

FILMCRITICA

NUMERO DEDICATO ALLA XV MOSTRA CINEMATOGRAFICA

Con scritti di: Edoardo Bruno - Giovanni Calendoli - Italo Dragosei - Renato Giani - Anacleto Tonda - Elio Zorzi



Alida Valli e Farley Granger in "Senso", di Luchino Visconti (Lux)

Numero 37-38



Lire 400

BRUNO - CIARLETTA - CLEMENTE - GIANI - GIDE - FERRARA
MASTROLILLI - MILITELLO - ORSONI - QUATTROCCHI
VAN DER SLOOT - TURRONI



Distribuzione

Produzione



LA CONTESSA DI CASTIGLIONE

YVONNE DE CARLO - GEORGES MARCHAL - LEA PADOVANI

Roldano Lupi - Tamara Lees - Alberto Bonucci

e con

ROSSANO BRAZZI - PAUL MEURISSE

Regia: GEORGES COMBRET

Superproduzione in EASTMANCOLOR - Per Schermo Panoramico Gigante

Una coproduzione italo-francese TAURUS-RADIUS

“SENSO,, di Luchino Visconti



Alida Valli in « Senso » di Luchino Visconti. Altri interpreti: Farley Granger, Massimo Girotti e Rina Morelli. Fotografia in Technicolor di G. R. Aldo (Lux Film)

“LA ROMANA,, di Luigi Zampa



Gina Lollobrigida in «La Romana» di Luigi Zampa. Altri interpreti: Daniel Gelin, Franco Fabrizi, Raymond Pellegrin. Fotografia di Enzo Serafin. (Prod. Ponti De Laurentiis)

“LA STRADA,, di Federico Fellini



Giulietta Masina e Antony Quinn in «La strada» di Federico Fellini. Altri interpreti: Richard Basehart e Aldo Silvani. Fotografia di Otello Martelli. (Prod. Ponti de Lurentiis)

«SESTO CONTINENTE,, di Folco Quilici



«Sesto continente» di Folco Quilici. Edizione e commento di Gian Gaspare Napolitano.
Fotografia in Technicolor di Giancarlo Cecchini. (Delphinus Film)

A.N.I.C.A.

**ASSOCIAZIONE NAZIONALE INDUSTRIE
CINEMATOGRAFICHE AFFINI**

ROMA - VIA SISTINA 91

Sommario

XV Mostra d'Arte Cinematografica	
<i>Il festival e la critica</i> (disegno)	Luciano Pericoli 4
<i>Venezia 1954</i>	Edoardo Bruno 5
<i>Ventitrè anni di ricordi</i>	Elio Zorzi 8
<i>Interrogativi sulla Mostra</i>	Renato Gianì 13
<i>Non è sport, Venezia</i>	Giovanni Calendoli 14
<i>Hollywood a Venezia</i>	Anacleto Tanda 18
<i>Malinconie del Lido</i>	Italo Dragosei 22
<i>Appunti su David Lean</i>	Mario Orsoni 24
Documentazione	
<i>Annotazioni sul film</i>	André Gide 33
<i>A proposito della Marsigliese</i>	Giuseppe Turrone 38
<i>Coreografia e stile</i>	Pieter Van Der Sloot 43
Note e Corsivi	
<i>La speranza dei condannati</i>	Edoardo Bruno 52
<i>I critici non mi difendono: perchè?</i>	Renato Gianì 53
<i>Tarchetti, pittore</i>	Marcello Clemente 57
<i>Il Polesine, paese dimenticato</i>	Francesco Bolzoni 60
<i>Wyler in un mito</i>	Gi Tur 62
<i>De Sica, uomo di gusto</i>	G Fer 64
<i>Conclusione a Clément</i>	Giuseppe Ferrara 67
<i>Lettera da New York</i>	
<i>Ed ora... Vista-Vision</i>	Enzo Mastrolilli 69
<i>Libri del mese</i>	(a cura di Bruno, Ciarletta, Quattrocchi) 71
<i>Schede critiche</i>	(a cura di Edoardo Bruno) 76
<i>Appendice alle osservazioni critiche sulla musica del film</i>	Sergio Militello 78

*

In copertina: Alida Valli e Farley Granger in « Senso » di Luchino Visconti. (Lux Film)

Direttore responsabile. *Edoardo Bruno*. Direzione, Amministrazione, Pubblicità: Viale Saffi, n. 20, tel. 587-119, Roma - Redazione milanese, presso Rudi Berger, Viale Abruzzi, n. 15 - Redazione napoletana, presso Marcello Clemente, Via Palizzi, n. 19bis - Redazione parigina, presso Roger Régent, 5, Place Champerret, Paris (XVII) - Corrispondente da Barcellona, Angel Zuñiga, Calle Angelos, 8 - Corrispondente da Londra, Frank Bamping, 19 Princess Mary House, Vincent Street - Corrispondente da New York, Enzo Mastrolilli, 29 Broadway, New York 6 - Tipografia del Babuino, Via del Babuino, 22, Roma - **Abbonamento annuo**: per l'Italia L. 2.000, per l'Estero L. 4.000 - Versamenti su c/c postale n. 1/33033 - Gli articoli anche se non pubblicati non vengono restituiti - Filmcritica è iscritta al n. 1803 del Registro Stampa in data 18-10-1950 - Distribuzione Nazionale Saise - 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.



« Il festival e la critica » disegno di Luciano Pericoli

Venezia 1954

di

EDOARDO BRUNO

Preceduta dal Festival dei film per ragazzi e dalla V Mostra del film documentario e del cortometraggio, il 22 agosto inizia la XV Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, che quest'anno si inquadra nella prospettiva d'arte della Biennale. Polemiche, discussioni, incontri, hanno caratterizzato la Biennale ai Giardini, tema d'obbligo l'arte astratto-concreta, le discussioni sul realismo, su Courbet e su Munch, su Santomaso, sui "neorealisti"; Longhi e Venturi da una parte e dall'altra, volumi, articoli, conferenze, dibattiti, a testimoniare della realtà viva e della vitalità dell'arte contemporanea. Anche il cinema ha i suoi problemi, (tralasciando quelli non meno vivi riguardanti l'industria) i suoi problemi estetici, da risolvere, le sue prospettive tematiche, la sua storia e la sua "cultura". Oggi a testimoniare di ciò non bastano più neppure i libri che varie case editrici, le nuove e le tradizionali, allineano con celere ritmo, i problemi posti in essere dall'idealismo, dal neorealismo, dall'etica cristiana, dalla problematica marxista meritano un così attento e rigoroso esame da ben giustificare la presenza di molte pubblicazioni "specifiche" cinematografiche, intendendo questo aggettivo, nella più aperta accezione di idee, intendendolo come invito a parlare di cinema, allargando rigorosamente il panorama, a tutta l'arte e la cultura.

In questa occasione Venezia appare veramente come sintesi del lavoro compiuto in un anno: come sintesi di questi validi concetti di

critica che possono dare dell'arte dello spettacolo, cinema, musica e teatro, una più esatta misura, proprio nella prospettiva dell'arte figurativa, partecipando anche il cinema di quelle polemiche vive di cui si parlava all'inizio, inquadrando in un movimento più largo critica e opera, non isolando il film dai problemi contemporanei.

Ecco per chi ancora non avesse compreso (e mi rivolgo a chi vorrebbe Venezia alternata con Cannes) l'importanza della Mostra d'Arte Cinematografica annuale, non tanto per la funzione di porre, in ordine allineato, le opere di un'annata più o meno ricca di elementi e di humus, quanto per meglio esaminarne i valori estetici ed etici.

Il significato di Venezia non va quindi confuso. Il voler alternare questa con Cannes, è probabilmente frutto di equivoci o di malintesi, che a ben vedere sfiorano soltanto nell'apparenza la similitudine delle due competizioni: Cannes, più impostata su basi commerciali, di parata e di mondanità, Venezia anche su queste, ma soprattutto su basi più rigorose, proprie delle manifestazioni della Biennale, con convegni, conferenze, cicli retrospettivi e mostre "personali", per fornire i metodi di giudizio comparato, e con le altre manifestazioni, dedicate al teatro alla musica e alla danza per fornire gli strumenti di un allargamento culturale e critico del dibattito.

Venezia è gelosa di questa prerogativa ed è giusto. Al ciclo retrospettivo che gli altri anni fu dedicato al cinema italiano e francese, seguirà quello dedicato all'espressionismo tedesco. Alle "personali" che gli anni scorsi vennero dedicate a Dreyer, Renoir, Carnè seguiranno altre "personali", altri "film-index", per offrire materiale visivo e in seguito documenti scritti, di questa o quella personalità del cinema.

Venezia insomma è cultura, e questo ben ha testimoniato quel grosso volume "Venti anni di cinema a Venezia" che raccoglieva nelle sue pagine rapide e consuntive, un aspetto completo dell'arte del film, perchè appunto al di là delle polemiche, al di là delle facili critiche, i film di Venezia, sono i film della storia del cinema.

Dal 1952 ad oggi sono passati ventitre anni, ventitre anni che hanno inciso sulla storia del film e sono ventitre anni anche di ricordi,

di polemiche, di errori, di vittorie, di soddisfazioni. Un volume di aneddoti veneziani, non finirebbe più di allineare fatti, personaggi, uomini e cose, ma sarebbe — e questa è un'altra prova della vitalità del cinema — anche una storia delle cose d'Italia, belle e brutte. E un po' questa aneddótica si è inteso fare in questo numero di "Filmcritica", invitando Zorzi, Giani, Calendoli, Tanda e Dragosei a parlare dei loro ricordi, delle loro malinconie, delle loro proposte. Una aneddótica che è viva, e che trova una sua giustificazione, a patto di inquadrarla in un senso critico più ampio.

EDOARDO BRUNO



Disegno di Anna Salvatore

Alle manifestazioni veneziane sarà in gran parte dedicato il prossimo fascicolo (N. 39-40) che uscirà nella seconda decade di settembre.

Ventitrè anni di ricordi

di

ELIO ZORZI

Quando la sera del 6 agosto 1932 la 1° Mostra internazionale d'arte cinematografica venne inaugurata solennemente nel salone delle feste dell'Excelsior Palace Hotel al Lido di Venezia, e lo scultore Antonio Maraini, Segretario Generale della Biennale, il quale aveva ideato la Mostra, e il conte Volpi di Misurata, presidente della Biennale, il quale l'aveva realizzata, con l'aiuto di Luciano De Feo, esposero rapidamente, in succosi discorsi, alla magnifica folla di pubblico internazionale che li ascoltava, la storia della felice iniziativa, era già evidente che un successo entusiastico stava per delinearsi per la Mostra nascente. Il successo aveva i suoi fondamenti in un complesso di elementi. In primo luogo il prestigio mondiale della Biennale d'arte. Grazie a quel prestigio si era potuto veramente dire che la Biennale, ammettendo la cinematografia tra le altre arti nella libera competizione dei valori artistici, aveva dato, con la creazione della Mostra, il crisma più alto dell'arte alla cinematografia. Poi, la novità dell'iniziativa. Checchè se ne sia detto, due anni or sono, in occasione del ventesimo compleanno della Mostra, sta di fatto che nessuno aveva mai pensato — prima — a presentare, in un seguito di serate, le opere cinematografiche ritenute migliori tra la più recente produzione mondiale. Terzo: le proiezioni esenti da censura, e presentate in lingua originale. Poichè, a quel tempo, la censura badava più che altro alla politica, dire al pubblico che le proiezioni erano esenti da censura significava dargli l'illusione che sugli schermi della Mostra si sarebbe potuto proiettare qualunque idea politica, anche in contrasto con quella del cosiddetto « regime ». Era un'illusione; ma costituiva senza dubbio un'attrazione. Non era illusione invece, ma realtà, che i film venissero dati nella versione e nella lingua d'origine, cioè non doppiati, come erano allora tutti i film stranieri proiettati in Italia. Era la prima volta che il pubblico

in Italia, poteva ascoltare le autentiche voci di Harold Lloyd, di Douglas Fairbanks, di Mary Pickford, perfino di Greta Garbo! C'era di che mandare in sollucchero tutti gli appassionati. E, infine, l'ambiente. L'Excelsior conservava ancora, in quel tempo, il suo fascino di favoloso ricetto d'ogni eleganza e d'ogni delizia. Le varie fasi della sua esistenza, che allora non contavano più d'un quarto di secolo, si erano stratificate nella fantasia della sua leggenda. Gli echi delle famose feste, come i *Saturnalia*, come le *Notti veneziane*, come *Un'ambasciata del Celeste Impero*, organizzate da Alfredo Campione con l'aiuto di un giornalista, Molinari, e di due pittori, Brunelleschi e Rovescalli, avevano assunto, nella fantasia del bel mondo, al di qua e al di là dell'Oceano, proporzioni favolose. L'Excelsior era rimasto l'Olimpo dell'eleganza internazionale, il castello kafkiano della grazia mondana. E le serate, passate sulla terrazza a mare, a sognare con i ragazzi di *Verso la Vita* di Nicolai Ekk, e rabbrivire alle truci vicende del *Dr. Jekyll* di Rouben Mamoulian o del *Frankenstein* di Whale, a tentar di capire qualche cosa — versione originale e niente didascalie in italiano, mi raccomando! — dei discorsi brontolati e dei pensieri parlati di O'Neill in *Strange interlude*, a palpitare alle drammatiche vicende del *Sin of Madelon Claudet* o ad estasiarsi a quelle di Greta Garbo in *Grand Hôtel*, davano al pubblico — o almeno a quella parte del pubblico ch'era sensibile a questo genere di emozioni — l'inebriante sensazione di godere di un'eccezionale manifestazione d'arte, in un'eccezionale cornice di raggiante selezionatissima mondanità.

S'aggiunga a tutti questi elementi l'abilità propagandistica del compianto Attilio Fontana, che fu il direttore della Mostra dal 1932 al 1934. A lui si dovette lo slogan « Olimpiadi del Cinema », che ebbe larghissima fortuna; a lui l'istituzione delle due coppe Mussolini, una per il miglior film italiano, l'altra per il miglior film straniero, con le quali si eliminarono i pericoli inerenti nell'exasperato nazionalismo di quei tempi.

Con Ottavio Croze, che prende la direzione della Mostra nel 1935, l'istituzione si rassoda, la sua fisionomia si regolarizza, i suoi caratteri si precisano, nel parallelismo con quelli dell'istituzione madre, la Biennale delle arti figurative. Così assumono veste e funzioni ufficiali i delegati esteri, che rappresentano le cinematografie dei vari stati partecipanti, e che costituiscono la giuria internazionale per il conferimento dei premi. In pari tempo la Mostra incomincia ad emanciparsi dall'Excelsior. Fin dal 1935 infatti la sede della direzione si trasporta, fuori del grande albergo, in un edificio adiacente, dove vien pure

creata una sala per gli allora istituiti spettacoli pomeridiani della Mostra, divenuta da biennale annuale. Gli spettacoli serali tuttavia si continuano a dare all'Excelsior, come sede ufficiale, e si continuano a dare all'Excelsior come sede sussidiaria anche dopo che, nel 1937, Croze riesce a dare alla Mostra una sede permanente sua propria, con la costruzione del Palazzo del Cinema, sul posto dell'antico forte delle Quattro Fontane.

La Mostra toccò allora il vertice della sua marcia ascensionale nell'ambiente cinematografico, mondano, giornalistico e politico del periodo tra le due guerre. E, per la saggezza del Conte Volpi e di Croze, seppe assurgere a massima manifestazione cinematografica mondiale proprio nel momento nel quale il mondo pareva sempre più decisamente dividersi in due parti ben distinte, quella dei paesi dell'Asse Roma-Berlino e quella delle democrazie occidentali. Se l'equilibrio fu rotto nel 1938, così che contro Venezia — considerata, a torto, esponente dei paesi dell'Asse — s'incominciò a costruire Cannes, come controaltare delle democrazie occidentali — non fu colpa della Mostra di Venezia, ma di uno dei rappresentanti delle democrazie occidentali che, per assicurare un premio minore al proprio paese, non esitò a promettere il proprio voto per il gran premio Mussolini ad un filmone di propaganda nazista. E fu allora che Americani, Inglesi e Francesi decisero di creare Cannes. Ma tra la decisione e la realizzazione vi fu una lunga, spaventosa parentesi: quella della seconda guerra mondiale.

Allorchè, sulle rovine della guerra, ci accingemmo a ricostruire anche la Mostra del Cinema, le nostre posizioni erano tutt'altro che solide. E ci trovammo subito di fronte al dilemma: accordarci con Cannes, o procedere, a muso duro, per la nostra strada, ignorando il nuovo Festival che sorgeva sulla Riviera?

A Roma, specie tra i critici cinematografici, si propendeva per il muso duro. Era, indubbiamente, una soluzione anche quella. Ma che cosa ci avrebbe portato? Una mostra senza Francesi, senza Inglesi e senza Americani, per dichiarazione esplicita dei rappresentanti di queste cinematografie. Tutto si sarebbe ridotto a Italiani e Russi, nello squallore di una Venezia occupata dalle forze britanniche, che consentivano a lasciare alla Mostra, per le sue proiezioni, l'uso di un cinematografo del centro, il San Marco. D'altra parte se un accordo non fosse stato concluso l'Italia non sarebbe stata invitata a Cannes. Si sarebbe continuato a fare la guerra delle Mostre, visto che quella degli eserciti era finita.

Mi sono preso, allora, la responsabilità di trattare con Cannes. E Ottavio Croze, con l'autorità che gli veniva dall'aver diretto la Mostra di Venezia per otto anni, accettò di dividerla con me.

A Parigi, nell'agosto del 1946, fu concluso l'accordo, per il quale Venezia rinunciava, per il 1946, a riprendere la serie ufficiale delle sue Mostre, limitandosi a indire una « Manifestazione internazionale d'arte cinematografica ». Cannes, in compenso, s'impegnava a fare altrettanto per il 1947. Restava inteso che, in via di massima, Cannes avrebbe possibilmente trasportato alla primavera i suoi Festival futuri.

Così la ripresa del settembre 1946 si poté fare, nonostante tutto, con la presenza di tutte le maggiori nazioni produttrici, con la presentazione di importanti novità, anche assolute, e con un successo notevole, nonostante l'atteggiamento di certi critici, che non volevano rendersi conto che le condizioni nelle quali si teneva la Manifestazione del 1946 erano un po' diverse da quelle nelle quali si tenevano le Mostre prima della guerra.

Gli accordi dell'agosto 1946 furono perfezionati in un nuovo incontro a Parigi nel febbraio del 1947. Fu stabilito allora che nel 1948 le due manifestazioni di Venezia e di Cannes avrebbero ripreso la loro libertà d'azione, con l'intesa però che Cannes avrebbe trasferito il proprio Festival alla primavera entro due o tre anni. Con ciò, e con l'VIII^a Mostra del 1947, che, perdurando l'occupazione militare straniera del palazzo del Cinema al Lido, diede i suoi spettacoli serali nel cortile del palazzo Ducale, si può dire che la Mostra di Venezia del 1948 riacquistò il suo prestigio. Con la IX^a Mostra del 1948, riacquistò anche il Palazzo del Cinema al Lido, e lo rimise a nuovo.

Fu solo tuttavia il mio successore, Antonio Petrucci, che poté riscattare interamente il palazzo del Cinema dagli impegni ai quali s'era dovuto vincolarlo, e che, più tardi, lo ampliò notevolmente, aggiungendovi parecchi locali per riunioni, uffici e una nuova saletta da proiezione. Sotto la direzione di Petrucci inoltre fu compiuta la costruzione dell'Arena del Cinema, teatro all'aperto retrostante al palazzo, già iniziata sotto la direzione precedente. D'altra parte il Petrucci diede piena realizzazione agli accordi già delineati con Cannes, e riuscì, nel 1953, a far ritornare i Russi, che si erano assentati dalla Mostra di Venezia fin dal 1948, da quando cioè, la giuria internazionale era stata sostituita da una giuria interamente italiana, secondo il desiderio espresso dagli Americani tanto a Venezia, quanto a Cannes. Ora, dopo quattro anni di direzione del Petrucci, è ritornato alla testa della Mostra Ottavio Croze.

Egli ha cominciato subito coll'ampliare il boccascena della maggior sala da proiezioni del Palazzo del Cinema, per renderlo adatto agli schermi più vasti, quali quelli richiesti per i sistemi più moderni di proiezione.

Benchè il mondo cinematografico — e non quello soltanto — sia molto cambiato, da quando Croze aveva tenuto la direzione per la prima volta, egli saprà certamente tener alto il prestigio dell'istituzione, alla quale ha dato in passato tanta parte di sè. Ma non si deve dimenticare che la Mostra non è responsabile dello stato della produzione mondiale, e che la botte non può dare che il vino che ha. E' già molto se, tra il pullulare delle Mostre create in Europa, in America, in Asia e perfino in Australia a immagine e somiglianza della Mostra di Venezia, Venezia riesce a mantenere — e lo mantiene in realtà — il prestigio che le viene dalla sua incontestabile priorità, nel tempo e nello spirito animatore.

ELIO ZORZI

PREMIAZIONE A VENEZIA

L'Italia ha vinto due primi premi alle « Mostre minori » di Venezia; il primo premio della categoria « Film scientifici » della Mostra Internazionale del Documentario, che è stato assegnato al film « Il plancton » di Romolo Marcellini ed il primo premio (ex aequo) della categoria « film ricreativi » della Internazionale del Film per ragazzi, che è stato assegnato al film « Orizzonti del sole » di Giovanni Paolucci. Gli altri premi sono stati così assegnati: Mostra Internazionale del Documentario: « Gran premio del documentario » al lungometraggio « Oltre l'orizzonte » (Australia); categoria « film documentari » 1° premio: « Corral, cavallo selvaggio » (Canada); 2° premio: « Il giardino d'oro » (Germania); sono stati segnalati i film: « I suoni ritrovati » (Belgio) e « Le dighe di Donzere » (Francia). Categoria film scientifici 1° premio: « Il plancton » (Italia); 2° « A sta per atomo » (U.S.A.); categoria film medico-chirurgici 1° premio: « Un caso di epilessia focale » (Olanda); 2° premio (ex aequo): « P.S.A. Chemicoterapia della tubercolosi » (Svizzera) e « Radiografia dentale » (U.S.A.). Categoria film didattici 1° premio: (ex aequo): « la forza per volare » (Gran Bretagna) e « Domani farà bello » (Polonia); 2° premio: « Il piccolo pidocchio della pianta » (Germania). Categoria film per la televisione: a) sezione culturale 1° premio: « Arte popolare messicana » (Francia); b) sezione film a soggetto 1° premio: « Tregua d'armi » (U.S.A.). Categoria disegni animati e pupazzi animati 1° premio: « Christopher Crumpet » (U.S.A.); 2° premio: « Martin et Gaston » (Francia). Categoria film sull'arte: nessun premio. Film per ragazzi: a) film ricreativi 1° premio: (ex aequo): « Il mistero della scimmia scomparsa » (Gran Bretagna) ed « Orizzonti del sole » (Italia); 2° premio: « Piccola ballerina » (Danimarca). b) Film culturali: a) 1° premio: « Nella foresta » (Australia); 2° premio « Lettera dall'isola di Wight » (Gran Bretagna). c) Film didattici 1° premio: « François, il rinoceronte » (Francia); 2° premio: « Come si fabbrica una maschera » (U.S.A.)

Nel prossimo numero pubblicheremo un panorama completo a cura dei nostri inviati G. Cesare Pradella e Mario Orsoni.

Interrogativi sulla Mostra

L'apparato fastoso e pubblicitario appare logico, quasi una conseguenza dell'architettura morale della città, della professionale accoglienza dei nativi, epperò consueto o meglio consueto a scadenza fissa: l'arrivo degli attori celebri, l'attesa del pubblico davanti all'albergo, la richiesta di autografi, i postulanti al biglietto di favore, la coda per la tessera valida tutta la durata della manifestazione.

A Venezia, dal primo anno, è mestieri applaudire, scusare, dir bene. Arrivati poi in città torneranno i problemi veri, si giungerà anche alle grosse domande annuali: "Dove va il cinema?" oppure "Il cinema è un'arte?", e così via, accorgendosi che scrivere di cinema quasi sempre si risolve in commemorazione.

Intanto ci preoccupa qualcosa, cioè: e se il cinema dovesse diventare soltanto Venezia, o piuttosto una gara o vetrina esposizione, ovvero un cumulo essenzialmente e squisitamente femminile di manifestazioni di gala, di ricevimenti ufficiali e clandestini? In effetti, anno per anno, questa opinione che lentamente affiora, quella che qua si viva solo attraverso manifestazioni di indole femminile, si fa sempre più decisa. Mostra per mostra, il personaggio donna coi suoi mille problemi e i suoi vaghi eccetera squisitissimi brucia a Venezia ogni sua reticenza, e come la Fenice mitica qua risorge dalle proprie ceneri, dalle proprie disfatte: si vede e si plaude ad ogni momento del nostro personaggio, ira e gioia, nascita e morte, gloria e miseria, veglia e sonno, letizia e pianto. Il poco preparato da tale mostra si farà una cultura psicologica, quasi avesse letto tutto l'Ottocento francese e russo, gli americani moderni, il Seicento spagnolo.

Si parte sempre augurandoci che il cinema trovi strade nuove per tornare nel nostro cuore esulcerato, e all'arrivo nelle residenze abituali ricominciamo con gli affratellamenti: cinema colore, cinema e storia, cinema e costume: e questo perché ci ritroviamo sempre coi voti in mano inesauditi ma vistati sì "per presa visione".

Fosse tutta la manifestazione conclusa nelle apparenze di fasto, di titoli dipinti su metri e metri di pareti, e fotografie un metro per un metro e mezzo, non sarebbe meglio per la vita del cinema?

Perché cercare una morale, richiederla?

Perché richiedere i totali, le statistiche, segnare i "punti"? Non sarà in tale richiesta e insistenza una prova della nostra presunzione?

Fermiamoci a esaminare Venezia dal suo lato di "mostra"; altrimenti, si diminuisce la sua importanza.

RENATO GIANI

Non è sport, Venezia

di

GIOVANNI CALENDOLI

Festival vale, in linguaggio più bonario e forse più italiano, festa e le feste son fatte per divertirsi. La manifestazione che ogni anno riunisce a Venezia la gente del cinema non è un festival; ma è la Mostra internazionale d'Arte cinematografica. Tuttavia la denominazione non deve giustificare il fatto che, frequentandola, pochi riescano a divertirsi, mentre i più vi subiscono violenti attacchi biliari.

Per vari anni sono stato un assiduo frequentatore della Mostra Internazionale d'Arte cinematografica e i miei ricordi più vivi sono costituiti da una serie di volti maschili e femminili sconvolti dalla calura e dall'ira: dive alle quali era stato assegnato il posto nella seconda fila della galleria e non nella prima; critici che si ritenevano personalmente offesi e vilipesi per essere stati chiamati ad assistere alla proiezione di film privi, secondo il loro criterio, di un preciso significato d'arte; produttori che urlavano perché i loro film erano stati assegnati allo spettacolo pomeridiano; registi che si chiudevano in una immaginaria torre d'avorio per non essere stati premiati come speravano.

Uno di questi registi — si può ben dire uno dei creatori del cinema europeo — la sera conclusiva di una Mostra, quando apprese ufficialmente la notizia che non gli era stato attribuito l'ambitissimo Leone d'Oro, si chiuse in un riserbo adamantino. Era visibilmente scocciato e disgustato. Guardava tutti dall'alto in basso. Rimase per qualche ora intrattabile; quindi scomparve. Ed è uno dei registi più spiritosi e ironici che la storia del cinema europeo conosca: tutta la sua arte nasce da un'esasperazione intellettuale del senso del ridicolo. Egli ha saputo prendere garbatamente in giro persino lo spirito patriottico dei suoi connazionali che si abbandonano alle più piacevoli e grossolane ebbrezze in occasione delle massime ricorrenze civili. Eppure un Festival del cinema nel quale era personalmente implicato lo aveva portato di punto in bianco alle più gravi intonazioni drammatiche.

Tuttavia, per quanto sbrigliata e fervida possa essere la fantasia dei frequentatori di un Festival cinematografico, essi, nella fase dell'ira, finiscono sempre, dopo una serie più o meno lunga di recriminazioni e di contumelie, col pronunziare sempre le medesime, faticose

parole: « Questa Mostra non funziona! ». Ma poi è assai difficile comprendere come una mostra cinematografica e in particolare quella veneziana dovrebbe essere organizzata per funzionare secondo il parere di tutti. Ad ogni modo cerchiamo egualmente di penetrare, nei diversi casi, il recondito senso di quelle fatidiche parole.

Alcuni vorrebbero (e sono generalmente i produttori) che la Mostra fosse essenzialmente una grande parata pubblicitaria destinata a lanciare clamorosamente i film — e soprattutto i propri — nel mondo.

Altri vorrebbero (e sono per esempio gli attori) che la Mostra fosse principalmente un lussuoso trattenimento mondano, dove le belle donne e i begli uomini, cambiando vorticosamente tolette, potessero stare interrottamente fra il fuoco di mitragliatrice dei lampi al magnesio in un oceano di ammirazione generale.

Altri vorrebbero (e sono i critici) che la Mostra si limitasse rigorosamente ad accogliere i film che i posteri, dal ventunesimo secolo in poi, proclameranno capolavori e che la giuria, costituita di critici invulnerabili possibilmente scelti in Paesi diversi, assegnassero il serto del vincitore al film che rimarrà eternamente degno di essere conservato nei musei.

Altri vorrebbero (e sono gli albergatori, i caffettieri, i venditori di vetri di Murano) che la Mostra servisse a richiamare il maggior numero di turisti esattamente in quel periodo — nè un giorno prima né un giorno dopo — che non presenta altre attrattive.

Altri infine (e sono gli uomini della politica e della burocrazia) vorrebbero semplicemente non aver grane. Il loro programma è quindi il più semplice, il più chiaro, e il più logico; ma costituisce la contraddizione in termini di tutti i programmi precedentemente enunciati i quali comportano senza esclusione alcuna un certo strascico di grane, non escluse quelle consistenti in puri e semplici conti d'albergo non pagati.

Per una pubblicazione della Mostra Internazionale d'Arte cinematografica veneziana io ho scritto la storia del cinema italiano e quella della recitazione; ma assai più mi sarebbe piaciuto scrivere la storia dei conti non pagati, se il Direttore mi avesse aperto gli archivi segreti del Lido.

Alcuni fra i più bei nomi dello schermo degli ultimi venti anni sarebbero passati in questa storia: una storia da fare invidia ai conti di Balzac. Si sarebbe appreso che il divo X non pagò i fiori inviati alle gentildonne veneziane con sospirosi biglietti; che la diva X si involò in uereo senza aver saldato la nota al bar notturno dove tracannava bottiglie di cognac; che la delegazione Y approfittò della permanenza veneziana per girare in gondola l'intera rete dei canali della laguna,

pensando che una manifestazione d'arte cinematografica comportasse necessariamente questo diporto, e così via.

Ma, riconosciuto che le grane non potranno mai essere eliminate da una Mostra internazionale d'arte cinematografica e quindi esclusa la validità del programma proposto dagli uomini della politica e della burocrazia, bisogna esaminare quale validità presentino gli altri programmi e cioè quelli generalmente proposti dai produttori, dagli attori, dai critici e dagli albergatori e dagli svariati aventi diritto.

Questi programmi, considerati in astratto, sono tutti validissimi, perché nulla vieta che si organizzi una mostra cinematografica esclusivamente per i produttori o esclusivamente per gli attori o esclusivamente per i critici o esclusivamente per gli albergatori anzi a loro uso e consumo personale. Ma è chiaro che in tal caso tutte le altre categorie si disinteresserebbero alla manifestazione ed essa non potrebbe addirittura aver luogo o non sarebbe vitale.

Tutta questa gente disparata, che ha problemi e preoccupazioni diverse, è tutta necessaria alla manifestazione da qualunque punto di vista essa voglia essere considerata. I critici, quei maledetti critici, che con una mezza colonnina del loro scritto presumono di distruggere i titanici sforzi biennali di un produttore votato all'arte pura, son coloro che conferiscono una risonanza internazionale alla Mostra e non possono essere buttati in mare. Le attrici, quelle presuntuose attrici che con tolette azzardatissime, accentuando le curve e i volumi delle già prosperose rotondità, portano una nota di scandalo nel severo tempio dell'arte, sono le animatrici della mondanità della Mostra e non possono essere buttate in mare. E gli albergatori, quei maledetti albergatori che alzano i prezzi e annacquano i vini, sono i furbi anfitrioni che consentono la permanenza intorno al Palazzo del cinema di una popolazione eterogenea improvvisamente proveniente dai quattro punti cardinali. E i produttori, in fin dei conti, son proprio coloro che propinano bene o male la materia da mostrare... E i politici e i burocrati (che talvolta con l'arte hanno in realtà ben poco da spartire) ci stanno anch'essi per una ragione: ci stanno a sciogliere e a risolvere le grane. E questo loro esercizio continuato di alta acrobazia tra un produttore ed un critico, un attore e un delegato straniero, una dogaressa e un industriale, è non di rado talmente fastidioso da indurre al perdono degli errori e delle incomprensioni che non mancano mai. Il problema è dunque insolubile teoricamente. Tutti si odiano o si combattono, tutti sono di parer contrario; ma tutti sono anche necessari gli uni agli altri e, se tutti ogni anno non si dessero convegno su quelle poche centinaia di metri quadrati dove erge le sue fragili mura un Palazzo del Cinema

o la sede del Festival, la manifestazione non avrebbe luogo con danno di tutti.

Abbiamo preso questo discorso in tono scherzoso per un motivo molto serio. Noi siamo profondamente convinti che la organizzazione di un Festival cinematografico e quindi anche, della Mostra veneziana, non è un problema di alta filosofia o di calcolo infinitesimale. Non si tratta di avere una giuria di cinque o di sette membri, italiani o stranieri, di abolire o di moltiplicare le proiezioni pomeridiane, di estendere o di restringere la durata della manifestazione, di assegnare molti premi o di assegnarne uno solo. Ognuna di queste strade, adeguatamente percorsa, può portare così a una mostra eccellente come a una mostra pietosa. Una mostra internazionale d'arte cinematografica è inevitabilmente il punto di incontro di molteplici esigenze contrastanti. Il problema vero è quello di armonizzare tutte queste esigenze in modo che nessuna di esse risulti alla fine ingiustamente paralizzata o sorpresa.

E per risolvere questo problema non esiste una formula come per i problemi algebrici o una ricetta a prova di bomba come per le pietanze. Ogni edizione della manifestazione, anche in rapporto con la produzione cinematografica dell'anno, pone particolari inconvenienti e particolari ostacoli che debbono essere superati prevalentemente con il buon senso.

Anche una manifestazione, che ha assunto la denominazione più severa di Mostra Internazionale d'Arte cinematografica, perché si propone e giustamente di non trascurare le esigenze dell'arte, è in sostanza un Festival e Festival, come abbiamo detto in principio, vale festa. Sulle feste al giorno d'oggi non si scrivono trattati teorici.

Credo che nessun critico serio e nessuno storico anche meno che serio abbia mai pensato di essere costretto ad immolare il proprio fegato perché i premi di una Mostra risultavano a suo criterio inesattamente attribuiti, come se la critica e la storia si facessero sulle graduatorie delle competizioni annuali. Questo criterio è giusto, onesto ed intelligente soltanto per la storia degli sport.

Non è ancora sicuro per tutti che il cinema sia un'arte. Ma io credo che tutti ormai siano concordi nell'escluderlo dal novero degli sport.

GIOVANNI CALENDOLI

Hollywood a Venezia

di
ANACLETO TANDA

La partecipazione dell'industria nordamericana alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, da quando questa esiste, ha avuto solo l'interruzione della guerra. Motivi di detta partecipazione sono il prestigio che la Mostra veneziana gode in tutto il mondo e i lusinghieri risultati che i film americani vi hanno ottenuto quasi ogni anno.

Alla vigilia della quindicesima edizione di questa rassegna internazionale del Cinema, parlare della partecipazione americana potrebbe voler dire anticipare considerazioni che è bene siano fatte in altra sede. E' per questo che in una rapida corsa retrospettiva desidero piuttosto soffermarmi su qualche episodio che è legato alla Mostra di Venezia, più che da un punto di vista puramente cinematografico, da un altro, direi, di curiosità.

Gli attori di Hollywood hanno sempre guardato a Venezia come ad una meta da includersi nei propri itinerari attraverso il mondo e quelli che hanno potuto scegliere l'epoca in cui ha luogo la Mostra Cinematografica per raggiungere questo scopo, l'hanno fatto ben volentieri.

Si può dire che dalla fine della guerra ad oggi, nelle due settimane dedicate alla Mostra Cinematografica, Venezia ospita tanti attori di Hollywood, quanti non ne ospita durante l'anno. E quegli attori che vi sono stati una volta fanno del tutto per regolare i loro impegni di lavoro in modo da essere a Venezia tra la fine di agosto e i primi di settembre di ogni anno.

Tutto di Venezia interessa questi ospiti eccezionali, ma è indiscutibile che tra le primissime cose vi è la gita in gondola.

Fu questo che nel '51 mi chiese Irene Dunne appena giunta a Venezia.

L'attrice accompagnata dal marito salì su una gondola poco dopo le 9 di sera e rientrò in albergo quasi all'alba. La notte incantevole, le canzoni eseguite da due giovani che Irene Dunne aveva voluto nella sua stessa gondola, tutto il fascino veneziano, l'avevano entusiasmata a tal punto che volle ridonarsi questa impareggiabile gioia, prima di lasciare la città.

Corinne Calvet ebbe lo stesso desiderio mentre ancora con il motoscafo attraversavamo il Bacino San Marco per raggiungere l'albergo. Ella volle continuare il suo viaggio in gondola; e poichè la sua richiesta era espressa con tanta graziosa insistenza, non si potette fare a meno di contentarla.

Proseguimmo così verso l'Excelsior, affiancando quasi il motoscafo dove erano i suoi bagagli e la gondola dove lei era salita col marito.

Carinne Calvet mi confidò più tardi che andare in gondola era una sua vecchia aspirazione, e dopo aver realizzato questo sogno, si era convinta che era l'unico vero mezzo di trasporto in laguna, e lei mostrò di preferirlo ad ogni altro.

Potrei dire cose uguali di Joan Fontaine, di Joseph Cotten, di Claudette Colbert, della stessa Ginger Rogers, che all'imbarcadero dell'albergo aveva in permanenza una gondola sempre pronta a sua disposizione. « Ho scelto — diceva — Venezia per le mie vacanze, perchè Venezia è la città dell'amore, ed io desidero, in questi giorni, vivere solo per l'amore: e la gondola è il grande complemento di questo mio desiderio ».

La bellissima Gene Tierney, dal canto suo, decise un giorno di apprendere a condurre la gondola. La fatica, però, dovette essere molto sensibile, se dopo un po' chiese al gondoliere di interrompere le lezioni e di remare da solo; per sè preferì conservare la passione per la gondola e il costume da « gondoliera » che si era fatto confezionare appositamente.

Chi non ricorda il famoso ballo di Palazzo Labia al quale intervennero i più bei nomi dell'aristocrazia italiana e del mondo cinematografico americano in quel periodo a Venezia?

Gli attori di Hollywood erano venuti direttamente dall'America con i costumi, altri avevano messo a soqqadro la città per essere all'altezza della grande festa, altri avevano costretto le più note Case d'Arte italiane a trasferire le loro « collezioni » a Venezia, per soddisfare ogni richiesta, anche le più astruse.

Anche quella sera, la gondola costituì per gli americani l'unico mezzo di trasporto per raggiungere Palazzo Labia.

Ma accanto a questi che possono essere desideri di qualunque turista, di qualunque amante di Venezia, si possono aggiungere quelli che meglio sarebbe chiamare invece i « capricci » di personaggi abituati ad avere tutto e ai quali non sempre è facile dire no.

Mi piace ricordare qui ancora una volta Gene Tierney. Nel breve spazio di due ore cambiò quattro volte programma; per quattro volte fu dovuto fissare il posto in aereo da Venezia a Roma e da Roma a Parigi, per quattro volte fu dovuto disdire; l'ultima volta la decisione

della partenza fu presa 20 minuti prima del decollo dell'apparecchio da Venezia a Roma. Fui molto fortunato ad ottenere appena negli ultimi dieci minuti un posto su questo aereo e, successivamente, con una telefonata lampo a Roma, a giungere in tempo per fissare un posto sull'aereo per Parigi.

Tutto sembrava facile: dire e disdire, e tutto sembrava avesse una giustificazione in questo dire e disdire. Ma non era facile invece spiegare che non si poteva ottenere quanto prima si era rifiutato e poi richiesto per essere rifiutato ancora. Quanti « sorry » mi disse Gene Tierney quel giorno di settembre! Ma lei non immaginava su quali carboni bollentissimi io mi trovavo. Malgrado questo, Gene Tierney rimane sempre una grande adorabile attrice.

Un capitolo a parte meriterebbero le interviste a Venezia.

Gli attori apparentemente non rifuggono dalle interviste, ma quando si chiede che accettino di presentarsi alla stampa, trovano sempre qualche motivo per ritardare o eludere l'incontro. Uno dei motivi più semplici è quello che essi sono a Venezia per riposarsi, che non si sentono di essere attori in quel momento, ma degli ammiratori di Venezia e che quindi i problemi cinematografici sono da considerarsi fuori luogo. Poi si lasciano convincere, si lasciano fare mille domande, si intestardiscono nel voler esprimersi in lingua italiana, specie quando il microfono della R.A.I. è a loro portata di mano.

Jeannette Mac Donald, unitamente al marito Gene Raymond, accettò solo dopo due giorni un'intervista alla radio e volle conoscere prima tutte le domande che le sarebbero state rivolte. Ma una volta innanzi al microfono, le parti si invertirono; prese il sopravvento sul suo interlocutore e non tenne alcun conto delle domande preventivamente concordate. Inoltre invogliata anche dal marito, cantò qualche brano dei suoi famosissimi film e in più si fece tradurre nella nostra lingua una sua lunga frase per gli ascoltatori italiani, e la pronunciò solo quando fu certa che non avrebbe commesso alcun errore di fonetica. I « pochi minuti » da dedicare al radiocronista, divennero due ore!

Douglas Fairbanks Jr., ad un giornalista che gli faceva qualche domanda, disse che molto facilmente era stato scambiato con un'altra persona, non era attore ma un suo collega, e che quindi poteva eventualmente diventare intervistatore e non un intervistato. Il giornalista non poteva ammettere di essersi sbagliato, ma non voleva neppure insistere; infine, l'intervento di Joan Fontaine fece sì che egli potesse compiere il suo lavoro e inviare l'indomani il « pezzo » al suo giornale.

Gli episodi che riguardano la vita degli attori a Venezia sono così numerosi e talvolta così impensati che se si volessero raccontare, apparirebbero frutto di vivace fantasia. Chi crederebbe, per esempio, che una notte un attore noleggiò un motoscafo per correre su e giù dal Lido

a San Marco e viceversa e, terminata la scorta del carburante, se ne rimase fino all'alba in mezzo alla laguna, assaporando uno dei più bei sonni della sua vita?

Chi crederebbe alle mille scenette che hanno per sfondo la spiaggia del Lido o la terrazza dell'Excelsior e di cui sono stati protagonisti Orson Welles, Errol Flynn o i tanti attori, ospiti di Venezia durante la Mostra? Forse nessuno, se già a suo tempo non ne avesse scritto la stampa e che io qui, per le mie esperienze, non farei che ripetere.

Ma quello che conta è che al di fuori di questi che possono essere chiamati aspetti privati della vita degli attori a Venezia, rimane la loro grande ammirazione per la città e soprattutto la loro grande ammirazione per la Mostra del Cinema.

Pur abituati ai grandi successi americani, le accoglienze che essi ricevono nel cinema della Mostra di Venezia, gli applausi che li salutano al loro apparire in sala, l'entusiasmo che li circonda ovunque si presentano, costituiscono qualche cosa di più che un episodio che rimane inciso profondamente nei loro cuori oltre che nella memoria.

Ricordo un'attrice verso la quale tutta la sala in piedi plaudente si rivolse al termine della proiezione del film nel quale ella era protagonista: Joan Fontaine! Sembrava incredula e gli occhi aveva luccicanti. Non era il fascio luminoso dei riflettori che si dirigevano verso di lei che le faceva brillare gli occhi, ma sicuramente il segno della commozione, quella commozione che ella cercava di reprimere con tutte le sue forze, mentre a mezza voce continuava a dire nella sua lingua: « grazie », « grazie », « grazie ».

E come lei, altre attrici, altri attori hanno trovato a Venezia quell'atmosfera di calda simpatia, semplice e spontanea, che li ha colpiti quanto e forse più della stessa bellezza di una città unica al mondo, che, per essi che vivono di là dell'oceano Atlantico, costituisce una grande inconfondibile attrazione.

Quell'attrazione alla quale non resistono i produttori nord-americani, che ogni anno giungono a Venezia con quanto di meglio ritengono di avere realizzato nei loro stabilimenti di produzione, consolidando così, anche nel segno della Mostra d'Arte Cinematografica, quel ponte ideale che unisce l'Italia all'America del Nord.

ANACLETO TANDA

Malinconie del Lido

di

ITALO DRAGOSEI

BORSA AUTOGRAFI

Solerti cronisti c'informano che la mania dei cacciatori d'autografi ha creato a Venezia una vera e propria « borsa » dove stelle e divi hanno le più impensate quotazioni. Un autografo di Kirk Douglas vale 500 lire, mentre Silvana Mangano (alla carta) vale 300 lire; le firme illeggibili sono quotate al « fisso » di 30 lire: lo stesso valore hanno, probabilmente, certi autografi di noti produttori le cui firme sulle cambiali godono ancora di una certa stima (a Venezia).

Il segno di croce di un notissimo divo dello schermo pare abbia raggiunto la più alta quotazione di questi ultimi anni: 10.000 lire; quante, cioè, l'attore ne pretende per ogni minuto di posa negli stabilimenti cinematografici romani.

PALPITI A POPPA

« ...La sua camicetta gonfia palpitava come una vela sul mare... ».
(Da una biografia marina dell'attrice S. L. intervistata al Lido in una sosta « borghese » tra un tuffo e l'altro).

IL SOLCO

Al caffè Florian di Venezia, dove abitualmente s'incontrano produttori, registi e attori, per dire male del film proiettato al Lido il giorno prima, fanno circolo intorno a Carla del Poggio e Giulietta Masina il regista Franciolini e i produttori Donati e Carpentieri. Si parla del più e del meno, soprattutto di certa produzione dozzinale che minaccia di annullare, specialmente all'estero, le conquiste del neo-realismo. Qualcuno invoca l'istituzione di una censura artistica, altri sostengono il diritto alla vita della produzione mediocre, affermando che solo la quantità può portare alla qualità, cioè alla selezione del buono dal mediocre. « Non si può umanamente proibire un determinato genere

di film per favorirne un altro — afferma per concludere Franciolini; — comunque, giova ricordare in questi casi che è *De Sica che traccia il solco, ma è Brignone che lo difende!* ».

PROVERBIO VENEZIANO

A critico invitato non si guarda in bocca.

CI LASCIARONO SENZA INDIRIZZO

I cinematografari andati in ferie tra la fine di agosto e i primi di settembre (anche quelli che popolarono le spiagge di Anzio e di Ostia), hanno evitato con tutte le loro forze di far conoscere il luogo della loro residenza estiva, per far credere di essere stati al Lido.

COS(C)E DA RICORDARE

Il Festival veneziano del 1953 resterà indissolubilmente e fatalmente legato al ricordo delle generose nudità in bikini con molta carne e poca stoffa di Maresa Gallo e ai plastici autografi sulle cosce della pittrice Novella Parigini. Delle loro gambe e di certe audaci scollature sappiamo tutto: riconosceremo quelle gambe quest'inverno, anche se saranno coperte da calze d'alluminio.

PROVERBIO DEL PRODUTTORE

Senza denari non s'incantano miss.

MEHTAB OLICA

Protagonista del film indiano La principessa Jhansi, presentato a Venezia, è l'attrice Mehtab, dal collo taurino: affetta, evidentemente, da metabolismo. Nel leggere le didascalie delle fotografie diffuse da Venezia, alcuni giornali romani hanno equivocato, infine, tra il nome dell'attrice e il titolo del film, cosicchè chi stava lontano dal Lido, ha appreso, vedendo le immagini della stella indiana, che si trattava della « principessa Jhansi, interprete del film Mehtab ».

ITALO DRAGOSEI

Appunti su David Lean

di

MARIO ORSONI

Assieme a Carol Reed, al « tandem » Michael Powell - Emeric Pressburger ed anche al Laurence Olivier di « Enrico V », David Lean appartiene a quella generazione di cineasti britannici, particolarmente dotati ed ispirati che, sostenuti dallo sforzo finanziario ed organizzativo, almeno in un primo tempo avveduto e felice di Arthur J. Rank, nel periodo tra l'ultima parte del conflitto e l'immediato dopoguerra si sono rivelati ed affermati, conferendo al cinema d'oltremarica un carattere tipico ed una elevatezza artistica pressoché impreveduti e sorprendenti. Al pari del citato Michael Powell e di altri suoi compatrioti e colleghi (Charles Crichton, Robert Hamer, Thorold Dickinson) il creatore di « Breve incontro » e di « Madeleine » si è conquistato, per così dire, il suo bastone di maresciallo partendo dalla gavetta, dopo aver salito con consapevole pazienza tutti o quasi tutti i gradini che dal mestiere conducono all'arte. Nato a Croydon il 25 maggio 1908, compiuti gli studi medi a Leighton Park, il nostro ha il suo primo contatto con il cinema, appena ventenne, come aiuto operatore alla Gaumont British; eccolo quindi aiuto regista e soprattutto tecnico del montaggio, attività quest'ultima nella quale — tra il '35 e il '41 — egli acquista notevole rinomanza, imponendosi, nel suo paese, come uno dei montatori più abili e sagaci. (Tant'è vero che registi acuti ed esigenti quali il Paul Czinner di « Escape me never » con Elisabeth Bergner, l'Anthony Asquith e il Leslie Howard di « Pigmalione », il Powell ed il Pressburger de « Gli invasori », affidano alle mani felicemente ordinarie di Lean la rifinitura e la definitiva saldatura delle loro bobine). La promozione di Lean a regista avviene nel '42, per iniziativa e sotto gli auspici del noto e valente e fecondo commediografo - attore Noel Coward; il quale, produttore, sceneggiatore e protagonista di « Il cacciatorepediniere Torrin » (In which we serve, 1942) preferisce, quanto alla regia, condividerne l'onore e l'onere con quel giovane e valente montatore che, in fatto di tecnica cinematografica, possiede un'esperienza ben più minuta e complessa della sua (1). Per due successivi film pure da lui prodotti e sceneggiati (tratti da sue com-

(1) Non avendo avuto occasione di vedere « Il cacciatorepediniere Torrin » (In which we serve) rimandiamo il lettore all'articolo di Luigi Caglio, « In which we serve », l'« Alfa Tau » degli inglesi, pubblicato su « Cinema », vecchia serie, n. 168, 25 giugno 1943. Il Caglio, fra l'altro, osserva che il film è « sinceramente realistico, presenta il volto pauroso della guerra senza attenuazioni e la ricostruzione dei combattimenti navali ed aeronavali risulta allo spettatore smaliziato contrassegnata da una sicura padronanza del mestiere ». Ma osserva poi che « l'origine teatrale del Coward viene in luce in non pochi particolari ». E conclude: « "In which we serve" nel suo insieme è il frutto di un lavoro compiuto con molta diligenza, con accorto impiego delle risorse messe a disposizione dai produttori ».

medie) — « La famiglia Gibson » (This happy breed, 1944) e « Spirito allegro » (1945) — Coward lascia interamente la responsabilità registica a David Lean. Il quale, tuttavia, nel complesso, non ha modo, o non è ancora in grado, d'imprimere a queste trascrizioni filmiche di « pièces » cowardiane un suo segno personale; Lean, insomma, evidentemente soggiacendo (non è detto che il regista di un film ne sia sempre il vero « autore ») all'apporto maggiormente influitivo ed autorevole del Coward, si limita a porre la sua puntualità tecnica al servizio di sceneggiature d'impostazione e scadenza prettamente teatrale, senza quasi mai tentare di trascorrere, mediante, poniamo, un espressivo impiego del montaggio o del primo piano, dalla diligente e corretta registrazione cinematografica di un'accuratissima e pregevole rappresentazione scenica ad una vera e propria ricreazione cinematografica del testo. E se mai, più che « Spirito allegro » — sfruttante il « trucco » dell'apparizione e sparizione dei fantasmi in modo del tutto meccanico ed alla lunga monotono — meriterebbe qualche attenzione « La famiglia Gibson » (2) una specie di « Cavalcata » fra le due guerre riprodotte con amorosa fedeltà la vita di una famiglia borghese britannica e le sue reazioni agli avvenimenti internazionali. Per due ragioni: perché questo film ribadisce ed approfondisce l'incontro (già avvenuto nel precedente « Incrociatore Torrin ») di David Lean con la grande attrice Celia Johnson — la futura protagonista di « Breve incontro » — sensibilissima e commovente, anche se forse un po' incontrollata (come per un eccesso di calore e di umana sofferenza) nel toccante personaggio della « madre della nidata felice, presa nel giro affannoso di due guerre e di un dopoguerra instabile e tormentato » (3). Inoltre « La famiglia Gibson » attesta, da parte di Lean, la sua adesione, la sua ancora stilisticamente incompiuta, un po' informe ma già iniziata, assimilazione di quel realismo psicologico, di quel gusto intimistico proprio di certo teatro inglese dell'otto-novecento (e, nella fattispecie, del Coward) che poi, filtrato ed approfondito mediante la sua personalità, egli tradurrà, con « Breve incontro », in compiuto, purissima espressione cinematografica e poetica.

In « Breve incontro » (1945-46) la collaborazione fra il giovane regista ed il vecchio lupo di teatro si rivela intima, profonda, singolarmente produttiva: arrivati entrambi finalmente, dopo la colleganza spesso soltanto esterna dei film precedenti, ad un medesimo stato d'animo, se Lean ha sentito la necessità di esprimere cinematograficamente come creazione propria e con affettuosa partecipazione la semplice, schietta e veridica vicenda di Laura ed Alex già immaginata per le scene da Coward, quest'ultimo, dal canto suo, ha validamente, sagacemente collaborato col regista nell'invenzione di uno scenario che, più che riduzione della commedia omonima, va considerato una nuova creazione ed anzi, esteticamente, un superamento di essa. La grande trovata di questo scenario consiste nel narrarci il piccolo-grande dramma di Laura Jepson non già — come nella commedia che ha fornito lo spunto — in forma obiettiva, bensì in una continua, pungente oscillazione dal presente al passato,

(2) « La famiglia Gibson » e « Spirito allegro » sono in technicolor; ma in essi film l'impiego del colore non presenta particolarità degne di nota.

(3) FERNANDO DI GIAMMATTEO, *Galleria: Celia Johnson* in « Cinema », nuova serie, n. 15, 31 maggio 1949.

mediante un impiego quanto mai intelligente e funzionale del monologo interiore: traverso, cioè, l'accorato, struggente ripensamento che Laura fa della sua volontariamente (stavamo per scrivere « eroicamente ») troncata evasione sentimentale, lì, nel suo salottino da pranzo accanto al marito dapprima ignaro, tutto intento a risolvere, presso il caminetto, il suo consueto gioco di parole incrociate, ma che, alla fine, « legge » sul volto turbato della donna il dramma appena trascorso, comprende, — pur nulla sapendo — ogni cosa, e perdona. Ma chi è Laura Jepson? E' una madre di famiglia inglese, di condizione piccolo-borghese, sui trentacinque anni, che vive in provincia, tutta dedita al marito ed ai figli, la sua serena, ma un tantino monotona, esistenza; durante uno dei suoi consueti viaggi settimanali per le compere, al capoluogo vicino, incontra casualmente un medico di media età, pure lui sposato e con figli, ma dall'aria ancora giovane, dai modi disinvolti ed insieme cortesi e garbati. Dapprima quasi senza rendersene conto, essi s'innamorano l'uno dell'altra. Un giorno, condotti dalla logica stessa della passione, essi starebbero per appagare pienamente le loro esigenze amorose, ma ne sono impediti da un motivo fortuito, da un incidente banale che non tarda ad agire però sulle loro anime come un avvertimento. E così il pensiero di poter recare un giorno dolore alle rispettive famiglie, l'attaccamento innato in entrambi ad una sorta di pulizia morale, la loro fondamentale onestà li trattengono dall'adulterio. Col cuore infranto, la donna s'impone di rientrare nella disciplina familiare, accanto al marito ed ai figli; l'uomo accetta un incarico in Africa al fine di non poter più incontrare quella donna amata che egli ha conosciuto troppo tardi, della quale non parlerà mai ad alcuno, ma il cui ricordo, e rimpianto, egli racchiuderà, per tutta la vita, segretamente, e dolorosamente, nel suo cuore. A questa vicenda in apparenza banale, insignificante e superficialmente moraleggiante, Lean e Coward, svolgendola con eloquenza non dolce e sdilinquita bensì scabra e penetrante, hanno saputo conferire un valore universale, un alto significato morale e poetico; e l'hanno narrata con una splendida livezza di notazione (cfr. la funzionalità poetico-narrativa di tutto l'ambiente della stazione) e con un vocabolario prettamente visivo di una ricchezza, di una complessità e, in un senso quasi sempre buono, d'una sottigliezza davvero non comune. Ad esprimere perfettamente il tono dimesso, veridico e sincero del film, il montaggio è semplice, pacato, saldante con intimo nesso oltre che con grammaticale puntualità i piani sonori ai piani visivi, la tecnica di ripresa così scevra di vistosità e di ridondanze ricorre, nei momenti salienti, ad inquadrature soggettive scelte con finissimo intuito psicologico nonché ad angolazioni assai espressive (come quella che, inquadrando Laura abbandonata, di notte, in quella piazzetta deserta, su di una banchina, dopo il mancato peccato d'amore, rende tutto lo scoramento e tutto l'interiore acuto tormento della protagonista).

La fotografia di « Breve incontro » è sobria ed unita, senza estetismi ma senza cedimenti: una fotografia che valorizza in modo tutto discreto, senza grossi risalti, la malinconia dolcissima di ombre intime e sfumate, tristi ma serene. E in accordo a quest'aura di efficacissima semplicità e di misurato realismo, il commento musicale vero e proprio è soppresso e sostituito da brani del concerto n. 2 per pianoforte ed orchestra di Rachmaninoff diffuso

dall'apparecchio radio della protagonista. E non è inutile considerare come all'animo ed allo stile del film abbiano aderito perfettamente gli attori, Trevor Howard e la già citata Celia Johnson; soprattutto quest'ultima che ha il peso maggiore: così dimessa nel fisico e così misurata, sottile, esatta nella mimica e nel gesto che risultano sempre assolutamente adeguati alla dinamica psicologica del personaggio.

Si direbbe che, realizzando « Sogno di amanti » (*The passionate friends*, 1949), Lean abbia ceduto a quella curiosa ed ingannevole tentazione che coglie talvolta certi artisti: il voler rifondere certi temi ai quali avevano già conferito piena e compiuta espressione. La vicenda di « Sogno di amanti » ricorda infatti, assai da vicino, quella di « Breve incontro »: anche qui un adulterio sfiorato ma non commesso. E la soluzione è identica: la donna rimane col marito, l'innamorato ritorna alla sua rispettiva famiglia. Diversa è la condizione sociale, la classe cui appartengono i protagonisti: in « Breve incontro » si trattava di piccoli - borghesi, i personaggi di « Sogno di amanti » appartengono invece all'alta borghesia londinese. Ma questa variazione rimane un elemento del tutto estrinseco e, come tale, insufficiente a conferire un'autentica originalità, un carattere autonomo al film. Che riesce, sì, a differenziarsi dal modello, ma, ahimé, in un senso del tutto negativo: nel senso cioè che mentre « Breve incontro » era animato da personaggi veri e vivi e conseguenti, « Sogno di amanti » non ci offre che dei manichini, degli schemi assurdi ed arbitrari. E la natura viziosa e contraffatta dell'opera si rispecchia, tra l'altro, anche nell'uso del monologo interiore, che qui riesce altrettanto meccanico, artificioso e smodato quanto riusciva mirabilmente naturale, necessario ed essenziale in « Breve incontro ». Però David Lean non è regista da non far sentire, con qualche segno, la sua presenza, non è regista da non scarabocchiare, per così dire, la sua firma, pure in un'opera mancata come questa. Alludiamo a certe sottigliezze visive, a talune compiacenze stilistiche di cui egli ha, di tratto in tratto, punteggiato il film. Come, per esempio, nella sequenza in cui il marito (l'attore Claude Rains) sta dettando una lettera di affari; e, con un originale montaggio, vengono rapportati al personaggio i biglietti per il teatro dimenticati sul tavolo accanto da sua moglie che aveva detto di recarsi all'opera assieme all'amico col quale è uscita. La stessa raffinatezza di montaggio si può notare nella sequenza del marito intento, sulla terrazza di un albergo, a dettare alla segretaria una relazione importante, mentre, di tratto in tratto, si diverte ad osservare il mare col cannocchiale: mediante un'abile successione di primi piani è espressa l'ansia della segretaria la quale teme che il principale possa scorgere, da un momento all'altro, la di lui moglie (Anna Todd) in motoscafo con l'amante. Ma tali preziosità non bastano certo a vincere l'intima fallacia, la fondamentale carenza di necessità poetica che infirma irrimediabilmente « Sogno di amanti ». E si direbbe anzi che giustappunto la consapevolezza della natura intimamente deteriorata del film abbia indotto il regista a rifugiarsi in quelle speciosità, in quei riboboli, in quei virtuosismi che in letteratura sono rappresentati, per esempio, dagli acrostici e dalle rimalmezzo.

Cineasta di spirito squisitamente inglese e quindi strettamente attaccato alle tradizioni culturali del suo Paese, era naturale che, oltre che in opere

di ambiente moderno improntate ad un realismo intimista-psicologico (pur questo di gusto prettamente britannico) il Nostro si cimentasse nella trasposizione filmica di romanzi dickensiani come « Grandi speranze » e « Oliver Twist ». (Ch'è stato, del resto, anche il suo modo di inserirsi completamente nella tradizione del cinema britannico, le cui strade fondamentali, come ognuno sa, sono quella realistica e quella rievocativa di età trascorse). Con detti film, lungi dall'offerirci una inutile e fredda parafrasi dei romanzi del Dickens ed altrettanto lontano dal partito di servirsene alla stregua di un mero pretesto per vicende e climi del tutto diversi (il che sarebbe pur stato legittimo), Lean ci ha dato una penetrante, spirituale ricreazione « sub specie » cinematografica dell'atmosfera e del mondo dickensiano. E per rispondere a certi critici che, dando più peso all'apparenza che alla sostanza, sono inclini, se non a misconoscere, a sminuire il valore artistico di « Grandi speranze » (1947) e di « Oliver Twist » (1948), confinandoli frettolosamente e con dispregio nel genere illustrativo, ricorderemo quanto scrisse al riguardo Benedetto Croce, che cioè « una bella traduzione è originale quanto una opera originale ». E film quali « Grandi speranze » e « Oliver Twist » sono appunto delle belle traduzioni in linguaggio filmico dei romanzi dickensiani. Dal punto di vista figurativo ed ambientale, in queste sue, diciamo pure, « traduzioni », Lean ci ha dato una serie di inquadrature di una tutta sorprendente, tutta commovente bellezza: immagini che hanno insieme la precisione del quadro e la vaghezza della visione evocativa. A raggiungere codesto risultato egli si è rifatto o più precisamente ha lavorato sugli schemi delle stampe inglesi a colori dell'ottocento. Ora sia « Grandi speranze » che « Oliver Twist » sono in bianco e nero. Ma si tratta di un bianco e nero così ricco di gradazioni, di varietà tonali, da poter vantaggiosamente tener testa al più progredito technicolor: masse cupe s'accostano o si alternano a masse grigie (o bianco-grigie, in « Grandi speranze »). Una fotografia, insomma, che accresce le più preziose, le più sostanziose qualità tattili del materiale visivo sempre in funzione squisitamente atmosferica evocativa ambientale. Ora, naturalmente, tale raffinatezza figurativa avrebbe potuto giocare un brutto tiro ad un regista meno equilibrato ed avveduto di Lean: c'era il pericolo infatti che il film si raggelasse al ritmo cinematografico. Ma David Lean validamente coadiuvato dallo sceneggiatore Stanley Haynes ha saputo articolare o collegare le scene in un montaggio narrativo generalmente largo, ma equilibratamente, nell'ampia, complessa narrazione di « Grandi speranze »; generalmente più serrato nella più semplice e schematica narrazione di « Oliver Twist » sempre adeguato ai diversi momenti del racconto. Ed ha altrettanto felicemente conservato a codesti film quel senso affettuoso, quelle lievi annotazioni umoristiche ed anche quegli sviluppi e congegni da romanzo popolare, nonchè — per quanto concerne « Grandi speranze » — quell'affascinante sapore di fiaba, che caratterizza i testi del Dickens. Ottenendo il duplice risultato di impugnare la platea avvinta e commossa dalle vicende e peripezie di Pip e di Oliver e di offrire, nel contempo, agli spettatori raffinati più sottili e prelibate emozioni. Si ricordi, in « Grandi speranze », la sequenza iniziale, con quell'atmosfera sottilmente panica diffusa nella brughiera, all'imbrunire, con quelle spettra-

li forche sullo sfondo ed il fatidico incontro del piccolo Pip col forzato (la suggestione del tintinnio della fuga nel battello, con quell'intermittente stridio di gabbiani e quella enorme ruota (del battello) che ad un certo punto copre tutto lo schermo; oppure l'irrompere magico e letificante dei raggi del sole in quella stanza stregata piena di ragnatele ove era vissuta per tanti anni l'infelice signora Havisham. Ebin « Oliver Twist »: le sequenze di apertura con quell'uragano di sapore così appropriatamente romantico, le sequenze dell'assassinio di Naney commesso dal malvivente Bill Sikes, e, su di un piano poeticamente inferiore, la caccia di Bill Sikes da parte della polizia e della folla. Un brano, quest'ultimo, dove Lean rasenta la compiacenza ed il virtuosismo eppur non vi cade, riuscendo a mantenersi anche qui su di un piano di perfetto, sapiente equilibrio.

L'ultimo film di David Lean finora apparso in Italia, « Ali del futuro » (The sound barrier, 1950) ha deluso quel calcolo di fervide speranze che la prestigiosa firma del creatore di « Breve incontro » sembrerebbe ogni volta poter autorizzare (ma non è troppo pretendere? Nessun artista è condannato al capolavoro e vita...). Effettivamente, stavolta l'artista non si è acceso, la sua ispirazione non ha risposto alle sue intenzioni costruttive: la passione civica che lo ha spinto a realizzare, e come produttore e come regista, questo omaggio ai fasti dell'attuale aviazione inglese (più precisamente, dei costruttori e dei piloti degli aerei a reazione, gli intrepidi vincitori del cosiddetto « muro del suono ») non si è purtroppo trasfigurata in passione artistica. Così egli in definitiva ha « accettato » una sceneggiatura (Terence Rattigan) lodevolmente aliena, è vero, da atteggiamenti retorici e magniloquenti, ma in sostanza convenzionale e schematica; e s'è limitato a tradurla in un generico flusso d'immagini con tecnica precisione, con decorosa, ma scialba correttezza espressiva. Sicché la mano del nostro regista è riconoscibile (ma più come tecnico che come artista) soltanto nella non comune virtuosità delle riprese aeree ricche di effetto emotivo, nonché in qualche tocco delicatamente intimista con cui è qua e là, sentita e resa la figura — nel complesso però piuttosto generica, e come le altre del film, appena accennata — di Susan (Ann Todd), la gentile, dolente sposa dell'aviatore. Ma, poco prima di questo trascurabile film, David Lean ha creato un'opera che arricchisce ed insieme conferma la sua fisionomia artistica; un'opera, sia detto di passata, con la quale la critica ed il pubblico italiano, almeno finora, soprattutto per via di un « lancio » inadeguato, sono rimasti in debito (com'erano del resto, rimasti in debito, sempre per via di un lancio infelice, in un primo tempo anche con « Breve incontro », valorizzate e imposte poi per merito anzitutto dei circoli del cinema ...): « L'amore segreto di Madeleine » (Madeleine, 1950). Questo film ardito e singolare ed insieme alieno da facili e speciose stravaganze, collega e fonde, accentuandolo, quelle che, almeno finora, sono parse le due direzioni più consentanee al temperamento del Nostro: l'alacre indagine psicologica e la minuziosa quanto amorosa ricostruzione di tempi e costumi passati. Ma contrariamente al suo solito, l'avvio alle scandaglie di stati d'animo ed alla raffigurazione di età — e suggestive mode — ottocentesche non gli è fornito da un testo teatra-

le o letterario. Questa volta la sua ispirazione è stata sollecitata da una vicenda realmente accaduta a Glasgow verso la metà del secolo scorso, dalle cronache di un clamoroso processo a cui fu sottoposta, imputata di omicidio, la signorina Madeleine Smith, bella, elegante, di ottima famiglia. David Lean ed i suoi scenaristi — Stanley Haynes e Nicholas Phipps — hanno tessuto l'intreccio sulla traccia delle cartelle riguardanti il processo conservato negli archivi della sezione criminale di Glasgow nonché sulla traccia delle raccolte di giornali dell'epoca. — Madeleine Smith — così come ce la presenta Lean — è una avvenente ragazza, ribelle al rigido conformismo imperante nella puritana ed eccessivamente severa società vittoriana. Un giorno, all'insaputa della sua famiglia, ella conosce un giovanotto francese, Emile Angelier, dall'aria sensuale, un tipo dall'aspetto elegante ma in realtà squattrinato che vive di espedienti ed alloggia in un misero appartamento ai sobborghi della città. L'animo ed i sensi finallora troppo compressi ed inappagati dell'affettuosa, passionale Madeleine si accendono pel bello, misterioso straniero. I due giovani si incontrano di nascosto e diventano amanti; in un secondo tempo, più audacemente, i loro incontri avvengono nella stanza della compiacente domestica di casa Smith. Il Signor Smith — il più rinomato ed autorevole architetto di Glasgow — comincia ad insospettirsi per l'indifferenza con cui la figlia accoglie la corte discreta e rispettosa di un giovane appartenente alla sua classe sociale, ella accetta di fidanzarsi con lui per non confermare, con un rifiuto, il sospetto del padre e per non suscitargli l'ira. Intanto Emile diventa sempre più impaziente. Madeleine vorrebbe fuggire con lui, ma egli non intende sposarla a queste condizioni e le ricorda la promessa che ella gli aveva fatto un giorno, in un momento d'impeto amoroso, di confessare la sua relazione con lui al padre e di chiedergli, col perdono, il permesso di sposarlo. Era stata un'illusione ... Infatti, come potrebbe un uomo di così rigidi principi perdonare a Madeleine quella relazione segreta e dare il proprio assenso al matrimonio della figlia — corteggiata dai migliori partiti di Glasgow — con uno straniero di oscure origini, sprovvisto di titoli, di censo, di una professione?... Madeleine che comincia a dubitare della sincerità dell'amore di Emile per lei, a sospettare in quelle sue profferte amorose il calcolo e l'interesse, decide finalmente di allontanarsi da lui e — essendosi ormai risolta a sposare il discreto, paziente Minoch — chiede all'amante la restituzione delle lettere d'amore che ella gli aveva scritto. Emile, allora, deluso ed umiliato, minaccia di consegnare le lettere al padre di Madeleine. Cinque settimane più tardi Emile Angelier muore per avvelenamento di arsenico. E in seguito all'inchiesta delle autorità, Madeleine deve affrontare un processo. Tutti gli indizi sono contro di lei, ma, d'altro canto, è impossibile provare se ella aveva o no rivisto l'amante la notte precedente la sua morte. Ella sostiene fermamente, dignitosamente, energicamente la propria innocenza, opponendo una distinzione ed una imperturbabilità tutta britannica alla risonanza dello scandalo ed alla curiosità stupefatta e morbosa del pubblico. Alla fine la Corte decide di assolvere Madeleine per insufficienza di prove. Da questo soggetto — buono in altre mani per un vero intrigo « giallo » più o meno abile — Lean ha dedotto una sostanza tematico-stilistica consi-

stente nel rapporto fra la penetrante evocazione ambientale e la raffinata, squisitamente sottile esplorazione dell'animo di Madeleine: personaggio che, pur senza perdere d'umanità, pur lasciandosi qua e là — specie nella prima parte — cogliere nella sua verità psicologica, rimane in definitiva, e per l'autore e per noi spettatori, suggestivamente ambiguo, misterioso, sfuggente, quasi ermetico. E non a torto qualche critico inglese ha accostato l'ineffabile, dolce e stranito sorriso con cui Madeleine reagisce alla lettura del verdetto, al famoso sorriso della « Gioconda » Leonardesca, che ha tanto sollecitato l'immaginazione di letterati e di poeti. L'evidente simpatia nutrita dall'autore per la sua leggiadra creatura, per questa maliosa Madeleine capace di fervidi, schietti slanci amorosi e di cattivanti tenerezze (ne è interprete mirabile Ann Todd) contagia pure noi spettatori e ci induce a propendere, quasi quasi, per l'ipotesi dell'innocenza... E ciò per quanto vi sia più della colpevolezza di Madeleine: l'arsenico da lei acquistato in farmacia, sia pure con la giustificazione di servirsene — come a quel tempo pare alcune dame usassero — come cosmetico per la pelle; l'aspra, quasi disperata determinazione presa dalla ragazza di romperla definitivamente con l'Angelier, che aveva crudelmente deluso i suoi sogni d'amore, rivelandosi meschino ed interessato, la sua fermissima decisione di resistere al suo ricatto... D'altro canto non manca qualche appiglio bastevole a permetterci la più grata supposizione dell'innocenza: non si può escludere che un uomo strano e un po' torbido come l'Angelier, in un momento di sconforto, sia stato indotto al suicidio dalla visione del suo avvenire oscuro e delle sue precarie condizioni economiche, una volta sfumato l'eccitante progetto di un matrimonio « riconosciuto » con Madeleine; tanto più che l'occasione gli era fornita dalle bottigliette di medicinali (a base, si noti, di arsenico) che teneva nella sua stanza onde curarsi certi disturbi di cui soffriva e che non ci è dato conoscere con precisione. Né, a pensare, appare a priori recusabile l'ipotesi che si tratti di una morte accidentale, di una disgrazia dovuta ad un errore commesso dall'Angelier — dato lo stato di eccitazione in cui si trovava — nel prendere la medicina... Basta! Il fatto è che la visione cinematografica è così configurata da non permetterci di sapere se in quella fatale notte l'Angelier fu colpito dal grave malore (che lo costrinse a rientrare nella sua abitazione ove poi morì) dopo pochi passi oppure di ritorno dalla casa di Madeleine e se ne era stato ricevuto... (L'uso che in tal senso Lean fa, in detta sequenza, del montaggio alternato, è di una sapienza raffinatissima, estrosa).

Se abbiamo tanto insistito su questa sorta di ambiguità, su quest'aura di polisenso, è perchè essa determina effettivamente la linea, la cadenza, lo stile del film; — nei primi due terzi — ha un'andatura sinuosa, sospesa, la quale si risolve poi in un ritmo più fermo e sostenuto nelle sequenze finali del processo, lucidissime e pregne di concentrazione emotiva. Non è il caso — è ovvio — di elogiare partitamente i vari elementi compositivi di « Madeleine » che si armonizzano e si fondono in intima, compiuta unità: dalla scenografia

(4) ad una fotografia tutta contratti sul tipo di quella dianzi descritta di « Grandi speranze » e di « Oliver Twist » (5), dal parco commento musicale (William Alwyn) ai rumori realistici impiegati con acuto criterio di funzionalità e quindi con sorprendenti risultati di efficacia espressiva, all'irreprendibile recitazione. Da un punto di vista critico-filologico, è interessante infine notare come in « Madeleine » David Lean — pur senza rifiutare il ricorso ai movimenti di macchina — faccia appello principalmente ad un montaggio analitico (6) il quale conferisce al film un più pronunciato carattere di rigore stilistico (7) e di assolutezza espressiva (non degeneranti mai in astratto stilismo) che lo differenzia dagli altri film del Nostro. Ai quali, d'altro canto, « Madeleine » si apparenta per affinità spirituali ed espressive che in parte abbiamo dianzi annotate e che per li resto sono implicite nel nostro discorso.

(4) La scenografia di « Madeleine » come quella di « Grandi speranze », di « Oliver Twist » e di « Sogno di amanti » è dovuta a John Byran. (E i costumi di questi tre film a Margaret Furse). Lo scenografo di « Breve incontro » è invece L. P. Williams.

(5) L'ottimo operatore di « Grandi speranze », di « Oliver Twist », di « Madeleine » (nonché di « Sogno di amanti ») è Guy Green. La fotografia di « Breve incontro » è dovuta ad un altro eccellente e rinomato operatore, Robert Krasker.

(6) Basti rammentare, oltre al brano della notte fatale, così suggestivamente reticente, che abbiamo citato dianzi, alla danza notturna sul prato di Madeleine ed Emile Angelier alternata all'orgia scozzese svolgente in una taverna vicina; oppure il tono penetrante con cui le boccette di medicinali vengono rapportate al cadavere dell'Angelier.

(7) A questo carattere di più accentuato rigore stilistico contribuisce anche l'uso di qualche angolazione di una pregnanza quasi dreyeriana.

MARIO ORSONI

“L'AMMUTINAMENTO del CAINE,, di E. Dmytryk



Humphrey Bogart in «The Caine Mutiny» (*L'ammutinamento del Caine*); Technicolor diretto da Edward Dmytryk e interpretato da: Humphrey Bogart, José Ferrer, Van Johnson e Fred Mac Murray. (Columbia)

“LA SETE DEL POTERE,, di Robert Wise



Shelley Winters in «Executive Suite (*La sete del potere*) diretto da Robert Wise e interpretato da: William Holden, June Allyson, Barbara Stanwyck, Fredric March, Walter Pidgeon, Shelley Winters, Paul Douglas, Louis Calhern. (M. G. M.)

Annotazioni sul film

di

ANDRÉ GIDE

Nel suo libro antologico "Gli intellettuali e il cinema", Mario Verdone riporta alcune osservazioni di Gide su Nosferatu di Murnau nel capitolo « Dal "Journal" di André Gide. Riteniamo utile far conoscere ai nostri lettori, anche altri passi del suo "Journal" sempre inerenti al cinema per meglio completare un ideale capitolo su André Gide e il cinema (N.d.R.).

Domenica, 9 maggio 1920. — Pomeriggio con gli Allégret che ci portano a morire di noia per due ore in un cinema lussuoso e triste. Esco avvilito dalla stupidaggine del film e dalla odiosa leziosaggine della « stella », Mary Pickford, di cui Marc diceva meraviglie.

Domenica, 18 dicembre 1921. — Ieri sera sono andato con Martin Du Gard a vedere il *Kid*. Ritorno a piedi, lunghe discussioni, poi insonnia fino alle quattro del mattino.

Sul lago Tchad:

Marc cerca di filmare alcune scene documentarie; ma senza gran risultato. Si tratta di ottenere certi gruppi di nuotatori e, principalmente, di nuotatrici. Per quanto magre ed eleganti, non sono molto belle. Impossibile ottenere un movimento d'insieme. Ci dicono che non è decente che uomini e donne nuotino contemporaneamente. I maschi devono precedere di dieci minuti le ragazze. E poichè esse restano sulla riva gli uomini presi da un subito pudore, si ricoprono, si infilano i pantaloni. Marc mi spiega che essi si denuderanno entrando nell'acqua; egli conta su un certo effetto: le vesti multicolori portate sulla testa per non bagnarle. Ma il pudore è più forte; gli uomini preferiscono bagnare le vesti, che si asciugheranno facilmente al sole. Se si insiste per farli spogliare, essi si sparpagliano e vanno ad oziare sotto un palmizio. Marc si arrabbia ed ha ragione.

Al bagno delle donne.

Anch'esse non discenderanno nell'acqua che vestite. Ciò non toglie che esse esigano che gli uomini, e tutti gli spettatori eccetto noi, se ne vadano, si ritirino lontano. Con tutte queste smorfie lo spettacolo è mancato.

14 marzo 1926. — Sole senza raggi, terra senza ombre: la loro è

delicata, una luce argentea da Scozia, assolutamente inadatta al cinema. Marc si dispera ed io pure ne sono desolato (1).

A Mala abbiamo trovato dieci figuranti che, come convenuto, arrivano stamattina in piroga. Ma la luce è così cattiva che non possiamo fare che una prova. Nel cortile del padre di Zigla (il nostro interprete) capo di Mirebedine, facciamo eseguire diverse scene di vita quotidiana. Alcune sono perfettamente riuscite. Un ragazzo, vero Ercole fanciullo, è ammirevole quando sale, di grado in grado, fino in cima al tukul. Siamo un po' disturbati da una sessantina di notabili e curiosi che s'affollano nel cortile intorno a noi, fanno dello zelo, alzano la voce, s'interpongono e, soprattutto, sputano continuamente ed ovunque. Alcuni attori sono insufficienti: bisogna rimpiazzarli e Marc domanda dei volontari. Gli vengono condotti trentadue bambini e bambine. Sotto la veranda si organizza un vero consiglio di leva. Da questi corpi nudi, unti d'olio, si sprigiona un'odore di pesce, intollerabile...

16 marzo 1926. — Stamane il tempo è splendido. Marc s'affatica a combinare un risveglio d'indigeni, un'uscita dal chiuso di vacche e capre, ma chi tira da una parte, chi dall'altra, quando comincia ad andare il sole è già troppo alto, le ombre troppo corte, la luce troppo calda: non c'è più l'atmosfera del primo mattino.

Tutto sommato mi sembra che quanto vi sarà di meglio in queste riprese (e senza dubbio vi sarà del buono) sarà stato frutto d'una felice combinazione: gesti o attitudini sulle quali non contavamo.

Tutto ciò che è stato precedentemente concertato temo risulti duro, artefatto, falso. Mi pare che io avrei proceduto diversamente rinunciando ai quadri, alle scene, ma, tenendo sempre la macchina pronta, contentandomi di riprendere di sorpresa, e senza che se ne accorgano, gli indigeni occupati ai lavori o ai loro giochi, perchè ogni grazia va perduta non appena si pretende farli ripetere. Il più delle volte è proprio dopo che Marc ha cessato di girare, qualche volta subito dopo, che si dà il gesto ingenuo, squisito, inventabile, irripetibile. S'è detto, per esempio, a questa madre di dar da bere al suo bambino, essa lo fa alla meno peggio, le si dice di piegare più a destra, poi più a sinistra, il recipiente che ella offre alla sete del bambino. Poi, subito dopo, la vedo, posando a terra il recipiente, raccogliere l'acqua nel cavo della mano e farla correre sul pollice, teso come un capezzolo, nella bocca del pupo. Un gesto grazioso, credo sconosciuto alle madri europee, anche contadine. Ma ahimè! Marc non girava più. Si tenta di riottenere il gesto. Ma il bambino non ha più sete: piange, si stizza... la mano della donna sul viso del bambino non è più comprensibile, non c'è più nulla. Ah! perchè non si è saputo prendere tutto ciò di sorpresa! Quanto si detta risulta costruito.

Lausanne, 19 aprile 1927. — *Metropolis*: cattivo gusto perfetto, film colossalmente stupido. E quanto deve essere costato!...

Ieri, a Neuchatel, ho rivisto la *Febbre dell'oro*.

Suarés schiva Charlot per orgoglio. Resistenza ingiustificabile. E' uno dei pochi casi in cui si possa condividere l'opinione corrente. E senza ma-

(1) Si parla della lavorazione di « Voyage au Congo » di Marc Allégret.

l'intesi. Tanto io che te ridiamo e ci divertiamo della stessa cosa. Comunione possibile di cui bisogna approfittare. E' così raro non disprezzare ciò che la folla ammira.

2 ottobre 1927. — M. è arrivato ieri da Londra, verso le 11. Ho pranzato con lui, Yves e Roseberg che avevo rivisto recentemente dai Marcel.

P. ci raggiunge e ci porta in automobile al cinema Des Ursulines, dove vien proiettato un nuovo film di Cavalcanti, molto ben riuscito, e un pretenzioso dramma tedesco pieno d'intenzioni poetiche, psicologiche, filosofiche, estenuante.

27 febbraio 1928. — Ieri *Nosferatu, Le vampire.*

Film tedesco, mediocre, ma d'una mediocrità che costringe a riflettere e invita a immaginare qualcosa di meglio. Il terrore, come la pietà, sono possibili nello spettatore (per lo meno in uno spettatore come me) soltanto se questi non scorge l'intenzione dell'autore d'impaurire o impietosire; dubito poi che il classico precetto: « *Pour me tirer des pleurs il faut que vous pleuriez* » sia una buona ricetta.

In *Nosferatu* il terrore del protagonista impedisce il mio. L'eroe, che da principio ci vien presentato come intraprendente, audace e simpaticamente temerario, improvvisamente muta carattere e passa dalla gioia eccessiva al terrore eccessivo. Sarei molto più spaventato se sentissi meno la sua paura.

Se dovessi rifare il film presenterei *Nosferatu*, che fin da principio sappiamo essere « il vampiro », non sotto aspetto terribile e fantastico ma, invece, come un giovinetto inoffensivo, di modi delicati, simpatico. Vorrei che, all'inizio, soltanto qualche debole indizio facesse nascere un'inquietudine nell'animo dello spettatore, prima che nell'animo dell'eroe. Non è, infatti, più terribile che la donna lo veda, le prime volte, sotto un piacevole aspetto? E' un bacio che diventa un morso. Se il ragazzo digrigna subito i denti il resto è puerile.

Quanto sarebbe più abile, invece di sottolineare continuamente l'intenzione di spaventare, fingere di rassicurare lo spettatore: « Ma no, ma no, caro signore, qui non c'è nulla di terribile: tutto è naturalissimo, è, forse, soltanto un po' troppo bello », salvo a far giocare *Nosferatu* a carte scoperte con i marinai del battello.

Dicasi altrettanto per la parte pseudo-scientifica, presentata nel film con una pesantezza veramente tedesca: è assurda.

Quanto sarebbe stato più abile suggerire allo spettatore, insieme con la spiegazione fantastica, una spiegazione assolutamente razionale e plausibile basata su un piccolo dato incontrovertibile: che la peste può essere trasmessa dai topi.

In un racconto fantastico ben costruito lo spirito deve poter contentarsi della spiegazione naturale: essa deve quasi bastare: ma l'autore l'esporrà in modo tale che proprio lo scettico non se ne contenti. Ogni materialismo e positivismo debbono, appunto, in questi casi, risultare ingenui.

Lo strano, nell'*Erkönig* di Goethe, per esempio, è che il fanciullo sia più affascinato che atterrito, che egli ceda al misterioso incanto cui suo padre è insensibile. Anzi è solo il padre che, all'inizio, desta qualche pietà.

Avrei parimenti preferito che la giovinetta di *Nosferatu*, se pur cosciente, in un primo momento, del proprio sacrificio, perdesse poi questa coscienza nel cedere al fascino del vampiro, e che quindi non le sembrasse orribile. Potrebbe, poi essere sorprendente che il vampiro, vinto dalle grazie della donna, dimenticasse l'ora... mostro per tutti, bello solo per la donna vittima volontaria e sedotta; ma, a sua volta sedotto, appare sempre meno orribile, fino a *diventare* l'essere squisito di cui, all'inizio, ha preso la sola apparenza. E il canto del gallo ucciderà questa incantevole creatura che lo spettatore vedrà sparire con sollievo ma anche con qualche rimpianto.

Insomma un film completamente mancato.

17 marzo 1928. — Ieri sera al Cinema Des Ursulines: *La tragedie de la rue*, film di Bruno Kahn, interessante.

Tuttavia ho provato un certo disagio che soltanto dopo, analizzandolo, ho capito derivare da questo: psicologicamente il carattere del giovane è quasi inammissibile. Non conosco il romanzo di William Braun, ma scommetterei che il protagonista, nel romanzo, ha cinque anni di meno che nel film. In questo ci vien presentato un giovane di ventidue anni: ciò falsa completamente il personaggio. Diventa un gaudente senza consistenza, un essere basso. Torna a casa ubriaco, la chiave trova a stento la serratura; a vederlo in simile stato la madre è desolata — il testo del film lascia capire che questa non è la prima volta — il padre lo scaccia. Per tre giorni vagabonda per le strade, si addormenta, morto di fame, sulla soglia di una porta, è raccolto da una prostituta e ben presto cade nella più sordida corruzione... Evidentemente tutto ciò è possibile; in psicologia tutto è possibile; ma non è certamente su questo che William Braun ha voluto richiamare la nostra attenzione e scommetto che, se un fatto di cronaca ha fornito il pretesto al libro, il protagonista non doveva avere quindici anni; non più, comunque, di 17. Immagino un essere vergine, non pervertito. Abbandona la casa paterna per tutt'altre ragioni, non so quali. Simile a Jacques dei *Thibault* o a Daniel De Fontanin. Come quest'ultimo vien raccolto da una prostituta, che proverà per lui una pietà quasi materna. Ma da questo momento tutto cambia carattere: i rapporti con la donna; l'atteggiamento, nei riguardi del ragazzo, del «souteneur»: questi, trattandosi di un fanciullo, non può considerarlo un rivale. Il «souteneur» si diventerà, invece, ad iniziarlo al vizio: l'altra donna del film è presente solo per prestarsi al giuoco. Il ragazzo cede per curiosità, non per bassezza. E' necessario che abbia ancora una grande innocenza. Innocenza che la prima donna cercherà invano di proteggere. Così tutto ciò dovrebbe avvenire. Penso che l'autore del film abbia indietreggiato per paura dello scandalo e che, in realtà, il pubblico avrebbe difficilmente accettato una simile situazione. Ma quanto avrebbe guadagnato il film in naturalezza ed emotività!...

Tunisi, 15 novembre 1930. — Ieri sera ho visto un film di René Clair: *Sous les toits de Paris*. Senza dubbio uno dei migliori film francesi: forse il migliore.

19 ottobre 1931. — Riduzione cinematografica di *Marius*. Recitazione meravigliosa. Raimu magistrale. Dialogo eccellente, inutilmente (quindi colpevolmente) privato di tutti gli spunti che potevan muovere l'immaginazione.

dello spettatore. Un'arte che non suggerisce più nulla. Piuttosto il teatro....

Ma, nonostante i cambiamenti, mi sforzo di vedere soprattutto i meriti. E' questo uno dei miei principi di autoeducazione.

Berlino, 6 dicembre 1931. — Ieri sera sono andato a vedere un film: *Pitchler banquier*. Pallemberg m'è apparso meno sorprendente che nella commedia. Comunico alla signora Sternheim la mia ammirazione.

— Oh! — essa risponde — ma dovrete sentirlo in Molière! E' incomparabile nel « Malato immaginario ». Soprattutto nella celebre scena, ricordate: « ... Des nouilles mon frère.... ».

E, alla mia sorpresa:

— Ah, già: dimenticavo di dirvi che la sua specialità è recitare a soggetto, modificare il testo. E' meraviglioso soprattutto quando inventa!

14 febbraio 1932. — Film documentario del dr. Muraz: *Nosologie au Congo et au Cameroun*, proiettato ad una ristretta commissione dell'Istituto Pasteur. Terribile immagine della miseria umana. Esco dalla proiezione in uno stato di depressione morale, reso più doloroso dalla convinzione che soltanto pochi di questi mali non potevano essere evitati se l'uomo avesse impiegato la sua intelligenza e le sue cure a combatterli. Questo disgraziato fanciullo scheletrico, così poco pesante che la madre lo porta facilmente senza fatica, con le mani e i piedi corrosi da parassiti! Quanta stupidaggine, quanta incuria! Esseri disgraziati che esistono solo per soffrire: non hanno nemmeno l'idea d'uno stato migliore, non fanno che rassegnarsi a vivere come altri si rassegna a morire.

Vi sono delle dolorose necessità, contro le quali è empio protestare. Ve ne sono, del resto, molto meno di quel che non sembri all'ignoranza; l'industriosità dell'uomo ne ha saputo ridurre un gran numero; diminuirà ancora queste fatalità che, dapprima, sembravano ineluttabili. Ma è empio rassegnarsi ai mali che l'industriosità dell'uomo può rimediare. Questo film, infine, non mi insegnava nulla di nuovo. Riconoscevo quelle popolazioni rivierasche del fiume Congo fra le quali avevamo vagato, di villaggio in villaggio, nelle prime settimane del nostro viaggio, senza mai incontrare un solo essere che non fosse tarato, macchiato, roso, rovinato in qualche parte del suo corpo. Essi erano così numerosi che naturalmente pensavano — se pur queste povere creature erano capaci di pensare — che tutte le loro tare erano inerenti alla natura umana e che, se non incontravano mai un uomo sano, è perchè non ve ne possono essere (come, già carica dai peccati dei suoi antenati, nessun'anima, direste voi, possa essere immaginata senza macchia). Chi fra loro parlasse di guarigione possibile, si farebbe trattare da utopista, vedrebbe sollevarsi contro di lui tutti i maghi e i preti del paese.

ANDRÉ GIDE

(continua)

A proposito della Marsigliese

di

GIUSEPPE TURRONI

La stagione della decadenza di Jean Renoir, dopo l'alta e per troppi versi irripetibile prova de *La Grande Illusione* (1937), è alle porte del cinema francese; di quel cinema che ritroverà in seguito, soltanto con Bresson e soprattutto con Clément la propria immagine finalmente libera da complessi facili e squallidamente letterari, da proposte tematiche o tetiche incasellate entro rigide definizioni « filosofiche », entro quel pessimismo, ad esempio, unilaterale che incontrammo in Duvivier e che ora sembra arrangiato da un Cayatte nei temi di denunce tanto rigide quanto programmatiche. Il « pessimismo » di Renoir, invece, non ebbe mai bisogno di definizioni. Esprimeva troppo chiaramente la necessità di un suo mondo interiore perché potessimo violentarlo, rivalutandolo alla luce di constatazioni banali e contingenti. (Fu presso a poco quel che accadde, quindici o venti anni fa, col proverbiale « ottimismo » di Frank Capra, o con l'estetismo di uno Sternberg, o col crepuscolarismo di Camerini, da noi).

La decadenza di Renoir inizia non in America (troppo comodo: gli alto-parlanti comunicano soltanto le notizie della storia), bensì nell'intimo dell'uomo che oltrepassa con la propria ironia il segno inconfondibile del destino dell'umanità — e di un se stesso artista, combattuto tra aspirazioni populiste e una cultura tipicamente borghese anche se non avulsa dal significato, dalla « forma visibile » della società in cui crebbe. E dunque, dopo *La Grande Illusione*, esaurita la giustificazione storica di un messaggio polemico, sarà proprio l'ironia — questo fulcro sagace e sempre attivo dell'arte di Renoir — a rivelare il carattere provvisorio di una causticità balzata da lieviti intellettualistici piuttosto che umani e appassionati. La coscienza della storia, critica e ampia, muore col film del '37. La storia della coscienza francese di quegli anni si arrestava; aderendovi potenzialmente, intorno ai recinti di una analisi estetica che, per esemplarsi in piena concretezza, non aveva bisogno di modelli quotidiani, populisti e ironizzati e neppure di altisonanti, idealizzate rettoriche, sibbene, soprattutto di uomini vivi immessi nel grogiolo di una storia palpitante da essi sofferta coi problemi di un vivere « costretto ». L'artista sapeva che, scavando in quel terreno delimitato avrebbe chiarito interamente la propria vocazione sociale. Ma sapeva anche che dopo quel totale raggiungimento, dopo quella scoperta avrebbe dovuto ricorrere, semplicemente per sopravvivere, all'arte del raddomante. L'uomo gli sarebbe apparso nelle vesti della coscienza o della saggezza

altrui; l'uomo egli l'avrebbe inventato per caso, volta per volta, fidandosi della propria cultura e della « idea » della Storia. Il capitolo dei personaggi umili di Renoir non accusa dunque interruzione, dagli inizi sino ad oggi. La decadenza del regista rappresenta la stasi (io credo provvisoria) di una ironia che, nel suo operare, incontra appena la schematizzazione di una cultura accademica e non una storia; una lirica favoletta per giovinette (*The River*, 1951) e non il romanzo, non il racconto raffrontato alle tensioni della società.

Così, vengono « scoperti » i marsigliesi. Gente dei sobborghi, col garofano in bocca, i muscoli forti e la lingua biforcuta. Sono gli amici di Monsieur Lange (non dico gli uomini di Pépé-le-Mokó). Gli umori da cui sbocciano sono gli stessi e con essi Renoir irride le convenzioni di una società frivola e sfatta: là c'era un ambiente da inquadrare criticamente, qui un'epoca divisa in due « parti », che Renoir non sa legare in unità storica accettando in tal modo di partire dai dati quotidiani del proprio entusiasmo e, diciamolo pure, del proprio sentimentalismo di intellettuale, allora, di sinistra.

Anticonformista, certamente il film lo era, e pare ancora; ma nei confronti dei film americani o francesi sulla Rivoluzione (es.: *La Primula Rossa*), davanti agli schemi più appariscenti di una tradizione storica accreditata dalla ipocrisia corrente: non di fronte al processo di immedesimazione della società di allora, nell'ambito del concetto e della portata reale della storia. *La Marsigliese* (1938) è la « story » di un re, di una regina « cattiva » e dei « buoni » cordiali esuberanti marsigliesi (dalla presa della Bastiglia fino a Valmy, il periodo della Convenzione). Luigi XVI è come si descrisse da solo, debole spaurito e inconsapevole, nelle numerosissime lettere ai suoi vari ministri e funzionari, a qualche artista e ai congiunti: un uomo che, pur costretto a parlare di noiosissime questioni di stato, non perdette mai l'occasione per discorrere di buona tavola, e soprattutto di caccia. Mi fa compassione — dice suppergiù in una sua lettera — che un mio suddito venga punito per aver cacciato illegalmente nelle tenute del Sovrano: cacciare è così bello e istruttivo: ma d'altra parte, bisogna punirlo, per dare il buon esempio agli altri. La « scena » è riportata in una delle prime sequenze del film, dove il sindaco del villaggio assume la funzione e quasi l'« interna » psicologia del povero Luigi, pigro e « di cuore » e con un gran desiderio, soltanto, che i sudditi comincino ad ubbidire di loro spontanea volontà alle leggi dello stato.

Gli anarchici sentimentali di Renoir si trasformano dunque negli esagitati e generosi marsigliesi, sangue caldo e cervello fino. Il regista ammira queste sue creature prima ancora di farle vivere; simboleggiando, d'altro canto, Luigi XVI la decadenza di una Francia colta e abulica, imbevuta di classicismo e di décor. Ma Renoir è anche il mite Luigi; è la mestizia di un tramonto che la cultura francese tarderà a cogliere nelle prime luci di un'alba finalmente consapevole e chiara. (Per questa, bisognerà attendere Clément o l'adamantina purezza formale di Bresson.) Ma i marsigliesi fanno in tempo a vestire i gesti di attori meccanici, moventisi in una scena priva di

rappresentazioni morali ma soltanto moralisticamente compiaciute, percorsa da sottili simbolismi plastici raggelati da una realtà spesse volte vieta e addirittura macchiettistica. La « favola » può così svolgersi nel teatrino di Corte, davanti agli occhi atterriti dei Reali (a parte il Re), e di Roederer, che forse qui sta a significare il tradimento ai danni del popolo subito agli inizi della appena riacquistata libertà. Il ritmo è semplice — direi, di settenari —, famigliari le battute di dialogo (a Luigi piacciono i pomodori, sua sorella ha paura di restar zitella, ecc.), consueto il gestire, l'apologo scritto in bella calligrafia e adorni di preziosi intarsi i paragrafi della storia che si sta svolgendo; neppure troppo pauroso il tentativo di sollevazione della guardia reale, l'assalto della folla osservato dall'alto di una maestà secolare o appena attraverso il fastidioso fumo dei calcinacci, abolite infine le distanze tra spettatori e attori, abolite aggiungo fisicamente, e in mezzo resta il peso di congiure storiche senza nome, di retoriche perenni, di solitudini profonde (povero re, che passa a capo chino tra i soldati!). L'anticonformismo di Renoir imbocca la strada di una sincerità a doppio taglio: quella della « semplicità » (Renoir forse dice: il neorealismo io lo facevo nel '38), programmaticamente vagheggiata da un intellettuale che teme il progressivo inardimento della sua vena emotiva; e quella dell'edonismo frammentistico, dell'elzeviro giocato ai margini di una storia incanalata verso tante sorgenti di sapore quotidiano e fragrante, smaniose di vita e serpeggianti sotto il suolo — un terriccio da serra — di una storia imposta da uno sguardo retrospettivo ed engagé. Renoir comprende già a priori come queste remore finiscono con l'arenarlo nella rigida struttura del pamphlet. Cerca pertanto di sveltire la sua ricerca di archivio mediante brevi sequenze e disquisizioni lirico-decorative sui « vantaggi » e gli « svantaggi » della storia, con passeggiate all'aria libera — la marcia del battaglione da Marsiglia a Parigi — a carrelli tanto svelti e silenziosi — specie nei saloni del palazzo reale — da parer profumati. Le brevi sequenze nascono tutte quante dal riapparire dei vecchi « documenti » (noi conosciamo *Le Lettere di Luigi XVI* a cura di Gino Valori) sfogliati dagli estri del « solitario » Renoir.

Il suo intellettualismo è stavolta riuscito a trascendere in diretta allusione d'ambiente il personaggio oggettivato in partenza, prima cioè di venir rappresentato vivo di una vita artisticamente riconoscibile. Carezzevoli intuizioni ambientali e psicologiche (anche nei confronti della maschia turbolenza di un Bonnier, d'un Arnaut d'un Moissan e dei due volontari rispettivamente interpretati con caldo sapore da Caston Modot e da Carette), fulminee definizioni liriche ci ripagano della suaccennata approssimativa aridità. E possiamo frattanto giudicare con mente limpida, sicuri come siamo di trovarci davanti a un'opera importante, e per l'evoluzione narrativa del « genere » storico e per un clima tipicamente francese che la pervade in senso unitario, velocemente e argutamente, se non drammaticamente.

I primi carrelli, nei saloni di corte sembrano sorreggere a malapena pareti di cartone mediante, per così dire, una metafisica di suggestione cronistica che deve avere entusiasmato gli aspetti dell'epoca, visto che questi carrelli « non camminano e non volano » ma più semplicemente suggerisco-

no stati d'animo. Infatti, si apre una porta e la « camera » giunge sino all'alcova del re, intento a gustare un cosciotto di pollo, cogli occhi bassi e aggrondati ed i pizzi vaporosi (attore, Pierre Renoir). Subito, la famosa battuta storica: « una rivolta? » « no, Sire, una rivoluzione ». Il guaio è che scopriamo immediatamente la debolezza di questa struttura anticonformista nei confronti della storia (degli anni del ginnasio, magari). Il re è troppo una creatura sola, troppo un caso patologico. E' schizzato a meraviglia ma non dipinto, non ultimata la prospettiva della vita del Palazzo e dello Stato, la perfidia dei ministri l'astiosa indifferenza di Maria Antonietta; e poi, lo vediamo così poco: lo incontreremo, in seguito, solo nel secondo tempo. E ci sarà qualcuno a provare fastidio — con lui — per quanto di esterno e caparbio verrà a turbare il corso trepidamente sarcastico di una esistenza antieroica. Ma ecco gli altri personaggi: che sono macchiette nel senso tradizionale dell'espressione, mosse da fili che il regista non tarderà a immedesimare con l'« idea » della storia, meglio, col mito da lui stesso ironizzato di un particolare clima storico: il 700 che muore in un angoscioso tripudio di cicisbei, alcuni dei quali rifugiati in terra di Germania e in confortevoli locande si affannano ad imparare il minuetto. A Renoir occorre appunto questo sostegno fragile su cui innalzare l'astratta verità della storia — e proprio per accontentare gli esponenti di quel Partito Comunista Francese che aveva commissionato la fattura dell'opera; ma anche per accontentare — conseguentemente — i gusti di un pubblico minuto che scorgesse nel film l'astrazione elementare, l'approfondimento marginale di vicende ancora entusiasmanti.

Ed ecco i marsigliesi. Anzitutto, la loro presentazione (e la presa della Bastiglia, come il racconto di uno che abbia alzato un po' il gomito) nell'infocato « club rivoluzionario » ribollente dei sacri spiriti di rivolta, arringati da vari oratori e finalmente da quella popolana scarmigliata, dalle sottili labbra imbellettatissime e dalle ciglia tracciate col nerofumo (che avremmo visto ugualmente seccati, nei panni di una bevitrice di assenzio o di una padrona di casa equivoca), la quale canta, come invasata, il « ça ira ». Ora, questa figura può spaventare un bravo borghese, ma non certamente chi abbia letto Villon o Oscar Wilde. Insomma, la donna è talmente atteggiata in una troppo scoperta dimensione di plastica figuratività, da riuscire controproducente ai fini della presentazione di un discorso criticamente polemico. Non così, tuttavia, i giovanotti marsigliesi appollaiati in tribuna (« les enfants du paradis », della piccionaia: ma in cerca dell'« avventura garibaldina » non dei « momenti perfetti » dell'amore e del dolore puro). Fanno dello spirito domenicale. Il film vive per loro, e naturalmente per il Sovrano che, se costoro fossero meno numerosi, rumorosi e maneschi certo li inviterebbero alla sua tavola. Queste (astoriche) considerazioni psicologiche il « tono » e il ritmo del film ce le fanno addirittura toccare; sono lì a portata di mano. Basterebbe uno scarto, una brevissima vacanza di Renoir e il suo assistente Jacques Becker tosto imbastirebbe una sarabanda di gustosissimi umori. Qualcosa che s'è smarrito, da ritrovare insieme, re e popolo e marsiglieri. M.me de Lamballe morderebbe stizzita il fazzoletto, Maria An-

tonietta si ritirerebbe in convento, l'incosciente delfino potrebbe ruzzolare a suo agio sul pavimento e insudiciarsi le vesti, Roederer (Louis Jouvet) sarebbe un poliziotto privato, truce e misterioso. Così invece *La Marseillaise* non diventa; e non è male: lo spettatore può terminare da solo i mirabili schizzi tracciati di Renoir (e dai suoi operatori, sono cinque) su preziosa carta patinata.

Partono i marsigliesi. Bonnier si reca dalla vecchia madre, non ha il coraggio di esporle la decisione improvvisa. Finalmente trova la parola, grida, si mette a piangere, salta di qua e di là, corre giù per le scale, la saluta dal fondo della strada; si tratta — per questo vicoletto — di una Casbah limpida su cui rida un venticello di fronda, fresco marzolino: un briciolo di pazzia, di esuberanza giovanile (« i miei marsigliesi traversano in tutta semplicità uno dei più grandi periodi della nostra storia » ebbe a dire il regista). E la cugina di Bonnier innamorata in segreto di lui, resterà a piedi. « Avevi un tesoro a portata di mano, e te lo sei lasciato scappare » dice mamma Bonnier; ma il giovane non farà la fine di Raquin; la sua Teresa la troverà a Parigi, e sarà una Louison maliziosa, una sartina.

Scalmanati e giocherelloni i marsigliesi sui Campi Elisi si divertono alla storia improvvisando, con le effeminate milizie del re, un duello ricco di capitomboli e di sorprese interrotto da una nuvola che oscura il sole e fa piovere a dirotto. Bonnier corteggia Louison, che sembra frivola perchè è parigina ma invece sarà proprio lei alla fine a chiudergli gli occhi. Una sequenza — questa — da antologia. Condotta, per esprimerci con linguaggio pittorico, secondo la tecnica delle « velature ». Due volte Renoir distoglie lo sguardo dal moribondo per mostrarci le scene della battaglia: con pudore, con grande mestizia; frattanto il soldato si dissangua. Solo per questa via il regista crede ai gesti e alle parole dei suoi personaggi, in una maniera nè pretenziosa nè didascalica; non mi riferisco alle molte battute storiche che punteggiano il film bensì a quelle che « preparano » la storia.

Ammesso quindi che stavolta a Renoir sia venuto meno il respiro epico atto a trascendere il dato quotidiano in modo tale da poter esprimere un « messaggio » universalmente valido, rimane il motivo equilibratore del suo calcolo artistico: la fantasia mordace, l'inquietudine. Inquadra giusto ma non scruta a fondo.

La Marsigliese è un po' il settecento come ce l'hanno insegnato a scuola i professori intelligenti, e come è la vita di tutti i giorni.

Mozart commenta la partenza del battaglione e la sua marcia « picaresca » verso la capitale. Così il ritmo del film indossa i panni dell'epoca stessa. Allora si potrebbe pensare: esercizio declamatorio e accademico; e sarebbe un errore. Non resta che ammirare la carica umana e plastica del singolo frammento sfociante in un prezioso pittoricismo di cui l'immagine più evidente è senza dubbio quel viale alla Rousseau — coperto di foglie morte — per dove si incammina la famiglia reale: compiaciuto non tanto in se stessa, come immagine, quanto per il discorso che prepara, del re affranto al figlioletto.

GIUSEPPE TURRONI

Coreografia e stile

di

PIETER VAN DER SLOOT

Va da sé che gli stili si manifestono in ogni dominio dell'arte e dunque non meno nel balletto che nelle arti plastiche e figurative. Ovunque vediamo dei cambiamenti dello stile nella vita, che si svolgono paralleli a quelli dello stile nelle arti, cambiamenti che trovano le loro cause e i loro riflessi perfino nella politica, nello evolversi della storia e della vita sociale. Anche nel dominio della coreografia si notano differenze non meno considerevoli di quelli che distanziano l'arte del Rinascimento da quella barocca. In qualsiasi dominio dell'arte è possibile seguire lo sviluppo organico di una evoluzione; e la coreografia non fa certamente eccezione sulla regola. La sua origine va cercata nella danza popolare primitiva dalle forme ingenuie che esprimono delle idee semplici, prive di complicazioni.

« La danza corrisponde ad un bisogno primario dell'uomo e forse anteriore allo stesso uomo, se è vero che sia una danza organizzata il giuoco ritmico di taluni uccelli o la marcia circolare delle scimmie antropomorfe. I suoi temi essenziali nacquero prima della storia, prima delle varie civiltà ». Ecco la definizione chiara che ci viene data da Paul Hooreman nel suo libro « Danseurs à travers le temps ».

L'essenziale di ogni forma coreografica si ritrova già nelle epoche primitive dell'uomo, anche se quelle forme si presentano a noi sotto delle apparenze complicate fino all'estremo. Lo stesso vale d'altronde per ogni composizione musicale che per quanto complicata è fissata con mille legami ai primi rumori che l'uomo ha saputo produrre.

Gli esempi più antichi di composizione coreografica li troviamo — è cosa nota — nelle pitture e nei rilievi dei culti egiziani, di quelli del Vicino Oriente, dell'antichità greca, etrusca e romana. Essi sono di una impressionante vivacità. Ed è interessante notare quale rassomiglianza si trova spesso tra le danze antiche e quelle dei nostri tempi. Certe danzatrici delle pitture di Hagggar (nel Sahara) sembrano ballare il *black-bottom* e il *charleston* che erano in voga tra il 1925 e il 1930. E osserviamo pure le danze estatiche in onore di Hathor, antica dea egiziana; oppure la danza raffigurata in un rilievo della tomba di Ankhamor a Saqqara in Egitto che si direbbe quasi identica al « chahut » (una danza da rivista parigina del 1890 circa che è stata immortalata da Georges Seurat).

Che cosa è la coreografia? Ognuno sa l'origine della parola, derivata dal greco *choros* (coro) e dal verbo *graphein* (scrivere). Il senso della parola è dunque perfettamente chiaro. Le prime coreografie furono realizzate per mezzo di cori dai movimenti ritmici di carattere religioso. Più tardi quei cori facevano parte della tragedia greca e solo col passare del tempo la danza è diventata un passatempo. In un certo senso noi rivediamo ogni giorno quella coreografia dei cori greci osservando i bambini che si danno la mano per eseguire spontaneamente dei passi di danza. Un cerchio e una linea dritta, ecco le basi essenziali di una simile coreografia. E' possibile che il cerchio sia la forma la più antica, poiché esso ci indica che il luogo più importante del santuario, l'ara o il fuoco, erano posti nel mezzo della «ronda». La linea dritta invece ci ricorda una processione che avanza verso il santuario.

Quest'ultima forma di danza si vede chiaramente raffigurata in un affresco greco del quarto secolo, ritrovato nelle Puglie e che ora viene conservato al Museo Nazionale di Napoli. Si tratta di una danza a catena; tale danza che ancora oggi si eseguisce a Megara, nell'Italia Meridionale si chiama «tratta». Le donne unite in tre gruppi di nove persone ciascuno, guidati ognuno da un ballerino e un musico, si tengono a due a due la mano e formano una specie di catena a maglie incrociate avanzando in modo grave ed obliquo, per mezzo di cinque passi in avanti e tre passi indietro. Più tardi si fanno delle variazioni su quelle forme primitive; ci si comincia a staccare dal gruppo e si introducono dei «discorsi danzati» tra il coro da una parte e colui che in un primo tempo ne è stato la guida, il corifeo. E con ciò abbiamo la nascita e la prima forma coreografica della danza a teatro.

Impossibile esporre i particolari infiniti dello sviluppo di quella forma di danza. E' però necessario mettere bene in chiaro che la coreografia dal milleottocentotrenta in poi trova lì la sua base essenziale.

Altrettanto impossibile sarebbe allungarsi sulla danza a catena del Medioevo, sulle danze di Corte in Francia, le controdanze germaniche, poiché vorrei arrivare subito all'epoca più recente, l'epoca cioè che va dai balletti romantici quali «*La Sylphide*» e «*Giselle*» fino alle coreografie moderne di Massine, Serge Lifar, Ashton e Balanchine.

Tra i balletti che l'epoca nostra gelosamente conserva e che sempre sono stati considerati come dei grandi capolavori, troviamo «*La sylphide*» e «*Giselle*». «*La Sylphide*», che fu creata dal coreografo italiano Filippo Taglioni nell'anno 1832 per sua figlia, la celeberrima Maria Taglioni, ha una composizione coreografica quanto mai semplice. Il «*corps de ballet*» non avanza che «a catena» o «en rond». Eppure questo balletto ci dimostra una tendenza del tutto nuova dando cioè una assoluta supremazia alla ballerina, accanto alla quale il suo cavaliere e il «*corps de ballet*» perdono ogni valore di primo piano. La parte del cavaliere si riduce a quella di un semplice «porteur» della ballerina. Ma l'importanza storica di questo balletto sta nel fatto che «*la Sylphide*» è diventata la fonte d'ispirazione di un numero stragrande di balletti in «tutu» lungo il periodo che va da quel famoso 12 marzo 1832 fino al 2 giugno 1909, il giorno della «prima mondiale» di «*Les Sylphides*».

In quanto alla coreografia di «*Giselle*» bisogna prima rilevare una certa

incertezza in quanto riguarda la persona o le persone che l'hanno creata. Non vi è dubbio che la parte più essenziale di questo delizioso balletto è la creazione di *Coralli*, ma alcune « variations » vengono anche attribuite a Jules Perrot, marito e maestro di danza della grande danzatrice *Carlotta Grisi* che come prima ha interpretata la parte di Giselle. Credo tuttavia che in sostanza questi particolari non hanno nessuno interesse di fronte alla bellezza di quel balletto ed allo spirito profondamente poetico che ininterrottamente ne emana. Tentiamo di analizzarne la coreografia. In quanto al primo atto, non vi si vedono che delle scene minute, tolto alcuni « pas de deux », certe « variations » e delle danze da parte del « corps de ballet ». Guardiamo piuttosto il secondo atto. Il « corps de ballet » vi danza più che altro secondo la tradizione antica « en rond » e « en chaine » diagonalmente disposto sul palcoscenico, oppure « en moulin » vale a dire in due catene messe come le ali di un mulino. Gli aggruppamenti del « corps de ballet » non hanno nulla di complicato; le danze in gruppo conservano sempre il loro carattere di gruppo rigorosamente legato. Non vi passa differenza tra il capo della « tratta » e le due persone che stanno a capo del « corps de ballet » in Giselle, cioè le due principali « willis » (spiriti di fanciulle vergini morte tra il giorno del fidanzamento e quello delle nozze, come è stata la sorte di Giselle stessa). Esiste una grande differenza con « La Sylphide » e sta in questo che in Giselle tra i solisti non vi è questione di supremazia dell'uno sull'altro. I loro passi sono semplici. La coreografia si serve di « leit motiv » per caratterizzare fin dal principio i vari personaggi. Così alla prima sua entrata Giselle danza: *ballonné - coupé - jeté*. E' il suo motivo. Più tardi, sempre nel primo atto, nel grande « pas de deux » con Albrecht, il suo « partenaire », ambedue i ballerini ripetono a varie riprese questa combinazione di passi per esprimere l'armonia nata tra di loro. Nella scena di follia, Giselle vuole riprendere quello stesso tema, il suo tema, ma il suo spirito non controlla più i movimenti ed essa non riesce più a staccarsi dal suolo.

Si vede pertanto che la coreografia ha cercato di dare una caratteristica ai movimenti. Ciò vuol dire che si sono cercate delle possibilità di espressione. Eppure non si è giunti ad una soluzione definitiva. (In un altro campo osserviamo che lo stesso accadde a Wagner che fece delle ricerche simili nel dominio dell'opera). Il « leit motiv » si rivolge in primo luogo al raziocinio; domanda dallo spettatore che egli si costruisca una associazione tra la forma della danza e il carattere del personaggio, cosa che può essere raggiunta soltanto per mezzo di ripetizioni reiterate degli stessi passi. Non vi si trova dunque per nulla l'espressione diretta dell'anima del personaggio, poiché non esiste niente di più dinamico che gli stati d'animo nel loro susseguirsi e non succede mai che uno si trova a varie riprese nello stato d'animo esattamente uguale a quello di alcuni momenti prima. Il « leit motiv » è dunque più che altro di forma statica e ne risulta che un « leit motiv », ripetuto ogni qualvolta il personaggio in questione entra in scena, mancherà sempre di spontaneità.

La coreografia di questi due balletti non si evolve fuori della forma primitiva, non si stacca dalla tradizione. Ambedue, oltre al vivificante soffio di poesia che li rende così ammirevoli, sono di un interesse storico primordiale.

L'epoca dell'Empire ai primordi del secolo decimonono aveva dato le sue preferenze ad un grande stile di carattere eroico. Solo durante il Romanticismo che comincia ad affermarsi seriamente verso il 1830, le preferenze potevano andare verso uno stile di carattere del tutto opposto, nel quale le storie delle fate e la presenza di un mondo invisibile come quello delle silfidi e delle willis erano considerate quanto mai commoventi.

I due balletti in questione hanno sempre attirati e commossi le folle entusiasti di tutti i teatri d'Europa.

I coreografi di « La Sylphide », di « Giselle » e l'autore del « *Lac des Cygnes* » (che data dalla fine del secolo decimonono) erano tutti della stessa opinione per quanto riguarda il loro modo di trattare il « corps de ballet ». Quest'ultimo, il famoso Marius Petipa, un oriundo da Marsiglia che per circa sessanta anni è stato il dominatore assoluto dei balletti imperiali della Russia, è rimasto specialmente fedele alla tradizione coreografica della propria epoca. Egli ha conservato la gerarchia tra le ballerine, una istituzione quanto mai rigida, che si direbbe in armonia con i sentimenti assolutistici dell'Impero di tutte le Russie. Secondo tale ordine gerarchico i ranghi della ballerina andavano dalla « prima ballerina assoluta » fino ai soggetti della sconda quadriglia. Ogni rango aveva il proprio diritto di speciali « entrate in scena », di modo che era d'obbligo interrompere la trama drammatica del balletto per dare alla prima ballerina l'occasione di ballare le sue « variations ». Quelle poi prendevano sempre più un carattere di estrema virtuosità, ciò che vuol dire che si fecero sempre più astratte. Questo spiega come ai tempi nostri siamo arrivati al punto di staccare i grandi « pas de deux » dei vecchi balletti di Petipa dal loro contesto, per farli danzare come esempi di danza pura nello stesso modo che certe pagine eccelse di un poeta o scrittore entrano in una antologia. La parte del « corps de ballet » in quei balletti è del tutto priva di significato drammatico.

Prendiamo ad esempio un frammento di un balletto de Marius Petipa, come il secondo atto del « *Lac des Cygnes* ». L'atto comincia con una pantomina per indicare l'entrata dei cacciatori. Poi il principe Sigfrido incontra *Odette*, principessa trasformata per arte magica in regina dei cigni. Dopo questa scena si vedono entrare i cigni. Questa loro entrata certamente differisce assai dall'entrata delle « willis » nel secondo atto di *Giselle* se badiamo allo stile ed ai passi, ma coreograficamente le due scene hanno molto in comune. I cigni si fanno avanti sul palcoscenico in una catena che va a zig-zag; poi la catena si divide in due parti che si intracrociano sul palcoscenico prima di mettersi in diagonale per aspettare l'entrata della ballerina: Il valzer dei cigni conserva severamente le tradizioni, di modo che l'idea dei movimenti dei cigni-guide non è per nulla differente da quella che troviamo nelle due « willis » principali di « *Giselle* » e guardiamo coreograficamente il famoso « pas de quatre » e si vedrà fino a qual punto esso è legato con le danze antiche in onore della divinità egiziana Hathor. Vi si nota lo stesso ritmo e la stessa omogeneità.

Ma nonostante quest'apparente identità nella coreografia dei due balletti, non si deve mai dimenticare che esiste tra di essi una profonda differenza di

stile. Ai nostri tempi si vede purtroppo una tendenza a ballare il secondo atto di « Giselle » nello stesso modo come quello del « Lac des Cygnes » e viceversa. Inutile dire che ciò dimostra una grave mancanza di gusto per gli stili. In « Giselle » abbiamo da fare con un'opera del più puro romanticismo, i cui creatori erano contemporanei di artisti romantici come il poeta Heinrich Heine, e compositori quali Schubert e Schumann. Si tratta di una fiaba come quelle dei fratelli Grimm, di carattere popolare e piena d'incanto. La regina delle « willis », per quanto essa sia severa, non è per nulla la *Odile*, la maga che ha preso le sembianze della dolce *Odette* nel terzo atto del « Lac des Cygnes ». Quest'ultimo balletto è di un carattere severamente classico. E' stato creato alla corte dello Zar di tutte le Russie, una corte dove regnava una etichetta quasi bizantina. Anche il « Lac des Cygnes » è una fiaba, ma ciò non toglie che l'atmosfera rigida della corte vi domina.

In « Giselle » le « willis » sono delle fanciulle del popolo che vivono incantate nel regno degli spiriti. I cigni del « Lac des Cygnes » sono delle aristocratiche creature, delle principesse incantate. Evidentemente queste differenze influiscono su tutta l'atmosfera del balletto. La persona di Giselle è semplice ed ingenua; quella di *Odette* è sicura di se stessa nonostante l'incantesimo che l'ha trasformata in cigno. Anche se i passi sono gli stessi, è però d'uopo che un *temps levé* di « Giselle » sia leggero e romantico, mentre quello stesso passo nel « Lac des Cygnes » ha da assumere un carattere severo e accademico. Un *jeté* in « Giselle » deve avere un non so che di fluido come una leggera nebbia sulla palude; nel « Lac des Cygnes » un *jeté* deve ricordarci tutta la maestà del cigno in volo.

Nei primi anni di questo nostro secolo è stato Michele Fokine a rompere la rigidità degli schemi antichi del balletto. Si potrebbero fare dei paralleli interessanti, pensando che la nascita del socialismo che volle rinnovare il mondo e la società, è contemporanea al desiderio dei coreografi di rompere le catene dell'accademismo.

E' stata assai importante la parte della ballerina americana Isidore Duncan in questo sviluppo. Essa si è fatta ispirare dalle figurazioni degli antichi Greci. Così essa ha lasciato il « tutu », rimpiazzandolo col « chiton » greco; inoltre essa odiava le scarpette per ballare sulle punte ed ha sempre ballato o con sandali o a piedi nudi.

Ma nel 1910 ecco Fokine formulare i cinque principî artistici che hanno fortemente influenzato le sue coreografie e quelle di quasi tutti i coreografi venuti dopo di lui. Egli li ha riassunti in una lettera al giornale *The Times*. Eccoli qui:

1) *Occorre assolutamente trovare una nuova forma di movimenti in armonia col soggetto e col carattere della musica, invece di dare null'altro se non delle combinazioni di passi tradizionali;*

2) *Le danze e i gesti non hanno senso se non servono ad esprimere l'azione drammatica che si svolge nel balletto;*

3) *La pantomina convenzionale non è ammissibile se non nel caso che lo stile stesso del balletto lo richieda. In ogni altro caso è necessario rimpiaz-*

zare i gesti delle mani con dei movimenti di tutto il corpo. Tutto il corpo umano deve essere espressivo.

4) Il gruppo non è un ornamento puro. Il balletto moderno richiede che l'espressione si trasferisca dal viso e dalle mani all'intero corpo, che essa passi dall'individuo al gruppo di individui e divenga l'espressività delle danze complicate eseguite da un gruppo;

5) La danza deve collaborare allo stesso livello con le altre arti. Il balletto moderno non vuole la scelta di una musica occasionale di un qualsiasi compositore, o dei tutù e delle scarpette di raso preparate dal costumista, ma richiede di fissare in anticipo il carattere completo dell'opera in modo di arrivare alla più stretta collaborazione tra tutti gli artisti interessati; e sarà essa il punto di partenza per la creazione personale di ognuno di quegli artisti.

Analizzando le creazioni del grande Fokine noi vediamo subito che egli in gran parte è rimasto fedele alla prima delle sue massime. Vediamo però prima un'opera che Fokine ha creata da giovane:

Les Sylphides — Si vedrà subito che coreograficamente il « corps de ballet » non viene trattato in modo diverso di quello d'uso nei balletti antichi dei quali ci siamo occupati finora. Vi si ritrovano perfino molte figure che ricordano l'antico balletto *La Sylphide* di Filippo Taglioni.

Si ritrova certamente nelle « Sylphides » di Fokine lo spirito sognatore e nostalgico della musica di Chopin. Tuttavia la coreografia ha causato dei maltrattamenti a taluni frammenti di quella musica alle esigenze delle sue idee coreografiche. Infatti sarebbe stato impossibile far eseguire dei movimenti di danza romantica e trasognata sul tempo esatto e marcato di una mazurka.

Per quanto riguarda le « variations » dei solisti nelle « Sylphides » non vi è questione di « leitmotiv » come li abbiamo trovati in « Giselle ». I valzer, il preludio, le mazurche hanno ognuno un carattere proprio, vale a dire che il valzer è gaio e spiritoso, che il preludio evoca una atmosfera di sogno, mentre le mazurche sono trasognate oppure piene di brio.

Le « variations » di « Giselle » e quelle di *Odette-Odile* nel « Lac des Cygnes » avevano un carattere piuttosto intellettuale se si vuole; ma le « variations » dei solisti ne « Les Sylphides » si ispirano all'idea musicale di Fokine e al tema del balletto che vuole evocare un mondo di sogno. Così, per quelle « variations » non vi è questione di « necessità teatrali », come sarebbe l'entrata della prima ballerina che nelle opere di Petipa dava sempre occasione ad una « variation ».

Nonostante il trattamento convenzionale del « corps de ballet », che ho già notato, Fokine ha fatto del nuovo quando egli ha diviso quel « corps de ballet » in quattro gruppi che ognuno eseguono dei passi e dei movimenti diversi. Ma ciononostante egli non ha fatto a meno delle due prime ballerine del « corps de ballet », le ballerine-guide, che abbiamo già incontrate nel secondo atto di « Giselle » e in quello del « Lac des Cygnes ».

Esaminiamo la formula coreografica di un'altra creazione di Fokine, *Le spectre de la rose*. Potrebbe dubitarsi se l'idea del coreografo corrisponda alle intenzioni che aveva Weber quando egli scrisse la musica della sua

“LA FINESTRA SUL CORTILE,, di A. Hitchcock



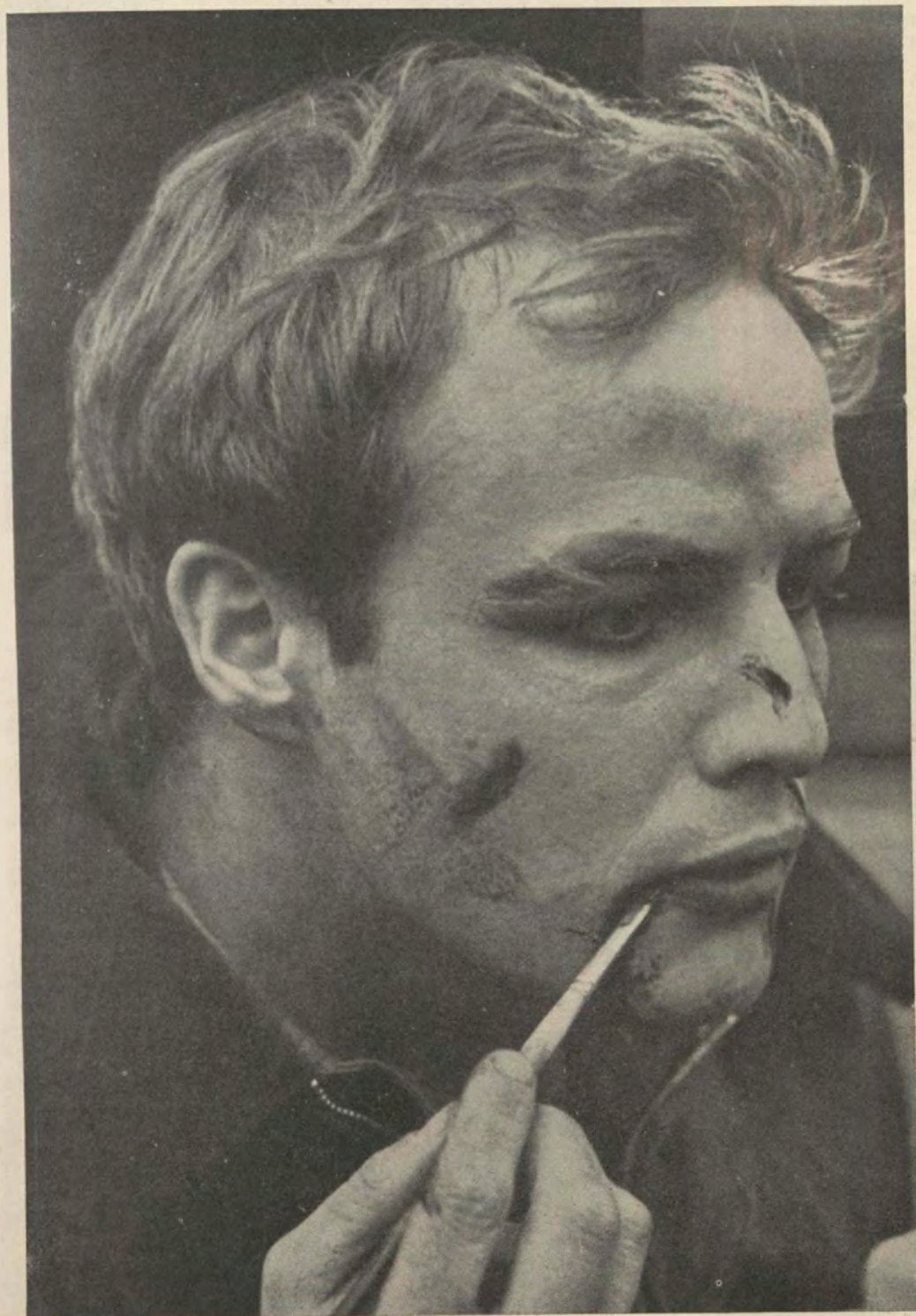
James Stewart e Grace Kelly in «Rear Window (*La finestra sul cortile*); Technicolor diretto da Alfred Hitchcock e interpretato da: James Stewart, Grace Kelly, Wendell Corey, Thelma Ritter. (Paramount)

“TRE SOLDI NELLA FONTANA,, di Jean Negulesco



Louis Jourdan e Maggie Mc Namara in «Three Coins in the Fountain» (*Tre soldi nella fontana*); CinemaScope in Technicolor, diretto da Jean Negulesco e interpretato da: Clifton Webb, Dorothy McGuire, Jean Peters, Louis Jourdan, Maggie McNamara, Rossano Brazzi. (20th Century Fox)

“FRONTE DEL PORTO „ di Elia Kazan



Marlon Brando mentre si prepara a girare una scena del film « On the Waterfront » (*Fronte del porto*) diretto da Elia Kazan che sarà presentato come produzione indipendente alla XV Mostra di Venezia

RETROSPETTIVA
DEL FILM
TEDESCO
(1918-1926)



«Der Letzte Mann»
di F. W. Murnau (1924)



«Carmen» di E. Lubitsch (1918)



«Der Müde Tod» di F. Lang (1921)

IL PROGRAMMA

Ernest Lubitsch

Frammento di «CARMEN» (1918)

«DIE PUPPE» (1922)

F. W. Murnau

«DER LETZTE MANN» - completo (1924)

«DER BRENNENDE ACKER»

Fritz Lang

«DER MUDE TOD» - completo (1921)

Robert Siodmak - Walter Ruttmann

«MENSCHEN AM SONNTAG» - completo
(1929) - R. Siodmak

«BERLIN - SYMPHONIE EINER GROSS-
TADT» (1927) - W. Ruttmann

Paul Wegener

«DER STUDENT VON PRAG» (1912)

Nel corso della retrospettiva il program-
ma potrà subire delle modifiche.



«Berlin» di W. Ruttmann (1927)

« Invitation à la valse »; ma è certo che Fokine in questo balletto ha introdotto un elemento coreografico moderno e di primissimo ordine e cioè la supremazia del *danseur noble*. E' la prima volta che vediamo la parte principale del balletto assegnato al ballerino-maschio. Questo balletto è poi pieno di raffinatezza per il contrasto tra il brio tecnico del ballerino e la parte poetica, soffusa di lirismo della « ballerina », parte che diventa quasi pantomimica.

Le danze Polovziane per l'opera *Principe Igor* di Borodine, altra creazione di Fokine, del 1909, sono già del tutto in accordo colla formula nuova. Lo slancio barbaro delle danze vi è in strano contrasto col modo convenzionale di concepire l'uso di danze popolari nel balletto all'epoca di Petipa, come lo vediamo per esempio nella danza spagnuola del balletto « Lo Schiaccianoce ».

Tutto il concetto delle *Danze Polovziane* è nulla di meno di una completa rottura con le convenzioni antiche. Le danze tartare sono nate da una pura ispirazione del coreografo e non vi si trova nulla di convenzionale e nessun residuo di « cliché » antico.

La nuova formula di Fokine in nessun lavoro si svela più chiaramente che nella « Morte del Cigno » che egli ha creato per Anna Pavlova. Quale differenza con « L'Uccello azzurro » di Petipa, nell'ultimo atto della « Belle au Bois dormant ». Ambedue sono una evocazione coreografica di uccelli. L'uccello di Petipa è di carattere virtuoso e accademico; quello di Fokine ci porta l'essenza stessa del dramma di vita e morte. Quella danza ci annunzia chiaramente che per il balletto una nuova era è cominciata.

La seconda massima di Fokine è piena di pericolo, poiché essa condanna irreparabilmente tutti i balletti senza libretto e tutti i balletti che vogliono staccarsi dalla musica. Scrivendo questa massima Fokine non ha tenuto in alcun conto le possibilità di una danza le cui movenze sono regolate su nient'altro che il ritmo puro.

La terza massima, per contro, si è, grazie a Fokine, talmente imposta che si potrebbe dire che ai nostri giorni essa ha perso ogni valore immediato. I gesti mimici convenzionali non si trovano più che nei balletti del vecchio repertorio. Sono quei gesti che stavano per indicare la morte, l'amore, il matrimonio, etc. La coreografia moderna ci ha insegnato che l'essere umano può essere tutt'intero strumento d'espressione.

La quarta massima fu messa da Fokine in atto nella creazione di *Petrouchka*, balletto quanto mai complicato con cinquanta diversi caratteri che si comportano ognuno secondo le proprie leggi. I piccoli solisti debbono pensare e agire non come membri di un gruppo, il « corps de ballet », ma come individui, di modo che la coreografia gli dà dei movimenti e dei « pas de caractère » di primo ordine. Ne risulta che lo loro parte non di rado è più importante di quella di tante « stelle ». Non va taciuto che un simile trattamento del « corps de ballet » porta con sé un grande svantaggio, poiché appena si abbia bisogno di una unità di movimento, notiamo una grande difficoltà nel ritrovarla.

In quanto riguarda la quinta massima, essa è ai nostri giorni talmente

evidente che ci si meraviglia che soltanto quarantaquattro anni fa il grande maestro l'abbia formulata per la prima volta. Sappiamo tutti quanta stretta sia stata la collaborazione per esempio tra Massine e Picasso per il *Tricorne*, tra Bakst e Fokine per *Petrouchka*, tra Jean Cocteau e Roland Petit per *Le jeune Homme et la Mort*.

Il punto di partenza per la coreografia del tempo nostro si trova in talune idee nuove che servono ad essa come altrettante fonti d'ispirazione. Ci è stata una scuola tedesca espressionista, i cui movimenti non hanno nulla in comune col tradizionale balletto classico. Volutamente quella scuola tedesca, del tutto reazionaria, si è voluta distanziare dalla scuola classica, cercando una forma che avesse assolutamente nulla in comune con la tecnica classica. E nonostante questo distacco è innegabile che molti dei passi e dei movimenti di quella scuola tedesca sono stati alla fine assimilati dal balletto classico. La linea puramente estetica ha così ceduto talvolta il passo ad una espressione di carattere quasi spontaneo ed anche la forma tradizionale ha subito dei cambiamenti cospicui.

Altre fonti hanno arricchito il patrimonio del balletto classico. Nel « Tricorno » Massine si è fatto ispirare dalla pura danza spagnuola, per « Chorearium » la scuola tedesca gli è servita come fonte ispirativa. « Les biches », un balletto di Nijinska, la sorella del celeberrimo ballerino, si ispira ai movimenti del « charleston » e recentemente Jerome Robbins ha tradotto nel suo balletto « Fancy free » in lingua ballettistica il jazz americano. Serge Lifar è andato al punto di far del tutto a meno della musica quando ha creato il suo balletto « Icare » servendosi soltanto di ritmi sonori. Soltanto Balanchine e Ashton sono rimasti del tutto fedeli alla tradizione antica, per quanto essi l'hanno guardata con i loro occhi moderni, cosicché l'hanno « ampliata », se vogliamo, in un senso che riflette meglio, il sentire moderno.

PIETER VAN DER SLOOT

(Traduzione di A. H. Luijdjens)

Pieter Van der Sloot per quanto giovane ha già raggiunto il massimo titolo al quale un ballerino possa aspirare, quello di "premier danseur étoile". È coreografo, primo ballerino assoluto e maestro del "Balletto dei Paesi Bassi". Ad una grande e curatissima tecnica egli accoppia quella qualità che soltanto può rendere grande artista il ballerino e staccarlo dall'acrobata di classe: egli danza con tutta l'anima, danza dalla punta dei piedi fino ai capelli, ed in ogni suo movimento vibra un'eccezionale sensibilità di artista. Egli mai si perde in vani virtuosismi, ma perfino in certe "variations" che potrebbero sembrare meri esercizi, egli commuove, esalta e nobilita lo spettatore. Ed è questo il massimo che può essere raggiunto in una arte della quale Levinson lasciò scritto: "Nessuna arte ha spinto più oltre la ricerca dell'assoluto. Mai si è andato più innanzi nel rendere il corpo, docile strumento dello spirito".

Oltre ad essere un bravissimo ballerino, Van der Sloot è coreografo apprezzato. Ha creato finora molte coreografie, tra le quali ve ne sono alcune che hanno conosciuto duecento e più rappresentazioni, cosa poco comune per un balletto che non appartenga al repertorio classico.

Per dare un'idea del carattere del suo lavoro, ci sembra opportuno dire qualche cosa sull'ultimo suo balletto "Achille". Il coreografo, pur ispirandosi all'Iliade non ha voluto darci una rappresentanza ballata come avrebbe senza alcun dubbio fatto un maestro dell'Ottocento. Non i fatti, ma i riflessi di quei fatti nella mente di Achille, non la tragedia esteriore, ma il dramma interno.

Il balletto consta di tre atti ed ha cinque personaggi, cioè Achille il mitico eroe greco;

l'amico e compagno d'armi Patroclo; la dea Pallas Athene protettrice di Achille, Teti la dea del mare, madre dell'eroe ed infine l'Ombra della Morte, figura maschile perché in lingua olandese la parola "morte" è di genere maschile.

La figura di Achille non è vista come quella di un combattente, di un guerriero. Si tratta sì di un eroe, ma di quell'eroe vengono resi soltanto i sentimenti più veri, più interni, quelli che i magniloquenti eroi greci cercano di nascondere sotto certe parvenze esteriori. Il balletto dà soltanto il dramma intimo. Oltre ai sentimenti profondamente umani per Patroclo, che dominano l'anima di Achille, il balletto tutto è pervaso da un profondo senso religioso, quasi etico. I fatti in sé non contano molto. Il vero significato sta in quella atmosfera di angoscia, di morte, di fato al quale nulla e nessuno si sottrae. In quella atmosfera mistica, intrinsecamente religiosa vivono i sentimenti di Achille per Patroclo e il dolore tremendo per la morte dell'amico, morte causata da Achille stesso, il tragico eroe che fu scelto dal destino per dare il "fatale permesso" e condurre a morte colui che più gli era caro.

Beninteso non tutte le opere di Van der Sloot sono così cariche di tragedia. "Garden-party" per esempio è quanto mai scherzoso e altri suoi balletti sono prettamente astratti. Ma abbiamo voluto citare come esempio "Achille" non solo perché consideriamo questo suo recentissimo lavoro il più maturo da lui finora creato, ma anche perché ci sembra assai significativo per il modo di procedere di questo giovane, che è da considerarsi il più importante coreografo olandese del momento.

(A. H. L.)



«Mani e manichini» di Bruno Benck

NOTE E CORSIVI

La speranza dei condannati

In un cinema non di prima visione abbiamo rivisto « Fiamme su Varsavia » di Alexander Ford già presentato e premiato a Venezia nel '49: un film sugli ebrei murati dentro il Ghetto, un film polacco sulla resistenza all'aggressione nazista. Un buon film, un eccellente documento sulla solidarietà umana e sulla brutale e fredda crudeltà tedesca.

Ma il film è da ricordare anche per un'altra ragione, una ragione che lo riallaccia ad un motivo disperatamente umano e crudele: i protagonisti sono dei bambini, i bambini felici di Varsavia, che si trovano travolti da una guerra furiosa, che divengono, protagonisti di troppe sofferenze. La guerra alla popolazione civile ha l'aspetto pauroso di questi occhi di bimbi, smisuratamente allargati dal dolore e dal pianto. Di questi occhi che rimarranno impressi come quelli di « *C'era una bimba* » di « *Sciuscìa* » di « *In qualche parte d'Europa* ». Come quelli di Anne Frank, la ragazzetta olandese di tredici anni che andava scrivendo nel suo diario (1) le reazioni, gli impulsi, che la scoperta del mondo dei grandi gli andava suggerendo, giorno per giorno. La piccola bimba ebrea, che durante l'invasione, nel suo nascondiglio casalingo, passava le ore sofferte a registrare le ombre della giornata, in un mondo dove l'essere ebreo costituiva una colpa, un'infamia. La lezione della piccola Anne è quella dei piccoli ebrei di Varsavia, dei piccoli ebrei veduti nel film di Ford, piccoli ebrei che hanno sofferto, che hanno reagito al dolore e alla cattiveria, con la speranza e con la lotta. Una lotta difficile che solo la luce che brillava nei loro occhi poteva in un certo senso illuminarla. E loro, i piccoli bimbi ebrei, erano davvero i piccoli David contro il gigante tedesco. L'ultima cosa che il piccolo protagonista del film su Varsavia dice allontanandosi con i compagni più grandi su per le fogne della città distrutta, è una parola di speranza. La stessa speranza per cui Anne Frank poco prima di essere scovata dai tedeschi, deportata ed uccisa, scriverà: « E' un miracolo che io non abbia rinunciato a tutte le mie speranze, perchè esse sembrano assurde e inattuabili. Le conservo ancora, nonostante tutto, perchè continuo a credere nell'intima bontà dell'uomo. Mi è impossibile costruire tutto sulla base della morte, della miseria, della confusione. Vedo il mondo mutarsi lentamente in un deserto, odo sempre più forte l'avvicinarsi del rombo che ucciderà noi pure, partecipo al dolore di milioni di uomini, eppure quando guardo il cielo, penso che tutto si volgerà nuovamente al bene, che anche questa spietata durezza cesserà, che ritorneranno l'ordine, la pace e la serenità ».

Parole che aiutano a riflettere e che pare impossibile vengano da una bimba, una bimba di tredici anni che la guerra ha reso troppo consapevole. Un altro misfatto che non perdoneremo mai ai nazisti è l'aver ucciso l'infanzia. Aver ucciso il sorriso dei bimbi, trasformati troppo presto in perseguitati.

(1) ANNE FRANK: « *Diario* ». Prefazione di Natalia Ginzburg — *Giulio Einaudi Editore*, Torino, 1954, pag. 251.

Come non perdoneremo mai di aver voluto distruggere la gioventù europea, la gioventù che nonostante tutto ha saputo resistere, ha saputo innalzare un monumento di amore e di pace al loro tenace distruttivo rancore. E il monumento di pace che dimostra di che animo fossero i combattenti del Risorgimento europeo è il loro testamento spirituale, sono le loro lettere « di condannati a morte » (2) di uomini che sanno di avere i minuti contati e che racchiudono tutto il senso della loro vita, scalfendo sui muri di un carcere o scrivendo su un biglietto occasionale, che una mano pietosa, forse, farà arrivare a destinazione. « Non sono vecchio, non dovrei morire, ma tuttavia mi pare naturale e semplice. E' soltanto il modo brusco che ci spaventa in un primo momento. Il tempo è breve, i pensieri sono molti. Non capisco il perchè, ma il mio animo è sereno... ». « La prigione non mi ha cambiata moralmente, salvo per rendermi migliore. Ed ora dico addio a te, mamma mia e a tutti quelli che mi hanno voluto bene. Ancora una volta coraggio. Ti lascio, ahimè, per sempre. La tua grande figlia, Fernande ».

« Cara Gisella, il tuo papà è stato condannato per le sue idee di Giustizia e di Eguaglianza. Oggi sei troppo piccola per comprendere perfettamente queste cose, ma quando sarai più grande sarai orgogliosa di tuo padre e lo amerai ancora di più, se lo puoi, perchè so già che lo ami molto ». Sono voci, voci dell'uomo più vere e più pure di ogni altro atteggiamento, voci e testimonianze che non debbono andar perdute. E non andranno perdute se è vero, come è vero, che oggi esse risuonano nell'animo di ognuno di noi con una forza viva di speranza e di fede che ci aiuta a credere e a vivere.

Ha scritto Thomas Mann in prefazione a « Lettere di condannati a morte della Resistenza europea »: « Sul frontespizio di questo libro, che è un monumento, si sarebbero potute mettere come motto le parole che un giovane operaio francese scrisse poche ore prima della sua esecuzione nel febbraio 1944: — J'espère que le souvenir des mes camarades et le mien ne sera pas oublié car il doit être mémorable ».

EDOARDO BRUNO

I critici non mi difendono: perchè?

Al cinema Capranica la sera che vidi "Un turco napoletano" con Totò venne presentato anche un cortometraggio a colori dedicato a un "numero" dei pupi di Podrecca. Fissata la macchina da presa in un punto, l'opera del fotografo si era limitata a "copiare", a riprendere l'azione dei famosi "piccoli". C'erano anche due o tre scene con gente che guarda e ride. Tutto qua. Ma perchè firmare quelle modeste cose con tanto di "regia di..." (seguiva un nome) come se davvero si trattasse di un lavoro di invenzione, di una attività intellettuale?

Insieme al Totò e ai Piccoli venne data in pasto al pubblico una presentazione, un Prossimamente Su Questo Schermo. Fra gli aggettivi, fra i superaggettivi, fra i superlativi, fra gli esclamativi, i vari caratteri corsivi, tondi,

(2) « Lettere di condannati a morte della Resistenza europea » a cura di Piero Malvezzi e Giovanni Pirelli. Prefazione di Thomas Mann — Giulio Einaudi Editore, 1954, pag. 703.

maiuscoli in cui s'onorano i Quanto Prima o i Domani e così via, c'era un EcceZZionale al quale nessuno badò: io abbaiai, urlai, il pubblico pensò che fossero risate in anticipo sul film, e aspettai il giorno successivo per leggere quello che i miei colleghi critici militanti avrebbero detto, avrebbero scritto. Non mi interessava di sapere come il film di Totò veniva giudicato (o perlomeno mi interessava in una misura diversa). Nessun critico vide l'EcceZZionale, nessun collega mio trovò a ridire su quel Regia di... ond'era fregiato il cortometraggio. Tanta incapacità di vedere, e quindi di fare il mestiere per il quale son chiamati e pagati, mi indispettì e mi dispettisce tuttora.

Salvo Ugo Zatterin, a Roma i critici ignorano la loro professione. La esercitano come se si trattasse di raccogliere noccioline, o cotone. Dimostrano in pratica una incapacità sostanziale che va contro gli interessi cinematografici, contro il cinema, contro il pubblico. Io vivo di cinema o quasi; sono un freelance, scrivo come e dove capita, faccio cioè pubblicità a tanti film anche brutti, a pagamento; preparo certe volte i "paginoni" (in cambio di lire s'intende), altre volte scrivo interviste di frodo, articoli semibrillanti, notiziari e via di questo passo. Tutto in cambio di assegni; ma tutto "prima" che il film venga proiettato. Io non esercito il mestiere di critico cinematografico, sibbene quello di ufficio stampa, di agente pubblicitario, di invitato speciale ai cocktails, ai ricevimenti, a quelle distribuzioni di mandorle salate e notizie fatte in serie, di bollettini informativi, fotografie e strette di mano che son consuete alla produzione, al lancio di un film, alla preparazione del suo successo. In sede critica, ovvero "dopo" la proiezione pubblica d'un film io non esisto; non ho né ufficio di informatore né di esaminatore. Divento pubblico, anzi, e mi tocca regolarmente a pagare.

A questo punto mi rimetto ai colleghi del "Tempo", del "Messaggero", del "Giornale d'Italia", del "Momento" o del "Momento-sera", del "Paese" o del "Paese-sera", eccetera. Raramente su questi giornali (salvo il "Giornale d'Italia") trovo una critica seria, mordente; tutto va sempre bene, tutto fila d'incanto anche quando i film sono schifosi. Il critico si nasconde dietro una generosità spaventosa, non sa manco scrivere. La produzione italiana in questo momento attraversa una grave e spendida crisi. E' raro che i giornali se ne occupino, che esaminino le ragioni di tanto travaglio, e dicano la verità: mancanza di soggetti, incapacità dei produttori i quali troppo spesso vengono dalle scarpe, dalle cicce alimentari, dalle ciprie, dalle stoffe di lana e di cotone, dai panettoni. Remore burocratiche, cavilli pseudo moralistici, cattiva interpretazione dell'ufficio di censore. Deve capitare un caso di Alta Eccezione perché il critico si ricordi delle sue funzioni.

Un po' di pazienza, e andiamo avanti con ordine. I prezzi d'ingresso al cinema: non trovate che sono troppo alti, considerando le sedie sulle quali poniamo le terga, e spesso non sempre? Quale dei critici s'è sognato d'occuparsene? Avrei caro me ne fosse segnalato nome cognome indirizzo e ad estratti stampa. A Roma si aprì mesi fa un cinema che faceva prezzi bassissimi, assolutamente irrisori: non uno dei miei colleghi che abbia preso il via di qua per ragionare intorno a quest'avventura. (Ne parleranno fra qualche tempo, quando il cinema italiano sarà in via di fallimento, e saremo bloccati dalla

produzione straniera, assai brutta e scadente; i miei colleghi giornalisti diranno certamente che una causa fra le tante della crisi è data anche dai prezzi praticati eccetera eccetera).

Per anni ho vissuto fuori d'Italia molto tempo. In Francia ho trovato una franchezza di opinioni (stavo per scrivere la parola onestà; ma mi sono frenato in tempo, perché non mi veniva in mente; la pratichiamo così poco in generale, che si finisce per perderne l'abitudine al suono); una franchezza d'opinioni dicevo, che qua raramente — molto raramente — ha riscontro. Ci sono perché? Ritengo di sì.

Fra i tanti — primo di tutti, la connivenza che la critica militante ha con le case cinematografiche. Non sempre appaiono i loro nomi su titoli di testa, ma quanti critici ufficiali dichiarati — redattori di giornali quotidiani — prendono lire dai produttori: non voglio arrivare a dir tutti, però gran parte sì. Mi pare che sia stato il Benavente a scrivere una commedia intorno agli interessi creati; ebbene, il nostro cinema rispetto alla critica è nella stessa situazione. Io produttore che voglio avere un via cordiale, positivo, valido, al mio brutto e ignobile filmaccio, chiamo Tizio e Caio e poi anche Fileno e Sempronio a rivedere la sceneggiatura che — pure scritta da persone che sanno il mestiere, è sempre meglio non fidarsi. Non si chiede che il critico revisore legga davvero la sceneggiatura, la ritocchi, corregga, suggerisca, modifichi, jaccia cenno di tagli da praticarsi. Conta che egli prenda un assegno per un lavoro che troppo volte in pratica non fa. Gli si cuce la bocca, si creano gli interessi comuni.

Se non si tratta di sceneggiatura, c'è sempre una moglie, una fidanzata, una sorella, una figlia o un figlio da mettere a posto. Gli si dia una particina di comprimario, di generico di prima classe, una paga insomma; e un'altra bocca che dovrebbe dire che il film è così e così, è cucita a doppia mandata. Chi mangia non parla. Provate del resto col boccone in bocca, mentre state masticando, a fare un discorso. Tutti ricordano allo screanzato che il silenzio è d'oro.

Forse il critico non rivede sceneggiature, non ha moglie da sistemare, non ha figli da far recitare; ha sicuramente nel cassetto un soggetto che vorrebbe far comprare alla produzione. E sia: perché no? I cassettei dei produttori son carichi di questa roba; e può sempre servire aver dalla propria parte una penna giornalmente a contatto diretto col pubblico.

Questo gioco a Roma lo conoscono tutti. Ci sono critici che fanno perfino i produttori, e poi dicono male dei film altrui. E non vedono naturalmente quello che gli esce di sotto la moviola quando il montaggio è finito.

Come spettatore dunque pretendo che facciano meglio il loro servizio; ho il diritto di essere protetto contro il cattivo cinema, contro i produttori, perfino contro di me anche. La critica cinematografica romana nella maggioranza è inferiore alla sua funzione, ai suoi compiti, all'impegno assunto rispetto al lettore. I critici sono pagati apposta; facciano il loro lavoro completamente. Dicano per esempio che non si può in buon italiano scrivere nei titoli di testa Tizio Caio Fileno IN La voce del silenzio; o Abele Leonora e Matilde IN L'eroe del giorno, e spieghino il perché (se lo sanno). Dicano che sarebbe opportuno che l'ufficio censura e i vari altri uffici che danno visti permessi

autorizzazioni, rivedessero anche la parte scritta dei film offerti al pubblico; e ascoltassero bene anche l'italiano, il parlato in lingua. Oppure siano loro medesimi critici a occuparsene, volta per volta. Ma al punto che siamo arrivati, quasi mi stavo per chiedere se davvero conoscano la lingua nostra.

Altro fallimento della critica. Tutti sanno che lo stato italiano, ovvero la direzione dello spettacolo, a Roma, spreca miliardi per documentari, giornali cinematografici, propaganda. Quale critico s'è alzato dal suo posto, e dall'alto della cattedra che può essere "Il Tempo", "Il Messaggero", "La Voce Repubblicana", ha scritto che i commenti della Settimana Incom sono letterari, poco decorosi, spesso ridicoli, sempre banali, sciocchi e fasulli, retorici?

Chi ha detto mai dall'alto d'un giornale che non sia tecnico e quindi letto modestamente (ovvero letto poco dalla massa pubblica nutrita di fumetto e rotocalco), che tutti i vari cine-giornali sono insufficienti alla loro funzione? Perché un "giornale" deve girare in provincia (e in città) per mesi e mesi e mesi, anche quando scaduto del tutto, quando è superato da altri avvenimenti? Perché non chiedere o anzi proporre una inchiesta sul giro di questi cortometraggi che dovrebbero servire l'informazione? Quante copie ne sono dichiarate e pagate, e quante in realtà se ne stampano, e dove finisce il denaro: ecco che cosa al critico si potrebbe anche chiedere a favore dell'informazione e del buon costume giornalistico. (Ma i critici ieri estetici ora sono stitici estatici e statici).

Lo stesso discorso interrogativo vale per i documentari cosiddetti. Il pubblico deve subire troppo materiale di scarto, redatto da incapaci. Si veda per esempio salvo qualche eccezione, quello che esce dalla Documento: è possibile che nel prezzo del biglietto di entrata possano esser compresi prodotti tanto infelici, inferiori, indecorosi di presentazione? Perché mai nessun critico (o sì, le solite eccezioni vengon sempre fuori) prende penna in mano per chiarire questo problema di linea fondamentale per il gusto del pubblico, per l'educazione popolare, per la funzione anche estetica che i cortometraggi dovrebbero avere? E perché in molti cinema il documentario non si proietta, a vantaggio della pubblicità?

E degli errori di accentuazione, del dialetto portato a lingua nazionale, com'è frequente, si sono, una volta, ch'è una sola volta, occupati i critici?

Mi si è fatto osservare che questa estensione e dilatazione può non essere apprezzata dal giornalista cinematografico incaricato delle note critiche per il giornale. Non a tutti i miei colleghi d'altronde è data una sapienza e capacità di moralisti, di curiosi del costume, aperti alla conoscenza del pubblico; e spesso infatti sbagliano credendo che il pubblico sia la bellissima gente del Capitol o del Fiamma o Fiammetta, del Capranica o Capranichetta, del Corso-cinema, fatto insomma di coloro che frequentano le prime cinematografiche.

Il vero pubblico viene dopo; e migliora sempre nelle seconde visioni, nelle terze, nelle sale di periferia, dove per fortuna la gente reagisce, e si becca alla presentazione fatta senza misura di gusto, dove si becca al cine-giornale quando il parlato è cretino (sempre quindi), e dove si fischia quando il film che il critico ha dichiarato buono, bello, nobile, intelligente, è rivoltante per bassezza di livello artistico, per indegnità.

Si veda "Napoletani a Milano", brutto film carico di retorica, di cattiva recitazione, di regia approssimativa, dotato di una fotografia sporca, d'una dialogazione banalmente dialettale. È stato presentato a Venezia: quale critico ha protestato contro tanta indecorosa immissione? Era un film da spedirsi quale rappresentante d'una selezione nazionale? Meglio esser franchi, dire la verità, farsi pigliare in antipatia dai produttori, dagli attori, dai registi: sarà sempre una lezione di dignità che farà fiore e frutto. I lettori del "Figaro" parigino per prima cosa vanno a vedere che cosa ha scritto J. J. Gautier degli spettacoli ai quali è andato. E la sua lingua taglia e leva il pelo crudelmente: un vero critico che quando loda ha un vero seguito. Da noi questo non capita mai, e si fa passare per valido un polpettone screditatissimo come "La rivolta di Haiti" per esempio, o peggio di peggio, si dà un premio a Gina Lollobrigida per la sua interpretazione de "La provinciale", un film modestissimo, quasi brutto, dove l'attrice a malapena si muove, e sempre maluccio, da dilettante. In tale maniera il critico si scredita e il pubblico non lo segue più.

Che inconsciamente i critici cinematografici nostrali riconoscano la loro incapacità, dico io, infine appare dall'aver accolto nelle commissioni veneziane letterati, artisti, pittori eccetera, che col cinema non hanno nulla a che fare. E poi quali nomi: quest'anno erano in commissione persone che di cinema non s'intendono in alcuna maniera, e poco e modestamente male anche della loro arte. Forse i pittori mettono in giuria i critici cinematografici? Forse i poeti?

Se il cinema italiano vuole far carriera come quattro anni addietro pareva possibile, i critici comincino ad imparare anche la grammatica, la usino, e poi agiscano in conseguenza; becchino anche loro il cattivo parlato, i cattivi titoli di testa, le preposizioni articolate male, la cattiva pronuncia degli speakers, la recitazione insufficiente dei divi e delle dive, la sceneggiatura arrangiata, o trascurata di troppi film, e via di questo passo. Non riducano la critica cinematografica a un mestiere segreto da esercitarsi esclusivamente su Cinema o Cinema-Nuovo, su Filmcritica o Bianco e Nero, sulle riviste specializzate e quasi clandestine. E sia detta la verità intorno al fallimento cui la produzione romana si avvia cantando inni salmi e delle parche il taglio.

RENATO GIANI

Tarchetti, pittore

Si è ripresentato a Roma, con una mostra personale alla Galleria « La Fontanella » il pittore Mario Tarchetti. Tornato a stabilirsi a Roma da alcuni anni, il Tarchetti non vi aveva finora esposto, perché diviso tra le cure della pittura e quelle del cinematografo. Fu a Stromboli con Rossellini, e con lui lavorò anche per *Francesco Giullare di Dio*. Tarchetti è pure narratore. Ma il suo interesse più appassionato è il dipingere, e a Napoli, nel risveglio delle arti dopo il 1943, fu alla testa di un gruppo animoso di pittori, nel quale si unirono quasi tutti i giovani meglio provveduti, con sostanziale varietà di produzione, ma con decisa intenzione di aggiornamento. Ad alcuni tra loro, Tarchetti — che a Napoli si considerava di casa, anche in quanto calabrese di origine — trasmise certi caratteri del suo stile.

A Roma, Tarchetti aveva esposto prima della liberazione, ma il ricordo cominciava a sbiadirsi, e parecchi critici ed amatori hanno avuto alla « Fontanella » il primo incontro con la sua pittura.

Una ricca cultura figurativa vi si rivela. In un tempo precedente, modi assunti con qualche superficialità, e quindi esteriori, potevano limitarlo a un decorativismo, o peggio condurlo a scadere nell'approssimato, nell'incerto: ne rimane documento, nella mostra attuale, la ambiziosa *Composizione n. 1*, inefficace per i soverchi e inarmonizzati elementi che accoglie. Quella chitarra allogata nel mezzo tra pertiche, vele e scialuppe, in una notte caliginosa, sa di intellettualismo. Più tardi il pittore assimilò le influenze ricevute, e le restituì in opere maturate da un vigile gusto: ecco, nel *Molo San Vincenzo n. 3*, manifestarsi un ricordo di Raoul Dufy, nelle schematiche linee, che si lanciano ardite, come in un rapido disegno, a intersecarsi sul colore diffuso, con gradevole risultato. Questo riferimento è però occasionale. Nei sonanti rossi di Tarchetti, la spinta determinante va riconosciuta ai suggerimenti della scuola romana. Il neocubismo, e anche direttamente Picasso, apportano il fermo e deciso tratteggio, Ronault guida l'uso dei neri larghi e carichi in funzione connettiva.

Abbiamo nominato l'ottuagenario maestro dell'espressionismo; ma nei suoi contenuti, e nella sua sensibilità, l'espressionismo è ben più vicino, e anzi congeniale, all'artista, che non possa dimostrare un semplice canone di stile. Gran parte dell'opera di Tarchetti grida la protesta d'una violenta disperazione: il colore è innalzato a una febbrile intensità. E la lezione dell'espressionismo si congiunge a quella del Seicento napoletano. Le folte oscurità richiamano l'antico ombreggiare, l'effetto dell'antico luminismo è pareggiato dai rossi e dai gialli roventi. La storia di Napoli non muta, è un seguito di sofferenze e di miserie: Tarchetti ha vissuto le ultime. A volte ha tentato, con minor fortuna, di renderle in forme ancora genericamente allacciate alla tradizionale visione naturalistica: in *Napoli 1944*, col ragazzotto che prega, la madre in nero, e i cadaveri arrovesciati, il teatro sopraffà l'emozione. E' assente l'impulso religioso, e l'atteggiamento delle persone e l'enfasi del colore, non riescono a simularlo. Già nella sua impostazione sentimentale, questa tela ripete larvamente qualche esausto motivo di un'epoca remota della pittura. Eppure la tragedia della città ha sinceramente commosso l'artista. La sua intima partecipazione alla vicenda collettiva è impressa in molte altre prove, dove quella corposa simbologia è stata esclusa, e sostituita da elementi mediati dalla fantasia. A notte, un incendio perenne occupa il cielo, il mare è dovunque imbrattato d'olii opachi, e vi posano barche robuste e deserte, spogliate dei remi, come agli alberi furono tolte le vele. Di fronte, immensi edifici disadorni e sprangati; le ciminiere tozze aprono le bocche vuote di fumo, argani semplici e strani alzano le ruote, gli inutili ganci; certi pali ruvidi aspettano, piantati per il supplizio. Questo porto non esisteva, appartiene solo a Tarchetti, è astratto e vero ugualmente. Vero per il rapporto mai interamente perduto con le apparenze delle cose concrete, e vero anche per la drammaticità, per l'ansia che lo pervade; astratto

per il ricreato senso della rappresentazione. Nella tela intitolata ai *Rimorchiatori*, troviamo puri contorni, le linee allusive delle barche non inquadrano masse definite, si stagliano sul liquido cielo nette, in continuità, quasi ad arabesco: nemmeno vi si dà nel gratuito, e la composizione unisce eleganza e saldezza. Più alti di tono i *Rimorchiatori n. 2*, dove il brillar delle fiamme si fa sconvolgente; mentre nei *Rimorchiatori in darsena* la luce succosa e omogenea risplende in una contemplata follia.

Barche a Paola sembra innovare e concludere queste esperienze. Riempiono la tela, affiancati sulla spiaggia, due larghi scheletri di barche gemelle, le loro doghe sottili stanno ritte, ma, già allentate, tra poco cadranno. Semplificato al massimo l'impianto compositivo, l'autore ha dato vivido risalto ai volumi, e ha tradotto nell'impasto vermiglio e dorato un amor sensuale del colore dovizioso. *Barche a Paola* è opera sicuramente indicativa d'una personalità.

Benché educato da stili lontani, Tarchetti resta fedele al proprio temperamento meridionale. Intanto, Napoli è la materia stessa della sua pittura: e non sempre Tarchetti s'impegna a trasfigurarne gli aspetti evidenti. Nella mostra alla « Fontanella », c'è una *Darsena* grave, col mare sporco e il cielo violaceo: riflette una realtà povera di settori plebei, in un'immagine densa, un po' meno attraente. Dalla stessa osservazione ambientale deriva il *Cantiere Marino*, con le arcate penetrate dalle onde e la luminosa facciata: quasi solenne, nella sua struttura massiva. Più evoluta l'invenzione nel *Molo foraneo*: le linee di quest'altra casa fondata sull'acqua e del ponte che la prolunga, in prospettiva sghemba, spiccate con taglio incisivo, alla Carrà, ottengono il risultato di uno slancio nervoso e al tempo stesso composto. Sulla passerella, l'estro induce, tagliate da una scala duplice, le mezzelune di due nuvole fiocose. In *Molo foraneo* il canto si atteggia con vigore intrinseco, e la carica dell'emozione notturna s'avvia al placarsi.

Poi un'altra Napoli, tutta diversa, e anzi opposta, è presente nelle tempere: una città di primavera, vestita dalla luce perlacea, all'alba, oppure carezzata dal sole roseo del mattino. Si affollano le vecchie case, aprono le buche delle finestre e i balconcelli di ferro, a picco sull'intrigo inesauribile dei vicoli, spingono a toccarsi i brevi triangoli di tegole dei tetti, dalle logge guardano una striscia calma di mare. E' un ambiente insistito in una serie numerosa di lavori di piccole misure, trattato, certamente, con la libertà che è nella lezione della pittura contemporanea, ma comunque chiaramente individuabile in una realtà concreta e spirituale, alla quale l'autore ha inteso di aderire. La stesura è rapida: lascia com'è in qualche zona, il fondo grigio d'un foglio grossolano; manda macchie festose di blu o di rosa a cadere qua e là, ravvivando su una gamma smorta; fissa con pochissime pennellate parallele un piano; e insomma prescinde sempre dal dettaglio minuzioso. Le masse trovano però un complessivo equilibrio, e il color fresco, delicato, celebra l'aria saliente delle ore che subito mutano, l'accordo tra la città e il cielo, alla buona stagione. Ricordiamo, in ispecie, un paesaggio senza titolo, schizzato intorno alla balzante forma d'una cupola bigia, e segnato in più luoghi da anse leggiadre, che gli conferiscono un sapore barocco, tanto più gradito in quanto ottenuto con risorse elementari.

Nelle vedute a tempera, Tarchetti ha versato una vena di tenue liricità:

tocca addirittura l'umorismo in un pezzo che allinea una serie di figure nude, vigliacchette ed erotiche, in uno spigliato movimento. Il lavorare abbreviato giova meno nelle nature morte, spesso povere. Recuperiamo la capacità di sintesi dell'artista in taluna delle *Macchine marine* su fondo chiaro (pure a tempera) che protende o china o devia le branchie metalliche e bestiali in un ritmo asciutto ed elegante.

Attualissime le macchine; tradizionale nell'idea il quadro *Villa Ruffo*. Vi osserviamo una accurata elaborazione tecnica. Una patina di ombra copre il rettangolo della casa, si ammassano gli alberi del parco per difendere una solitudine, e una statua classica guarda e veglia il loggiato chiuso. Sentiamo un'esperienza, una civiltà. Sappiamo che là molta vita è trascorsa e si è sistemata, prosegue e assorbe nuovi fermenti, ma non si distrugge. Nel color denso e profondo, il pittore ha significato il pensiero durevole della quiete, che ora vuole e ama, dopo l'impeto degli anni crudeli.

Il respiro vasto d'un mondo spirituale s'avverte nelle sue opere, che vibrano e affascinano. Tarchetti non può andar confuso coi tanti retori che oggi dipingono, attenti a dichiarar con finezza una parola senz'anima.

MARCELLO CLEMENTE

Il Polesine, paese dimenticato

Oggi il Polesine non fa più « notizia » da prima pagina di quotidiano. Di conseguenza nessuno crede necessario parlarne e l'interesse, che aveva liberato dalla dimenticanza questa terra, è sparito, come perduto nelle nebbie che la coprono. I registi non hanno voluto, o potuto, riordinare le idee suscitate dall'alluvione, liberandole dalla schiavitù delle pagine d'appunti per renderle film.

Quando Zavattini, preparando « Italia mia », due anni fa, venne con Rossellini, Renzi e Cibotto, a cercare immagini nel Polesine, era sorta la speranza che i suoi problemi fossero discussi. Ma tutto finì nel nulla. Così delle disgrazie polesane sono rimaste poche immagini sbiadite sui settimanali, qualche sequenza nei giornali d'attualità cinematografici, pieni di un retorico dolore: quasi nulla come approfondimento umano.

Eppure se vi è un Paese realistico, « volgare », quasi dolorante nell'aspetto fisico, questo è il Polesine, che è stato il primo ad essere visto realisticamente da uomini di cinema con « Ossessione » (1942) di Luchino Visconti e con « Paisà » (1946) di Roberto Rossellini.

Prima nel cinema italiano il paesaggio non interveniva a legare e a spiegare l'agire dei personaggi, che erano lasciati isolati, senza dimensioni. Con « Ossessione » il paesaggio diventa personaggio, spiega le azioni degli uomini. E' scoperto con occhi aperti diversi da quelli con cui Vittorini scopriva la terra siciliana in « Conversazioni in Sicilia ». E' Polesine come Polesine, non come Messico.

Visconti non si lascia incantare dalle suggestioni della terra ma ne pro-

spetta i problemi, che sono problemi di case vecchie, senza acqua che deve essere presa dai pozzi, quando non è attinta dal Po, di strade scomode e mal curate, di lavoro pagato poco.

Quasi inavvertibili ad una prima lettura, le critiche all'ambiente si avvengono nella storia di un amore che è graduato, fuori da un isolamento, in rapporto ai personaggi del coro: la servetta, gli operai della fornace, la gente che balla alla domenica nell'aia davanti all'osteria, figure realistiche, mature, consapevoli.

Visconti contrappone la saggezza morale, la positività della folla alla crisi dell'ambiente sociale. La contrapposizione è evidente anche nell'episodio dei partigiani di « Paisà », che Rossellini ha ambientato nella bassa polesana, in una terra umida, fangosa, dove, da settembre ad aprile, si deve uscire con stivaloni se si vuole camminare.

E' il regno delle nebbie che avvolgono i paesi sparsi tra la palude, su cui crescono le canne intricate ed alte come case. I più poveri vivono ancora in alcuni mesi nei « casoni » fatti di canne, senza camino, solo con un gran buco al centro del soffitto, da cui esce il fumo, che, partito dal fuoco posto al centro della stanza, si innalza e la riempie prima d'andarsene. Ambientando in questa terra reale e umana il suo racconto Rossellini, con immagini che sono fra le più belle che ci abbia dato, ha difeso il valore della guerra partigiana, spiegando il sacrificio, l'attesa di ore ed ore tra l'umido freddo, la paura.

Resistenza eroica in cui ad elementi ideali si aggiungevano altri reali, resi entrambi sublimi dalle condizioni esterne, dall'odio dei tedeschi per i partigiani « traditori », che era graduato su un tono bestiale, diverso da quello con cui trattavano gli alleati. Quegli uomini combattevano per avere un avvenire migliore di quello di prima, gettando nella lotta tutto se stessi, le illusioni, le speranze, la vita (quanti corpi di partigiani uccisi le acque del po, scorrendo, hanno portato verso il mare, quanti gridi di bimbi furono uditi presso gli argini, quanti tonfi nelle acque!).

Il tempo è passato e se molto è cambiato in Italia, se qualcosa si è fatto anche nell'alto Polesine, qui, invece, tutto è restato quasi come prima. Le speranze non hanno quadrato con le realizzazioni, il mondo ideale, sognato nei « casoni » di canne, in quei giorni non è stato costruito.

Cristo non si è fermato ad Eboli, come ha scritto Carlo Levi, ma, proseguendo, è giunto fino al Polesine; solo non si è trattenuto. Dalla sua apparizione il popolo conserva solo l'aspetto triste, l'immagine più dolorosa. Per questo uccide ormai, ad uno ad uno, i sogni fatti nei giorni della lotta per la libertà e si rifiuta di continuare ad avere fiducia nella società. Sta in noi ridargliela.

Molto si era sperato dalle denunce di « Ossessione » e di « Paisà », ma nulla si è ottenuto.

Il neorealismo, dopo averlo scoperto, ha dimenticato il Polesine.

Wyler in un mito

Quello che gli americani veri hanno sempre cercato nel loro cinema è il mito senza favola; un mito legato al giro della giornata, delle fatiche, delle ansie, degli incontri e del destino. Questo mito nasce dal bisogno istintivo che ha l'uomo di comprendere il suo simile, e di essere compreso: non credo perciò nè all'urgenza sotterranea dei complessi (svelati dagli apocalittici nè ad avvenimenti esterni determinanti. Anzi è bene considerare, il cinema americano, che di spinte ne ha arcevute parecchie dopo la guerra (non ultima la presenza, rilevante anche sul piano « commerciale », del neo-realismo italiano) riesprime in termini magari più immediati e realistici, le verità che fecero la sua fortuna in un'epoca abbastanza remota; le sue verità di sempre.

La guerra rappresentò una interruzione pericolosa per la sincerità di questo mito; il dopoguerra, una necessaria revisione delle posizioni sbagliate e poi una violenta denuncia delle retoriche illusioni di allora. Al clima bellico delle eroiche menzogne neppure William Wyler saprà sottrarsi, che pure è un moralista senza saperlo, un « giansenista » — appena — « della forma ». Wyler nel '46 dirige *I migliori anni della nostra vita* che è il suo film più profondo dopo *Strada sbarrata* (1937) e che chiude il secondo periodo del dopoguerra, della insoddisfazione consapevole, dello sgomento morale, con il ritorno alla normalità del lavoro e dei sentimenti. Qui davvero la falsa retorica sociale e i sentimentalismi da quattro soldi trovano la loro sconfitta. Si chiude intanto un'altra epoca d'oro per il cinema americano con poche opere dolorose.

La guerra diede un tono di sincerità al mito che è di un *giorno come tanti* eppure *unico*, diverso dagli altri (*Dead End: Detective Story*): la sostanza è la stessa. Ritroviamo il primo Borzage, il primo Vidor, Capra; i loro piccoli individui accolti dalla folla nel loro schianto sotto un'improvvisa tragedia più grande di loro ma come essi *giusta*, necessaria (*Dead End: Set-up*). Coincide il tempo reale con quello dello schermo, l'uomo con la compassione di se stesso. Non importa vedere con quanta violenza i nuovi artisti abbiano rovesciato uno schema del gusto corrente, perchè alla fine costoro rivedranno con gli stessi occhi la vecchia leggenda, e non proprio per « obblighi commerciali ». Abbiamo gli esempi di un Ford e di un Huston indipendenti, che non ripetono il respiro dei film diretti sotto l'insegna di una casa produttrice. Abbiamo l'esempio già trascorso, della cronaca di Dassin e di Hathaway ligia alla facilità della denuncia giornalistica ma con un — sia pur labile — « nuovo » coraggio visivo, quel coraggio che già compiutamente (o inconsciamente?) Wyler nel lontano *Strada sbarrata* aveva mostrato negli accorati contrasti — per esempio — di « materiale plastico ». Tornare in seno alla leggenda significa crearne presto o tardi una nuova, una che sia fedele allo spirito del tempo e non abbia bisogno dell'ipocrisia per mascherare la propria sincerità. Ora non so se questo mito si possa

far rientrare in quel *Telefonata a tre mogli* di Negulesco e Nunnally Johnson conseguente negli sviluppi e nella sobrietà del tempo sentimentale ma non nel clima del conforto, poichè la fretta della soluzione ottimista guida la fatica dello sceneggiatore e del regista; neppure *Morte di un commesso viaggiatore*, nel quale la « dimostrazione » ha il sopravvento sulla dolcezza del mito alla rovescia di questo povero uomo tradito dalla immagine che ha degli altri, tradito dal suo « complesso di inferiorità ». Anche qui si trattava di abbattere un mito allo stesso modo che nei film di Wise, Rossen, ecc.; ma con difficoltà maggiore perchè erano due i miti da rovesciare: quello dell'ottimismo è quello già falso del personaggio, quello dentro di lui. E' chiaro come il peso della retorica che ne è derivata naturalmente, abbia gravato sull'esito del film, tanto da far tirare fuori a qualcuno la definizione facile di teatralità. Senza dubbio è così, ma com'è allora che nessuno (o pochissimi) ha rischiato il termine per *Detective Story* di Wyler? E' sì un altro discorso, *Pietà per i giusti* essendo un esempio classico e abbastanza alto di cinema *all-american*.

Dallo spunto tutto « moderno » (non solo come costruzione ma anche come presenza allarmante di « tipi ») cercherà di ricavare ciò che tredici anni prima aveva tolto dalla denuncia sociale del Kingsley di « strada sbarata »: il problema individuale (ora anche « morboso ») nell'ambito di una cronaca costretta, di un ritmo programmatico; cioè un mito interno da uno esteriore e riconoscibile solo alla luce del « destino », del giro di un giorno. Il significato di Wyler è nella rappresentazione del dolore individuale in mezzo a una società che sembra aver già trovato la sua linea di pietà e di rassegnazione; così egli non è solo del tutto, ha almeno un esempio morale.

Alla definizione « romantico » a proposito di Wyler aggiungerei infatti la transitività di una specificazione morale. *Carrie* non va visto sotto la luce di una storia romantica ma dal punto di vista della lotta dell'uomo, per sopravvivere con dignità alla causa del proprio amore. Wyler coglie personaggi coscienti di tutto il loro male e di tutto il loro bene, altrimenti approda alla forma del romantico. *La voce nella tempesta* (1939) era un film veloce, il più veloce tra i film di Wyler perchè egli non vi apportò neppure il coraggio della sua commozione e d'altra parte il tono della Brönte era troppo vago troppo ventoso per entrare nella educazione borghese del regista. Si veda invece *Jezebel* (1938) che è una purificazione di *Via col vento* (film e romanzo) e dove il male e il bene trovano una catarsi (così *The Heiress*, 1947). *Mrs Miniver* (1942) dettato da esigenze belliche è un bel saggio di retorica dove di vero e di dolce esiste solo la « maniera » wyleriana di inquadrare oggetti e sentimenti.

L'uomo comune con comuni sentimenti portato al « dramma » da qualcosa che gli è ostile e verso cui egli stesso è nemico. Chi si mette contro la società o contro se stesso ha diritto, in ogni caso, alla comprensione del simile. Ma dove non arriva la comprensione del singolo individuo verso il « peccatore », nulla possono allora le idee, gli schemi morali. La grande lezione di Wyler è quella della bontà senza tesi, della comprensione naturale, del mito senza favola. Se « Detective story » è poeticamente inferiore a « Dead end », ciò accade per l'assolutezza di una morale che stavolta ha

inteso giungere al sentimento e all'angoscia, per la sua stessa via, per una via un po' rigida, « formale » appunto. Qui proprio l'atroce « moralismo » dell'ispettore, Wyler non doveva rovesciarcelo, non doveva mostrarcelo intero nella sua nozione esemplare di peccato, di male. Il ritmo del perdono è mancato a questo astratto, allucinato rigore « giansenista ».

GI. TUR.

De Sica, uomo di gusto

Esperienza per molti lati interessante è stato, qui a Roma, aver potuto veder esposti, nella galleria "L'Aureliana", i dipinti della collezione De Sica. Interessante non solo per la qualità dei quadri, in alcuni casi veramente alta, ma soprattutto perché si rivela a noi un aspetto (finora conosciuto soltanto da chi gli sta particolarmente vicino) del creatore di "Miracolo a Milano": quello del collezionista. Ossia, dopo il De Sica attore, il De Sica regista e produttore, è il De Sica uomo di gusto, che ci si presenta.

Un gusto che, anche dopo aver scorso di sfuggita l'elenco delle opere, dichiara subito la sua natura tutt'altro che monocroma: da Renoir a Rousseau, da Modigliani a Kandinsky, da Morandi a Carrà, a Klee, a Chagall, la scelta assume il respiro largo dell'uomo di cultura, che non si polarizza intorno a poche espressioni, anche queste scelte in base a pregiudizi, ma spazia nel discorso ampio della pittura contemporanea, cogliendone con sicuro intuito non solo testimonianze vive, ma anche prodotti caratteristicamente di tendenza (e qui si accenna al Dalì e al De Chirico). Così, la multiformità di stili che caratterizza i "Miti", collezione nella collezione, cinquanta quadretti della stessa misura, illustranti fatti giornalieri del dopoguerra, conferma l'apertura verso ogni espressione, e dunque, la comprensione di De Sica per il proprio tempo. I quadri ch'egli ha raccolto, scrive Giuseppe Marchiori, nella prefazione del cataloghetto, "sono appunto la prova migliore della fiducia dell'uomo e dell'artista nel suo tempo: c'è autentico intendimento, precisa penetrazione dei valori pittorici: infine, attualità di pensiero. Il suo è così atteggiamento del tutto opposto alla mania del raccoglitore snobistico, che vuole la famosa firma, soltanto per poter dire con orgoglio di possederla; quella di De Sica è intima esigenza estetica che non si contenta, anche per i grandi nomi, del primo frego o della prima tavola impastocchiata dal genio, ma pretende che in essa permanga coerenza di creazione, sempre d'una certa classe. Si veda il piccolo Renoir, che sebbene lontano dal potersi considerare tra i più alti del grande francese, rivela una freschezza d'insieme, dovuta al risalto scambievolmente del verde brillante del fondo col biondo dei lunghi capelli, che a tratti s'accendono in ciocche più chiare. Si veda il notevole Rousseau, uno dei gioielli della collezione, con quell'ingenuo schiarirsi dell'erba fino al muricciolo là in fondo, che s'illumina allo spigolo, e i tronchi neri degli alberi, dalle foglie verdi una per una (il bambino, vestito biancazzurro da marinaio, un mazzetto di fiori nella mano, e l'uomo, posizione disinvolta, son lì fermi impalati per la fotografia).

TERESA E VITTORIO



Vittorio De Sica e Teresa Pellati in una pausa di lavorazione del film « Vergine moderna » di Marcello Pagliero

* * * * *

Un colpo di gong!

* * * * *

per annunciare che è iniziata in esterni a Vienna la lavorazione del più impegnativo film italiano in Technicolor

SINFONIA

D'AMORE

(Schubert)

realizzato da Luigi Rovere per la produzione associata Cines - Enic - Imperial Film con Claude Laydu, Lucia Bosé, Marina Vlady, Gino Bechi, Heinz Moog, Riccardo Fellini, Traute Wastler, Silvio Bagolini, Edoardo Toniolo con Jone Salinas e con Paolo Stoppa

Regia di

Glauco Pellegrini

Distribuzione Enic

PRODUZIONE

The logo for CINES, featuring the word "CINES" in a stylized, bold, sans-serif font enclosed within a circular border.

Vente à l'étranger - Foreign sales - Venta en el extranjero - Auslands Verkauf

Cines S.p.A. — Via Santa Susanna, 17 - Roma - Telefono 471.853

* * * * *



Si vedano infine l'Utrillo e il Modigliani: bello il primo in quella prospettiva a colori tenui della strada che conduce agli stupendi bianchi della chiesa, cupole vive una sull'altra; pregevole il secondo, basato su tonalità verdi cupe, volto reclinato, labbra rosse serrate, dove già è avvenuta la scoperta della linea semplificatrice, che ierattizza l'immagine. Così nel disegno, Figura Maschile, i cui pochi tratti verticalmente allungandosi, leggermente curvandosi, bene rappresentano la scrittura personale, colma d'istintiva melanconia, propria del livornese.

Ma questo "ritrattino" che si viene abbozzando su De Sica uomo di gusto, fallirebbe al suo scopo se dopo aver accennato all'apertura verso ogni tendenza, e alla spiccata sensibilità dei valori pittorici, dimenticasse di scoprire quell'intima ragione di scelta, ovvero proprio quel "gusto", che dà unitarietà alla collezione facendola espressione d'uno solo. E' una ragione che sfuggirebbe ad un'analisi separata d'ogni dipinto, ma che balza palese quando facciamo sfilare nella memoria, quasi in contemporaneità, tutti i quadri, o meglio quando li poniamo idealmente su un'unica parete, in modo da abbracciarli in una sola occhiata. Allora è facile vedere come il gusto di De Sica tenda alla semplicità, e a una particolare semplicità. Quella che mira all'essenziale, con sicurezza, pur non risultando monotona, anzi racchiudendo in sé una forza a volte grande: una suggestione profonda che fa perno su pochi fondamentali elementi.

Si prendano certi casi limite, per convincersene, ossia Chagall, Guttuso, Kandinsky e persino Dalì, personalità che difficilmente potrebbero conciliarsi al gusto desichiano. Eppure, tanto la natura morta di Chagall, spruzzi di fiori bianchi e arancione che escono dal vapore verde delle foglie, quanto quella di Guttuso, una delle sue meno "picassate", meno violentemente e superficialmente distorte, rientrano senza fatica in quella scelta. Più arduo invece ammettervi la Figure surrealiste di Dalì, dove tuttavia l'enfasi ultrabarocca e catastroficamente roboante del "genio" dai baffi sensibili giunge a raffrenarsi, o per lo meno a equilibrarsi, in una figura impalpabilmente aerea, fatta di veli leggeri, evitando di cadere nel ridicolo, nel surrealismo "applicato".

La Composizione di Kandinsky, infine, appare una delle sue meno espressionisticamente appassionate, forse accostandosi in superficie a Miro, in quel tondeggiare multicolore delle macchie. (Quanto al De Chirico, manichino metafisico con mantellone, preludente le scivolote compiaciute nello pseudobarocco, penso non piaccia neppure a De Sica, e che sia lì soltanto a documentare un momento della pittura italiana).

Ma se dai "casi limite" passiamo al vero e proprio nucleo essenziale della raccolta, dal quale non esulano i dipinti analizzati inizialmente, e cioè il Renoir, il Rosseau, l'Utrillo e i due Modigliani; se cioè guardiamo ai bei Morandi, al Tosi, al Campigli, e soprattutto alla Marina di Carrà — stupenda in quell'unica capanna dal tetto rosso sul limitare della riva di fronte al mare ondosso — evidente rifulge la preferenza generale di De Sica per i quadri dai motivi semplici e pur intensissimi. Il Paesaggio di Tosi poggia essenzialmente in quegli alberi e colline intervenenti da destra,

unico elemento di raccordo tra l'orizzonte e il pianoro brullo in primo piano; le due Donne Velate di Campigli geometrizzano in mantelli dai triangoli di calcinosa terracotta. Poi il Donghi, unico grande albero sensitivo sul muro chiaro, il Tomea, coi suoi lirici fiorellini quasi morandiani; e le Donne che si pettinano di Cantatore, due sole figure che si stemprano in una semplicità che è del tutto simile (e non per analogia formale, ma per un legame di scelta, e appunto, di gusto) a quella del Rosai, il cui titolo sintetizza quanto vogliam dire sull'inclinazione di De Sica: Tre figure e tavolo.

Soltanto tre figure e un tavolo: elementarietà di poche linee, pochi rapporti nitidi, e al fondo di questo una semplicità grande d'emozione: è il gusto di De Sica.

G. FER.



« Mani e manichini »

Il futuro della "CINES"

Su una rivista cinematografica, abbiamo di recente letto una aspra polemica con la « Cines », nella quale l'A. elencava tutta la serie dei film prodotti dalla Casa cinematografica (« una sigla cui, comprensibilmente, chiunque si occupi di cinema in Italia, è affezionato ») chiedendosi se valeva proprio la pena che lo Stato continuasse a produrre film che (secondo l'A.) non raggiungevano un minimo di decoro.

Non è nostra intenzione entrare in polemica con l'articolista, per ribattere la sua affermazione generica; basterà ricordare che in un senso o in un altro i film di Blasetti, di Germi, di Camerini, di Genina e di Pabst meritavano comunque di essere prodotti, anche se su alcuni il nostro personale giudizio, a suo tempo, fosse stato tutt'altro che positivo.

La « Cines », quando riprese nel 1949 la sua attività produttiva, lo fece soprattutto per incrementare, anche se con mezzi non troppo cospicui, una produzione nazionale non florida, e contribuire così ad alleviare la grave disoccupazione specializzata.

Era una funzione ben precisa, quindi, nella quale, non era tuttavia difficile scorgere un impegno costante a rimanere nella dignità ineccepibile, di una produzione assestata su basi industriali.

Piuttosto, là dove il discorso che ha fornito pretesto a questa nota, invece ci è sembrato toccare nel segno, è allorché l'A. si augura che per il futuro la « Cines » possa assolvere una funzione più particolareggiata « ai fini dell'educazione del gusto del pubblico » e cioè una funzione più adatta a differenziarsi dalle altre Case private.

Per questo, per meglio contribuire ad una chiarificazione dei rispettivi punti di vista, abbiamo mandato un nostro redattore ad intervistare il Comandante Civallero, responsabile, appunto, dell'attività produttiva della quarta « Cines ».

D. - Può dirci, Comandante, qualche cosa circa i propositi e l'attività della « Cines » allorché nel maggio del '49 fu ricostituita dopo quasi tre anni di stasi?

R. - *Allorché nel maggio del '49 la « Cines » fu ricostituita, conformemente ai superiori intendimenti, essa indirizzò la sua attività verso una produzione che, in sostanza, era destinata a fronteggiare, specie nella stagione invernale, la disoccupazione, e — peggio — la dispersione di maestranze specializzate. Ciò in quanto allora la produzione nazionale era — come è noto — relativamente modesta e comunque inadeguata alle esigenze di vita delle maestranze stesse.*

D. - Ci vuol accennare quale funzione la « Cines » deve oggi svolgere nei riguardi della produzione nazionale?

R. - *Ben volentieri. Sono convinto che la « Cines », non può essere considerata — quale organismo di emanazione statale — alla stessa stregua di altri organismi consimili come Cinecittà e l'Enic. Infatti mentre Cinecittà con i poderosi mezzi di cui dispone può esplicare una benefica azione calmieratrice sul costo di produzione in genere nei confronti degli altri detentori*

di teatri di posa, e mentre l'Enic, è in grado, con la grande efficacia dei suoi circuiti e delle sue sale, di recare un effettivo e valido aiuto alla produzione nazionale, la « Cines » — applicandosi alla normale produzione — non può sortire altro effetto che quello di aggiungere la sua alla già cospicua (e forse sovrabbondante) ordinaria produzione nazionale. Da ciò si deduce — a mio parere — che l'esistenza di una « Cines » che fa ordinaria produzione in ordinarie condizioni oggi non si giustifica più ed è perfettamente logico, in conformità del concetto di proporzionalità inversa, che allorquando la produzione nazionale tende al massimo, quella della « Cines » debba tendere al minimo.

D. - Ma allora in qual modo — secondo Lei — la « Cines » potrebbe utilmente esplicare la sua funzione quale organismo di emanazione statale nel campo della produzione cinematografica?

R. - Qui, appunto, si delinea la vera questione: definire l'attività della « Cines » in un senso più particolare; attività che a mio avviso è di grande rilievo e sostanzialmente comprende:

1) *Ovviare, con tempestivo intervento, ad eventuali periodi di depressione dell'attività produttiva nazionale, assorbendo cioè maestranze che altrimenti cadrebbero nella disoccupazione.*

2) *Realizzare film speciali, cioè quelli che offrono scarse prospettive di profitto agli ordinari produttori, ma che, tuttavia, sono considerati utili sotto l'aspetto morale, educativo ecc. (Esempio: film per ragazzi).*

3) *Associarsi a produttori seri e meritevoli di sostegno per realizzare films sotto tutti i riguardi promettenti che, altrimenti, non potrebbero essere realizzati.*

4) *Addossarsi il rischio di nuovi tentativi tecnici ed artistici da cui rifuggirebbero i produttori privati.*

5) *Affrontare coproduzioni internazionali con paesi con i quali l'Italia abbia concluso accordi nel campo cinematografico, la cui attuazione però risulti inizialmente difficile.*

6) *Aprire la strada a nuovi registi, attori, tecnici ecc., con particolare riguardo a quelli che hanno seguito i corsi presso il Centro Sperimentale di Cinematografia.*

7) *Fare, infine, da utile cavia, nell'interesse dell'industria in tutte quelle complesse situazioni che i produttori privati non oserebbero affrontare.*

Il colloquio, dunque, è assai positivo, e ci sembra utile lasciarlo così, nella sua integrità, senza altri commenti.

B.

Conclusione a Clément

di

GIUSEPPE FERRARA

Esaminati minuziosamente gli aspetti più riposti dell'opera di Clément, una conclusione — diremo — quasi si impone.

In tanta complessità, o modo attentissimo, d'interpretare artisticamente la realtà che si vale d'una simbologia costante d'uno psicologismo preciso, calati senza scissure in una altrettanto consapevole espressione cinematografica; in tale multiformità d'intenti e di significati, è certo che l'arte sua è lungi dal potersi considerare barocca. Simile definizione (intesa in un senso tutto storico, riferentesi solo a caratterizzare e comprendere un temperamento) potrà essere adattata senza errore a un Machaty, o, per rimanere in un clima ancora francese e temporalmente prossimo a Clément, a un Clouzot, e in particolare all'ultimo Clouzot. E' vero che in essi si sommano, come nel creatore di « Giochi proibiti », aspirazioni svariatissime (prescindendo da quanto essi siano o non siano artisti) tra le quali il gusto del simbolo e del ripensamento intellettualistico delle cose, ma con qual grado di differenziazione!

Si ricordi, in *Estasi* (1933) il malgusto spesso erotomane dei particolari (quell'ape sul fiore, quella mosca invischiata, simboleggianti rispettivamente l'amore e la morte), la pesantezza voluta ma inutile delle scenografie; si pensi a quell'insistenza e lentezza compiaciuta sull'immagine e sui gesti, la cura minuziosa delle inquadrature, risolvendosi in banale formalismo. E per Clouzot, basti ricordare il granguignolismo di *Le salaire de la peur* (« Vite vendute », 1952), il calibrato gioco dell'emozione — per cui quando un avvenimento sembra sul punto di risolversi, non si risolve, determinandosi invece nel momento più impensato — per accorgersi a qual punto di superficialità in definitiva si pervenga.

La differenza tra Clément e Machaty e Clouzot sta appunto in questo: il gusto intellettualistico degli uni agisce in modo centrifugo, per cui ogni sottigliezza si proietta dispersivamente all'esterno, in una ricerca tutta esteriore del complicato fine a se stesso, ottimo rifugio per giustificare l'intima povertà di mezzi; la complessità dell'altro, derivante da autentica esigenza spirituale, tende al contrario verso l'interno, a definire invece che a frantumare, con un non so che di meditato e di riflesso che penetra al fondo della materia, e la possiede saldamente.

La riflessione: ecco un carattere saliente del temperamento di Clément. Riflessione, intendo, non solo di contenuti, ma anche dei modo rappresentativi di tali contenuti: il carattere stilistico, cioè, che include gli uni e gli altri. E lo stile di Clément è continua meditazione: sull'uomo, sugli animali,

sulle cose, sulla realtà tutta. Quei primissimi piani che si accostano non solo alla bambina, ma anche a Michel; quelle panoramiche circolari (il bambino che contempla il cimitero in miniatura); quel montaggio spesso lento, dalle inquadrature puntualmente rigorose (dove non vale tanto la profondità del campo, quanto la vicinanza o la lontananza di quanto si vuol definire: l'idiota che costruisce l'aereo di legno — questo l'effetto che produce in lui la guerra! — la bocca del prete mentre confessa); quei toni fotografici che ora carezzano, ora dipingono con crudezza, sono « studio » continuo, e rivelano un artista meditatamente consapevole del proprio mondo, che osserva con attenzione, e insieme, fino a un certo limite, con distacco, quasi per poter raggiungere maggior penetrazione. Nè si dimentichi il commento musicale, anch'esso quasi sempre condotto su un metro di dolorosa riflessione, lentamente snodantesi in un motivo di poche note, costantemente ripetuto.

In Clément, più che visione, si ha contemplazione analitica d'un mondo.

GIUSEPPE FERRARA

ERRATA CORRIGE

Nel fascicolo 36 di *Filmcritica*, nella scheda di Marcello Clemente per *Dov'è la libertà*, a pag. 193, 2ª colonna, rigo 33, la parola « *implicato* » deve leggersi « *implicito* »; alla pagina seguente, 1ª colonna, rigo 3, la parola « *franca* » va letta « *franta* ».

Inoltre, la scheda di « *Cronache di poveri amanti* », andava siglata E. B.

Ed ora... Vista - Vision

di

ENZO MASTROLILLI

NEW YORK, Giugno 1954.

Alcune settimane or sono al Radio City Music Hall della 6th Avenue di Manhattan non c'erano nè i bagliori nè i vestiti da sera nè, tanto meno, le instancabili biondine scollate fino al limite stabilito dall'Esercito della Salvezza e scodinzolanti davanti alla macchina della televisione, cose tutte che alle prime del cinema, del teatro e delle macchine da cucire anche e specialmente in America non mancano mai. Il motivo, del resto elementare, chiarisce il mistero: erano le 8 del mattino e a quell'ora in modo particolare gli addetti e i dediti ai bagliori non hanno molta voglia di buttarsi giù dal letto.

La Paramount Pictures Corporation aveva avvertito i suoi invitati, nella maggior parte tecnici, giornalisti, cronisti radiofonici e industriali, che alle 8 antimeridiane in punto del giorno X avrebbe dato una esibizione del suo nuovo sistema di cinema gigante (giant screen); nessuna pubblicità era stata data alla cosa e i pochi giornali che ne avevano parlato, avevano, accennato molto vagamente a una esibizione privata che si sarebbe data in «un teatro della costa orientale del continente americano». Questo fece sì che alle 8 esatte la immensa sala del teatro fosse piena zeppa di persone incuriosite.

Parlarono Barney Balaban, Presidente della Paramount, e Frank Freeman, Vice-Presidente incaricato della produzione, e un altro signore che non ho potuto identificare e, dopo aver detto tutte le cose spiritosissime che in occasioni del genere un americano in affari non perde mai l'occasione di dire, sottolinearono alcune cose a mio parere interessanti: che loro non volevano presentare niente di eccezionale, che questo per loro non era che un aspetto di una normale produzione filmica e che, pur venendo ultimi in ordine cronologico dopo i vari sistemi panoramici, il 3D, il Cinerama e il Cinemascope (a questo punto l'uditorio si fece particolarmente attento), stavano per presentare qualcosa di maggiormente perfetto dal punto di vista tecnico. Immediatamente fu aggiunto da uno dei tre oratori che, naturalmente, nessuno si illudeva di dire con questo l'ultima parola in un argomento tanto in evoluzione come quello dello sviluppo tecnico del cinema gigante e del cinema in generale.

Lo sbalordimento dei più attenti aumentò quando, alla programmazione del film diviso in due parti di cui una puramente tecnica e di confronto con i sistemi precedenti e l'altra di riassunto della produzione futura, si ebbe il piacere di assistere a uno spettacolo pulito, lineare e soddisfacente sotto molti punti di vista: niente di straordinario perchè, per esempio, nessuno ebbe l'impressione di «partecipare all'azione» nè di veder uscire dallo schermo cuscini, sedie o gambe di donna, però sicuramente un'immagine chiara e tecnicamente perfetta, un sonoro ottimo e un buon effetto (usato finalmente in maniera non dispersiva) della panoramicità dell'inquadratura.

Il VistaVision è basato sulla riduzione ottica di un negativo ampio a un positivo standard (al contrario di altri sistemi invece basati sull'ingrandimento anamorfoscopico di un negativo a dimensioni standard a un positivo di dimensioni giganti): ne deriva la realizzata possibilità di esibire le pellicole filmate con questo sistema in qualunque sala di qualunque parte del mondo dotata o meno che sia di schermi giganti o non giganti e di attrezzature più o meno costose. Così che se a Roma, per esempio, ci saranno alcuni esercenti disposti ad attrezzarsi con schermo speciale, con sistema sonoro speciale, etc., ben sarà per il loro pubblico che avrà la possibilità di godere dei pregi tecnici (artistici ancora non so) del VistaVision al cento per cento; se, invece, a Valmontone l'unico esercente del

paese non vorrà a non potrà attrezzarsi adeguatamente vorrà dire che i suoi clienti si contenteranno di vedere un film perfetto secondo i canoni del cinema normale senza doversi digerire, come pare che succeda per altri sistemi quando li si usa con attrezzature normali, inquadrature smozzicate ai margini con ballerine senza gambe (che ci stanno a fare allora?) e gente con mezza testa e, peggio ancora, films che sembrano impressi su nastri di canapa invece che su pellicole di celluloido tanto l'immagine risulta sgranata.

La maggiore dimensione del negativo è ottenuta facendo passare orizzontalmente nella macchina da presa una normale pellicola da 35 mm. ed esponendo, per ciascuna inquadratura, un'area delimitata da 8 perforazioni (i fori che corrono paralleli ai due bordi della immagine) invece che da quattro come si fa nelle esposizioni di inquadrature normali; il negativo risulta così di dimensioni tre volte circa superiori a quelle standard. La evidente chiarezza e sottigliezza d'immagine ottenuta con questo sistema è poi potenziata dalla compressione che dell'immagine stessa viene fatta durante lo sviluppo dal negativo al positivo.

Ottenuto il positivo di dimensioni standard si tratta di risolvere il problema della proiezione nei teatri: bene, dicono gli ideatori, noi come primo obiettivo cerchiamo quello di riempire al massimo lo schermo che lo spettatore VEDE (di qui il nome del sistema che si rifà alla teoria dell'angolo visivo umano) e, pertanto, consigliamo che si segua un criterio particolare per ciascun teatro. Se il teatro è grande sarà bene usare uno schermo grande che non superi però mai le dimensioni di 2/l (il Cinemascope è di 2.66/l), per un teatro medio è consigliabile l'uso di uno schermo un poco più piccolo, per esempio di 1.85/l (questo è il tipo che la Paramount consiglia di adottare con preferenza se le condizioni della sala lo permettono) o di 1.66/l e, se il teatro è molto piccolo o l'esercente non lo provvede delle attrezzature necessarie, preferibile è il tipo standard di 1.33/l. La proiezione per gli schermi giganti sarà resa possibile da un giuoco di lenti prismatiche di espansione.

E il sonoro? Anche in questo campo la Paramount pare che abbia voluto usare la parola più semplice: *Perspecta Sound*. È questo il sistema usato dalla MGM, che ne è la madre adottiva, e dalla Warner Bros. prima ancora che dalla Paramount e consiste nella applicazione di un apparato denominato integratore al normale sistema sonoro: l'integratore viene applicato fra la macchina da proiezione e gli altoparlanti disposti uno al centro e due lateralmente ed ha il compito di selezionare e indirizzare i vari suoni all'altoparlante interessato. La potenza dell'effetto sonoro è cumentata da tre amplificatori che servono ciascuno un altoparlante.

Uscendo dalla sala del Radio City mi incontrai con un gruppo di funzionari del servizio propaganda della Paramount e fra loro vidi che c'era il direttore, Mr. Paul Ackerman: mentre salutavo alcuni di loro, mi venne fatto di pensare se la bordata che pochi minuti prima avevano sparato contro i fianchi robusti della Volpe (Fox è un modo simpatico per dire volpe in inglese) fosse arrivata al segno: credo che sia troppo presto per rispondere.

Prima di tutto la 20th Century Fox sta ancora lavorando, e con molta serietà, al perfezionamento del suo Cinemascope che si impone alla sua attenzione — all'ultimo — sangue perchè in esso la Società ha accentrato non solo tutta la sua attività ma anche tutti i suoi capitali e proprio questo suo strenuo interesse da bene a sperare per un miglioramento tecnico (tecnico, badiamo bene) della sua produzione e confortano la mia tesi le sue due ultime pellicole « *The Prince Valiant* » (Il principe coraggioso) e « *Three coins in the fountain* » (Tre monete nella fontana) che segnano indubbiamente un miglioramento della realizzazione estetica del Cinemascope; secondariamente, quello che abbiamo visto l'altro giorno al Music Hall non era che un « assaggio » del VistaVision e gli assaggi specialmente in cinema sono quasi sempre migliori della pietanza (lo abbiamo visto proprio con il Cinemascope e con gli entusiasmi di... Venezia 1953).

La Paramount promette ora una produzione iniziale di 10 films fra cui particolarmente interessanti si annunciano *White Christmas* (Bianco Natale) con Bing Crosby e Danny Kaye, *Strategic Air Command* (Comando Aereo strategico) con James Stewart e June Allyson e *Catch a Thief* (Prendere un ladro) con Cary Grant e sapremo così se l'altro giorno non ci siamo sbagliati quando abbiamo avuto l'impressione di aver assistito a qualcosa di serio e di interessante o se, invece, tutti noi siamo caduti nella trappola di una sapientissima pubblicità « negativa ».

Io, per conto mio, saprò finalmente anche un'altra cosa: se quel giorno ho fatto bene ad alzarmi tanto presto.

ENZO MASTROLILLI

LIBRI DEL MESE

(a cura di E. BRUNO, N. CIARLETTA E L. QUATTROCCHI)

Il buongoverno

« Il Buongoverno » (*) di Luigi Einaudi è il libro del buon italiano. L'ABC del cittadino fattosi adulto, che sa cosa sia la democrazia ma non sa ancora guardarsi di dentro; sa cosa sia il liberalismo, ma non sa ancora applicarlo; sa il rispetto che si deve alla vita umana, ma non sa ancora, in un caso concreto, come comportarsi. Ecco cos'è il Buongoverno. Un invito alla logica, un invito da liberale a liberale, un saper intendere il significato della vita senza gesti atteggiati, senza rettorica e in serenità.

Non è il libro degli scritti di Einaudi, è solo una raccolta parziale dei suoi scritti più « occasionali », legati ad una situazione o ad un fatto, ma che assumono un valore universale di insegnamento e di vita, raccolti in ordine logico, divisi per materia e argomento, in questa splendida edizione Laterza. « Saggi di economia politica » è il sottotitolo, ma niente aride disquisizioni finanziarie, ma vivi argomenti per il cittadino vivo, saggi che vanno da quelli scritti nel '97, ai recentissimi di oggi.

Chi ha letto « Sui diritti casuali » avrà visto il rigore letterario e preciso della sua prosa: interessi che si allargano dalle sfere delle dirette competenze, sino agli interessi collettivi del cittadino, agli interessi collettivi come quando parla del « Problema della burocrazia » e della « Riforma tributaria », richiamandosi al principio di adeguare gli stipendi alle loro funzioni, che sono appunto quelle di far vivere fiduciosamente l'impiegato, di dargli fede e rispetto civile.

Problemi vivi per il cittadino vivo, s'è detto. E basterà scorrere le pagine per accorgersi di quanto vasti siano gli interessi della democrazia, « Giustizia e libertà » « Il Governo parlamentare » « Sindacalismo e corporativismo » « Il protezionismo » « I problemi della scuola » « Il giornalismo »... Interessi di cultura, interessi umani, interessi concreti che vanno al fondo della realtà, che vanno al fondo delle cose che indagano.

« Il Buongoverno » è come un breviario di saggezza politica; il suo significato è racchiuso ed espresso quasi in sintesi poetica nelle pagine scritte per « Il padre dei fratelli Cervi », un racconto stupendo, una prosa magistrale fatta con lo stile di una cronaca, soppesando le parole ed i gesti, racchiudendo il carattere del Vecchio Padre in pochi tratti, riuscendo a costruire attorno a uomini e cose, la poesia dell'atmosfera patriarcale. « Il Buongoverno » sembra, appunto, quel padre che è la saggezza, quel padre che fa domandare incerti « Era un contadino delle nostre contrade, un eroe di Omero od un patriarca della Bibbia? ».

La pagina scritta sembra un po' una parabola, una parabola alla quale fanno da sfondo le tristi condizioni dell'Italia occupata, le tristi giornate della guerra civile che han visto cadere i figli di papà Cervi: « Forsechè i sette fratelli si sarebbero sacrificati se non fossero stati un po' pazzi costruttori della loro terra e se il padre non fosse stato un savio creatore della legge buona per la sua famiglia? Si sarebbero fatti uccidere per il loro paese, se fossero stati di quelli che noi piemontesi diciamo della "lingera" e girano di terra in terra, senza fermarsi in nessun luogo? Lo scrittore poeta — conclude il racconto — rispose: Credo di no; il magistrato e la medaglia d'oro consentirono. Ed il presidente chiuse: Credo anch'io di no e strinse la mano al padre ed a tutti ».

Il richiamo alla realtà dolorosa va oltre, diventa un richiamo alla calma fatica dei campi, al calmo lavoro patriarcale ricompensato, dove tutti diventano buoni amministratori. In questo senso va intesa la illustrazione del testo con le riproduzioni de « Il Buongoverno » di Lorenzetti, pagine dorate, inno alla serenità del lavoro, e alla vita.

E. B.

(*) LUIGI EINAUDI: « Il Buongoverno » a cura di Ernesto Rossi — Editori Laterza, 1954 - Pag. 652 con 4 illustrazioni f. t. a colori.

Riflessioni sul teatro

Irrequieto, brillante, solitario, acceso di entusiasmo ma freddo di cuore, poco incline a riconoscere i meriti altrui anche se dovizioso d'elogi, accomodante con le occasioni per quanto testardo nelle questioni di fondo, sensibile alla lusinga piuttosto che alla stima, portato ad essere egocentrico e, tutto sommato, sprezzante del suo prossimo e quasi refrattario ad apprendere dagli altri: ecco in sostanza i tratti di Jean-Louis Barrault quali affiorano dal suo volume *Riflessioni sul teatro*. (*)

Riflessioni sul teatro è un misto di memorie e di considerazioni tecnico-estetiche che raggiungono talora accenti lirici. E' un libro che obbedisce allo stile della conversazione della quale ostenta il carattere fluido e casuale, quasi fosse una oziosa divagazione partita dal niente e approdante al niente. Barrault vi ricorda i suoi maestri e cerca — fra lodi sperticate per ognuno — di fissare le conquiste, gli apporti positivi ricevuti da ciascuno di essi.

Il primo è Charles Dullin. Quello di Dullin fu un insegnamento d'ordine morale: non altro. Barrault riconosce al Maestro le virtù di un educatore senza pari, ma nulla dice né dei criteri né dei metodi di quella esemplare azione educatrice: per cui è lecito dubitare che non ne abbia ricevuto alcuna influenza reale o che al contrario voglia dissimularne i frutti tra gli encomiastici veli di una doverosa gratitudine.

Più tangibili sembrano gli apporti dovuti al sodalizio con Etienne Decroux prima e con Antonin Artaud dopo. Di Decroux, il famoso mimo, Barrault deve aver subito il temperamento puritano, tanto diverso dal suo portato invece a una certa flessuosa latitudine. Di Artaud, autore fra l'altro di un libro, *Le théâtre et son Double*, da lui esaltato come « ciò che è stato scritto di più importante nel XX secolo », egli ha subito lo spirito colto, il prestigioso fascino dell'intellettuale teorizzante.

Fra l'amicizia con Decroux e la lezione di Artaud, l'influsso di Decroux è tuttavia più sostanzioso e diretto. La lezione di Artaud, la si avverte invece nella forzata

rielaborazione delle teorie di lui e nel ripetersi frequente di quella *Double* (doppio, doppione) che tenta non senza travagli di inserirsi nella dottrina del recitare propria a Jean-Louis Barrault.

Seguono infine retorici inni alla *Comédie Française* e intellettualistici riconoscimenti resi alla filosofia di Jean Paul Sartre; un delicato e cavalleresco omaggio alla compagna d'arte. Madeleine Renaud; e, al di sopra di tutto, la glorificante riconoscenza a Paul Claudel. « Paul Claudel: è il monumento. Non è una montagna, è la sfera terrestre tutta rotonda, che fa la sua brava strada nell'universo infinito di Dio ». Una lode simile, che ha tutta la pregnanza d'una lode sincera, sembrerebbe ben strana sulle labbra di un egocentrico come Barrault se non ci rendessimo accorti che l'Accademico di Francia è di tanto più vecchio di lui, ch'egli può scrivere d'aver « avuto la sublime impressione di allestire un futuro classico ». L'immodesto Attore non mancherà del resto di riconoscersi in qualche modo congeniale al solenne Poeta notando altrove « quanto fossero simili i nostri minimi punti di vista ».

Tuttavia, se la pretesa congenialità con Claudel può sembrare un atto di vanità alla fine poi non tanto glorioso, ben altra è invece la vera congenialità dalla quale il solitario artista ha potuto trarre un durevole insegnamento. Essa si chiama Decroux.

Benché a lui opposto per carattere, e anzi proprio in virtù della forza esercitata su di lui da questa antitetività, Decroux ha rivelato a Barrault un amore segreto, aiutandolo a liberare da un irrequieto silenzio una vocazione che entrambi hanno in comune: la pantomina. Ad onta delle differenziazioni, sovente capillari, che Barrault verrà enunciando tra *pantomina* e *mimo*, tra « arte muta » e « gioco silenzioso », è certo che l'ideale della recitazione si è fissato in lui nel gesto. Nel gesto egli vede compiersi la essenza dell'uomo. Il teatro, nella sua forma « più esaltante » che è la tragedia (ad un certo punto egli confessa: « Nulla di sorprendente se, in mezzo a tante considerazioni, provò tanta difficoltà a rappresentare la commedia!!! »), è questa celebrazione assoluta del resto che scaturisce dal silenzio: « Il teatro è l'arte dell'Essere Umano nello spazio » e il suo problema « sta nel far vibrare questo silenzio ».

Componendo sulle orme di Artaud una teoria dei *doppiatori* e deducendo da Sartre una speciosa dottrina degli *atti*, Barrault fissa

(*) JEAN-LOUIS BARRAULT, *Riflessioni sul teatro* - Firenze, Sansoni, 1954 - Traduzione di Glauco Natoli.

una dualità tra attore e personaggio, tra l'atto del recitare e l'azione da rappresentare. Se in se stessa la tragedia è Passato, vive di questo suo distaccato compimento che le conferisce quel tono peculiare di sovrumana necessità, tuttavia lo svolgimento della tragedia, consegnato alla recita, è Presente: una presenzialità affatto transitoria e pur sospesa fra i termini della sua caducità alla gnisa di una pura e lampeggiante cadenza

Ineffabile, questa dottrina del recitare si riassume in una poetica della danza, che nata dalle pause della musica (il silenzio) tende a sollevarsi alla musica per piombare di qui, tutta intrisa di canto, nella parola. « Accompagnati da un pianoforte — ammonisce Barrault — cantate (bene o male, non ha importanza, basta che nessuno vi senta). Quando avete preso coscienza della linea melodica del canto, tentate di conservare quella linea melodica, ma riportando il canto verso la parola ». Non stupisce perciò che la dizione stessa — nonostante gli elogi prodigati alla *Comédie Française* che ne perpetua il sovrano insegnamento — sia ricondotta nell'ambito silenzioso del gesto: « Il verbo è una plastica orale ».

E quand'anche tra il gesto e la parola si cercasse di mantener viva la tradizionale differenza, ravvicinando nei due estremi « la Sinistra e la Destra del Teatro », Barrault resterà pur sempre fedele alla « Sinistra », alla tacita e vellutata sponda del Mimo, come lo fu in un famoso film che lo rese popolare a tutti, in *Les enfants du Paradis*: film che, tra il romantico e spiritato Barrault e il sanguigno e classico Brasseur, celebrava appunto la rivalità consueta dei due indirizzi.

Di ciò, del resto, danno ampia conferma la simpatia — non condivisa certo dai compagni della *Comédie* — che Barrault manifesta per il cinematografo, considerandolo nonché il complemento intimo del Teatro, con esso « una delle due branche principali dell'Arte Drammatica », e l'omaggio finale reso a Charlot con queste programmatiche parole: « Solo Charlie Chaplin ha saputo ritrovare la purezza, pur partendo dalla pantomina antica. Ispirandosi al suo esempio, si tornerà forse, nel teatro, a una nuova maniera di pantomina muta, ma rimarrà tuttavia che il vero problema del mimo moderno, del mimo puro, consiste nel trasportare l'arte del gesto sul piano della tragedia ».

NICOLA CIARLETTA

Libertà e cultura

JOHN DEWEY, *Libertà e cultura*, Firenze, « La Nuova Italia », 1953, 16°, p. 205.

Nel piano della edizione integrale di tutte le opere di Dewey che « La Nuova Italia » sta portando alacremente a compimento, l'ultimo volume per ora apparso riguarda un problema, quale quello della libertà e della cultura, congenialissimo allo spirito del grande filosofo americano, e risulta quindi di assai interessante lettura; eppure, proprio in rispondenza della gran forza di concretezza tipica della sua indagine, il libro appare meno attuale di quanto potrebbe presumersi, più che altro meno rispondente ai nostri diretti interessi, per quanto questi si sono diversificati da quelli sentiti, in America, nell'immediato anteguerra. Lo scritto infatti è stato concepito in funzione chiarificatrice di una problematica sociale strettamente connessa con l'ambiente americano di allora, e quindi solo parzialmente e indirettamente aiuta ad intendere e ad affrontare con maggior consapevolezza la problematica che il nostro attuale ambiente presenta, in quello che di simile e di affine mantiene con l'ambiente americano di allora, e in quello soprattutto che di costante è restato, essendo identica oggi come allora la preoccupazione di lottare per la libertà contro la tirannia, per la umanità affratellata contro l'umanità divisa in odio a se stessa.

In *Libertà e cultura* John Dewey, conforme al suo criterio sperimentalistico di indagine e al suo storicismo fenomenologico di visione, tratta del problema della libertà quale viene nei suoi vari aspetti a presentarsi a chi abbia inteso come le astratte ideologie, se possono servire in una fittizia sfera di assolutezza, non mantengono validità nella pratica vissuta che sposta piani e orizzonti nel mutarsi delle circostanze in cui è dato effettivamente operare. Tutto ciò che va sotto il nome generico di cultura, cioè quell'insieme di fattori che agiscono sulla natura umana modificandola dalla sua originaria rozzezza, si manifesta nell'ambito della realtà sociale, influenzando atteggiamenti esecutivi di governo e norme direttive di legislazione. « Se è vero che l'elemento politico e quello giuridico reagiscono fino a plasmare gli altri aspetti della realtà, è ancora più vero che le istituzioni politiche sono un effetto e non una causa » (p. 7). Con questa consapevolezza della complessità degli elementi costituenti la problematica del vivere sociale, è possi-

bile fissare il problema della libertà come esigenza di conoscere « che tipo di cultura sia così libera in se stessa da concepire ed esigere la libertà politica come qualcosa che debba accompagnarla e derivarne... Qualunque sia la formazione originaria della natura umana, le sue attività in atto, quelle che dipendono dalle istituzioni e dalle leggi, e che finiscono per plasmarle, sono create da tutto l'insieme delle occupazioni, degli interessi, delle capacità e delle opinioni che costituiscono una data cultura. Via via che questa si trasforma, specialmente via via che diviene complessa e intricata, come si è andata cambiando la vita americana dacché la nostra organizzazione politica andò formandosi, nuovi problemi sostituiscono quelli che sovrintesero alla vecchia formazione e distribuzione dei poteri politici (pp. 7-8). Una tale impostazione porta a una trattazione del problema della libertà su un piano antropologico e psicologico che, allo stato attuale delle nostre cognizioni, è quello che si mantiene più aderente alla realtà dei fatti quali risultano nella immediata apprensione che se ne fa. E' una impostazione che il Dewey riconosce ancora nuova, perché « raramente vien posto il problema delle relazioni dei vari elementi della cultura, con le istituzioni sociali in generale e con quelle della democrazia politica in particolare. Eppure esso è talmente il presupposto di ogni esame critico dei loro principi che la conclusione in materia decide in ultima istanza della posizione presa in ogni caso particolare. La questione è se vi sia un fattore così predominante da costituire la forza casuale, cosicché gli altri fattori siano effetti secondari e derivati (p. 15). A tale problema, si è molto spesso risposto in senso monistico, cioè si è ritenuto che uno sugli altri fosse il motivo determinante della realtà storica e sociale dell'umanità; così, modello tipico di dottrina monistica è il marxismo, in quanto esso pone il concetto della economia come determinante, in ultima istanza, dello sviluppo della storia e della realtà sociale. Ma a Dewey una simile tendenza non appare proficua, in quanto per lui, al contrario, è postulato fondamentale che « isolare un sol fatto, per quanto possa esser potente la sua azione in certi momenti, riesce fatale alla comprensione e all'azione intelligente (p. 26).

Essendo quindi molti i fattori parimenti attivi della cultura e complessa la reciproca iterazione, tende a scomparire anzitutto il concetto tradizionale di natura umana, come fattore primo determinante della realtà storica e sociale. In effetti, lo stesso concetto

di natura si modifica col modificarsi della cultura umana che lo detta. « Quelli che vengono chiamati motivi si rivelano a un esame critico per un complesso di atteggiamenti costituiti in base a condizioni culturali, piuttosto che semplici elementi della natura umana. Anche quando ci riferiamo a tendenze e a impulsi che sono effettivamente elementi genuini della natura umana, vediamo che, a meno di accettare senz'altro qualche opinione corrente, essi da soli non spiegano nulla relativamente ai fenomeni sociali » (p. 125). Questo ampiamente convince che non ci si può fondare sulla natura umana per ancorare stabilmente la libertà e la ideologia che la concerne; fede nella democrazia non vuol dire fede nella uniforme razionalità umana, ma speranza nel successo della cultura umanistica. Si tratta allora di un problema eminentemente morale, in quanto concerne il dover-essere sociale. La visione umanistica propria della democrazia, con l'impulso che vi è sotteso, « ci induce a esaminare ognuna delle fasi dell'attività umana per verificare gli effetti che essa ha nell'affrancare, maturare e sfruttare le potenzialità della natura umana. Non ci dice di "riarmarci moralmente" e che così tutti i problemi sociali saranno risolti. Ci dice: scopri come agiscono gli elementi che costituiscono la nostra cultura e quindi provvedi che dove e quando sia necessario, si operino in essi quei cambiamenti che possano affrancare e realizzare tutte le possibilità della natura umana » (p. 145).

Riducendo in tal modo il contenuto del volume del Dewey ai suoi estremi elementi, si trova, come monito a ciascuno che della tensione alla libertà faccia compito della propria vita, il richiamo alla responsabilità umana come a fonte generatrice di libertà. Questo non basta a far dimenticare una certa delusione che si prova alla lettura di questo libro che appare talora dispersivo, talora addirittura ovvio, tutto sommato meno efficace e meno suggestivo di quanto si potesse presumere, data la personalità dell'autore; ma serve a svelare la più alta dimensione di questa personalità, e la effettiva validità dell'assunto dell'opera, che è quello appunto di ricondurre anzitutto a fatto di coscienza la realizzazione della libertà e la aspirazione ad essa. Non è mai inutile ricordare, come invece troppo spesso si trascura di fare, che la libertà, essendo un valore e non una realtà oggettiva, si conquista con il sincero impegno di volerla realizzare e si perde su ogni cosa con la insincerità del cattivo volere; e come non vi è nulla di più interessante,

di più umano per l'uomo, così non vi è nulla che più facilmente possa disperdersi e annullarsi.

LUIGI QUATTROCCHI

Umanità e favola

ADA SABBADINI, *Umanità e favola nell'arte di Shakespeare - Amleto - Macbeth - Otello Re Lear*, Pisa e Nistri-Lischi, 1954, 16°, p. 179.

Intendimento della scrittrice è quello di favorire una diretta conoscenza di un autore, quale Shakespeare, che, pur essendo da tutti celebrato e pur risultando per tutti agevolmente accessibile, anzi proprio per questo non viene di solito maggiormente approfondito, quasi questo fosse superfluo per conseguire autentica funzione della sua immortale opera. « Troppo chiaro da un lato, dall'altro troppo fondo e misterioso, Shakespeare resta spesso nell'impressione come un Mago, di cui si sa in modo impreciso, di cui si ha un ricordo talora infantile, come di chi a teatro ci abbia divertito o stupito, e di cui non occorre sapere di più » (p.16). La Sabbadini invece, considerando le quattro tragedie più famose e più importanti del Poeta, si addentra nella indagine di quegli

intrinseci valori letterari, poetici, umani che sublimano nel loro confluire in uno questi scritti; i suoi saggi appaiono scervi di riferimenti eruditi, ma non mancano di spunti polemici in rispondenza di ben precisate posizioni interpretative. Di queste, particolarmente interessante è quella riguardante i due mondi dell'umano e del fantastico in Shakespeare. Egli non mostra di preoccuparsi di inventare trame e narrazioni, che ognuna di queste può essergli buona, in quanto il suo geniale arbitrio creativo, restando nella consueta atmosfera della vita quotidiana, si addentra nella intimità dello spirito umano, scorgendolo nella sua complessità vivente ed esaltandolo nella sua schietta umanità, che è vita e sogno, consapevolezza e mistero. « Shakespeare ha nell'uomo travagliato il suo vero eroe, e per esso raggiunge il fantastico, il comico, il meraviglioso ». Quando egli invece vuol parlare dando più libero sfogo alla sua poderosa fantasia, allora la forza creativa si mostra difettosa; per cui può concludersi che « quel senso di favoloso dato dall'arte, e che solo l'arte sa dare, emerge assai più dalle profondità del mistero umano negli incontri con la vita che dalle vere fiabe » (pagina 14).

L. Q.

SCHEDE CRITICHE

(a cura di EDOARDO BRUNO)

TRE FILM

Francamente appare difficile per una rivista come la nostra trovar posto per parlare, sia pure in breve, dei film del mese, tanto questi ci sono apparsi scialbi e inconcludenti. Si è detto, a volte per giustificare la funzione di pubblicazioni dedicate appunto alla critica di tutti i film, che proprio i cattivi lavori suggeriscono spesso buone annotazioni e spunti: ma francamente noi non sapremmo che dire di *Oltre il Sahara*, *Riscatto*, *Violette imperiali*, *Destinazione terra*, *Il bisbetico domato*, *Sparate senza pietà*, *Nebbie sulla Manica*, *Cose da pazzi*, *Colpa di una madre*, *In amore si pecca in due*, eccetera: non sapremmo cosa dire all'infuori delle solite, tristi considerazioni sullo stato della presente « stagione dell'intelligenza », quando molti bei film francesi, svedesi, russi, cinesi, giapponesi, americani aspettano ancora di essere programmati e da anni non trovano un noleggiatore diligente.

E allora passa la voglia anche di buttar giù delle cronache, si diventa spettatori distratti, si va al cinema tanto per passare due ore o per rivedere qualche vecchio film non dimenticato.

Oltre ai titoli citati, nelle sale hanno fatto però capolino anche altri film italiani, degni certo di maggiore interesse, ma tutto sommato (altro motivo di tristezza) a scorrere l'elenco lunghissimo dei film dell'anno, che il Sindacato giornalisti ci ha mandato per l'annuale assegnazione dei nastri d'argento, non bastano davvero a farci risollevar dalla banalità dei 150 e oltre, film realizzati. I tre film comunque degni del certo interesse, sono *Tempi nostri*, *La mano dello straniero* e *Prima del diluvio* (che è quasi italiano solo per via di certi soldi della coproduzione).

Blasetti, come aveva promesso dopo *Altri tempi* dedicato alla narrativa di certo ottocento (film gradevole sotto il profilo commerciale, ma insopportabile sotto un più meditato criterio estetico data la presunzione di voler esaurire in un *pout-pourri* provinciale i temi, le situazioni, i dolori e le speranze del secolo scorso), ci ripropone il discorso del film antologico con maggiore serietà e impegno degli altri, ma sempre componendo una cosa assai debole che sta in

piedi con palese difficoltà. Sta in piedi, anzi, per modo di dire, legato alla meglio con le canzonette sceme del Quartetto Cetra (non c'è cosa, crediamo, più anticinematografica dei brutti visi di quei quattro signori e signore) e con il finalino « idiota » di Totò e Sophia. Ma a parte questo inizio, che bisogna digerire con difficoltà, *Tempi nostri* nei racconti di Pratolini, Moravia e Marotta riesce a rimanere valido e interessante, riesce ad essere insomma un film da vedere. La Firenze dell'immediato dopoguerra, nonostante rifatta in studio c'è in pieno, e c'è l'atmosfera di Pratolini in quel caffè-latteria dove Yves Montand incontra Danièle Delorme, questi grandi occhi del cinema francese, questo viso-espressione, tra i più belli che il cinema ci abbia dato. Questa giovane attrice, insieme alla Françoise Arnoul, rappresenta la più bella invenzione della Francia, è il personaggio femminile che nè Sartre, nè Anouilh, nè Camus, ci hanno dato, un personaggio dolce, amaro, che neppure la più matura esperienza di Michèle Morgan (matura soprattutto ne *Gli orgogliosi*) ci ha saputo mai dare. E Françoise Arnoul in un senso diverso, più sensitivo, più irregolare, pare ripercorra, ma con meno approfondimento critico, quella strada del « gran personaggio » avanti al quale un autore si trova già il lavoro fatto a metà. Si pensi anche al recente *Le compagne della notte* e gli si tolga quella bambina, quella prostituta semplice, naturale, quel personaggio nuovo, inventato, e del film non resterà che celluide e basta. (Ricordo un vecchio film della Delorme, ambientato in Irlanda; cos'erano quei suoi occhi, cos'era quella forte espressione drammatica, cos'era quel personaggio trepido, affascinante, bambino!...).

Mara di Pratolini è divenuta così Mara di Delorme, anche se un testo preciso, anche se in mano a un regista che sa il fatto suo: e non è poco riuscire a dare uno stile, e ad imprimere un *tocco* a queste condizioni.

La mano dello straniero è un soggetto originale di Grahame Greene che si avvicina all'*Idolo infranto* per il tentativo di approfondire la psicologia di un bambino e al *Terzo uomo* (senza peraltro avvicinarsi alla preziosa perfezione formale) nell'evocazione

di un'atmosfera gelata di mistero e di intrigo. Non occorre naturalmente rifarsi al Greene scrittore cattolico, rifarsi ai problemi del peccato risolti dalla Grazia, alla sostanza di questo scrittore, per parlare del film. Basterà solo avervi accennato, per comprendere il perchè della salvezza finale del medico assassino (dal più buio del peccato alla salvezza), senza naturalmente troppo impegnarsi da vicino. Piuttosto si può dire che il film, anche se ci ha deluso, ci ha tuttavia offerto momenti di una certa bellezza, tipica, anche se qui il suo lavoro si è limitato a quello di semplice illustratore, di Soldati scrittore. Quella Venezia, ad esempio, vista negli aspetti meno comuni, ma con un piglio ed un tono da scrittore riflesso, quasi «straniero», nel senso che tanto diversa appare la prospettiva della sua letteratura, (che è grande e ammirabile) da quella italiana. E Venezia (come Capri in *Lettere da Capri*) sembra vista con stile inglese, anche se solo un inglese innamorato (è difficile) poteva scoprire quei grigi, dei canali nascosti, quella tristezza delle case bagnate, quelle viuzze dove il bimbo si intrufola alla ricerca del padre. Il film però non ha trovato una ariosa sceneggiatura che sapesse allargare i motivi nebulosi del racconto, che sapesse svolgere quell'aria di mi-

stero incompreso, della sorda lotta degli emissari di Tito. Il film come film, non regge all'esame, sembra spezzato — tagliato — in più punti e non basta a sorreggerlo la letterarietà delle immagini descritte e la attenta bravura del piccolo Sullivan (anche lui tanto bravo da dar consistenza al personaggio più che la debole sceneggiatura).

Prima del diluvio, è un film, diciamo subito, sbagliato, quasi puerile in certi momenti ma di un interesse umano destinato a non spegnersi. Questo pregio, quasi malgrado il regista che ha fatto di tutto per meccanizzare le storie, per frantumare l'azione in tanti ridicoli particolari, (quell'inverosimile padre che è Ferdinand Blier, quei dialoghi banali tra lui e sua figlia, quell'ostinato dar credito al musicista germanofilo, che un giovane intelligente e sensibile non doveva neppure prendere sul serio). Ma nonostante questo, fatti e personaggi possono essere reali, questa situazione drammatica e incerta, questo nervosismo fazioso della nostra epoca ci devono far riflettere. Cayatte più che un regista, si è detto, è un avvocato e anche se questa volta la sua arringa ci è sembrata più debole delle altre, i fatti ci sono e dai fatti resta a noi cavar fuori una morale.

EDUARDO BRUNO

Appendice alle osservazioni critiche sulla musica del film

di

SERGIO MILITELLO

Volendo ora delineare alcuni consigli per l'applicazione tecnica della musica o di determinati effetti sonori al film vorremmo dare un senso compiuto alle brevi teorie esposte nel nostro articolo: « Osservazioni critiche sulla musica del film (*). Ma la prima difficoltà che si presenta al nostro compito è senza dubbio una deficienza nostra per una opportuna documentazione filmografica di casi interessanti dal punto di vista che ci riguarda. Perciò crediamo utile affrettarci a rinnovare il suggerimento di compilare la raccolta scientifica con basi assolutamente didattiche fondate cioè su una revisione delle colonne sonore ritenute interessanti, e un criterio di analisi e di critica ben lontano dalle teorie comuni che molto superficialmente sono solite giustificare l'elemento musicale, sia esso negativo o positivo. Non sarebbe fuori luogo stampare un lavoro di questo genere magari trattando un'esposizione di determinate sequenze in forma di sceneggiatura e affiancando loro ciò che la colonna sonora descrive musicalmente, naturalmente nella grafia musicale (per esempio la partitura del brano o le parti staccate di un determinato strumento ecc.). Sarà opera per musicisti più che per esteti o cultori del cinema, comunque è bene premettere la condizione essenziale che la documentazione filmografica e musicale non abbia quel carattere dannoso di « antologia », privandola di cognizioni necessarie, di analisi tecniche e di critiche estetiche aventi attinenza con la questione filmica in se stessa, come al lato musicale e i suoi rapporti con la corrispondente sequenza. E' facile invuire il benessere che il cinema potrebbe risentire da un'opera così impostata didatticamente e quindi dal lavoro coscienzioso di musicisti dotati di una cultura tecnica cinematografica sufficientemente alta a plasmare le loro idee musicali e a stabilire quei vincoli di unitarietà di

forma, e coerenza di ispirazione, atti al raggiungimento, in breve, di quella forma ideale che noi abbiamo definita « Cine-melica ».

Volendo accennare ad una delle tante esemplificazioni scriviamo della musica di Steiner (per esempio in « Jonny Belinda »: un contrappunto tematico) la cui semplicità e genuinità di ispirazione non « disturba » l'azione visiva, pur non integrando, secondo i nostri precetti stilistici, la poetica di alcune sequenze visive. La necessità, però, di una integrazione psicologica alla muta figura di Belinda che poteva essere solo sottolineata da un leit-motiv sempre riconoscibile, giustifica l'impiego razionale ma sobrio nel commento, di un complesso strumentale abbastanza notevole.

Qui è impiegata appunto una formazione d'orchestra che pur non potendo definirsi « sinfonica » non è nemmeno tanto esigua, nè non si perpetua comunque lo sconcio degli assordanti clamori d'ottoni: il delicato ricamo che i tre temi di Steiner tessono intorno alle figure del film, verte principalmente sul lavoro d'archi e di pochi strumentini fusi insieme in una delicata e sensibile orchestrazione, il tutto ben dosato e di una tenue sonorità di « sottofondo ». Ben altra faccenda è la musica del 99% della produzione cinematografica: non si riesce a capire l'inutilità di spendere ingenti somme di denaro per l'impiego di « grandi » mezzi orchestrali il cui effetto è assolutamente negativo (vedasi « Il Cucciolo » tra mille altri, già citato nel nostro precedente articolo). Perché non rimpiazzare l'orchestra sinfonica con piccoli complessi o, meglio ancora, con « Quartetti » o elementi d'assolo? Cercando subito i pregi di questi limitati mezzi strumentali salta subito in primo piano la possibilità di eliminare inevitabili disturbi di registrazione dovuti alle vibrazioni acustiche di una « massa » orchestrale (sappiamo benissimo che l'organico sinfonico di una orchestra viene spesso ridotto per la

(*) Vedi « Filmcritica » N. 34-35, pag. 104.

sincronizzazione di un film, ma per il nostro criterio ciò è ancora eccessivo). Soprattutto è da rilevare che non si offre così allo spettatore o al cultore cinematografico l'opportunità di considerare la sequenza musicale un inutile e fastidioso ingombro nella espressione filmica, un elemento che lo distrae o, (il che è molto peggio) passa inosservato.

Inoltre la musica di un quartetto o di un menti a fiato.

piccolo complesso può essere più facilmente rapportato allo stesso piano dei valori figurativi e arricchirsi di contenuto poetico in piena aderenza filmica (un esempio banale può offrirlo una qualunque sequenza che descriva una scena d'amore o un dialogo che esprima certi stati d'animo ecc., allorché si «ricamino» questi con sobrietà di mezzi in luogo di inutili violinate o di patetiche frasi a grande orchestra...). Infine è indiscusso che il criterio di impiegare uno strumento solistico o comunque un numero limitatissimo di questi, ha dato ottimi risultati nell'arte di scrivere per il cinema purché non si ricada in certe «melensaggini» di marca americana (ricordiamo in proposito le «dolciastre» storielle di Deanne Durbin «figlia di papà» e altre commedie del genere).

L'estrinsecazione di una nuova letteratura musico-cinematografica che offre realmente un valore concreto alla critica, che plasmata una «forma» (vedere Cine-melismo in articolo citato) musicale cinematografica insieme, può avvenire secondo noi grazie ai seguenti elementi d'applicazione: 1) l'esclusione di mezzi non idonei all'interpretazione poetica del tema filmico come l'impiego di grandi masse sinfoniche; 2) il considerare «musica del film» con eguale importanza tanto sul piano estetico quanto su quello funzionale musicale anche determinati effetti fonici che nella cloonna sonora sono privi d'altezza tonale quindi non propriamente musicali; 3) l'uso di particolari effetti timbrici ed espressivi applicando mezzi strumentali non comuni.

Musicisti come Mielos Rozsa, per citarne uno tra i più familiari alla sensibilità del cinema, potrebbero offrirci esempi abbastanza interessanti e notevolmente dimostrativi sulla materia che noi abbiamo svolta; per esempio l'impiego di una «sega armonica» strumento certamente non comune e particolarmente adatto a creare una speciale atmosfera (vedere «Giorni perduti»), elemento adesivo ai valori figurativi certamente non sostituibile con mezzi più comuni (orche-

stra o altri strumenti); negli stessi film musicati dal Rozsa vi troviamo d'altra parte manifestato un certo avvicinamento della costruzione musicale alla sensibilità ritmica del film che dimostra incidentalmente la necessità di non trascurare il senso costruttivo di un film nei rapporti di una concessione musicale. Ancora da «Jonny Belinda» possiamo rilevare interessanti combinazioni di sincronismo sono tra visione e colonna in modo tale da produrre una reazione psicologica determinante, per esempio nella sequenza in cui i «LA» di differenti vibrazioni, provocati dai diapason di un medico specializzato che esamina lo apparato uditivo della sordomuta, coincidono perfettamente con le note salienti di un evanescente sfondo musicale. Effetti di luce e particolare disposizione del materiale plastico sono qui in evidente armonia poetica con gli effetti sonori; è di effetti sonori che assurgono ad importanza di «contenuto musicale» in quanto pur non essendo musica sostituiscono meravigliosamente qualsiasi forma «melica», ne troviamo copiosamente in «Il terzo uomo» di Carol Reed. Per altro è nota l'importanza che viene attribuita dagli scrittori di cinema in generale al famoso «pianino» di «Pepé le Moko», oppure al tamburo di «1860» per citarne i classici tra numerosi altri casi che, erroneamente considerati come puri effetti, hanno invece una piena funzionalità estetica e prendono parte a nostro parere, di un vero «sistema musicale».

Il successo che la musica di Antonu Karas nel «Terzo uomo» ha incontrato, non si deve certo ad alcun valore notevolmente musicale (assolutamente nullo) ma forse la ragione della sua popolarità non risiede tanto nella facilità del motivo in se stesso quanto nell'impiego originalissimo di un mezzo espressivo non comune: la cetra; la funzione decorativa del valzer eseguito da tale strumento sottolinea qui molto veridicamente l'ambiente psicologico di una Vienna nelle condizioni precarie del dopoguerra meglio di ogni altra forma d'espressione strumentale. Questo ci suggerisce un principio che potrebbe essere di primo piano se applicato ai criteri di scelta del mezzo strumentale; intendiamo chiarire che ogni ambiente o «luogo d'azione» dovrebbe essere studiato in rapporto alle sue condizioni sociali storiche e soprattutto «etniche» onde impostare rigorosamente qualsiasi forma di esaltazione tematica musicale, come di semplice descrizione ambientale, sulle peculiari caratteristiche, diremo quasi, d'un «Folklo-

rismo » regionale del luogo dove dal flauto rudimentale dei montanari agli strumenti di tipo negro dello «Spiritual-Song» (che fonte meravigliosa di colori e di possibilità, quest'ultima!...). Dall'aria stonata alle grandi concezioni tematiche, purché tutto, regolato dal principio su esposto, abbia una sola finalità: creare un'ambientazione strettamente coerente al luogo d'azione a prescindere dal valore filmico.

Abbiamo avuto occasione di accennare alle possibilità di evitare spese eccessive per la sincronizzazione di un film pur non menomando il risultato e l'efficacia finale artistica, non potremmo perciò non sottolineare, per finire i vantaggi che derivano dallo sfruttamento di un organo Hammond o di qualsiasi organo da teatro che sono essenzialmente economici. Tuttavia non vi sono da escludere vantaggi artistici, ammesso che la musica sia trattata seriamente con intendimenti elevati. Effetti sonori che all'occorrenza possono servire per il montaggio sonoro sono per esempio: effetto di campane (combinazione 001600000) di arpe (003800000) oppure effetti ritmici: xilofono (000800080) banjo, chitarra, cornamusa e altri strumenti caratteristici. Si è osservato che l'organo in questione può meglio di ogni

altro tipo (per esempio a canne) avvicinarsi ai timbri orchestrali (archi, ottoni, strumenti a percussione e perfino effetto di pianoforte ecc.). Troppo lunga sarebbe la descrizione di questo strumento ma basta tener presente che i suoni possono essere opportunamente e variabilmente amplificati secondo l'ampiezza dell'ambiente in cui avviene la sincronizzazione: un cavo collega la consolle alle unità elettrodinamiche per la diffusione del suono, che possono essere di numero variabile e situate in qualsiasi luogo dell'ambiente, inoltre, essendo i suoni generati allo stato puro, cioè privi di supertoni e di vibrazioni armoniche estranee (quindi di natura semplice o suoni perfetti) si eliminano automaticamente i disturbi caratteristici della sincronizzazione particolarmente acuiti nella ripresa sonora della massa orchestrale. Tenendo presente che l'organo Hammond è ancora in fase sperimentale in Italia, bisogna ricordare che esistono in altri Paesi specialmente in America alcuni tipi di organi elettrofonici che potrebbero essere impiegati con un sensibile vantaggio in quanto ad effetti fonici musicali e a impiego di spese per l'applicazione.

SERGIO MILITELLO

EDIZIONI FILMCRITICA

PICCOLA BIBLIOTECA DELLO SPETTACOLO

NICOLA CIARLETTA

“Da Amleto a Charlot”

Volume di pagine 130 con sovra coperta a colori L. 700

IMMINENTE

RENATO GIANI

“Il cappello a cilindro, ovvero il cinema e la moda”

Volume di pagine 170 con sovra coperta a colori L. 850

GIOVANNI CALENDOLI

“Film 1953/54”

Volume di pagine 160 con tavole f. t. e sovra coperta a colori L. 850

GALVANO DELLA VOLPE

“Il verosimile filmico e altri scritti”

Volume di pagine 130 con sovra coperta a colori L. 700

LA PARAMOUNT

inizia la stagione 1954-55 con due importanti
produzioni in Technicolor



CHARLTON HESTON
ELEANOR PARKER

nel film

« **FURIA BIANCA** »

con

Abraham Sofaer e William Conrad

Produzione: George Pal

Regia di Byron Haskin

Sceneggiatura di Philip Yordan
e Randal Mac Dougall

Soggetto di Carl Stephenson

Colore della Technicolor

Fotografia di Ernest Lazlo A.S.C.

Costumi di Edith Head

Commento musicale

di Daniele Anfiteatrof

E' un film Paramount



DANNY KAYE
MAI ZETTERLING

nel film

« **UN PIZZICO DI FOLLIA** »

Produzione e regia

Norman Panama e Melvin Frank

Colore della Technicolor

Fotografia di Daniel Fapp

Costumi Edith Head

Canzoni di Silvia Fine

E' un film Paramount

I FILM DE

CASA RICORDI

Regia di CARMINE GALLONE

Un Technicolor, su schermo panoramico

con Roland Alexandre, Miriam Bru, Andrea Checchi, Elisa Cegani, Daniele Delorme, Gabriele Ferzetti, Fosco Giachetti, Nadia Gray, Roldano Lupi, Marcello Mastroianni, Micheline Presle, Maurice Ronet, Paolo Stoppa, Marta Toren, Sergio Tofano, Fausto Tozzi

Distrib. Diana Cinematografica Copr. Documento Film - Franco London Film

L'UOMO E IL DIAVOLO

(Le Rouge et le Noir)

Regia di CLAUDE AUTANT LARA

Un Technicolor, su schermo panoramico

tratto dal romanzo di Stendhal

con Danielle Darrieux, Gérard Philipe, Antonella Lualdi

Distrib. CEI-INCOM Copr. Documento Film - Franco London Film

PROIBITO

Regia di MARIO MONICELLI

Un Technicolor, su schermo panoramico

dal racconto « La Madre » di Grazia Deledda (Premio Nobel)

con Mel Ferrer, Amedeo Nazzari, Lea Massari

Distrib. Diana Cinematografica Copr. Documento Film - U.G.C. - Cormoran Film

CASTA DIVA

Regia di CARMINE GALLONE

Un Technicolor, su schermo panoramico

con Antonella Lualdi, Nadia Gray, Maurice Ronet, Marina Berti, Jacques Castelot, Paola Borboni, Fausto Tozzi

Distrib. Diana Cinematografica Copr. Documento Film - Franco London Film

1953 - 54

TAM TAM MAYUMBE

Regia di GIAN GASPARÉ NAPOLITANO

Un Technicolor, su schermo panoramico

con Pedro Armendariz, Michel Auclair, Charles Vanel, Kerima,
Marcello Mastroianni

Copr. Documento Film - Franco London Film

PECCATO CHE SIA UNA CANAGLIA

Regia di ALESSANDRO BLASETTI

con Vittorio De Sica, Sophia Loren, Marcello Mastroianni

Distrib. CEI-INCOM

Prod. Documento Film

L'ARTE DI ARRANGIARSI

Regia di LUIGI ZAMPA

da un soggetto di Vitaliano Brancati

con ALBERTO SORDI

Distrib. CEI-INCOM

Prod. Documento Film

LE MILLE E UNA NOTTE

Regia di MAX OPHULS

Un Technicolor, su schermo panoramico

Interpretato dalle più belle attrici dello schermo internazionale

Copr. Documento Film - Franco London Film

BRAVISSIMO

Regia di FILIPPO MERCATI

con ALBERTO SORDI

Prod. Documento Film

IL PROCESSO DEI VELENI

Regia di CLAUDE AUTANT LARA

Un Technicolor, su schermo panoramico

dal romanzo di Sardou

con MICHELE MORGAN

Copr. Documento Film - Franco London Film

EDIZIONI FILMCRITICA

★ NOVITÀ ★

Piccola Biblioteca dello Spettacolo

A settembre

GALVANO DELLA VOLPE

Il verosimile filmico e altri scritti di Estetica

«..Le cose impossibili e incredibili (inverosimili), sono nell'arte, regno del verosimile, errori o no? Sono lecite o no? Aristotele rispondeva da pari suo: sono errori se *si tratta di errori direttamente connessi con l'arte del poeta* non lo sono, se sono soltanto *errori in altra materia che con l'arte del poeta ha solamente un rapporto accidentale...* ».

Galvano della Volpe in questo libro di estetica, pone in modo rigoroso i problemi fondamentali dell'arte del film. In modo rigoroso, in quanto li inquadra in una visione generale dell'arte, tenendo presente l'importanza che il cinema ha assunto oggi, proprio nel mondo della cultura.

Nella collezione diretta da Edoardo Bruno:

GIOVANNI CALENDOLI «Film 1952»

NICOLA CIARLETTA «Da Amleto a Charlot»

RENATO GIANI «Il cappello a cilindro»

GIOVANNI CALENDOLI «Film 1953-54»

UMBERTO BARBARO «Pudovkin e altri scritti»

RICCARDO BACCHELLI «Critiche del teatro drammatico»

ANTON GIULIO BRAGAGLIA «Appunti sul film ideale»

GIOVANNI CALENDOLI «Antologia della critica teatrale italiana dal 400 ai nostri giorni»



«La corazzata Pontemkine»
di S. M. Eisenstein

I 25 ANNI DELLA "MINERVA"

Per una Casa cinematografica è un bel vanto poter celebrare oggi il proprio venticinquennio: significa essere stata protagonista della storia del cinema, significa aver lavorato in piena rivoluzione sonora, aver cominciato a produrre i suoi film nell'intero lustro dell'età del parlato.

La MINERVA può dunque andare fiera dei suoi 25 anni: andare fiera di aver partecipato all'affermarsi dell'arte del film, di aver costantemente seguito passo per passo il progresso artistico e industriale del nostro cinema.

E non solo del nostro film di ieri ma di aver iniziato la rinascita del Cinema italiano aprendo la serie del dopoguerra con « Roma città aperta », portando per il mondo il messaggio realista del nostro cinema, per aver offerto quell'aspetto vero e umano della Roma di guerra, per aver saputo imporre al mondo il vero volto dell'Italia.

Rinnovamento e tradizione sono dunque i due aspetti dell'attività di questa Casa cinematografica italiana; rinnovamento e tradizione sono i perni attorno ai quali l'Industria italiana ha saputo costruire la continuità della sua storia.

La Corona di Ferro, Roma città aperta, Prima Comunione, Cronache di poveri amanti ed oggi **La romana, Giorni d'amore, La grande speranza, L'uomo che ride, La donna del fiume** sono altrettanti film che restano patrimonio culturale e al tempo stesso testimoniano di un'attività che ha saputo sempre trovare una armonica fusione tra arte e spettacolo.



olivetti
Lettera 22



Lettera 22

Una portatile per la vostra casa
per la vostra corrispondenza
per il vostro lavoro personale
per mantenere i vostri rapporti sociali.
Una leggerissima portatile
che può servirvi in viaggio,
che prenderà posto
in ogni angolo,
in ogni cassetto di casa vostra.