal Pisanello o da Pier della Francesca.

E come già esisteva la sua veste bianca, rossa o d'argento, così la sua camera verginale — tratta dal sogno di S. Orsola — doveva avere riflessi intonati al colore del vestito. Il pubblico non si accorgerà mai, tale è l'armonia dell'ambiente, che il pavimento della sua camera — durante la lavorazione del film — cambiò numerose volte tonalità perché fosse raggiunto l'accordo o il contrasto col colore dei tessuti che lo sfioravano.

Leonor Fini ha disegnato i costumi dei personaggi con una serie di bozzetti ispirati alle fonti rinascimentali, realizzando quanto Castellani aveva desiderato per ogni

attore, anche in rapporto agli effetti d'insieme in una stessa sequenza.

Il vestito rosso fiamma che Giulietta indossa ad esempio nella stanza ove lavorano le ancelle, deriva dalla Madonna del Parto di Piero della Francesca, mentre l'abito nero di seta e velluto contro-tagliato che Rosalinda porta sotto l'ampio balzo, è tratto dal famoso affresco del Pisanello in S.

di GIORGIO VENZI

Giustina a Verona.

Dalle flessuose figure del Di Lorenzo derivano alcuni costumi di Romeo, Tebaldo e Mercuzio, e da Paolo Uccello tutte le austere armature, bardature ed armi.

Una volta inquadrato il complesso shakespeariano ad opera di Leonor Fini, si dové mettere in esecuzione la realizzazione dei bozzetti.

A tale scopo, per circa due anni feci la spola tra Roma e Firenze per la campionatura e l'esecuzione dei costumi presso la ditta Cerratelli, la quale confezionò i cinquecento e più capi di vestiario occorrenti, mettendo lo stesso impegno sia per i ruoli principali che per le comparse di ultimissimo piano.

Castellani non si limita a scegliere un costume ma ne guida la linea, ne cura il

dettaglio fino talvolta a suggerire la maniera di congiungere i tessuti. Una volta si persero ore per realizzare la strana sagoma dei petti arcuati di Paolo Uccello, senza ottenere un risultato soddisfacente: finalmente Castellani si tolse la giacca e indossandola con la schiena al posto del petto ottenne l'effetto voluto.

Poiché tutti i costumi dovevano essere intonati a un'estrema semplicità, la lana è stata l'elemento base della confezione. Leggera per le donne, media per gli uomini e pesante per i mantelli, così, per ogni taglio, la tintura richiesta: ma qui nacque un problema quasi insolubile. Si erano preparate decine di scatole contenenti pezzi di carta con centinaia di toni di colori. Nel ballo in casa Capuleti i padroni di casa, i servi ed i musicisti erano tutti in due o tre toni di verde e nero; Giulietta in bianco, oro e velluto scarlatto, Paride in bianco nero e rosso e Romeo in rosso fiamma e seta nera. Tutti gli ospiti — derivati da Pier della Francesca — erano rappresentati da venti coppie e le quaranta persone che le componevano avevano ognuna due o tre tonalità di rosso varianti dall'arancione cupo al violaceo ed in nessun costume, salvo un leggero riferimento al partner, si ripeteva mai lo stesso colore, per cui tingere una pezza sana era possibile, ma colorare i due metri od anche i dieci centimetri di una cintura



era un problema assurdo e antieconomico. Allora Castellani non potendo raggiungere lo stesso equilibrio della laboriosa campionatura, anche per inevitabili approssimazioni di colorazione, dispose in una grande sala tutti i figurini su di un enorme tavolo a ferro di cavallo e con le stoffe a disposizione ricompose un nuovo accordo di colori migliore del primo e finalmente definitivo.

La massa fu derivata dai poveri del Beato Angelico, con particolare cura per quelli che figuravano nella scena della peste ove dominavano i gialli ed i verdi marci delle sostanze in decomposizione.

Inoltre, poiché Giulietta e Romeo dovevano essere soffocati materialmente e spiritualmente dal complesso familiare, tutti intorno a loro dovevano essere altissimi, ma quando fu scelto Laurence Harvey e si constatò che era alto circa m. 1,80 tutti gli al-

(Sopra) "Dalle flessuose figure del Di Lorenzo derivano alcuni costumi di Romeo, Tebaldo e Mercutio...": cfr. il costume di Mercutio (Aldo Zollo), nella foto di sinistra (alle spalle di lui: è Romeo) con (a destra) questo particolare di un miracolo di S. Bernardino, che si trova nella Pinacoteca Vannucci di Perugia. (In basso) Raffronto tra il costume di frate Lorenzo e il S. Domenico del Beato Angelico, particolare dell'affresco Gesù nel Pretorio, che si trova nel Museo di S. Marco a Firenze.





La scenografia per la camera di Giulietta (a sinistra) è ispirata alla Visione di S. Orsola di Vittore Carpaccio (a destra), che si trova all'Accademia di Belle Arti a Venezia.

tissimi divennero dei giganti. Pazienza per i generici e le comparse, ma per gli attori la cosa divenne preoccupante. Lo sa il padre Capuleti, sotto le cui vesti recitava Sebastian Cabot, uomo di statura rilevante ma non altissima e di corporatura invece abundantissima, che, sotto la massiccia sagoma di una pesante tunica del Carpaccio, nascondendo scarpe con supporti smisurati, riuscì ad aver un aspetto veramente imponente. E così dicasi per il padre e madre Montecchi e per il Principe della Scala.

Tutte le maschere del ballo Capuleti furono disegnate e pazientemente elaborate, con opportune trasformazioni, attraverso calchi di figurazioni romaniche di teste coronate, animali e gufi di grondaie di cattedrali eseguite con paziente impegno dallo scultore Vito Goffredo durante oltre due mesi. Tutte le maschere erano bianche, ceree, rigide come pietra, meno quella di Giulietta modellata in tulle bianco su manico di avorio, coronata da una ghirlanda di rosette con foglioline scure, tratta dall'acconciatura di un angelo di Pier della Francesca.

Allo stesso modo il seguito della Regina di Saba, sempre di Pier della Francesca, ha fornito la maniera di porre il velo nero delle dame che seguono il feretro su cui giace Giulietta coperta di un vestito di broccato bianco ed oro intersecato da una rete di ventimila perle, come giacque S. Orsola nel mirabile corteo funebre del Carpaccio.

I gioielli sono stati eseguiti da Guattari,

ognuno su disegno tratto — per gli uomini — dalle enormi e pesanti collane del Carpaccio, fatte di catene, di anelli intrecciati, o da cordoni d'oro snodati come grossi serpenti, mentre per le donne poche e semplicissime le collane, ed assenti gli

orecchini. Ricche invece le acconciature per il ballo in lino bianco intrecciate con i capelli e quasi tutte sormontate da un grosso bottone in filagrana con pietre dure, come ce le ha figurate Paolo Uccello sulle fronti depilate delle sue donne.





(sopra) Per la scena dei funerali di Giulietta (a sinistra) Castellani si è ispirato ai Funerali di S. Orsola (a destra, un particolare) del Carpaccio. (In basso) "...da Paolo Uccello (derivano) tutte le austere armature, bardature ed armi". Vedi le figure nello sfondo dell'inquadratura riprodotta nella pagina precedente (l'attore è Bill Travers-Benvolio) e cfr. con quelle della Battaglia (in questa pagina), che si trova al Louvre di Parigi.





TRENTASEI MESI DI LAVORO PER FARE UN FILM

gli attori principali e secondari, non devono far sorridere i sei mesi delle riprese e i dodici del montaggio, dell'incisione delle musiche, del missaggio, della stampa della copia campione.

Questi trentasei mesi di lavoro per "mettere su" 3,300 metri di spettacolo non devono assolutamente far sorridere specie se si tiene presente il risultato raggiunto, — e raggiunto non attraverso incertezze, rifacimenti, perditemi, "pazzie" di regia e di produzione.

Castellani è un regista (nel caso di *Giulietta e Romeo* anche sceneggiatore) che sa ciò che si deve fare, sa... dove mettere e subito la macchina da presa, sa quale illuminazione richiedere, sa come deve essere interpretata e pronunciata ogni frase, — e per quanto riguarda "la produzione" posso assicurare che non occorre mai rammentargli di primo mattino che alle 7,30 od alle 8 deve trovarsi sul lavoro.

Anche questo accenno non deve far sorridere. E' segno ed indice di un'alta considerazione non solo del proprio compito e dovere ma del compito e dovere di tutti quelli che lavorano con una stessa finalità.

Naturalmente per ottenere dagli attori, dai tecnici e dai collaboratori la "SUA" qualità di prodotto occorre concedergli tempo ma si tratta sempre di tempo "impiegato", mai di tempo "perduto".

Casellani è un regista preciso e conseguentemente con lui la produzione sa sempre ciò che deve fare e ciò che deve fargli trovare.

Non dico con questo che sia stato sempli-

Nel 1924 organizzavo il mio primo film. Da quell'anno sino ad oggi ne ho organizzati un centinaio.

Ma l'organizzazione del film *Giulietta e Romeo*, subordinata alle necessità artistiche di un "Maestro" esigente come Renato Castellani e di un non comune produttore come Sandro Ghenzi, mi ha ancora una volta confermato la assoluta bontà di un principio che ho seguito ed applicato per trent'anni. Il principio che non si possono raggiungere ottimi risultati senza una adeguata preparazione.

Infatti questo principio così rispondente alla natura ed al temperamento di Castellani, alla serietà di Sandro Ghenzi, produttore di vedute molto aperte e lungimiranti, questo principio di "iniziare" quando in coscienza ci si sente preparati, ha dato e darà i suoi splendidi frutti nel "caso" del film *Giulietta e Romeo*.

In tempi cinematograficamente difficili e caoticamente "fluidi" come quelli di oggi dovrebbe questo "caso" rappresentare la premessa per il varo di qualsiasi produzione, perché dinnanzi al risultato non esistono grandi e piccole iniziative. Possono esistere differenze di costi, di mole, non differenze di serietà produttiva.

Quindi, a mio modo di vedere, non si deve sorridere ai diciotto mesi di preparazione impiegati per lo studio della sceneggiatura di *Giulietta e Romeo*, per lo studio del colore, dei costumi, delle acconciature, delle gioiellerie, delle armi, delle calzature, per la ricerca dei "luoghi", per la scelta de-

ce il lavoro organizzativo ed esecutivo del film *Giulietta e Romeo*, specialmente se si tiene presente che il film è stato girato completamente al di fuori dei teatri di posa, specialmente se si tiene presente che le riprese si sono svolte in località come Venezia, S. Francesco del Deserto, Verona, Sommacampagna, Montagnana, Siena, San Quirico d'Orcia, se si tiene presente che tutte le "scene" sono state rappresentate da palazzi, cattedrali, conventi, chiostri, piazze, strade.

Manca lo spazio per poter raccontare qualche difficoltà veramente eccezionale, qualche ostacolo "duro", qualche impreveduta coincidenza negativa di fatti che hanno richiesto persino un certo lavoro di attesa ed oculata "diplomazia" per il superamento, tuttavia la coincidenza del banchetto della contrada della Selva, vincitrice del Palio di Siena, con le riprese notturne dinnanzi al Battistero, vanto ed orgoglio della contrada, rischiò di tradursi in un fatto cittadino.

Infatti, solo chi conosce la possibilità di una contrada vincitrice di un Palio, può intuire le intricate conseguenze dell'accennata incidentalità.

Ma la passionalità cinematografica degli esponenti e collaboratori dell'Universalcine non si è mai scomposta dinnanzi a questa ed altre difficoltà ed è giunta alla conclusione della sua stupenda impresa nel modo e col risultato che ormai sono noti e che, sono certo, verranno confermati dall'approvazione di qualsiasi pubblico.

Questo è il premio più ambito per chi ha avuto la fortuna di collaborare all'ottenimento del risultato e ne è l'intimo orgoglio professionale.

ANGELO BESOZZI

(A sinistra) Giulietta dopo che ha avuto notizia della morte di Tebaldo. (In alto) Un momento del colloquio tra Frate Lorenzo e Romeo dopo che quest'ultimo ha ucciso Tebaldo.

Quindici giorni



I FILM • I CORTOMETRAGGI

LA VIA DEL RIMORSO (*Une si jolie petite plage*, 1949) di Yves Allégret arriva sugli schermi italiani con ritardo considerevole. Ma, a dir la verità, il film era già in ritardo sui tempi all'epoca (1948) in cui venne realizzato. Poiché l'elaborato e letterarieggiante verismo "nero" della coppia Jacques Siguard (scenarista) - Yves Allégret (regista) non fa che raccogliere, al di là della parentesi bellica, l'eredità della coppia Jacques Prévert-Marcel Carné. Quest'ultima coppia è da tempo scissa ed il regista di *Le jour se lève* (*Alba tragica*, 1939) è andato, sia pur poco felicemente, alla ricerca di un rinnovamento della propria ispirazione, per poi sfociare in un ritorno all'antico, temperato da un ottimismo, sporadicamente giustapposto alla tonalità "nera" che gli era stata cara. Sigurd e Allégret si sono invece applicati a rinverdire i fasti di una tradizione ormai classificata ed irripetibile, riesumando (non saprei trovare altro termine più pertinente) il pessimismo integrale, che era stato caratteristico del cinema "della disfatta" (prendo a prestito un'espressione che Silvio d'Amico coniò a suo tempo nei riguardi del teatro di Jean Giraudoux, pur così lontano dal cinema veristico). Lo si era notato, anni fa, a proposito di *Dedée d'Anvers* (1947), ed ora è doveroso tornare a notarlo per questo *La via del rimorso*, che ha tutta l'aria, ancor più del precedente, di un film composto à la manière de. Atmosfere grigie, piovose e nebbiose, in una cittadina marittima, le quali paiono uscire dalle immagini di *Quai des brumes* (*Il porto delle nebbie*, 1938) di Carné; una spiaggia monotona e deserta, la quale non può non ricordare quella di *Remorques* (*Tempeste*, 1939-41) di Jean Grémillon, che era già un'opera della "maniera" di Prévert, ostinantesi a ritornare su se stesso a dispetto dei tempi ormai in via di mutamento. Né i riecheggiamenti si limitano all'aspetto esteriore del film, al suo clima, al suo sfondo, alla sua chiave visiva. Poiché quest'ultima è perfettamente coerente con un soggetto, il quale esaspera le caratteristiche deteriori del "prevertismo", senza aver di esso le giustificazioni liriche ed anche, entro certi limiti, sociali in direzione populistica. Protagonista di *La via del rimorso* è infatti un giovane che, dopo aver ucciso per gelosia la propria fedifraga amante, una cantante assai più anziana di lui, si rifugia nell'alberghetto di provincia dove, ragazzo, aveva servito e da dove era stato "rapito" dalla femmina lussuriosa. Qui egli trova l'affetto e la comprensione di una donna di servizio, la quale tenta di rompere il cupo isolamento in cui egli si è chiuso (nessuno lo ha riconosciuto, tranne un vecchio paralitico ed incapace di parlare, reminiscenza quasi zoliana). Un losco membro dell'*entourage* dell'uccisa segue fin là il giovane assassino, credendo che egli abbia con sé i gioielli della vittima. E, quando scopre che le cose non stanno così, lo denuncia alla polizia. La donna riesce ad organizzare una fuga all'estero per il giovane, ma questi, sentendosi ormai "fini-

MISCELLANEA

to", preferisce uccidersi, non senza aver comunicato il suo "testamento spirituale" al garzone della locanda, per esortarlo a non fare come lui, a sopportare una vita dura piuttosto che cedere alle lusinghe di un'evasione impossibile. Vi raccomando la retorica in senso deteriormente letterario di questo artificioso parallelismo, retorica che si accoppia a quella dei turisti e di quanti si ostinano a decantare la "si jolie petite plage", dove — siamo d'inverno — piove in continuazione e dove la gente si uccide perché è stanca di vivere e l'esistenza, per i vivi, trascorre in uno squallido tedio. Retorica che culmina nella voluttà convinta con cui gli eroi di Allégret dicono: "Nous sommes foutus". Con uno scenario ed intendimenti del genere la bravura di Allégret, il quale, con l'ausilio prezioso dell'operatore Alékan, ha evocato un'atmosfera di indubbia coerenza e di innegabile (se pur fasulla) suggestione, non poteva che risultare sprecata. Il racconto ha una sua cadenza, monotona ma precisa, eppure ci lascia indifferenti, perché è troppo chiaro trattarsi d'un gioco di bravura sterile, d'un rifare il verso ad altri, più geniali e sopra tutto più tempestivi degli autori di questo film. Cui Gérard Philipe ha prestato l'umana e sconsolata fissità delle sue vibrazioni; Madeleine Robinson la tenerezza dei suoi sguardi e dei suoi slanci; Jean Servais l'acuta concisione del suo disegno del personaggio.

LO SPRETATO (*Le défroqué*) di Léo Joannon non è certo un film "solito", caso mai il suo difetto consiste per l'appunto nel voler troppo scopertamente apparire "insolito". La storia, ideata dallo stesso regista con finalità di apologia della fede cattolica, riguarda un ex prete, il quale, abbandonata la tonaca in seguito ad una crisi intima, consacra la sua attività di scrittore e di insegnante di storia delle religioni alla propaganda di teorie intellettualisticamente spregiudicate fino all'empietà. A quest'uomo, ferratissimo sul piano culturale, si oppone un suo giovane discepolo, il quale rinuncia a farsi una famiglia e veste la tonaca per richiamare alla fede il maestro apostata. E vi riesce, dopo molte amarezze e delusioni, ma soltanto a prezzo della vita: ché la fede folgorerà l'ex sacerdote solo dopo che egli, per scacciarlo di casa, avrà involontariamente ucciso il giovane. In questo finale si verifica la massima delle non poche forzature in senso melodrammatico del film, il quale si compiace di attrarre l'attenzione dello spettatore su un problema interessante attraverso cospicue e talvolta stridenti concessioni allo spettacolo in senso effettistico. Né — violenza granghignolesca dell'episodio a parte — è detto che quell'immediata conversione, sia pur preceduta da roveli interiori (esemplificati tra l'altro da turgide insistenze sonore), riesca del tutto persuasiva. Ma il caso più flagrante di questa ricerca del-

l'eccezionale è dato dalla scena del *tabarin*, in cui l'ex prete, per diletto, consacra un secchiello di *champagne* e l'allievo, soffocando la nausea, lo beve fino all'ultima goccia come sangue di Cristo, in mezzo ad un chiassoso contrappunto sonoro. Scena quanto mai urtante in sé, quanto mai costruita a freddo, e per di più — se non erro — contrastante con l'ortodossia cattolica, secondo la quale la consacrazione avviene in quanto chi la compie abbia la retta intenzione.

Non è quindi su questo piano di vistosa ricerca di *épatement* per il borghese da sottoporre a trattamento propagandistico che va cercata la sostanza più rispettabile dell'opera, la quale — occorre dirlo — si distingue per un suo impegno, per una sua nobiltà, sia pure inquinata nel modo che s'è visto. Tale sostanza va ricercata piuttosto nella parte iniziale, dove si delinea la posizione aggressivamente empia del protagonista (vedi la significativa sequenza nel campo di prigionia, dove egli irride il sacrificio della Messa, ma non può sottrarsi al dovere di confessare un moribondo) e, di contro, le si pongono la fede sicura e pacata del rettore, quella giovanilmente tormentata e pur ostinata, e disarmata, dell'allievo. Qui, oltre certo senso dei contrasti, apprezzabile nell'autore, quando non se ne compiace troppo scopertamente, esercita una sua lucida funzione il cartesianesimo, tutto francese, di un dialogo, che dibatte, senza tediare, ma anzi con succosa concretezza, aspetti essenziali della dogmatica cattolica, come quello (fondamentale per la comprensione del film), per cui l'ordinato rimane *sacerdos in aeternum*, quali che siano le contingenze. Protagonista di un'opera del genere non poteva essere che il protestante Pierre Fresnay, ormai specializzato nei personaggi di apologia cattolica. Egli ha recato a questa figura un po' programmatica il contributo chiarificatore della sua guizzante e riflessiva introspezione, ma non ha potuto non cedere, episodicamente, agli inviti all'enfasi, alla retorica espressiva che gli provenivano dallo scenario. Accanto a lui, oltre lo stesso regista, che è attore cordiale e misurato, ha fatto degna figura il giovane Pierre Trabaud, per la sincerità della sua emozione.

Siamo ormai talmente avvezzi a dover dire corna di ogni opera di Fritz Lang, che l'apparizione di un film decoroso come *IL GRANDE CALDO* (*The Big Heat*, 1953) rischia di venir sopravvalutata. In realtà si tratta né più né meno che di un normale film di *gangsters*, basato, con notevole aderenza, sul romanzo omonimo (in italiano *La città che scotta*) di W.P. Mc Givern. Storia di un sergente di polizia che si mette in testa di appurare la verità intorno al suicidio di un altro poliziotto, suicidio che i suoi superiori tendono ad archiviare con una fretta alquanto sospetta. In realtà il suicida era stato, come altri suoi compagni e come lo stesso capo della polizia della città, al servizio dei padreterni del banditismo locale, gente arricchitasi all'epoca

del proibizionismo e controllante, attraverso emissari, l'intera città. Il coraggioso sergente perderà il posto e la moglie nel tentativo, ma, dopo assortite peripezie, giungerà, grazie anche a coraggiosi interventi femminili, ad eliminare la banda. La sua reintegrazione nel servizio coinciderà con una "disinfezione" nelle alte sfere. In questa presentazione di una polizia entro le cui file ed i cui massimi gradi gerarchici penetra la corruzione (nel romanzo figurava pure un giudice asservito ai fuori legge) consiste l'aspetto non del tutto consueto e limitatamente coraggioso del film. Dico: limitatamente, in quanto esiste, oltre al finale risanatore, una battuta di Lagana, l'ex *bottlegger*, la quale afferma che la situazione, per la malavita, potrebbe cambiar radicalmente, in conseguenza delle imminenti elezioni. È da tener presente, infatti, che il romanzo, di impostazione analoga, risente dell'atmosfera derivante dalla famosa inchiesta Kefauwer, cui tende ad attribuire peso risolutivo. Lang ha diretto questa vicenda, intessuta di elementi non nuovi, con notevole nerbo, anche se con stile del tutto spersonalizzato (non c'è nemmeno traccia della famosa illuminazione di gusto espressionistico, cui egli amava ricorrere, ancor qualche anno fa, perfino nelle sue opere più banalmente giallastre). Al suo posto avrebbero potuto, con risultati identici, stare venti registi di Hollywood. Ma ciò non impedisce che il film sia, come si suol dire, ben fatto ed agganciante. Glenn Ford è a pieno suo agio in questa parte di "puro" e di "duro", e Gloria Grahame non manca di portare la sua nota di femminilità morbida e sensuale.

MOGAMBO (id., 1953) di John Ford costituisce il tipico esempio di "vacanza" di un grande regista, inserita tra un film di impegno ed un altro. Vacanza a carattere non tanto di "divertissement" personale, quanto di evasione mercantilistica e spettacolare al servizio di una grossa casa produttrice. Il regista non nascose, del resto, durante la lavorazione del film, il proprio disinteresse per quello che stava facendo: si ricordi, a questo proposito, la conferenza stampa da lui tenuta a Roma, al suo ritorno dall'Africa dove aveva girato gli esterni, durante la quale, con una punta di civetteria, ostentò di non ricordarsi neppure il soggetto del film. Quest'ultimo è poi il medesimo che diede origine, nel 1932, a *Red Dust* (*Lo schiaffo*) di Victor Fleming, poiché *Mogambo* rientra nella cospicua serie dei *remakes*, con cui Hollywood cerca di far fronte alla crisi di soggetti che la travaglia. Nella fattispecie si tratta di una storia ben poco peregrina, di un mero "veicolo" per determinati effetti di spettacolo, ambientato nell'Africa selvaggia così come potrebbe esserlo, *mutatis mutandis*, in Cina o in Australia. Tale storia, come si ricorderà, concerne un maschio e prestigioso cacciatore che, assiduamente corteggiato in piena giungla da una donnina leggera capitata colà per caso ed innamoratasi di lui, si volge, dopo godute le sue grazie, a circuire una distinta signora, giunta in Africa col marito antropologo, e riesce a farle girare un poco la testa. Fin che le cose si metteranno a posto con la logica e la morale, ed il bel cacciatore, fin allora renitente al matrimonio, si accorgerà che la donna adatta



(Sopra) Pierre Fresnay e Pierre Trabaud in *Lo spretato*, di Léo Joannon, un film "insolito". (In basso) Glenn Ford in un'inquadratura di *Il grande caldo*, di Fritz Lang.

per lui è quella più spregiudicata e "nature", ma pur capace di tenace affetto. Sul vecchio *Red Dust Mogambo* ha parecchi vantaggi, derivanti, i più, dalla presenza di un tipo come Ford, il cui mestiere, anche quando applicato a storie del genere, riesce sempre ad attingere un minimo di vigore e di dignità: così le riprese d'esterno, oltre ad essere in prevalenza autentiche (quelle fasulle si distinguono, specie quando montate in alternanza con le prime, per una colorazione smaccata), sono dotate di un certo respiro, di un certo equilibrio cromatico (*technicolor*), di uno sporadico sapore nella ripresa, pur sovente risaputa, degli animali (il pezzo forte è costituito da

una caccia al gorilla). Ed entro questa cornice la vicenda si inserisce in modo non più urtante dello stretto necessario. Poiché Clark Gable, pur con le tempie brizzolate, non è meno prestante ed efficiente del Gable dal volto glabro di ventidue anni fa; e Grace Kelly, meno altera di Mary Astor, ha, rispetto ad essa, una più quieta e suasiva femminilità, nella parte della moglie dell'antropologo. Con tutto ciò, è giocoforza rimpiangere *Red Dust*, con la sua giungla rifatta in istudio e i suoi infinitamente più poveri *agreements* spettacolari: perché in *Red Dust* c'era Jean Harlow, arrivata, appunto con quel film, alla piena e prepotente definizione del suo personaggio, chiasso-



so e rissoso, dal personalissimo richiamo sessuale e dalla schiumosa fisionomia plebea. Al posto della bionda platino per eccellenza si incontra qui Ava Gardner: più splendente che mai e sufficientemente disinvolta nel lanciare le sue boutades, ma entro i limiti di un modesto surrogato. Essa si aggira per la giungla inguainata in sgargianti toilettes, che la rendono di primo acchito implausibile, e "gioca" col ricordo di un "mito", il quale è scomparso con la scomparsa di colei che lo incarnava.

Di un filmetto sciocco, prevedibile e stantio come **LA LINEA FRANCESE** (*The French Line*, 1953) di Lloyd Bacon non metterebbe conto di occuparsi, se non fosse il gran rumore da esso sollevato oltre oceano, per via dei suoi strappi alla morale puritana del codice Breen, strappi che gli valsero l'indignata e boicottante protesta delle falangi erette in difesa del buon costume. Tali strappi si riducevano in realtà a poca cosa, ad una esibizione di danza e canto della protagonista Jane Russell, esibizione nella quale l'attrice espone con generosità abbastanza insolita per gli Stati Uniti il proprio principale attributo, il rigoglioso seno, il quale, attraverso movenze sinuose e provocanti del corpo, tende a forzare al massimo la costruzione del costume-pagliaccetto, di cui si è portati ad attendere da un momento all'altro lo scoppio. Tutto qui. E per assistere a cinque minuti di procace esibizione occorre sorbirci un'ora e mezza di scipitezze, sulla più bolsa falsariga di *I signori preferiscono le bionde*, *Come sposare un milionario* e simili, scipitezze relative alle scontatissime avventure di una arcimilionaria del Texas che si imbarca per l'Europa alla ricerca di un marito non cupido del suo denaro, scambiando, per facilitare (o per meglio imbrogliare) le cose, la propria personalità con quella di una indossatrice. Vi faccio grazia dei particolari della vicenda, in capo alla quale la ragazza impalma un dongiovanni francese che, su incarico del di lei zio, avrebbe dovuto sorvegliarla a distanza. Il dongiovanni è Gilbert Roland, un po' troppo cafone per essere accettabile. Quanto a Jane Russell, esecutrice, talvolta insieme con il suo compagno, di diversi mediocri numeri da *revue*, recita, secondo il solito, torcendo la bocca. Meglio, decisamente, quando si spoglia.

GIULIO CESARE CASTELLO

LA VIA DEL RIMORSO (*Une si jolie petite plage*) - regia: Yves Allégret - scenario e dialoghi: Jacques Sigurd - fotografia: Henri Alekan - musica: Maurice Thiriet - scenografia: Maurice Colasson - interpreti: Gérard Philipe, Madeleine Robinson, Julien Carette, Jean Servais, Dora Doll, Jane Marken, André Valmy - produttore: Raymond Borderie - produzione: C.I.C.C., Emile Darbon, 1949.

LO SPRETATO (*Le défrqué*) - regia: Léo Joannon - soggetto: Léo Joannon - adattamento: Denis de la Patellière - dialoghi: Roland Laudenbach - sceneggiatura: Léo Joannon - fotografia: Nicolas Toporkoff - musica: Jean-Jacques Grunenwald - scenografia: Paul-Louis Boutié - interpreti: Pierre Fresnay, Pierre Trabaud, Léo Joannon, Nicole Stéphane, Marcelle Génat - produzione: S.F.C. - S.N.E.G., 1954.

IL GRANDE CALDO (*The Big Heat*) - regia: Fritz Lang - soggetto: dell'omonimo romanzo di William P. Mc Givern (edito da Longanesi col titolo "La città che scotta") - sceneggiatura: Sydney Boehm - fotografia: Charles Lang - musica: Mischa Bakaleinikoff - scenografia: Robert Peterson - interpreti: Glenn Ford, Jocelyn Brando, Gloria Grahame, Alexander Scourby, Lee Marvin, Jeanette Nolan, Dan Seymour, Peter Whitney, Wil-

lis Bouche, Robert Burton - produttore: Robert Arthur - produzione: Columbia, 1953.

MOGAMBO (*Mogambo*) - regia: John Ford - soggetto: da una commedia di Wilson Collison - sceneggiatura: John Lee Mahin - fotografia (technicolor): Robert Surtees, F.A. Young - scenografia: Alfred Junge - interpreti: Clark Gable, Ava Gardner, Grace Kelly, Donald Sinden, Eric Pohlmann, Philip Stainton, Laurence Naismith, Denis O'Dea - produttore: Sam Zimbalist - produzione: M.G.M., 1953.

LA LINEA FRANCESE (*The French Line*) - regia: Lloyd Bacon - soggetto: Matty Kemp, Isabel Dawn - sceneggiatura: Mary Loos, Richard Sale - fotografia (technicolor): Harry J. Wild - musica: Walter Scharf - canzoni: Joseph Myrow, Ralph Blane, Robert Welles - coreografia: Billy Daniel - scenografia: Albert D'Agostino, Carol Clarke - interpreti: Jane Russell, Gilbert Roland, Arthur Hunnicutt, Mary Mc Carthy, Joyce Mackenzie, Paula Corday, Scott Elliott, Craig Stevens - produttore: Edmund Grainger - produzione: R.K.O., 1953.

FUORI PROGRAMMA

Il sole nasce nel Sud (regia: Gian Luigi Rondi; produzione: Documento Film) è frutto, discutibile ed in parte arbitrario, di un particolare lavoro di "montaggio" che il regista ha ottenuto servendosi di una parte dei quadri, di artisti contemporanei, esposti nella recente "Mostra dell'arte nella vita del Mezzogiorno". Rondi, sovrapponendo stili diversi e mischiando esperienze tra loro a volta contrastanti, ha tentato di cogliere in un movimento affresco la vita siciliana, dall'immediato dopoguerra sino ai giorni nostri. Se la prima parte può dirsi efficace per la scelta, accurata e sicura, dei vari pezzi da montare (sopra tutto taluni scorci "d'attesa" colti sia negli uomini sia nelle cose) la seconda, invece, che nelle intenzioni dell'autore dovrebbe rendere vivacemente il lento riprendersi del vivere quotidiano dopo le ferite della guerra e, poi, l'improvviso erompere nella gioia di un canto e di una festa strapaesana, significando la totale ripresa ed il conseguente ritorno alla normalità, mi è parsa decisamente inferiore. In essa, l'autore, ed il troppo materiale a disposizione deve evidentemente essergli stato di danno, ha perso in freschezza, in audacia, direi, riducendosi ad una esposizione convenzionale che non va oltre la comunissima documentazione di una processione o di una serata di fuochi pirotecnici.

Il gioco dell'amore (da un'idea di Francesco Maselli; commento di Gian Luigi Rondi; produzione: Documento Film) nasce dalle osservazioni, a prima vista spontanee e genuine, di una macchina da presa portata a spasso, con attenta misura. (operatore Massimo Sallusti), per le strade e gli angoli di una grande città. Ho detto "a prima vista" perché in seguito ci si avvede che l'improvvisazione cessa di essere tale per divenire invece gioco intellettuale troppo scoperto e razionalizzato. Non so se questo documentario sia stato girato anteriormente all'episodio di Lattuada che compare in *Amore in città* ("Gli italiani si voltano"), è certo però che i punti di contatto, a parte quelli esteriori come potrebbe apparire il commento sonoro di Giovanni Fusco, sono numerosi e particolarmente rilevabili nel brano in cui il garzone muratore si ferma nel suo lavoro per seguire, con gli occhi, una procace ragazza. Le intenzioni sono però diverse e se Lattuada giocava amabilmente con quel certo gallismo, peculiare alla nostra razza latina, gli autori de *Il gioco dell'amore* hanno mostrato invece un intendimento più serio non alieno da una certa moraletta, pur se la loro opera si conclude — in maniera del tutto impreveduta — con l'immagine convenzionale di un matrimonio e di una coppia di giovani che, nel medesimo istante, rinnovano il gioco amoroso. Dovrei aggiungere che il racconto si ricollega a motivi umani già

variamente colti con altrettanto buon gusto e sensibilità da altri autori (potrei ricordare Zurlini, lo stesso Maselli, o Antonioni), ma ciò è del tutto ovvio quando si ponga mente al genere impressionistico del film.

L'arte del medico (regia: Glauco Pellegrini; produzione: Documento Film) pur recando la firma di un regista che ha lavorato con profitto in campo documentaristico, non si discosta in modo alcuno dalla piatta mediocrità.

Il film prende l'avvio da una Mostra che, attraverso le sue varie sezioni, documenta l'evolversi dell'arte medica non solamente per quanto riguarda la tecnica e gli strumenti, ma anche per gli aspetti sociali che ad essa sono intimamente legati.

La macchina da presa vaga attraverso le stanze ove è ordinata la Mostra soffermandosi, casualmente, di volta in volta, su di uno strumento usato da un lontano esculapio, su antiche stampe anatomiche, od ancora su remote documentazioni scientifiche. Manca però una chiara concatenazione e gli oggetti, per lo più "isolati" dalla fotografia di Leonida Barboni, che ha fatto largo uso di suggestivi giochi di luce, vengono descritti allo spettatore con uno stile anonimo che, al massimo, tende a sottolineare gli aspetti più curiosi. Oltre all'arte medica sono pure "documentate" la magia e la stregoneria, ma i risultati restano modesti.

La medicina del mare (regia: Giovanni Tessaro; produzione: Documento Film) è stato girato al Lido di Venezia presso il sanatorio ove vengono ricoverati, senza distinzione di ceto o di età, tutti i bisognosi di aria marina. Il film, nonostante la precisa ripresa a colori (ferraniacolor) di Vincenzo Mariani, si limita, dapprima, a descrivere in maniera alquanto superficiale i metodi di cura e, successivamente, le ore di riposo e di svago dei ricoverati. Come ormai d'obbligo non manca il brano dedicato alla recita nel teatrino dell'ospedale né quello, scontatissimo, dei bimbi che si lanciano in festosa corsa verso la riva del mare. Una certa perplessità mi ha suscitato il tono compiaciuto col quale vengono sottolineati l'ordine e la regolarità dei servizi, quasi si trattasse di un caso davvero "eccezionale", ma il fatto che il film sia stato girato sotto gli auspici dell'Alto Commissariato per la Sanità ha chiarito ogni dubbio.

Vetrata d'arte (regia: Ottavio A. Oppo; produzione: G.S.G.) dopo una breve ed anonima introduzione dedicata alla storia ed ai precedenti illustri di questa particolarissima pittura su vetro — non mancano ovviamente alcuni accenni ai rari e preziosi esemplari di cui si ornano le cattedrali francesi dell'epoca gotica — il tono del film diviene essenzialmente divulgativo, impegnandosi nella descrizione dei diversi sistemi seguiti nella realizzazione di questi "mosaici del sole" dagli odierni artisti. Ne vediamo appunto uno al lavoro, Marcello Avenali, e possiamo seguire la sua vetrata dal momento in cui essa viene sommariamente abbozzata sul cartone sino a quando, magica espressione di un vivace e pur ritenuto colorismo, viene posta in opera nella sua sede naturale. L'esposizione, pur se il commento parlato di Paola Ojetti si compiace talvolta di un gusto immaginifico fine a sé stesso, è accurata ed abbastanza convincente, s'intende entro limiti strettamente informativi. Un particolare cenno merita la fotografia a colori (ferraniacolor) di Carlo Ventimiglia che, a parte la sicura e nitida fattura — non causale del resto in questo operatore —, ha saputo trarre dalla materia singolari occasioni coloristiche frutto di una osservazione sempre sorvegliata ed aliena di facili effetti.

CLAUDIO BERTIERI



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

F.M.M. (Sicilia). - All'idea di riprendere i migliori articoli stranieri e tradurli, la redazione di Cinema sta pensando da tempo. Tuttavia c'è una sottile questione. Quella dei diritti d'autore, talmente complicata da togliere il sonno anche al più paziente degli uomini: e Davide Turconi lo sta perdendo. Tuttavia non disperare; se non sarà possibile pubblicare estratti dal libro di King Vidor, tutelatissimo da un copyright ferreo (era stato proprio alla casa Garzanti per l'edizione italiana ma

in ultima analisi l'hanno considerato, indice troppo "riservato" e "particolare"), non è escluso che tu possa leggere, in buona traduzione, saggi apparsi su riviste straniere, soprattutto quei lavori costati mesi e mesi di ricerche, indagini in cui gli americani si sono sempre rivelati attentissimi. Dicendo americani di carattere biografico voglio alludere agli studiosi di cinema (specialmente dell'Università di California, del gruppo di "Films in Review", e dell'Università di Prince-

ton) che applicano rigorosi principi, i principi delle ricerche universitarie, alle incursioni nel campo del film: certe gallerie di vecchi e quasi dimenticati registi sono, per dire poco, incantevoli, Per Warrior Husband cercherò; "Preferisco la vacca" era in originale The Kid From Brooklyn.

P.L.M. (Torino). - Il direttore mi trasmette la lettera affinché io risponda da queste colonne. Non si tratta che di due indirizzi, e ci metto poco. Charles Chaplin, Corsier-sur-Vevay, cantone di Vaud, Svizzera. Frank Capra, 221 North Barrington, Brentwood, Los Angeles, California, U.S.A.

LILIANA GARUTI (Milano). - Provveduto.

PURITANO MACCHIAVELLI (Milano). - Passata a me la tua lettura, tocca a me rispondere. Non vedo perché i film mediocri delle cinematografie minori debbano essere rifiutati a Venezia, se queste cinematografie non hanno di meglio da presentare; mi pare che riducendo a uno per nazione il numero dei film indotti dall'industria povere (e prive di pregi), si limiti alquanto il danno per gli spettatori, senza dimenticare che un festival deve soprattutto offrire un panorama del cinema internazionale, e perciò le esclusioni diventano un fatto discutibile e rischioso. E aggiungo un'altra cosa: io non vado mai ai festival (fui a Locarno una volta, ma en touriste) eppure, a giudicare dalle recensioni dei critici che stimo, questo del 1954 a Venezia deve es-

sere stato singolarmente interessante; si per la prima volta mi rammarico di non essere stato al Lido in tempo di mostra cinematografica.

GUIDO ROSADA (Trieste). - Mi interesserò per rintracciare l'articolo, ma a un patto: che tu non mi scriva più lettere con calligrafia illeggibile, con penna a sfera, e con deficiente inchiostrazione.

VALENTINO DE CARLO (Milano). - E parliamo pure di La morsa. Giulio Cesare Castello, per mettere fine alla ridda di dati uno diverso dall'altro che gli sono pervenuti in merito all'episodio del film Altri tempi, ha chiesto informazioni direttamente a Roma, è stato soddisfatto e darà le "risultanze" dell'indagine al più presto, su Cinema. Passando a I vitelloni, il termine "scontro" da te annotato nell'articolo di Castello è stato male interpretato; a me non pare ci sia contraddizione, perché è un sostantivo che va inteso in senso più lato di quanto tu non accetti. La seconda parte dell'articolo di Charles Ford sui "serials" sarà pubblicata appena avremo un sufficiente numero di fotografie per illustrarla. Riguardo alla questione degli indici hai ragione. È una svista che non si ripeterà, stai certo. Per la filmografia di Ford (non posso rubare troppo spazio ai lettori che per il regista hanno un limitato interesse) rivolgiti direttamente a Davide Turconi, presso la redazione di Cinema: non dubito che riuscirai a ottenere i dati più completi.

IL POSTIGLIONE

(Continua dalla 2ª di copertina)

è dedicato (dopo aver constatato la scarsa utilità di una documentazione basata sull'iconografia e sulle lettere private, elementi indicativi puramente esteriori di una personalità) alla lettura dei testi di fisiologia da lui compilati per entrare appieno nello spirito dello scienziato russo, avremo l'idea di una sostanziale serietà di metodi e di intenti che non possono che giovare ad una cinematografia (indipendentemente da ogni distinzione ideologica).

A consolarci un poco da questo senso di netta inferiorità può forse valere la constatazione che anche i teorici russi si abbandonano a volte a valutazioni generiche e inesatte: se consideriamo che uno studioso della forza di Gherassimov ha potuto accomunare nel fenomeno neorealistico italiano film come *Ladri di biciclette* e *Roma città aperta* alla mediocre coproduzione italo-francese *Le mura di Malapaga* potremo meno renderci conto che la superficialità (o la mancanza di informazione che fa tutt'uno) può fare la sua apparizione anche nelle menti più rigorose: *Quandoque bonus dormitat Homerus* sarebbe proprio il caso di dire.

Folco Quilici: AVVENTURA NEL SESTO CONTINENTE - Gherardo Casini Editore, Roma - pagg. 262, ill. f. t. - L. 3.000.

Già da tempo i documentari subacquei italiani costituiscono nel "genere" una branca quantitativamente non disprezzabile; si è trattato però, almeno sino ad oggi, prevalentemente di cortometraggi realizzati da sportivi con riprese di nuoto e caccia prive di intenti dichiaratamente scientifici: pellicole da dilettanti, insomma, pur senza voler attribuire a tale termine alcun significato spregiativo.

Il primo tentativo nazionale veramente serio è costituito dal lungometraggio *Sesto Continente* (presentato al Festival di Venezia testé conclusosi), di cui il volume rappresenta un ragionato commento. Infatti, oltre che riportare il diario della spedizione, il libro offre un completo esame degli scopi scientifici e sportivi di questa inconsueta esplorazione. I partecipanti hanno inteso affermare l'esistenza sotto la superficie dei mari di un vero e proprio continente, per ora presso che vergine (il *sesto* continente, di cui parlano i titoli sia del film che del libro) ed hanno inoltre voluto fornire di persona la prova che l'accesso a questo nuovo mondo non presenta rischi fuori del comune (dove la scelta del Mar Rosso — infestato di squali — come campo "limite" di esperimento) e non sottopone il corpo umano a sforzi eccessivi. La spedizione, composta di tre gruppi, sportivo, scientifico e cinematografico, è stata infatti accompagnata alle Isole Dahlack da un medico che ha seguito da vicino l'avventura subacquea dei componenti (complessive cinquemila ore di immersione) nei suoi riflessi fisiologici.

Il volume offre innanzi tutto il pregio di una veste editoriale eccezionalmente curata, il che costituisce una dote tutt'altro che secondaria in un'opera come questa volta a fini prevalenti di documentazione. Il testo è corredato da un cospicuo numero di fotografie (subacquee e non) di cui parte a colori e parte in bianco e nero. Pur prescindendo dall'interesse di certi "pezzi rari" (quali per esempio l'istantanea di un famelico pescecanne che afferra a volo un pesce moribondo), le foto nel loro complesso valgono da necessario commento visivo al racconto di Quilici.

L'autore, da parte sua, ha narrato il complesso delle avventure subacquee piuttosto dimessamente, senza indulgere a toni eroici, cercando però di non limitarsi ad allineare un certo numero di nudi fatti, ma sforzandosi invece di trarre conclusioni svariate (sogget-

tive, cioè psicologiche, oppure oggettive, vale a dire fisiologiche o zoologiche) dall'insieme delle sue esperienze. Vedansi ad esempio le conclusioni sul comportamento degli squali nei confronti dei "sub", le quali giungono a sfatare la leggenda della tigre del mare sanguinaria ed aggressiva, in quanto il pericolo di un attacco senza provocazione sarebbe probabile solo durante la permanenza a pelo d'acqua. Quilici ha cercato in ogni modo di evitar di cadere nella monotonia, rischio assai grave in una narrazione in cui non esiste sviluppo narrativo, e la sostanza del racconto è costituita dall'esposizione di esperienze che, alla lunga, finiscono per assomigliarsi tutte. A conti fatti, tale ricerca di varietà è stata raggiunta in modo abbastanza soddisfacente sia grazie allo stile spigliato dell'autore (il libro è di quelli che "si fanno leggere", per usare una frase del linguaggio di tutti i giorni) sia, perché i fatti che si susseguono vengono posti nella loro vera luce di necessarie piccole esperienze quotidiane, soltanto tramite le quali è possibile giungere ad una vera conoscenza del settore di realtà considerata.

Da un punto di vista strettamente cinematografico, infine, non si può omettere di parlare delle due appendici tecniche sulle difficoltà delle riprese (*Esperienze di cinematografia subacquea* di Folco Quilici) e della resa dei colori sotto il livello del mare (*Sott'acqua dalla fotografia in bianco e nero a quella a colori con il flash* di Giorgio Ravelli).

Lo scritto di Quilici riprende parzialmente, inserendole in un discorso di indole più generale, alcune osservazioni già apparse in un articolo scritto dallo stesso autore per il numero speciale di Bianco e Nero sul colore nel film; quello di Ravelli a carattere ancor più dichiaratamente tecnico espone dettagliatamente il sistema adottato dalla sezione cinematografica per vincere la prepotente invadenza del colore violetto nelle profondità marine.

SERGIO DE SANTIS

