CINEMA

SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

146-147

LIRE DUECENTO

Terza serie — 10-25 DICEMBRE 1954

Sofia Loren in un'inquadratura del film "La donna del fiume" *di Mario Soldati*

Gregory Peck e l'attrice birmana Win Min Than nel film Pianura rossa, *tratto dall'omonimo romanzo di H.E. Bates e diretto da Robert Parrish - (Distribuzione Rank Film).*

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Redattore Capo: DAVIDE TURCONI

Volume XIII Terza serie **FASCICOLO 146-147** Anno VII - 1954 10-25 Dicembre

Questo numero contiene:

Cinema gira 698

FRANCO RIVA
Cinema e narrativa 703

WILLIAM K. EVERSON
Grandezza e decadenza dei poveri western 704

PAOLO MANDELLO
Galleria - *James Stewart* 708

WILLIAM DIETERLE
Vantaggi e svantaggi di un'esperienza a Hollywood 712

LUCA ROMERIO
Il « teatroscope » di Castellani 715

FILIPPO M. DE SANCTIS
Franciolini tra le telefoniste 716

FEDERICO FELLINI, ENNIO FLAJANO, TULLIO PINELLI
Moraldo in città - V° 718

FAUSTO MONTESANTI
Il leone ruggente ha trent'anni: III. - *Dal muto al sonoro* 719

HERMAN G. WEINBERG
Una Carmen negra e un Napoleone umoristico 724

MARINA CHRISTINA MOLANDER
Dopo Stiller, Molander gira « Il tesoro d'Arne » 726

MARIO VERDONE
Cinema italiano di ieri 729

MARCO SINISCALCO
Retrospettive - *The Wedding March* . . . 731

QUINDICI GIORNI

GIULIO CESARE CASTELLO e VICE
I film 736

IL POSTIGLIONE
La diligenza 742

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE: Milano, Corso Buenos Aires 45 - Tel. 22.84.33 - REDAZIONE DI ROMA: P.za della Pilotta 3 - Tel. 67.02.67 (capo della Redazione: Fausto Montesanti) - CORRISPONDENTI DALL'ESTERO: ARGENTINA: Jaime Potenze, Mexico 613, Buenos Aires - BRASILE: Sergio Tofani, Rua Santa Madalena 72, San Paolo - FRANCIA: Marcel Lapierre, 240, rue Saint-Jacques, Parigi - GIAPPONE: Ichino Narimoto, Nisi Machi-Nakano Ku 34, Tokyo - GRAN BRETAGNA: Roger Manvell, direttore della British Film Academy, 60 Queen Anne Street, Londra, W.1 - STATI UNITI: da *New York* Herman G. Weinberg, Hotel Robert Fulton, 228 West, 71st Street, New York; da *Hollywood*: Bobbie Lerman, 6250 Leland Way, Hollywood 28 - SVEZIA: M.A.C. Molander, Ulrikagatan 7, Stoccolma. - Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'amministrazione del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale 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

CINEMA GIRA

ITALIA

Si sono iniziate le riprese . . .
. . . dei seguenti film: Chéri Bibi *(dal romanzo di Gaston Leroux, sceneggiato da Paul Mesnier, B. L. Randone e Pagliero; in Ferraniacolor; coproduzione italo-francese: Ariel Film-Union Générale Cinématographique), regista Marcello Pagliero, operatore Mario Montuori, interpreti Lea Padovani, Jean Richard, Arnoldo Foà, Carlo Ninchi, Raymond Bussières, Andrée Servillanges, Memmo Carotenuto, Nino Vingelli (appena terminati gli interni a Cinecittà, la troupe si è trasferita a Parigi);* Ultimo addio *(Eos Film), regista Roberto Montero, operatore Ugo Brunelli, interpreti Brunella Bovo, Vincenzo Musolino, Camillo Pilotto, Veronica Drey, Dino Terry, Leopoldo Valentini, Lauro Gazzolo, con la partecipazione di Nilla Pizzi;* Ridere, ridere, ridere *(un florilegio di barzellette vecchie e nuove, suddivise in categorie in base agli argomenti, e sceneggiate; realizzato in Ferraniacolor da Carlo Infascelli — autore del soggetto — per la Excelsa - Roma Film), direzione tecnica e artistica di Domenico Paolella e Edoardo Anton, operatore Mario Damicelli, interpreti numerosi comici italiani fra cui Tino Scotti, Ugo Tognazzi e Carlo Dapporto;* Il segno di Venere *(Titanus), regista Dino Risi, operatore Goffredo Belisario, interpreti Franca Valeri (che ha anche collaborato alla sceneggiatura), Vittorio De Sica, Raf Vallone, Sophia Loren, Alberto Sordi, Peppino De Filippo, Tina Pica e Virgilio Riento.*

Prosegue la lavorazione . . .
. . . dei seguenti film: La tua donna *(Deneb Film) di Giovanni Paolucci;* L'arte di arrangiarsi *(Documento Film) di Luigi Zampa;* Fine d'estate *(C.V.C.) di Francesco Maselli;* Madame Butterfly *(Technicolor; Rizzoli-Gallone-Toho Film) di Carmine Gallone;* Hanno rubato un tram *(Imperial Film) di Mario Bonnard;* Totò all'Inferno *(parzialmente in Ferraniacolor; Excelsa-Carlo Ponti) di Camillo Mastrocinque.*

(Sopra) Martin Carol in Nana *di Christian-Jaque dal romanzo omonimo di Zola. (Sotto) Giulia Rubini, Giovanna Ralli, Rossana Podestà, Luciana Liberati e Marcella Mariani, le "ragazze di San Frediano" del film omonimo di Valerio Zurlini, ispirato al romanzo di Vasco Pratolini.*

Sono terminate le riprese . . .
. . . dei seguenti film: 04 *(CIRAC) di Gianni Franciolini;* Il vetturale del Moncenisio *(Zeus Film) di Guido Brignone;* Mogli e amanti *(Po Film) di Sergio Grieco;* Terroristi a Madrid *(Pico Film-Nervion Film) di Rafael Torrecilla e Margarita Alexandre;* La tempesta è passata *(Aurea Cinematografica) di Piero Costa;* La Luciana *(Romana Film) di Domenico Gambino;* Due soldi di felicità *(Sud Film) di Roberto Amoroso.*

A conclusione dei lavori . . .
. . . della recente Assemblea straordinaria del Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici, sono state approvate tre importanti mozioni: una sulla situazione attuale dell'industria cinematografica, presentata da Antonio Petrucci, in cui si chiede al Governo la proroga delle disposizioni vigenti prima della fine dell'anno, in attesa di conoscere il nuovo testo di legge; un'altra relativa all'unità sindacale, provocata dalla costituzione dell'"Associazione Nazionale Critici dello Spettacolo", in cui si sottolinea l'incompatibilità dell'appartenenza ai due organismi da parte dei giornalisti cinematografici e si chiede alla Federazione Nazionale della Stampa di riaffermare al S.N.G.C. il diritto esclusivo di rappresentare la categoria; e infine una terza mozione sull'opportunità di assicurare la continuità annuale della Mostra di Venezia, minacciata — come si sa — dalle recenti risoluzioni della Federazione Internazionale delle Associazioni di Produttori di Film, secondo le quali un solo Festival all'anno (da non tenersi nello stesso paese per due anni di seguito) debba avere — a partire dal 1956 — il carattere di competizione internazionale. Si sono quindi svolte le elezioni della nuova Giuria dei "Nastri d'argento", la quale — dopo le rinunce di Meccoli, Visentini e Sala — risulta composta dei seguenti membri effettivi: Arturo Lanocita, Roberto Minervini, Gaetano Carancini, Vinicio Marinucci, Giulio Cesare Castello, Federico Frascani, Gian Luigi Rondi, Pasquale Ojetti e Mario Verdone.

Per trovare il protagonista . . .
. . . del prossimo film di Riccardo Freda, Orlando il Paladino, *la Lux Film ha indetto un concorso riservato ai giovani fra i 22 e i 28 anni, i quali ritengano di possedere "la testa di Apollo, il corpo di Ercole e l'agilità del Discobolo" (quello di Mirone, che si trova al Museo Vaticano, come viene precisato da una riproduzione fotografica della celebre statua). Gli aspiranti paladini dovranno inviare almeno quattro fotografie (di cui una in costume da bagno) all'Ufficio Stampa della Lux, in Via Po, n. 36, Roma, entro e non oltre il 31 dicembre.*

Un'interrogazione . . .
. . . . al Presidente del Consiglio è stata rivolta dai deputati Bruno Corbi e Luciana Viviani, per sollecitare la presentazione di un nuovo disegno di legge concernente la produzione cinematografica e per conoscere i motivi per cui non si è ancora provveduto alla nomina di un altro sottosegretario allo Spettacolo.

"Le amiche" . . .
. . . sarà il titolo del prossimo film di Michelangelo Antonioni, l'inizio della cui lavorazione è previsto per gennaio. Non si tratta di una riduzione del libro di Vasco Pratolini, ma di un racconto di Cesare Pavese — "Tre donne sole" — apparso nel volume "La bella estate": il film narrerà le vicende di un gruppo di ragazze, che lavorano in una sartoria torinese gestita da una donna che ha fatto carriera partendo dalla condizione di "piccolina". A proposito della città dove la storia è ambientata, il regista ha dichiarato

(Sopra) Glenn Ford e Gloria Grahame in una scena di La bestia umana *di Fritz Lang. (Sotto) Victor McLaglen nel film* Il tiranno di Glen.

(Sopra) Un'inquadratura di I ragazzi dell'isola verde, *film per l'infanzia diretto da Aldo Vergano e basato su un soggetto di Mario Massa, premiato dalla Presidenza del Consiglio. La lavorazione di questo film è stata interrotta, avendo il noleggio (ENIC) ritirato la propria garanzia. (In alto) Lea Padovani in* Divisione Folgore, *di Duilio Coletti.*

che essa gli sembra "particolarmente adatta a fornire lo sfondo — uno sfondo ottocentesco e romantico — ad una vicenda ed un problema modernissimi: la vita delle donne del nostro tempo, delle donne che lavorano, che si assumono responsabilità, che raggiungono posizioni di comando". I principali ruoli femminili saranno affidati ad Eleonora Rossi Drago, Giulietta Masina e probabilmente a May Britt e a Lea Padovani, quelli maschili a Franco Fabrizi ed Ettore Manni, mentre una parte importante avrà la giovane attrice inglese Angela Krefeld (già apparsa alla televisione britannica e in qualche film girato a Londra, nonchè nel recente Angela *di Dennis O'Keefe), ormai nota nell'ambiente della produzione come "l'indiana di Roma" (perchè è nata in India). Sono invece soltanto rimandati gli altri due film che Antonioni deve dirigere per la Electra Film di Attilio Riccio:* Un dramma alla caccia *(da "Caccia tragica" di Cecov), per il quale si cerca ancora il protagonista maschile (il regista è anzi in trattative con Marlon Brando, che si è dichiarato entusiasta del progetto), e il film sull'amore di Clodia e Catullo (ispirato ai romani "Idi di Marzo" di Wilder e "Il bacio di Lesbia" di Panzini), a causa degli impegni della Lollobrigida che ne dovrebbe essere la protagonista: non è escluso però che il ruolo di Clodia possa venire affidato ad un'altra attrice.*

Uno schema . . .

. . . di disegno di legge per la proroga di un anno delle provvidenze a favore del teatro e dell'industria cinematografica è stato trasmesso ai ministri competenti dal Sottosegretario alla Presidenza del Consiglio on. Scalfaro, allo scopo di evitare le dannose conseguenze del ritardo dell'approvazione, da parte del Parlamento, dello schema generale di legge: prima che quest'ultimo venga presentato, l'on. Scalfaro si propone comunque di discutere con i rappresentanti delle categorie interessate le proposte relative al settore cinematografico della nuova legge.

(A sinistra) Un primo piano piuttosto curioso di Fabrizi tornato tranviere in Hanno rubato un tram *di Mario Bonnard. (A destra) Rhonda Fleming in* La cortigiana di Babilonia *diretto da C. Lodovico Bragaglia.*

FRANCIA

Si è riunita a Parigi . . .

. . . la nona sessione della Commissione mista italo-francese prevista dagli accordi cinematografici tra la Francia e l'Italia. Le due delegazioni hanno deciso per il momento di prorogare di qualche mese gli accordi in vigore: fino al 31 marzo del prossimo anno l'accordo di coproduzione e fino al 31 dicembre 1955 l'accordo di scambi cinematografici. E' stata fra l'altro decisa la costituzione di un Comitato di coordinamento e di studio per l'organizzazione di una comunità europea del cinema, di cui faranno parte i rappresentanti dell'ANICA e del Sindacato dei Produttori francesi, i rappresentanti della cinematografia tedesca e delle altre nazioni europee.

Fra i film in preparazione . . .

. . . sono da segnalare: Chien perdu sans collier, *di Jean Delannoy, tratto dal romanzo di Gilbert Cesbron, su sceneggiatura di Jean Aurenche e François Boyer, imperniato sulle vicende di un gruppo di trovatelli in un istituto assistenziale;* Frou-Frou *di Augusto Genina, da un soggetto di A. E. Carr, sceneggiato da Cecil Saint Laurent, che verrà realizzato a colori e in Cinemascope, con Dany Robin, Gino Cervi, Philipe Lemaire, Umberto Melnati, Enrico Viarisio e Mischa Auer (il regista si propone di descrivere in questo film la città di Parigi, vista in quattro epoche diverse: il 1914, il 1925, il 1930 e l'epoca attuale);* Le printemps, l'automne e l'amour *di Gilles Grangier, con Fernandel e Nicole Berger, una vicenda simbolica di un uomo attempato che si innamora di una ragazza (rispettivamente "l'autunno" e "la primavera") salvandola prima dalla morte e poi da una relazione pericolosa;* Si Paris m'était conté, *un nuovo film-fiume di Sacha Guitry, cui prenderanno parte i più noti attori del cinema francese, e il cui preventivo si aggira sul miliardo di franchi;* Deux pour deux *che sarà diretto e interpretato da Orson Welles, con Brigitte Fossey (la protagonista di Giuochi proibiti), un'allegoria dell'episodio biblico dell'Arca di Noè, in cui si narrano le vicende di una bambina che fugge da un campo di profughi e viene accolta da un curioso signore che ha la pretesa di salvare da un nuovo diluvio universale una coppia di tutte le specie viventi;* Le dossier noir *di André Cayatte, autore del soggetto e della sceneggiatura (in collaborazione con Charles Spaak), in cui è narrata la storia di un'inchiesta su un misterioso delitto;* La tendre aventure *di Edmond Gréville, una co-produzione franco-britannica in Eastmancolor, con Danielle Darrieux e Trevor Howard; e infine una nuova edizione del soggetto di Ariane (realizzato da Paul Czinner nel 1931 con Elisabeth Bergner), che verrebbe diretto da Billy Wilder per la Allied Artists.*

Il Festival di Cannes . . .

. . . avrà luogo dal 26 aprile al 10 maggio: al migliore film presentato sarà attribuito il Gran Premio della Palma d'oro da una giuria internazionale. Un solo film potranno presentare i paesi che ne producono meno di cento all'anno: mentre i paesi che producono più di cento film ne potranno presentare due.

BELGIO

Il IV Festival Internazionale . . .

. . . del Film di Turismo e di Folklore, organizzato dal Comitato Internazionale CIDALC e dal Commissariato Generale Belga al Turismo, si è svolto a Bruxelles con la partecipazione di numerosi paesi non solo europei e americani ma anche del continente africano e asiatico. I film premiati sono i seguenti: Suoni ritrovati *di Lucien Deroisy (Belgio) giudicato il miglior film turistico a tendenze culturali;* Immagini popolari siciliane *di Mario Verdone (Italia), il miglior film sul folklore, un documentario in Ferraniacolor (che in Italia viene presentato in due parti:* Immagini sacre e Immagini profane); Saluti a casa *di Jean Vidal (Marocco), il miglior film turistico utilizzabile nell'insegnamento;* Buone vacanze *di Neuris e Nakun (Francia), il miglior film turistico con personaggi partecipanti a un'azione continua;* e Ronda delle stagioni *di Ulrich Kagoer (Germania), giudicato il miglior reportage.*

GRAN BRETAGNA

Nicholas Montserrat . . .

. . . l'autore del romanzo da cui è stato tratto il film The Cruel Sea *("Mare crudele"), ha scritto il soggetto del nuovo film di Basil Dearden,* The Ship that Died of Shame, *prodotto da Michael Balcon ed attualmente in lavorazione presso gli "Ealing Studios", con Richard Attenborough, Bill Owen, Bernard Lee, George Baker e Nigel Stock. Un secondo film viene contemporaneamente prodotto da Balcon nei medesimi stabilimenti:* The Night My Number Came Up, *la storia di un volo da Singapore a Tokyo, diretto da Leslie Norman, con Michael Redgrave, Denholm Elliott, Alexander Knox e Sheila Sim. Due recenti film del medesimo produttore sono intanto già pronti per la distribuzione:* Out of the Clouds *con Anthony Steel, Robert Beatty e James Robertson, e* The Divided Heart *di Charles Crichton.*

Procede la lavorazione . . .

. . . del nuovo film shakespeariano di Laurence Olivier, Richard III, *di cui vari esterni vengono realizzati in Ispagna. Accanto a Olivier che ne è anche il protagonista, appaiono gli attori: John Gielgud, Ralph Richardson, Alec Clunes, Claire Bloom, Pamela Brown, Mary Kerridge, Cedric Hardwicke, Norman Wooland, Stanley Baker e numerosi altri. Prodotto dalla "Laurence Olivier Productions" e dalla London Films,* Richard III *che si annuncia come uno dei film più impegnativi dell'annata, viene realizzato in Eastmancolor e in "Vista Vision".*

NORVEGIA

Due noti romanzi . . .

. . . dello scrittore norvegese Trygve Gulbrannssen verranno fusi nel soggetto di un nuovo film che la società di produzione austriaca "Wien Film" intende realizzare nei primi mesi del prossimo anno. Gli esterni del film saranno realizzati in Norvegia. I titoli dei romanzi sono: Ed eternamente cantano i boschi *e* L'eredità di Bjoerndal.

Rascel e Kerina in Io sono La Primula rossa *di G. C. Simonelli.*

(A sinistra) Spencer Tracy nel nuovo film di Dmytryk Broken Lance (La lancia che uccide). *(A destra) Miriam Bru si diverte con la macchina da presa durante una pausa della lavorazione di* Manon Lescaut.

SVEZIA

Nell'isola di Sagen . . .

. . . saranno girati gli esterni del nuovo film di Arne Mattson, Salka Valka. *ispirato al romanzo di Halldor Laxness. Il film, che dovrebbe essere uno dei più spettacolari della stagione rispetto alla corrente produzione svedese, viene prodotto dalla " Nordisk Tonefilm ".*

CECOSLOVACCHIA

Prima della fine dell'anno . . .

. . . saranno terminate le riprese del film Musica di marzo, *una commedia musicale ambientata ai giorni nostri, diretta da Jan Kadàr e Elmar Klos. Fra i protagonisti vi sono due giovanissime attrici: Alena Vrànovà e Bozena Obrovà.*

Oltre ai lungometraggi . . .

. . . ai disegni animati, ai film di marionette e ai film di volgarizzazione scientifica, l'Ente Cinematografico di Stato (" Film di Stato Cecoslovacco ") produce numerosi documentari e film d'attualità in un apposito stabilimento. Le attualità settimanali vengono redatte in due edizioni: una in ceco ed una in slovacco, e sono costituisce in genere da due terzi di riprese effettuate nel territorio nazionale e un terzo di provenienza estera. Dai medesimi stabilimenti vengono prodotti dei film di attualità regionale, bimensili, particolarmente destinati alle regioni di Ostrava e Brno, che sono fra le più importanti dal punto di vista economico. Quattro cortometraggi al mese sono infine consacrati alla cultura, alla giovinezza, allo sport e ai problemi internazionali.

JUGOSLAVIA

Il regista jugoslavo . . .

. . . Bojan Stupica ha deciso di adattare per il cinema il dramma Senza il terzo *tratto da un romanzo dello scrittore jugoslavo Begovic, film che verrà prodotto negli stabilimenti della UFUS di Belgrado. Negli ambienti artistici si attende con grande interesse che il regista termini l'adattamento poiché come è noto il dramma è vissuto sulla scena da due soli personaggi. Non si sa ancora chi saranno chiamati a interpretare i due personaggi.*

Il film " Vesna " . . .

. . . che ha ottenuto un evidente successo di critica e di pubblico avrà un seguito. Infatti il regista Frantisek Cap sta elaborando un nuovo scenario che sarà la continuazione del precedente e avrà per interpreti gli stessi attori di Vesna. Il film sarà prodotto dalla " Triglav " di Lubiana in coparteciпazione di una produttrice tedesca.

La UFUS di Belgrado . . .

. . . ha iniziato le riprese del film Esalon dr. M. *per la regia di Zivorad Mitrovic. Operatore Mihajlo Popovic. Scenografia di Kosta Krivokapic. Interpreti principali Nadji Poderegin, Marijan Lovric, Vasa Pantelic e Marko Marinkovic. Questo film descrive il cammino di una colonna di feriti durante la seconda guerra mondiale diretti verso il territorio liberato del Kosovo e della Metohija.*

" Carolina fiumana " . . .

. . . la commedia di Drago Gervais, rappresentata con successo nei maggiori teatri di Belgrado, Zagabria, Lubiana e Fiume verrà realizzata in film dalla UFUS di Belgrado per la regia di Purisa Djordjevic. Non sono noti ancora i nomi degli interpreti.

U.R.S.S.

Nel febbraio del 1955 . . .

. . . verrà probabilmente organizzata a Mosca una Settimana del Cinema Francese: il programma delle proiezioni prevede anche un gruppo di " classici ", oltre a vari film della più recente produzione.

Un documentario su Parigi . . .

. . . è stato recentemente presentato sugli schermi di Mosca: il film, di produzione sovietica, descrive le impressioni di due cineasti, Russanov e Semine, ed ha suscitato varie discussioni fra il pubblico, una parte del quale ha giudicato poco chiara la illustrazione della storia della capitale francese e in particolare delle sue bellezze architettoniche. Sono stati inoltre presentati vari documentari sulle capitali europee, fra cui uno a colori su Roma; e infine un cortometraggio francese — anch'esso a colori — sulla "Fiera di Lione".

Il linciaggio di Dana Andrews in Tre ore per uccidere.

(Sopra: a sinistra) un "si gira" di Gente della laguna, *documentario in cinemascope e Eastmancolor di Gian Luigi Polidoro; (a destra) Glynis Johns nel ruolo di una sirena in* Mad About Men; *(sotto) Raf Vallone e Michele Morgan in* Domanda di grazia.

U.S.A.

Si è spento a Hollywood . . .

. . . all' ospedale di San Fernando Valley, in seguito a una crisi cardiaca, Lionel Barrymore, all'età di 76 anni. Figlio di Maurice Barrymore e fratello di Ethel e di John (morto nel 1942), era nato a Filadelfia nel 1878, e aveva cominciato a recitare in teatro a quindici anni, debuttando sullo schermo nel 1909 in Friends *di D. W. Griffith. A partire dai primi anni del sonoro abbandonò del tutto il teatro, prendendo parte a una serie di numerosissimi film, e dirigendone anche alcuni, fra cui* Madame X *(1929) con Ruth Chatterton e* Ten Cents a Dance *("Dieci soldi a danza"), (1931) con Barbara Stanwyck. Fra le caratterizzazioni del grande attore vanno ricordate soprattutto quelle di* Grand Hôtel *(1932),* David Copperfield *(1935),* The Devil's Doll *("La bambola del diavolo", 1936),* Captains Courageous *("Capitani coraggiosi", 1937) e* You Can't Take It with You *("L'eterna illusione", 1938). Negli ultimi anni, in seguito a una paralisi degli arti inferiori, continuava ad apparire in vari film in una poltrona a rotelle, come in* Duel in the Sun *("Duello al sole", 1947).*

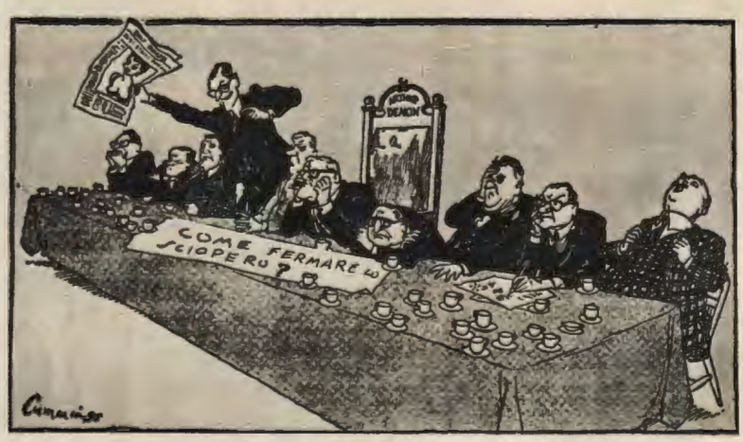
David O. Selznick . . .

. . . rivendica la priorità dell'idea di ridurre per lo schermo il romanzo di Tolstoi ~~Guerra~~ *e pace che la Ponti-De Laurentiis si prepara a produrre in Italia: secondo Louella Parsons egli avrebbe addirittura minacciato che "le principali società di distribuzione americane non potranno presentare il film italiano", avendo egli a suo tempo registrato a proprio nome il titolo in inglese. Mentre il produttore americano dà conferma della sua "ferma decisione" di produrre il film in parola, il produttore Ponti, dando notizia che a Marlon Brando sono stati offerti 300 mila dollari (pari a circa 200 milioni di lire) per prendere parte al film, e che a Parigi Pierre Bost e Jean Aurenche hanno già condotto a termine la riduzione del romanzo ha dichiarato alla stampa: «Il mio film sarà iniziato fra tre mesi. Su questo non ci sono dubbi Staremo a vedere chi farà prima».*

VENEZUELA

"La grande Savana" . . .

. . . è il titolo di un film che una troupe italiana intende realizzare nel bacino del Rio delle Amazzoni, lungo le rive dell'Orinoco e nei pressi del famoso "Salto dell'Angelo" (una cascata di più di mille metri di altezza), per illustrare gli usi e i costumi delle tribù indigene del Sud-America. Della troupe, partita dall' Italia alla fine di novembre, fanno parte il regista Elia Marcelli, gli organizzatori generali Mario Di Biagio e Pietro Baldassarri, il direttore di produzione Attilio Tosato e l'operatore Alberto Caracciolo. Il film, prodotto dalla "Film Successo", prevede anche varie scene in interni da realizzarsi in Italia al termine delle riprese sul posto.



— "Signori, ho trovato! Mettiamo in giro la voce che navi italiane sbarcheranno attrici romane nel porto di Londra!" (Daily Express).

SOMALIA ITALIANA

E' in fase di organizzazione . . .

. . . un film spettacolare a colori imperniato sulla vita e le imprese dei "Dubat", cui prenderanno parte oltre alle tribù migiurtine e alle ricostituite truppe di colore, vari noti attori. Esso sarà diretto da Carlo Sandri e prodotto dalla MAS Film di Torino.

TERZA SERIE
10-25 DICEM.
1954

CINEMA

146-147

CINEMA E NARRATIVA

Delle difficoltà della nostra narrativa, il cinema è uno dei piú immediati portatori, ci pare cioè che nel cinema si ritrovi meglio riflessa la nostra scarsezza narrativa in ordine al *romanzo*, cioè a *distinzione* del reale. Tempo fa e molto semplice, ci si chiedeva se narrativa italiana poteva indicare un corrispettivo a *Ladri di biciclette, a Paisà, a Roma città aperta,* ecc. e bastava rispondere che il cinema superava la narrativa come risultati umani e poetici e contributi pubblici nazionali, in quanto nessuno in coscienza avrebbe saputo indicare il romanzo che avesse posto con la chiarezza e la perentorietà del cinema altrettanti questioni

Fuori di dubbio la liceità del quesito, primo perché in cotesto dopoguerra tutte le arti, nonostante contrasti e contraddizioni, si sono trovate a spartire la medesima ambizione di rinnovamento, di interessi nazionali-popolari; poi, perché nonostante la differenza dei mezzi espressivi, cinema e narrativa si ritrovano ad affrontare molti problemi simili: quali il modo di sentire *romanzo*, di distinguere la realtà e di considerarla oggettivamente (soprattutto da quando il cinema ha acquistato il sonoro e da noi si è imposta la drammatica questione dei dialoghi!) meglio da quando il cinema è uscito dalla sua fase di pionierismo, di invenzione *sul posto*, per procurarsi in precedenza una sceneggiatura che sovente e piú propriamente ormai chiamiamo "scenario", cioè: " una forma artistica letteraria degna della fatica di un poeta e tale da poter essere pubblicata come un vero e proprio libro " (B. Balazs).

Molti sono i contatti del cinema con la narrativa e molte le libertà che godono assieme: per " saltare ", perfino riassumere, sottrarsi all'unità di tempo e luogo. Ecco perché ci sentiamo ora di chiarire e completare il quesito iniziale, aggiungendovi una seconda ed una terza domanda e cioé: perché il cinema di fronte alla realtà ha riportato un successo di *romanzo* (cioé di dissoggettivazione) che la narrativa impegnata di fronte alla medesima realtà non si sogna nemmeno? Indi, ma siamo sicuri che, di certe insufficenze proprie all'ordine narrativo, non possa risentire e non abbia risentito, anche il cinema? Cercheremo di porle noi — abbiamo detto — queste domande e di trovarne la risposta, che non ci pare affatto complicata.

Per il cinema, a parte la maggiore libertà da confronti tradizionali (verrebbe da dire, di crusca e di corte), il contatto con la realtà è *immediato* e cinema è la realtà stessa (" visività ", " documentarismo ") quando per la narrativa il contatto è molto laborioso: ivi la visività è sostituita dalla *trascrizione*, sulla quale subito, almeno per noi, pesano tradizioni e sirene, dunque la difficoltà di romanzo (e la sua scomodità), la dittatura della pagina ecc. Insomma molto semplicemente il cinema ha meno occasioni di " alterare " la realtà e piú agio di poterne conservare le differenze, la libertà in una parola. Cioé per il cinema la *letteratura* riesce meno insidiosa; cioé il cinema se può salvarsi in ordine a romanzo, alla sortita dal personaggio unico, non si salva che per se stesso.

E veniamo al peggio.

Siamo convinti che per quanto il cinema condivide con la narrativa (facoltà vera e propria di racconto, dialoghi ecc.) non risenta, nonostante le sue estreme possibilità di salvataggio, dei difetti della nostra narrativa? Che cioè rivedendo il *peso* (elaborazione della materia, *romanzo* a dispetto di *lirica*, indagine e penetrazione oggettiva ed epica) dei nostri film migliori — anche quelli piú sopra citati — non si possa dire che il cinema soffre di non avere al fianco una grande narrativa con i suoi problemi di oggettivazione e di scrittura già risolti? E' inutile nasconderlo, cotesta *dipendenza* è molto evidente e si ripassi una testimonianza, diciamo pure, laterale, cioè ci si spieghi perchè non siamo riusciti ad avere dal cinema un'opera degna della nostra Unità nazionale (I° risorgimento) e come a questo proposito gli esiti vanamente patriottici della narrativa siano coincisi poi con gli esiti vaniloquenti del cinema . . . Cioè il cinema ha dimostrato di non riuscire a superare la mediazione narrativa del fatto storico, per cui ha finito sempre col subire la degenerazione letteraria e retorica degli avvenimenti. Non vorremmo dimenticare che tutto il migliore cinema " western ", il pionierismo americano, la sua capacità di comunicazione nazionale-popolare *humaniter ac simpliciter*, ha avuto a disposizione una grande letteratura di frontiera e una entusiasmante, lunga e feconda battaglia per il realismo.

Un'osservazione in quest'ordine viene immediata; l'accresciuta umanità, l'apertura " nazionale " della narrativa e del cinema in questo secondo risorgimento, le loro risposte piú decenti ed umane, la loro fecondità realistica, antiretorica, sostanzialmente testimoniano non solo la differenza del fatto storico (col I° risorgimento) ma una comune capacità di assimilazione e distribuzione dell'umore di cotesto fatto. Le prove le abbiamo. Ond'è che i risultati, le difficoltà e i successi della narrativa si esperimentano con quelli del cinema, fino al punto in cui il cinema, ci pare, fa famiglia con la narrativa.

Cinema è un *modo* di narrare. Non *scrive* ma *rappresenta*, quindi ha meno occasioni di falsi e di capricci e di manie, però risente, per quanto rientra nell'ordine narrativo vero e proprio, delle mancanze, dei dolori della narrativa misurata sul piano del realismo e del romanzo. Quando il cinema si accinge a edificare un personaggio, i suoi rapporti esterni, le sue reazioni, affronta una questione di indole *narrativa*; infine la medesima questione di cercarsi personaggi, di farli sortire dall'inabilità e dal luogo comune, ricchi della loro autonomia e dei loro diritti, naturalmente in rapporto con l'esterno, *gli altri*, con una realtà ed una qualunque.

Una controprova dell'incapacità narrativa riportata sul piano del cinema? L'inclinazione alla *calligrafia*, un fenomeno meno riscontrabile ove la narrativa ha il suo romanzo accreditato. La calligrafia è l'antiromanzo, cioè un'intrusione " lirica ", un modo soggettivo che riesce tutto a danno di quell'elaborazione realistica che è nel destino sovrano del cinema. E' la degenerazione del suo modulo espressivo, il documentarismo, che s'è detto essere il piú sicuro salvacondotto contro le insidie *letterarie*.

Potremmo ora noi ragionevolmente dire che anche i nostri film piú solidi si siano sottratti in tutto a cotesta intrusione? Non osiamo. E calligrafia nel cinema è l'equivalente di letteratura narrativa.

Il dramma del nostro cinema è la sceneggiatura, l'istruzione dei dialoghi, l'obbligo del regista di non poter contare su scenari sufficenti e quindi l'obbligo di inventare, di creare sul posto, col cinema (Visconti insegni). Non ci sentiremmo dunque di dire che il cinema ha conseguito il grande romanzo secondo il senso che ci crediamo in dovere di dare alla parola. Il nostro cinema ha sicuramente superato i risultati della nostra narrativa, però in fin dei conti, sul piano del romanzo, del grande romanzo (nel senso di *oggettivazione del reale*, è questo il senso della parola), ha testimoniato di soffrire le stesse sue pene, indulgendo piú ad una edificazione saggistica della realtà e quindi cedendo a quelle aperture liriche, subbiettive, che corrompono la realtà e finiscono per ignorarla. (Che è la nostra peggiore tradizione).

FRANCO RIVA

(A sinistra) Uno dei piú noti "eroi" dei vecchi western: W. S. Hart — al centro della foto — con Margery Wilson e Robert McKin in The Primal Lure *(1916). (A destra) Il western non ha disdegnato anche le macchiette comiche: Louise Fazenda e Charles Murray in* His Hereafter.

GRANDEZZA E DECADENZA DEI POVERI WESTERN

Da quando i film sono degni di tal nome, Hollywood rimase fedele a questa massima: che i film *western*, belli o brutti che siano, grandiosi o modesti, sono sempre un genere che bisogna tener d'occhio se si vuole che i conti di cassa tornino.

Per molti, davvero molti anni, una tale massima trovò conferma nella realtà. *The Great Train Robbery* non fu, senza dubbio, benché molti l'affermino, il "primo film a soggetto"; e nemmeno fu, strettamente parlando — a meno che non si voglia dimenticare *Cripple Creek Bar-Room* — il primo *western*. Ma resta ad ogni modo certo che fu proprio questo film che stabilí l'esatto valore del film *western* sia come contenuto (intreccio di speciali avventure) e sia anche come rendimento di cassetta. Da allora in poi il *western* venne considerato un genere redditizio, attraverso le prime e tuttavia indimenticabili esibizioni dovute a Thomas Ince, con i già notevoli film di D. W. Griffith, nel periodo 1910-1914 (sono di quel periodo *The Battle of Elderbush Gulch* e *Broken Ways*), soprattutto con i sorprendenti e castigati drammi selvaggi di William S. Hart. Con l'arrivo, nel '23, di *The Covered Wagon* diretto da James Cruze, un altro titolo di merito veniva ad aggiungersi a quelli già noti del film *western* e cioè che un tal genere poteva benissimo contribuire non soltanto all'*arte* cinematografica, ma, piú importante ancora, alla sua industria. Nel 1924, a un anno appena di distanza da *The Covered Wagon*, la produzione dei *western* era addirittura triplicata, e da allora la definizione e le caratteristiche del *western B* ossia dei film *western* di categoria minore, vennero accettate, a quanto ci risulta, per sempre. Una nuova, diversa e piú audace scuola di attori specialmente adatti a tal genere di film — Ken Maynard, Hoot Gibson ed altri — s'impose sul repertorio del tacito pioniere avventuroso impersonato da William S. Hart, ormai prossimo al ritiro, da Harry Carey, e anche da Buck Jones. Ciò accadeva nel 1924.

Trent'anni dopo assistiamo al fatale declino, dopo una gloriosa carriera del cosiddetto *western B*. L'ultimo di essi, *Two Guns and a Badge*, cessò il suo giro di programmazioni negli Stati Uniti il 12 settembre di quest'anno.

Quali furono, ci si domanda, le cause che portarono al fallimento la formula dei *western* di seconda categoria?

I "cicli", nella produzione dei *western*, sono sempre esistiti. *The Covered Wagon* iniziò un ciclo: un altro ciclo, assai notevole, nei primi trent'anni del nostro secolo, ebbe la massima espressione epica con *The Big Trail*, *Cimarron* e *Billy the Kid*. E un altro ancora, che rivelò nel 1939 i due colossi: *Stagecoach* e *Union Pacific*, rispettivamente di Ford e di De Mille, ebbe ai posti d'onore *Jesse James* e *The Oklahoma Kid*. I cicli sono stati tanti, ma la produzione che piú ha resistito, sino ai giorni nostri, è stata quella dei *western B*, della durata di 58 minuti.

Nei primi trent'anni si poteva contare, per questa categoria minore, su una media annua di 156 *western* in serie: 8 o piú per ogni grande casa di produzione (ad eccezione della "Metro Goldwyn Mayer" che terminò la serie di Tim McCoy poco prima dell'avvento del sonoro). In questo periodo, verso il 1930, si ritirarono da questa speciale produzione anche i fratelli Warner — che avevano ottenuta una certa notorietà con le serie di John Wayne e, piú tardi, di Dick Foran — ma tale assenza fu appena avvertita nel complesso dei *western B*, che erano ancora un affare: venivano a costare dai dieci ai ventimila dollari e si portavano a termine in meno di una settimana. I *western* musicali di Gene Autry per la "Republic" fecero la fortuna di questa casa di produzione.

Nel 1940, i *western* si potevano dividere in due categorie ben distinte: da una parte quelli grandiosi, che si elevavano ad espressione epica e non avevano un ritmo regolare di produzione: i colossi come *Stagecoach* e *Dodge City;* dall'altra, puntualmente, i modesti filmetti a buon mercato di cinque bobine, che avevano come protagonisti Buck Jones, Tim McCoy, Johnny Mack Brown, Tom Tyler, George O'Brien, Tom Keene, Charles Starrett, Tim Holt, Gene Autry, Roy Rogers, Bill Elliot, Tex Ritter, Buster Crabbe, William Boyd, John Wayne, Ken Maynard, Bob Steele, Bob Baker, Ray Corrigan, Robert Livingston ed altri ancora — forse il piú grande schieramento, che si sia mai verificato nella storia del cinema, di attori veramente importanti che abbiano lavorato *tutti nello stesso tempo*. Molti di questi ottimi attori, superstiti delle avventure selvagge del cinema muto, erano però ormai prossimi al ritiro dallo schermo e vennero sostituiti da nuovi interpreti come John Kimbrough, Eddie Dean, Lash LaRue e Whip Wilson che tentarono di inserirsi nella tradizione classica dei loro predecessori e lasciarono di sé un ricordo senza infamia, ma anche senza lode.

Dieci anni dopo, nel 1950, il principio della fine s'avvertiva già nell'aria. Ormai la produzione dei *western* di categoria B non dava piú quel margine di sicurezza come nel passato. Molte serie erano state perciò eliminate e quelle che ancora resistevano sul mercato diminuivano la loro percentuale annua da otto a sei per casa cinematografica. Quasi tutti i mancati guadagni, riscontrati in questi ultimi anni nell'industria del cinema sono stati attribuiti alla maligna influenza della televisione e dell'eccessivo costo di produzione. Di solito, panico e isterismo hanno esagerato tali supposizioni, ma nel caso dei *western* di seconda categoria non si può dire, in coscienza, che tali accuse fossero ingiustificate, specialmente per quanto riguarda il fattore economico.

L'aumento del costo di produzione, riferito ai *western B* è una realtà: la media di 15.000 dollari per film durante i primi trent'anni, è salita di recente a 50.000 dol-

Un altro popolare attore di western, George O'Brien in L'amazzone mascherata *(l'attrice che è con lui è Marguerite Churchill).*

lari. E per restare in questa cifra si rende necessaria una rigorosa economia: il film dev'essere realizzato in uno spazio di tempo ancor piú limitato e bisogna rinunciare alle dislocazioni — per gli esterni — troppo dispendiose, alle costosissime controfigure per le acrobazie pericolose, alle scene di masse. Tutt'al piú, quando non se ne può fare a meno, s'inserisce per taluno di maggior risalto qualche pezzo d'un vecchio film. Come risultato di tutte queste economie si ottiene un *western* che ha un aspetto familiare di cose viste e manca di quella corposità, vivacità o irruenza, di quell'impressione di ampio respiro che avevano invece i *western*, se pure a buon mercato, di dieci o quindici anni or sono. La R.K.O., con le sue serie di Tim Holt, è stata l'unica che per un certo periodo di tempo abbia insistito, nonostante l'aumento del costo, su una produzione che conservasse i valori, o almeno la solidità commerciale d'una volta. Ma, malgrado le relative forti spese, alla resa dei conti, gli incassi non superavano affatto quelli dei film dello stesso genere, prodotti da altre società cinematografiche. Un "sessanta minuti" di Tim Holt costava 90 mila dollari e rendeva come i *western* della "Monogram" o della "Republic"; che costavano la metà, e che pur erano considerati già un rischio. I *western* della R.K.O. furono i primi allarmanti segni della crisi.

In un estremo tentativo di salvare il salvabile le altre case di produzione si ridussero ad economie esagerate, quanto piú saliva il costo del film. I *western* di Charles Starrett, della Columbia, eran fatti in tre giorni e consistevano nella massima parte di lunghissime aggiunte prese da film precedenti e messe assieme senza rispetto per la logica degli avvenimenti o la verosimiglianza dell'intreccio. Uno dei piú gravi errori commessi, nell'ingenua speranza di salvare quanto piú si poteva dell'incasso, fu l'eliminazione dell'"arrivano i nostri" finale o "sequenza vertiginosa". Sin dai tempi in cui Griffith collocò la macchina da presa, meglio che sopra un carrello, sopra un'auto per riprendere in corsa la cavalcata dei membri del Ku Klux Klan in *The Birth of a Nation*, e renderne la atmosfera appropriata, l'"arrivano i nostri" è stato il valido e indispensabile pezzo forte d'ogni *western* che si rispetti. La "sequenza vertiginosa" comportava però un cumulo di spese eccessive. Molte scene infatti dovevano essere riprese su strade speciali che permettessero anche la corsa regolare, senza sbalzi, dell'auto con la macchina da presa che accompagnava tutta l'azione, tanto è vero che in alcune località erano state costruite strade apposite. Inoltre il sindacato degli operatori aveva stabilito tariffe maggiorate per queste riprese. Tutte queste spese vennero perciò eliminate nei *western* minori, con l'abolizione della scena madre. La ripresa diretta che inquadrava l'azione vertiginosa dei cavalli in corsa, seguendola — parallelamente — su una macchina allo stesso ritmo di velocità, venne sostituita con un metodo già usato nei primi *western* economici, il cosiddetto *triple pan*. In tal caso un'unica macchina da presa veniva posta in una posizione elevata da cui dominava tutto il campo d'azione. Quando appariva il gruppo degli uomini a cavallo, la "camera" l'inquadrava e lo seguiva per tutta la durata del passaggio, finché spariva dal campo visivo; poi la "camera" ritornava al punto di partenza e inquadrava il gruppo degli inseguitori fino alla loro scomparsa.

Naturalmente il "campo lungo" o "il medio campo lungo" con quella lontananza dall'azione immediata toglieva ad essa gran parte dell'efficacia e smorzava gli entusiasmi, ma era un'economia. Vincent Fennelly, che negli ultimi tempi si era particolarmente dedicato alla produzione dei *western B*, ne fece per gli "Allied Artists" almeno trenta in tre anni. Soltanto due hanno la "sequenza vertiginosa", e proprio questi due, *The Longhorn* con Bill Elliot e *The Fighting Lawman* con Wayne Morris, furono i migliori nelle loro rispettive serie.

Per un distributore americano, specialmente negli Stati Uniti del

Anche un regista di "spettacoloni" come Cecil B. De Mille non ha trascurato il western, attenendosi naturalmente al western A, dalle due edizioni di The Squaw Man, *a* The Plainsman (La conquista del West), *a* Union Pacific (La via dei giganti). *(Sopra, a destra) Dustin Farmum e Dick Lareno nella prima edizione di* The Squaw Man *(1913): all'estrema destra della foto, seduto, lo stesso De Mille. (A destra) Elliot Dexter e Noash Berry nella seconda edizione del medesimo film (1918). (Sotto: a sinistra) James Ellison, Helen Burgess e Gary Cooper in* The Plainsman *: (a destra) Barbara Stanwyck, Joel McCrea in* Union Pacific.

Sud, i *western* minori erano pur sempre un genere di sicuro rendimento commerciale, ma non tale però da assicurare ancora un certo guadagno qualora il costo di produzione fosse aumentato. Vi era da tener conto, anche, che in America la televisione si faceva sempre piú sentire come terribile concorrente. La TV dopo aver per un certo periodo di tempo, usufruito dei *western* minori, magari inserendone una parte anche in altri film (come è avvenuto negli anni intorno al 1943), aveva organizzato un suo proprio repertorio di *western* della durata di trenta minuti. Gene Autry, Roy Rogers, William Boyd nonché altri attori molto noti hanno abbandonato cosí l'attività cinematografica per dedicarsi esclusivamente alla televisione.

Infine, un'altra iniziativa partita dalla stessa Hollywood ha contribuito ell'eliminazione del *western* B. Circa un dieci anni fa i film *western* si potevano dividere in due categorie: quelli grandiosi ed epici, e quelli d'ordinaria amministrazione, modesti, a buon mercato, senza categorie intermedie. Oggi invece, siccome il genere *western* piace sempre, si è creato a Hollywood, un qualcosa di mezzo tra il grande e il piccolo *western*, e precisamente "il nuovo *western B*" che permette uno spettacolo d'ottanta minuti, è in techinicolor ed è interpretato da attori come Sterling Hayden, Audie Murphy e Randolph Scott. Questi film costituiscono uno spettacolo completo e hanno subito avuto una larghissima diffusione, e non si può quindi dare tutti i torti al distributore se, dovendo scegliere tra un filmetto del genere di quelli che si possono vedere alla televisione, e un altro invece che, con pochi dollari di differenza, garantisce un buon colore, un eccellente interpretazione e la durata di proiezione di un film normale, preferisce il nuovo *western B*.

La fine dei *western B* era quindi questione di poco tempo ancora. Anche la "Republic" che si era specializzata nei *western* musicali, conservò soltanto la serie del cowboy-cantante Rex Allen. Gli "Allied Artists", già Monogram, furono l'unica società cinematografica rimasta ancora sulla breccia. Ma il totale di cinque *western* per il 1954, se paragonato ai 145 per anno di non molto tempo prima, è la dimostrazione piú evidente della crisi, anche se gli "Allied Artists" fecero tutto il possibile per ridare ai *western* di seconda categoria la fama e il successo di una volta. *Bitter Creek*, *The Forty Niners* e *The Desperado* sono piccoli *western* ma ben fatti nella linea della vecchia tradizione di Bill Hart e di Tom Ince, con una trama non banale e un interesse mantenuto vivo sino alla fine. Però, con l'assunzione di John Huston, William Wyler e Billy Wilder, non soltanto come registi ma anche in veste di consiglieri e, sotto sotto, di direttori di produzione, si può star certi che i *western B* anche presso gli "Allied Artists", abbiano i giorni contati.

Ciò non vuol dire che i *western B* siano scomparsi per sempre e nel modo piú assoluto: se ne vedrà, ogni tanto, qualche apparizione. Per esempio, ci sono produttori indipendenti come Edward Finney, Jack Schwarts, Alex Gordon e John Carpenter, i quali contro ogni previsione hanno avuto recentemente un buon successo con *Buffalo Bill in Tomahawk Territory* e con *The Lawless*. Ma sono casi isolati, che non hanno importanza per la speranza di ripresa dei *western B*.

(Sopra) Irene Dunne e Richard Dix in uno dei piú celebri western dei primi anni del sonoro: Cimarron *(1931,* I pionieri*), film che ha portato la Dunne alla ribalta della notorietà.*

Due dei piú celebri "classici" del genere western: Stagecoach *(1939,* Ombre rosse*) di John Ford (foto sopra) e* The Red River *(1948,* Il fiume rosso*) di Howard Hawks (sotto).*

Per contro, anche le ultime notizie confermano che la "Universal", la "Columbia" e gli "Allied Artists" in modo particolare, e le altre case cinematografiche con minore ma sempre notevole impegno, stanno preparando il lancio su vasta scala dei "nuovi *western B*", quelli cioé che non sono e non vogliono essere colossi né propriamente storici, e che in sostanza conservano le caratteristiche del *western* minore, con l'aggiunta però di una durata superiore di proiezione, di una tecnica piú raffinata e puntualizzata nel colore, e di un'accurata scelta di interpreti, tanto da avvicinarsi piuttosto al *western* della categoria A. Si vede che Hollywood ha saputo trarre qualche profitto, quel poco che c'era da imparare, dalle edizioni piú economiche e popolari dei *western*. Uno degli ultimi "grandi" della "Universal", *Saskatchewan*, ricorda molto quelli d'una volta. Nonostante gli interpreti (Alan Ladd, Shelly Winters), il regista (Raoul Walsh, che ai suoi tempi diresse film passati alla storia del cinema ormai, come *The Big Trail* e *The Dark Command*) e l'appropriato commento musicale, può tuttavia fare una certa impressione solo superficialmente. L'illusione di grandezza è data dalla suggestività dell'ambiente e del colore, e da un illimitato numero di comparse. Ma a bene considerare, la scena madre, il pezzo forte, mancano. Anche le scene che dovrebbero riuscire piú emozionanti sono state riprese da lontano, in campi lunghi, con la macchina ferma. Infine, in tutto il film, c'è soltanto una scena che si svolge in interni. Quando Alan Ladd entra sotto la tenda, la macchina da presa rimane fuori; quando Shelly Winters si ritira nella sua stanza, la macchina da presa si limita a inquadrare dall'esterno la finestra, e basta. I vecchi maestri del *western*, Sam Newfield, Leslie Selander, Lambert Hillyer e altri ancora, hanno pur insegnato qualcosa, in fatto d'economia, con i loro poveri *western*, a buon mercato.

Perciò, se è vero che i *western* della categoria superiore hanno talmente influito sui minori, da schiacciarne la produzione, è anche vero che i piccoli, i poveri *western* non sono passati sullo schermo senza lasciare una traccia, un loro ricordo, che è appunto quella sensazione di freschezza immediata, di vivacità, di vita insomma, che, se ottenuta anche nei nuovi *western*, potrà continuare, sia pure con ben altre pretese, la tradizione in certo modo gloriosa, lo spirito, delle umili e ingenue leggende, ormai, dei cavalieri spericolati, irruenti al grido, ch'era già tutto un programma, di "arrivano i nostri!".

WILLIAM K. EVERSON

Alcuni dei piú noti attori di western sono scomparsi dagli schermi nello scorso decennio: a sinistra in alto Ken Mauynard, Hoot Gibson e Bob Steele in Westward Bound *(1944): dei tre solo l'ultimo appare ancora oggi in ruoli minori e di "vilain". L'appassionante "sequenza vertiginosa" (foto al centro: Johnny Mack Brown in* Over the Border*) è scomparsa da molti western per ragioni di bilancio ed è stata sostituita da normali panoramiche, come nella foto in alto a destra: da* Arrow in the Dust. *(Sopra: a destra) Bill Elliott, il solo sopravissuto della scuola di W. S. Hart, è stato uno degli scarsissimi "divi" degli ultimi western di categoria B: (a sinistra) Wayne Marris e Morris Ankrum in uno degli ultimi "series westerns",* Two Guns and a Badge. *(Sotto). Un nuovo western B: attori di nome e colore: Sterling Hayden e Eve Miller in* Kansas Pacific *(a sinistra) Attori di western B che hanno abbandonato lo schermo per la TV: Roy Rogers (a sinistra) e Gene Autry (al centro).*

JAMES STEWART

James Stewart in Harvey.

Da quasi vent'anni James Stewart — Jimmy, per molti — resiste sullo schermo. E dopo una prima giovinezza artistica, che fu anche merito di Frank Capra, ha una seconda giovinezza, ch'è merito interamente suo. Piú nota la prima, assai meno la seconda: ma per discorrere di questa, individuarne valori e possibilità di sviluppo, occorre rifarsi a quella. La popolarità dell'attore un tempo fu tale, tuttavia, da dispensarci d'insistere sui "passaggi" biografici principali di Jimmy: dalla nascita in provincia — Vinegard Hill, Pennsilvania, 20 maggio 1908, — da un modesto negoziante, agli studi d'architettura a Princeton, dalla filodrammatica universitaria alla Compagnia di Margaret Sullavan, dalla durevole e sfortunata "cotta" per quest'ultima a svariate vicende matrimoniali, fino alla terza in corso, previa un'ostinata parentesi solitaria, piú o meno romantica.

Stewart con Simone Simon in Settimo cielo *(sopra) e con Ginger Rogers in* Una donna vivace *(sotto, a destra).*

Quei generosi storici dei divi che sono i cronisti cinematografici aggiungono "tutto" su gusti e predilezioni del nostro, ma noi lo salteremo a pie' pari, per arrivare ai suoi film: perché è la sua biografia artistica, la sua fisionomia, evoluzione ed efficienza di attore, che c'interessa. Rintracciarla e ricostruirla vuol dire ripercorrere, nelle sue tappe fondamentali, una carriera. E ne varrà la pena, poichè si dà il caso che chi a lungo fu troppo seccamente identificato con un "personaggio", sapido e simpatico quanto si vuole ma tipico, e ancora imparentato con tutta una genealogia intrisa di realtà e di mito — parliamo di Cooper e C. — originatasi dalla feconda Hollywood, andando avanti negli anni, cioé accrescendosi d'esperienza umana e professionale, riveli una piú complessa capacità d'attore.

L'esordio, *The Murder Man* (Ultime notizie, 1935), in una particina di giornalista, ha un primo seguito piuttosto eclettico, che tende a mettere in valore un corpo darwiniano e snodato, e non altro: sono lavori che conteranno poco nella filmografia dei vari Van Dyke e Brown del caso, e ancora meno in quella di Stewart. Il ruolo di protagonista, con il primo successo, l'offre la riedizione di *Seventh Heaven* (Settimo cielo, '37) col personaggio di Chico: di giorno nelle fogne, di notte in soffitta, "vicino alle stelle". Cosí Chico dal cuore sognante e dal destino patetico, e per lui il buon Austen Strong "rincarato" dal regista Henry King, che vi profonde il sentimentalismo della sua maniera, porta a galla, in un'occasione propizia solo in apparenza, il fondo romantico dell'attore. Il quale, tra le imposte pastoie, risolve con la faccia fanciullesca e protesa e la figura allungata, assai meglio dei dialoghi e di tutto il resto convenzionalissimo, le situazioni del personaggio: sono momenti, una veloce salita per le scale che non abbiamo dimenticato, per es., in cui comincia a prendere larvata consistenza un altro personaggio, quello "Stewart": momenti che ritroveremo, perfezionati e integrati, tutte le volte che questo sarà percorso da una violenta carica affettiva o emotiva. Dovrà intervenire Capra, con qualche ditata maestra, ma intanto altro tributo a film oligoemici e rugiadosi, frammezzo ai quali non può non avere uno spicco, pur non eccezionale, quel *Navy Blue and Gold* (La vita a vent'anni) di Sam Wood, d'ambiente goliardico-sportivo, e pertanto piú schietto e spregiudicato. Ed Ecco *You Cant' Take It With You* (L'Eterna illusione, '39), l'incontro felice, con un Capra alquanto in vena seppur compiaciuto di certe tesi e abilità sue, e col ruolo di Tony Kirby. Tony Kirby non è ancora il "figlio della provincia", candido e tutto d'un pezzo, l'illuso tutto da deludere, ma, figlio del padrone d'un trust, è già lo spaesato nel mondo degli affari e delle albagie, delle speculazioni e dei colpi bassi, che dovrebbe ereditare; innamorato di Lisa, la dattilografa chiara e balzante come Jean Arthur, è per ciò stesso un candidato alla vita semplice e spontanea, intollerante di freni convenzionali e incosciente dei suoi stessi limiti epperò felice: è quello, dei Kirby, che per primo, fra sentimentali perplessità e divertite ironie (si rammenti come sua la trovata della anticipazione della "visita"), capirà i Vanderhoff. E, classificato "picchiatello" dai monelli d'un parco, è forse solo piú umano degli altri, i normali del suo ricco e povero mondo, epperò famelico di "poesia" e il piú adatto ad armonizzare coi "saggi picchiatelli". Clima e moralità, toni e anche limiti, sono bene del Capra: la protesta e l'invocazione, di un'umanissima evidenza, contenute di volta in volta dalle sensibili mani di questo apparentemente remissivo Kirby jr., sono già "Stewart".

Il successivo *Vivacious Lady* (Una donna vivace, '38), stavolta diretto da George Stevens e con protagonista femminile Ginger Rogers, sembra una battuta d'arresto, un semplice sfruttamento del successo, e non lo è: sempre polito e abbastanza "intellettuale", il nostro viene però collocato in provincia, e se certi suoi imbambolamenti e legnosità paiono avere del "deficiente", sotto sotto il tipo è sveglio e nasconde le sue sortite di capo, un'occasione per l'attore per continuare a rifinirsi, cominciare ad arric-

(A sinistra) Stewart con Edward Arnold e Lionel Barrymore in L'eterna illusione. *(A destra). In un'inquadratura di* La vita è meravigliosa.

chirsi. E qualche posa inusitata o poco ortodossa non potrà nuocergli: se qui lo vediamo sgranocchiarsi una pannocchia, attraverso i buffi travestimenti del giallo-rosa *It's a Wonderful World* lo vedremo addirittura, e con gusto, esibire le giarrettiere durante una " dichiarazione " nell'altrimenti lezioso e meccanico *The Shop Around the Corner* (Scrivimi fermo posta, '39) di Lubitsch. Sarà un opportuno guadagno di spregiudicatezza, a scanso di un pericolo, un' eccessiva carica romantica e connessi moduli superati, insito nella sua natura: piú tardi, piú d'un suo regista a corto d'ispirazione, esagererà in tal senso, mostrandocelo in una sbracata esplosione contro la macchina da scrivere (*No Time for Comedy*, '49) o letteralmente a gambe all'aria (*Magic Town*, '47). Eccolo infatti, sborniato per una " sconfitta " in ufficio, coricarsi con le scarpe in un film almeno per due tempi molto calibrato e saporoso, *Made for Each Other* (Ritorna l'amore, '39). Il Cromwell, dirigendovi una storia assai semplice (salvo una voluta complicazione finale) imper-

Altre due interpretazioni di Stewart: La città magica *(a destra) e* Chiamate Nord 777 *(sotto).*

niata sui moti d'animo e sulle nuvolette del casalingo cielo di due sposini, ci restituisce, in compagnia d'una Carole Lombard nervosa ma anche prodiga d'improvvise dolcezze, un Jimmy piú affilato e spaurito che mai, ma ormai impeccabile di sfumature. Del quale ci salgono alla memoria i ritocchi alla cravattina e il presago smorzar della battuta alla porta del capufficio cui dovrebbe strappare un debito aumento, o la " fuga " da casa, durante una scenata fra suocera e nuora, per passare in solitudine l' ultimo dell'anno.

Il personaggio che " fugge ", in un quarto d'ora di sconforto e di abbandono, per ritrovarsi, in un luogo troppo idealizzato o magari sulla sponda d'un letto e col capo tra le mani, solo con se stesso, lo troveremo ancora: anzitutto in *Mr. Smith Goes to Washington* (Mr. Smith va a Washington, '40), secondo incontro di Stewart con Capra. Il film è polemico verso certi aspetti della democrazia americana, ma non corrode che in superficie e si risolve in uno sfoggio di mestiere e in una delle solite parabole. Ma il protagonista merita un discorso a sé. Impacciato e cocciuto, ingenuo e sottile, imbevuto d'ideali e bisognoso di realistici puntelli, Jefferson Smith, questo appassionato incrocio fra lo scoutismo e la politica, cugino non lontano del non obliato Longellow Deeds, palesa chiaramente la derivazione: e se l'attore deve subire certe stanchezze del regista, nella sequenza dell'interminabile " discorsa " in Senato per non perdere la pa-

Due interpretazioni western dello Stewart degli anni piú recenti: (a sinistra) L'amante indiana *e (a destra)* Winchester 73.

rola, il volto in tensione, la voce in tutte le gradazioni, tiene il ruolo non meno splendidamente del suo meno loquace predecessore nella sequenza del processo in *Mr. Deeds*. Nel prodigarsi inesausto d'insospettate energie e di slanci che si fanno con la delusione piú illuminati e coscienti, ravvisiamo ora completo il personaggio Stewart: il prodotto di una provincia un po' idealizzata o piuttosto della parte sana di ogni provincia? Non Thorton Wilder (o un equivalente), comunque, ma William Saroyan (o magari Cristopher Morley). Seguirlo attraverso le varie ripetizioni, avventurose o da commedia, del divo affermato, è inutile: basterà limitarsi a rimpiangere che lo scrittore squattrinato di *Come Live With Me* (Vieni a vivere con me, '41) venga soffocato dalla confezione a ricetta, o che il camionista positivo eppure incauto per amore e ritrosamente sognatore di *Ziegfeld Girl* (Le fanciulle delle follie, '41) debba cedere il passo al suonatore di armonica dello scacciapensieri *Pot O'Gold* (Un sacco d'oro, '41). Cinque anni dopo, terminata la parentesi bellica, Stewart e Capra s'incontreranno per la terza volta, con l'aria di dirsi: riepiloghiamo, sul set di *It's a Wonderful Life* (La vita è meravigliosa, '46). La fase è forse necessaria, per orientare le idee. L'opera, guastata da un'impostazione "angelistica" ma sopratutto da un'ottimismo voluto (specie nel finale), si basa però su un'indubbia intuizione poetica: il legame esistente tra una vita umana e molte altre vite, quindi la funzione spesso ignorata ma necessaria di essa, ed è sorretta da parecchie notazioni apprezzabili. Molte di queste trovano a loro volta un valido sostegno in James Stewart, che presta la sua recitazione matura e intensa alle varie età e situazioni di George Bailey, danzante e un po' ridicolo come matricolino, timido e impulsivo, affettuoso e vibratile come innamorato e marito, generoso e inquieto, sdegnoso e angosciato, e mai freddo calcolatore, come responsabile di un'azienda che gode la fiducia di una comunità. Particolare importante, Bailey sogna a più riprese di evadere dalla piccola Bedford Falls e viaggiare per il mondo, ma sempre un motivo serio, una morte o un impegno, sopraggiunge a impedirglielo. Altro: donarsi, rimanendo fedele a se stesso, alla propria natura e ai propri luoghi (ricordate il doloroso stupore nel sentirsi estranea la propria città, e poi la pazza corsa di gioia al riconoscere nuovamente gli angoli e le insegne luminose di essa, cessato l'incantesimo?) è il destino del personaggio Stewart.

Ma né Wellman nè Potter entrambi attentamente sulle peste di Capra con *Magic Town*, ('47) e *You Gotta Stay Happy* (Devi essere felice, '48), à parte forse il pur leggero Vidor dell'unica sequenza godibile, quella dei suonatori, di *On Our Merry Way* (La strada della felicità, '48), sanno scoprirne un aspetto inedito; ed ecco che il nostro, come prima, balbetta, s'incurva nell'accompagnare la battuta, spalanca gli occhi e soprattutto inciampa. E solo un consumato mestiere, confermato vuoi nel dettaglio dallo umorismo sornione vuoi nell'estro episodico, per es., del laborioso avvolgersi in una coperta, riscatta ai nostri occhi l'attore. Il quale conferma. e con dovizia di mezzi, la versatilità degli inizi, lasciandosi impiegare, adesso, per le leggi misteriose della produzione e della cassetta, in ogni genere di Hollywood, dal giallo al... "demilliano", magari con frequenti ritorni al primo amore (e allora si avrà l'opaco "visionario" dell'infelice *Harvey* ('50), l'impiegatuccio e paperino inguaiato da una vincita radiofonica del piacevole ma poco originale *The Jackpot*, o il curioso tipo di scienziato, altro sviluppo forse della linea "picchiatella-ma-non-troppo" del mediocre *No Highway in the Sky*). Tuttavia, a ben osservare, nulla egli ha perso della sua serietà e della sua comunicativa, e meglio lo dimostra nella partecipazione piú congeniale al documentato eppur non arido *Call Northside 777*, (Chiamate Nord 777, '48) in cui dà vita al giornalista che "s'interessa" e si adopera fra bassifondi e una cella per la cancellazione di un errore giudiziario, ovvero a *The Stratton Story*, (Il ritorno del campione, '49) in cui personifica un famoso asso del baseball che, infortunato a una gamba, riuscirà, dopo avere disperato, a tornare sul campo. Di questo film la parte migliore è la centrale, e in essa, quando Monty immobilizzato rigira in mano una palla del suo giuoco fissandola con uno sguardo pieno di rimpianto, si può avere la misura d'un grande attore; ma anche il pezzo dello "sforzo" finale ci sem-

FILMOGRAFIA

1935: The Murder Man (*Ultime notizie*) di Richard Whelan - **1936: Wife Versus Secretary** (*Gelosia*) di Clarence Brown; **Next Time We Love** di Edward H. Griffith; **Rose Marie** (*idem*) di W.S. Van Dyke; **Small Town Girl** (*La provinciale*) di William Wellman; **Speed** di Henry Martin; **The Gorgeous Hussy** (*Troppo amata*) di Clarence Brown; **Born to Dance** (*Nata per danzare*) di Roy Del Ruth; **After the Thin Man** (*Dopo l'uomo ombra*) di W. S. Van Dyke - **1937: Seventh Heaven** (*Settimo cielo*) di Henry King; **Navy Blue and Gold** (*La vita a vent'anni*) di Sam Wood; **The Last Gangster** (*L'ultimo gangster*) di Edward Ludwig - **1938: Of Human Hearts** di Clarence Brown; **The Vivacious Lady** (*Una donna vivace*) di George Stevens; **Shopworn Angel** di Henry Potter; **You Can't Take It With You** (*L'eterna illusione*) di Frank Capra - **1939: Ice Follies of 1939** di Jack Conway; **It's a Wonderful World** (*Questo mondo è meraviglioso*) di W.S. Van Dyke; **Made for Each Other** (*Ritorna l'amore*) di John Cromwell; **Mr. Smith Goes to Washington** (*Mister Smith va a Washington*) di Frank Capra; **Destry Rides Again** (*Partita d'azzardo*) di George Marshall - **1940: The Shop Around the Corner** (*Scrivimi fermo posta*) di Ernst Lubitsch; **The Mortal Storm** (*Bufera mortale*) di Frank Borzage; **The Philadelphia Story** (*Scandalo a Filadelfia*) di George Cukor; **No Time for Comedy** (*Non è tempo di commedia*) di William Keighley - **1941: Pot o' Gold** (*Un sacco d'oro*) di George Marshall; **Ziegfeld Girl** (*Le fanciulle delle Follie*) di Robert Z. Leonard; **Come Live With Me** (*Vieni a vivere con me*) di Clarence Brown - **1946: It's a Wonderful Life** (*La vita è meravigliosa*) di Frank Capara - **1947: Magic Town** (*La città magica*) di William Wellman - **1948: Call Northside 777** (*Chiamate nord 777*) di Henry Hathaway; **On Our Merry Way** (*La strada della felicità*) di King Vidor; **A Miracle Can Happen** di King Vidor; **Rope** di Alfred Hitchock - **1949: You Gotta Stay Happy** (*Devi essere felice*) di Henry C. Potter; **Malaya** (*Malesia*) di Richard Thorpe; **The Stratton Story** (*Il ritorno del campione*) di Sam Wood - **1950: Broken Arrow** (*L'amante indiana*) di Delmer Daves; **Winchester 73** (*idem*) di Anthony Mann; **The Jackpot** (*La fortuna si diverte*) di Walter Lang; **Harvey** (*idem*) di Henry Koster - **1951: No Highway in the Sky** (*Viaggio indimenticabile*) di Henry Koster - **1952: Bend of the River** (*Là dove scende il fiume*) di Anthony Mann; **Carbine Williams** (*Carabina Williams*) di Richard Thorpe - **1953: The Naked Spur** (*Lo sperone nudo*) di Anthony Mann; **The Greatest Show on Earth** (*Il piú grande spettacolo del mondo*) di Cecil B. De Mille; **Thunder Bay** (*La baia del tuono*) di Anthony Mann; **The Glenn Miller Story** (*La storia di Glenn Miller*) di Anthony Mann - **1954: Strategic Air Command** di Anthony Mann; **Rear Window** (*La finestra sul cortile*) di Alfred Hitchcock.

bra nella linea stewartiana. Linea, tuttavia, in evoluzione dal '49 in avanti. Da questa data, Jimmy — volto rigato, pancetta incipiente, anni non più verdi — si dà al western. L'impressione dapprima è brusca: è l'ex soldato e cercatore d'oro filoindiano, che anzi con una pellerossa mescola il suo sangue, di *Broken Arrow*, è l'invidiato ma non impulsivo vincitore del fucile a ripetizione di *Winchester '73* ('50), è l'ex predone che si riscatta dando ogni energia per far giungere un prezioso convoglio di viveri alla colonia agricola dell'Oregon di *Bend of the River* ('52), e così via, cow-boy, contadino, pioniere, trait-d'union fra opposti schieramenti o in bilico fra il lecito e l'illecito. Qualche critico arriva a giudicare "noiosa" e "delusiva" la trasformazione. Parole davvero ingiuste. Per noi, additato il confronto fra l'infallibile pistolero, sia pure a fin di giustizia, ch'era stato in un precedente del '39 (*Destry Rides Again*: Partita d'azzardo) e l'uomo sanguigno eppur pensoso di oggi, vero in ogni minima mossa e atteggiamento, che ha imparato e insegna a "distinguere fra uomini e mele", e pertanto ansima ed esita a rispondere agli spari del fratello anima nera durante il mortale inseguimento fra le rocce a strapiombo (nel bel finale di *Winchester '73*) o interrompe un vindice gesto di pugnale sulle carni di un traditore a un grido di donna sufficiente a fargli avvertire in sè la belva subitamente rinata (in uno stupendo momento di *Bend of the River*), si tratta solo di stabilire in che rapporto quest' uomo rinnovato stia con l' uomo di ieri. La risposta non è difficile. Si ha buon motivo per considerare Tom Jeffords (o anche Glyn Mc Lynick) un "antenato" di Jefferson Smith, senza complessi di timidezza nella vita privata, d'idealismo astratto in quella pubblica, epperò più vigorosamente sicuro di sè: un tipo meno interiorizzato e più realistico, dunque, ma non meno "invasato" e dotato di caparbio ardore del pronipote. Una sorte di arricchimento in chiave storica del personaggio "Stewart". Il quale, ormai, può avere una sua versione più attuale, non priva di qualche efficace timbro amaro: come prova il Marsh William specialmente della prima metà di *Carabina Williams* ('52), laddove nella seconda è piuttosto riconoscibile, e con una sua aureola per giunta, il motivo anche figurativamente e più volte ricorrente, dell'uomo preda d'un suo demone, nella fattispecie un nuovo tipo di fucile da inventare.

Non rimane che augurare all'attore di avere modo di mettere a frutto le grandi doti, mantenute e acquisite, in nuove sempre più pensose versioni del suo personaggio.

PAOLO MANDELLO

(Sopra) Stewart in un'inquadratura di Devi essere felice, *con Joan Fontaine e (sotto) con Henry Fonda in* La strada della felicità.

(Sotto, a sinistra) Stewart in Carabina Williams *e (a destra) in una delle sue interpretazioni più recenti, l'avventuroso* Baia del tuono.

PARLA UN REGISTA EMIGRATO

VANTAGGI E SVANTAGGI DI UNA ESPERIENZA A HOLLYWOOD

William Dieterle, il tedesco discepolo di Max Reinhardt, divenuto uno degli artigiani «tuttofare» più attivi negli Stati Uniti durante l'ultimo ventennio, ha finito per trovarsi a proprio agio nel clima standardizzato vigente oltre oceano ed in questo suo articolo sostiene i presunti vantaggi di una produzione in serie

Molti fra gli studiosi, i critici o comunque fra gli appassionati del cinema considerano i film proiettati nel periodo fra le due guerre mondiali come i migliori e quelli che elevano il livello artistico della produzione. La leggenda di Gösta Berling, Variété , Un Carnet de Bal, L'Incrociatore Potemkin *sono altrettanti capolavori e perciò i loro registi andarono a Hollywood con contratti vantaggiosissimi. Ma giunti là il loro talento sembrò perdere ogni originalità. I loro film infatti non assomigliavano piú a quelli fatti in patria e molti di questi registi se ne ritornarono indietro delusi, come Maurice Stiller, Victor Sjöström, Sergei Eisenstein, Julien Duvivier, René Clair, Ewald Dupont.*

Com'era da prevedersi un tale insuccesso ha suscitato recriminazioni e proteste da una parte e dall'altra: dall'America come una cattiva prova della buona volontà di questi registi; dall'Europa come una mancanza di rispetto e una erronea valutazione di meriti e d'ingegni. Ma a prescindere da queste disparate opinioni un fatto resta certo, e cioè che la brutta avventura ad Hollywood si risolse in un grave danno per la produzione che rimase priva di qualche capolavoro, e per gli stessi artisti.

I piú accesi riassumono in blocco le accuse contro Hollywood nelle frasi di grande e grosso commercialismo, di ignoranza crassa anche nelle piú alte sfere, e " la colpa è del sistema " dicono. I piú moderati, e sono i meno, si trovano nella delicata situazione di dover dare ragione all'una e all'altra parte, e quindi torto ad entrambe. Ma, benché sia la soluzione meno soddisfacente, svanito l'ardore della polemica, chi voglia esser nel giusto deve pur riconoscere una mancanza di comprensione negli artisti europei e nei produttori americani.

Billy Mauch e Kay Francis in L'Angelo bianco, *film che Dieterle ha realizzato a Hollywood.*

Io non voglio parere né un esaltato farneticante e neppure un mediatore di pace, ma come un regista che ha ottenuto un discreto successo lavorando in patria a modo suo e ha convalidato la sua fama in America lavorando secondo quel sistema di lavorazione, con piena cognizione di causa io sono in grado d'affermare che c'è del buono nell'uno e nell'altro metodo e che quindi ognuno di essi merita il dovuto rispetto.

L'accusa principale che si muove ad Hollywood è quella di avere organizzato e di organizzare un grandioso complesso di inferiorità insistendo e puntando sulla quantità piuttosto che sulla qualità. E' una situazione che corrisponde a verità e perciò merita qualche cenno come schiarimento e commento, pur non volendo essere affatto una discolpa. Bisogna pensare infatti, e a ciò non si pensa mai abbastanza, che Hollywood sta sempre piú diventando il centro di distribuzione della produzione cinematografica. Questa, avvantaggiata da un numero imponente di attori e di attrici che si affermano in ogni genere di film, lanciata da una vastissima concatenazione pubblicitaria, sorretta da una solida industria che valorizza ogni mezzo tecnico, porta i suoi prodotti ormai in ogni parte della terra, là dove appena una trentina d'anni or sono non solo non c'era, ma non si sapeva neppure che cosa fosse un cinematografo. Hollywood, dunque, deve soddisfare a queste innumerevoli, infinite richieste di spettacolo e divertimento, tanto piú che le varie produzioni nazionali non possono, in proporzione, opporre che limitatamente i loro film.

Una tale richiesta mondiale ha forzato il ritmo della produzione di Hollywood, obbligandola ad una rigorosità d'impegno, ad una puntualità di consegna, che piú si addicono a una produzione meccanica o meccanicizzata, che non ad una anche artistica. Di conseguenza il giorno di spedizione, o per dir meglio e in termini non troppo commerciali, il giorno fissato per la prima visione è quello che grava come un obbligo inderogabile per tutta la durata della lavorazione del film e al quale bisogna adattare ogni progetto di lavoro e fin anche l'ispirazione. A guardia del " sistema " si distinguono nelle alte sfere della produzione inflessibili personaggi, con poteri dittatoriali, che sono i produttori e i produttori associati.

Un regista che dall'Europa o comunque straniero càpita nel bel mezzo di questo mondo americano, d'affari e cinematografico, nei primi tempi rimane alquanto disorientato. Si sente oppresso dall' ampiezza solenne degli studios, *dal dominio meccanico, dal controllo amministrativo e continuo sulla sua volontà o arte che chiamarla*

Inquadrature da altri film americani del regista: (sopra a sinistra) Paul Muni in La storia del Dr. Pasteur *e (a destra) lo stesso attore in* La vita di Emilio Zola. *(Sotto) Ancora Muni in* Il conquistatore del Messico.

si voglia. Sente, come un disagio, la freddezza di un ambiente che gli impedisce ogni sfogo di fantasia. S'accorge che, se lui è il regista che deve creare, chi comanda è il produttore il quale ha il potere di modificare come vuole la sceneggiatura, e spesso di non tener conto delle intenzioni del regista, dopo aver imposto i "suoi" attori, quando non gli venga in mente di sforbiciare di qua e di appiccicare di là rimpolpettando il film e sovvertendone il significato se mai ancora ne sussistesse uno. E' un contrasto, come ognun capisce, perlomeno drammatico, se si pon mente invece alla grande libertà di cui gode in Europa un regista, il quale dal momento che è un artista non deve render conto a nessuno del suo tempo e delle spese di lavorazione.

E che dire poi dell'obbedienza al codice Hays con le sue norme di comportamento? Il fatto stesso dell'accettazione delle sue restrizioni vuol già dire un conformismo dell'espressione e una pressione sulla personalità, al cui solo pensiero il regista europeo si ribella. E io credo, infatti, che non vi sia stato un regista in tutta Hollywood che, prima o poi, non abbia almeno una volta desiderato con tutta l'anima di mandare al diavolo il codice e i codicilli del moralismo. Se non che, quando poi lo si accetta, e crediamo di doverlo accettare per motivi d'opportunità, in realtà con questo sistema di autocontrollo e disciplina all'atto della creazione, noi evitiamo una ben piú severa censura statale e locale.

Senza contare che una tale rassegnata obbedienza al puritanesimo locale ha i suoi vantaggi, nel senso cioè che, essendo la produzione cinematografica di Hollywood de-

James Craig e Walter Huston in L'oro del demonio.

stinata a una massa di spettatori sparsi per tutto il mondo, questa voluta moderazione d'ogni tendenza esasperata ed esasperante ne facilita la comprensione dovunque, in nome d'una morale che diventa perciò essa stessa un'espressione, un linguaggio internazionale. E un regista europeo queste cose non le sa: questo livellamento di gusti e di mentalità non lo conosce, abituato com'è a lavorare per un "suo" pubblico limitatamente nazionale.

Per tutte queste ragioni, il regista europeo che viene ad Hollywood si sente disorientato, ed è naturale che si senta così. Come pure è naturale, dal suo punto di vista, ch'egli dapprima si creda capace di poter "cambiare le cose". Discute "il sistema di Hollywood" e alla fine s'accorge ch'è assolutamente impossibile adattarlo al suo metodo di lavoro. Allora si disanima, e il suo scoraggiamento è tale che gli crea un complesso d'inferiorità per cui non riesce più a lavorare, né bene né male. Ritorna a casa in fretta e furia, e la delusione fra le due parti contraenti è reciproca.

Sarebbe necessaria tutta la saggezza di Salomone per addivenire ad un accordo che tenesse conto delle esigenze dei produttori americani e delle pretese dei registi stranieri, nel modo più soddisfacente per gli uni e per gli altri. Ma la mia esperienza delle cose d'America mi fa credere che, a meno appunto di un miracolo, un tale accordo sia impossibile. Però, quella stessa esperienza che mi si è venuta formando in venti anni di permanenza ad Hollyood mi suggerisce che, in fondo, per un regista europeo il lavoro nella capitale del cinema è una questione di adattamento. Facendo del suo meglio ogni volta che gli venga affidata una regia succederà a lui come è successo a me, che avuto anch'io le mie soddisfazioni personali, di quando in quando, con Zola, Pasteur, Juarez ("Il conquistatore del Messico"), All That Money Can Buy ("L'oro del demonio"), e Boots Malone ("La vita che sognava"), per citare solo qualche esempio.

È accaduto più di una volta che, nella solitudine del mio ufficio, io mi sia ribellato contro il sistema americano della produzione per la massa, ma quando lavoro io so apprezzare tutti i vantaggi che mi sono offerti. Nella sua ricerca di potenza, Hollywood ha sviluppato l'organizzazione tecnica in un modo incredibile. Qui abbiamo la dimostrazione di una vera genialità in quegli artigiani che conoscono il loro mestiere meglio d'ogni altro e, affiancati al regista, gli danno un senso di fiducia poiché al momento opportuno lo soddisfano in tutto quanto egli chieda.

Con ciò non voglio dire che in Europa manchino questi tecnici geniali, ma essi, data la mancanza di un lavoro continuo o di così vaste proporzioni, non possono sviluppare il loro talento con quell'elevato rendimento costante che, in America, per l'abitudine, ormai è diventato un fatto comune.

Per quanto poi riguarda le limitazioni imposte alla libertà artistica d'un regista dai termini di lavoro a data fissa, dal controllo dei produttori e dall'influenza del codice Hays, esse per quanto vere non costituiscono tuttavia una tal ferrea disciplina che non si possa in qualche modo eludere. Ambientamento ed esperienza possono più facilmente attenuarne gli effetti, che non un atteggiamento ribelle, solo che tutti sapessero fare come Lubitsch, il quale ad Hollywood ottenne tutto quel che volle. Lubitsch infatti possedeva al massimo grado l'abilità d'incantare i censori facendo loro credere una cosa per l'altra, e ciò senza un'odiosa finzione, ma semplicemente con una maniera di presentare il suo punto di vista come se desse ragione e soddisfazione agli avversari.

Io penso che il regista europeo debba venire ad Hollywood nelle condizioni di spirito ideali per apprendere quel che di buono c'è da apprendere, e per lavorare con tutta la sua buona volontà, ignorando, o fingendo d'ignorare, le irritanti costrizioni che sembrano rendere, in un primo momento, impersonale e uniforme la produzione americana. Poi, quando si sia meritata una certa stima, sia pure come laborioso artigiano, a poco a poco gli verrà concessa sempre più libertà d'espressione. Non bisogna rassegnarsi troppo presto ad essere sconfitti. Io ho dovuto aspettare per ben due anni prima che il mio progetto di Zola fosse accettato, ma la mia costanza e la mia cieca fiducia si dimostrarono a lungo andare più forti della forza di resistenza e della diffidenza dei miei superiori, e così il mio film aprì la strada ad una fortunata serie di biografie cinematografiche. La scaltrezza cosiddetta diplomatica di solito non rientra nelle doti necessarie ad un regista, ma sarebbe pura follia non valersene. E da parte mia posso dire che la differenza non è poi tanta, né maggiori le difficoltà (quando si sia capito il sistema di Hollywood) se si debba convincere un produttore americano piuttosto che un finanziatore europeo.

Quando un regista possiede il senso dell'umorismo, la pazienza, e una gran voglia di lavorare, può fare anche ad Hollywood film d'un certo livello artistico. La libertà creativa potrebbe diventare un'eccezione anche per i registi che lavorano in Europa. In tal caso, la conoscenza dei trucchi dei loro colleghi di Hollywood potrà riuscir loro molto utile.

WILLIAM DIETERLE

William Holden e Johnny Stewart in La vita che sognava.

(Sopra, a destra) Nando Gazzolo, nei panni del Duca Orsino, e Laura Adani in quelli di Viola-Cesario; (a sinistra) Memo Benassi come Malvolio. (In basso) Una scena d'insieme alla Corte di Orsino.

IL "TEATROSCOPE" DI CASTELLANI

Nella prefazione alla traduzione della *Dodicesima Notte* che è servita per lo spettacolo di Castellani al teatro di via Manzoni a Milano, Gerardo Guerrieri scrive che Shakespeare è stato "il maggiore dei commediografi italiani del '500". Come tutti i paradossi, la "boutade" contiene una sua parziale verità. È in questa italianità di Shakespeare che si può trovare un senso a questa prima esperienza teatrale del regista di *Giulietta e Romeo*, anche se la scelta del testo è stata casuale, non dipendente cioé dalla sua volontà.

La messinscena è stata fastosa; si parla di una spesa di trentacinque milioni. La magica Illiria scespiriana che ci ha mostrato Castellani sarebbe piaciuta a Carlo Gozzi: trucchi scenici di ogni genere, degni del macchinismo favoloso del melodramma settecentesco, fontane, colonne, balaustre, levrieri, velari, fondali, e una dovizia accanita e raffinata di particolari, una preziosità sontuosa di tinte, di accostamenti scenografici e pittorici.

In questa direzione l'operazione di Castellani ha parentela stretta con quella compiuta per la regia di *Giulietta e Romeo*: l'italica Illiria della *Dodicesima Notte* è stata rievocata in un clima che si bilicava tra un petrarchismo favoloso e un'aria da Teatro dell'Arte, un clima di squisita eleganza rinascimentale. I riferimenti al Giorgione, al Veronese, al Mantegna, persino al Carpaccio si sono sprecati. Riassumendo: uno spettacolo nel senso rigoroso dell'etimologia, piú da vedere, quasi, che da ascoltare. A questo punto, infatti, cominciano le riserve avanzate dalla critica milanese piú provveduta. *La Dodicesima Notte* non è un arsenale di trucchi, è stato scritto, e su quel palcoscenico allungato (c'è stata una "boutade" che presto ha fatto il giro dell'ambiente teatrale: Castellani ha inventato il *teatroscope*) la commedia si sperde, quel testo cosí svariante e aereo, quella sua maliziosa festosità, quelle sue burle strepitose sono state soffocate dallo sfarzo scenografico. E la recitazione non ha soddisfatto appieno. Singolarmente presi, gli attori (dall'Adani al Benassi, dal Tedeschi al Gazzolo, dalla Barzizza alla Rizzoli, dal Mauri al Costa) sono stati estrosi ed efficaci ma, nel suo assieme, l'interpretazione è discutibile sul piano dello stile, dell'unitarietà. E', come si vede, un rimprovero che al Castellani è stato rivolto anche in occasione della sua ultima fatica cinematografica.

LUCA ROMERIO

Gianni Franciolini con Antonella Lualdi durante le riprese di 04.

FRANCIOLINI FRA LE TELEFONISTE

La signora Lucci-Venanzi non è soltanto una istituzione della centrale di via Genova a Roma, ma la fonte copiosa alla quale Sergio Amidei ha attinto il vino delle succose storie del film 04. E' vero che a quel vino asprigno — che è stato mezzo secolo in cantina — il soggettista ha dovuto mescolare dell'acqua di rosa per scrivere una sceneggiatura che non si propone profondi problemi, pure molto è rimasto della vita, della mentalità, del costume di queste ragazze che sulle ali del profumo "Vele al vento" parlano ogni giorno con Tokio. Di solito è stata proprio questa atmosfera d'internazionalismo da romanzo ungherese a fornire l'ossigeno in cui le telefoniste hanno vissuto, aspettando il principe azzurro che per loro arrivava scendendo dai fili del telefono con l'agilità di un Douglas Fairbanks.

Questo falso tono non è presente invece nel soggetto di 04 né nelle intenzioni degli autori del film. I personaggi di Amidei e di Franciolini sono brave e modeste ragazze con i piedi per terra, abitano all'Esquilino o alla Garbatella, le loro ambizioni, le loro gioie, i loro divertimenti sono quelli della piccola borghesia romana, oggi. Questo dice il regista che con Anselmo ha fretta, Buongiorno, elefante, Villa Borghese *è uno dei più noti autori di "commedie all'italiana". Vogliamo chiamarlo così questo tipo di film che si presenta con caratteri ormai definiti, con una sua linea, una sua legge narrativa, una sua tematica ed un successo che ha il suo lato positivo, quello di essere riuscito ad attirare il pubblico italiano verso il cinema nostrano. E' vero che fino ad oggi l'arte non ha avuto nulla da dividere con simili opere; ma gli spettatori, fondamentalmente ottimisti, vi hanno ritrovato quell'angolo della loro vita dove si nasconde la speranza. Inoltre, nell'aneddotica dei soggetti degli Amidei e dei Zavattini essi si sono compiaciuti di rileggere umoristicamente la loro storia e la loro condizione. Gli avvenimenti che si susseguono in queste "commedie all'italiana" sono quelli che potrebbero accadere, quando non sono realmente accaduti, nel quotidiano trascorrere della vita della gente "in minore". Il loro carattere di scacciapensieri, d'altra parte, non ha la frigidità d'acquario della commedia americana e — ciò è più importante ancora — ha seppellito, speriamo per sempre, quel genere di film evasivo comunemente definito "dei telefoni bianchi".*

« Quando prima della guerra tornai dalla Francia — dice Franciolini — trovai che in Italia imperversavano quelle commediacce *che non avevano nessun fondo di verità nel loro tono evasivo e falso; oggi quell'era è tramontata per dar luogo alla realizzazione di questi film che, pur concludendosi con un finale bonario, posseggono una loro veridicità; la gente vi ritrova le scale di casa sua, il portone con il numero, le sue strade, i piatti da lavare, la schedina del totocalcio ». Malgrado Franciolini non nasconda la sua sentimentale ammirazione per Clair, sul suo lavoro e sulla "commedia all'italiana"* aleggiano i Grandi magazzini e Gli uomini che mascalzoni, *i film cioè che effettivamente hannno anticipato l'attuale tendenza. Il cui lato positivo, sul piano del costume, non è stato avvertito da un pubblico con le idee confuse che, come avrete notato, definisce* Le ragazze di Piazza di Spagna o Villa Borghese *film neorealisti. E' un*

Due inquadrature del film ambientato nel mondo delle telefoniste.

equivoco che deve essere chiarito agli spettatori i quali intanto hanno imparato a guardare nelle loro camere da letto, nei loro uffici e a sorridere di se stessi. E' già un passo innanzi nell'evoluzione del gusto della nostra gente che, fino a qualche anno fa, era nauseata dalla "pochezza" dei nostri attori, dalle autarchiche imitazioni dei nostri registi e, per vedere un "bel film", sceglieva prodotti cinematografici che con molto stile li portavano a passeggio sul tappeto volante dell'evasione totale come su una molleggiata fuoriserie.

Giungeremo, su questa strada, al punto in cui saranno proprio gli spettatori a pretendere Ladri di biciclette *o* Paisà? *Per ora questo affezionarsi alla propria casa, dai fiammiferi da cucina alla Lambretta, e il piacere di rivivere le proprie esperienze al cinema può senz'altro indicare l'inizio di uno sprovincializzarsi del costume peninsulare. Vogliamo dire la fine di quella mentalità che reputa* I love you *più espressivo del domestico* ti amo, *di quell'idiosincrasia per la nostra narrativa che ambienta i suoi racconti a Schio o a Frosinone, di quel complesso d'inferiorità che data da troppo tempo ormai perché sia necessario parlarne più a lungo. Oggi, al cinema, una storia può accadere anche in Abruzzo, i personaggi possono chiamarsi Giuseppe Rossi o Maria Bianchi senza che il pubblico storca la bocca. Sono piccole cose le "commedie all'italiana", ma ci sembra di averne indicato quel lato positivo che esiste. In seguito può anche darsi che questo "genere" produca migliori frutti su un piano veramente artistico. Ciò accadrà quando si sarà riusciti a fondere la verità con lo spettacolo. E' il caso di 04? E' sempre arduo fare profezie.*

E' necessario dire però che Amidei, con Age e Scarpelli, ha svolto una lunga inchiesta nell'ambiente delle telefoniste, un mondo che somiglia, per certi lati, a molti altri. Infatti Amidei ne ha riportato impressioni sul matrimonio che si sono aggiunte ad altre da lui pro-

Altre tre inquadrature di 04: nella foto in alto figurano Giovanna Ralli e Sergio Raimondi; in quella sopra Franca Valeri e Peppino De Filippo; in quella sotto Giulia Rubini e Roberto Risso.

vate nel corso della preparazione di Terza liceo, *per esempio. «E' incredibile — esclama il soggettista di* Roma città aperta *— quanti drammi esistano tra la gente che prende l'autobus. Molte storie sono allegre, altre grigie, altre di una tristezza angosciosa; colpisce soprattutto lo stato attuale dei rapporti matrimoniali. Ogni volta, come in questa occasione, che ho svolto inchieste nei più vari ambienti, sono rimasto profondamente colpito dall'alta percentuale di matrimoni falliti che esiste in Italia. Spesso, quando tutto va bene, il marito bastona la moglie, e non voglio tanto dire che materialmente il marito alzi la mano, quanto che egli, nelle più varie maniere, sfoga la sua amarezza e la sua insoddisfazione sulla moglie. Verrebbe voglia d'impostare il problema del divorzio; potrei citare e raccontare di casi dolorosissimi a mia conoscenza. Sarebbe veramente urgente parlare di queste cose».*

Ci rendiamo perfettamente conto delle difficoltà che presenta un tema come il matrimonio in una situazione come l'attuale; ma perché Amidei non prova? Per 04 *comunque queste sono digressioni, che però ameremmo diventassero per un altro film appropriati e profondi argomenti. Intanto con* 04 *Amidei si è mantenuto su quell'aneddotica a sfondo ottimista — che ben conosciamo — giocando intorno agli aspetti minori: sul «continuo miracolo delle italiane — egli dice per esempio — che con trentamila lire al mese riescono ad avere le unghie laccate, i vestiti in ordine e i capelli curati», o su episodi, alcuni inventati altri veri, come quello di una ra-*

Antonella Lualdi, una delle principali interpreti di 04.

gazza che, avendo il padre ufficiale in pensione ma ancora in servizio "permanente effettivo" per severità e pignoleria, deve tornare a casa alle otto precise e che perciò, se talvolta le accade di rientrare prima, deve aspettare fuori della porta in attesa che scocchi l'ora fissata. Di questi episodi, tipi, caratteri è imbastita la sceneggiatura del film di Franciolini. Un soggetto dunque che, trattando di ragazze a contatto con un mondo meno ristretto e più "ricco" del loro (sono le telefoniste dell'interurbano che parlano con tutto il mondo), può somigliare nella sostanza a quello di Le ragazze di Piazza di Spagna.

Parlavamo in principio della signora Angela Mucci vedova Venanzi, una veterana della centrale telefonica: abbiamo avuto anche noi una conversazione con lei, ed alla fine — dopo averci raccontato parecchi aneddoti della sua vita di telefonista — ha concluso: « Io questo film l'ho difeso a spada tratta perché molte dicevano: "E perché fare un film sulle telefoniste? Si vede che non hanno più soggetti". E certe santone protestavano: "Potevano fare un cortometraggio, ma non un film con una storia; adesso ci prenderanno in giro; chissà come ci presenteranno". Ma io a queste ho detto: "Ma perché? Che c'è di male? Allora l'arte non dovrebbe più esistere. Voi non vi ricordate La Granduchessa del Bal Tabarin. *Era un'operetta che parlava delle telefoniste e quando la dettero a Roma nel 1914 al teatro Morgana — che oggi è il cinema Brancaccio — ci dettero a tutte i biglietti. Era tanto bella!". Arrivederla, ma prima che vada via volevo dirle: glielo dica anche lei al regista e al signor Amidei, che non si scordino di dire che le telefoniste meritano tutta la considerazione; così anche il pubblico sarà più gentile con noi e non farà il nervoso come il commendator Paone che s'arrabbia sempre. Lo sa che il commendator Paone c'è anche nel film? Soltanto che si chiama Pannone ».*

FILIPPO DE SANCTIS

MORALDO IN CITTA'

di FEDERICO FELLINI, ENNIO FLAJANO e TULLIO PINELLI

V

Nella stanza in cui entrano ci sono altre due persone: una donna anziana, con tutti i capelli grigi e gli occhiali; e un giovanotto sui venticinque anni. Si fanno le presentazioni; c'è qualche momento di reciproca curiosità, poi tutto torna come prima, con in più il leggero senso di disagio provocato dalla presenza del nuovo venuto.

Moraldo, per adesso, non ha un tavolo suo; deve accontentarsi di sedere un po' di traverso al tavolo del giovanotto. In compenso, non ha niente di speciale da fare; gli hanno detto di aiutare il giovanotto e di farsi insegnare da lui; ma poiché quell'altro non fa nulla, Moraldo, tanto per darsi un contegno, apre le due sottilissime cartelle verdi che stanno sul tavolo in comune.

Dentro ciascuna delle due c'è la copia di una lettera; e basta. Il giovanotto gli spiega che gli originali sono alla firma da un paio di giorni; quando ritorneranno, bisognerà spedirli a destinazione. Moraldo si guarda attorno. L'unica che lavora è la vecchia signora; copia qualcosa da un volumone rilegato. L'impiegato anziano sembra che stia leggendo e rileggendo un foglio dattiloscritto: dovrebbe saperlo a memoria, ormai.

Ecco, pensa Moraldo: c'è il capufficio; poi c'è questo uomo dai capelli grigi; poi c'è il giovanotto; poi ci sono io.

Le imprese di Moraldo quando era ancora un "vitellone": il furto dell'angelo.

Volge gli occhi alla finestra: tutto lo spazio visibile è occupato e chiuso da un muro bianco, oltre lo stretto cortile. Moraldo si alza e si avvicina ai vetri, per cercare di vedere la fine di quel muro: ci riesce a stento, torcendo il collo molto all'insù.

« Lei è fortunato, a cominciare da questa sezione », dice alle sue spalle la voce dell'impiegato anziano. « Questa, almeno è una bella stanza. Io ho passato dieci anni al pian terreno, dovevamo tenere la luce accesa tutto il giorno ».

Moraldo ha un brivido; non per il fatto della luce accesa ma per lo stupore improvviso che lo coglie di fronte a quell'altra creatura che ha passato dieci anni della sua vita così, e che ora si ritiene fortunata perché può passarne altri dieci o venti, in questa stanza.

« Da quanto tempo è qui, lei? » si azzarda a chiedere.

« Qui? . . . Da sette anni. Ma il mio tavolo, fino a quattro anni fa, era quello. Qui ci stava Lorenzetti — poveretto. Se lo ricorda? », chiede rivolto alla vecchia signora, che annuisce in silenzio; e poi spiega a Moraldo: « E' morto due anni fa, era andato in pensione . . . ».

Il giovanotto sta leggendo un giornale sportivo.

« Roma o Lazio? » chiede bruscamente a Moraldo. Quando scopre che Moraldo non ha preferenze, rimane profondamente disgustato; e si rimette a leggere.

Altro silenzio di morte. Lontano, il ticchettio di macchina da scrivere e, ogni tanto, lo squillare di un campanello.

Lentamente, l'impiegato anziano si alza, e si dirige verso l'attaccapanni da cui pendono i cappotti. In mancanza d'altra distrazione Moraldo segue con lo sguardo i suoi movimenti. Lo vede frugare nella tasca del cappotto, toglierne una chiave, tornare adagio al tavolino, aprirne il cassetto con la chiave, togliere dal cassetto un fazzoletto da naso, soffiarsi il naso . . .

Moraldo, ora, guarda come affascinato, col fiato sospeso.

L'uomo coi capelli grigi sta ripiegando con cura il fazzoletto; lo ripone nel cassetto; chiude il cassetto a chiave; riporta la chiave nella tasca del cappotto . . .

Nessuno, intorno, manifesta meraviglia. Un sudorino gelido bagna la fronte di Moraldo. Gli sembra di soffocare. Si alza quasi di scatto.

« Potrei », dice a mezza voce, « potrei scendere un momento a prendere un caffè? . . Stamattina non ho fatto in tempo . . . ».

Il signore grigio lo guarda perplesso; per qualche momento non risponde, forse sta vagliando il pro e il contro di questa inaudita richiesta. La misteriosa protezione di cui evidentemente quel ragazzo gode è l'elemento decisivo. Va' bene; vada pure; è la prima mattina . . . Ma si sbrighi, per carità; lui non vuole responsabilità . .

Moraldo afferra il suo cappotto e infila la porta. Scende le scale a precipizio, varca il portone tappezzato di gelidi marmi, si precipita in strada.

In strada, ritrova il sole, la gente che cammina, le bancherelle dei fiori, le salite che finiscono nel cielo . . . E cammina, cammina rapido, senza voltarsi indietro, come fuggendo da un pericolo mortale . . .

XXXII

La sera, appuntamento con Andreina, ansiosissima di sapere come è andata la prima giornata impiegatizia del suo fidanzato.

Per tutto il giorno Moraldo non si è fatto vivo; ha evitato i contatti.

E l'animo con cui si reca all'appuntamento non è chiaro nemmeno a lui. Per la strada, sulla porta di un bar, incontra Ricci, che lo ferma con il solito gesto di canzonatoria e paterna curiosità:

« Ma che fai? . . . ».

Non si sono più visti da molto tempo. Ricci è stato in provincia.

« Lavoro . . . Mi sono fidanzato . . . » dice Moraldo.

Ricci si rallegra con lui, ma lo guarda di sotto in su, con la solita faccia sorniona di chi crede solo a metà.

« Fatti vivo. Ma non telefonare a casa, non ci sto mai . . . » e ammicca con chi sa quali sottintesi. « Sto qui », indica la cantonata del bar « Ciao ».

Poi lo richiama:

« Se alla tua fidanzata servisse un po' di biancheria . . . ».

Dalla faccia di Moraldo capisce che è inutile continuare; gli fa un cenno di saluto con due dita e si volge altrove, tranquillamente. Moraldo giunge all'appuntamento un po' in ritardo. Andreina lo sta aspettando davanti al negozio di un mobiliere; e gli viene incontro festosa e curiosa.

« Com'è andata? . . . Su, racconta . . . Che lavoro ti hanno fatto fare? . . . Sei stato capace? . . . ».

Moraldo non risponde subito; forse sta per dire la verità; ma qualcosa lo trattiene, come se si rendesse conto che una verità tira l'altra.

« Sai, il primo giorno . . . Non c'è molto da fare . . . E' piuttosto noioso . . . ».

« Meglio, se hai poco lavoro! » osserva Andreina. « Certo, chi non è abituato all'ufficio, fa un po' di fatica in principio. Ma poi, vedrai . . . ».

Lo prende sottobraccio, lo stringe come per confortarlo. Ride lievemente del viso, così poco entusiasta, di lui:

« Il signorino s'era abituato male, eh? . . . Ma adesso bisogna mettere giudizio . . . Adesso c'è Andreina . . . bisogna pensare alla casa e alla famiglia . . . » dice in tono scherzoso; e gli dà un bacetto; poi lo costringe a voltarsi verso la vetrina, gli indica gli scheletri dei letti, i cassettoni lucidi, le poltrone senza fodera.

Si eccita: ecco, non sarebbe bella una stanza così? . . . Però, con una stoffa meno eccentrica, che alla lunga stanca; una stoffa sul rosa carico, gli piacerebbe? . . . A lei, sì molto. Per la stanza da pranzo, invece . . .

Andreina seguita a parlare. Moraldo tace, Tace, e sente salirsi irresistibilmente dal cuore alle labbra parole che ancora si rifiuta di pronunciare . . Ancora, ma per poco . . . Per poco . . .

« Sai, Andreina », dice d'improvviso, come se fosse un altro a parlare in sua vece. « Quel posto, l'ho lasciato . . . Sono venuto via stamattina, non ci sono più tornato . . . Non ci tornerò più ».

Andreina si interrompe, lo guarda sbigottita, allarmatissima.

« Perché? . . . ».

(segue a pag. 734)

DAL MUTO AL SONORO

di Fausto Montesanti

III

Fra gli ultimi capolavori del cinema silenzioso negli Stati Uniti, accanto a La folla *(1928) di Vidor,* Sinfonia nuziale *(1927-28) di Stroheim,* Aurora *(1927) di Murnau, e* Il circo *(1928) di Chaplin, un altro ancora venne prodotto dalla M.G.M.:* The Wind *("Il vento", 1928) di Victor Sjöström (Seastrom). Ma prima di riuscire a dirigerlo, lo svedese doveva dedicarsi anche lui ad altre esperienze, certo secondarie in senso assoluto, ma ugualmente intressanti. Due film soprattutto meritano di essere ricordati:* The Scarlett Letter *("La lettera rossa", 1926: foto n. 34) e* Masks of the Devil *("La maschera del diavolo", 1928), tratti rispettivamente dai romanzi di Nathaniel Hawthorne e di Jacob Wassermann. Il primo (grazie al quale Sjöström fu giudicato nel 1947 uno dei dieci migliori registi del momento) era un accurato e spesso ispirato film in costume, sorretto fra l'altro da una risentita interpretazione della Gish — all'apice della carriera — (accanto alla quale era Lars Hanson), ma finiva in sostanza per strozzare in due ore di proiezione, puntellate da non poche e prolisse didascalie, le profonde risonanze del grande romanzo; il secondo — di solito ignorato o trascurato dai manuali di storia del cinema, forse perché meno vistoso del precedente — non mancava certo di coraggio e di spregiudicatezza, narrando — pur se in un clima da realtà romazesca — la cupa vicenda di un "viveur" viennese (John Gilbert) convinto di aver assunto — a un certo momento della sua vita dissoluta — le sembianze del demonio: entrambi i film comunque riuscivano a staccarsi dal livello della produzione corrente, con un linguaggio di notevole raffinatezza, che nei piú bei momenti creava intorno ai personaggi — sempre agitati da complessi problemi di coscienza — un'atmosfera di intensa suggestione. Ma è con* Il vento *(foto numero 35) che Sjöström diede forse il meglio di sé in America. Il film, tratto da un romanzo di Dorothy Scarborough, narrava la spiacevole storia di una ragazza di buona famiglia, giunta in una zona del West come domestica, la quale sposava — senza amarlo — un cow-boy, rude e del tutto diverso da lei, e ossessionata dall'incomprensione del marito e dall'ambiente poco accogliente, spazzato in continuazione da un vento ossessionante, finiva per impazzire uccidendo un uomo che durante una tempesta di sabbia voleva violentarla. Una profonda e continua relazione veniva stabilita fra i personaggi e gli aspetti della natura, considerata non già quale idillico o contrastante sfondo a una convenzionale storia d'amore, bensì come un'entità ostile i ribelle, una presenza chiaramente simbolica che influiva sul dramma determinandone gli sviluppi e la conclusione: per questo essenzialmente e per analoghi motivi di carattere stilistico,* Il vento *è forse l'unico film americano che sia possibile riallacciare con assoluta sicurezza alla migliore tradizione del cinema scandinavo. Da ricordare, a proposito di tale film (uno dei piú importanti di tutta la storia del cinema), un assai istruttivo episodio marginale: mentre la troupe si trovava nel deserto, per effettuarvi — fra fatiche inaudite — la maggior parte delle riprese, giunse improvvisamente al regista il seguente telegramma (oggi conservato, quale prezioso cimelio, nel Museo del Cinema di Stoccolma):* "V. Seastrom — M. G. M. Company - Kingston Hotel - Mojave, Calif. — Dopo parecchie discussioni con Frances *(Marion: la scenarista)* ed altri, abbiamo assolutamente deciso che Hanson deve essere completamente rasato nella scena in cui la donna lava i piatti e fino alla fine del film altrimenti non appare naturale l'amore che si risveglia in quel momento e siamo certi che il pubblico non lo vuol vedere con la barba stop. Noi rischiamo anche troppo in questo film e non vogliamo sciupare una sola possibilità di farlo riuscire economicamente eccellente stop Non inquietatevi per queste righe. Irving Thalberg". *Era l'epoca in cui il "Valet AutoStrop Safety Razor (Made in U.S.A.)" assicurava una depilazione perfetta — se non radicale — perfino dalle pagine dei "fans-magazines", destinati piú che altro alle giovanette e agli imberbi: neppure un attore e un regista di fama come Hanson e Seastrom potevano sottrarsi alla furia depilatoria. Ma nonostante l'intervento in extremis del rasoio di sicurezza di Mr. Thalberg,* Il vento *riuscì così bello e sgradevole, così intenso e inconsueto da meritarsi un solenne insuccesso: il pubblico era inoltre troppo distratto dall'avvento del sonoro e la Gish passava di moda. Sjöström venne chiamato infatti a dirigere, nel film successivo (uno dei suoi peggiori),* La donna divina *(1928), la "star" del momento: Greta Garbo.*

"Piú stelle che in cielo"

Oltre alla Garbo, alla Gish e a Mae Murray (le ultime due già in declino), la M.G.M. poteva contare, negli ultimi anni del muto, su un gruppo di "stars" di indiscutibile richiamo, tanto che lo slogan del suo ufficio pubblicità affermava perentoriamente che nei film della casa c'erano "*More Stars Than There Are in Heaven*" (cioé "piú stelle che in cielo"): Alice Terry, la moglie di Ingram, da questo lanciata nei *Quattro cavalieri dell'Apocalisse*, un tipo di donna elegante e raffinata (foto n. 36; con Ramon Novarro); Renée Adoreé, la francesina di *La grande parata*, i cui vezzi continentali parevano porsi in polemica con le esuberanze della "flapper" di moda (foto n. 37; con Ramon Novarro); Marion Davies, la "protetta" di Hearst, una delle stelle piú popolari del periodo, che era riuscita a rinnovare il cliché della Pickford, con una serie di "biricchinate" meno leziose e piú impertinenti, sorrette da una recitazione vivacissima (foto n. 38; con Nils Asther); Norma Shearer, la "star" in ascesa — nonché moglie di Thalberg —, la preferita dalle signore di mezza età per la distinzione del suo comportamento e la sacrosanta intangibilità dei personaggi (foto n. 39; con Lew Cody); Pauline Stark (foto n. 40) e Aileen Pringle (foto n. 41), repliche in formato ridotto ma spesso intelligenti della "sophistication" messa di moda dalla Swanson; Geltrude Olmstead, un'ingenua non priva di aspetti piccanti (foto n. 42; con Lew Cody); Carmel Myers, la "maliarda" di *Ben Hur*, che continuava a vampeggiare con sistemi un po' demodés, ma ancora accettabili specie in provincia (foto n. 44); Anita Page (foto n. 45); con Conrad Nagel) e Dorothy Sebastian (foto n. 46); con John Gilbert), due attricette non prive di fascino, rispettivamente lanciate come i "prototipi delle bionde e delle brune"; Eleanor Boardman, dal profilo da cammeo e dallo sguardo limpido come i suoi personaggi (foto n. 43; con Charles Ray); e infine persino la messicana Dolores Del Rio, passata da Culver City per un solo film, *The Trail of '98* ("La sete dell'oro», 1927: foto n. 47, con Ralph Forbes). Ma la scoperta piú importante del periodo, dopo la Garbo e la Shearer, fu senza dubbio quella di Joan Crawford, la quale, dopo alcuni film di minore importanza (come *The Understanding Heart*: foto n. 49), quale "prototipo delle rosse", venne lanciata con grande impegno in una serie di film fortunati (fra cui *Rose Marie*, 1928: foto n. 48); divenendo in breve la "flapper" ufficiale, destinata a un grande avvenire anche come attrice. Nel campo maschile, accanto a Gilbert, Novarro, Moreno, Nagel, Asther e Cody, non va certo dimenticato lo svedese Lars Hanson (foto n. 50) che pur senza raggiungere una grande popolarità, si affermò come un attore di classe. Persino Jackie Coogan, ormai cresciutello, lavorò a Culver City in quegli anni (foto n. 51: dal film *Jack... tagliati i capelli*); mentre Tim Mc Coy (foto n. 52, con Ruth Taylor) otteneva un buon successo con

39

40

41

45

48

46

vari "westerns" di seconda categoria. Ma le cronache dei "fans-magazines" trascuravano in fondo tutti questi nomi per pettegolare soprattutto sugli amori della coppia del giorno: Greta Garbo e John Gilbert, che una curiosa istantanea del 1928 (foto n. 53, all'epoca di *Destino*) ritrae spensierati e in amichevole colloquio. Essi non sanno forse che lo sguardo pungente di Louella Parsons li sta spiando, implacabile, fuori campo.

Il re del trucco

Del tutto al di fuori dell'imperante "Star System" si svolse invece l'attività di Lon Chaney, uno dei piú grandi attori del muto. Nel cinema dal 1913 come attore, ed anche — intorno al 1915 — come regista e soggettista, passato dall'Universal alla Paramount, dalla prima Metro a Goldwyn, a partire dal 1924 (col già ricordato film di Siöström), tranne un breve ritorno alla Universal (con The Phantom of the Opera: *"Il fantasma dell'Opera" 1925), rimase negli studios di Culver City fino alla sua morte avvenuta nel 1930, in seguito a un cancro alla gola. Ostile per principio ad ogni forma di pubblicità, e interamente dedito al proprio mestiere, egli non rispondeva mai alle lettere degli ammiratori e a chi voleva frugare nella sua vita privata soleva rispondere che "fra un film e l'altro Lon Chaney non esiste". Divenuto famoso specie per le sue fantasiose e terrificanti truccature, che egli stesso inventava e realizzava sottoponendosi a fatiche e a sofferenze inaudite, nei suoi ultimi film apparve quasi sempre col suo vero volto, dando forse in tal modo le prove piú convincenti del suo istintivo e forte talento di attore. Dei diciotto films cui prese parte alla M.G.M., vanno soprattutto ricordati i seguenti:* The Tower of Lies *(1925), diretto nuovamente da Sjöström,* Tell It to the Marines *("I fanti del mare", 1927; foto n.54; con Williams Haines) di George Hill,* Mister Wu *(1927; foto n. 55; con Renée Adorée) di William Nigh,* Mockery *(1927) di Benjamin Christensen,* The Big City *(1928) di Tod Browning,* Laugh Clown Laugh *("Ridi pagliaccio", 1928) di Herbert Brenon e* The Unholy Three *(1925) di Browning, in cui sosteneva la doppia parte di un ventriloquo e di una vecchia: lo stesso soggetto venne ripreso nel 1930 da Jack Conway e costituí il debutto di Chaney nel film parlato, alla vigilia della sua morte.*

51

53

52

54

55

Europei a Culver City

Oltre a Vietor Sjöström, che fra il 1923 e il 1930 riuscí a conservare, pur con risultati ineguali, un notevole prestigio presso i dirigenti della M.G.M., vari altri registi furono chiamati a Culver City negli ultimi anni del muto: il francese Jacques Feyder che dirigendo fra l'altro la Garbo in *The Kiss* ("Il bacio", 1929) ne inaugurò la maniera per cosí dire "materna", destinata a divenire piú tardi parte integrante della personalità dell'attrice; il danese Benjamin Christensen, autore del celebre film *La stregoneria attraverso i secoli* (realizzato in Svezia nel 1921), che diresse *The Devil's Circus* (1926) e *Mockery* (1927) con Lon Chaney; il tedesco Ernst Lubitsch, che dopo *So This is Marriage* (1924) fu il regista di un film operettistico, *The Student Prince in Old Heidelberg* ("Il principe studente", 1928; foto n. 56), tratto dal libro "Karl Heinrich" di Meyer-Forster, con Ramon Novarro e Norma Shearer; e infine il russo Dimitri Buchowetsky, che, dopo il successo dei grossi film in costume da lui diretti in Germania, fu chiamato a dirigere prima Mae Murray in *Valencia* (1926; foto n. 57; con Lloyd Hughes), e in seguito persino la Garbo in *Love* ("Anna Karenina", 1928): ma, per motivi imprecisati, dopo le prime scene il film gli fu tolto di mano e affidato alla puntuale diligenza di Edmund Goulding.

Il primo film sonorizzato

Nel 1927 anche Robert Flaherty, dopo il successo di Moana *("L'ultimo Eden", 1925) venne scritturato dalla M.G.M.: a Culver City egli si occupò fra l'altro di cinema a colori, ma venne infine inviato nuovamente nei Mari del Sud per iniziare le riprese di un film assai impegnativo, intitolato* White Shadows in the South Seas *("Ombre bianche", 1928). Secondo le intenzioni dei dirigenti della casa, il film non doveva essere soltanto una replica di* Moana, *bensí un vero e proprio film a soggetto, ispirato addirittura a un romanzo di Frederick O' Brien. In seguito a disaccordi col grande documentarista, il quale certo mal si adattava a realizzare un film sulla ferrea traccia di uno scenario prestabilito, la parte "romanzata" — cioé a dire l'intero film — venne a un certo punto affidata a un giovane, W. S. Van Dyke, che aveva già una lunga esperienza (con una trentina di films) specie nel genere western e nelle riprese all'aria aperta. Nonostante tutto, il risultato finale fu dei piú felici, e la dissetante purezza dei paesaggi rivelati dalle magistrali riprese già effettuate da Flaherty, servì da suggestiva cornice a una storia semplice e abbastanza credibile, per quanto a tratti convenzionale: un dottore bianco (l'attore Monte Blue), unico superstite di una nave il cui equipaggio era stato distrutto dalla peste, sbarcato in un isola ancora incontaminata, a contatto con la vita primitiva degli indigeni e per amore di una polinesiana (truccata — ahimé — come una diva di Hollywood: la messicana Raquel Torres, che appare nella foto n. 58, accanto a Van Dyke), riusciva a dimenticare temporaneamente i suoi vizi (l'alcool, in primo luogo), ritrovando a poco a poco la gioia di vivere. Alla fine, però, il ricordo del passato aveva il sopravvento, ed egli con un falò richiamava l'attenzione di un veliero, aprendo in tal modo le porte del paradiso, fino a quel momento ignorato dai bianchi, alla civiltà e al male: dinanzi all'angoscia della sposina indigena, egli veniva assalito da tardivi rimorsi, e trovava la morte nel tentativo di respingere i trafficanti, i quali invece finivano per installare nell'isola un cabaret.* Ombre bianche *fu in sostanza uno dei tentativi piú riusciti di documentario romanzato: dalla sua equivoca impostazione resa allora ancora accettabile, oltre che dalla preziosa presenza di Flaherty, anche dal fatto che tutte le riprese vennero effettivamente girate sul posto (senza alcuna ricostruzione ad Hollywood), deriverà in seguito purtroppo l'interminabile serie delle "evasioni" polinesiane, che da quel momento cominciarono periodicamente a imperversare (al di fuori di tal nefasta influenza rimarrà tuttavia il capolavoro di Murnau,*

Tabú, 1931, cui come è noto lo stesso Flaherty collaborò). Al successo di Ombre bianche *nel mondo contribuí infine notevolmente l'avvento del sonoro: il film venne infatti distribuito — secondo la consuetudine del periodo "del trapasso" — con una piacevolmente orecchiabile colonna sonora, i cui temi musicali — penetranti e sentimentali — rimasero a lungo impressi nel ricordo del pubblico. Comunque il film di Flaherty e Van Dyke deve essere senz'altro considerato l'ultimo grande film prodotto dalla M.G.M., interamente concepito come un film silenzioso. Ma il parlato è ormai alle porte: e, facendo buon viso a cattivo gioco, anche la Metro Goldwyn Mayer incomincerà presto a produrre i suoi "All Talking" (i famosi parlati "al cento per cento") mentre il "Leone" di Howard Dietz, con grande spasso del publico, farà udire, d'ora in poi, il suo fonogenico ruggito.*

(continua)

UNA CARMEN NEGRA e un Napoleone umoristico

Io dissento da quei critici, i quali giudicano *Carmen Jones* una combinazione non troppo felice d'una buona opera lirica e di un cattivo Harlem. Credo invece che si debba considerarlo come un esperimento niente affatto disprezzabile, press'a poco come un *Amleto* in abiti moderni che di solito manda in estasi i critici estremamente raffinati, quando sia ben rappresentato. e *Carmen Jones* è realizzato bene. Per quanto riguarda il canto, non c'è niente da dire: tutto a posto; e gli altri interpreti, anche quelli minori come ad esempio Dorothy Dandrige, sono fra i migliori che oggi si possano vedere sugli schermi d'America, sicché nel complesso l'impressione è favorevole, e anzi si trova qui una vivacità, un mordente, come nei migliori film cosiddetti d'azione, di gran movimento. Se un appunto si deve pur fare, inevitabile ma ormai risaputo fin dagli inizi della lavorazione di questo film, concerne l'arbitrio di una trasposizione di tempo e di luogo, per cui i produttori di questo moderno adattamento stimarono opportuno, a conti fatti, trasportare l'azione dalla Siviglia del sec. XIX alla Georgia e a Chicago del ventesimo secolo. In fondo, non è poi un gran male. Se si considera che cosa sono le ricostruzioni d'ambiente a Hollywood, e ne abbiamo un esempio recente proprio in *A Star is Born*, c'è quasi da rallegrarsene piuttosto, se un tal pericolo d'ingenua e balorda e banale rappresentazione è stato scongiurato in *Carmen Jones*. Che, mutati i luoghi, ha anche un riferimento, intenzionale o meno non importa e difatti non si insiste, a certe particolari condizioni ambientali, laddove Carmen Jones e gli amici della ragazza sognano d'evadere nell'affascinante Chicago dimenticando che anche là, in quei quartieri poveri, vivono migliaia di negri umiliati. Il negro vien considerato un cittadino di razza inferiore in *Carmen Jones*, come pure in *Porgy and Bess*, però nel primo caso non si differenzia dal tipo comune del negro nei *vaudevilles*. Ma *Carmen Jones* non vuol essere, come invece *Porgy and Bess*, un'opera che dal popolo tragga con le costumanze piú appariscenti anche i dolori piú sentiti, è — come lo si è ben definito — solamente un *pastiche*, fatto con buon gusto. E dicendo cosí si è detto tutto, come dosatura di belle esibizioni e di linguaggio, ma non si è detto ancora che alla fin fine il vero protagonista è Bizet, con la sua musica immortale.

★

Se mai i nostri produttori sentissero la mancanza dei film che eccitano alla pietà edificante, ed anche alla commiserazione di se stessi, fino alla tribolazione delle virtú eroiche, in tale ipotesi io sarei del parere che film siffatti fossero come *Last Laugh*, e non come *A Star is Born*. Ciò detto, debbo però anche indicare alla ammirazione la mimica di Judy Garland, meritevole di essere applaudita, allo stesso modo come si applaude un bravo esecutore della *Rapsodia ungherese* di Liszt o dei *Palpiti* di Paganini. A mio parere, la precedente edizione del film rimane insuperabile, e ricordo Frederic March molto piú efficace e commovente di James Mason nella parte del grande attore ormai finito che vede, con amarezza, sminuita sempre piú la sua fa-

(Sopra e sotto) Due inquadrature di Carmen Jones *di Otto Preminger, una edizione cinematografica dello spettacolo di Oscar Hammerstein II°, basato sulla* Carmen *di Bizet e interpretato da negri. Carmen è Dorothy Dandridge, Don José è Henry Belafonte. (Sotto, a destra) James Mason e Judy Garland nel cinemascope* A Star Is Born *di George Cukor, rifacimento dell'omonimo film di William A. Wellman.*

ma, e affermarsi invece, e usurpargli il successo la moglie. Eppure, notate le differenze a favore del film anteriore, debbo dire che il senso drammatico del vecchio Cukor è veramente straordinario: basterebbe a dimostrarlo, quel che ha saputo fare con quella sceneggiatura bravamente fornitagli da Moss Hart. Cukor, insomma, è un regista che conosce alla perfezione i trucchi adatti a scatenare la reazione dei sentimenti: sa ciò che vuole, e ottiene tutto quello che vuole. Qui, un poco ma sempre abbastanza della mostruosa artificiosità dell'esistenza ad Hollywood traspare, in piú d'una scena significativa, e certamente *A Star is Born* avrà il posto che si merita in quella produzione che maggiormente riflette la vita di Hollywood. Ma i sei milioni di dollari che sono stati spesi mi sembrano troppi, quando si pensi che, qualunque lista si voglia considerare dei migliori dieci film nel mondo, il loro costo complessivo non supera la somma spesa per questo solo film. Specialmente poi se si pensa che *A Star is Born,* per quanto sia un film degno d'attenzione e di rispetto, non è però uno di quei film che si dicono grandiosi e che s'impongono in ogni tempo all'immaginazione e all'attenzione di tutti.

★

Hänsel and Gretel è qui ricordato solamente perché il suo produttore Michael Myerberg ha creduto, in perfetta buona fede, che esso potesse di gran lunga superare il successo dei disegni animati, con la novità di certi pupazzi elettronicamente agitati. Ma basta vedere *Hänsel and Gretel* per capire che le cose stanno diversamente e anche Disney, qualche volta, può sbagliare. Il film infatti può piacere e piacerà ai ragazzi, e per quanto riguarda questo pubblico il vasto impiego dei capitali non corre alcun rischio e pericolo. Ma gli spettatori che non hanno piú l'età della fanciullezza, e tuttavia ricordano ancora l'incanto dei migliori film di Disney, stavolta rimangono delusi per la mancanza

(Sotto, a sinistra) Ancora Mason e la Garland in A Star Is Born. *(Sopra e sotto a destra) Due inquadrature di* Desirée, *un film di Henry Koster sull'amore di Napoleone per Desirée Clary, interpretato da Marlon Brando, Jean Simmons e Michael Rennie. Tale film, basato sul romanzo omonimo di Annemarie Selinko, contiene alcuni brillanti spunti di umorismo.*

di fantasia, d'umorismo, di fascino fiabesco. Messo idealmente accanto a *Biancaneve e i sette nani*, a *Pinocchio*, a *Bambi*, alle scene migliori di *Fantasia*, per citare quattro film di Disney che vengono subito alla mente, *Hänsel and Gretel* non regge al confronto e appare come il tentativo maldestro d'un principiante. La delusoine non è tanto per questo film, perché chiunque può sbagliare, ma per il timore che Disney voglia continuare con questa produzione, tralasciando per sempre di dedicarsi ai disegni animati. Perché poi, di proposito, egli abbia voluto lasciare la strada vecchia per la nuova, con quel che ne segue, Iddio solo lo sa. Non c'è quindi da sperare altro ,se non che si ravveda e rinnovi il fascino della vecchia magia di fantasia.

★

Gli Artisti Associati hanno annunciato prossima la proiezione di un film che ha come grande protagonista la natura, intitolato *Song of the Land*: andatelo a vedere. Ogni sequenza è presa dal vero, talune s'impongono per una loro bellezza primordiale ed eterna, altre per la grandiosità solenne delle forze selvagge degli elementi; comunque non si nota mai un momento la fastidiosa intromissione di scene ricostruite in aggiunta, come purtroppo succede nelle parti che risultano le peggiori in *Living Desert* o in *Vanishing Prairie* di Disney. Si vede la natura com'è, non come vogliono farcela vedere, ad Hollywood, con le luci di Broadway.

★

La 20th Century Fox ha anche prodotto un film pulito e di non modeste pretese tratto dal noto romanzo di Annemarie Selinko, *Desirée*. La storia della ragazza marsigliese Desirée Clary, figlia d'un mercante di seta, che ebbe la ventura d'incontrare e di piacere a Napoleone e che poi, moglie dal gran maresciallo Bernadotte, divenne regina di Svezia, è raccontata in maniera garbata con tutto l'apporto dello sfarzo di quei tempi e la suggestione di ambienti storici ormai leggendari come la Malmaison o Fontainebleu. Jean Simmons nella parte di Desirée e Marlon Brando in quella di Napoleone fanno del loro meglio senza mai dare l'impressione di strafare, e la sceneggiatura che è di Daniel Taradash (lo stesso che s'occupò di quella di *From Here to Eternity*) contiene brillanti spunti d'umorismo. Ben s'intende, questo film non ha la portata satirica o il piglio ironico della *Desirée Clary* di Sacha Guitry, ma, come ognun capisce, Sacha Guitry in questo genere è inarrivabile. Proprio come Ravel che non avrebbe potuto concepire altrimenti la storia se non nell'espressione musicale di *Le Tombeau de Couperin*, di *La Valse* o della *Spagnuola*, cosí Guitry non poteva dare altro tono all'intreccio che non fosse quello di una deliziosa parodia, e ne abbiamo del resto esempi ne *Le Perle della corona*, in *Champs Elysées*, in *Desirée Clary*, per non citarne altri. Henry Koster, che ha diretto questa *Desirée* secondo i gusti degli Americani, non vale certamente Guitry, ciò nonostante si rivela sicuro del suo mestiere e un bravo artigiano, senza mai eccedere. Comunque non si sbaglia dicendo che qui almeno non riesce stucchevole o raffazzonatore, come nella *Tunica*. E questa volta, e lo stesso può dirsi per *Carmen Jones*, lo schermo panoramico (di cui sembra non si possa fare a meno) non dà fastidio. Il technicolor è vivacissimo e urtante, ma ciò non è una novità nei film girati negli Stati Uniti. Se poi il technicolor viene usato in altre nazioni, allora diventa delicato, morbido e gradevole, perché mai? Le tinte di *Giulietta e Romeo* di Castellani hanno la meravigliosa delicatezza d'un pastello.

HERMAN G. WEINBERG

(A sinistra) Mary Johnson e (a destra) Ulla Jacobsson, interpreti del personaggio di Elsalil nelle edizioni di Herr Arnes Pengar, *dirette rispettivamente da Mauritz Stiller e da Gustav Molander. (In basso) Il regista Gustaf Molander.*

IL CINEMA SVEDESE TORNA ALLA TRADIZIONE

DOPO STILLER MOLANDER GIRA "IL TESORO D'ARNE"

Se trentatre anni vogliono dir molto nella vita di un uomo, nella storia del cinema incidono ancora di piú. Le creazioni cinematografiche della terza decade di questo secolo, paragonate ai film d'oggi, ci sembrano spesso rozze e strane. Col rifacimento di Herr Arnes pengar *di Selma Lagerlöf, ultimato recentemente, è stato possibile istituire un confronto preciso fra un film girato subito dopo la prima guerra mondiale ed uno dei giorni nostri.*

Fu Mauritz Stiller, il genio di origine russa, a dirigerne la versione muta, da una sceneggiatura di Gustaf Molander.

Quest'ultimo ha oggi sceneggiato e diretto il nuovo film, che è stato girato in Gevacolor.

Faceva un gran freddo in quell'inizio di primavera del 1921, quando le due stelle del cinema muto Mary Johnson (nella parte di Elsalill) e Richard Lundh (in quella di Sir Archie), assieme agli altri protagonisti, furono inviate da Stiller a Furusund, alla periferia di Stoccolma.

Dopo una lunga attesa il regista era riuscito ad ottenere che la magnifica goletta che formava il suggestivo sfondo del film fosse bloccata dai ghiacci di Blidö. Quivi il grande e strano scafo giaceva in un grigio turbinare di neve, poichè Stiller aveva anche trovato condizioni climatiche ideali, il che, nella fattispecie, equivaleva ad una rigida e violenta bufera di neve. C'è ancora gente nelle isole vicine che ricorda il giorno in cui fu girata la scena della processione funebre. Era stato diramato un appello urgente per avere molte comparse, ed all'alba vecchi e giovani vennero incerti sul ghiaccio; alcuni rimorchiavano delle barche per attraversare i canali d'acqua fra le lastre di ghiaccio.

Ci volle molta pazienza prima che ognuno fosse in possesso del proprio costume: un vestito a lutto con un uncino. Mentre veniva formato il corteo ed erano consegnate le torcie accese, le mani dei fotografi si facevano fredde e rigide, e Stiller diventava sempre piú impaziente nel suo lungo e liso cappotto di pelliccia. Finalmente Mary Johnson fu messa nella bara col suo leggero vestito grigio con bavero bianco, e, prima che Stiller si dichiarasse soddisfatto delle scene, l'attrice fu portata avanti ed indietro per ore, sotto la tormenta di neve che infuriava. Un sacrificio coraggioso da parte della giovane attrice, che era sorretta ed incitata da un grande regista.

Stiller era esigentissimo; una specie di

demone con un carattere estremamente eccitabile ed una volontà d'acciaio. Egli otteneva sempre tutto dai suoi attori. Coloro che lavoravano con lui, tuttavia, non badavano ai suoi modi tirannici, perché sapevano che, se egli urlava, non era per cattiveria, ma per lo stimolo ed il desiderio di creare un'opera d'arte. E opera di arte fu appunto Herr Arne pengar, *un film che dette fama mondiale sia a Stiller sia alla cinematografia svedese.*

La parte piú suggestiva dell'opera è quella costituita dalle scene finali, a cominciare dalla processione funebre con quelle file di figure nere e grigie che recano sulle spalle la pesante bara e che si stagliano contro il bianco della neve. Stiller compose i suoi film col gusto di un pittore, e i mercati, i pranzi, e i gruppi di marinai, pescatori e soldati da lui ritratti, furono vere e proprie composizioni ad effetto. La dignità e la serietà che egli impresse sui volti del sacerdote, del comandante della nave, della moglie del pescatore e della folla che partecipava alla processione, furono cose davvero stupende.

(A sinistra) Richard Lundh, (a destra) Ulf Palme, interpreti del personaggio di Sir Archie nelle due edizioni del film.

La scena del funerale di Elsalill che si dirige verso il veliero nel film di Stiller (sopra) e in quello di Molander (sotto).

La scena in cui Sir Archie tenta di rompere il cerchio delle guardie facendosi scudo di Elsalill nell'altra edizione (sopra) ed in questa (sotto).

(A sinistra) L'incendio della parrocchia di Solberga e (a destra) i due protagonisti nel film di Molander.

Dopo aver affascinato intere generazioni di lettori, questo strano e tormentoso racconto creato dalla fantasia della piú grande scrittrice svedese, Selma Lagerlöf, è stato oggi riesumato ed interpretato cinematograficamente per la seconda volta.

Durante una visita a Filmstaden, il complesso di studi cinematografici della Svensk-Filmindustri (situato a Rasunda, distante qualche chilometro da Stoccolma), abbiamo assistito con interesse alla ripresa della seconda versione di Herr Arnes pengar, *il film piú costoso che sia stato mai prodotto in Svezia.*

Il grande studio in cui si entra è immerso nella penombra ed è difficile per il visitatore discernere i contorni. Si sente parlare a vóce sommessa; qualcuno dà degli ordini e improvvisamente si accendono i riflettori per illuminare un'intera città svedese, la piú grande costruzione cinematografica realizzata in Svezia. Siamo a Marstrand nel 1574: una cittadina di pescatori nella Svezia occidentale, con i suoi viali, le sue osterie, i negozi ed una piazza principale con municipio e porticato.

Ulla Jacobsson, la notissima protagonista di Ha ballato una sola estate, *è seduta in disparte, e sembra piccola ed intenta, concentrata com'è ad analizzare la sua parte.*

Durante un intervallo Gustaf Molander dichiara che girando il film a colori si impiegherà il doppio di tempo per condurlo a termine. Ci sono ancora sedici difficili costruzioni sceniche da ultimare con la massima accuratezza, e prima dell'inizio delle riprese furono confezionati in meno di un mese circa quattrocento costumi, per i quali è stata spesa una cifra ingente, dato che per la maggior parte essi dovevano essere molto stravaganti e confezionati con tessuti sontuosi. I costumi di Ulla Jacobsson, al contrario, sono molto meno costosi. Fatta eccezione per la prima scena nella canonica (in cui l'attrice indossa un bel vestito verde), durante il resto del film essa porta una semplice veste grigia di tela di sacco, ed un mantello blu.

Frutto di tale complessa collaborazione sarà un'opera che speriamo possa riaffermare l'ottima fama della cinematografia svedese, conquistata trent'anni fa dalla prima versione di Herr Arnes pengar.

MARINA CHRISTINA MOLANDER

(Sopra) Ancora Ulla Jacobsson nella recente edizione e (sotto a sinistra e a destra) un "si gira" e una scena dell'edizione di Stiller.

CINEMA ITALIANO DI IERI

Generosa e commossa m'è sembrata la posizione presa da Henri Langlois in un recente numero di "Cahiers du cinéma" a proposito del cinema italiano muto, cui riconosce anticipazioni e primati che finora, a dire il vero, nessuno storico di oltr'alpe aveva ammesso. Ma, per quanto sia apprezzabile lo spirito con cui Langlois ha commentato le prime esperienze del nostro vecchio cinema, sarebbe difficile asserire che generosità e commozione siano patrimonio inalienabile dello storico obiettivo, che non vede gli avvenimenti che scientificamente, attraverso il dato certo. Rettificare qualche affermazione del Langlois troppo favorevole al cinema italiano muto, e ribadire, magari, i veri meriti del cinema francese, potrebbe sembrare atteggiamento nazionalistico, se venisse da un suo compatriotta; da un italiano le correzioni non potranno arrivare che sotto il dettato della più ferma spassionalità, al solo scopo di stabilire la verità storica.

FILOTEO ALBERINI

Asserisce Henri Langlois nel suo scritto che il ruolo del cinema italiano attorno al 1910 è determinante, come attorno al '40. Prima pezza d'appoggio delle sue convinzioni è La presa di Roma *di Alberini (produzione Alberini e Santoni) del 1905 (non 1906, allora sarebbe produzione Cines) cui ritiene di assegnare un ruolo di primo ordine nel film storico. A me non pare che al breve film di Alberini debba essere attribuita una importanza che non sosterrebbe. E' una di quelle pantomime filmate, con fondali di tela dipinta, che si vedevano in quell'epoca anzitutto nelle piazze delle fiere (le ricorda anche Petrolini nelle sue memorie) e che l'operatore Alberini riprese senza eccessive rielaborazioni. A quell'epoca il film storico si era già affermato anche in Francia. Anzi, è proprio nella* Vie et Passion de Jesus Christ *di Zecca e Nonguet, produzione Pathé, i cui primi episodi furono girati nel 1902, che si può vedere il vero antecedente di questo film, rapportato naturalmente alla tecnica impiegata, non al tema religioso. Tecnica che si contraddistingue per fondali dipinti, macchina fissa e pantomima, costume, apparizioni simboliche, cambiamento di scena in quadri che possono essere considerati come veri "luoghi deputati", inserzione di qualche veduta in esterno (*Jésus marchant sur les eaux, *come nella* Presa di Roma *è il quadro della breccia di Porta Pia).*

Non v'è dunque, in questo film, come esserisce il Langlois, del "génie createur". Infatti nessuno degli storici italiani che lo ha visto e commentato si è azzardato a parlarne in questi termini, per timore di stuzzicare il senso di humour *di qualche contraddittore.*

V'è, bensì, la presenza di un pioniere e inventore il cui nome, se non va affiancato a quello di Pastrone, può stare a diritto accanto a quelli di Lumière e del prof. Chrétien.

Filoteo Alberini, infatti, vissuto tra il 1865 e il 1937, brevettò nell'ultimo trimestre del 1895, a pochi mesi di distanza da Lumière, il suo kinetografo, che era "una macchina per la presa, la stampa, la proiezione di pellicole". E nel 1911 brevettava un cinematografo a formato ridotto, nel 1914 un apparecchio per la ripresa panoramica "la cui pellicola negativa si spostava intermittentemente — testimonia il Soro — in posizione curva, dinanzi a un obbiettivo girevole; con tale applicazione si veniva ad ampliare enormemente l'angolo di ripresa". Storicamente, era questo il primo film panoramico, e Alberini precedeva, dunque, Abel Gance e il cinemascope.

L'AMBIENTE "UMANISTICO"

A proposito di Gaston Velle, di Segundo de Chomon, di Charles Lépine, che lasciano Parigi per trasferirsi a Torino, Langlois asserisce che trovano in Italia un ambiente più "umanistico", più "colto", abbandonando dietro di sé la dittatura dell'analfabetismo di uno Zecca, di un Pathé, di Alice Guy.

Gli italiani possono avere molte ragioni di essere fieri del loro cinema dell'epoca 1910 e seguenti; ma che si trattasse proprio di un ambiente colto e umanistico, questo no. Non c'erano forse registi — come racconta Arrigo Frusta — i quali sbadatamente confondevano "stile Luigi" con "stile Francesco Giuseppe"? E' impossibile a quest'epoca parlare di "umanismo" nel cinema, e non soltanto in Italia, ma in tutto il mondo. E quanto al cinema francese, diciamo onestamente che esso dette molto di più al cinema italiano che non viceversa, anche se in Francia non ebbero un Giovanni Pastrone, un Mario Caserini, un Giovanni Guazzoni, maestri del film in costume. Nel film comico, per esempio, il cinema italiano muto è completamente tributario del cinema francese: André Deed, il nostro Cretinetti, viene da Parigi, dove si chiamava Boireau; Robinet è francese; Polidor, Ferdinand Guillaume, cioè, italo-francese, è nato a Baionne, e tutto il suo repertorio di lazzi è parente di quello del Deed.

Cos'altro, dunque, se non il grande film storico, tipo Cabiria, La nave, *è autenticamente italiano? Non la* féerie *di Méliès, non il film d'apaches, cui evidentemente Emilio Ghione fu indirizzato dai* Vampiri *di Feuillade, all'epoca del suo soggiorno a Parigi.*

Poi, è vero, verranno Pastrone, e Martoglio con Sperduti nel buio, *Serena con* Assunta Spina, *Eleonora Duse con* Cenere. *Soltanto a quell'epoca si delineeranno con precisione due correnti autenticamente italiane, cui il cinema nostro è rimasto fedele ancor oggi, e soltanto allora, con D'Annunzio, Bracco, Di Giacomo, la Duse, potremo finire di trovare nel cinema italiano — ma quanto raramente! — "cultura" e "umanesimo".*

DOCUMENTARI

Alle due correnti tipiche, tradizionalmente ricordate, — che poi non corrispondono che alle due anime del popolo italiano, quella che è ossessionata dal passato, e quella che ha il sentimento del presente — vorrei aggiungere (questo, sì, è doveroso) anche la corrente del documentario. Con Roberto Omegna (Matrimonio abissino, Gran Chaco, Cacce al leopardo, *che sono del 1907 e seguenti), con Vitrotti e Arrigo Frusta (*Da Courmayeur al Dente del Gigante, Escursioni nella catena del Monte Bianco, Sulle dentate scintillanti vette, *1910, documentari di alta montagna, ignorati da Pierre Lephohon nel suo per altri riguardi esauriente libro: "Le cinéma et la montagne"), con Luca Comerio e altri ancora.*

E' opinione comune che a Flaherty si debba la nascita del documentario. Ma nel 1907 Omegna e nel 1910 Vitrotti e Frusta hanno già detto indubbiamente in questa materia qualcosa di molto preciso e di non facilmente trascurabile.

(In alto) Tre famose dive del cinema muto italiano: da sinistra a destra, Pina Menichelli, Francesca Bertini e Lydia Borelli. (Sotto) La Bertini *in* Assunta Spina *di Gustavo Serena (a sinistra) e la Duse in* Cenere *(a destra).*

DISGRESSIONE SU "JUDITH OF BETHULIA"

Messosi nell'impegno di fare onore al nostro cinema, Langlois sostiene che Judith of Bethulia *di Griffith, del 1909, è un debito che il regista americano ha contratto verso gli italiani.*

Ma perché Judith of Bethulia *di Griffith non potrebbe essere a ragione ricordato, invece, accanto a molti altri titoli di film statunitensi, gli uni diversissimi dagli altri, e che non hanno nulla a che vedere coi film italiani?* The Merry Widow, Peg O'My Heart, If I were King, Romance, Blossom Time, The Student Prince, Anna Christie, Ziegfield Follies, Seventh Heaven, The Barretts of Wimpole Street, The Women, Tobacco Road, Life with Father, Harvey, Born Yesterday, A Tree Grows in Brooklyn, A Streetcar named Desire, *e tanti altri? Sono opere che hanno avuto, per una ragione o per l'altra, una certa risonanza nella storia della produzione cinematografica. Ma non bisogna dimenticare che anzitutto questi spettacoli nacquero ed ebbero successo e notorietà nel teatro, nel quale sono da ricercare le loro vere origini.*

V'è un libro di Daniel Blum, "A Pictorial History of the American Theatre" (1900-1951), che offre, a questo proposito, interessanti pezze di raffronto, e permette di approfondire i rapporti tra il teatro americano e le sue propaggini nella produzione cinematografica.

Perché Griffith girò nel 1909 Judith of Bethulia? *Ecco i successi teatrali di Nora O'Neill del 1904 e anni seguenti a spiegarcelo. Perché Ford nel 1935 realizzò* Mary of Scotland? *V'è una fortunata produzione teatrale del 1933 a legittimarlo. Sono gli stessi anni di* Ah Wilderness!, *di* Tobacco Road, *di* Jezebel, *di* The Petrified Forest, *di* Romeo and Juliet, *di* Dead End. *Spesso certe giustificazioni critiche di film famosi perdono, di fronte a una documentazione come quella del Blum, ogni significato. Più che le ragioni estetiche, sembra aver valore la semplice cronaca.*

FLAUBERT O SALGARI?

Per sostenere la letterarietà del cinema italiano muto Langlois cita Gustave Flaubert come il vero ispiratore di Cabiria. *« Cabiria non evoca Flaubert e "Salambô" dall'esterno, ma anche dall'interno. Pastrone non ha fatto di* Cabiria *una grande macchina cartaginese evocando soltanto con ciò, e con l'ampiezza dei mezzi impiegati, l'opera di Flaubert. Ha saputo ritrovare con la sua camera e nella messa in scena l'ispirazione e l'arte allo stesso tempo precisa e sovraccarica, visionaria e realista, che giustificano il libro di Flaubert ».*

Flaubert ispiratore di Cabiria? *I produttori italiani che si sono affrettati ad acquistare i diritti del film, chi dallo stesso Pastrone, chi dal Vittoriale, per l'equivoco dannunziano nato attorno a questo film quando era stato già realizzato, potrebbero tendere interessati le orecchie di fronte a questa nuova ipotesi critica. Ma sia consentito a chi scrive di dire una parola diversa sul problema, e senza tradire le confidenze che lo stesso Pastrone gli fece, in altra occasione, su questo stesso film, pregandolo tuttavia di non scriverne nulla. E' una versione nuova dei fatti, del tutto personale, e che non essendo stata suggerita da Pastrone non può tradire la sua fiducia.*

Giovanni Pastrone, come è noto, scrive, dirige, inventa ritrovati tecnici e trucchi di Cabiria, *avendo tra i suoi collaboratori più stretti Segundo de Chomon. Prepara anche un abbozzo delle didascalie. Poi ha la grande idea di introdurre nella ormai grossa faccenda il D'Annunzio, di regalargli in un certo senso il film, di pagarlo a carissimo prezzo, col solo compito di rifare le didascalie, di cambiare il titolo di quello che doveva chiamarsi* Il romanzo del fuoco, *di inventare anche nuovi nomi per taluni personaggi. D'Annunzio accetta, dopo che il film era stato girato. (Ecco perché ho sempre sostenuto che acquistare i diritti del rifacimento di* Cabiria *dal Vittoriale non significava che acquistare il diritto di utilizzare le didascalie).*

Divenne pertanto il film di Pastrone dannunziano per virtù di didascalie e di contratto. Ma la storia non finisce qui. E' possibile trovarne altri aspetti non meno interessanti e curiosi.

Nel soggetto di Cabiria *sono da sottolineare questi episodi: dei pirati saccheggiano il porto di Camae e rapiscono e portano una fanciulla a Cartagine. Questa fanciulla sarà offerta al grande Dio del Fuoco, Moloch, cui vengono sacrificate, secondo il rito, schiere di giovanetti.*

Un coraggioso soldato — che ha per compagno il fido Maciste — riesce a liberare la fanciulla nel momento stesso in cui sta per essere gettata nelle fauci di Moloch.

Il rito religioso, nel film, è contrassegnato da una preghiera — tipicamente dannunziana — ed accompagnato da una "Sinfonia del fuoco" scritta appositamente da Ildebrando Pizzetti.

La trama ha poi molti altri sviluppi, nel quadro della guerra tra Roma e Cartagine.

Ecco come comincia la preghiera a Moloch, nelle parole di D'Annunzio: "Re delle Due Zone, t'invoco! Respiro del fuoco profondo, gènito di te, primo nato!

Eccoti i cento puri fanciulli. Inghiottì! Divora! Sii sazio! Karthàda divora il tuo fiore!"

Orbene, tutti gli avvenimenti descritti — ecco dov'è la parte più divertente di questa storia — si trovano, sia pure presentati in altra forma, sotto altri nomi, in un romanzo di avventure, che ha gli stessi episodi, e dove non manca neppure una "Preghiera a Moloch" che inizia con assai minore enfasi:

"O Fuoco, Signore supremo, che con la tua vivida fiamma fai luce nella dimora delle tenebre ...".

Del romanzo, che era stato pubblicato a Torino, è autore Emilio Salgari: si intitola "Cartagine in fiamme" e fu scritto pochi anni avanti della realizzazione, negli studi della torinese Itala Film, di Cabiria.

Pastrone vi si ispirò liberamente per Cabiria *(non credo che su ciò possa essere alcun dubbio) e per dare al proprio film un'impronta, come diceva Langlois, di cultura, di "umanismo", riuscì a implicarvi i nomi di D'Annunzio e Pizzetti.*

La cosa non finì qui. D'Annunzio dovette scoprire che Cabiria *prendeva le mosse da Salgari (altro che Flaubert!) e se ne deve essere lamentato con Pastrone, il quale — per quanto mi abbia rivelato vari retroscena di* Cabiria, *di cui qui non riferisco — non mi ha mai fatto parola del romanzo del Salgari.*

In ogni caso, una frase di D'Annunzio che mi fu ripetuta, qualche tempo fa, dal Pastrone, e che allora non seppi come interpretare, ora può riuscire a me e al lettore molto più chiara. Disse D'Annunzio: « E' inaudito! Giuocare questa beffa al beffatore di Buccari! ».

La beffa, dunque, era questa. D'Annunzio aveva accettato di attribuirsi per 50 mila lire la paternità di Cabiria, *mentre in realtà non ne aveva scritto che le didascalie. E non sapeva che aveva tradotto in ricca prosa dannunziana le pagine alla buona del capitano Emilio Salgari: e che aveva visto Maciste nel valoroso e possente Sidone di "Cartagine in fiamme".*

DIVISMO ED ESPRESSIONISMO

Il Langlois immette nel suo scritto una così larga messe di opinioni flatteuses per il cinema italiano che nell'accettarne seriamente alcune, non si può non reagire a tante altre. E ognuna di esse comporterebbe una discussione, una lunga e laboriosa dimostrazione, sia da parte dell'affermante, sia da colui che tali asserzioni non è disposto a passare.

"Garbo nasce dalla Bertini, Bette Davis dalla Borelli, Douglas da Maciste e Ghione. Sternberg e Lubitsch nascono da Lucio d'Ambra e Cecil De Mille da Quo Vadis? *".*

Ancora: "Se nel 1929 fosse stato ammesso che gli italiani avevano inventato la 'donna fatale' e che Brigitte Helm nasceva dalla Bertini, che erano stati i primi ad essersi serviti delle folle sullo schermo, qual è l'uomo che, senza esporsi ai frizzi e ai sarcasmi, si sareb-

Due esempi di "grande" film storico: La nave (in alto) e Cabiria (sotto): nelle due foto di quest'ultimo, Maciste e I. A. Manzini (a sinistra) e il passaggio delle Alpi da parte delle truppe di Annibale (a destra).

be permesso di scrivere che La notte di San Silvestro, *l'opera di Murnau,* Il mostratore d'ombre, *Fritz Lang, quello del* Sepolcro indiano *e di* Mabuse, *di* Tre luci *e di* Metropolis, *derivavano dalla Scuola italiana, che* Sigfrido *e* Faust *non erano la manifestazione di uno spirito di reazione contro la Scuola italiana, ma al contrario il suo stesso risultato e che non bisognava giudicare il Cinema italiano sui film dell'Unione cinematografica italiana, ma su quelli che precedono l'arrivo di* Intolerance *in Europa, che Ince stesso, il grande Ince di Delluc, aveva assorbito nel* Disastro *e nel* Gondoliere di Venezia *il meglio del cinema italiano. E nondimeno tutto ciò è oggi l'evidenza stessa per tutti coloro che si appassionano alla storia del cinema".*

E inoltre: "Sperduti nel buio *è già il cinema italiano contemporaneo.* Cabiria *ha avuto per curioso destino di aprire la via alla cinematografia mondiale e di schiacciare col suo esempio il cinema italiano . . .".*

Langlois ha ragione a sottolineare la importanza di Cabiria *e* Sperduti nel buio. *Può non sbagliare allorché intuisce che è dal film atletico italiano — quello dei Maciste, Ausonia, Ajax, Saetta — che nasce quel film di avventure spericolate in cui eccelleranno Douglas Fairbanks e Richard Talmadge. E' nel giusto quando afferma che Lubitsch non sarebbe senza Lucio d'Ambra (e senza* Erotikon *di Stiller). Ma come riuscire a seguirlo nel rapporto Sternberg-Lucio d'Ambra, nel rapporto espressionismo tedesco-film storico italiano? Qui è evidente che bisogna pensare a qualcos'altro: alla fusione di esperienze di soggettisti allucinati come Carl Mayer e Hans Janowitz, come Henrik Galeen e Thea von Harbou, di architetti come Hermann Warm e Walter Röhrig, di attori-registi della scuola di Reinhardt, con le produzioni teatrali stesse, popolate di innumeri comparse, del grande* metteur en scène *austriaco. Ma soprattutto va messa nel conto tutta quella tradizione del misterioso, dello spaventoso, del diabolico, che è caratteristica della letteratura romantica tedesca, e che quindi non ha niente a che vedere col cinema italiano.*

Langlois vuole anche rivolgere un discorso, dei suggerimenti agli italiani: dir loro amichevolmente che non è Sofonisba, ma l'aurora del cinema italiano moderno, che gli stranieri hanno amato ed amano nel cinema italiano. Allo stesso modo certi critici britannici affermavano che Marcantonio e Cleopatra *era uno di quei film "che piacciono tanto agli italiani". Ma a quali italiani? Perché ci si dimentica troppo spesso che l'Italia non ha un solo carattere, un solo spirito. L'Italia è sempre, non solo da oggi, rimasta inclinata verso due correnti, quella dei film storici e quella dei film come* Sperduti nel buio *e come* Ladri di biciclette. *Ora, è chiaro che il pubblico italiano cosciente non aspetta nulla di nuovo dalle riedizioni di film come* Quo vadis? *o come* Messalina, *siano girati da Gallone o da registi americani come Merwyn Le Roy. Ad essi non importa nulla di Attila, di Spartaco, di Ursus e di Poppea, come anche di* Lucrezia Borgia, *film girato a Parigi, o della* Elena di Troia *realizzato a Roma con capitali statunitensi. Essi sanno benissimo, senza che glielo vengano a ricordare i forestieri, che la forza del cinema italiano è in* Ladri di biciclette, *in* Paisà, *in* La terra trema, *in* Due soldi di speranza. *E quanto a* Cabiria — *questa è la verità che non era stata finora mai detta — per me non nasce per esaltare il dannunzianesimo (lasciamo andare Flaubert): se mai per beffarlo.*

MARIO VERDONE

RETROSPETTIVE

THE WEDDING MARCH

La letteratura sul fatto "Stroheim" si va ampliando attraverso studi e saggi, ma si tratta ancora di opere frammentarie, volte soprattutto alla documentazione, manca uno sguardo approfondito che permetta di vederne comprensivamente i limiti e la portata precisa; eppure esso rimane come fatto centrale, dominante nell'ambito della espressione cinematografica considerata come fenomeno artistico e insieme sociale e di costume.

Elogiatori e critici si muovono su un terreno difficile; l'impossibilità o la difficoltà di visionare le opere, la loro incompletezza nei confronti della concezione e della realizzazione del regista, la personalità dell'uomo, le sue dichiarazioni, il suo comportamento non facilmente individuabile nella sua univocità sostanziale, le contraddizioni insite nella sua visione del mondo, concorrono a rendere stabile questa situazione, dalla quale deriva costantemente il pericolo di atteggiamenti critici viziati da schematismo e da apriorismo. Certi miti che risentono, a volte capovolti, del tono pubblicitario che ha caratterizzato il lancio commerciale dei film di questo autore, resistono tenacemente e finiscono per impedire una visione critica, adeguatamente fondata: esercito asburgico e mentalità hollywoodiana, realismo polemico e scrupoli ricostruttivi, l'uomo "che vorreste odiare" e l'odio verso un mondo, ogni cosa perde i suoi contorni definiti, vista attraverso uno schema che finisce per trascurare gli stessi documenti dai quali soltanto può prendere le mosse un giudizio.

Soggetto, sceneggiatura e regia: Erich von Stroheim - *Fotografia*: Ben Reynolds e Hal Mohr - *Scenografie*: Richard Day - *Aiuto registi*: Eddy Sowders e Louis Germonprez - *Partitura musicale (registrata su dischi)*: L. Zamecnik - *Interpreti*: Eric von Stroheim *(Principe Nicki von Wildliebe-Rauffenburg)*, George Fawcett *(Principe Ottokar, padre di Nicki)*, Maude George *(Principessa Maria, madre di Nicki)*, George Nichols *(il magnate Schweisser)*, Zasu Pitts *(Cecilia Schweisser)*, Fay Wray *(Mitzi Schrammell)*, Cesare Gravina *(Martin Schrammell, padre di Mitzi)*, Dale Fuller *(Caterina Schrammell, madre di Mitzi)*, Hughie Mack *(Anton Eberle)*, Matthew Betz *(il macellaio Johann Adalbert Eberle, "Schani")*, Anton Wawerka *(l'Imperatore Francesco Giuseppe)*, Syd Bracey *(Navratil)* - Prod.: Celebrity-Paramount 1926-28.

Sono note le amputazioni, i montaggi arbitrari, le modificazioni sostanziali che le opere di Stroheim subirono prima di essere presentate al pubblico: *Foolish Wives* passato dalla concezione originaria in due parti al normale metraggio commerciale, ridotto di due terzi attraverso tagli indiscriminati; *Greed* concepito in 24 bobine, ridotto a 10 e conseguentemente rovinato da un montaggio completamente arbitrario. Sono fatti che vanno tenuti costantemente presenti per non rischiare un giudizio viziato dalle basi, ma che occorre ridurre alle loro dimensioni precise. E se, in certo senso, possono essere discutibili allora affermazioni precise e definitive sui limiti di Stroheim a costruire il film per sequenze, specie quando di ciò si vuole trovare una spiegazione nella sua concezione del mondo (1), rimane invece la possibilità di dare un giudizio sufficientemente preciso, su altri punti, sulla impostazione del racconto, sul soggetto, su certe preferenze. A nessuno può sfuggire il tono melodrammatico di *Foolish Wives*: ricchi americani e case da gioco, false contesse e poveri deformi e deficienti; lo sforzo di riproduzione della realtà giunge insensibilmente a risultati vicini alla letteratura da romanzo d'appendice primo novecento. E la forma, con la forza e la violenza consuete, un primo piano o un particolare, solo raramente riesce a superare, approfondendole, queste situazioni vicine al luogo comune. Ancora: e il caso è ugualmente appariscente, nella seconda parte dell'opera concepita da Stroheim nella Vienna asburgica e incentrata

Due opere di Stroheim che subirono notevoli amputazioni prima di essere presentate al pubblico: Foolish Wives *(due foto sopra) e* Greed *(foto sotto).*

(Sopra) Un momento delle nozze in The Wedding March *e un'inquadratura della seconda parte, d'ambiente tirolese:* The Honeymoon *(in basso).*

sulla storia del principe Nicki von Wildliebe (presentata in Europa con il titolo *The Honeymoon* e mai riconosciuta dal regista, non essendogli stato concesso di curare il montaggio) torna questo gusto per il colpo di scena, per il fattaccio: case di caccia e gite sulle Alpi, principesse morenti e tristi figuri; una impostazione facile che potrebbe compromettere, se generalizzata, la dimensione effettiva, il valore del regista austriaco.

Ma lo Stroheim dei momenti migliori sta al di là di questi limiti; non solo la forza di un volto in primo piano o la violenza di un particolare assumono una loro consistenza reale, compiuta, ma lo stesso racconto si distende, si semplifica, acquista maggiore attendibilità. I toni pesanti, complicati, barocchi, o diversamente truculenti, gratuitamente sadici cedono ad uno sguardo sulla realtà più acuto, più approfondito, meno schematico. Ed è in *The Wedding March*, realizzato nel 1926-27 dove compiutamente è dato vedere, realizzato, il superamento dei limiti di gusto e di impostazione di un *Foolish Wives* o di *The Merry Widow*, in quest'opera che, tra le creazioni di Stroheim, ha un significato e un valore particolari. (A *Greed* si deve riconoscere soprattutto un valore di documento; ridotto, tagliato, rimontato quale è stato, non c'è che la possibilità di un lontano riferimento alla concezione del suo autore).

Se si volesse, delle nove opere realizzate da Stroheim, raggrupparne alcune sulla base di rispondenze, toni, preferenze comuni, allora *The Wedding March* andrebbe compreso nel medesimo gruppo di *Merry-Go-Round* (1922), di *The Merry Widow* (1925), di *Queen Kelly* (1928): uno sfondo e un ambiente nei quali si possono ritrovare la Vienna e l'Austria degli inizi del novecento; opere dalle quali è dato ricavare, individuata con sorprendente acutezza, l'immagine precisa del mondo, ormai definitivamente finito, della Mitteleuropa, nella più complessa costruzione, nei suoi opposti e contrastanti aspetti (2).

Il film racconta del principe Nicki della famiglia dei Wildliebe-Rauffenberg, del suo amore per la figlia di un povero violinista, del suo matrimonio imposto e combinato dai parenti, con una dolce ragazza zoppa, figlia di un danaroso fabbricante di cuoio: una "storia" semplice che punta su una attenta indagine di figure e di caratteri, visti sempre su uno sfondo precisamente individuato, un ambiente e un mondo i cui riflessi sono presenti in ogni momento, dando costantemente allo svolgimento della storia significati e dimensioni particolari, Sullo sfondo della Vienna dei primi anni del secolo, vista dal campanile della chiesa di Santo Stefano, mentre le campane suonano a festa, prende vita il mondo della nobiltà che vive alla Corte degli Asburgo: le uniformi degli ufficiali e i vestiti delle signore, i ricchi palazzi e le processioni rigidamente contenute nei limiti di cerimonie militari, un mondo visto spesso con la malinconia del ricordo; in contrapposizione un atteggiamento moralmente orientato scopre dietro la superficie la realtà: il brillante ufficiale di Sua Maestà Imperiale che insulta il padre perché gli rifiuta altro denaro, che tende ad accattivarsi la madre, e per questo arriva a baciarla sulla bocca; l'odio senza parole dei due genitori che culmina in rissa, sotto i baldacchini in sontuose camere da letto. E se talvolta c'è il compiacimento verso la situazione facile, di cui è esempio il rapporto costantemente equivoco dei padroni con le ragazze della servitù, altre volte l'indagine acuta rende compiutamente una situazione: la famiglia Vildliebe-Rauffenberg stimata a Corte, ha completamente esaurito con le stravaganze consuete le sue sostanze, è necessario ricostruirle e la soluzione può venire solo dal matrimonio del giovane Nicki con la figlia di un ricchissimo commerciante. C'è un rigido, quasi allucinato tendere verso questo fine e le posizioni attraverso cui si arriva al risultato, sottolineate dalla evidente, ridicola concitazione dei personaggi, non fanno che accentuare il grottesco della situazione. Il patto viene stipulato dai due vecchi in frack, distesi a terra mentre donne ubriache e discinte si muovono intorno, e si giunge al particolare del cerotto per calli che il ricco Schweisser applica al nobile Rauffenberg. Tutto questo può apparire volta a volta rivoltante, sadico, gratuitamente eccessivo, più sovente di gusto discutibile, va però riconosciuta a queste sequenze una necessità interna, tese come sono a dare un quadro il più preciso e "reale" possibile di un ambiente particolare.

In opposizione a questo mondo sta un mondo di piccoli borghesi, di bottegai, di commercianti, che giunge a confondersi con una sorta di sottoproletariato, macellai e osti, suonatori e mendicanti, visti anche questi con occhi impietosi che mettono in evidenza i loro lati peggiori, le loro tare e il loro egoismo.

Accosta questi due ambienti, sullo sfondo di una Vienna abbozzata attraverso le piazze e le chiese, i giardini fioriti e i valzer suonati sulle rive del Danubio, l'incontro tra Nicki, l'ufficiale della guardia, e Mitzi, la figlia del povero violinista: un avvicinamento impossibile che dà all'incontro dei due, toni tristi e insieme felici, slanci e tenerezze che l'acuta visione del regista pone, nella loro sincerità, al di là di un facile romanticismo. Viene in evidenza un atteggiamento nuovo, originale, positivo nel mondo di Stroheim, atteggiamento normalmente ignorato, che serve invece ad illuminare più precisamente la sua posizione sostanziale, permettendo insieme di fare giustizia di una serie di inutili e dannosi schemi valutativi. E quanto questo atteggiamento sia importante, lo si ricava dall'impegno perseguito da Stroheim nel cercare di enucleare una forma che, nella ricerca di una impostazione unitaria con il complesso dell'opera, sia però ed essenzialmente inequivoca; e insieme dalla estensione e dall'importanza di questa serie di sequenze: dal primo trovarsi durante la processione, quando lo sguardo di Nicki perde il consueto tono compiaciuto e scettico per diventare più umanamente curioso, e l'indagine su questo passaggio è insistita al punto di superare la stessa durata del tempo reale, fino all'ultimo incontro. La carrozza con gli sposi, dopo il matrimonio, si allontana dalla chiesa e Nicki per caso scorge dal finestrino, tra la folla, Mitzi piangente; nel suo sguardo compare allora per un istante una espressione intensa di commozione; l'istante più tardi, con un leggero inchino alla sposa, tornerà nel suo volto l'espressione consueta. E la stessa impostazione si ritrova nelle sequenze dei loro incontri, sotto gli alberi fioriti, dove sempre un lirismo difficile supera il romanticismo della situazione per darci del quadro l'aspetto più umano. Si è di fronte ad una dimensione originale del mondo di Stroheim; ogni lato della vicenda ne è investito; figure, personaggi sono costruiti in un modo e con risultati che non è dato ritrovare che raramente nelle sue opere. Non c'è più lo schematismo di *Foolish Wives*,

Alcuni fra i principali personaggi di The Wedding March, *da Von Stroheim (a sinistra), a Fay Wray (sopra, al centro), a Maude George (sotto al centro), a Zasu Pitts (sotto a destra), a Matthew Betz (sopra a destra).*

Altre tre inquadrature di The Wedding March: *(sopra: a sinistra) Un altro momento della cerimonia nuziale; (a destra e in basso) altre due inquadrature dell'arrivo nel Tirolo.*

accompagnato da un moralismo facile e risentito; qui manca la distinzione netta, per la quale il principe Karamzin non aveva un momento di incertezza nel suo comportamento, e le "cugine" contesse erano prostitute ladre, le cameriere pazze o deficienti. C'è in *The Wedding March* il personaggio di Cecilia, la dolce ragazza zoppa figlia del ricchissimo Schweisser, che è costruita fuori di ogni impostazione aprioristica. La sua completa fiducia nelle decisioni del padre, che giunge invece al punto di venderla per il desiderio di entrare nella società aristocratica, l'incontro con lo sposo, la consapevolezza di una comunicazione impossibile, l'accettazione di un compromesso assurdo, sono resi con toni tristi e melanconici, con particolari che mettono in evidenza una affettuosa partecipazione: uno sguardo spaurito, timido ed insieme deciso contro una situazione perduta in partenza. Acquista evidenza dalle immagini una umanità che troppo sovente non si è riconosciuta a Stroheim. Si è voluto vedere di lui il gusto per la violenza, l'istinto di aggressività, di amore e di morte, l'espressione del contrasto tra la natura biologica dell'uomo e le necessità economiche, sociali, collettive. Nella stessa direzione si è messa in evidenza l'espressione di una esigenza etica, l'opposizione ad un mondo in decomposizione, attraverso l'individuazione violenta, acuta, dei momenti tipici, delle caratteristiche peggiori e più significative. In opposizione si è voluta individuare una componente "vittoriana" che la violenza e l'erotismo non riescono a nascondere, dove l'odio e la vendetta scoprono a volte un gioco facile, un po' superficiale, nel quale i momenti patetici, sentimentali, sono particolari essenziali. Ognuna di queste posizioni ha del vero, in Stroheim certamente è dato scoprire tutto questo, ma probabilmente si è ancora di fronte ad interpretazioni schematiche, in parte aprioristiche. Appare infatti, ad una indagine attenta, una umanità più complessa, nella quale convergono elementi differenti, segno di differenti influenze, tuttavia riuniti, in certo senso fusi, e resi attraverso uno sguardo che tende a dare del mondo una visione e una interpretazione profonde e compiute. Nel mondo che si delinea in *The Wedding March* c'è la presa di posizione decisa contro una società fondata sulla ambizione e sul denaro, ma c'è insieme lo sguardo "pietoso" su aspetti marginali, su certe figure, su certe situazioni che l'assurdità del mondo trascinerà con sé. E questa malinconia su un mondo finito trova accenti positivi, che superano la nostalgia; c'è il tentativo evidente di individuare delle responsabilità e la coscienza del disperato e quasi inutile sforzo di salvare i pochi valori positivi. *The Wedding March* è in questo senso, opera particolarmente significativa. E questa affermazione acquista una attendibilità particolare per il fatto che il film è molto vicino al disegno di Stroheim, ed ha subito solo limitate mutilazioni e modificazioni. Quanta importanza possa avere un simile chiarimento sulla autenticità dell'opera quale venne presentata al pubblico, lo si può valutare pensando che non c'è film realizzato da Stroheim che egli riconosca completamente come suo. Da *Foolish Wives* a *Merry-Go-Round*, a *Greed*, a *Queen Kelly* è una serie continua di limitazioni e di licenziamenti, di tagli arbitrari fino a snaturare le opere, di riduzioni gratuite, di contrasti e di decisioni dei produttori in aperta opposizione con l'autore. Per *The Wedding March* la situazione non si presenta all'inizio molto dissimile. Stroheim è intenzionato a realizzare il film in due parti, da proiettarsi, salvo un breve intervallo, insieme. Il produttore accoglie favorevolmente l'idea, ma il direttore della casa che avrebbe curato la distribuzione, si oppone. Accade che, terminato da Stroheim il montaggio della prima parte dell'opera, il resto della pellicola viene improvvisamente e ad insaputa di Stroheim, affidato a Joseph von Sternberg, al quale è dato l'incarico di ricavare un film indipendente dal primo, cui occorre evidentemente premettere un prologo che riassuma le vicende della prima parte. Questa pellicola ebbe per titolo *The Honeymoon* e fu proiettata solo in Europa e nel Sud America perché negli Stati Uniti Stroheim ottenne che la presentazione fosse vietata. Senonché questa seconda parte, nelle stesse intenzioni di Stroheim, raccontando una partita di caccia in Tirolo che si sarebbe conclusa con la morte di Cecilia, mette in evidenza certi elementi involuti, barocchi, e quel gusto per il racconto a tinte fosche che già altre volte, come si è visto, avevano compromesso i risultati dell'opera di Stroheim. *The Wedding March* che si chiude con il matrimonio di Cecilia e di Nicki, l'uscita di chiesa e l'incontro con Mitzi, è opera sicuramente concepita e realizzata da Stroheim. La sua direzione si avverte non solo nelle linee essenziali del film, ma anche nei particolari. La posizione, allora sostenuta, in ordine all'uso del colore, seconda la quale in una pellicola conviene siano introdotte, generalmente, solo alcune sequenze non in bianco e nero, trova riscontro nel film, dove l'intera sequenza della processione è appunto a colori. La rigida compostezza dei soldati acquista con i rossi e i blu violenti delle uniformi al sole, un suo preciso limite, e si crea in questo apparente contrasto, una particolare atmosfera ambientale. E così il film, nella tendenza ad avvicinarsi il più possibile alla realtà, secondo un rigido atteggiamento di Stroheim, non è muto: per l'intera durata l'accompagna un commento musicale molto acutamente realizzato, dove i valzer, la musica della Vienna absburgica, la marcia nuziale di Mendelssohn, non hanno mai valore solo decorativo ma sono sempre usati a sottolineare la presenza di un personaggio o una situazione, a destare un ricordo o a stabilire più precisamente un ambiente, secondo il sistema che Chaplin, tre anni più tardi, userà per *City Lights*. Le sequenze acquistano allora una diversa dimensione, il ritmo è sostanzialmente modificato, le scene d'amore dalle luci e dai contorni sfumati, le scene di lotta, in particolare nella macelleria quando Schani cerca di violentare Mitzi, dai toni crudi, e le scene nella reggia, trovano nel sonoro una componente che riconduce l'opera all'unità. Ed è possibile accertare ancora una volta la sincerità di Stroheim nel rendere sentimenti, posizioni, lontane dal mondo consueto che gli si è voluto attribuire.

In *The Wedding March* il gusto per il racconto di cronaca nera, lo schematismo troppo scopertamente moralistico nella impostazione dei personaggi, non sono quasi più attendibili. L'indagine su un mondo, su un costume, su un ambiente, attraverso personaggi acutamente individuati psicologicamente e situazioni non abnormi, acquista in profondità e in valore assoluto. C'è una umanità attentamente messa in luce che mostra di Stroheim una dimensione di reale, indubbia importanza. I risultati, sul piano artistico e culturale, di *The Wedding March* ne sono la prova e insieme la dimostrazione. Il contributo che l'analisi di quest'opera porta ad una più precisa individuazione dei limiti e delle possibilità di Stroheim, è evidentemente notevole. Perché l'indagine critica abbia una sua giustificazione è necessario che si riducano alle loro dimensioni reali i miti e che si metta in evidenza la facile portata della serie crescente dei luoghi comuni. Solo un rigido atteggiamento di questo genere permette una valutazione seriamente fondata dell'opera del regista austriaco.

MARCO SINISCALCO

(1) Paul Rotha, *Is Stroheim a genius?*, in appendice a "Hollywood Scapegoat" di Peter Noble, p. 191.

(2) Il fatto che, per l'esattezza, *The Merry Widow* paia ambientato nel Montenegro (nel film si parla poi di "Monteblanco") e *Queen Kelly* in uno degli stati prussiani nell'est della Germania, non è evidentemente in contrasto con quanto si viene affermando.

Quindici giorni

SILVANA MANGANO E KATHERINE DUNHAM
in "MAMBO" di ROBERT ROSSEN

GIORNI D'AMORE

di

Giulio Cesare Castello

GIORNI D'AMORE ha rappresentato, si sa, per De Santis, una sorta di accettabile e piacevole " ripiego ": venutagli meno, per difficoltà interposte dalla produzione e dalla censura, la possibilità di realizzare soggetti di vasta ambizione e di deciso *engagement*, egli si è infatti orientato verso una favola, la quale tra l'altro gli consentisse di cimentarsi per la prima volta col colore. Pure, *Giorni d'amore* rischia di iscriversi, nella filmografia di De Santis, a miglior titolo che non altre sue opere di piú vistoso impegno. Anzi tutto, esso testimonia comunque di una coerenza ad un certo mondo, a certe radici etniche: il regista ha voluto, in questa occasione, tornare a respirare l'aria nativa della Ciociaria, che già era stata sfruttata come sfondo per il suo film piú insincero ed artefatto, *Non c'è pace fra gli ulivi* (1950). E poiché ciociari sono pure alcuni suoi collaboratori essenziali, quali gli sceneggiatori De Libero e Pietri, il protagonista Mastrojanni, il pittore Purificato, l'aiuto regista Savona, in *Giorni d'amore* trascorre una certa vena genuina, apprezzabile pur in un'opera di impegno limitato. In secondo luogo, il trovarsi di fronte ad un De Santis che non gonfia artificiosamente le gote, che rinuncia a certi irritanti compiacimenti granghignoleschi, che dimentica i suoi precedenti di puntiglioso compulsatore dei classici dello schermo, è cosa che non può non far piacere, quando si abbia, come noi abbiamo, notevole stima per un ingegno cui spesso nuoce una mancanza di lucidità e di posatezza autocritica. Un raffronto tra questo film ed il precedente girato nella stessa regione può essere indicativo di quanto il regista abbia a guadagnare dalla rinunzia all'enfasi e agli estetismi d'accatto.

Chi fosse amante delle formule potrebbe dire, con una certa ovvietà, che *Giorni d'amore* è il *Due soldi di speranza* di De Santis. (Faccio questione di tono, di tematica, non di esiti, ché, come vedremo, il film oggi in questione è lontano dalla ispirata e assidua felicità del suo modello). Curioso destino per un regista, il quale è schierato dalla parte di coloro che all'opera di Castellani hanno attribuito colpe davvero sproporzionate. E tuttavia il fatto sussiste: *Due soldi di speranza* continua a fare scuola, ora sul piano di una astuta e divertente " commercialità " (*Pane, amore e fantasia*), ora sul piano di una ricerca " minore " di psicologie e di ambienti, non senza compromissioni folkloristiche. È, quest'ultimo, il caso di *Giorni d'amore*, film che ha colto dalla realtà italiana — e piú precisamente ciociara — uno spunto abbastanza brillante, per poi evadere dalla realtà stessa, attraverso un discorso narrativo svagatamente imparentato con vetusti succhi farseschi tradizionali. Lo spunto è ormai noto: si tratta di due fidanzati contadini, rampolli di miserabili famiglie confinanti ed in pittoresco e rumoroso contrasto di interessi, i quali, constatata l'impossibilità di sposarsi, data la mancanza dei fondi indispensabili per far fronte alle spese matrimoniali " di rappresentanza ", decidono — con la connivenza delle famiglie — di fuggire nottetempo, per consumare le nozze alla macchia ed evitare cosí cerimonie e festini, e quindi spese. Dalla fuga nascono complicazioni, in parte dovute alla verginale ritrosia della sposina, in parte al fatto che la lite " combinata " fra le due famiglie si tramuta, per forza di cose, in lite autentica, fin che tutto si appiana in un lieto fine, convenientemente ottimistico. Tale ottimismo " evasivo ", decisamente insolito per De Santis, fa da contrappeso, in certo modo, all'importanza forse eccessiva che è stata attribuita, per evidenti ragioni coloristiche, alle difficoltà cui si trovano di fronte i due giovani. Sebbene, a questo proposito, vi sia da tener presente come nelle campagne le tradizioni siano piú vive e quindi possa stentare ad entrar nell'uso la consuetudine cittadina dell'annunziare il matrimonio a cose avvenute, quando appunto le condizioni economiche delle famiglie non consentano " lussi " quali le ricche funzioni, i banchetti, le bomboniere e via dicendo. Né vi è motivo di non prestar fede a De Santis quando ci informa che espedienti quale quello della fuga sono tutt'altro che infrequenti in Ciociaria, anche se di regola una delle famiglie si dimostra effettivamente contraria.

Il carattere decisamente favolistico del racconto ci dispensa comunque dal prenderlo troppo sul serio da un punto di vista realistico. Da cui esso sempre piú prescinde nel suo sdipanarsi, fino a culminare in accenti di grossa farsa paesana, tutt'altro che congeniali allo spirito del regista (vedi, per esempio, la parte susseguente al ritorno dalla fuga, la quale si fonda su trovate discutibili, quale quella per cui il protagonista è, dalla sua famiglia, chiuso in casa con la testa legata dentro un sacco). Tali accenti tendono ad invadere sempre piú integralmente il quadro quanto piú entro di esso si assottiglia il peso dei due innamorati. I quali cedono il posto a quel folto ed urlante coro rusticano, che, limitato all'inizio a funzioni di contrappunto, finisce con l'esorbitare fastidiosamente dai propri compiti naturali. Siamo evidentemente lontani dall'esatto equilibrio tra realtà e favola, caratteristico di *Due soldi di speranza*, da cui pur qualche personaggio è abbastanza palesemente preso a prestito. Mediocremente sostenuto dalla recitazione, il " coro " si affida cosí ai modi esagitati di un macchiettismo dialettalistico di maniera.

Altrove va ricercata la vena autentica del film, e piú precisamente nel tratteggio delle due psicologie principali, un tratteggio fitto e sottile, ora pudicamente lirico, ora succosamente divertito. È tutto un altalenare di trasporti e di ripicche, di fremiti e di ironie, che dà alla prima parte del racconto un suo frequente incanto, rivelandoci un De Santis quasi inedito, sollecito verso il richiamo delle proprie origini. Dalla schermaglia burlesco-sentimentale delle sequenze iniziali si trascorre cosí al ritmo agitato e quasi picaresco della fuga, la quale — se pur un po' insistita — dà adito a momenti tra i piú variamente e felicemente ispirati (vedi la movimentata sosta nella stalla, con il buffo e petulante contrappunto sonoro degli animali starnazzanti; oppure la scena sulla spiaggia, con il richiamo acerbamente sensuale esercitato dalla protagonista che esce dall'acqua). Giova soggiungere che gli attori hanno coadiuvato il regista come meglio non si sarebbe potuto: Marcello Mastrojanni si è sciolto da un certo suo immobilismo per sbozzare un Pasquale tutto concreto nel suo denso accento regionale, in un rapido e suggestivo mutar di umori; Marina Vlady ha confermato, con la sua morbida fragranza, col suo impasto di infantilismo e di carica sessuale, di essere, tra le giovanissime, una fra le piú dotate e ha dato ad Angela stupori, risentimenti, languori autentici, pur se un po' piú sofisticati, un po' meno " nature " del dovuto.

Alla schermaglia di Angela e Pasquale, spiritosamente sottolineata dal maestro Mario Nascimbene con agili ritmi folkloristici, anch'essi non immemori di quelli del mae-

(Sopra e in basso) Due inquadrature da Giorni d'amore *di Giuseppe De Santis. Nella seconda figurano i protagonisti Mastroianni e Marina Vlady.*

Da Camilla *del regista Luciano Emmer: gli attori sono da sinistra) Luciana Angiolillo, Gabriele Ferzetti e Gina Busin.*

stro Cicognini, che sottolineavano *Due soldi di speranza,* ha fatto da sfondo, dicevamo, la Ciociaria, da De Santis (tramite il consapevole ausilio dell'operatore Otello Martelli) contemplata con amore in una cangiante varietà di paesaggi assolati ora campestri, ora lacustri, ora boschivi. Alla autenticità di tale sfondo naturale fa da contrasto non del tutto accettabile la convenzione alquanto agghindata del vicolo pazientemente ricostruito da Domenico Purificato. Il cui merito piú considerevole appare quello di sorvegliato costumista e sopra tutto di supervisore al colore (ferraniacolor), sia per i risultati conseguiti, di indubbia, antieffettistica castigatezza (spesso tuttavia degenerante in slavatura), sia sopra tutto per l'avvenimento in sé, inedito in Italia e significativo, per cui un artista di riconosciuta autorità è chiamato a sovrintendere all'intero aspetto decorativo di un film. La luminosa trasparenza di alcuni esterni, valorizzata da certe opportune e discrete chiazze di colore pastello, sta a testimoniare di un gusto, che — se la consuetudine verrà mantenuta — potrà certo conseguire risultati meno episodici[1]).

CAMILLA

Luciano Emmer sta raccogliendo, a modo suo, l'eredità del Camerini d'anteguerra. La situazione da allora è assai cambiata, il cinema dimesso e delicatamente piccoloborghese di Camerini poteva rappresentare la valida antitesi al mal gusto dei telefoni bianchi o a quello della retorica imperialistica; invece, la commedia di Emmer non può non apparire un sottoprodotto del realismo maggiore, di cui accetta solo alcuni metodi (scelta di attori non tutti professionisti, ad esempio), respingendone polemicamente i presupposti piú drastici e *engagés*. Nel quadro di quel realismo borghese, che è venuto fiorendo nei trascorsi due anni e ha costituito un interessante se pur relativo compenso alla crisi generale della nostra cinematografia, i film di Emmer hanno diritto ad un loro posto piú che dignitoso. Ho parlato di realismo borghese, in un duplice senso: borghese per la concezione della vita che in esso manifesta il regista e borghese per gli ambienti che vengono scelti ai fini della rappresentazione. A quest'ultimo proposito l'opera di Emmer segna un lento trapasso da personaggi e ambienti popolari, sia pur osservati in chiave di arguto bozzettismo, attraverso la pittura di una piccola borghesia, al mondo della borghesia media, che si incontra in questo CAMILLA. (I vari strati sociali erano apparsi accostati o contrapposti nel precedente *Terza liceo*, 1954, il meno accettabile dei film di Emmer, a causa del suo superficiale schematismo, alleviato solo da qualche tratto psicologico esatto e dal nitore formale che caratterizza l'attività di questo regista).

Emmer, si sa, non ama le storie complesse, non aspira al romanzo, non per nulla i suoi film sono stati fin qui costruiti con l'accorto incastro di diverse storie, mantenute entro i limiti della novelletta, al massimo del raccontino. *Camilla* è il primo film di Emmer che si basi su una storia unica. Se di storia si può parlare. Poiché al regista premeva soltanto dipingere un certo *ménage* nei suoi aspetti piú ovvii, piú quotidiani, e mostrare come tale *ménage* riuscisse, grazie alla fondamentale sanità dei suoi componenti, a superare un determinato *impasse*. Si tratta di Mario, un giovane medico, e di Giovanna, la sua graziosa sposina, della loro esistenza resa spesso difficile dalla limitatezza dei guadagni ma allietata dalla presenza di due bei marmocchi. La crisi è provocata dalle speculazioni sbagliate che, seguendo gli allettamenti di un amico sbruffone, Mario si decide a compiere, nell'illusione di risolvere i tormentosi problemi economici. Si aggiunga il momentaneo abbaglio provocato dall'euforia di un po' di danaro malsicuramente accumulato, si aggiunga il profilarsi all'orizzonte della minaccia rappresentata da una ex fiamma del medico, propensa a cercar di sottrarlo ai doveri coniugali. La piccola burrasca scoppia, dopo il preannunzio dato da periodici, brevi temporali, ma si dissiperà ben presto, e la chiarificazione avrà l'aria d'esser definitiva, i due giovani coniugi rinunceranno alle ambizioni sbagliate e riprenderanno il loro cammino in serenità. Come si vede, la storia è poca cosa, ma direi che è già troppo per la lena di Emmer, almeno quale è oggi. Appena infatti egli tende a stringere dei nodi narrativi il tessuto mostra la corda: si veda quella voluta coincidenza per cui la morte della madre di Giovanna sopravviene tempestiva a risolvere un litigio col marito; si veda la balorda trovata del commercio dei succhi svizzeri per la nutrizione vegetariana, sviluppata con una certa goffaggine e culminante nel cattivo gusto farsesco di quel *party* mondano, mandato all'aria dal diffondersi dei conati di vomito. E si consideri ancora l'indeterminatezza di un finale troppo generico per risultare soddisfacente nel suo ottimismo: Emmer ha inteso con esso condannare e seppellire le ambizioni sbagliate che a volte si formano nell'animo della piccola gente " sana ", e sta bene; ma ha dimenticato che in Mario e Giovanna siffatte ambizioni erano la conseguenza piú o meno remota di effettive ristrettezze e necessità, le quali appaiono tutt'altro che eliminate, onde il finale di *Camilla* risulta provvisorio, valido soltanto come uscita dal ginepraio contingente in cui Mario si era cacciato, non come soluzione. E dico questo non nel nome di quelle istanze " sociali " che Emmer non gradisce accogliere, ma nel nome di una logica narrativa. L'ultimo difetto del film è da-

to dall'imperfetto sviluppo di taluni personaggi, di Paola, per esempio, l'ex fidanzata di Mario, il cui ritorno nella vita di quest'ultimo è lasciato forse eccessivamente nell'ombra perché certi aspetti dei mutui rapporti fra i coniugi possano risultar pienamente giustificati. Ma sopra tutto alludo a Camilla, che avrebbe potuto essere la grossa trovata del film, ed invece è rimasta a mezza via (nei primitivi progetti di Emmer il peso di questo personaggio avrebbe dovuto risultare assai piú sensibile). Camilla è una anziana domestica campagnuola che costituisce la testimone affezionata e partecipe della esistenza quotidiana di Giovanna e Mario, una testimone che sa giudicare e condannare e comprendere e le cui reazioni, improntate ad un elementare buonsenso, facilitano, se non addirittura provocano, il sanarsi delle situazioni pregiudicate. " Le domestiche ci guardano ", potrebbe dire Emmer parafrasando De Sica. E almeno nelle intenzioni del regista e in alcuni sapidi tratti del suo disegno psicologico la sua Camilla si affianca degnamente alla Celestina di Pietrangeli e alle servette di Poggioli, di De Sica, con caratteristiche diverse, quali si convengono alla diversa età. Ho parlato tuttavia di intenzioni: il personaggio è rimasto infatti troppo marginale rispetto al racconto perché la sua funzione di elemento catalizzatore possa dirsi pienamente giustificata (e quando si è cercato di inserirlo in esso, lo si è fatto — episodio citato del *party* — senza troppo garbo). Camilla avrebbe dovuto essere la vera protagonista del film (altrimenti non si spiegherebbe il titolo, fra l'altro), e ne è invece soltanto l'elemento piú inedito. La responsabilità di questo va attribuita comunque anche alla scelta come interprete di una non attrice, la cuoca Gina Busin, la quale offre una presenza fisica adeguatissima insieme con una scarsa mobilità di espressione. Nuovi sono pure gli altri due principali volti femminili: quello dell'indossatrice Luciana Angiolillo, che ha disegnato un tipo di sposina tenera e affaccendata di gradevole misura, e quello di Irene Tunc, una miss Francia assai graziosa, ma troppo poco provveduta di mezzi interpretativi per potersi permettere di rifare il verso tanto sfacciatamente a Judy Holliday, nei panni della stolida amichetta del faccendiere milanese. Quest'ultimo segna la piena affermazione di Franco Fabrizi, che ne ha sottolineato l'invadenza facilona e cafonesca con uno stile che denota una pungente facoltà di osservazione. È, questo, il personaggio piú centrato del film; ma il Mario di Gabriele Ferzetti gli fa da efficace contrappeso, grazie ad un tratteggio asciutto, indicativo della direzione in cui questo attore può conseguire i suoi risultati piú probanti.

Per riprendere il filo iniziale del discorso, dirò che il reale pregio di *Camilla*, quello che fa del film un saggio, tutto considerato, pregevole del nostro realismo minore consiste nella pittura di un ambiente familiare attraverso una somma di notazioni rapide e acute, le quali, se prese una per una, possono apparir ovvie, ma, sommate insieme, offrono l'immagine viva di una quotidianità in cui allo spettatore medio è dato riconoscersi con diletto e, grazie alla presenza di una sia pur modesta moralità, con profitto. I primi due terzi del film, quelli non inquinati da una ricerca narrativa di dubbia spontaneità, costituiscono un saggio delle effettive e tutt'altro che irrisorie possibilità di Emmer, il quale, con l'ausilio di scenaristi avveduti come Flajano e Sonego, è riuscito a cogliere con impressionistica autenticità il sapore dell'esistenza d'ogni giorno nell'ambito di un piccolo *ménage*, opportunamente inserito sullo sfondo del caseggiato e del quartiere entro cui vive. Qui Emmer ha trovato, assai piú compiutamente che altrove, l'esatto equilibrio tra un tono di svelta comicità ed un altro tono di delicato ripiegamento sentimentale, l'uno e l'altro posti al servizio di una analisi psicologica a fior di pelle ma penetrante e vera nella sua semplicità. Poi, come s'è detto, l'equilibrio sfugge di mano al regista, ma non per ciò *Camilla* cessa di poter essere considerato un saggio relativamente positivo dello stile di un regista, il cui realismo minore, una volta giunto a piena maturazione, potrebbe riserbarci piacevoli sorprese.

VIAGGIO IN ITALIA

Sono ormai arcinote le dichiarazioni che ebbe a fare George Sanders a proposito della sua collaborazione con Roberto Rossellini per questo *Viaggio in Italia*, dichiarazioni intonate ad un chiaro risentimento e ad un infastidito disprezzo per metodi improntati alla piú indisponente improvvisazione. Oggi, dopo aver visto il risultato di quel lavoro, possiamo anche arrischiarci a dire che Sanders doveva aver ragione di lagnarsi. Perché *Viaggio in Italia*, nel proseguire il discorso che Rossellini vien nebulosamente conducendo da qualche anno a questa parte, accentua i difetti di incertezza, di contraddittorietà, di schematicità, già presenti in *Stromboli* (1950) e in *Europa '51* (1952), con i quali potrebbe costituire un trittico, infelicemente percorso da una tormentata volontà messianica e solo parzialmente riscattato dalla presenza di un'attrice stupenda quale Ingrid Bergman. Qui il tessuto psicologico è talmente sfilacciato, la struttura narrativa è talmente arbitraria che, a differenza dalle opere precedenti, neppure la suadentissima arte dell'interprete riesce ad ottenere gran risultato. Il volto vibrante della Bergman lascia trapelare a tratti una sostanziale assenza di convinzione, di aderenza ad un personaggio affidato alla sua iniziativa di interprete piuttosto che a consistenti motivi umani. Quando il regista la costringe a mormorare, in primo piano, dei monologhi, in cui, con frasi smozzicate, essa dovrebbe esprimere la sua angoscia, il suo risentimento verso il marito, e via dicendo, i confini del ridicolo, con tutto il rispetto per l'attrice, appaiono largamente superati.

Il difetto base di *Viaggio in Italia* — difetto che potrebbe anche stupire, pensando alla presenza in qualità di sceneggiatore di Vitaliano Brancati — è dato dall'assenza di un antefatto " psicologico " che giustifichi le ragioni dei personaggi e quindi del racconto. Due coniugi inglesi, ormai sposati da diversi anni, giungono in Italia, per un viaggio di interesse e di diporto insieme, ma appaiono sostanzialmente estranei l'uno all'altro. I loro rapporti si inaspriscono sempre di piú, per motivi banali, fin che essi decidono di divorziare. Ma una folgorazione li coglierà in tempo: l'ambiente mediterraneo, che fino allora aveva esercitato sul marito, avvezzo a tutt'altra atmosfera, una influenza negativa, influirà su di loro beneficamente e i due si ritroveranno una fra le braccia dell'altro. Ora, affinché questa storia avesse un senso, occorreva che fossero note le ragioni per cui quel matrimonio stava avviandosi al fallimento. La mancanza di figli, certe diversità di carattere non sono sufficienti a spiegare uno stato di perenne tensione, pronta ad esplodere. Che era successo durante gli anni precedenti? Chi erano esattamente e perché si erano sposati Isabella ed Alex? Tutto questo Rossellini si è ben guardato dallo spiegarlo, cosí che la vicenda risulta campata in aria. E non c'è da meravigliarsi che ad una crisi, nata non si sa

Ingrid Bergman e George Sanders in Viaggio in Italia *di Roberto Rossellini.*

bene da che, venga attribuita una soluzione miracolistica, in conformità con i gusti del Rossellini di *Stromboli*, cui sono care le folgorazioni dall'alto, al di fuori da ogni preparazione psicologica. I due coniugi sono infatti ben decisi a divorziare e si guardano in cagnesco, allorché la loro macchina viene arrestata da un fluttuare di folla: si tratta di una processione, entro cui fa spicco un infermo miracolato. I due scendono di macchina, la folla risucchia Isabella. Un grido angosciato di lei, ed Alex accorre a salvarla daila morsa della moltitudine e la stringe fra le braccia. Come il miracolato ha riacquistato l'integrità fisica, essi hanno riacquistato quella spirituale. Fare dello psicologismo con simili sistemi è abbastanza comodo: non vi è svolta sottile di un animo che non si possa risolvere. Del resto, tutti i rapporti tra ambiente e personaggi, l'influenza esercitata dal primo sui secondi sono rimasti allo stato intenzionale. Il regista si è limitato a giustapporre ad un ambiente caldo ed esuberante la presenza di due nordici, lui freddo e caustico, lei tormentata e pronta a lasciarsi attrarre dai molteplici richiami del luogo. Ma a guardar bene si tratta di richiami folcloristici, e nulla piú. Come dimostrano certe non troppo utili digressioni sui musei e sui loro ciceroni oppure sulle solfatare di Pozzuoli. L'unico accenno piú concreto — che denuncia tuttavia l'estremo schematismo della concezione rosselliniana — è dato dal modo in cui la protagonista, durante una passeggiata in macchina, contempla, lei priva di figli, le donne incinte o i bambini che popolano (a dir vero, con una certa innaturale insistenza) i lati della via. Alle escursioni cui si dedica, durante le ore acute della crisi, Isabella fa riscontro la gita di Alex a Capri. Qui egli incontra e fa la corte ad una bella bruna, la quale sembra propensa ad incoraggiarlo, ma l'indomani mattina gli fa sapere di essere in attesa del marito, col quale (vedi caso) aveva litigato e che ora sta tornando all'ovile. Allora, rientrato a Napoli, egli ripiega su una peripatetica, ma dopo pochi istanti la congeda senza nulla di fatto, e torna a casa per litigare con la legittima consorte. La presenza monca, inspiegabile, irritante di quei due personaggi femminili può fornire un indice della gratuità dell'intero film, che si direbbe davvero girato senza un'autentica sceneggiatura, secondo il capriccio del momento, e senza una chiara idea di quello che si doveva dire.

Ormai su Rossellini, anche se di primo acchito i suoi film possono sembrare formalmente, grammaticalmente piú curati rispetto a quelli d'un tempo (ma quella fotografia talvolta terrosa, quegli errori di grammatica denunciavano la presenza di un'ispirazione nuda e lampeggiante, di cui oggi, dietro i levigati primi piani della Bergman, non si avverte piú neppure l'eco), abbiamo da tempo fatto una croce. Ma quello che comincia a seccare è che egli non solo sia riuscito a rovinare se stesso, ma stia mandando in malora colei che fu un giorno, non troppo indegnamente, chiamata a succedere a Greta Garbo.

(A sinistra) Vittorio De Sica, il generale di L'allegro squadrone *di Paolo Moffa.*
(A destra) Joan Crawford e Sterling Hayden in Johnny Guitar *di Nicholas Ray.*

MISCELLANEA

Vi è una battuta, in MAMBO di Robert Rossen, in cui la protagonista viene accusata di affrontare la vita con la mentalità della lettrice di giornali a fumetti. Il caso vuole che tale battuta cada all'inizio del racconto, altrimenti penso che una "beccata", da parte degli spettatori meno acquiescenti, dovrebbe giungere implacabile. Poiché è noto come non convenga parlare di corda in casa dell'impiccato. S'intende che i fumetti di *Mambo* sono lussuosi, assai piú lussuosi che quelli di *Anna* (1951), il film di Lattuada, sulla scorta del cui successo — dal film di Rossen ben difficilmente ripetibile, *et pour cause* — i medesimi produttori hanno messo in cantiere questo mostro cosmopolitico, destinato a far andare in brodo di giuggiole i fautori di una collaborazione internazionale a qualunque costo e sulla piú vasta scala possibile. Il *cocktail* di *Mambo* risulta da un soggetto di Ennio De Concini, sceneggiato da alcuni rispettabili signori, tra i quali fa spicco un Guido Piovene (tenuto in ostaggio quale consulente di cose veneziane ed avallatore di infinite assurdità e cafonerie, non che di battute da prender spesso con le molle), infarcito di scampoli coreografici di Katherine Dunham e di canzoni il cui testo è stato scritto dalla stessa, raffinatamente confezionato in preziosi toni lividi da un operatore come Harold Rosson, impreziosito dalle scenografie di André Andrejev e dai costumi di Giulio Coltellacci, interpretato da un *poker* d'assi italo-anglo-americani piú o meno all'altezza di se stessi (Mangano, Gassman, Winters, Rennie, cui si aggiunge la stessa Dunham). Manipolatore dell'intruglio drogatissimo ed oppiaceo un regista che seppe rendersi stimabile, Robert Rossen, rapsodo dei toreri falliti (*Fiesta d'amore e di morte - The Brave Bulls*, 1951) e dei politicanti di provincia (*Tutti gli uomini del re - All the King's Men*, 1950). In *Mambo* si incontra una commessa ambiziosa, la quale si divide tra un *croupier* mascalzone, un discendente di dogi malato d'emofilia e Tersicore, nebulosamente impersonata da una strana donna piena di complessi, che gli autori, compatibilmente con i riguardi per la censura, hanno tentato farci capire essere innamorata della giovane discepola. Dopo vicende alterne, improbabili e volte all'effetto, chi la spunta è Tersicore (la dea, non la sua rappresentante in terra, finita sotto un'automobile), consolatrice delle donne deluse dall'umanità. Sarebbe lungo fare un elenco delle cose strane che accadono in questo film, ricco di inutili cure formali ed in cui Silvana Mangano, pur smagrita ed imbruttita, pur alle prese con una creatura cervellotica, riesce a confermare di essere l'unica fra le nostre ex *miss* in grado di sprigionare un'autentica carica "mitica": basti pensare a quella lunare famiglia dogale e a quell'inaudito ballo patrizio in Venezia, degno del gusto caro al milionario di Clair nel *Fantasma galante*. Rossen ha prestato al film la sua consumata sapienza tecnica e si è divertito in un paio di brani (la danza della Mangano ubriaca durante il ballo su citato, un'altra danza con il complesso Dunham), dal concitato montaggio, provocatorio a freddo, in conformità con la caratteristica precipua dell'opera.

Sono tra coloro che hanno un culto per Georges Courteline, ma non ho mai posto *Les gaîtés de l'escadron* al vertice delle mie preferenze: si tratta infatti, piú che di una commedia, di una serie di schizzi di vita militare, animati da uno spirito parodistico piuttosto caustico e arguto, ma un po' dispersivo. Occorre dire che alcuni brevi racconti, improntati allo stesso spirito, ottengono risultati assai piú immediati. Il che non impedisce che, ripresa a Parigi qualche tempo fa, la commedia abbia riscosso un grande successo. E questo ha invogliato qualcuno a mettere in cantiere una coproduzione italo-francese: L'ALLEGRO SQUADRONE - LES GAITES DE L'ESCADRON, affidata alla regia del signor Paolo Moffa, la cui presenza, a giudicare da quel che s'è visto, è rimasta lettera morta. I riduttori non hanno fatto alcun spreco di fantasia, e i quadretti della commedia ci sono stati porti in sciatta successione, seguendo lo scorrer delle ore di una giornata in caserma, secondo moduli non immemori delle mattane di collegio. Si aggiunga che per noi è abbastanza curioso veder cavalleggeri con riconoscibili divise francesi dell'altro secolo i quali parlano spesso e volentieri in romanesco. Perché a sostenere un film realizzato su un piede generale d'economia (vedi la monotona genericità delle scenografie di Polidori, stridenti, oltre tutto, con i pochi esterni naturali) è stato chiamato - crepi l'avarizia — un plotone di egregi attori italo-francesi, da Gélin a Vanel, da Stoppa a Sordi, dalla Pampanini a Pavese, da Richard a De Sica. Quest'ultimo, nei panni del generale, avrebbe potuto risultare il piú centrato (gli altri oscillano tra lo scialbore e l'esagitazione), se, al solito, non avesse abusato dei propri mezzi caricaturali.

Un intero olimpo di stelle internazionali (vi risparmio l'elenco, che troverete in filmografia) è stato mobilitato da Sacha Guitry per il piú pretenzioso ed inutile dei suoi film: VERSAILLES (*Si Versailles m'était conté* ..., 1954), che, attraverso una inesorabile ed infinita (il metraggio dell'opera è fluviale) serie di quadri e quadretti "storici", intenderebbe offrire in sintesi la storia del celebre palazzo, al cui riattamento sono destinati gli incassi del film, incassi che in Francia sono stati, ahimé, favolosi. La storia, per Guitry, non è, s'intende, che un pretesto per infilare le sue celebri e spesso stanche *boutade*. Del che non ci scandalizzeremo; caso mai, rileveremo la pescecanesca cialtroneria della realizzazione, con costumi da recita filodrammatica e in un *eastmancolor* degno di un "amatore" di provincia, il quale riesce a far sembrare di cattivo gusto perfino il famoso palazzo. I molti divi entrano ed escono, succedendosi a ritmo vorticoso, con maggiore o minore casualità, con maggiore o minore aderenza alle parti, o meglio ai manichini elaborati da Guitry. L'unica apparizione che abbia un vero sapore e che valga la pena di non perdere è quella di Orson Welles, la cui truccatura alla Benjamin Franklin costituisce un saggio di squisito virtuosismo istrionico.

Il signor Frederick Knott, architettando, non senza meccanica accortezza, la storiella del marito il quale, volendo eliminare la moglie fedifraga e goderne il denaro, senza peraltro sporcarsi le mani, assolda mediante un ricatto un esecutore materiale del delitto e finisce per rimanere preso nella trappola da lui stesso tesa (la vittima designata uccide chi doveva strangolarla e, condannata a morte per assassinio, riesce in extremis a salvarsi, perché il marito criminale ha dimenticato il solito particolare che guasta ogni delitto perfetto che si rispetti), il signor Knott, dicevo, ha fatto un buon affare: televisione prima, teatro poi (da noi la commedia venne presentata da Renzo Ricci) ed ora il cinema, con l'avallo del maestro del *suspense*: Alfred Hitchcock. Nella filmografia di quest'ultimo, tuttavia, IL DELITTO PERFETTO (*Dial M for Murder*, 1954) occupa un posto assai modesto. E' una pedissequa, greve e verbosa, se pur corretta, trascrizione del testo d'origine, interpretata senza troppa persuasione da Ray Milland, Grace Kelly e Robert Cummings. Il colore non giova, è evidente, ai *thrillers*, che possono ritrarre sagaci effetti dai chiaroscuri del bianco e nero. Quanto al "3-D", a noi non è possibile pronunziarci, in quanto ragioni di natura economica consigliano, nel nostro paese, agli esercenti di presentare i film tridimensionali in edizione piatta. Peccato, perché Hitchcock aveva adottato il "3-D" con molta convinzione (2), e d'altra parte è l'uomo adatto per divertirsi con giocattoli del genere. Nell'edizione del film che circola in Italia il contributo del regista appare assai circoscritto: nel finale, peraltro prevedibile (il clima di sospensione prima che il protagonista si decida a compiere, raccogliendo la chiave, il passo falso che lo tradirà) e sopra tutto nella scena della telefonata collegata al tentato delitto (l'orologio che si ferma, il telefono pubblico occupato sono astute trovatine del Nostro) è peraltro riscontrabile il segno di una maniera ben nota, legata ad un mestiere innegabile.

Dovevamo vedere anche questa: la stagionata Joan Crawford che indossa le brache del *westerner*. JOHNNY GUITAR (id. 1954) di Nicholas Ray tenta di rinverdire il personaggio tipico incarnato nell'ultimo ventennio dall'attrice, personaggio di *self-made woman*, volitiva ed arrivista, proiettandolo fuori del suo abituale ambiente borghese. Ma il tentativo non può dirsi certo riuscito: a parte il convenzionalismo di una storia di odi e di rivalità, gremita di esteriori violenze e fotografata in un inverecondo Trucolor, lo stesso personaggio centrale mostra la corda, perché privo alle basi d'ogni consistente ragione umana ed interpretato secondo un frusto e monotono modulo espressivo. Quanto al personaggio che dà il titolo al film, rientra nella serie dei cugini di *Shane*; in piú Johnny ha la chitarra, il che farà sí che il nostalgico motivo omonimo ossessioni per qualche mese le nostre orecchie. Tra i registi americani di seconda schiera Nicholas Ray non manca di una sua episodica asprezza realistica: auguriamoci che non sia già arrivato, anche per lui, il momento della resa a discrezione.

Dalla sequela dei *western* fatti a macchina si distacca, in qualche modo, invece, L'ASSEDIO DELLE SETTE FRECCE (*Escape from Fort Bravo*, 1953) di John Sturges, non già per la sua incredibile vicenda (relativa al tentativo di fuga di un gruppo di prigionieri sudisti da un forte nordista, tentativo agevolato da una bella spia, la quale non manca di far capitolare il piú "duro" degli ufficiali nemici: la parte centrale del racconto, legata appunto alla presenza della donna e girata in cartapestacei esterni notturni ricostruiti in istudio, risulta ridicola ed irritante), ma per la quasi inedita e selvaggia bellezza degli esterni naturali scelti nel Death Valley National Park dell'Arizona (particolarmente suggestivi risultano certi massicci torrioni di roccia, certe strette gole, oltre che il classico deserto abbacinante ed insidioso), esterni ripresi in un Anscocolor (operatore Robert L. Surtees) luminoso e meno sbavato del solito. E sopra tutto per il mordente ed il ritmo di talune sequenze: vedi, all'inizio, il rientro al forte del capitano "duro" con il prigioniero evaso e catturato, che viene trascinato dal cavallo cui è legato tra i sobbalzi lungo la pista desertica; o l'agguato degli indiani alla pattuglia uscita in ricognizione; vedi, sopra tutto, la intera parte finale, relativa all'assedio di cui i pellerossa stringono il piccolo gruppo di uomini asseragliato in un avvallamento del terreno (cfr. il *Fort Apache* fordiano), cinto in distanza da rocce, alle cui spalle si trova il nemico soverchiante. Tale gruppo è costituito dai sudisti evasi e dai nordisti che li avevano ripresi, ed il pericolo comune stringe quegli uomini in un blocco solo di resistenza. Ma gli indiani, constatata la loro volontà di non arrendersi, mettono in atto, al riparo delle rocce, un tiro concentrato di aggiustamento: sette lunghe aste vengono lanciate in cerchio a localizzare l'obiettivo, e poi, dai quattro invisibili punti cardinali nugoli di frecce vengono proiettati nell'aria a ritmo serrato, in ondate successive, per infilzare il nemico, costretto a rapidi spostamenti entro uno spazio sempre piú ristretto per evitare la morte atroce. Cui non sfuggono i piú; ma s'intende che i due eroi, in omaggio alla convenzione, se la caveranno con scarsi danni, grazie al tempestivo sopraggiungere della carica liberatrice dei cavalieri. A parte l'originalità della situazione dal punto di vista tattico, vi è qui un eccellente ritmo drammatico, che si appoggia ad un gioco sapiente di spaziose inquadrature a media e a grande distanza. Una singolarità del film è data dalla presenza di William Holden in una inusitata (per lui) parte di "tough guy", a dir vero, tuttavia, anche troppo disposto a lasciarsi commuovere dalla prima gonnella incontrata. Inutile dire che l'attore si adopera con l'abituale, stringata intensità per turare le falle dello stolido scenario (3).

(1) Per maggiori ragguagli intorno al contributo recato da Purificato a *Giorni d'amore*, v. Luca Ponte, *Un pittore cineasta riscopre la sua Ciociaria*, in *Cinema*, t. s., n. 135, del 10 giugno 1954.

(2) cfr. H. F. Margolis, *Hitchcock sperimenta il 3D*, in *Cinema*, t. s., n. 144, del 10 novembre 1954.

(3) per *Giulietta e Romeo* (*Romeo and Juliet*, 1954) di Renato Castellani, *Fronte del porto* (*On the Waterfront*, 1954) di Elia Kazan, *Aria di Parigi* (*L'air de Paris*, 1954) di Marcel Carné, *La romana* (1954) di Luigi Zampa, v. *Cinema*, t s., n. 141, del 10-25 settembre 1954 (Venezia); per *Le amanti di Monsieur Ripois* (*Monsieur Ripois-Knave of Hearts*, 1954) di René Clément, v. *Cinema*, n. s. n. 132, del 30 aprile 1954 (Cannes).

Il dottor Albert Schweitzer, nobile figura di scienziato e di umanista, è tra i pochissimi uomini illustri che abbiano ricevuto, ancora viventi, il riconoscimento degli uomini (egli venne insignito nel 1953 del Premio Nobel per la pace), della letteratura, del teatro e del cinema. Quest'ultimo, con E' MEZZANOTTE, DOTTOR SCHWEITZER (*Il est minuit, docteur Schweitzer*, 1952) diretto da André Haguet ed ispirato ad un testo teatrale di Gilbert Cesbron, ha voluto puntualizzare i primissimi anni della estenuante lotta che Schweitzer condusse in Africa non solo contro le malattie e le epidemie, ma ancor piú contro la diffidenza e l'ostilità degli indigeni da lui stesso curati. Il film racconta quindi di quel periodo che va dal 1912, anno in cui il protagonista si laureò in medicina, al 1914, anno in cui egli venne rimpatriato dai francesi a causa della sua origine alsaziana e della sua nazionalità tedesca.

La derivazione teatrale è quanto mai avvertibile e pertanto la narrazione risulta considerevolmente appesantita dall'eccessivo dialogo che, in taluni brani, appare addirittura fuori luogo. L'opera di Haguet, che per la parte formale lascia alquanto a desiderare sia per la scoperta ricostruzione in studio sia per l'uso irritante del trasparente, ha il suo punto di forza nell'interpretazione, calibrata e sensibile, di Pierre Fresnay. Ma ciò, dopo altri illustri precedenti (potremmo ricordare la sua prestazione in *Dio ha bisogno degli uomini* di Delannoy o, in parte, quella in *La spretato* di Joannon), non ci sorprende. Fresnay, attore di classe veramente superiore, ci ha ormai abituati a queste sue interpretazioni ricche di motivi umani, abilmente suggerite da quello sguardo penetrante e da quella maschera mobilissima ed al tempo stesso sempre misurata.

Concludendo, pur se il film va giustamente tenuto in considerazione per la materia che ha trattato e per i significati umani e sociali che essa coinvolge, non possiamo dirci soddisfatti proprio perchè Haguet non ha saputo svincolarsi da una impostazione letteraria e, a tratti, anche rettorica. E' quindi lecito parlare di buone intenzioni, ma non di validi risultati.

Sulle "follie" di Danny Kaye non abbiamo mai avuto nessun dubbio. Tra i comici del periodo sonoro il suo nome merita, a nostro vedere, un posto di riguardo. Distaccato dallo schema solito di quella comicità meccanica che ha segnato il successo dei vari Red Skelton, Bob Hope e compagni, Danny Kaye ha creato un suo stile, una sua "verve", che si manifestano in quelle lunghe filastrocche recitate con gusto lepidissimo, od in quelle imitazioni inventate con una misura godibilissima ed una osservazione che non scade mai nel macchiettismo.Di questi due aspetti, fondamentali, della sua comicità UN PIZZICO DI FOLLIA (*Knock on Wood*, 1954) diretto da Norman Panama e Melvin Frank offre due esempi quanto mai calzanti: l'estrosa chiacchierata nella quale Kaye decanta le meravigliose e fantastiche possibilità di una lucente fuoriserie e l'imitazione, centratissima, del classico inglese della City (vestito di scuro, cappello alla diplomatica ed ombrello affusolato). Sono due piccoli brani, ma in essi è rinvenibile tutto il gusto, l'intelligenza e l'acuto spirito d'osservazione che contraddistinguono il comico americano. Poi v'è il pezzo di vera "follia": il balletto finale nel quale Kaye dà la stura alla sua singolare dote di improvvisatore. Immaginate un

tizio, assolutamente digiuno di ballo, che si trova d'improvviso su di un palcoscenico tra una schiera di ballerini classici che stanno interpretando un pezzo di bravura. Quello che accade è facile prevedere: una sequenza piacevolissima, forse tra le piú azzeccate che Kaye ci abbia mai dato.

Per il resto l'invenzione di Norman Panama e Melvin Frank (sono anche autori del soggetto) si è attenuta ad uno schema decisamente comune, ché si tratta di una complicata storia di spionaggio nella quale il protagonista (un ventriloquo in preda a complicazioni psicoanalitiche) si trova involontariamente coinvolto. Storia scontata, pur tuttavia il comico riesce a rinverdirla con trovate gustose e con improvvise impennate che fanno dimenticare, almeno sul momento, di conoscere già tutto.

LA VALLE DEI MAORI (*The Seekers*, 1954) diretto da Ken Annakin può essere considerato come l'equivalente inglese della produzione western. O meglio come l'equivalente di quella parte della produzione western che mira sopra tutto a risultati spettacolari servendosi di una ambientazione suggestiva di una azione a carattere corale in cui si inseriscono poi le storie particolare dei personaggi di primo piano.

Ma il film di Annakin non possiede sicuramente quella grandezza epica o quel respiro avventuroso che costituiscono la forza del genere americano. Il suo è stato soprattutto un lavoro di copiatura, magari preciso ed accurato, ma privo di vitalità. Inoltre, sebbene il film sia stato in gran parte girato in Nuova Zelanda (la vicenda riguarda la colonizzazione di questa terra da parte gli inglesi nella prima metà dell'ottocento e le lotte accanite che i colonizzatori dovettero sostenere contro gli indigeni, in testa i Maori), nell'opera circola insistente una certa aria di "ricostruito", di "falso". Le ragioni non sapremmo spiegarcele e, pur se i Maori sono veramente tali, piú di una volta vien fatto di dubitarne. L'interesse consiste quindi nel solo materiale documentario, ossia in quei brani in cui vengono ripresi i costumi, le tradizioni, le cerimonie dei Maori. Per il resto comunissimo mestiere.

VICE

GIORNI D'AMORE - regia: Giuseppe De Santis - soggetto e sceneggiatura: Libero De Libero, Giuseppe De Santis, Elio Petri, Gianni Puccini - fotografia (ferraniacolor): Otello Martelli - musica: Mario Nascimbene - scenografia, costumi, arredamento e consulenza per il colore: Domenico Purificato - interpreti: Marina Vlady, Marcello Mastrojanni, Lucien Gallas, Giulio Calí, Renato Chiantoni, Pina Gallina, Dora Scarpetta, Gildo Bocci, Pietro Tordi, Gabriele Tinti - produzione: Excelsa Film, 1954.

CAMILLA - regia: Luciano Emmer - soggetto e sceneggiatura: Luciano Emmer, Ennio Flajano, Rodolfo Sonego - fotografia: Gabor Pogany - scenografia: Gianni Polidori - interpreti: Gabriele Ferzetti, Franco Fabrizi, Luciana Angiolillo, Irene Tunc, Flora Mariel, Gina Busin - produzione: Vides, 1954.

VIAGGIO IN ITALIA - regia: Roberto Rossellini - soggetto e sceneggiatura: Roberto Rossellini, Vitaliano Brancati - fotografia: Enzo Serafin - musica: Renzo Rossellini - scenografia: Piero Filippone - interpreti: Ingrid Bergman, George Sanders, Anna Proclemer, Marie Mauban, Paul Muller, Jackie Frost, Leslie Daniels, Natalia Ray - produzione: Sveva-Junior-Italiafilm, 1954.

MAMBO - regia: Robert Rossen - soggetto: Ennio De Concini - sceneggiatura: Ennio De Concini, Ivo Perilli, Guido Piovene, Robert Rossen - fotografia: Harold Rosson - musica: Nino Rota, A. F. Lavagnino - canzoni: Bernardo Noriega, su testi di Katherine Dunham - scenografia: André Andrejew - interpreti: Silvana Mangano, Michael Rennie, Vittorio Gassman, Shelley Winters, Katherine Dunham, Eduardo Ciannelli - produzione: Ponti-De Laurentiis, 1954.

ALLEGRO SQUADRONE - regia: Paolo Moffa - soggetto: da "Les Gaités de l'escadron" di Georges Courteline - sceneggiatura: Suso Cecchi d'Amico, Alessandro Continenza, Michel Audiard - fotografia (ferraniacolor): Vaclav Vich - musica: Annibale Bizzelli - scenografia: Gianni Polidori - costumi: Marilyn Carteny - interpreti: Vittorio De Sica, Daniel Gelin, Alberto Sordi, Paolo Stoppa, Charles Vanel, Jean Richard, Luigi Pavese, Silvana Pampanini, Carlo Lombardi, Riccardo Fellini, Memmo Carotenuto - produzione: Film Costellazione-Zebra Film-Les Films Fernand Rivers, 1954.

VERSAILLES (Si Versailles m'était conté) - regia: Sacha Guitry - scenario, adattamento e dialoghi: Sacha Guitry - fotografia (eastmancolor): Pierre Montazel - musica: Jean Français - interpreti: Claudette Colbert, Gérard Philipe, Jean Pierre Aumont, Gino Cervi, Fernand Gravey, Jean Marais, Orson Welles, Danièle Delorme, Gaby Morlay, Micheline Presle, Lana Marconi, Edith Piaf, Michel Auclair, Jean-Claude Pascal - produzione: C.L.M.-Cocinex, 1954.

IL DELITTO PERFETTO (Dial M for Murder) - presentato in Italia da Renzo Ricci col titolo "Delitto perfetto" - regia: Alfred Hitchcock - soggetto: dalla commedia "Dial M for Murder" di Frederick Knott - sceneggiatura: Frederick Knott - fotografia (Warnercolor, 3-D): Robert Burks - musica: Dimitri Tiomkin - scenografia: Edward Carrere - interpreti: Ray Milland, Grace Kelly, Robert Cummings, John Williams, Anthony Dawson, Patrick Allen, George Leight - produttore: Alfred Hitchcock - produzione: Warner Brothers, 1954.

JOHNNY GUITAR (Johnny Guitar) - regia: Nicholas Ray - soggetto: dal romanzo omonimo di Roy Chanslor - sceneggiatura: Philip Yordan - fotografia (trucolor): Harry Stradling - musica: Victor Young - canzone: Peggy Lee, Victor Young - scenografia: James Sullivan - interpreti: Joan Crawford, Sterling Hayden, Mercedes McCambridge, Scott Brady, Ward Bond, Ben Cooper, Ernest Borgnine, John Corradine, Royal Dano - produttore: Herbert J. Yates - produttore associato: Nicholas Ray - produzione: Republic, 1954.

L'ASSEDIO DELLE SETTE FRECCE (Escape from Fort Bravo) - regia: John Sturges - soggetto: Phillip Rock, Michael Plate - sceneggiatura: Frank Fenton - fotografia (Anscocolor): Robert Surtees - musica: Jeff Alexander - scenografia: Cedric Gibbons, Malcolm Brown - costumi: Helen Rose - interpreti: William Holden, Eleonor Parker, John Forsythe, William Demarest, William Campbell, John Lupton, Richard Anderson, Polly Bergen - produttore: Nicholas Nayfack - produzione: M.G.M., 1953.

(A sinistra) Danny Kaye in Un pizzico di follia *di Panama e Frank (A destra) William Holden in* L'assedio delle sette frecce *di John Sturges.*

E' MEZZANOTTE, DOTTOR SCHWEITZER (Il est minuit, Docteur Schweitzer) - regia: André Haguet - soggetto: da una commedia di Gilbert Cesbron - sceneggiatura: André Haguet, André H. Legrand - dialoghi: André H. Legrand - fotografia: Lucien Joulin - musica: Ernest Guillou - scenografia: Roland J. Quignon - interpreti: Pierre Fresnay, Jean Debucourt, Raymond Rouleau, André Valmy, Jeanne Moreau, Georges Chamart - produzione: Nordia Film, 1952.

UN PIZZICO DI FOLLIA (Knock on Wood) - regia: Norman Panama e Melvin Frank - scritto da: Norman Panama e Melvin Frank - fotografia (technicolor): Daniel Padd - musica: Victor Young - canzoni: Sylvia Fine - scenografia: Hal Pereira - coreografia: Michael Kidd - interpreti: Danny Kaye, Mai Zetterling, Torin Thatcher, David Burns, Abner Biberman, Steven Geray, Leon Askin, Diana Adams - produttori: Norman Panama e Melvin Frank - produzione: Paramount, 1954.

LA VALLE DEI MAORI (The Seekers) - regia: Ken Annakin - soggetto: dal romanzo omonimo di William Fairchild - sceneggiatura: William Fairchild - fotografia (eastmancolor): Geoffrey Unsworth - musica: William Alwyn - scenografia: Maurice Carter - costumi: Julia Harris - interpreti: Jack Hawkins, Glynis Johns, Noel Purcell, Laya Raki, Inia Te Wiata - produttore: George H. Brown - produzione: Fanfare, 1954.

LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

GIOVANNI AMERIO (Canelli - Il linguaggio del film di Renato May sarà sicuramente in vendita in qualche buona libreria di Asti. In ogni modo puoi richiederlo alla casa editrice Poligono, via Cesare Battisti 1, a Milano. Che ti posso dire di Edmund Purdom? Ancora non ho visto un suo film. Di Richard Burton, se devo basarmi sui due film apparsi sinora in Italia con il giovane attore inglese come protagonista — La tunica e Mia cugina Rachele — non posso far a meno di osservare che lo potevano servire meglio a Hollywood, se realmente erano convinti delle sue qualità di interprete. Ma a quel che pare il meno convinto era Burton stesso il quale d'un tratto ha lasciato il cinema, che gli offriva contratti da due mila dollari la settimana, per tornare al teatro ("per tirocinio" dice lui) e guadagnare molto molto meno.

M.V.G. (Bolzano) - Due sono i modi per raggiungere un regista con una lettera: scrivere direttamente, oppure passare attraverso la redazione di "Cinema" che provvederà ad inoltrare la missiva. Se preferisci la prima soluzione sappi che De Sica abita in via Barnaba Oriani 8 A, Lattuada in via Fratelli Ruspoli 12, e Castellani in via Flaminia 386. Tutti e tre a Roma.

ALDO GIORDANO (Torino) - Il Direttore mi trasmette la lettera del 26 ottobre per la risposta; perciò quanto riferirò non sarà farina del mio sacco. Devo innanzitutto ringraziare per le lusinghiere espressioni; poi far notare che la rubrica "Retrospettive" non è stata soppressa. Quanto ai dati, cerchiamo sempre di pubblicarli al completo, tuttavia l'inclusione di un gran numero di personaggi rende pesante la filmografia, e lo spazio non concede che ci si dilunghi. Per passare alla lamentela legata ai personaggi e interpreti principali non "incorniciati" a parte, dobbiamo far osservare che nelle critiche il riferimento agli attori e ai loro "ruoli" è sovente esplicito, e pertanto si viene ad eliminare lo specchietto. Infine le "ricapitolazioni": non è un affare tanto semplice riandare al passato e fare i sunti; tuttavia cercheremo, per l'avvenire, di rendere l'indice chiaro ed esauriente. Molte cordialità.

RICCARDO PAGNI (Follonica - L'idea di aprire un dibattito sui nuovi formati dello schermo è giusta; ma prematura. Perché è bene attendere i risultati sia del Vistavision normale, sia di quello anamorfizzato; nonché dobbiamo attendere gli ultimi risultati del Cinemascope il quale, dopo un inizio fatto di maldestri tentativi, sta raggiungendo una purezza tecnica nient'affatto disprezzabile. Personalmente sono ancora per il vecchio formato, ma comprendo che se a Hollywood hanno affrontato grattacapi e spese per imporre i nuovi espedienti una ragione seria la devono aver avuta a cominciare dalla controffensiva alla televisione. Quel che non comprendo è l'improvvisa scomparsa del 3-D dalle nostre sale. E' arrivato il film Hondo accompagnato da recensioni di critici americani entusiasti per l'uso, finalmente perfezionato, del sistema tridimensionale; e qui ce lo proiettano piatto piatto. Lo stesso è accaduto a Delitto perfetto di Hitchcock; e sì che il regista, al suo arrivo in Europa l'estate scorsa, aveva dichiarato nelle conferenze stampa di aver tentato effetti nuovi con il 3-D proprio in quel film, intitolato nell'originale Dial M for Murder (che in una approssimativa e buffa traduzione suona come "Componi sulla rotellina del telefono la lettera M per uccidere"). Per il cosiddetto schermo panoramico hai ragione, è odioso: E' indegno che in un cinematogrago si proietti sì e no una linguetta orizzontale di film con il cranio degli attori segato via per l'arbitrio di un esercente.

C.B. (Lucca) - Immagino la tua indignazione; un film girato muto, al ritmo di sedici fotogrammi per secondo, non può riuscire gradito agli spettatori allorché viene proiettato a ventiquattro fotogrammi, secondo il ritmo del film sonoro. E comprendo anche che la soluzione da te presentata come semplicissima («Non ci vuole niente — tu scrivi — basta aggiungere una rotella e una cinghia, senza che ciò danneggi minimamente la macchina; e tutto viene a costare poche migliaia di lire»), potrebbe essere efficacemente adottata, qualora fossero in programma originali muti. A questo punto te ne voglio raccontare una. In un cinema milanese di prima visione, di quando in quando, al cambiamento del rullo (te ne accorgi dalle perforature nel fotogramma) il ritmo della proiezione aumenta. Pare che il film marci a 26 o 27 fotogrammi al secondo. Perché? Una sola ipotesi sembra valida: perché si vuole finire più in fretta lo spettacolo. Gli attori si muovono più rapidamente del necessario, le voci diventano più acute.

M.S. (Moncalvo) - La collaborazione a "Cinema" non è ristretta a pochi amici. Puoi tranquillamente inviare i tuoi lavori alla redazione e attendere il verdetto; se positivo, esso si manifesterà sotto forma di pubblicazione del pezzo. Quanto all'indagine che hai condotta, permettimi di credere che non si tratti di una ricerca bensì di una confidenza, dato che quanto dici è purtroppo esatto). Per la tesi su O'Neill procurati il numero della Fiera Letteraria del 13 dicembre 1953; contiene un ottimo saggio di Edmond M. Gage sul drammaturgo, un lavoro al quale faresti bene ad accompagnare la lettura di Our Theatre in the Fifties (edizione Knopf, New YYork), ossia la raccolta dei saggi teatrali di George Jean Nathan; opera che non stenterai a trovare nelle sedi dell'USIS. Auguri.

ROSARIO SORTINI (Napoli) - Le notizie su Giovanna d'Arco al rogo realizzato cinematograficamente da Roberto Rossellini, sono ancora vaghe. Si sa che la versione è stata girata a Napoli, in alcuni studios della città, contemporaneamente all'allestimento dell'opera per il teatro; si sa che la Bergman ne è la protagonista, ma notizie più precise non ci sono ancora pervenute. Le pubblicheremo appena ne verremo in possesso. L'indirizzo di Vittorio De Sica è: Roma, via Barnaba Oriani 8 A.

RICCARDO MOC. (Senza indirizzo) - Nessun film a lungometraggio è mai stato realizzato col sistema a colori Roncarolo, che io sappia. Il museo dell'amore è un lavoro che Baffico ha girato nel 1935 per la Milano Film ma che pochi hanno conosciuto; e sì, che a detta dei tecnici, il risultato era più che soddisfacente. Non posso dirti se quello sia stato il primo film italiano a colori non forzati, in laboratorio (come ad esempio le pellicole dipinte a mano con l'anilina): penso di sì, se gradisci una mia personale opinione. Il sistema Roncarolo, come fa notare l'ingegner Paolo Uccello, è «un sistema italiano di cinematografia a colori del tipo sottrattivo bicromico e tricromico. La presa avviene con un blocco ottico prismatico posto anteriormente ad un obbiettivo multiplo». Un sistema dimenticato; come quell'altro che attorno al '35-'36 aveva fatto parlare molto la stampa, il "Bocca-Rudatis". Rammenti, a proposito di esperimenti italiani, gli ultimi duecentocinquanta metri di L'ebbrezza del cielo di Ferroni, presentato nel '40? Erano a colori; e fu un'emozione per noi, poveri diavoli, vedere Asiago fotografata con un qualcosa che non si limitava ad essere bianco e nero. Il sistema osato era il Dufaycolor. Vi recitava — lo dico per chi s'interessa a queste cose — il simpatico Mario Giannini, morto poi in guerra. (Suo padre è il commediografo). «E' vero che Anna Gobbi ha diretto una decina di anni or sono un film d'avanguardia intitolato Tre più due? » tu domandi. E vorresti sapere che "genere di film sarebbe". Io non l'ho visto; mi risulta che negativi e positivi sono scomparsi nell'incendio del '42 o '43 del Cineguf di Milano, per il quale il film era stato girato. I realizzatori erano due: Anna Gobbi e Luigi Veronesi. La Gobbi, che attualmente — dopo essere stata aiuto regista di Clemente Fracassi (e sceneggiatrice) — collabora con Mario Soldati a La donna del fiume, potrebbe rispondere a me; ed io, a mia volta, accontenterei la tua curiosità. Vagamente so che il soggetto era tratto da un racconto di William Saroyan. A presto, dunque.

NOVELLO (Milano) - La tua lettera è composta di quattro domande apparentemente composte e legittime, ma in fondo ingenue come di rado se ne leggono a cassetta della "Diligenza". Un soggetto, caro amico, viene piazzato in virtù di particolari manovre, se l'autore non è noto, se non è "del giro", come si dice. Occorre, perdonami il termine, "lavorarsi" il produttore; e prima della vendita c'è l'opzione; poi subentrano le modifiche, arrivano gli amici del producer, i suoi uomini di fiducia, "gli specialisti", i tecnici del ritocco, i califfi del "rovesciamento-della-situazione", i consulenti per la commerciabilità, e così via. Eppure vendere un soggetto, per un novizio, potrebbe essere facilissimo: incontri Alberto Lattuada, tanto per fare un esempio, passa una sera a caffè con lui (e Alberto è cordialissimo, ricordati), parli del più e del meno, e quando il discorso cade sulla carenza di buone idee nel cinema italiano, ecco che tu sfoderi il colpo del cartoccio. Parli del tuo soggetto (magari l'hai nascosto tra il portafogli e il passaporto), glielo fai leggere, aggiungi (come fanno tutti) che "è solo un abbozzo, suscettibile di modifiche", Alberto si entusiasma, te lo chiede in esame per qualche settimana, e un bel giorno ti arriva l'assegno per l'opzione. Bello, eh? Non impossibile, questo caso, ma raro. Il più è incontrare Lattuada. Altrimenti ti tocca girare per le case produttrici romane, parlare con l'addetto alla scelta dei soggetti e delle idee, conversare; magari sentirti sbattere due o tre porte in faccia, udire una sequa di "Le faremo sapere qualcosa, lasci l'indirizzo", e campare a caffelatte e panini in attesa della "chateaubriand" con Chianti '46. Personalmente, visto che è a me che ti rivolgi, non ho fiducia nel piazzamento dei soggetti a Roma. A meno che tu non sia fortemente ammanigliato con qualche influente elemento. Dài, ti prego, un'occhiata ai nomi nei titoli di testa; ti capita mai di incontrare lo sconosciuto di provincia in veste di autore? E dei famosi soggetti premiati negli autorevoli concorsi (la commissione è invariabilmente composta dai "grandi") quanti raggiungono gli studios e la realizzazione vera e propria? Sì (per rispondere all'altra tua domanda), mi pare che i soggetti siano pagati di più in America che in Italia, in media. Sì, c'è pericolo che il deposito alla Società Autori non sia sufficiente; l'astuzia non è patrimonio di pochi. E alla domanda quattro, perdonami, non vedo come il tentare il piazzamento di un soggetto in più case possa nuocere all'autore: almeno si avrà la gioia di confrontare le lettere di rifiuto inviate dai produttori e scoprire che si rassomigliano tutte in modo sbalorditivo, virgole incluse.

IL POSTIGLIONE

CAMBI E ACQUISTI

TULLIO KEZICH (presso "Settimo Giorno", *(Via Serio 1 - Milano)*. - Cerca i numeri di *Cinema* (vecchia serie), 159, 162, 163, 164, 165, 167, 168, 171 e seguenti.

GIOVANNI LIBERATI (Via Raffaello Sanzio 17 - San Benedetto del Tronto). - Cede al miglior offerente i seguenti volumi di *Cinema* nuova serie: VII (meno i n. 78 e 82), VIII, IX, X, XI; *Cinema nuovo* fino al n. 40 (meno i n. 1 e 6) e numeri sparsi di *Filmcritica*, *Rassegna del film* e *Rivista del cinema italiano*.

PETTENER BRUNO (Via delle Campanelle 391/1 - Trieste). - Cede la *Storia del cinema* di Francesco Pasinetti al miglior offerente di numeri della rivista *L'eco del cinema*.

(segue da pag. 718)

Di fronte allo sbigottimento di lei, Moraldo si sente intenerire. Ed è forse proprio questo che lo spinge ad essere sincero una volta per tutte, fino in fondo, anche con se stesso. Tutto ciò che si era rifiutato di vedere dentro di sé, ora viene fuori.

« Io non posso sposarti, Andreina... Ti farei infelice; saremmo infelici tutti e due... Ho creduto sinceramente di potermi mettere per questa strada: te, l'impiego, la casa... Ma mi accorgo che non è vero, non posso farlo... Io non so che cosa voglio, non so che cosa farò... ma ormai ne sono certo, non questo... Devi perdonarmi, Andreina... Io ti voglio veramente bene... e sto male a dirti queste cose... ma è meglio per tutti e due... ».

Andreina è pallidissima. Le tremano le labbra. Il suo sguardo è smarrito e spaventato.

« Ti sei innamorato di un'altra?... » chiede, con la sua logica femminile.

« Ma no, te lo giuro!... Pensare di non vederti più... di perderti... mi fa soffrire, te lo giuro... Se non fosse per questo, te lo avrei detto anche prima... E' proprio che... ».

E di nuovo Moraldo, tenero, angosciato, cerca di spiegare alla sua ragazza ciò che non è chiaro nemmeno per lui.

Andreina capisce e non capisce; una cosa sola è chiara, per lei: che Moraldo non la sposa, che Moraldo vuole lasciarla.

E questo la fa tremare e piangere.

Dieci volte Moraldo è sul punto di rinnegare tutto ciò che ha detto e di stringersi fra le braccia Andreina, promettendole di ricominciare tutto da capo; ma sempre una voce vitale, che gli risuona dentro lo avverte che sbaglierebbe, e lo rende inesorabile. E così Andreina è lasciata, è perduta. Un'altra strada si è chiusa; una strada che prometteva cose serene, dolci, tranquille...

Moraldo vede la sua ragazza allontanarsi tra la gente, sparire. Un'angoscia profonda gli stringe il cuore; per un'ultima volta lo assale la tentazione di inseguire la sua fidanzata... Ma resta fermo. E d'improvviso, quell'angoscia si trasforma, dentro di lui e senza il concorso della sua volontà, in una irragionevole esultanza. Una esultanza di cui egli si vergogna, ma che lo trascina via con sé, con piede leggero... Una esultanza che non provava più da tanto tempo: da quando, ecco, era incominciata quella storia con Andreina...

Libero!... Di nuovo libero!... Di fare che?... Non lo sa, e non gli importa di saperlo... Se ne va, quasi saltellando, per la città notturna, in mezzo al fluire della gente, senza voltarsi indietro.

XXXIII

« Lo sai che succede?... Hanno portato Gattone all'ospedale!... » la voce di Lange risuona nel microfono con uno strano accento di allarme che Moraldo non le conosceva

« All'ospedale?... Ma perché?... » chiede Moraldo.

« E che ne so!... Me l'ha detto uno della Casa cinematografica per cui stava lavorando... Faceva la comparsa... Dice che l'hanno trovato per la strada, non stava più in piedi per la febbre... L'hanno portato di peso, non voleva saperne... Dev'essere un attacco del suo male... il fegato... ».

« Andiamo subito a vederlo... Dov'è?... ».

« All'Isola Tiberina... Ci vediamo là tra mezz'ora... ». Moraldo appende il ricevitore e si precipita fuori della sua stanza.

Mezz'ora più tardi, entra con Lange nell'androne dell'antico edificio, sull'isola. Sono entrambi molto turbati e impressionati.

Entrano nell'ufficio della direzione.

« Gattone?... Ah, sì... Terza corsia, piano secondo... ».

Salgono le enormi scale di marmo, barocche, invase dagli odori dei disinfettanti. Incontrano infermieri malamente infagottati in camici più grigi che bianchi. Intravedono, oltre le vetrate, lunghissime corsie vaste come chiese, con decine di letti allineati. Quando arrivano al secondo piano, sono entrambi un po' più pallidi. Si fermano, si guardano attorno.

« La terza corsia, per favore? ».

L'infermiere indica una grande vetrata, oltre la quale si apre una specie di enorme sala barocca, dominata, in fondo, da un gigantesco baldacchino di marmo che due angioli, pure di marmo, sostengono contro la parete.

Basterebbe quel baldacchino a mettere i brividi: sembra l'ingresso alla morte.

Moraldo e Lange entrano adagio, col fiato sospeso. Procedono lentamente, guardando a destra e a sinistra, i volti allineati nei letti bianchi.

Quando sono a metà della corsia sentono giungere dal fondo, proprio di sotto il tremendo baldacchino, una voce arrochita, che grida arrotando le erre:

« Vigliacchi!... Scioglietemi!... Voglio andar via!... Vigliacchi!... ».

La voce di Gattone?... Si guardano, affrettano il passo.

E' nell'ultimo letto, vedono Gattone. Il volto paonazzo, lo sguardo allucinato del delirante, Gattone si sta dibattendo, nel letto e continua a gridare con quanto fiato ha in gola:

« Fatemi andare via!... Non voglio morire qui!... Scioglietemi!... ».

D'un tratto vede i due amici, che si sono arrestati allibiti a qualche passo, e malgrado il delirio li riconosce:

« Moraldo!... Lange!... Venite qui!... » rantola a voce più bassa, « vieni qui, Moraldo!... ».

Moraldo si avvicina di qualche passo, pallido come un cencio.

« Mi hanno legato col fil di ferro », seguita quella voce rantolante. « Scioglimi!... Mi sega le gambe!... Voglio andar via!... ».

Moraldo si guarda attorno come cercando aiuto. Dai letti vicini, qualcuno dice:

« E' da stamattina che grida così... Vuole buttarsi giù dal letto... ».

Moraldo si avvicina ancora di più. La pietà vince lo spavento. Mette una mano sul braccio di Gattone.

« Non gridare così... Sta calmo... Adesso chiamo il dottore... ».

Ma l'altro non sente ragioni. Riesce a buttarsi da un lato le coperte: nel camicione dell'ospedale sembra piccolo come un bambino. Le magre gambette da vecchio, che hanno corso tutto il mondo, appaiono biancastre, misere. Due fasce di stoffa lentissime le tengono legate al letto.

Sopraggiunge di corsa un infermiere. Scarta Moraldo, rialza le coperte sul corpo di Gattone, lo ricorica...

Gattone urla, si dibatte.

« Ma che cos'ha, che fa così?... » esclama Moraldo, atterrito.

« Vadano via », dice l'infermiere, un po' seccamente, « se li vede, fa peggio... E' in delirio... ».

E li spinge via. Lange, che non respira più non si fa pregare. Moraldo si attarda.

« Che cos'ha... Cosa gli fate?... » chiede angosciato.

L'infermiere si stringe nelle spalle.

« Cirrosi epatica... E' tutto intossicato, per questo delira... I reni non funzionano più... Vedremo domani... ».

« Ma si può salvarlo?... » insiste Moraldo.

Di nuovo l'infermiere si stringe nelle spalle.

Moraldo e Lange escono in silenzio sulla piazzetta. Non hanno la forza di commentare. Decidono di ritornare prima di sera.

XXXIV

E ritornano, infatti. Salgono direttamente alla grande corsia dominata dagli angioloni di marmo; ma questa volta la voce di Gattone non si sente. Essi non si rendono ancora ben conto di ciò che significa quel silenzio; e d'improvviso si trovano di fronte al letto vuoto. Il materasso è arrotolato. Si guardano, in silenzio.

« Loro sono amici di Gattone? » chiede alle loro spalle una voce sconosciuta, cortese, con un sensibile accento forestiero nelle erre arrotate come quelle di Gattone.

Si volgono. Davanti a loro c'è un ometto sui quarant'anni, chiuso correttamente in un impermeabile consunto e sporco, come quello di Gattone. Si presenta: un nome francese, che né Moraldo né Lange hanno mai sentito.

« E' morto due ore fa », spiega lo sconosciuto a mezza voce. « Lo hanno portato sotto ».

C'è una pausa. I tre si avviano adagio, in silenzio, verso l'uscita.

« Sono stato in direzione », riprende l'ometto. « Mi hanno consegnato il suo orologio e il portafoglio, da far pervenire alla figlia... ».

« Gattone ha una figlia... » chiede Lange stupefatto.

« Sì, una figlia, sposata, in Norvegia... ».

« Ma lei, scusi, chi è... » riprende Lange, con la sua franchezza.

« Io conoscevo Gattone da tanti anni... Sono scrittore anch'io... Abbiamo lavorato insieme a Parigi, nel '35... ».

Moraldo e Lange salutano quel nuovo Gattone misterioso e ignorato, che sembra creato apposta per non lasciar spegnere la stirpe dei Gattoni, e se ne vanno.

Quando Moraldo rincasa, si sente affranto. In fondo, ecco, gli è apparsa quella che potrebbe essere la sua propria morte. Anche lui, come Gattone, ha rifiutato e sta rifiutando tutto ciò che è regolare; ma a che cosa tende?... Che cosa aspetta?...

E' notte alta; ma la padrona di casa è ancora alzata.

Gli viene incontro, gli mormora misteriosamente, un po' allarmata:

« C'è un signore, di là che lo aspetta... ».

Moraldo si inquieta.

« Un signore? Chi è?... ».

« Non lo so... E' venuto oggi a cercarlo; è tornato due ore fa... ».

Moraldo ha un presentimento improvviso. Apre cautamente la porta della sua stanza ed entra.

Steso sul letto tutto vestito, c'è suo padre. Evidentemente, nella lunga attesa notturna, si è addormentato.

Il cuore di Moraldo si stringe, per un'angoscia acuta. Quell'uomo è suo padre. E' venuto a cercarlo proprio stasera...

« Papà... » dice a mezza voce Moraldo.

Suo padre si desta di soprassalto, stenta un attimo a raccapezzarsi, ha un sorriso impacciato. Scende dal letto, abbraccia Moraldo. Moraldo si lascia abbracciare. Sono entrambi nel più profondo disagio:

« Dovevo venire in città per un affare al Ministero, ti ho cercato all'ultimo indirizzo, non c'eri più... ».

« Sì, ho cambiato da qualche giorno », spiega evasivamente Moraldo.

« E la mamma, come sta?... E Sandra?... ».

Il padre dà le notizie di casa: la mamma ha un po' più spesso i suoi soliti disturbi, ma sta bene: Sandra aspetta un altro bambino...

« Un altro bambino?... » la notizia, chissà perché colpisce stranamente Moraldo. Ma già, questa sera tutto lo turba in modo speciale.

« E tu?... Che fai?... ». Il padre ha gettato una rapida occhiata eloquente alla misera stanza, ai vestiti lisi del figlio, al suo volto tormentato... Un'occhiata carica di silenziosa ansietà. Per un attimo Moraldo è sul punto di dire tutta la verità; di arrendersi. Ma poi mente.

« Sto bene... Ho trovato un impiego... Per adesso sono in prova, ma poi... ».

Il padre tace qualche istante. Poi azzarda, pieno di disagio:

« Dice la mamma se non vorresti tornare un po' a casa... Almeno per qualche mese... Un posto te lo troveremo anche là... ».

Moraldo sorride. Un sorriso forzato, stirato.

« Grazie... Ma non posso, vedi... Come faccio a lasciare l'impiego proprio ora che l'ho trovato?... ».

Il padre capisce. Non insiste. Il suo volto dice chiaro che cosa pensa e quanta pena prova. Ecco, anche quest'ultima àncora di salvezza che la vita ha gettato a Moraldo, nel momento più sconsolato della sua esperienza, egli l'ha rifiutata...

E il mattino seguente, il padre riparte.

XXXV

La sera di quello stesso giorno Lange ricompare. E' il solito Lange filibustiere; sembra che la tragica esperienza di dodici ore prima sia scivolata via dal suo animo senza lasciare traccia.

« Hai una maschietta sottomano? » chiede brutalmente a Moraldo. « No?... Be', non importa ci penso io... Domani sera vieni nel mio studio Ci divertiamo. Orgia! ».

Moraldo non capisce bene; per un attimo pensa che l'altro scherzi. Ma già Lange se ne va con la sua camminatura squinternata; gli grida ancora da lontano:

« Alle nove, da me!... Porta del vino... ».

Alle nove, la sera seguente, Moraldo sale le lunghissime scale nere e strette che portano allo " studio " di Lange. Tiene sottobraccio un fiasco di vino, che ha comprato con i soldi lasciatigli dal padre. Fino all'ultimo è stato indeciso; la morte di Gattone e la visita di suo padre lo hanno profondamente turbato. Poi, forse proprio per una istintiva reazione, un po' disperata, si è mosso. Lo studio di Lange sta all'ultimo piano di una vecchia casa maleodorante. Quando Moraldo vi giunge Lange è indaffaratissimo a sistemare alla meglio lo squallido ambiente.

C'è già una ragazza, che Moraldo non ha mai visto: una tipetta né bella né brutta, tra la commessa e la servotta, che si dà da fare per aiutare Lange. Sembra che tutto questo tramestio la diverta e la ecciti.

« Metti lì, metti lì », dice Lange a Moraldo, indicandogli un paravento che nasconde un lato della stanza. Moraldo passa dietro il paravento C'è un giaciglio sfatto; un lavandino che sgocciola, una sedia mezza rotta; e poi, qua e là, per terra, dei piatti e delle bottiglie. Moraldo mette il suo fiasco accanto al resto; e intanto Lange, dall'altra parte del paravento, seguita a dire a voce alta:

« Vedi quanta roba?... Paga tutto l'ingegnere Ansaldi, quello che gli dipingo la villa a Frascati... E' un pezzo che mi sta dietro... Vuol divertirsi con gli " artisti "!... ». Lange sghignazza. « Proprio, sembra che per lui Gattone non sia mai esistito, o sia morto vent'anni fa », pensa tra sé Moraldo. Intanto, arrivano gli altri convitati.

Una ragazza trasandata, con i capelli lisci fin sulle spalle, lungo le guance magre: esistenzialista in ritardo; un'altra ragazzona sgarbata come un cane giovane, ingombrante, ridanciana; un amico di Lange, piccolissimo, aggressivo; e finalmente il " mecenate " l'ingegnere di Frascati; un uomo sulla quarantina, tarchiato, vestito correttamente, che si asciuga in continuità le mani tozze sempre sudate e che si guarda attorno con il sorridente disagio carico di speranze illecite di chi va in una casa di tolleranza.

Lo studio è piccolo, la gente si pigia. Non si sa bene dove sedersi. Ogni tanto, qualcuno sbatte contro un trespolo carico di creta molliccia e appiccicosa.

Lange e la ragazza tipo servotta si agitano. Ma intanto, qualcuno altro bussa ancora alla porta.

Lange si stupisce; non aspetta più nessuno. L'ingegnere di Frascati, arrossendo un poco, spiega che si è permesso di invitare anche una scrittrice, una intellettuale...

« Benissimo!... Avanti la scrittrice!... » grida Lange. Qualcuno corre ad aprire; e sulla soglia appare la signora Contini. E' accompagnata da un giovincello della stessa età di Moraldo, press'a poco, ma biondo invece che bruno.

Lì per lì essa, tra tutta quella gente, non riconosce Moraldo, il quale invece l'ha riconosciuta subito ed è rimasto un po' in disparte, carico di un disagio profondo. Poi, per forza di cose, i due si trovano faccia a faccia. Anche la signora ha un attimo di perplessità agrodolce; ma lo supera con la sua solita autoritaria disinvoltura. Tende la mano a Moraldo, con naturalezza apparente:

« Oh!... Come?... E' un pezzo, che non la vedo... Permette?... ».

E gli presenta il piccolo " macrò " di turno. Moraldo stringe la mano a quell'altro se stesso, e subito la ritrae con un senso di schifo

Da quest'altra parte, la gente si siede alla meglio fingendo una falsa animazione. In realtà, tutti si sentono a disagio. Il piccolissimo giornalista versa i primi bicchieri di vino; Lange compare con un piatto di salumeria.

La signora Contini finge di guardarsi attorno con aria di intellettuale in cerca di documentazione:

« E' interessantissimo », dice al suo vicino. « Adoro questo tono bohème in pieno '900!... ».

E beve lentamente il vino, gettando strane occhiate a Moraldo, cui non ha più rivolto la parola.

Qualcuno, con la scusa di vedere a che punto è la pasta, passa dietro il paravento dove ci sono le ragazze. Si sentono le prime proteste:

« Cosa fa?... Non cominciamo, eh?... Giù le mani!... ».

L'ingegnere seguita a guardarsi attorno con gli

occhi lustri, in attesa dei fatti scandalosi; ma per intanto non c'è che una penosa, falsa animazione. Non resta che sperare nel vino; e Lange lo mesce senza economia...

Ore più tardi, l'atmosfera è cambiata.

Nel piccolissimo spazio lasciato libero dalle sedie spostate, la ragazza esistenzialista sta ballando una samba con gli occhi fissi nel vuoto e i capelli sul volto. Intorno c'è un vociare confuso, rotto da risate sgangherate. Quasi tutti sono ubriachi; di un'ubriachezza piatta, volgare, senza né estri né divertimenti.

I ritegni sono caduti; ma tutto è ugualmente penoso e squallido.

Le ragazze si difendono, o all'improvviso si effondono in tenerezze aggressive.

Moraldo è l'unico che non sia ubriaco; è pallidissimo; gli sembra di stare in un brutto sogno.

Non riesce a distogliere lo sguardo dalla sua ex amante, nella quale si è operata una tragica trasformazione.

La maschera di signorile superiorità intellettuale le è caduta dal volto; si è sfrenata la bestia.

Tiene strettamente abbracciato il suo amichetto biondo; lo bacia senza ritegno; e allunga un braccio verso Moraldo chiamandolo a sé.

«Su, venga qui!... Facciamo la pace!... Non sarà mica geloso!... Vieni qui, dammi un bacetto...».

E ride, sguaiatamente.

Lange dorme già, con la testa appoggiata a una sedia...

Quando Moraldo si desta, le prime biancastre luci del giorno entrano per i vetri sporchi della finestra. Tutto intorno, in un ritmico ansare più breve o più leggero, stanno distesi malamente dei corpi. Così, in quella luce cimiteriale, fra le forme di creta e le carte lacerate, sembrano tanti cadaveri.

Fa freddo, anche. Moraldo rabbrividisce. Si solleva, rimane qualche istante a guardarsi attorno, spaurito e disfatto.

Un nuovo brivido, più forte, lo scuote tutto.

Si alza adagio, si riordina un poco, attraversa in punta di piedi la stanza cercando di non pestare nessuno, esce sul pianerottolo. Si ferma, nel buio maleodorante, accanto ad un rubinetto incastrato nel muro; si butta dell'acqua sul volto.

XXXVI

Le strade sono ancora semideserte, grigiastre.

Moraldo cammina a caso, il bavero alzato, le mani nelle tasche, con lo sguardo a terra.

E' oppresso da uno sconforto nero, che aumenta ad ogni passo. Come se tutte le delusioni accumulate in questi mesi di lotte e di esperienze uscissero insieme dal profondo pozzo della sua coscienza.

Non sa più niente, non capisce più niente; ha l'impressione che non riuscirà mai a capire niente della vita e degli uomini.

Una vettura della circolare esterna si ferma a pochi passi da lui. Moraldo vi monta senza quasi rendersene conto.

La vettura è piena di operai; ad ogni fermata altri ne salgono. Volti induriti dalla fatica che il sonno notturno non è riuscito a cancellare; abiti sporchi; mani pesanti. Una umanità greve, triste, senza luce: così li vede Moraldo, e quelle facce, che salgono a ondate e gli si affollano attorno lo atterriscono, gli danno l'impressione di trovarsi, solo, in mezzo a una specie di animali sconosciuti ed ostili.

Moraldo si sente soffocare dall'angoscia. Sono i momenti in cui il suicidio matura e sembra l'unica possibile soluzione.

Alla estrema periferia, Moraldo scende, si avvia verso la campagna, lento.

Le domande angosciose si affollano dentro di lui.

«Che cosa cerco, io?... Che cosa sono?... Un po' di vizio, ma non troppo: non sono stato nemmeno capace di adattarmi a fare come quel biondino... Un po' di spirito borghese, ma non troppo: ho buttato via Andreina, il lavoro, la mia casa... Gattone?... Essere come Gattone?... Morire come lui?... Mi atterrisce soltanto pensarlo. E allora, che cosa aspetto?.. Cosa voglio?...».

Moraldo è uscito di strada, si è buttato a sedere in un prato. Poi, come vinto dall'insostenibile, annientante peso del nero che lo circonda, si adagia prono per terra e rimane così...

XXXVII

A sera, quando le prime luci si accendono nella linea scura delle case della città, Moraldo si ridesta. Una specie di greve torpore lo ha posseduto per tutto il giorno.

Senza sapere come, si ritrova all'inizio di una vastissima strada tutta costellata di luci che dalla campagna si addentra a perdita d'occhio nella città.

Moraldo guarda, davanti a sé, quelle case, quelle luci, quel movimento umano di cui gli giunge il brusio... Non procede. Qualcosa lo respinge indietro, verso la campagna che si sta velando delle ombre notturne. Ha paura. Non ha voglia, ecco, non ha voglia di ritornare là in mezzo; di ricominciare...

Una macchina frena rumorosamente a pochi passi da lui. Moraldo si volge adagio, come trasognato.

«Ma che fai?...».

Dal finestrino della scassatissima topolino terza serie, la faccia volpina di Ricci si protende canzonatoria.

«Dai, monta su... Ti do un passaggio... Cosa fai da queste parti?...».

Ricci socchiude la portiera, col motore acceso.

Moraldo si avvicina lentamente. Esita un attimo poi risponde crollando la testa.

«Grazie...».

«Non vieni?... Hai la ragazza quaggiù...». Poi nota qualcosa di insolito sul volto di Moraldo. «Ma che ti succede?». Moraldo si stringe nelle spalle. Ha un nodo in gola, stenta a parlare.

«Senza una lira?... Eh, ci vuol altro!...». Si fruga nelle tasche. «Ti bastano cinquecento lire fino a domani?... Ti darei di più, ma....».

Moraldo sorride lievemente. Respinge il denaro. No, non è questo.

«E allora ,che ti è successo?... Hai soldi in tasca, sei giovane... Che vuoi?...» chiede stupito Ricci.

«Ne ho abbastanza», dice bruscamente Moraldo, con la voce arrochita.

«Di che?...».

«Di tutto».

C'è un silenzio. Ricci spegne il motore della macchina; scende a terra. Si è fatto serio; di una serietà un po' comica, ma sincera. Tira fuori un pacchetto di sigarette mezzo acciaccato, ne porge una a Moraldo, un'altra la mette in bocca.

Vorrebbe forse dire qualcosa, ma non trova. Poi, d'improvviso, dice:

«Mannaggia! Meno male che non le hai prese...».

Moraldo non afferra.

«Le cinquecento lire... Domani mi scade una cambiale, non ci pensavo più».

Altro brevissimo silenzio. Poi Ricci riprende:

«Ah, lo sai che vogliono farmi fallire?... Mannaggia!... Due istanze di fallimento... Una vita d'inferno... Non posso neanche tornare a casa.. E mia moglie non sa niente!...».

Spiega, confidenziale:

«Sai, mi tocca firmare le cambiali con il nome di mia moglie... per via di quelle due domande di fallimento...» e, dopo un attimo: «Povera donna!... Ogni tanto invento una balla, per darle un po' di ossigeno: ieri le ho raccontato che sto stringendo un affare di due milioni, questione di giorni...».

Ride, divertito, per conto suo. Poi, bruscamente, interpella Moraldo:

«Be'?... Cosa hai visto?... Che lavoro stai facendo?...».

Moraldo scuote le spalle.

«Niente. Non so fare niente... Non saprò mai fare niente... né di bene né di male...». Poi, più sommesso, con un sorriso stirato aggiunge: «Cosa serve continuare?...».

Ricci rimane qualche istante, pensoso, borbottando:

«Eh, fijo mio!...». E improvvisamente, molto serio, come gli fosse venuta l'idea risolutiva:

«Hai mai provato nel ramo automobili?...».

Moraldo lo guarda senza fiato. Lì per lì crede che l'altro voglia far dello spirito. Ma Ricci è serissimo; ha interpretato a modo suo il "dramma" di Moraldo, e prova a risolverlo a modo suo.

Anzi si anima:

«Ho un amico che si è fatto i soldoni... Sta' a sentire... Ti presento... Io non ci sono fatto, ma tu sei giovane, di distinta presenza...».

Per un po' Ricci continua a spiegare animatamente i vantaggi e le possibilità di quella soluzione; e Moraldo, travolto, smontato, lo ascolta senza reagire. Quella vitalità ostinata e incomprensiva, invece di sgomentarlo, lo disarma. Guarda Ricci; lo lascia finire; poi a bruciapelo chiede:

«Ma tu... non ti sei mai stancato?... Non ne hai abbastanza di queste lotte?...».

Ricci lo guarda, un po' sorpreso. Agita la mano, con le dita strette in punta, dall'alto in basso, sospirando:

«Fijo mio, qui bisogna campare....».

La vita, malgrado tutto. Qualcosa di nero si sta sciogliendo adagio nel cuore raggelato di Moraldo. Di nuovo Ricci insiste:

«Dai, monta... Ti porto in città...».

Ma Moraldo rifiuta ancora. No, proprio no. Ha bisogno di restare solo.

Ricci risale in macchina, mette in moto.

«Domani, vieni al Bar... No, dopodomani, domani non posso... Ti presento quello delle macchine... Ah, mi raccomando, se telefoni in casa, per carità, non ti lasciar scappare detto niente con mia moglie!... Anche se ti chiede qualcosa di me, mosca, eh?...».

E con un ultimo ammiccare di occhi, un ultimo cenno di mano, Ricci riparte.

Moraldo resta solo. Segue con lo sguardo la topolino scassata che si allontana sferragliando E si avvia verso la città.

Prima adagio, poi con passo meno lento... I tratti del suo volto si stanno stendendo... Una esuberanza irragionevole lo guadagna a poco a poco...

Le luci, intorno, tornano a sembrargli gaie.. E i volti, i volti della folla che gli cammina ai fianchi, gli appaiono sempre meno ostili. Passa una ragazza bruna, con la chioma opulenta ondeggiante sulle spalle, e gli lascia il lampo di un sorriso...

Più in là, un ragazzo scamiciato pedala fischiando una canzone... Due innamorati gli vengono incontro, camminando adagio, stretti uno all'altro... Un bambino piange, voci di donna si incrociano... La vita, la vita, con il suo inesauribile, imprevedibile tesoro di incontri, casi, persone, avventure...

Moraldo cammina rapido tra la gente ,sorridendo a tutti.

FINE

RUBRICA MEDICA

MISURE PREVENTIVE
contro le malattie della gola

Le malattie della gola così frequenti negli adulti e nei bambini segnano una recrudescenza in questa stagione. Infatti l'azione del freddo e dell'umidità incide sull'integrità anatomica e funzionale dell'epitelio delle mucose delle vie respiratorie. In queste alterazioni dell'epitelio i germi più svariati trovano condizioni favorevoli per insediarsi e svolgere la loro dannosa azione. In queste forme l'impiego dei chemioterapici, degli antibiotici per via generale o locale è da considerarsi senz'altro un pernicioso errore: infatti tale terapia, oltre a non offrire alcuna azione degna di considerazione, contribuisce alla creazione di una resistenza dei germi agli antibiotici.

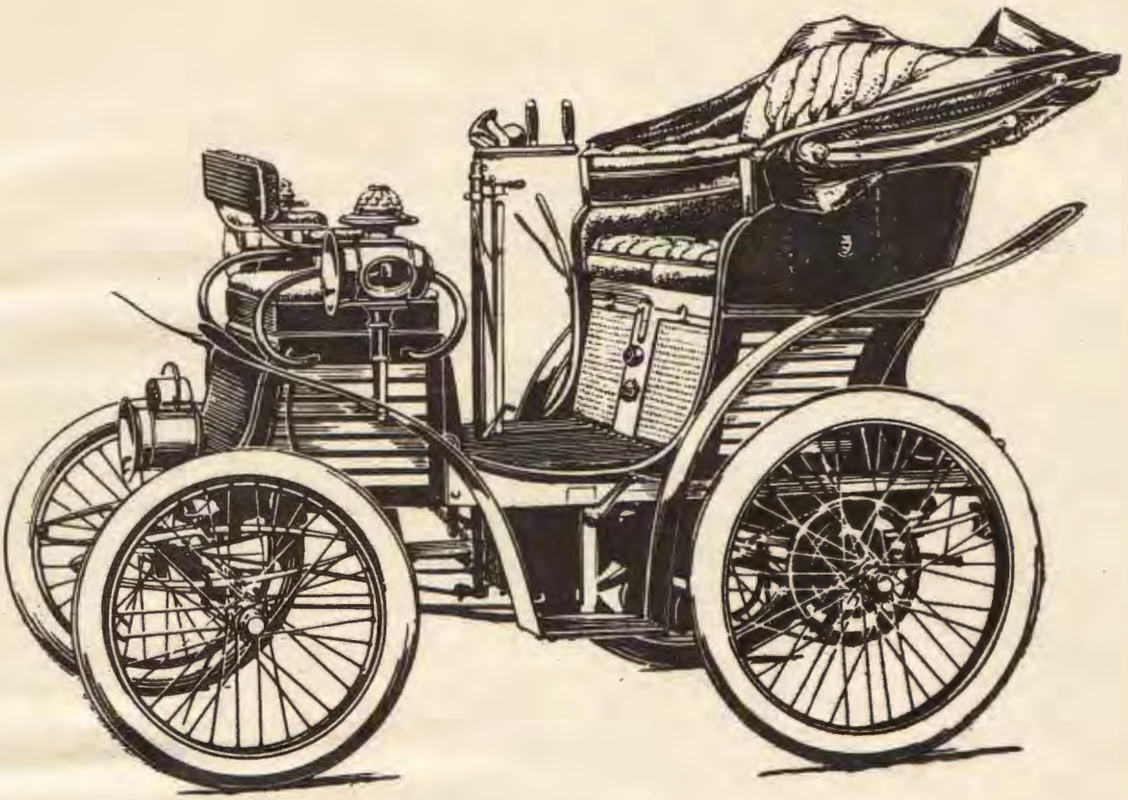
D'altro lato la pratica medica ha oggi precisato che l'azione degli antisettici locali (formaldeide, ecc.) riesce irrisoria, quando non nociva. Un'azione specifica ed elettiva che viene a proteggere la funzione del tessuto epiteliale è svolta dalla vitamina A. Questo fattore porta pure un aumento notevole della resistenza delle mucose alle infezioni (apparato respiratorio soprattutto). Un medicamento quindi veramente efficace e scientificamente giustificato contro i disturbi delle vie del respiro non poteva trascurare di associare all'azione curativa di alcune specie vegetali balsamiche quella protettiva delle mucose, propria della vitamina A. Questo concetto è stato realizzato integralmente nella bronchiolina che, universalmente conosciuta e consigliabile per la sua efficacia oggi, in virtù di particolari accorgimenti tecnici, è stata preparata anche in pastiglie.

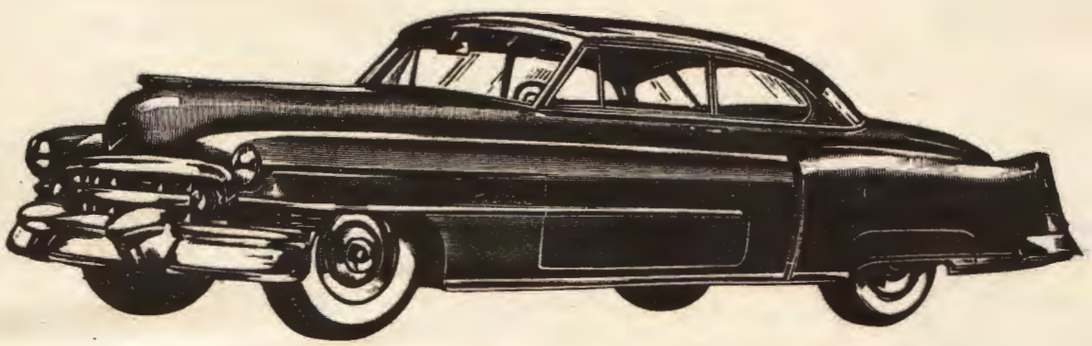
Questo importante preparato si giova dell'estratto di *thymus nepeta*, di cui è nota l'azione sedativa, antisettica ed anticatarrale, particolarmente efficace nella tosse e nei catarri bronchiali, efficacemente analgesico negli stati infiammatori; dell'erisimo officinale, chiamato anche erba dei cantanti per le sue virtù medicamentose nelle faringiti e laringiti.

La duplice preparazione della bronchiolina, in sciroppo ed in pastiglie, ne estende l'uso ai lattanti, ai vecchi arteriosclerotici, agli oratori, ai cantanti, ai fumatori, che con l'uso sistematico della pastiglia proteggono la mucosa del cavo orale dai danni del fumo.

Dott. GALENO

DAVIDE TURCONI, *responsabile* — Autorizzazione N. 119 del Tribunale Civile e Penale di Milano — Concessionaria per la vendita in tutta Italia A. e G. MARCO, Via Visconti di Modrone, 3, - Milano - Arti Grafiche Pezzini - Milano.





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

CINEMA

Ava Gardner e Robert Taylor sono i protagonisti dello spettacolare CinemaScope a colori con suono stereofonico Perspecta **"I cavalieri della tavola rotonda"** *diretto da Richard Thorpe*