

# FILMCRITICA



“La signora senza camelic.,

Numero 21 - Lire 150



CHAPLIN: TUTTI I DIALOGHI DI “LIMELIGHT,,

BERGER - CIARLETTA - CUSSINI - DE MARTINO  
DI LAURA - FERRARA - QUATTROCCHI





Il ritorno di una grande attrice HELEN HAYES

in un film di LEO Mc CAREY

## *L'amore più grande*

*My Son John*

con Robert Walker \* Van Heflin \* Dean Jagger



## Sommario

<i>Poesia e propaganda</i>	Ernesto De Martino	55
<i>Conclusione del personaggio</i>	Nicola Ciarletta	58
<i>Luci della ribalta (II)</i>	Charles S. Chaplin	63
L'Antiaccademia:		
« <i>Miracolo a Milano</i> » e « <i>Il cappotto</i> »	Giuseppe Ferrara	75
« <i>Il realismo «derivato»</i> »	Luciano Cussini	81
<i>Il libro del mese</i>	Luigi Quattrocchi	85
Schede critiche: « <i>La giostra umana</i> »	Rudi Berger	86
<i>Titoli (e film) perduti</i>	Alfredo di Laura	87
<i>Corsivi</i>	Cussini-Di Laura	88



*In copertina:* Lucia Bosé nel film «*La signora senza camelie*», diretto da Michelangelo Antonioni, interpretato da Gino Cervi, Andrea Checchi, Ivan Desny e Alain Cuny - (Forges Davanzati - E.N.I.C.).

---

Direttore responsabile: *Edoardo Bruno* - Direzione, Amministrazione, Pubblicità: Via A. Saffi n. 20, tel. 587.119, Roma - Redazione milanese: presso Rudi Berger, Viale Abruzzi, 15 - Redazione parigina: presso Roger Régent 5, Place Champerret Paris (XVII) - Corrispondente da Barcellona: José Sagré, Bailèu 82, 3<sup>o</sup> 1<sup>a</sup> - Corrispondente da Londra: Frank Bamping, 19 Prencess Mary House, Vincent Street - Tipografia del Babuino, Via del Babuino, 22 - *Abbonamento annuo:* per l'Italia L. 1.500, per l'Estero L. 3.000 - Versamenti su c/c postale n. 1/33033 - Gli articoli anche se non pubblicati non vengono restituiti - Filmeritica è iscritta al n. 1803 del Registro Stampa in data 18-10-1950 - Distribuzione Nazionale: Cidis - La Rivista è in vendita a *Parigi:* Librairie de la Fontaine, Librairie de la Hune, Librairie de la Sorbonne; a *New York:* Gotham Book mart; a *Chicago:* University of Chicago Bookstore; a *Hollywood:* Universal New Company; a *Bruxelles:* Librairie de l'Enseignement; a *Helsinki:* Akateeminen Kirjakauppa; a *Londra:* International Bookshop.



---

*Tutti i diritti d'autore sono riservati ed è fatto divieto  
di riprodurre articoli senza citare la fonte*

---



# POESIA E PROPAGANDA

di

ERNESTO DE MARTINO

Propaganda non è arte: la proposizione è così ovvia che il discorso sembra da considerare chiuso appena iniziato, almeno fra gente che ha qualche pratica di cultura. Ma è da diffidare delle proposizioni diventate ovvie, e sulle quali si è generalmente d'accordo, perchè accade che se si ha la pazienza di ragionarle in concreto, e di pensare che cosa esse implichino e che cosa escludano, si finisce con lo scoprire che nulla è più contestato ed equivoco delle proposizioni ovvie. Nel caso del cinema, la tentazione ad usare di questo mezzo di espressione per commuovere gli affetti del pubblico a profitto di un determinato credo morale, politico o religioso è particolarmente forte per due ragioni fondamentali: perchè col cinema è possibile influire su larghe masse umane e perchè il cinema è un'arte giovane, culturalmente poco smaliziata, senza le tradizioni critiche consolidate che possono vantare la letteratura, la pittura o la musica. D'altra parte la passione politica sconvolge a tal punto il giudizio estetico che accade molte volte di sentir condannare come « propagandistico » un film nel quale, invece, c'è, nel complesso o a tratti, quell'abbandono lirico, quella risoluzione fantastica, che qualificano un'opera d'arte. La proposizione « propaganda non è arte » non appare dunque così ovvia come dovrebbe essere, soprattutto poi quando si esercita in concreto il giudizio su questo o quel film. In particolare, sui film « neorealistici » abbondano le critiche di « destra » e di « sinistra » dalle quali traspare, a mio parere, un pietosissimo equivoco mentale. « Miracolo a Milano », visto da destra, ha dato luogo a giudizi di questo genere: « Tutto bene, ma c'è sotto la propaganda comunista. Quel Mobbi parla chiaro. E poi è ora di finirla con l'Italia dei pezzenti e dei miserabili, con questo insistere unilaterale e tendenzioso su certi aspetti della realtà nazionale, che, oltre tutto, ci discreditano all'estero, etc, etc. » A questa critica di destra, in cui solo per ragioni di pudore o di prudenza non si fa espressa menzione al popolo di santi e di navigatori, fa riscontro la critica di sinistra che, nella sua forma più settaria, suona a un di presso così: « Miracolo a Milano? Un bel film. Ma è in parte ancora prigioniero di un'ideologia arretrata. Questi barboni son uomini isolati, senza coscienza di classe, sottoproletariato. Questo film non esce in sostanza dal dramma dell'individuo singolo, come nel caso dell'operaio di "Ladri di Biciclette" o del pensionato di "Umberto D.". E poi quella cavalcata finale in cielo sa di evasione, elude il problema ». E questi critici di sinistra solo per pudore o per prudenza non dicono che avrebbero voluto vedere i barboni, invece di dileguarsi nel cielo, correre a iscriversi ai rispettivi sindacati, o addirittura alla prossima sezione comunista.

Mi sembra evidente che questi due tipi di critica sono entrambi, di fatto, largamente tributari alla confusione fra arte e propaganda. Il critico



di destra sospetta nel film la propaganda comunista, ma in realtà lamenta l'assenza di una propaganda reazionaria, patriottica, e, in ultima analisi, fascista. Il critico di sinistra scopre nel film una ideologia politica arretrata, ma in realtà ha nel cuore un'altra propaganda che vorrebbe far valere immediatamente nel film, quella del suo partito, e si lamenta in sostanza che il film non sia un ordine di operazioni e non contenga una serie di suggestioni per il giornale murale della sua sezione. Entrambe le due posizioni sono radicalmente errate rispetto a un film che pretende di essere un'opera d'arte. Per restare nell'esempio prescelto, il film «Miracolo a Milano», non si tratta di far immediatamente reagire nel giudizio le proprie simpatie o antipatie politiche, di essere pro o contro Mobbi, pro o contro l'Italia dei pezzenti, comportandosi come certo pubblico popolare del cinema di periferia di un tempo, che accoglieva con grida di giubilo l'arrivo dei «nostri». Il problema, per «Miracolo a Milano», è di decidere se gli elementi realistici e quelli fiabeschi vi sono fusi in un'unità di ispirazione, se la cavalcata in cielo ha coerenza estetica con il resto della vicenda, se le figure del racconto sono trattate con abbandono lirico, e così via.

Ma allora (e l'obiezione, credo, verrà soprattutto dai critici di sinistra) il contenuto non conta nulla? E come si spiega che il cinema neorealistico è, in gran parte, cinema contenutistico?

A me sembra che anche sulla questione dei cosiddetti contenuti occorre intendersi. Un problema dei contenuti, nel senso che ve ne siano di assolutamente poetici e di assolutamente impoetici, non ha luogo, perchè ogni contenuto, se impegna profondamente la passione e se si risolve senza residuo nell'immagine lirica, può diventare poetico. Tuttavia, proprio perchè la piena risoluzione lirica del contenuto non può effettuarsi senza una potente sincera esperienza passionale del contenuto stesso, non tutti i contenuti, da un punto di vista storico, sono egualmente suscettibili di risoluzione lirica. Nell'Umbria medievale fu passione realissima e sincerissima l'ansia di salvezza di Frate Francesco, il suo moto di carità che dagli uomini si dilatava agli animali alle piante, agli astri, a tutto ciò che fosse testimonianza di Dio: questa passione realissima e sincerissima si liberò liricamente nel Cantico delle Creature. Ma oggi, nella così poco francescana civiltà moderna, quel modo di sentire è per noi memoria storica, non attuale esperienza immediata, e quindi un tentativo poetico che tolga a contenuto quel sentire è storicamente impossibile. Un film come quello di Rossellini sul poverello di Assisi conferma, mi sembra, come ci sia di fatto un limite storico nella scelta dei contenuti. Di guerre assai più tremende di quella di Troia il mondo moderno ne ha conosciute: ma un'epica di tipo omerico non è nata e non è possibile che nasca, per la semplice ragione che tutta la cerchia caratteristica dell'epico sentire non è più immediatamente attuale nel cuore degli uomini, ed è in noi riproducibile culturalmente solo attraverso la mediatezza del canto d'Omero. Oggi celebrare la guerra, cantare la guerra, suona insincero, sa di storicamente scontato, e se di un'epica si vuol parlare vale quella di alcuni fotogrammi di Charlot soldato. La passione dominante del nostro secolo, quella per cui il nostro secolo è sincero, è la passione per gli oppressi, per coloro che la società schiaccia o che riduce a una funzione meramente strumentale: e questa passione è legata al fatto che su scala mondiale gli oppressi stanno prendendo coscienza della loro condizione di oppressione, e stanno sperimentando il dramma della loro emancipazione. Da ciò nasce la possibilità poetica, storicamente concreta, di un'epica degli oppressi, a cui il cinema neorealistico ha dato



espressione, naturalmente con rari frutti effettivamente poetici perchè la vera poesia è stata sempre rara. Ma, ancora una volta, è necessario intendersi. Questa passione per gli oppressi, come attuale possibilità storica di poesia cinematografica, va intesa in tutta la sua ampiezza e in tutta la sua umanità: ha da raggiungere l'oppresso nella pienezza del suo dramma, che conosce la disperazione dell'isolamento, i tentativi di salvezza individuale, i compromessi momentanei, la speranza, la gioia di vivere, il desiderio di abbandonare l'arena, e infine, naturalmente, anche la lotta insieme agli altri oppressi per la fondazione di un mondo migliore. E il mondo degli oppressori va raggiunto anch'esso nella pienezza del dramma suo, che è dramma umano, di creature vive, viste nelle loro sfumature, e non nel sommario giudizio « propagandistico » che li assegna senz'altro fra i « cattivi » e li addita all'universale disprezzo. Se si vuol creare un'epica degli oppressi, si tenga a mente che l'epica, in quanto poesia, non conosce lotte fra Dei e bruti, ma fra uomini e uomini, fra Achille e Ettore.

ERNESTO DE MARTINO



# CONCLUSIONE DEL PERSONAGGIO

(Tre asterischi su Limelight)

di

NICOLA CIARLETTA

Charlot è uno di quei grandi personaggi che la fantasia creatrice ha dotato di tutto, lasciandoli solitari e autosufficienti, e celebri per se stessi. Don Chisciotte è senza dubbio più conosciuto di Cervantes: parimenti Charlot lo è più di Chaplin. E — per rimanere nel paragone — mentre Chaplin e Cervantes sono direttamente figli della storia, Charlot e Don Chisciotte sono figli di un'aspirazione umana, che, per essere sconosciuta dalla storia, si apre una strada di generoso esilio in mezzo al riso del mondo.

Il personaggio Charlot, nato dalle spoglie di un clown, è dunque l'emblema della solitudine o, a dir meglio, dell'uomo puro, che trae nel proprio esilio le sue doti e i suoi sentimenti migliori: la dolcezza, la tenerezza, la sollecita comprensione del dolore altrui, la speranza.

Di questi temi è più o meno intessuta la storia della poesia, dalla comparsa dei Vangeli fino al '40: fino a quando, cioè, la guerra rovescia sulla terra sciagure più grandi di quante se ne fossero sin allora sperimentate e l'uomo, proprio in virtù di quei sentimenti migliori, avverte che la via del sacrificio e dell'esilio sarebbe oramai un'aspra contraddizione se egli, che ne è il naturale custode, non si facesse energico attore per la salvaguardia della purezza.

A questo punto Charlot rischia di diventare un sopravvissuto; e il primo a capirlo è, naturalmente, Charlie Chaplin. Un primo accorgimento egli deve averlo avuto dall'esito del *Dittatore* che, apparso dopo le sciagure della guerra (sovrastanti in modo incredibile i leggeri traguardi della parodia), lasciò negli spettatori un senso di vuoto e di sdegno. Charlot, ovvero il poetico campione della purezza, sembrò voltarsi insomma contro se stesso e minacciava di mutarsi in un campione di cinismo.

Charlie Chaplin cambiò quindi strada, vestendosi da *Monsieur Verdoux*. Questo mutamento era l'implicito attestato di morte di Charlot. Tuttavia il film si salvò grazie proprio alla reintroduzione furtiva di costui che, pur sotto mutate spoglie, ricomparve negli episodi più notevoli, quale era sempre stato per l'innanzi.

Per morire, o diciamo meglio per chiudere il suo ciclo di poesia, Charlot avrebbe dovuto rientrare nel reale volto del suo autore e rifare tutto il cammino, grande e miserabile, che lo aveva rivelato al mondo.

\* \* \*

Questo è, a nostro avviso, il significato di *Luci della ribalta*, ritenuto da taluni addirittura sconcertante, e che noi vorremmo definire semplicemente « l'epilogo di Charlot ». Di Charlot che nel film non compare interamente che in un punto: ma l'arrivarci è davvero così tortuoso che si



corre il rischio di non accorgersene. Il punto è l'ultimo *sketch* che il protagonista — un celebre clown decaduto, cui è stata concessa pietosamente una *rentrée* straordinaria sulle scene — recita con un antico compagno d'arte: il quale *sketch*, è da notare, si svolge nel più assoluto silenzio, a differenza di altri recitati in precedenza e accompagnati, invece, dalle risate del pubblico e della *claque*. Questo accorgimento dovrebbe avvertirci che Chaplin ha inteso sostituire, in quel punto, il pubblico fittizio della vicenda cinematografica col pubblico vero che vede il film. La trepidazione, quindi, che nella vicenda investe coloro che si stringono di sincero amore attorno al protagonista, trapassa nel pubblico, che con eguale sincerità vuol salvare da un insuccesso il suo vecchio Charlot riapparso inopinatamente nel suo umore intatto: per cui lo *sketch*, che è realmente comiciissimo, è seguito con la stessa angosciosa ansia con cui si seguirebbe un acrobata sul trapezio. E se il clown infine muore, non è già per effetto di una pericolosa caduta dal palcoscenico (la quale fa parte del numero) ma di un attacco cardiaco.

La vicenda di *Luci della ribalta* è lunga, lenta, e tanto più elementare quanto più assiepata di memorie charlottiane — rievocate verbalmente e non rivissute —, filosofemi, frasi fatte, reminiscenze convenzionali (persino un ricordo di Cirano). Nondimeno questo è il viatico per raggiungere l'obiettivo. Ripercorrere, fin nei sentieri più miserabili, la dura strada delle convenzioni sceniche al fine di creare nello spettatore l'attesa di un avvenimento certo — quale potrebbe essere l'ultima disfatta dell'attore giunto alla soglia della vecchiaia — e, a questo punto, ecco il colpo di scena: lo *sketch* da cui ci si aspetterebbe l'estrema sconfitta è invece il canto del cigno, dal quale il grande umorista — per la prima e unica volta riconoscibile nel suo antico volto — conseguirà l'ultima vittoria comica, riuscendo a chiudere, sulla terra, la sua poetica avventura di personaggio.

La trovata è in fondo clownesca: per riguadagnare se stesso e morire, Charlot è rientrato in Chaplin che, assumendo come un attore qualsiasi la parte del vecchio e spento clown, ci ha restituito in un lampo l'immagine finale del « puro » Charlot.

\* \* \*

A differenza dagli antichi film che ci recavano l'immagine di uno Charlot spontaneo, onnipresente, attivo, *Luci della ribalta* è un film « costruito » nel quale l'immagine conclusiva di Charlot è gelida e ferma come un reliquiario. In realtà tutta la soave tristezza che ci lasciavano i vecchi film di Charlot dopo due ore di incontrastato divertimento, qui c'investe sin dall'inizio in via diretta: diremmo quasi che nei vecchi film l'allegria nascondeva l'amarezza, qui è l'amarezza che nasconde l'allegria.

L'allegria di Charlot è qui il punto d'arrivo, il traguardo immacolato di una corsa penosa. Il personaggio che non conosceva finali e ritornava sempre sul principio della sua vicenda, destinato ora ad essere un epilogo, appare come una realtà muta e aggirata dall'esterno. Quegli che una volta si muoveva simile a una farfalla svolgendo la poesia dal suo corpo irrequieto, è ora la poesia da raggiungere: una poesia già conclusa e immobile che il nuovo film si studia infatti di rimettere a fuoco.

L'aggiramento è lento, come s'è detto, e macchinoso: più volte riaffiora l'immagine di Charlot, ma dura e inerte, al pari d'un giocattolo mal



caricato che non riesce a funzionare. (Bisogna por mente a questo riapparire, a tratti, del grande personaggio che non crede più a se stesso — specie sotto le vesti del mimo nel balletto — e viene avanti frontalmente, su un ritmo svelto — che ricorda da lontano i ritmi delle vecchie comiche — ripetendo meccanicamente i suoi gesti consueti).

Infine lo *sketch* trionfale è recitato insieme a un vecchio compagno d'arte che, se pur tenuto nell'anonimo, è riconoscibile quale Saltarello, antico personaggio anch'egli, benché minore senza dubbio di Charlot ma necessario ora a quest'ultimo per rianimarlo agli occhi di tutti. Se Charlot deve riapparire vivo, non per sua iniziativa ma per un'esterna sollecitazione, non può essere ormai Chaplin, entrato freddamente nelle spoglie di un altro personaggio, a riscattarlo, ma lo può solo un'altra creatura della fantasia che lo evochi, per così dire, coralmemente. E anche tra queste due creature poetiche si stabilisce una sorta di antitesi: ché, mentre Charlot muove dall'uomo che lo ha creato per riapparire infine nella sua purezza, Saltarello appare subito nella sua autonomia di personaggio per riprendere successivamente la fisionomia di Buster Keaton. In questa ultima antitesi è forse il massimo accento della poesia di *Limelight*. I due vecchi personaggi si sono ritrovati insieme come ragazzi partecipi al medesimo giuoco, al buio, lontani dal prossimo, protetti dalla incredibile distrazione della poesia: ma ecco, al termine del giuoco, uno dei due personaggi è morto. Buster Keaton guarda il compagno portato via dalla scena con una tristezza senza limiti, quasi i suoi occhi debbano essere gli ultimi a vedere Charlot.

NICOLA CIARLETTA



# LE NEVI DEL CHILIMANGIARO



Tratto da un noto racconto di Hemingway il film diretto da Henry King, è definito dalla critica americana il più importante spettacolo dell'anno. Nella pagina seguente presentiamo alcuni fotogrammi del film



*Le nevi del Chilimangiaro*



«Le nevi del Chilimangiaro» è diretto da Henry King e interpretato da Gregory Peck, Susan Hayward e Ava Gardner. (Un technicolor della «20th Century Fox»)



# LUCI DELLA RIBALTA

di  
CHARLES S. CHAPLIN

*Magia delle luci della ribalta, sotto le quali la vecchiaia deve cedere il passo alla giovinezza.*

*La storia di una ballerina e di un clown.*

In *Luci della ribalta*, come in ogni film di Charles Spencer Chaplin, la parola è intimamente connessa con l'immagine insieme con la quale costituisce un mezzo di espressione coerente e inscindibile. Tuttavia la lettura di questi dialoghi, pur non corredata dalle indicazioni della sceneggiatura, ha un suo senso preciso e dimostra come nell'opera del grande regista ed attore nulla sia affidato al caso. Ogni parola ha il suo peso psicologico, il suo contenuto indicativo.

## RULLO IX

*Sovraimpresso* - SEI MESI DOPO. All'« Empire Theatre ».

*Fattorino* - Signor Bodalink! Signor Bodalink!

*Bodalink* - Sì. Cosa c'è?

*Fattorino* - La desiderano in Direzione.

*Bodalink* - Ah, Grazie... Oh, Terry, stavo per lasciarle un biglietto a proposito di Calvero. Gli dica di venire domattina al mio ufficio prima della sua prova alle nove e mezzo. Gli daremo una parte.

*Terry* - Magnifico! (A caso entra nella stanza ove Calvero e amici si divertono).

*Calvero* - Un momento. Ma Terry! Non ti ho sentita entrare.

*Terry* - Lo credo!

*Calvero* - Eh... Permetti i miei amici... Mademoiselle Teresa.

*Terry* - Molto piacere.

*Calvero* - Stavamo festeggiando a birra, Bach e Beethoven, come vedi.

*Terry* - Non è tardi per far della musica?

*Calvero* - Non se suoniamo un notturno. Proseguite pure, ma un motivo dolce, sentimentale divino.

*Derelict* - Divino? Io insisterei con la birra.

*Calvero* - Subito!

*Terry* - Ma che dirà la Signora Alsop?

*Sig.ra Alsop* - (Anche lei un po' alticcia) Bella roba! Dopo essermi arrampicata tre piani di scale, non ho trovato in soffitta che un mucchio di bottiglie vuote.

*Calvero* - Niente più birra?

*Sig.ra Alsop* - Ma, Terry è finito lo spettacolo? Non pensavo che fosse così tardi.

*Terry* - E' molto tardi.

*Calvero* - Oh...

*Un amico* - Questa è per noi. Tagliamo la corda.

*Sig.ra Alsop* - Oh, non ve ne andrete! Ma se la festa è cominciata appena.

*Terry* - Ma è l'una dopo mezzanotte!

*Sig.ra Alsop* - E con ciò? Un momento! Calvero mi ha dato tre cavalli ed io ci ho messo una bella sommetta. Son cose che capitano una volta sola nella vita. Aspettate. Quelle scale sono così ripide. Vi faccio strada, niente paure — me la cavo da sola. Non preoccupatevi per me. (FC) Vi faccio strada, vi faccio — non temete... Buona notte!



Terry - Buona notte!

Calvero - Perodnami, cara... sono ubriaco.

Terry - E' la tua salute che mi preoccupa. Lo sai che ha detto il dottore.

Calvero - Sì, che non dovrei bere... fa male al cuore. E alla mente non pensa? Dovrei forse tenerla chiara e sveglia, per poter gioire del futuro della prospettiva di finire con quelle ninfe dai capelli grigi che passano la notte sotto i ponti.

Terry - Non finirai mai così finché sarò viva io. (*Finisce di spalle*).

Calvero - Oh, (Ma) non ti ho preparato neanche un sandwich. Che buono a nulla!

Terry - Cenerò più tardi. Prima voglio vedere te a letto.

Calvero - Ma non hai mangiato nulla.

Terry - Hai preso la medicina?

Calvero - Quale medicina?

Terry - Lo sai bene. Per darti l'appetito.

Calvero - L'ho calmato, il mio appetito.

Terry - Ti ammalerai di nuovo, se non mangi.

Calvero - Beh, io preferisco bere. Un uomo, il suo vero carattere lo rivela quando è ubriaco — io... son più buffo. Che peccato che non bevvi al Middlesex.

Terry - Ma ho una buona notizia per te. Il Signor Bodalink vuol vederti domattina alle nove e mezzo.

Calvero - Bodalink: e chi è?

Terry - Il nostro coreografo. Vuol che tu faccia il clown nel nuovo balletto.

Calvero - Basta, fare il clown. La vita non è più buffa, per me. Non mi fa più ridere. D'ora in poi sono un comico in pensione.

Terry - La penserai diversamente domattina.

Calvero - No, odio il teatro! Un giorno comprerò un ettaro di terra da qualche parte coltiverò un po' di fiori... e mi guadagnerò da vivere così.

Terry - Calvero! (sul palcoscenico dell'Empire Theatre)

Calvero - Sei contenta? Tutto fatto. Ho la parte del clown.

Terry - Vieni, sediamoci qui. Così potrai dirmi tutto.

Calvero - Certo, non è gran che la paga. (*Le mostra due dita*)

Terry - Così poco?

Calvero - Ma così un piede è dentro. Naturalmente, non userò il mio vero nome.... Questo Bodalink è un brav'uomo ti trova molto brava.

Terry - Se non avessi la fobia di venire al teatro te ne saresti accorto.

Calvero - Perché non mi hai detto che avevi la prova stamane?

Terry - Per farti una sorpresa. E poi, non son sicura del risultato. Dipende dal Signor Postant.

Calvero - Postant! Credevo avesse lasciato il teatro.

Terry - Perché, lo conosci?

Calvero - E come! L'ultima volta che ero con Postant, tenevo il cartellone, qui.

Bodalink - (FC) Ribalta!

Calvero Hai le mani molto fredde.

Bodalink - Forse ho trovato la ragazza giovane, espressiva e brava ballerina.

Postant - Bene, faccia vedere. Faccia vedere.

Bodalink - Teresa, prego.

Terry - (FC) Sì.

Bodalink - Naturalmente, capirà che ora dovrà improvvisare.

Postant - E' sempre così che giudico un'artista.

Bodalink - Questa è Teresa. Il Signor Postant.

Postant - Piacere.

Terry - Buongiorno.

Bodalink - Interpretierà la musica del Signor Névil. Forse è meglio che l'ascolti prima.



Terry - Sì....

Bodalink - Oh, già... Le presento il Signor Névil, il compositore.... Scusi.

Neville - Molto lieto.

Terry - (FC) Piacere.

Neville - Oh, ma credo che ci conosciamo già.

Terry - Davvero?

Névil suona al piano. Terry improvvisa la danza.

## RULLO X

Postant - Già, bene...!

Bodalink - Le dodici e mezza. Interrompiamo per la colazione. Tutti di nuovo qui all'una e mezza.

Postant - Mi permetta di congratularmi con la prossima prima ballerina dell'Empire. Ma lei è tutta bagnata, di sudore mia cara. Prenda il cappotto. Lo metta, (FC) lo metta, e poi... parleremo d'affari....

Neville - Permette? Posso anch'io congratularmi?

Terry - Grazie.

Postant - Eh... andiamo, cara. Ci ritroviamo tutti nel mio ufficio (FC) alle due e mezza e sistemeremo il contratto.

Bodalink - (FC) Ma alle due abbiamo le prove.

Postant - (FC) Allora, facciamo alle sei — dopo le prove.

E lei, signorina, corra nel suo camerino o si prenderà un raffreddore.

Dov'è Névil?

Neville - (FC) Eccomi!

Bodalink - (FC) Va bene, Frank spegni quelle luci. (Pausa)

Terry (FC) Calvero?

Calvero - Sono qui.

Terry - Ti stavo cercando fuori. Cosa fai seduto qui al buio?

Calvero - Sarei ridicolo alla luce. Guarda, non ho pudore, ma non so tenermi. Mia cara, sei una grande artista... una vera artista. Sono assurdo, ridicolo. (E' commosso).

Terry - Calvero Aspettavo questo momento. Io ti amo. E' tanto che desideravo dirtelo, sin dal primo giorno, quando tu credesti che fossi una donna di strada... tu mi accogliesti ti curasti di me. Mi hai salvato la vita... e l'hai ispirata... ma a parte questo, ti amo e basta. Ti prego Calvero... sposami.

Calvero - Che sciocchezze sono queste?

Terry - Non son sciocchezze.

Calvero - Mia cara. Io sono solo un vecchio.

Terry - Non m'importa cosa sei! Io ti amo. Questo solo importa.

Calvero - (Sorride) Ah, Terry - Terry, Terry.

Giornalaio - Ultime notizie Espresso. (Sul giornale si legge « Guerra »).

Calvero - Mentre tu fai colazione, andrò da Clark a veder per la mia parrucca.

Terry - Allora vengo con te.

Calvero - No, no! Fa colazione, prima. Io potrei far tardi.

Terry - Ma posso venire lo stesso.

Calvero - Ci ritroviamo al teatro.

Terry - Come vuoi.

Calvero - Buon appetito.

Neville - Oh, chi si vede. Uhm... Io son l'uomo del piano, quello che ha suonato per lei poco fa.

Terry - Ah, sì....

Neville - Però, quanta gente!

Terry - (FC) In genere è così, all'ora di colazione.

Cameriera - Due?

Terry - E va bene.

Neville - Sì

Cameriera - (FC) Mi seguano, prego.

(Vocio).

Altra Cameriera - Cosa desiderano?



*Neville* - Bistecca ai ferri e insalata fresca.

*Terry* - Lo stesso per me.

*Neville* - E' la cosa più semplice.

*Terry* - Sì.

*Neville* - I giornali... predicano altre piogge, però.

*Terry* - Davvero?

*Neville* - Sì.

*Terry* - Perché ride

*Neville* - Perché ho finalmente l'occasione di parlarle e non...  
ho nulla da dire.

*Terry* - Cos'è più eloquente del silenzio?

*Neville* - Credo sia meglio che io vada ad un altro tavolo.

*Terry* - Di che ha paura?

*Neville* - Sa, sono freddoloso. Per poco non rimanevo congelato, un momento fa.

*Terry* - Cosa intende dire?

*Neville* - Stamattina — quando ci hanno presentati.

*Terry* - Non la capisco.

*Neville* - Bene, mi ha accolto in modo alquanto freddo, credo.

*Terry* - Ancora non comprendo.

*Neville* - Mi dispiace. Forse è perché sono un po' confuso.  
Solo che credevo ci fossimo incontrati prima.

*Terry* - Ebbene, forse è vero?

*Neville* - Se non fosse così, allora lei ha una sorella gemella.

*Terry* - E chi è?

*Neville* - Vuol saperlo proprio. Eh?

*Terry* - Sì.

*Neville* - Una ragazza che lavorava da Sardù. Una cartoleria dove compravo di solito la mia carta da musica... Molto timida, molto riservata. Parlava poco. Ma il suo sorriso era caldo e comprensivo, e leggevo molte cose nel suo viso. Ero timido anch'io: era un legame fra di noi. Di solito mi dava dei fogli in più... e qualche volta un resto maggiore... che accettavo francamente, la fame non ha scrupoli. Quando la mia sinfonia fu eseguita all'Albert Hall, andai per ritrovarla (FC) ma lei non c'era più. Sapevo che se n'era andata da mesi.

*Terry* E da allora non l'ha rivista?

*Neville* - Me lo dica lei.

*Terry* - Sì, l'ha vista.

*Neville* - (FC) Lo so.

*Terry* - Sa che persi il posto per averle dato quei fogli in più?

*Neville* - Spero che per questo non l'avrà con me.

*Terry* - No di certo... Ero molto giovane, allora.

*Neville* - (FC) E' molto giovane anche adesso.

*Terry* - Non lo so... Presto sarò una vecchia signora maritata.

*Neville* - Le auguro tanta felicità.

*Terry* - Grazie. Vorrei che la cameriera facesse presto.

(Nel teatro, Bodalink spiega il balletto)

*Bodalink* - Bene. Prima di passare alla coreografia, vi spiegherò la storia. Si tratta di un'Arlecchinata. Terry è Colombina. Sta morendo in una soffitta. Arlecchino che è il suo amante, ed i clown, stanno presso il suo capezzale. Ella chiede che la portino alla finestra. Vuole guardare per l'ultima volta i tetti della città. I clown piangono. Lei sorride. Loro non s'intonano al dolore, ma alla gloria. Lei vuole che facciano i loro soliti scherzi. E' un'occasione (FC) per i clown per fare qualcosa di molto buffo.

*Calvero* - Mentre lei muore. (Ironico).

*Bodalink* - (FC) Sì. Vediamo, dov'ero rimasto?

Ah, sì... (in C.) mentre i clown fanno il numero, lei comincia a delirare. Gli spiriti di Colombina danzano davanti a lei. Poi lei muore. Questa è la prima scena. La seconda scena



è nel cimitero dove Colombina è sepolta. Arlecchino, il suo amante, entra al chiaro di luna, solo. Con la sua bacchetta magica cerca di farla risorgere dalla tomba. Ma non può. Mentre piange gli spiriti gli dicono di non esser triste.... Il suo amore non è nella tomba, ma dappertutto.

## RULLO XI

*Bodalink* - Allora appare Terry. E' il suo « a solo »; poi il finale. Bene è meglio muoversi. Abbiamo solo tre settimane prima del debutto. (Viene eseguito il balletto).

**PIETRA TOMBALE: COLOMBINA** (In scena danzano gli spiriti di Colombina - tra le quinte Terry è pronta ad entrare)

*Terry* - Calvero!

*Calvero* - Cosa c'è?

*Terry* - Come? Vado?

*Calvero* - Benone. In alto i cuori.

*Terry* - Vorrei che fosse già finita.

*Calvero* - Non è il caso che ti preoccupi.

*Terry* - Sono spaventata. Prega per me.

*Calvero* - Iddio aiuta chi sa aiutarsi da se. In bocca al lupo.

*Terry* - (Ha un attimo di incertezza). Oh! no!

*Calvero* - Terry!

*Terry* - Non posso. Non posso!

*Calvero* - Cosa?

*Terry* - Le gambe...! Non le sento più.

*Calvero* - Sciocchezze! Prova a camminare.

*Terry* - No. ... non le muovo. Son paralizzate.

*Calvero* - E' soltanto isterismo. Smettila, ha capito?

Tocca a te! Va in palcoscenico.

*Terry* - No, non posso. Non mi reggo.... sono paralizzata.

*Calvero* - Va in palcoscenico (Le dà uno schiaffo. Terry fugge sorpresa) Vedi? Le tue gambe non hanno nulla! Va in scena! (Mentre Terry danza, Calvero cade in ginocchio e prega). Chiunque tu sia o qualunque cosa sia fa che non si fermi, niente altro.... Fa che (rivolto a uno che lo guarda stupito) ho perso un bottone...

*Macchinista* - Un bottone?

*Calvero* - Sì. Uno di questi. Ah - Ah l'ho trovato, Grazie.

## RULLO XII

Il balletto è terminato. Terry ha avuto un grandioso successo. Molta gente si stringe attorno a lei per congratularsi.

(*Vocío*) (Terry corre ad abbracciare Calvero).

*Terry* (FC) Calvero! Calvero! Calvero!

(*Piange*) Oh, Calvero, Calvero!

(All'Empire Theatre, più tardi, durante un ricevimento)

*Terry* - Mi scusi.

*Donna* - Prego.

*Terry* - Cosa ne è di Calvero? Mi aveva detto di attenderlo qui.

*Bodalink* - Manderò un fattorino a cercarlo.

*Maggiordomo* - La cena è servita, Signora. Il suo posto è accanto al signor Postant.

*Terry* - Grazie.

*Maggiordomo* - La cena è servita in tutte e due le sale.

*Postant* - Ah, venga, mia cara. Oh, venga. Lei siede accanto a me. Bodalink, lei è laggiù, credo, amico mio.

*Neville* - Il mio destino è nelle mani di un maggiordomo.

*Terry* - Perché?

*Neville* - Pranziamo insieme di nuovo!

*Terry* - E' forse la sua nemesi.

*Neville* - Se è un castigo riuscirò a sopportarlo. Le faccio i miei rallegramenti. E' stata magnifica.

*Postant* - In altre parole, l'esercito non cambia le sue abitudini. Oh, Névil, sento che la patria ha bisogno di lei.

*Neville* - Infatti.

*Terry* - Parte volontario?

*Neville* - Non esattamente non c'entra la mia volontà.



- Neville** - D'accordo. Esagerano, con questa guerra. Comunque Mi han chiamato.
- Terry** - Oh, è terribile.
- Neville** - Comunque c'è la possibilità che possa anche rimanere qui. Vuole ballare. Mi appello al suo patriottismo — non può rifiutare, a un soldato. (Al bar, Calvero ed amici).
- Vecchio** - Lo sa, mi rammento quando recitava nella Vedova Tuénchi al Teatro Reale di Birmingham nel milleottocento...
- Calvero** - Adagio, giovanotto... adagio, andiamo, beviamoci su, coraggio.  
(Risate).
- Giornalista** - (dando una manata a Calvero) — Calvero, vecchio mio, come trova il mondo, adesso?
- Calvero** - Alquanto aggressivo, in questo momento.
- Giornalista** - Lei non mi conosce.
- Calvero** - Ciò mi riempie di soddisfazione.
- Giornalista** - E' una battuta di spirito?
- Calvero** - Brav'uomo, non lo saprà mai. Beva qualcosa.  
Su, beva pure. Però all'altra estremità del banco. Scio.  
(Risate, poi « Forza, cosa bevete? »).
- Fattorino** - Signor Calvero... Mi scusi. Miss Teresa la sta aspettando nel salone.
- Calvero** - (Un po' alticcio) — Sh... Sh... Cosa c'è?
- Fattorino** - Miss Teresa la sta aspettando nel salone, signore.
- Calvero** - Oh, sì. Dille per piacere di non preoccuparsi... che sono andato a casa a dormire. Ecco.
- Fattorino** - Bene, signore.
- Terry** - Dov'è andato Calvero?
- Bodalink** - Ha lasciato detto che era stanco e che andava a casa a dormire. E che lei rimanesse a divertirsi.
- Terry** - No, no. Devo andare anch'io. Vuol salutare il signor Postant da parte mia?
- Bodalink** - Certamente.
- Neville** - Le chiamo una carrozza... Io torno a piedi.
- Terry** - Starà dormendo, povero caro. L'emozione è stata troppo forte per lui. (FC). Comincio anch'io a sentire la stanchezza.  
(La carrozza giunge avanti alla pensione. Scendono parlando)
- Neville** - Allora me ne vado.
- Terry** - La rivedrò prima della sua partenza?
- Neville** - Parto all'alba.
- Terry** - Oh...
- Neville** - Addio Terry. (Fa per abbracciarla)
- Terry** - Non lo faccia.
- Neville** - Dica che mi ama... almeno un poco.
- Terry** - La prego!
- Neville** - Ho cercato di dimenticare, ma non ci riesco.
- Terry** - La prego, è inutile.
- Neville** - Non ci riesce neanche lei. Noi due ci amiamo.
- Terry** - Non ho mai detto di amarla.
- Neville** - Con ogni sguardo, ogni gesto lo dice, malgrado se stessa.
- Terry** - (FC) — No! No! Non dica così!
- Neville** - Terry, so quanta devozione abbia per Calvero, ma non può sposarlo! Non è onesto verso lei stessa. Lei è giovane, all'alba della vita. Quest'affetto è romanticismo... di gioventù. Ma non è amore.
- Terry** - No! Si sbaglia! Lo amo davvero.
- Neville** - Ne ha pietà.
- Terry** - E' più che pietà. E' qualcosa con cui sono vissuta, cresciuta. E' la sua dolcezza. La sua tristezza, la sua anima, di cui non potrò mai fare a meno.
- Neville** - Buona notte, Terry. Addio.
- Calvero** - (Il giorno dopo) — Uh, senti questa qui (legge un giornale) « Sicura, Teresa volteggiava con flessuosa raggiante autorità. Era vivace; leggera, effervescente!... Una Diana che sparge manciate di bellezza intorno a sé ». Molto bene. Beh, ce l'hai fatta. Che effetto fa svegliarsi famosi? (Terry



*piange*) — Hai ragione... fatti un bel pianto e sfogati.  
Accade una sola volta.

*Terry* - Calvero, sposiamoci... Subito! Se potessimo andar via!...  
Quella casa in campagna, dove trovar la pace e un poco di felicità.

*Calvero* - Felicità... è la prima volta che tu pronunci questa parola.

*Terry* - Son sempre felice con te.

*Calvero* - Davvero?

*Terry* - Ma certo... ti amo.

*Calvero* - Sprecare l'amore per un vecchio.

*Terry* - L'amore non è mai sprecato.

*Calvero* - (*Ride*) — Terry, sei come una suora; vuoi rinunciare a tutto nella tua vita per il mio bene...

Non è bello... sciupar la gioventù... tu meriti più di questo.

*Terry* - (FC) Calvero!

*Calvero* - Lasciami andar via...

*Terry* - Ma cosa ti prende ora?

*Calvero* - Non so che fare! Se solo avessi la forza di andarmene. Invece resto qui a tormentar me stesso. E questo non va! Tutto ciò è falso! Per un uomo della mia età la verità è tutto. Tutto! solo questo mi resta questo: la verità. E se possibile un po' di dignità.

*Terry* - Mi ucciderò, se mi lasci io odio la vita!

Il tormento, la crudeltà della vita! Non potrei vivere senza di te! Non vuoi capirlo? Io ti amo!

*Calvero* - Tu vuoi amarmi.

*Terry* - Ma t'amo, t'amo!

*Calvero* - E' Névil che ami ed è giusto.

*Terry* - Ma non è vero.

*Calvero* - E' lui il musicista che vedevi da Sardù...

*Terry* - Sì... Non te l'ho detto perchè credevo...

*Calvero* - Inevitabile... La mia profezia, rammenti? E cenerete insieme in una sera d'estate.

*Terry* - Ma non è vero!

*Calvero* - ....E al crepuscolo, lui ti dirà che ti ama. E tu gli dirai che lo hai sempre amato....

*Terry* - Ma io non l'amo! Non l'ho mai amato! Era la sua musica, la sua arte! Un mondo che a me era stato negato.

*Calvero* - State così bene insieme.

*Terry* - Ma io non lo amo! Non l'ho mai amato. Oh, ti prego, tu devi credermi, ti prego!

## RULLO XIII

(Nell'ufficio di Postant)

*Postant* - Le danze sono eccellenti, ma la... parte comica è misera. Ci vuole un nuovo clown. Mi son rivolto all'Agenzia di Blécmor e ci manderanno un altro comico.

*Bodalink* - Lo sai chi è quel clown?

*Postant* - Anche se fosse Calvero in persona, non è buffo.

*Bodalink* (FC) Ma è proprio Calvero!

*Postant* - Cosa?

*Bodalink* - Calvero... Solo sotto altro nome.

*Postant* - Perchè diavolo non me l'ha detto?

*Bodalink* - (FC) Non voleva che si sapesse.

*Postant* - Povero Calvero. Allora è un'altra cosa. Sarà meglio che lo teniamo, uhm. Dopo tutto la parte comica non è importante.

Ma non l'ho visto al... pranzo di gala dopo il debutto.

*Bodalink* - Non si è fatto vivo. Per questo Teresa se ne andò via.

*Postant* - Cosa c'entra con lei?

*Bodalink* - Ci creda o no, lei lo vuole sposare.

*Postant* - Quel vecchio reprobo? Sia lodato il Cielo!

C'è speranza anche per me.

*Bodalink* - E' l'ora delle prove.

*Postant* - Ooh! Un momento — un momento. Telefono Blécmor e



disdico l'altro attore, prima che si presenti qui.  
 (Terry e Calvero avanti all'ingresso dell'Empire Theatre)

**Terry** - Se finisci le prove presto, non aspettarmi. Ho tante cose da fare ma sarò a casa alle sei.

**Calvero** - Benone. (In campo Griffin, un vecchio conoscente di Calvero)

**Griffin** - Calvero!

**Calvero** - Griffin! Non ti vedevo da secoli! Dove lavori?

**Griffin** - Non lavoro. Ma spero di trovarne. Blécmor mi ha mandato a vedere le prove del nuovo balletto.

**Calvero** - Vuoi dire l'Arlecchinata?

**Griffin** - Sì. Pare che il tizio che fa la parte del clown non vada molto bene, e c'è speranza d'aver la sua parte.  
 Fammi gli auguri.

**Calvero** - Auguri, vecchio mio.

**Griffin** - Grazie.  
 (Terry torna a casa. Calvero è partito. Ha lasciato una lettera).

**Terry** - Oh, no (pausa) Signora Olsop! (FC) Signora Olsop!  
 Signora Olsop!

**Sig.ra Olsop** - Cosa c'è?

**Terry** - Signora Olsop! (Piange)

**Sig.ra Olsop** - Su, su, bambina.... Che cosa è accaduto?

**Terry** - Calvero... dov'è? Lo ha visto?

**Sig.ra Olsop** - Cosa vuol dire?

**Terry** - Mi ha lasciato! Se n'è andato!  
 (Avanti ad un piccolo caffè Calvero con altri due amici si esibisce in un numero musicale, alla carità degli avventori)

**Calvero** - Vorrebbe contribuire? Grazie... Capitano, vuole anche lei contribuire?

**Neville** - Calvero!

**Calvero** - Névil! No, no, no, va benone, va benone, metta lì, metta lì... Non ho falsi orgogli.

**Neville** - Posso offrirle qualcosa

**Calvero** - Grazie, non bevo nelle ore di ufficio. Ma mi siederò.  
 Posso?

**Neville** - Bene!

**Calvero** - Bene!

**Neville** - Come va?

**Calvero** - Non mi son mai sentito meglio! E sotto le armi, come si sta?

**Neville** - Oh, non tanto male. Posso andare a Londra ogni due settimane.

**Calvero** - Oh e... ha visto Terry?

**Neville** - Sì...

**Calvero** - Come sta?

**Neville** - Quando lei andò via è stata molto male.

**Calvero** - Ma adesso sta bene?

**Neville** - Oh, sì... ha fatto una tournée nel Continente.  
 Da quando è tornata sta molto meglio.

**Calvero** - Bene.

**Neville** - Non mi ha mai detto cosa accadde fra voi due.

**Calvero** - Non è accaduto che l'inevitabile. La vede di frequente, eh?

**Neville** - Sì... Sì...

**Calvero** - Bene. In fondo sapevo che sarebbe andata così.  
 Il tempo è un grande autore. Trova sempre il perfetto finale.

**Postant** - (Che è appena entrato) Perdiana! Calvero!

**Calvero** - Come sta, signor Postant?

**Postant** - Beh, questa poi!...

**Calvero** - Un momento... Lei è proprio l'uomo che cercavo...  
 Vuole anche lei contribuire?

**Postant** - Lei... con quella gente là fuori?

**Calvero** - Sì, signore. Oh, grazie.

**Postant** - Non dovrebbe far di queste cose!

**Calvero** - Perché no? Tutto il mondo è un palcoscenico...



e questo è il più legittimo. Comunque, ora devo andare, altrimenti i miei colleghi penseranno che me la son filata con la cassa. Grazie, signori.

*Neville* - E... non crede che dovrei dire a Terry che l'ho visto?

*Calvero* - Oh, no, non credo... Sapere che faccio questa vita può turbarla. Sebbene a me non pesi. C'è qualche cosa che mi attira, nel lavorare per la strada. Forse ho l'anima del vagabondo.

*Postant* - Un momento — senta. Perché non viene a trovarmi in ufficio?

*Calvero* - Per cosa?

*Postant* - Per affari.

*Calvero* - Io non tratto mai affari. Lo lascio fare al mio Agente. Gli telefoni se crede. Comunque sono molto occupato, sa? Arrivederci, signori. (Esce dignitosamente)

*Terry* - (Siede in un tassi. Scorge Calvero) Si fermi, si fermi! La prego, torni indietro. (Scende) Tenga il resto.

*Calvero!* (Entra nel caffè)

*Calvero* - Terry! Cirano di Bergerac senza il naso!

Vuoi sederti? Bene... siediti lì...

(FC) Così, te l'han detto, eh?

*Terry* - Ti ho cercato per tutta Londra.

*Calvero* - Sempre la stessa...

*Terry* - Ti pare?

*Calvero* - Un po' più matura, nient'altro.

*Terry* - Non voglio esserla troppo.

*Calvero* - Nessuno lo vuole.

*Terry* - Mi ci hai costretto tu, andando via.

*Calvero* - Ah, Terry è stato per il meglio... Tutto per il meglio.

*Terry* - Può darsi.... Non lo so... ma è finito qualcosa! finito per sempre.

*Calvero* - Nulla finisce... Cambia soltanto.

*Terry* - Ancora ti amo.

*Calvero* - Mi ami, certo... mi amerai sempre.

*Terry* - Calvero!... Ritorna... devi tornare!

*Calvero* - Non posso! Devo andare avanti. E' il progresso.

*Terry* - Lasciami venire con te. Farò qualsiasi cosa per farti felice.

*Calvero* - Per questo, soffro. So che è vero.

*Terry* - Ma Postant vuol fare una serata dedicata a te.

*Calvero* - Non voglio la sua carità.

*Terry* - Non è carità. Dice che sarà il più grande avvenimento della storia del teatro.

*Calvero* - Non credo nei grandi avvenimenti. Ma vorrei aver un'occasione per mostrar loro che non sono ancora finito.

*Terry* - Ma certo.

*Calvero* - Ho ancora delle idee sai? Ho lavorato sodo ho preparato un... hm... un numero nuovo per me ed un mio amico. Una specie di satira musicale.

*Terry* - Magnifico.

*Calvero* - Eh... uhm, si tratta di un bravo pianista e, io col violino....

*Terry* - Splendido!

*Calvero* - Qualche cosa di veramente, veramente molto buffo.

## RULLO XIV

INSERTO - *EMPIRE THEATRE* «Serata in onore di Calvero» Esaurito.

*Postant* - Avanti. Ah, Teresa, si accomodi, mia cara ha l'aria stanca.

*Terry* - Ho istruito la claque, per il numero di Calvero. Ho dato degli appunti in modo che sappiano dove ridere.

*Postant* - E' così scadente, il suo numero?

*Terry* - Mi preoccupa. Se fa fiasco stasera, morirà. Ne son certa.

*Postant* - Oh, non sarà un fiasco. Il pubblico sarà comprensivo.

*Terry* - Ma lui non vuole comprensione. Non fa che dirlo. Vuole un autentico successo, stasera.

*Postant* - Cosa si aspetta... sa, non è più quello d'una volta...



*Terry* - Non bisogna dirglielo!

*Postant* - Dica, mia cara. Vuole... vuole ancora sposarlo?

*Terry* - Farei qualsiasi cosa per farlo felice.

*Postant* - E' un uomo fortunato è molto, molto fortunato.  
(Nel camerino Calvero e il suo partner si truccano)

*Partner* - (Scherzoso) Non credevo mai di ridurmi a questo. Nel camerino del primo attore senza neanche un assistente. Oh, Be, toccherà adattarsi, per una sola sera.

*Fred* - (FC) Sono Fred, il direttore di scena.

*Calvero* - Avanti, Fred.

*Fred* - Come ai bei tempi, vederla di nuovo in questo camerino.

*Calvero* - Che voleva dirmi?

*Fred* - (FC) Le abbiamo riservato dieci minuti, e questo è il massimo perchè ci sono altri venti numeri dopo il suo.

*Calvero* - Hum, hum.

*Fred* - (FC) Eseguirà prima una canzone e poi finirà con uno sketch musicale.

*Fred* - (FC) Farò calare il sipario quando cadrà nel tamburo.

*Calvero* - No, no! Dopo che mi porteran via nel tamburo.

*Fred* - (FC) Benone. Grazie.

*Calvero* - Grazie a lei.

*Partner* - Se qualcun altro dice: «E' come ai bei tempi» mi butto dalla finestra. Prima il portiere poi il fattorino ora il direttore di scena.

*Postant* - (entrando) Sono io, Postant. Beh, è come ai bei tempi, rivederla di nuovo qui a darsi la pittura di guerra!

*Calvero* - Già.

*Partner* - Io vado giù a vedere gli altri numeri.

*Postant* - Sì... come ai bei tempi! Solo che allora era ubriaco anzichè sobrio.

*Calvero* - Sembra ch'io sia più buffo quando bevo.

*Postant* - Forse... ma si stava ammazzando.

*Calvero* - Sa come si dice... «Tutto per una risata»...  
Com'è il teatro?

*Postant* - Pieno fino all'orlo. Ogni personalità d'Europa è presente. Re Regine fanti...

*Calvero* - C'è anche Névil?

*Postant* - Sì. E' venuto apposta. E che programma! Gli dia un'occhiata. Ogni stella della rivista è presente.

*Calvero* - Hm... non sarà facile, il paragone con tante stelle.

*Postant* - Oh, non tema... Stasera li farà sembrare tutti un mucchio di dilettanti.

*Calvero* - E' quel che siamo tutti — dilettanti. Non viviamo abbastanza da diventar di più.

*Postant* - Hm... Beh, da un vecchio dilettante ad un altro...  
Auguri.

*Calvero* - Grazie. Signor Postant.  
(Appena solo, beve un bicchiere di wischy. Bussano)

*Calvero* - Avanti. Bene, che te ne pare?

*Terry* - Buffo.

*Calvero* - Lo so a cosa pensi... alla mia salute. Ma ho dovuto bere un sorso... c'era una luce biancastra che si accendeva e si spegneva nel mio stomaco. E non andava... mica bene, se devo aver successo stasera.

*Terry* - Ne vale la pena?

*Calvero* - Non che m'importi del successo, però non voglio un altro fiasco.

*Terry* - Ebbene, in ogni caso c'è sempre quella casetta in campagna.

*Calvero* - Ah, questa è la mia casa... Qui.

*Terry* - Credevo che odiassi il teatro.

*Calvero* - Vero. Odio anche la vista del sangue, ma l'ho nelle vene. Avanti!

*Ragazzo* - Signor Calvero, in scena, prego! (FC) Buona fortuna, Signor Calvero. Aspettan tutti lei.



*Calvero* - Hum, hum. Grazie. Non mi piace. Tutti così gentili con me... Mi fa sentir così solo.

*Terry* - *Calvero*!

*Calvero* - Persino tu mi fai sentir tanto solo.

*Terry* - Perché dici questo?

*Calvero* - Non lo so... Davvero, non lo so.

*Terry* - L'altro costume.

*Calvero* - No! Chissà se lo metterò.

*Terry* - Ma certo!

*Fred* - Avanti, forza, spegnete quelle luci!

*Terry* - L'altro vestito è là. In bocca al lupo.

*Calvero* - Non mi stai a vedere?

*Terry* - Non posso. Ma ricordati che t'amo.

*Calvero* - Davvero?

*Terry* - Sempre... Con tutto il mio cuore.

*Fred* - Pronto, Signor *Calvero*?

*Terry* - Auguri, caro.

*Calvero* - Su il sipario.

(Inizia il numero) (*Vocio-applausi*) Esegue il « Domatore di pulci ».

*Calvero* - Ma non è *Fillis*! Dov'è *Fillis*? *Fillis*!

Eccola.

*Terry* - (Piange commossa).

*Fred* - Ha tre minuti di ritardo!

*Calvero* - Non è colpa mia. E' il pubblico.

*Fred* - Faccia un inchino e basta.

*Calvero* - Ho ancora un altro numero.

*Fred* - Basta, basta, le ho detto.

## RULLO XV

(Gli applausi sono schietti e continui)

*Calvero* - Che devo fare?

*Fred* - Finisca e basta. Ci son altri venti numeri.

*Partner* - Abbiamo un numero insieme.

*Fred* - Ho detto che basta.

*Fred* - Il telefono! prego; prego. Lasciatemi parlare.

Pronto!

*Postant* - (al telefono) Che c'è? Perché non continua *Calvero*!

*Postant* - Non posso far aspettare gli altri. Stan già protestando.

*Postant* - Beh, si arrangi un po' lei. Continui *Calvero*.

*Fred* - Pronto Pronto! Prego! Prego! Va bene.

Sipario! Fate il vostro numero!

(Viene eseguito il numero del pianista. Il successo è grandioso tutti applaudono lungamente. E' portato fuori del palcoscenico a braccia dentro il tamburo.)

*Calvero* - Prendete qua.

*Fred* - Cosa c'è?

*Calvero* - Mi devo esser fatto male. Ho un dolore terribile al petto e alla schiena.

*Ragazzo* - C'è il Dottore *Blake* in teatro. Devo chiamarlo prima che vada via?

*Fred* - Sì — chiamalo subito!

*Terry* - Cosa c'è?

*Fred* - Sì è fatto male.

*Terry* - Ha chiamato un dottore?

*Fred* - Sì.

*Terry* - Beh, portatelo nel suo camerino.

*Fred* - Come facciamo con il pubblico? Dirò che c'è stato un incidente.

*Calvero* - No, no, no! Non lo faccia! Portatemi in scena. Parlerò io. Non roviniamo la serata.

## RULLO XVI

*Calvero* - A nome del... mio partner e mio è stato una bella serata. Continuerò, ma sono rimasto incastrato.

(*Applausi*).

*Dottor Blake* - Toglietegli il trucco. C'è un sofà nel suo camerino?



*Fred* - No, ma ce ne sono in magazzino.

*Dottor Blake* - Portatelo là. Tutti gli altri aspettino fuori.

*Postant* - Dov'è Calvero? Dov'è quel vecchio discolo?

Oh, oh, oh! Voglio congratularmi. Dov'è Calvero?

*Terry* - E' in magazzino con un dottore. Ha avuto un incidente.

*Postant* - Cosa?

*Terry* - Ecco qua il dottore.

*Dottor Blake* - Signor *Postant*, occorre subito un'autambulanza.

*Terry* - E' grave, dottore?

*Dottor Blake* - Molto. Non è la schiena. E' un attacco cardiaco.

*Postant* - Calvero?

*Terry* - Soffre molto?

*Dottor Blake* - No, gli ho dato un calmante. Temo che non (FC) passerà la notte.

*Calvero* - Che cosa ti hanno detto?

*Terry* - Ti senti bene?

*Calvero* - Certo! Son come la gramigna. Più mi si taglia, e più... spunto su di nuovo. Li hai sentiti? Non parlo della claque....

*Terry* - Magnifico!

*Calvero* - Ecco com'era prima... e come sarà sempre d'ora in poi. Noi gireremo il mondo. Ho delle idee tu hai il tuo ballo io i miei numeri (FC).....

E nell'elegante (IC) melanconia del crepuscolo egli ti dirà che ti ama...

*Terry* - Non importa sei tu che io amo.

*Calvero* - Il cuore e lo spirito che grande enigma!

*Ragazzo* - Miss Teresa. Tocca e lei, prego!

*Terry* - (FC) Torno subito, caro.

*Calvero* - La mia ora è vicina, dottore. Ma poi, non so. Son morto tante volte...

*Dottor Blake* - (FC) Soffre molto?

*Calvero* - Non più. Dov'è? Fatemela vedere. (Lo portano dietro le quinte a vedere Terry che balla).

*Postant* - (IC) Portatelo... Portate il divano tra le quinte.

*Dottor Blake* - Vado a vedere per l'ambulanza.

*Terry* danza nella parte di Colombina. *Calvero*, muore silenziosamente; sulla danza di lei, viene la parola

F I N E



# « Miracolo a Milano », e il « Cappotto »,

*ovvero*

## Trasfigurazione del testo letterario<sup>(\*)</sup>

di

GIUSEPPE FERRARA

« La signora Lolotta, vedova da parecchi anni del signor Lolotta, viveva in un quartiere solitario della città di Bamba.

Vestiva di marrone con un collarino grigio, i giorni di festa cambiava il collarino.

Una volta veniva a trovarla il signor Ribontis, che aveva udito nelle desolate foreste dell'Usanda le ultime parole del signor Lolotta morto durante una caccia alla tigre, e da lui essa amava farsi ripetere sovente il racconto della scena finale. « Non fiori ma opere di bene » aveva detto spirando il signor Lolotta. Il signor Ribontis era balbuziente: « Non fiori ma opere di be be, di be be.... » diceva: finì col non avere, più il coraggio di presentarsi alla signora Lolotta che perdette in tal modo anche il suo conforto ».

Così comincia il romanzo « Totò il buono » di Zavattini. Nel film, se si vuole trovare qualcosa di tutto ciò nella signora Lolotta, dovremo pensare a quel lezioso « collarino grigio », ma non rintracceremo mai lo stesso spirito zavattiniano, amaramente sorridente in ogni riga.

Fin dall'inizio cade quindi la tesi che attribuisce « Miracolo a Milano » al binomio Zavattini-De Sica, e non a quest'ultimo soltanto. Affermar questo

---

Questo articolo è stato segnalato dalla Commissione di Lettura della Antiacademia.



significa non aver capito il romanzo, oppure non essere andati — nel film — oltre la comprensione del soggetto.

L'ingegnosità allegorico scintillante di Zavattini, il suo simbolismo quasi sempre cerebrale, De Sica li ha accettati e trasposti nella sua opera, direi quasi senza capirli, senza volere che noi li comprendessimo inserendo come per dare una nota di assurdo diverso alla sua fiaba assurda. Sembra che la presenza zavattiniana nel film, sia una gentile concessione dell'autore al soggettista e amico.

Ma al regista, intendiamoci, non interessano gli angeli tutori dell'ordine e rapitori della colomba, che rappresenta solo un talismano magico-poetico, non interessa la sarabanda dei giochi di Totò: a lui importa rivelarci la visione d'un'umanità buona che soffre amaramente e gioisce e cerca la luce e lotta per la luce; a lui importa creare, esprimere quanto deve essere espresso, e comunicarcelo, nel ritmo che è quello stesso del suo spirito. Così, Zavattini non rimane che un'ombra, davvero un'eco, il punto iniziale da dove De Sica è partito per raggiungere se stesso e solo se stesso.

Diversissimo è il tono del libro: in « Totò il buono » si trova uno strano umorismo sostenuto, talvolta bizzarramente critico o un po' acido e ingegnoso, colmo spesso di sottintesi faticosi, raramente giungente a vera e propria freschezza narrativa. Solo il primo capitolo può dirsi riuscito e scritto con genuina ispirazione. Gli altri sembrano aggiunti in fretta, quasi per non lasciare incompleto il racconto. Uno stile però inconfondibile e personalissimo, che per un istante sembra ricordare l'atmosfera di certi quadri di Chagall: « Un uomo era apparso davanti ai vetri del balcone del signor Mobic e aveva detto cucù, poi era volato via. Dico volato perchè eravamo al quarto piano. L'uomo volava senza ali: andava nell'aria come un pattinatore facendo con le mani i gesti di chi dirige un pezzo musicale. Mobic si passò le mani sugli occhi e andò al balcone. Davanti al suo sguardo c'era, secondo il solito, Bamba con le ciminiere e i palazzi: però il cielo era pieno di uomini che volavano allegramente, si inseguivano, andavano su su, poi giù a capofitto, o si fermavano sull'orlo di una cimitera o sui fili del telegrafo. Mobic gridò ad alta voce: « Non è vero! ». Anche dopo questa esclamazione gli uomini continuavano a volare. Non solo: il cielo era diventato di colpo rosso a palline azzurre ».

Non c'è nulla di tutto questo nello stile di De Sica, che non rimane su un piano di superficialità apparente, ma giunge diretto e immediato, con una profondità e un'amarezza del tutto diversi.

Perchè se c'è amarezza in Zavattini, questa è troppo aspra e pessimistica, arida senza trovare compenso nel suo opposto; poichè, se c'è profondità, questa è solo cerebrale e volutamente ricercata, non mai spontanea e vera, necessaria come in De Sica.

D'altra parte però, se Zavattini è solo minimamente penetrato nella personalità di De Sica, che le sue fantasie sfocianti nell'autocompiacimento non



hán potuto conquistare, ben diverso è stato il rapporto tra novelliere e regista nella realizzazione del « Cappotto ».

Qui Lattuada non ha incontrato una garbata letteratura sofisticata, ma ha avuto innanzi a sè un colosso, ha conosciuto il doloroso sorriso gogoliano, che è pianto, la pena intima e universalmente grande d'un impiegatuccio dell'alfabeto. Il modo narrativo di Lattuada è impregnato del contatto con Gogol, cui è voluto davvero rimaner vicino, che è stato la sua costante preoccupazione.

Son nati così due personaggi validissimi quali Carmine de Carmine e il suo sarto, tanto diversamente innamorati del cappotto nuovo. Con quello, l'impiegatuccio timido si sente un altro uomo, che il portiere persino saluta, mentre prima « pareva addirittura che una semplice mosca attraversasse l'atrio »; con quello, può prendere il caffè in pubblico come un personaggio di grande importanza, può osar di guardare la donna che prima sembrava irraggiungibile nella sua bellezza elegante.

Per Carmine de Carmine, e per Akakii Akàkievic, il cappotto nuovo è la sua dignità d'essere umano che rinasce: egli « camminava nella più festosa condizione di spirito. Sentiva sul proprio corpo, ad ogni attimo, il suo cappotto nuovo come una cosa viva, e sorrideva persino a tratti per una intima soddisfazione: « Pensate, due vantaggi in uno stesso oggetto: primo, che tiene caldo; secondo, che è di bella vista ».

Ma gli altri — ci dicono Gogol e Lattuada — gli altri fanno dell'indumento nuovo un soggetto di scherno: la crudeltà, l'inumanità uccideranno Carmine de Carmine.

Per il sarto, invece il cappotto è il suo « capolavoro », e lo guarda e lo tocca lo confeziona con l'amore dell'artista verso la sua opera, del padre verso il figlio: ma anche per lui — misero attaccatoppe — è una liberazione dalla mediocrità vedersi uscire dalle mani una cosa bella. Al sarto non interessa il cliente per cui lavora, ma il « suo » cappotto, vivo come una persona, da seguire per le vie, da indicare agli altri come opera ammirevole: « indugiò nella strada, non ancora pago di contemplarlo a distanza; poi imboccò in fretta una viuzza trasversale e sbucò di nuovo nella via principale per ammirare ancora una volta il suo cappotto da un nuovo punto di vista, di fronte adesso ».

Ma in Lattuada questa felice comunione d'intenti con Gogol nella rappresentazione d'un mondo non sempre rimane costante, o meglio, non sempre Lattuada rimane se stesso. Allora le interpolazioni al testo sembrano arbitrarie e inutili, allora si pensa ad uno svisamento di Gogol, mentre son vere e proprie cadute ed errori di tono imputabili alla non forte temprà dell'artista.

Non forte certo come quella di De Sica, che in « Miracolo a Milano » fonde e riporta interpolazioni e censure alla sua ispirazione fondamentale. Mira-



bilmente a tempo giunge ad esempio lo spettacolo del tramonto — la vista del sole, della luce, sembra dire De Sica, è la cosa più bella che gli uomini semplici possono godere — dove possiamo a malapena individuare trasfiguratissima questa pur felice intuizione zavattiana: «...sedevano davanti alla finestra come a teatro e non staccavano gli occhi dal sole sinchè spariva del tutto dietro l'orlo della siepe, anzi si alzavano sulla punta dei piedi per vederne ancora una strisciolina. Quando il signor Contis, padrone della casa, lo seppe, aumentò l'affitto alla signora Lolotta ».

De Sica ha integrato queste parole, rielaborandole in forma completamente nuova, aggiungendo — vien fatto di dire — una nuova poesia. Non così Lattuata ha saputo trasfigurare il finale del « Cappotto » — racconto, che si discosta dalla conclusione dell'opera cinematografica —. Anzi, ci sembra in questa avvertire un certo tono alla Zavattini — che ha pure qui collaborato alla sceneggiatura — per l'intelligenza pesante d'una fantasia quasi simbolica, e per i significati ulteriori d'uno spettro che va ancora inspiegabilmente in cerca di cappotti, e non si placa.

De Sica e Lattuata, dunque: due diversi modi di tradurre in immagini ciò che un autore letterario ha scritto; due diversi modi di interpretare, sentire, rivivere le parole, sceglierle per mescolarle: il primo lontanissimo da Zavattini, perchè originale, autonomo e costante nella sua genuina ispirazione; il secondo vicino a Gogol nella sua indipendenza d'artista, lontano da Gogol nell'incostanza propria dei suoi limiti creativi.

GIUSEPPE FERRARA



Veramente, ogni qual volta ci capita di vedere un nostro film comico ci «ritorna il sospetto — come scriveva Ennio Flaiano — che il nostro paese è molto triste». E questo non solo perchè i nostri film umoristici sono desolati, ma anche perchè ci vien subito fatto di pensare con una punta di invidia, all'umorismo e al bel garbo di certi filmetti, americani, inglesi o francesi.

Da Wodehouse a Waugh, da Thurber a Ljescov, da Petrov a Romains, l'umorismo di tutte le latitudini si è sempre schiettamente fondato sulle situazioni e sullo svolgimento e non sulle battute da cartoline del pubblico: e di riflesso



George Cole e Nadia Gray nel film: « Zitto e... Mosca »

a quel che accade nella letteratura maggiore o minore che sia, anche nel film l'umorismo trae vita dal gusto delle trovate, dallo spirito dei personaggi, dall'*humour* di una situazione e non come da noi dai doppi sensi. In Inghilterra, naturalmente l'*humour* è ancor più sul piano del raffinato, il meccanismo del comico viene messo in moto da situazioni irreprensibili, gravi talvolta, come ad esempio la guerra fredda e la conseguente rivalità tra Inghilterra e Russia per il possesso di una invenzione «atomica». Eppure, anche in queste cose terribilmente serie sulle quali persino gli americani mettono su la grinta chiudendo le frontiere, condannando a morte gli innocenti e imbastendo film truculenti di pessimo gusto, gli inglesi sorridono, gli inglesi si divertono, ironizzando se stessi e gli altri e, questo è importante, facendo ridere *se stessi e gli altri*.

Se si eccettua Ninotchka del buon Lubitsch nessuna altra satira sulla Russia ha mai fatto divertire il pubblico come un recente film di Zampi «Top Secret» (in italiano *Zitto e... Mosca!*) che appunto di questi argomenti... terribilmente seri si fa ironizzatore. Eppure, basta lasciare che il *pasticcio* filmico prenda un po' l'avvio, per avvedersi subito di come sia possibile svolazzare tra una botta e l'altra, divertendosi un mucchio alle spalle di Stalin, della Russia e della cautela inglese nel nascondere in cifrari segreti l'invenzione di una arma potentissima, la «Cataclism Bomb» (*l'arma capace di distruggere mezzo continente e perciò «arma di pace»*). Cautela a base di casseforti, di poliziotti segreti, di stanze blindate che tuttavia non riuscirà a impedire che i piani vengano scambiati e che se ne vada in giro per il mondo un modesto impiegato «idraulico» (il bravissimo George Cole) con i piani segreti nella borsa. E così, mentre invano il Ministro della Difesa tenterà di decifrare quei piani riferentisi all'installazione di un galleggiante igienico, l'incauto «idraulico» si appresta a passare le vacanze con un prezioso e «segretissimo» documento. Desideroso solo di mangiare bene e di dormire tranquillo, si vedrà invece irretito in una strana serie di coincidenze che lo porteranno a Mosca, ingaggiato da un ministro sovietico, sicuro di aver infine assicurato alla sua Patria un importante ingegnere «atomico».

Mosca, la gente sorridente, l'albergo Metropole che abbiamo imparato a conoscere attraverso le varie corrispondenze che giungono sui nostri giornali da oltre cortina, le camere stile liberty, i vecchi mobili e gli antiquati bagni con gli impianti igienici deficienti. Un «paradiso» per il nostro idraulico in cerca di lavoro proficuo. Ma la realtà gli farà passare un brutto quarto d'ora quando si scoprirà l'equivoco e quando lui stesso, conscio dell'importanza dei suoi piani segreti, farà di tutto per riportarli sani e salvi al suo Paese. Aiutato da una simpatica «interprete» (la bella Nadia Gray) riuscirà a sfuggire dal «Paradiso» sovietico, nascondersi a Berlino e raggiungere, inseguito, la libertà nella zona inglese, dove viene... finalmente arrestato.

Situazione semplice, umorismo arroventato, battute felicissime, mano disinvolta, interpretazione impeccabile.

A. Z.





# FILMCRTICA

ABBONATEVI

F  
A  
T  
E

A  
B  
B  
O  
N  
A  
R  
E

*Abbonamento annuale*

ITALIA . . . L. 1.500  
ESTERO . . . » 3.000

Versamento sul c/c postale  
N. 1/33033 - Dall'Estero:  
Vaglia internazionale

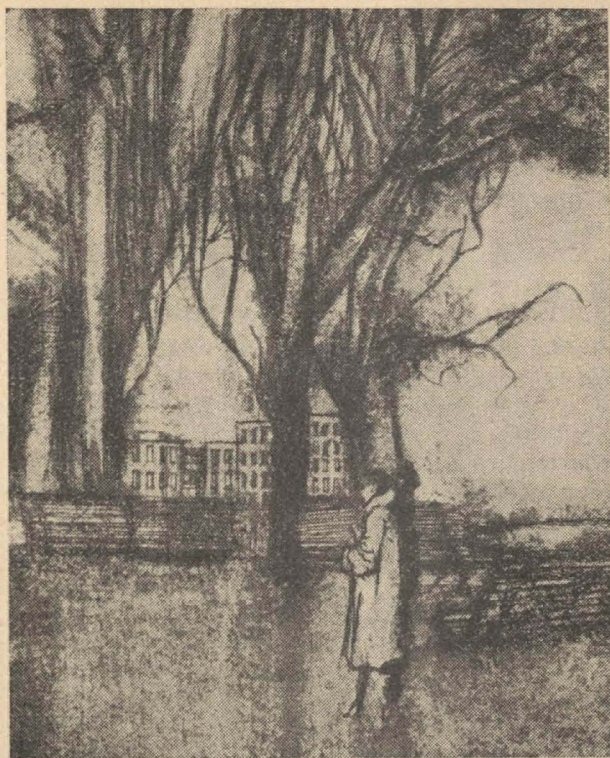
*FILMCRTICA ricorda che a tutti gli abbonati annuali, sarà inviato in omaggio il volume « Cinema dell'intelligenza » N. 2 (raccolta di colloqui sul film a cura di Alfredo Di Laura). Si rammenta che il volume, in edizione di lusso assai limitata, sarà inviato per la Pasqua a coloro che sono in regola con l'abbonamento.*

Gli abbonati hanno dunque diritto di ricevere:  
10 numeri di Filmcritica + Cinema dell'intelligenza



Un abbonamento a Filmcritica  
è un regalo che si rinnova e che dura





# IL REALISMO “DERIVATO,,

di  
LUCIANO CUSSINI

disegno di Renzo Vespiogni

«... Ma, dinanzi ad un distributore di benzina, alto come un termine sulla strada, la lunga carrellata alla Renoir s'arrestava. E con uno stacco lirico, improvviso da mozzare il fiato, s'impennava la gru a introdurre regalmente nella storia del cinema, un nuovo personaggio, un nostro personaggio, un personaggio ancora senza volto, con la canottiera ragnata, e l'andatura stanca e incerta di chi dopo un lungo sonno in camion, con le ossa rotte, si sgranchisca le gambe. Come un cane randagio, ma risolutamente, quel personaggio ancora senza nome entrava nell'avventura. Vogliamo dare noi un nome al Gino di "Osessione"? Lo potremmo chiamare il neo-realismo italiano, se volete». (ANTONIO PIETRANGELI - Cfr. « Cinema italiano sonoro », Quaderni della FICC: n. 1).

Alla distanza, l'opera che nel 1943 segnò il debutto di Luchino Visconti si rivelò agli occhi degli studiosi e dei critici in tutti i suoi pregi e in tutte le qualità peculiari atte a darle il crisma di opera fondamentale del realismo italiano, vera e propria pietra miliare della storia del nostro cinema, linea di demarcazione tra un lungo periodo caratterizzato da una puerile retorica nazionalista ed una nuova era ricca di incontestati per quanto a volte insperati successi. Chi ebbe occasione di assistere alla « prima » di quel film ricorderà certamente di essere rimasto stupefatto dalla vigorosa descrizione di determinati ambienti e personaggi, e dall'insistenza con cui Visconti si soffermava

(\*) Questo articolo è stato segnalato dalla Commissione di lettura di Antiaccademia.



in quelle viuzze di Ferrara e di Ancona negando ai protagonisti la consueta glorificazione inventata dai cineasti dell'epoca a mo' di esempio per coloro che ancora dubitavano della schiettezza e dell'integrità della nostra nobile stirpe. Non tutti compresero però il significato di quell'anticonformismo; pochi si accorsero che con quel film Visconti dava l'avvio ad una nuova formula destinata a svilupparsi negli anni seguenti, risolvendo in tal modo le sorti del cinema italiano relegato a un mediocre livello da una serie troppo lunga di opere pressochè insignificanti.

In « Ossessione » l'anticonformismo di Visconti appare in veste di totale ribellione; ribellione provocata dall'intollerabile situazione in cui si dibatteva il nostro cinema durante quel periodo; una specie di ammutinamento di una cultura raffinata che trovava il suo libero sfogo nell'introspezione psicologica di due personaggi a lei distanti ma comprensibili anche nella loro più disperata intimità, per prendersi il gusto di mettere a nudo alcune verità, alcune situazioni reali percepibili agli occhi di chiunque si guardasse attorno, ma volutamente ignorate dalla cinematografia ufficiale del ventennio. Ribellione giustificata, quindi, di un autentico artista che non concepisce l'assessamento e l'assuefazione ad un particolare clima, ansioso com'è di scoprire sempre più uomini e avvenimenti nella loro vera essenza, e di compenetrarvi in maniera spregiudicata senza lasciare dubbi su ciò che di essi intende rappresentare.

Trascorsi sette anni Michelangelo Antonioni riprende la stessa formula usata da Visconti in « Ossessione », intendendo egli rappresentare in « Cronaca di un amore » le immoralità del mondo borghese attraverso le vicissitudini e gli sfoghi erotici di due giovani amanti insoddisfatti e sfiducati, compromessi in un delitto provocato appunto dai loro egoistici istinti. Abbiamo detto la stessa formula poichè è evidente nelle due opere l'analogia dei propositi che si identificano nel comune tentativo di descrivere due determinati ambienti, ponendo al centro di ciascuno di essi, quale motivo determinante, l'episodio specifico atto a riassumere in sè gran parte di quel mondo dal quale prende vita. In altri termini anzichè trasporre i problemi del singolo nel più vasto quadro di una parte della società, si preferisce indagare nella società stessa mediante la narrazione del fatto personale e il suo conseguente approfondimento psicologico.

Strano film comunque quello di Michelangelo Antonioni: impastato di passione, di tormento, di morbosità e di nebbia: soprattutto di quest'ultima. Si respira nebbia dall'inizio alla fine; sembra di vederla uscire dallo schermo: leggera, vaporosa, grigia come tutte le cose tristi. Antonioni vi immerge i suoi personaggi e li costringe a muoversi in essa dalla prima all'ultima sequenza, quasi ne provasse un sottile senso di piacere o, forse, per aiutarsi nel non facile compito di esternarne i sentimenti troppo complessi.

Una lunga carrellata per le vie di Milano, da piazza del Duomo su per le arterie principali del centro soffocate da palazzi alti, austeri, imponenti, senza colore, introduce, all'inizio del film, lo spettatore nell'ambiente. Lo introduce di forza, lo spinge, lo pone immediatamente di fronte al dramma: quello di un uomo che non ha fiducia nella propria moglie e che non si rassegna ad ignorarne il passato. Siamo tuttavia ancora in fase di presentimento; si sente che qualcosa dovrà accadere, lo si intuisce in ogni particolare, in ogni gesto, in ogni battuta.

Il presentimento diviene certezza nella sequenza dell'uscita dal teatro. Gli sguardi dei due amanti che si rivedono dopo anni di inutile assenza dicono tutto. E la storia comincia; così, come comincia quella di « Osses-



sione » con l'incontro del vagabondo con la giovane moglie dell'oste nella cucina della trattoria di campagna.

Da questo istante il film di Visconti non sarà che la falsariga, perfetta se vogliamo, anzi essenziale, del racconto di Antonioni. La sguattera è divenuta donna di mondo; l'oste, un ricco industriale; solo il meccanico è rimasto disoccupato, con l'unica variante che alle pompe da riparare preferisce l'incerto commercio, chiamiamolo così, delle automobili. È un borghese pure lui in fondo, che ha avuto il grave torto di non aver saputo arrivare.

Assolutamente diversi su un piano di puro esteriorismo i personaggi, diametralmente opposti gli ambienti (la campagna si è trasformata in metropoli; la stessa Ferrara, per quanto qui vista solamente di scorcio, non è più quella dei vicoli, delle prostitute e delle pensioni di terz'ordine, ma il suo lato equivoco è trasposto ad un livello esteriormente più dignitoso: liceo classico e quartieri borghesi), diversa pure l'atmosfera (Visconti si è valso di manifestazioni popolaristiche, quindi spontanee, sincere, chiassose, per dare uno sfondo alla sua vicenda), permangono gli istinti prepotenti, i desideri inestinguibili, l'eroticismo violento e implacabile comuni alle due coppie. Ma se questi sentimenti non conoscono limiti in « Ossessione », nel film di Antonioni trovano il loro naturale freno nella viltà. Gli amanti di Visconti vanno fino in fondo, consapevoli o meno di ciò che li aspetta, continuano a lottare, annaspiano nel vuoto, ma non si danno per vinti. Questi no: cedono lentamente, rifiutano di battersi, indietreggiano di fronte al delitto — per paura, non per coscienza — si accusano a vicenda una colpa morale; l'una teme l'impunità dell'altro, ambedue sono corrosi dal rimorso, temono il passato, il presente, il futuro, tutto.

È evidente quindi l'importanza funzionare di quella nebbia, di quegli alberi brulli dai rami secchi e appuntiti che si infilano in un cielo basso, pesante e fumoso; di quella chitarra lungo il viale del parco, dell'idroscalo sinistramente vuoto dalle gradinate di pietra lunghe, interminabili, e con lo specchio d'acqua immobile, gelido, dello stesso colore del cielo. È lo straordinario apporto dato al film da quei bizzarri movimenti di macchina, originali, capricciosi, nuovi, soprattutto nuovi nel loro insieme, che riempiono la vista di Naviglio e di periferia milanese, di salotti razionali e di asfalto bagnato, di coscie nude e di pozzanghere.

L'uso dei movimenti verticali, descrittivi quanto le lunghe panoramiche spaziose all'infinito, la sconcertante staticità di alcune scene (a titolo d'informazione il film, della durata di due ore, si compone di 160 inquadrature soltanto), il compiacente indugio in alcuni primi piani, fanno sì che la costruzione assuma inopinatamente l'aspetto dell'esperienza o meglio dello studio vero e proprio, viziato peraltro da certi accostamenti letterari di gusto discutibile (un polveroso dannunzianesimo salottiero) e dalle reminiscenze di un divismo fuori tempo avvertibile in alcuni atteggiamenti della pur brava Lucia Bosè.

Questa cornice così necessaria alla vicenda di « Cronaca di un amore » trova il suo naturale contrasto in « Ossessione ». I personaggi di Visconti si muovono con maggior respiro, alla luce del sole, sull'argine del Po e sulla « provinciale » che lo costeggia in quel tratto. Quello è il loro mondo, il grande, piccolo mondo del proletariato: una trattoria dai tavoli di legno grezzo, la campagna afosa troppo assoluta e gli ospitali caspugli lungo il fiume per portarvi la ragazza a tarda sera. Donne desiderose di maschio e uomini assetati di vino rosso e di seni prosperosi; musica campagnola, carta



unta, crescentine fritte e sigarette Nazionali. Un mondo trascurato nel suo complesso, indifferente, assolutamente estraneo alla crisi latente, all'episodio, al « fattaccio » che sta per accadere; un mondo formato di esseri esuberanti di calore e di sensualità, che non conoscono scandali perchè non potrebbero capirli e non saprebbero rendersene partecipi.

Due ambienti diversi insomma, scoperti nel dramma comune di quattro personaggi moralmente identici fra loro.

Nonostante l'avvio dato da « Ossessione » al realismo italiano, oggi, alla distanza di qualche anno, ambedue i film rimangono ancora isolati nella storia del nostro cinema. Essi fanno storia a sè, appartenendo a una corrente i cui prodromi sono da ricercarsi nel cinema francese d'anteguerra: quello dei Renoir e dei Carné, per essere esatti. Uno stile importato e nazionalizzato da Visconti, seguito da Michelangelo Antonioni con esiti che, a conclusione di un giudizio, possono definirsi positivi.

LUCIANO CUSSINI



# IL LIBRO DEL MESE

(a cura di LUIGI QUATTROCCHI)

## DÉSIRÉE

La contaminazione, che tante volte si è voluta tentare, di narrazione storica e di narrazione fantastica, costituisce impresa che, per ben riuscire, richiede in altissimo grado capacità sintetica e buon gusto selettivo; ché, abbandonando il disegno della pura esposizione storiografica, l'autore deve trovare per la sua opera una diversa fisionomia propriamente artistica, se non vuole rischiare di farla apparire priva di tono in tal senso e, insieme, fastidiosa e superflua come rievocazione storica. E' quindi ben raro che si riescano ad avere opere di effettivo valore fra quelle in tal modo concepite, e assai spesso si ottengono grossi tomi né storici né poetici che risultano, pertanto, del tutto insignificanti.

*Désirée*, il lungo romanzo della scrittrice viennese Annemarie Selinko apparso ora in veste italiana editorialmente assai ben curata (1), non sfugge, tutto sommato, a questa norma comune. Concepito diaristicamente e quindi steso in prima persona, il libro narra avvenimenti dell'epoca napoleonica, e non può dirsi certo mal documentato, e scrupolosamente documentata, a quanto pare, è la stessa vita di *Désirée*, donna marsigliese innamorata, giovanissima, di Napoleone e poi sposa del maresciallo Bernadotte e quindi regina di Svezia, la prima di tale dinastia; ma ciò che fa difetto è proprio la capacità di inserire l'una nell'altra le due storie, quella grande delle imprese napoleoniche e quella più piccola, più intima, di *Désirée*. Sarebbe stato certo assai interessante rivedere, senza infastidirsene, uno squarcio di storia così animato e così noto a tutti, considerato da un punto di osservazione assolutamente inconsueto; ma c'è da temere che per l'impresa, che riuscì al grande Tolstoj di *Guerra e pace*, occorresse una tempra, un polso ben più vigorosi di quelli di cui la Selinko mostra di potere in sé disporre.

Questo, tuttavia, non esclude affatto che l'opera, sotto altri aspetti e per altri riguardi, abbia pregi anche considerevoli, e che la Selinko appaia scrittrice almeno abile e accorta. Essa indubbiamente possiede una squisita attitudine a capire i suoi personaggi, in particolare il suo personaggio, quello di *Désirée*; non per nulla, riprendendo un vecchio artificio, finge che sia proprio la stessa

(1) ANNEMARIE SELINKO, *Désirée*, traduzione dal tedesco di Carlo Picchio, Roma, Casini, 1952, 8°, p. 819.

*Désirée* a parlare, perché in tal modo le è consentito, come in effetti con buona efficacia riesce a fare, di vedere da dentro, dallo stato d'animo che le sostiene, le diverse situazioni, di dar quindi vitalità e veridicità al lungo racconto. La figura della protagonista risulta assai ben delineata, e la complessa vicenda della sua vita è narrata con un tono pacato eppur insieme duttile che rende gradevole la lettura di un libro a primo aspetto, per la sua mole, un po' scoraggiante.

La Selinko è scrittrice ancora giovane e altrove già assai bene affermata; fra noi è meno nota, ma è da presumersi che anche in Italia questa sua opera, la più importante, sia destinata ad avere buon successo.

## COLLEZIONE DI TEATRO

Questa nuova collezione di teatro diretta da Paolo Grassi e Gerardo Guerrieri si propone di presentare « alla coscienza fantastica e morale degli uomini d'oggi, capolavori classici o novità dei più interessanti e discussi contemporanei, testimonianze di civiltà teatrali poco note o esperimenti di nuove avanguardie » (2).

La traduzione che Quasimodo dà del *Macbeth* di Shakespeare, già collaudata fra le più indicate per una comprensione « moderna » del testo.

I brevi atti unici che costituiscono l'insieme dei « blues » di Tennessee Williams, pur nella loro discontinuità, ben rappresentano la piccola sudicia America puritana, raccolta in sintesi tra i visi di quei personaggi sbandati, piccoli mondi alla deriva. Il volume è illustrato da alcune fotografie che realisticamente forniscono luce al vivo quadro dei drammi.

Ferdinand Bruckner si rivelò come autore drammatico a Berlino con un forte dramma sulla generazione del dopoguerra. Questa *Elisabetta d'Inghilterra* segna l'inizio di un nuovo orientamento dell'A. indirizzato a riesaminare, sotto un profilo moderno, i grandi eventi del passato.

L. Q.

(2) WILLIAM SHAKESPEARE, *Macbeth*, traduzione di Salvatore Quasimodo - Torino, Einaudi, 1952, 12°, pp. 96 - TENNESSEE WILLIAMS, *I blues*, traduzione di Gerardo Guerrieri - Torino, Einaudi, 1952, 12°, pp. 84 - FERDINAND BRUCKNER, *Elisabetta d'Inghilterra*, traduzione di Di Giammatteo - Torino, Einaudi, 1952, 12°, pp. 176.



# SCHEDE CRITICHE

(a cura di RUDI BERGER e di ALFREDO DI LAURA)

## LA GIOSTRA UMANA

C'è da qualche tempo una nuova fioritura di film a episodi. Di solito è però un solo regista che tenta l'amalgama di diverse storie, vuoi mediante l'impronta della sua personalità che conferisce al tutto un tessuto connettivo che può consistere nella compattezza formale e stilistica, vuoi con l'ausilio di un filo conduttore che funzioni da raccordo e giustifichi in tal modo l'antologia. Nel caso de *La giostra umana* per contro, che allinea cinque racconti dello scrittore americano O' Henry — da tempo non più tra i vivi ma purtroppo da noi quasi sconosciuto malgrado l'esistenza di un suo volume di novelle tradotte — i registi sono appunto cinque, uno per racconto, ed il filo conduttore praticamente non c'è, poichè come introduzione ad ogni episodio a sè stante precedono soltanto poche parole d'un altro scrittore, John Steinbeck in persona. Uno sguardo all'America di ieri, ed insieme un omaggio del cinema alla letteratura, omaggio non trascurabile anche se è avvertibile una certa preoccupazione di perseguire con l'occasione un ragguardevole successo di pubblico.

Pregio ed insieme difetto dei cinque racconti prescelti a formare *La giostra umana* è l'assenza della « sorpresa »: giunto a metà di ciascuno di essi anche lo spettatore non troppo smaliato riesce a prevederne la soluzione. La prima storia, « Il poliziotto e l'inno » ha praticamente un solo protagonista, l'anziano vagabondo Soapy, incallito sfaccendato e filosofeggiante pezzente che fa di tutto per svernare a spese dello stato, ossia in gattabuia. I suoi sforzi riescono vani. Inutile il goffo furto d'un ombrello perchè il derubato stesso è ladro e glie lo lascia sbigottito; inutile un pranzo scroccato al ristorante perchè lo buttano solamente fuori; inutile lo sfacciato corteggiamento d'una ragazza poichè questa risulta professionalmente avveza alla rapide avventure di passaggio, e via dicendo. Di sera il vagabondo che non è riuscito a farsi arrestare entra in una chiesa, e le note d'un inno sciolgono quel cuore indurito; piangente esce, ed in istrada proclama ad alta voce il suo cocente desiderio di lavorare, di rifarsi una vita degna e rispettabile. Avete già capito che a quel punto sarà acciuffato da un poliziotto, che sarà condannato a tre mesi di prigione per vagabondaggio. Questa novellina che punta sulla prevista « pointe » come una barzelletta con sottofondo amaro, è diretta con garbata malizia da Henry Koster, ed offre più che altro l'occasione a Charles Laughton di sfoggiare ancora una volta le sue coloritissime doti di grande ed eccessivo istrione. Più di Koster, piuttosto spersonalizzato, si trova a suo agio Henry Hathaway che infatti è quello dei cinque registi del film al quale è toccato il brano più idoneo alla sua maniera, « Il richiamo del clarino ». Narra d'un poliziotto che sulle tracce d'un assassino riconosce in esso il compare di giuochi d'altri tempi. Un ricatto sentimentale gli impedisce di arrestare il delinquente: anni prima costui gli prestò mille dollari per trarlo da certi impicci; finchè non ha saldato quel vecchio debito, il poliziotto non avrà il coraggio di acciuffare il gangster. L'atteggiamento provocatorio di costui di fronte ad un giornalista fa sì che quest'ultimo prometta un compenso di mille dollari a chi scoprirà l'assassino. Sarà con questa ricompensa che il detective pagherà il delinquente, per poi arrestarlo. Per una storia simile, dove nei rapporti tra poliziotto e assassino sussistono scrupoli morali di tale natura — e che possiamo accettare soltanto perchè è avvenuta parecchi decenni or sono — la regia è forse troppo orientata verso la spettacolarità violenta, come la colluttazione tra i due uomini, ma indubbiamente l'episodio è serrato, racchiuso in poche essenziali scene, e con una « chiusa » perfetta ed improvvisa. Richard Widmark vi ripete la sua ormai nota caratterizzazione del truce tipaccio ghignante, una formula, se volete, ma una efficacissima formula. Viene poi la nota patetica, ossia « L'ultima foglia », diretta da Jean Negulesco. Questo regista, che spesso delude con pellicole vuote e spettacolari, ha qui imbroccato un felicissimo quarto d'ora, e pensare che i pericoli cui andava incontro erano grossi. Immaginate una fanciulla infelice ed ammalata che dal suo letto vede, sul muro del cortile di fronte, un tralcio di vite, con poche foglie esposte alle



raffiche del vento. Essa è certa che quando il vento strapperà l'ultima foglia, dovrà morire. Il vicino di casa, un vecchio pittore astrattista e malandato, durante la notte gelida dipingerà sul muro una foglia, tanto rassomigliante che la fanciulla la prenderà per vera. La ragazza sopravvive, il pittore soccombe, intirizzito dal freddo. Il pericolo, come dicevo, era grosso: non tanto per la questione dell'ammalata e del suo romantico timore, quanto per la figura del pittore e quella sua crisi di artista fallito ma ostinato che non rinuncia al suo ideale artistico finchè si tratta del suo sostentamento, ma che dipinge una cosa alla maniera odiata dei veristi, rimettendoci in più la pelle, perchè così facendo salva una vita umana. Ebbene, Negulesco ha rappresentato questo pittore in modo tutt'altro che retorico, gli ha lasciato quel tanto di ridicolo e di grottesco che basta perchè la buona fede dello spettatore non venga sorpresa dall'«eroico sacrificio», ma rimanga tuttavia disarmato dalla semplicità e discrezione dell'episodio. Dal punto di vista formale vanno poi segnalate le inquadrature assai belle della corsa di Joane per le strade del villaggio; ed assai calibrata risulta l'interpretazione di Anne Baxter, di Gregory Ratoff e di Jean Peters. Se Negulesco ha gradevolmente sorpreso, ci ha lasciato un po' male Howard Hawks dal quale era lecito attendersi un più sorvegliato umorismo, una comicità di grana più fine di quella alquanto massiccia che regge «Il ratto di Toro Seduto», che è soltanto uno scherzo troppo prolungato attorno a due tremebondi rapinatori dilettanti alle prese con un ragazzo da loro prelevato, ragazzo a tal punto ostico che saranno infine i rapinatori a pagare i genitori perchè si riprendano la preda. Il film si chiude con «Il dono dei magi», agro-dolce novellina d'una coppia di giovani quanto poverissimi coniugi che alla vigilia di Natale sacrificano ognuno l'unica cosa che hanno pur di non privare l'altro del tradizionale dono: lei i magnifici capelli, lui l'orologio, cosicchè quando il dono destinato alla moglie sarà un pettine d'argento e la sorpresa per il marito un ciondolo da attaccare all'orologio, entrambi dovranno pazientare alquanto finchè potranno godere dei reciproci regali. Jeanne Crain e Farley Granger stanno al gioco con gradevole spontaneità, diretti da Henry King che avrebbe potuto rinunciare ad alcuni effetti un po' troppo cartolinescamente dolciastrici. Comunque l'insieme del film riflette, con i suoi episodi grotteschi e drammatici, delicati o patetici, la personalità dello scrittore o almeno una parte dello stesso, soprattutto pone costantemente in rilievo quel suo gusto per l'accentuazione sul fato che interviene capricciosamente, a rovesciare o a determinare la soluzione d'ogni vicenda. Sta forse in questa ricorrenza tematica il punto di fusione dell'opera, e chi più chi meno, per riverenza all'unitarietà formale, tutti e cinque i registi hanno un po' sacrificato la propria personalità.

R. B.

## TITOLI (E FILM) PERDUTI

«Uno, nessuno, centomila»: ecco un titolo preguo di significato strettamente legato al valore intimo dell'opera di Pirandello e insieme uno slogan nel senso più battagliero della parola! E, per tradizione ormai saldissima da secoli, letteratura e teatro hanno mantenuto intatta la prerogativa della perfezione nei titoli. Forse, sugli inizi della scrittura, gli autori non saranno stati preoccupati dalle questioni «plagio, Siae, diritti riservati, copyright, ecc.», che affliggono il moderno uomo di cultura attiva. Ma il ritmo cinematografico sembra essersi impossessato anche delle menti dei cinematografari, i quali si preoccupano del titolo in termini di: attacco, percezione, sintesi, novità, originalità, comprensibilità, ecc.; o forse anche niente di tutto questo. Certamente ciò che ne va a scapitare è proprio l'opera titolanda. Accade come per quel bravissimo teorico che, dopo una sceneggiatura drammatica, superba per intelligenza e valori cinematografici, si trovi a dover far muovere e recitare una soubrettina da rivista alla prima

interpretazione. Nascerà un dissidio e forse una catastrofe. Da ciò un interrogativo: cosa salta in mente leggendo il titolo: «Il corsaro dell'isola verde»? Non vale precisare troppo perchè: «sarà un «Capitan Blood» o giù di lì». E invece, chissà per quale ragione, proprio ad un film intelligente e scapestrato, satirico e grottesco, fantasioso e anticonformista, antimilitarista e anti-film-pirateschi, si è andato a trovare un titolo tanto banale e «piratesco». Non parliamo degli studiosi di cinema che saranno accorsi, con una certa aria di desolazione, a vedere un Siodmak strangolato (almeno così appariva nel titolo!) dal compromesso commerciale; per poi invece godere di una pietanza satirica, che prende in ridicolo tutti i luoghi comuni della «pirateria» in technicolor hollywoodiana. E il pubblico grosso, non avvertito gentilmente dal titolo che si sarebbe scontrato col paradosso, solo verso la metà dello spettacolo ha gettato via dalla testa i concetti «basilari» di verisimiglianza e autenticità.

A. D. L.



# CORSIVI

Egregio Signor Direttore,

Le confesso che la lettura del corsivo « Il ridicolo cinematografico », siglato a. d. l. e pubblicato nel n. 18 della Sua rivista, ha destato in me vivo stupore.

Non voglio entrare nel merito del valore artistico di « Giuramento », d'altra parte non sarei certamente all'altezza di polemizzare su questo piano col Di Laura (collaboratore fra i più seri e preparati) bensì intendo richiamare la sua attenzione sul periodo in cui il film è stato realizzato, i motivi per cui è stato realizzato, e i sublimi intenti dell'autore il quale altro non si proponeva che esaltare la gloriosa ed eroica resistenza del popolo russo all'invasore.

Non dimentichiamo, Signor Direttore, che l'esercito e il popolo sovietico coi loro venti milioni di caduti hanno contribuito in misura notevole alla definitiva sconfitta della Germania hitleriana, non dimentichiamo le epiche giornate di Stalingrado e Leningrado assediata, e di Mosca col nemico a meno di sessanta chilometri dalle sue porte. Perché allora dovremmo ridicolizzare, proprio così, ridicolizzare, dei registi che realizzano film per esaltare l'eroismo del loro popolo? Ma se gli americani di film di questo genere ce ne proppinano a decine, e di levatura artistica, è doveroso riconoscerlo, molto inferiore a quella di « Giuramento ». Forse al Di Laura dà fastidio la figura di Stalin? Probabilmente. Ma che ne sappiamo noi della considerazione e dell'amore del popolo russo verso il « suo » capo? (E la stessa domanda potrebbe valere per l'attuale entusiasmo degli americani per Eisenhower, il generale della « loro » vittoria; per il fanatismo degli argentini, che addirittura proposero la beatificazione della « loro » Evita; ecc.). Verso colui che ne ha elevate — e questo è impossibile negarlo — le condizioni economiche, sociali, culturali, ecc.? Verso l'uomo che lo ha salvato dalla catastrofe dell'oppressione nazista?

Fatti, questi, che si innestano nella storia dando a ciascuna nazione un suo volto particolare, a ciascun popolo una determinata fisionomia politica e morale. Al cinema di ciascuna nazione non rimane che registrare queste realtà sulla base dell'esperienza culturale e ideologica, ed in rapporto alle capacità creative dei suoi tecnici e dei suoi teorici. Fattori di cui un critico deve necessariamente tener conto nell'espletamento delle sue funzioni.

Rimane infine il pubblico; il povero pubblico disattento e annoiato, un pubblico insomma (e qui il Di Laura è tutto esultante) completamente indifferente alla proiezione di un film sovietico. Ma crede proprio il Di Laura che quel pubblico, formato probabilmente in massima parte da persone che inten-

dono il cinema come semplice passatempo, comodo ed economico mezzo di evasione per l'effimero sogno domenicale, assistendo alla proiezione di — scelgo i titoli a caso — « Dies Irae », « L'Incrociatore Potiemkin », « L'uomo di Aran », « La terra trema », « The quiet one », ecc., si comporterebbe diversamente? Eppure quei film sono dei capolavori!

Scherzi a parte: la cultura cinematografica — e Lei me lo insegna — è una cosa molto seria con la quale corsivi come questo che mi sono permesso discutere nulla hanno a che vedere, corsivi che, a loro volta, nulla dovrebbero avere in comune con una rivista seria e dignitosa come « Filmcritica ».

Cordialmente

LUCIANO CUSSINI

Egregio Signor Luciano Cussini,

Mi permetto, come parte in causa, di aggiungere qualche postilla, alla sua nota.

La sua critica mi giunge doppiamente cara: sia per la stima, immeritata, che lei ha della mia posizione culturale; sia per l'obiezione in se stessa, che scuote il torpore delle pagine morte, che rivela l'eccitazione dell'intelligenza alle opinioni ritenute false.

Per aprire un colloquio che, presumo, sia basato su di una cordialità reciproca, mi permetto anzitutto una chiarificazione necessaria: non era mia intenzione far cadere il ridicolo sul popolo sovietico, sui suoi morti gloriosi, sulla sua grandiosa epopea, sui suoi capi. I miei appunti erano indirizzati esclusivamente ad un determinato film: « Giuramento »; la mia accusa (che tale è) si rivolge contro gli ideatori e i realizzatori di un film che hanno reso ridicolo, per i nostri occhi, quanto ci può essere di più sacro per il popolo sovietico.

Mi sembra di aver abbastanza ben precisato che non volevo (e non potevo) in quel corsivo, dare una valutazione artistica del film « Giuramento »; mi interessava invece considerarlo soltanto dal punto di vista spettacolare e propagandistico: il primo termine lo adoperavo nel senso più ampio e più nobile, quale risposta ad una delle esigenze più civili e delicate di tutti i popoli; il secondo, nel senso di coerenza fra tutte le manifestazioni di una vita e di una dottrina che richiedono, ineluttabilmente, una difesa e una conquista: un apostolato quindi. E « Giuramento », per me, è un grossolano errore, sia sul piano spettacolare che su quello propagandistico.

Rimane infine il pubblico: il quale forse non capirà le opere d'arte (così almeno dice Lei!), ma riderà sempre (ce lo auguriamo) delle ridicolaggini rettoriche.

Cordialmente

ALFREDO DI LAURA



**E. C. I.**  
Teatro **SISTINA**

la *SPETTACOLI "ERREPI"*,

presenta

**WANDA OSIRIS**

con

**ALBERTO SORDI**

**ENZO TURCO**  
**GIANNI AGUS**

in

**"Gran BARAONDA,"**

di **GARINEI e GIOVANNINI**

Coreografie di **GEORGE REICH**

Musiche di **KRAMER**

Scene e costumi di **COLTELLACCI** .

con

**Bluebell Girls**  
**Quartetto Cetra**



# NOSTRA SIGNORA DI FATIMA

Da quando esiste la nostra Compagnia abbiamo presentato sugli schermi del mondo diversi film che possono giustamente rendere orgogliosi tutti coloro che hanno preso parte alla realizzazione. Si tratta di lavori che vanno dal biografico, come « La vita di Luigi Pasteur », al patriottico, come « This is the Army », per citarne solamente due.

E' però con un senso di umiltà che la Warner Bros si onora di presentare un film come « Nostra Signora di Fatima ». Lo presentiamo con la speranza e con l'augurio che i popoli, di qualsiasi fede siano, trovino in esso una rinnovata spiritualità, così necessaria ai giorni d'oggi.

Se le persone, che andranno a vedere « Nostra Signora di Fatima », usciranno dal cinema con una più viva fede nella potenza della preghiera, lo scopo che si propone questa produzione sarà pienamente raggiunto.

Ringrazio per il loro appassionato contributo gli interpreti e tutti coloro che comunque hanno collaborato a questa nuova realizzazione in Warner Color.

*Jack L. Warner*



# NOSTRA SIGNORA DI FATIMA