FONDAZIONE
BICE, OSCAR E GIULIO CESARE
CASTELLO
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI ROMA TRE

COLLANA
VISUAL AND
PERFORMING
ARTS
4

GIULIO CESARE CASTELLO

SCRITTI SULLA RIVISTA «CINEMA» 1948-1954

A CURA DI
Matteo Santandrea

RomaTrE-Press
2026

Roma Tre
Università degli Studi Roma Tre
Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo

Collana Visual and Performing Arts - Fondazione Castello

n. 1, maggio 2025
Michel Sait-Denis, *Teatro. La riscoperta dello stile*
Edizione critica, traduzione e note di Cecilia Carponi

n. 2, maggio 2025
Lino Micciché, *Parole e nuvole*
Cronache di fine secolo su cinema, televisione, istituzioni, editoria, università
A cura di Vito Zagarrio

n. 3, maggio 2026
Lino Micciché, *Scritti sull'«Avanti!»*
volume I - 1958/1965 Autori - Censura - Cinematografie - Critica
volume II - 1958/1965 Festival - Politica e istituzioni
A cura di Laura Foroni

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI ROMA TRE

FONDAZIONE
BICE, OSCAR E GIULIO CESARE
CASTELLO
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI ROMA TRE

COLLANA
VISUAL AND
PERFORMING
ARTS
4

GIULIO CESARE CASTELLO

SCRITTI SULLA RIVISTA «CINEMA» 1948-1954

A CURA DI
Matteo Santandrea

RomaTrE-Press
2026

VISUAL AND PERFORMING ARTS - FONDAZIONE CASTELLO
Collana diretta da Anna Lisa Tota (Presidente), Vito Zagarrio (Vice-Presidente), Maria Teresa Arfini, Stefania Parigi, Valentina Venturini
www.fondazionecastello.uniroma3.it

Comitato scientifico
Massimiliano Fiorucci, Luca Aversano, Enrico Carocci, Raimondo Guarino , Valerio Magrelli, Edoardo Novelli, Ivelise Perniola, Veronica Pravadelli, Mirella Schino, Christian Uva, Eugenio Barba, Patrick Rumble, Alex Marlow-Mann, David Forgacs, David Inglis, Svetlana Hristova, Juan Antonio Roche Càrcel

n. 4. GIULIO CESARE CASTELLO, *Scritti sulla rivista «Cinema» 1948-1954*
A cura di Matteo Santandrea

Coordinamento editoriale
Gruppo di lavoro *Roma TrE-Press*

Progetto grafico, cura editoriale e impaginazione
teseo editore Roma teseoeditore.it

Elaborazione grafica della copertina
MOSQUITO. mosquitoroma.it

Caratteri grafici utilizzati: Baskerville; Brynt Regular Alt; Chalet Comprime Milan Eighty Helvetica Neue (copertina e frontespizi). Garamond; Calibri (testo).

Edizioni *Roma TrE-Press* ©
Roma, ottobre 2026
ISBN 979-12-5977-670-9
http://romatrepress.uniroma3.it

Quest'opera è assoggettata alla disciplina Creative Commons attribution 4.0 International Licence (CC BY-NC-ND 4.0) che impone l'attribuzione della paternità dell'opera, proibisce di alterarla, trasformarla o usarla per produrre un'altra opera, e ne esclude l'uso per ricavarne un profitto commerciale.

FORTE
L'attività della *Roma TrE-Press* è svolta nell'ambito della
Fondazione Roma Tre-Education, piazza della Repubblica 10, 00185 Roma.

IL PROGETTO ROMA TRE-PRESS

Il progetto della Roma TrE-Press nasce nel 2013 ed inizia la sua attività all'interno del Sistema Bibliotecario di Ateneo.

Vengono avviate le prime Collane e Riviste di Ateneo. Fin dall'inizio il progetto ha scelto la strada dell'open access: opere scientifiche realizzate in formato digitale ed accessibili a chiunque, dovunque, sempre.

Le ragioni sono le stesse che spingono altre università europee: la ricerca accademica è finanziata da risorse pubbliche; occorre che i suoi risultati siano accessibili a tutti, senza onerose intermediazioni; ciò è reso possibile dalle tecnologie digitali; rientra nella "terza missione" delle università diffondere al pubblico più largo i suoi prodotti sia didattici che scientifici; ma è anche un'esigenza di contenimento dei costi dettata dalle crescenti ristrettezze di bilancio.

Nel primo quinquennio (2013/2017) la Roma TrE-Press pubblica quasi 100 volumi. La crescente richiesta dei ricercatori dell'Ateneo e il successo dell'iniziativa (oltre 150.000 downloads) suggeriscono agli organi di Ateneo di affidare, a partire dall'autunno 2018, l'attività di e-press alla Fondazione Roma Tre Education.

Le linee guida della Roma TrE-Press sono:

- La piena autonomia scientifica dei Dipartimenti e dei Centri di Ateneo nella scelta di che cosa pubblicare, con un forte incoraggiamento verso procedure di assicurazione della qualità secondo le migliori prassi recepite dalle comunità scientifiche di riferimento.
- L'apertura verso autori e istituzioni non appartenenti all'Università Roma Tre, secondo logiche di aggregazione e di promozione della ricerca di qualità.
- Il plurilinguismo, non solo come esigenza culturale ma anche come strumento di coesione e collaborazione internazionale.

- La cura – affidata alla responsabilità della Roma TrE-Press – della linea grafica (copertine e impaginazione), secondo la secolare tradizione del libro come prodotto anche estetico ed artistico.
- La promozione del movimento verso una generale politica di open access che coinvolga anche altre istituzioni accademiche italiane e straniere in coerenza con il dettato dell'art. 9 della nostra Costituzione: *La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica*.

La squadra della Roma Tre-Press è così composta

prof. Vincenzo Zeno-Zencovich (*Delegato di Ateneo per l'e-press*)

prof.ssa Nazarena Patrizi (*Responsabile editoriale*)

prof. Sirio Zolea (*Delegato per i rapporti internazionali*)

dott. Ivan Guiducci (*Webmaster*)

Alessandro Riboldi (*Collaboratore informatico*)

Visual and Performing Arts - Fondazione Castello

Editorial policy e scopo della collana

La collana che qui presentiamo nasce dalla convinzione che le considerazioni di Bayle intorno ai compiti dello storico possano essere estese allo scienziato sociale *tout court* e che nella oramai pluriennale crisi dello Stato-nazione ci sia spazio per uno strumento editoriale che faciliti e promuova una riflessione scientifica rigorosa, libera e interdisciplinare ispirata a quelle considerazioni, assunte come programma di lavoro.

La libertà di ricerca, che deriva dalla tensione verso la verità, dunque, viene qui vissuta a prescindere da tradizioni o patrimoni sia politico-religioso-culturali che scientifico-disciplinari.

Quanto alla prima dimensione, sappiamo di percorrere un cammino non nuovo della riflessione sugli individui e sui gruppi. La vita associata, infatti, non può non alimentarsi del patrimonio tradizionale, utilizzandolo (e manipolandolo) in chiave identitaria e per il rafforzamento del sentimento nazionale e/o religioso. Un velo d'oblio rischia d'avvolgere quanto non si presti a una simile operazione.

Lo studioso ha invece il compito di portare alla luce, senza pietose reticenze, la ricchezza dell'ordito storico, la contraddittorietà dei conflitti e la varietà delle voci, assolvendo in ciò inevitabilmente una funzione anti-identitaria e quindi, ancora, antinazionale, anticonfessionale e antidottrinaria (palesando dunque una, spesso, incomponibile contraddizione tra le esigenze della professione e i doveri discendenti dall'appartenenza a una comune cittadinanza, fede o tendenza).

Lo scienziato sociale deve rimanere indifferente, se veramente tale, a qualsivoglia processo di costruzione identitaria e di *nation building* e anelare, invece, a vestire i panni dello scienziato «freddo» e «imparziale» del *Qu'est-ce qu'une nation*? di Ernest Renan, impietoso nel vivisezionare e dissolvere certezze.

Se questa pur generalissima concezione del fare scienza è plausibile, la corrosione di tradizionali soggetti collettivi, parole d'ordine e agenzie socializzanti non può non essere da noi salutata con favore, nella misura in cui

essa polverizza (auto)censure e tabù, interdizioni e divieti: tutto questo al di là e forse a dispetto delle diverse sensibilità politiche che coabitano nel nostro animo assieme a quella scientifica.
Non dispensatori di virtù né tessitori di memorie condivise, gli scienziati sociali che si riuniscono sotto l'ombrello di questa nuova iniziativa editoriale, antropologi, pedagogisti, sociologi, storici, si riconoscono in una concezione della scienza che, ancor prima di svolgere una qualsivoglia funzione sociale, si manifesta in pura curiosità intellettuale, in libero esercizio conoscitivo che ricrea perlopiù divisioni e conflitti lì dove regnava la pacificazione narcotizzante dei cervelli all'ammasso.

Tipologie di pubblicazioni

Le tipologie di pubblicazioni proposte riguardano principalmente monografie dedicate a temi e/o autori legati allo spettacolo e alla comunicazione. Si prevedono anche raccolte di articoli apparsi in quotidiani e riviste, documentazioni archivistiche, atti di convegni o giornate di studio.

Revisioni

I volumi pubblicati nella collana sono sottoposti alla supervisione di uno o più membri del consiglio direttivo della Fondazione e/o del comitato scientifico della collana.

Formato elettronico

I volumi pubblicati dalla collana sono liberamente accessibili in formato elettronico sul sito dell'editore Roma TrE-Press. La versione a stampa è acquistabile in modalità 'Print on demand'.

Numerazione progressiva

Le pubblicazioni hanno una numerazione progressiva e hanno un'impostazione grafica comune e aderente a quella della collana. Inoltre sono contrassegnate dal logo della Fondazione.

Direzione

La Direzione della "Collana Visual and Performing Arts" in Roma Tre Press della Fondazione Castello è affidata alla Prorettrice Vicaria della Fondazione, prof.ssa Anna Lisa Tota.

Il Comitato Direttivo è composto dai componenti del Consiglio Direttivo della Fondazione: prof. Vito Zagarrio, prof.ssa Maria Teresa Arfini, prof.ssa Stefania Parigi, prof.ssa Valentina Venturini.

Il Consiglio Scientifico è composto da: Massimiliano Fiorucci (Magnifico Rettore, Università Roma Tre), Luca Aversano (Dams, Università Roma Tre), Enrico Carocci (Dams, Università Roma Tre), Raimondo Guarino (Dams, Università Roma Tre), Valerio Magrelli (Dams, Università Roma Tre), Edoardo Novelli (Dams, Università Roma Tre), Ivelise Perniola (Dams, Università Roma Tre), Veronica Pravadelli (Dams, Università Roma Tre), Mirella Schino (Dams, Università Roma Tre), Christian Uva (Dams, Università Roma Tre), Eugenio Barba (Odin Teatret), Patrick Rumble, Wisconsin University (US), Alex Marlow-Mann, Kent University (GB), David Forgacs, New York University, David Inglis, University of Helsinki, Svetlana Hristova, South-Western University – Blagoevgrad, Juan Antonio Roche Càrcel, Universidad de Alicante.
Il Consiglio Scientifico può avanzare proposte e, in base alle diverse competenze disciplinari dei componenti, svolgere supervisioni o curatele dei volumi da pubblicare.

<https://fondazionecastello.uniroma3.it/?page_id=927>

Indice

Giulio Cesare Castello critico di «Cinema»: un'introduzione 15
Matteo Santandrea

Scritti sulla rivista «Cinema» 29

1948-1949 31
Infanzia breve del cinema messicano 31
Documentari e cortometraggi 35
Retrospettive: *Mascherata* 39
Wilder vede nel film l'espressione della civiltà 43
Retrospettive: *Ventesimo secolo* 46
I registi: Billy Wilder 50
Le interviste di «Cinema»: Armand Salacrou e il mito di Faust 53
L'avventura americana dell'intelligenza europea 56
Retrospettive: *Il sentiero del pino solitario* di Hathaway, *La carica dei seicento* di Curtiz, *Follie di Broadway 1936* di Del Ruth e *Margherita Gauthier* di Cukor 64

1950 70
Cinema "etico" e "petulanti astruserie" 70
Retrospettive: Una pentalogia piccolo borghese 74
Galleria: Joan Fontaine 80
I registi: Renato Castellani 83
È ben difficile scrivere la storia 88
Retrospettive: *Addio giovinezza!*, *Sissignora*, *Gelosia*, *Le sorelle Materassi*, *Il cappello da prete* 97
Censura bianca e nera 102
Nessuno inventa nulla 107
I registi: John Huston 109
Il Lido non mi piace 114
Biblioteca: Il film comico 116
Galleria: Robert Young 118

Attori e attrici. Bravure individuali ed efficienza di squadre 121
Le interviste di «Cinema»: 124
Clair si rifà al comico, Ophüls rimane a Vienna
I registi: Augusto Genina 131
Retrospettive: *La vedova allegra* di Lubitsch 135

1951 140
Fenomeno di sempre e nuova consapevolezza 140
I registi: William A. Wellman 143
Biblioteca 147
Dietro la facciata di Jules Berry 150
Biblioteca 152
Max Ophüls in casa Tellier 154
Galleria: Anne Baxter 157
Biblioteca 161
Le interviste di «Cinema»: 165
Alberto Lattuada tra l'intelligenza e il cuore
Venezia 1951 - Dopo il diluvio non sempre ci fu il sereno 168
I registi: Alessandro Blasetti 174
Dopo Venezia - Omaggio a Jouvet 179
Alfabeto minore di Hollywood 182
Alfabeto minore di Hollywood (II) 187
I registi: Joseph L. Mankiewicz 190
Alfabeto minore di Hollywood (III) 197
Hanno visto Napoli e poi Mori 199

1952 206
Alfabeto minore di Hollywood 206
I registi: Jean Delannoy 208
Alfabeto minore di Hollywood 215
Alfabeto minore di Hollywood 219
I registi: Gregory La Cava 221
Galleria: Pierre Renoir 225
Marmittoni al fronte per il mercato delle facce 228
Venezia 1952 - Miserie e splendori di Venezia maggiorenne 231
Film di questi giorni 261

Film di questi giorni 271

1953 292
Film di questi giorni 292
Film di questi giorni 299
Film di questi giorni 310
Film di questi giorni 326
Film di questi giorni 337
Cannes: atto primo 348
Film di questi giorni 368
Cannes: atto secondo 377
Film di questi giorni 390
Biblioteca 400
Storia segreta di un film che Max Ophüls non ha mai fatto 404
Film di questi giorni 412
Film di questi giorni 423
Berlino, Festival d'incontro 427
Il settimo Festival di Locarno 442
Film di questi giorni 455
Il documentario a Venezia è uno spettacolo popolare 461
Intervista con Wyler e Semenov 470
Troppi "Leoni" al Lido 475
Trent'anni di cinema francese a Venezia 513
Film di questi giorni 522
Film di questi giorni 529
Film di questi giorni 533
Film di questi giorni 544
Film di questi giorni 557
Film di questi giorni 568
Il neorealismo è vivo 579
Film di questi giorni 586
Film di questi giorni 598

1954 619
Film di questi giorni 619
Film di questi giorni 632

Film di questi giorni 643
Film di questi giorni 661
Film di questi giorni 674
Biblioteca 690
A letto al buio 697
Film di questi giorni 704
Dodici film (più uno) a Cannes 721
Un Festival senza vinti 739
Film di questi giorni 767
Film di questi giorni 778
I film 786
I film 797
I film 804
Biblioteca - Due libri sul cinema italiano 810
Quasi retrospettivo il Festival di Locarno 816
I film 822
I film 828
Biblioteca 835
I film 839
Biblioteca 842
Venezia ha bisogno del bisturi - I film della XV Mostra 844
I film 893
I film 903
I film 909

Giulio Cesare Castello critico di «Cinema»: un'introduzione

Matteo Santandrea

La presente raccolta nasce con l'intento di riportare alla luce un corpus critico unitario quanto sommerso: gli scritti di Giulio Cesare Castello pubblicati su «Cinema» tra il 1948 e il 1954. Il quindicinale fondato nel 1936 da Luciano De Feo, e successivamente diretto da Vittorio Mussolini e Gianni Puccini, avvia in questi anni di snodo una seconda stagione che fa seguito alla sospensione causata dal secondo conflitto mondiale e dalla caduta del regime fascista[1]. Sotto la guida di Adriano Baracco e del redattore Guido Aristarco, quest'ultimo principale artefice della riapertura postbellica e della nuova strategia editoriale, il periodico abbandona il programma tecnico-divulgativo delle origini[2] per assumere un taglio più analitico in sintonia con i profondi mutamenti che investono la società italiana e il panorama filmico internazionale[3].

---

[1] È necessario precisare come, anche nel corso della prima serie (1936-1943), il periodico nato sul modello del bimestrale di divulgazione scientifica «Sapere» (edito dalla stessa Hoepli) si configura come «rivista di battaglia» dalla chiara connotazione antifascista: qui, sottolinea Claudio Bisoni, «vanno colti i primi germi della poetica neorealista. Si denuncia la perdita di valori comuni, si promuove un nuovo umanesimo. Viene anticipata la poetica zavattiniana del pedinamento». C. Bisoni, *La critica cinematografica. Metodo, storia e scrittura*, Archetipolibri, Bologna 2006, p. 45. Sulla prima fase del quindicinale cfr. G. De Santis, *Ripensando ai tempi di «Cinema» prima serie*, in Id., *Verso il Neorealismo. Un critico cinematografico degli anni quaranta*, a cura di C. Cosulich, Bulzoni, Roma 1982.

[2] Per un approfondimento si rimanda in particolar modo a *Il lungo viaggio del cinema italiano. Antologia di "Cinema" 1936-1943*, a cura di O. Caldiron, Marsilio, Venezia 1965; *«Cinema» 1936-1943. Prima del neorealismo*, a cura di Id., catalogo della mostra, SNC, Roma 2002.

[3] Come evidenzia Raffaele De Berti, «Dopo la tragica parentesi della guerra con il ritorno 'massiccio' dei film americani si avrà, fin verso la fine degli anni Cinquanta, una nuova stagione di successo per i rotocalchi cinematografici, la cui formula tipo non varierà molto da quella degli anni Trenta». Tuttavia, prosegue l'autore, «sono sempre presenti numerosi periodici sulle cui pagine si svolgono accesi dibattiti critico-teorici. Basta ricordare le nuove serie di "Bianco e Nero" (1947) e di "Cinema" (1948) o pubblicazioni come "Cinema Nuovo" (1952)». R. De Berti, *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cine-*

Come ha ricordato lo stesso Aristarco – riferendosi in particolar modo alla fase terminale della prima serie – «Cinema», già allora, «sostiene la nascita di opere che emigrano dal grigiore della retorica fascista verso terre vicine e lontane, auspica paesaggi inediti e, in essi, rapporti altrettanto inediti tra gli uomini»[4]. Parole che rivelano come, sotto la superficie dell'apparato ufficiale, la rivista custodisse già un orientamento critico e una tensione culturale che anticipano la svolta del dopoguerra: una forma di resistenza passiva che, pur nei limiti imposti dal contesto, prefigura nuove possibilità espressive e nuovi, proficui rapporti tra arte e società. Dopo il conflitto, questo impulso sotterraneo viene portato in superficie e sistematizzato, convertendo la testata in un laboratorio critico teso a una lettura del mezzo filmico in relazione al presente. Il cinema, cioè, viene ora concepito dall'intera redazione non soltanto come arte autonoma, ma come strumento capace di contribuire al dibattito culturale e di interrogare il reale, restituendone la complessità mediante molteplici approcci stilistici, codici visivi, stilemi narrativi.

Lo scopo iniziale del quindicinale, osserva Denis Lotti,

> è mediare le finalità divulgative legate perlopiù a problematiche della tecnica cinematografica con quelle artistiche e spettacolari, ma ciò avviene per gradi. Una fase ulteriore va dal 1941 al 1943 e vede una trasformazione per l'ingresso di alcuni giovani come Aldo Scagnetti, Giuseppe De Santis, Carlo Lizzani, Mario Alicata. La critica di «Cinema» inizia a farsi portatrice di nuove esigenze (la poetica neorealista) e a parlare un nuovo linguaggio […]. La scrittura critica e letteraria […] tende a convertirsi in scrittura cinematografica, cosa che di lì a poco accadrà nei fatti, con passaggi di critici dietro la macchina da presa[5].

In tale scenario, Castello – critico e storico del cinema e del teatro – è senz'altro una delle voci più articolate e riconoscibili della nuova impostazione, al punto da assumere nel 1954 la direzione della terza serie (avviata grazie al salvifico intervento del parlamentare socialdemocratico Egidio Ariosto) guidando il periodico per sei mesi con rigore critico e coerenza

---

matografici: il film e i suoi paratesti, Vita e Pensiero, Milano 2000, p. 7.

[4] G. Aristarco, *Il cinema fascista. Il prima e il dopo*, Dedalo, Bari 1996, p. 103.

[5] D. Lotti, *Il cinema tra le colonne. Storia, metodi e luoghi della critica cinematografica in Italia*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2020, p. 27.

editoriale[6].

L'interesse di questo volume, dunque, non è soltanto documentario: gli articoli qui raccolti – tra rubriche[7], retrospettive, 'gallerie', approfondimenti e interviste a registi e sceneggiatori come Armand Salacrou, René Clair, Max Ophüls, Alberto Lattuada, William Wyler – offrono uno sguardo penetrante sul cinema mondiale di fine anni Quaranta e inizio Cinquanta, ma anche un esempio emblematico di una fase centrale della critica italiana in cui la riflessione sulla settima arte restava fortemente intrecciata alla cultura letteraria, alla militanza intellettuale e al lavoro di selezione e orientamento culturale[8]. Il linguaggio di Castello è colto, sorvegliato, attraversato da una consapevolezza formale in netta controtendenza rispetto al tono impressionistico e talvolta partigiano che caratterizza buona parte della critica di allora. È una voce, ferma e nel contempo mai vanagloriosa, che unisce la prospettiva del reporter alla densità argomentativa dello studioso[9], e

---

[6] Pur mantenendo alcuni elementi di continuità con la precedente gestione, la fase che vede Ariosto e Castello (con Davide Turconi redattore capo) alla guida della rivista non andrà oltre il dicembre di quello stesso anno a causa di difficoltà finanziarie e attriti interni. In quei mesi, Castello – ritrovandosi a dirigere un periodico ormai più orientato verso contenuti tradizionali di tipo giornalistico – ha tuttavia continuato a esercitare con rigore la sua funzione critica, confermando la coerenza del suo sguardo anche in un contesto editoriale ormai instabile. La testata – la cui linea, con la direzione di Pasquale Ojetti (1955-1956), era nel frattempo radicalmente mutata, prendendo le distanze dal neorealismo, manifestando particolare apprezzamento verso il cinema statunitense e adottando un approccio più conservatore anche nei riguardi delle operazioni di censura – chiuderà definitivamente nel luglio del 1956. Sulla storia editoriale del periodico si rimanda inoltre a G.P. Brunetta, *Il cinema neorealista italiano. Storia economica, politica e culturale*, Laterza, Roma-Bari 2009, pp. 340-342.

[7] Una su tutte *Film di questi giorni*, rubrica firmata da Aristarco dal 1948 al 1952 poi affidata a Castello. Scrive a tal proposito, e in termini a dir poco polemici, il fondatore di «Cinema Nuovo»: «Quando per ragioni che [Castello] ben conosceva venni estromesso da "Cinema", fu quasi il solo a continuare la collaborazione a quel quindicinale: in premio gli diedero prima la rubrica critica, già da me redatta, *Film di questi giorni*, e poi per qualche tempo la direzione della rivista stessa, che peraltro continuò a uscire ancora solo per poco». G. Aristarco, *Sciolti dal giuramento. Il dibattito critico-ideologico sul cinema negli anni Cinquanta*, Dedalo, Bari 1981, p. 218.

[8] Cfr. *La critica cinematografica in Italia. Rilievi sul campo*, a cura di B. De Marchi, Marsilio, Venezia 1977.

[9] Castello è d'altra parte autore di diversi studi monografici, tra cui *Il cinema neorealistico ita-*

che oggi appare quanto mai meritevole di una vasta riscoperta.

Una figura di rilievo nel paesaggio critico del dopoguerra

Sebbene meno noto se confrontato con altri nomi coevi come Umberto Barbaro, Luigi Chiarini e lo stesso Aristarco, Castello rappresenta un esempio coerente di intellettuale 'di rivista' impegnato in un'attenta opera di mediazione tra il grande pubblico e l'arte cinematografica. La sua attività, concentrata in prevalenza tra gli anni Quaranta e Cinquanta, coincide con una fase di rifondazione del discorso critico italiano, in cui, come anticipato, la produzione filmica inizia a essere gradualmente accettata quale oggetto legittimo di riflessione estetica e culturale. Da qui l'attenzione del critico genovese verso il neorealismo – colto non solo nella sua dimensione sociale e narrativa, ma anche nella portata linguistica – che culminerà con la pubblicazione del volume *Il cinema neorealistico italiano*. I suoi interventi, cioè, riconoscono nel 'nuovo cinema' del paese una svolta espressiva in grado di ridefinire il rapporto tra immagine, realtà e spettatore.

Pur scrivendo principalmente per «Cinema», Castello collabora anche ad altre iniziative editoriali, tra cui «Bianco e Nero», «Sipario», «Rivista del cinematografo», oltre a progetti promossi da ERI - Edizioni Radio Italiana, e i suoi interventi riflettono un interesse costante tanto per il cinema internazionale a lui contemporaneo quanto per la riscoperta di opere e autori del passato. Si coglie subito il peso di una formazione letteraria solida e di una sensibilità non rigidamente ideologica, attenta alla resa stilistica, alla regia e alla fotografia piuttosto che al contenuto morale o politico. Questa posizione – minoritaria rispetto alle tendenze 'engagées' della critica di matrice marxista o cattolica[10] – rende oggi i suoi scritti preziose testimonianze

liano, ERI, Torino 1956; *Il Divismo. Mitologia del cinema*, ERI, Torino 1957; *Erich Von Stroheim*, Edizioni di Bianco e Nero, Roma 1959; *Luchino Visconti*, Éditions Serdoc, Lyon 1961; *Rouben Mamoulian: i suoi film e i suoi critici*, Edizioni di Bianco e Nero, Roma 1964. È poi curatore, con Claudio Bertieri, del volume *Venezia 1932-1939. Filmografia critica della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica*, Edizioni di Bianco e Nero, Roma 1959.

[10] La questione deve tuttavia essere problematizzata. Secondo Bisoni, la critica del periodo «è stata descritta, in modo fin troppo severo, come un mix di ideologizzazione, dogmatismo estetico, incapacità di cogliere gli aspetti più innovativi del panorama cinematografico nazionale e internazionale». Sebbene tale lettura non sia priva di fondamenti, essa, prosegue l'autore, «non considera gli effetti del particolare design editoriale con cui sulle riviste

di un'indagine che affronta la ricchezza espressiva senza appiattirne le sfumature e senza ridurla a schemi semplificati. Si tratta, insomma, di un tono argomentativo che nasce in un contesto in cui la critica cinematografica si sovrappone al discorso letterario, ereditandone strumenti e stilemi. In Castello questa sovrapposizione è pienamente visibile, ma sempre consapevole: se da un lato adopera un lessico allusivo intessuto di metafore, dall'altro mostra grande padronanza dei concetti tecnici della messinscena.

Uno degli elementi più riconoscibili della sua produzione è la continua ricerca formale. La scrittura di Castello coniuga chiarezza espositiva e spessore interpretativo, e l'argomentazione è sempre sostenuta da riferimenti storici, ma anche letterari (da Oscar Wilde a Guy de Maupassant, da Louis Aragon a John Steinbeck), pittorici e teatrali chiamati in causa a dimostrazione di una concezione del cinema come fenomeno 'totale'.

Lungi dall'adottare una prosa meramente ornamentale, lo stile di Castello è finalizzato a penetrare criticamente l'opera, ad approfondirne la natura visiva e drammaturgica. Ne è esempio l'analisi della produzione di Emilio Fernández, nella quale Castello descrive il regista messicano come autore di un «cinema populistico, con una intonazione tutta sua» individuandone limiti e pregi con notevole lucidità: «Fernández, quando si allontana dalla incantata purezza della contemplazione del paesaggio, tende a farsi ingenuamente predicatorio»[11], asserisce evidenziando così la tensione tra lirismo visivo e narrazione didascalica.

Castello sembra, insomma, sistematicamente alla ricerca di un equilibrio tra istanza valutativa e restituzione sensibile del film preso in esame. Il tentativo, anche nelle recensioni che interessano opere di cineasti globalmente stimati, è quello di cercare le articolazioni interne, le contraddizioni espressive, le sfumature dell'immaginario messe in gioco, rifuggendo da cliché e valutazioni codificate. La sua è, in definitiva, una critica qualitativa,

---

di cinema sono organizzati i vari temi. La pluralità delle rubriche sulle singole testate è lo strumento principale attraverso il quale le diverse politiche editoriali gestiscono la trattazione simultanea di una varietà significativa di argomenti». C. Bisoni, *Le riviste di cinema e la cultura cinematografica italiana dal dopoguerra alla fine degli anni Cinquanta: uno sguardo d'insieme*, in *Culture del film. La critica cinematografica e la società italiana*, a cura di M. Guerra, S. Martin, il Mulino, Bologna 2020, pp. 48-49.

[11] G.C. Castello, *Infanzia breve del cinema messicano*, in «Cinema», a. I, n. 2, novembre 1948, p. 51.

non quantitativa: non applica griglie precostituite, ma, ragionando anche sui gusti del pubblico popolare, lascia che il giudizio emerga da una lettura paziente e partecipe, appassionata ma al tempo stesso rigorosa del testo filmico a prescindere dal genere o dalla corrente in cui esso si inscrive.

La critica italiana tra letteratura, ideologia e cinefilia (1945-1955)

Nella prima metà del secolo, in Italia la riflessione critica sul cinema è segnata da un doppio movimento: da un lato la crescente legittimazione dell'arte filmica nel campo culturale; dall'altro la tensione tra approcci ideologici e prospettive formali. Negli anni immediatamente successivi alla fine della guerra, la critica nazionale vive una fase di rifondazione: si moltiplicano le riviste[12], si intensifica il dibattito, si definiscono orientamenti teorici e politici inconciliabili ma accomunati dall'urgenza di assegnare al cinema un ruolo attivo nel progetto di rinnovamento del paese.

È in questo scenario che, nel panorama della stampa cinematografica nostrana, si affermano due principali polarità. La prima è quella ideologica, che rivendica una funzione militante della critica[13]. Si pensi allora ad Aristarco, i cui testi propongono una lettura dell'orizzonte filmico attenta ai meccanismi produttivi, alla rappresentazione delle classi sociali, all'impegno etico dell'autore. Riviste come «Cinema Nuovo» (fondata nel 1952) diventano, ergendosi «a difesa del realismo critico e della metodologia marxiana»[14], un laboratorio in cui l'estetica è alle volte subordinata all'efficacia politica dell'opera[15]. O, per dirla con Roberto De Gaetano, nella quale

[12] Sulla questione cfr. C.L. Bragaglia, *Le riviste di cinema*, in *Materiali sul cinema italiano degli anni '50*, a cura di A. Aprà *et al.*, Quaderno informativo n. 74bis - XIV Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Roma 1978.

[13] Cfr. G. Aristarco, *Marx, il cinema e la critica del film*, Feltrinelli, Milano 1979; ID., *Sciolti dal giuramento*, cit.

[14] Bisoni, *La critica cinematografica. Metodo, storia e scrittura*, cit., p. 49.

[15] Come scrive Lotti, «Lungo gli anni Cinquanta l'irrigidimento ideologico condiziona le posizioni delle personalità affermate della critica, legate a partiti politici, ciò però consente l'emergere di nuove generazioni che si faranno largo nei decenni successivi. […] L'allontanamento da "Cinema" di Guido Aristarco, allora poco più che trentenne, contribuisce alla decisione di questi di fondare nel 1952 "Cinema Nuovo", risposta – polemica e forte – a un tentativo di "restaurazione"». Lotti, *Il cinema tra le colonne*, cit., p. 29.

«l'opera diviene sacrificabile sull'altare dell'ideologia»[16].

La seconda tendenza è invece tesa a riflettere sulle peculiarità espressive del film, focalizzando il discorso sulla dimensione autoriale. È qui che si collocano, con accenti diversi, le esperienze di «Bianco e Nero» (pubblicata dal 1937 e legata sin dalla sua istituzione al Centro Sperimentale di Cinematografia) e «Filmcritica» (a cui dà vita Edoardo Bruno nel 1950), ma anche molte delle firme che partecipano alla rinascita di «Cinema» prima che l'impostazione, nel corso della seconda serie, cominciasse a irrigidirsi. In questo clima si inserisce anche l'influenza crescente del pensiero critico francese – in special modo di André Bazin e dei «Cahiers du cinéma» – che solo progressivamente entrerà nel dibattito italiano, talvolta per contrasto o in alcune specifiche circostanze per effettiva adesione teorica, come nel caso del trimestrale «Cinema & Film» che Adriano Aprà, già redattore di «Filmcritica», fonderà nel 1966.

A complicare il quadro si aggiunge la forte eredità letteraria della cultura nazionale. Molti critici provengono da studi umanistici e applicano al cinema le categorie e lo stile propri di tale ambito disciplinare. Ne risulta un linguaggio ricco, talora barocco, ma capace di innalzare il livello del discorso sul mezzo. Si sviluppa così una forma di critica-saggio, spesso elusiva rispetto ai canoni accademici ma fertile per la costituzione di una coscienza cinematografica diffusa.

In tale paesaggio, Castello si muove con discrezione e coerenza, assumendo una posizione autonoma rispetto ai blocchi dominanti. Non aderisce esplicitamente né alla critica militante di impronta marxista né a quella cinefila tout court: sceglie piuttosto una via personale, improntata su una lettura attenta dei procedimenti stilistici e su una sensibilità letteraria che non rinuncia alla precisione espositiva. Questa posizione gli permette di cogliere aspetti trascurati da altri approcci più ideologizzati o sistematici, offrendo contributi che, pur minoritari allora, appaiono oggi straordinariamente moderni.

[16] R. De Gaetano, *Il cinema e i film. Le vie della teoria in Italia*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2017, p. 11.

Temi, cinematografie e autori: una geografia dello sguardo

Gli interessi cinematografici di Castello sono ampi e non vincolati da sistemi predefiniti, ma lasciano emergere alcune linee tematiche ricorrenti. L'attenzione al documentario e al cortometraggio è una delle sue cifre distintive: Castello è infatti tra i pochi critici italiani del tempo a considerare il documentario come 'dimensione' autonoma, non solo come avanguardia o anticamera del lungometraggio di finzione. Scrivendo sulle prime opere (per l'appunto documentaristiche) di Michelangelo Antonioni, Luciano Emmer e Francesco Pasinetti, e dedicandosi all'attività di autori esteri come Pare Lorentz, Robert J. Flaherty e Georges Rouquier, riconosce nel film *nonfiction* un campo fertile – e senza dubbio meritevole di approfondimento – di rinnovamento linguistico.

Il rilievo che Castello attribuisce al documentario e al cortometraggio riflette, in sostanza, un'idea precisa del cinema come campo di sperimentazione e luogo di frontiera. In tal senso, la sua lettura non è mai riduttiva né ancillare: Castello individua nel documentario una grammatica indipendente, in grado di coniugare tensione poetica e funzione conoscitiva, inserendosi così in un discorso più ampio che, nel secondo dopoguerra, coinvolge anche altri critici – si pensi a Chiarini – parimenti interessati alla funzione sociale e alle prerogative stilistiche di questa pratica filmica.

Ciò che distingue però Castello è la capacità di cogliere, nei margini del discorso cinematografico dominante, le tracce di un'originalità linguistica spesso più viva che nei film di produzione maggiore. Il suo sguardo si interessa alla qualità *percettiva* del film, alla sua tessitura interna e all'energia plastica delle immagini. Ne è esempio l'attenzione che dedica al cinema di Rouquier, autore francese poco affrontato in Italia, che Castello tratta con una serietà critica pari a quella accordata ai maestri del lungometraggio di finzione.

Allo stesso modo, il suo interesse per le cinematografie 'laterali' risponde a una genuina disposizione a esplorare, comprendere, scendere in profondità. Lungi dall'adoperare categorie gerarchiche o schemi legati alla centralità culturale dell'Europa occidentale o degli Stati Uniti, Castello analizza le opere di registi messicani, giapponesi, cecoslovacchi (come Fernández, Kaneto Shindō, Jiří Trnka) con la stessa sensibilità, la stessa precisione e, se necessario, la stessa severità destinata ai grandi, consolidati nomi del

cinema occidentale[17]. Questo approccio aperto e comparativo si riflette anche nella costante attenzione che dedica ai festival internazionali – da Venezia a Locarno, da Cannes a Karlovy Vary –, osservati come luoghi di lettura critica del presente e di confronto tra modelli culturali. In anticipo su molta critica italiana, Castello si mostra inoltre accorto nel cogliere l'ibridazione dei linguaggi e dei generi, l'uso del paesaggio come fondamentale elemento narrativo, la contaminazione tra immaginari popolari e sperimentazione visiva. Sotto questo aspetto, il suo contributo assume oggi un valore quasi *decoloniale* ante litteram.

Le cinematografie 'periferiche' occupavano allora uno spazio marginale, e la loro analisi era in molte occasioni filtrata da invalicabili pregiudizi. Salvo alcune eccezioni, il cinema realizzato in America Latina o in Estremo Oriente veniva sovente considerato una semplice appendice rispetto ai poli produttivi centrali (Italia, Francia, Stati Uniti), quando non ridotto a oggetto di curiosità folklorica. La critica italiana tendeva cioè, in diverse occasioni, a leggere tali produzioni secondo parametri tradizionali, lasciando poco spazio alla valutazione specifica della grammatica filmica e dei contenuti.

Lo sguardo di Castello rappresenta in questo senso una chiara discontinuità. Più che attribuire un valore *a priori* sulla base della provenienza geografica, il critico si dimostra interessato a ciò che ogni opera articola in termini di forma, ritmo, composizione. Non riduce le cinematografie cosiddette 'minori' a riflessi opachi di modelli egemoni, ma è attento a coglierne le peculiarità anche laddove queste sfuggano alle griglie estetiche codificate nell'Europa occidentale. Il cinema di Koji Shima e di Vladimír Vlček, ad esempio, viene pertanto valorizzato per la tensione lirica, il lavoro cromatico e la dialettica tra iconografia popolare e costruzione narrativa.

Analoga è la postura che Castello assume nei confronti della produzione hollywoodiana, da lui interpretata con una lucidità al tempo rara. In un momento in cui buona parte della stampa cinematografica tendeva a diffidare del film di consumo – considerandolo evasione di massa, spettacolo superficiale, prodotto 'contaminato' – Castello si distingue per la sua

[17] Così si esprime, ad esempio, su *Salomè* (*Salome*, 1953) di William Dieterle: «è un film al di là del bene e del male, un saggio di incoscienza e pacchianeria, compiuto per di più con mezzi risibilmente insufficienti, a paragone del quale i "mammuth" storici di DeMille o il *Quo Vadis* assumono relativa dignità». G.C. CASTELLO, *Film di questi giorni*, in «Cinema», a. VI, n. 120, ottobre 1953, p. 247.

capacità di osservare con attenzione le strategie espressive che certi registi ben lontani dal «pantheon ristretto del cinema d'arte dell'epoca»[18] sapevano sviluppare all'interno di quel sistema. Un sistema, cioè, rigido e spesso dedito a realizzare in base a robusti calcoli industriali dei «mammuth», come definisce *Via col vento* (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939) e *Quo vadis* (*Quo Vadis*, Mervyn LeRoy, 1951)[19].

Howard Hawks, Billy Wilder, John Huston vengono esaminati da Castello non attraverso l'ottica del moralismo o della denuncia sociologica, ma sinceramente apprezzati per il loro talento alle volte corrosivo o per la loro abilità nell'elaborare tensioni interne e sottotesti ironici. Emblematico è l'articolo su *Ventesimo secolo* (*Twentieth Century*, 1934) di Hawks, in cui coglie la natura 'dirompente' del film rispetto al genere della commedia sofisticata: «nessuno al pari di lui», scrive a proposito dell'autore statunitense, ha «assimilato le esigenze di impiego di un mezzo espressivo (il parlato), che minacciò di diventare soverchiante nei confronti dell'immagine»[20].

In tal modo, un cinema considerato commerciale si rivela luogo di invenzione e di pensiero. Anche nel caso di autori come Michael Curtiz, Castello evita semplificazioni: il suo interesse va alla composizione dell'inquadratura, alla modulazione della luce, alla funzione simbolica del montaggio. Ogni dettaglio tecnico è per lui portatore di significato.

Questo sguardo 'interno' al testo filmico, libero da superiorità ideologiche o da automatismi di giudizio, anticipa in un certo qual modo l'approccio che avrebbe poi contraddistinto una parte della critica francese e, più tardi, la scuola semiologica italiana. In Castello non c'è compiacimento cinefilo né feticismo per l'immagine: solo una disponibilità a *vedere*, che oggi appare tanto più preziosa quanto più rara.

Ampio, come già parzialmente evidenziato, è poi il ventaglio dei re-

---

[18] Bisoni, *Le riviste di cinema e la cultura cinematografica italiana dal dopoguerra alla fine degli anni Cinquanta: uno sguardo d'insieme*, cit., p. 50.

[19] G.C. Castello, *A letto al buio*, in «Cinema», a. VII, n. 130, marzo 1954, p. 158. L'articolo in questione – in cui il critico genovese risponde alle accuse che Barbaro, in un editoriale intitolato *La perla nera* su «L'eco del cinema», gli muove contro per via di una riflessione a proposito del cinema nordamericano pubblicata da Castello sulle pagine di «Unitalia Film» – è peraltro incentrato proprio sulla produzione hollywoodiana e sulla distinzione tra arte e industria.

[20] Id, *Retrospettive:* Ventesimo secolo, in «Cinema», a. II, n. 11, marzo 1949, p. 347.

gisti affrontati: da Ophüls (per il quale nutre particolare stima) a Julien Duvivier, da John Ford a Ernst Lubitsch, da Vittorio De Sica a William A. Wellman. Nei testi di Castello si avverte in definitiva una concezione del cinema come arte delle arti, ed è sistematico il suo interesse per le intersezioni tra immagine, parola e suono. L'attenzione al ritmo di un film, ai passaggi di montaggio, all'uso del colore, è pari a quella per la composizione musicale o per le dinamiche attoriali. Secondo il critico, la regia è sempre al centro, ma intesa come luogo in cui convergono diverse componenti espressive, ciascuna analizzata con metodo e sensibilità. Pertanto, questa prospettiva non si traduce mai in un culto della tecnica fine a sé stessa. Il suo approccio non è formalista, ma ermeneutico: la regia è indagata come punto di sintesi di un progetto narrativo e immaginativo.

Tale concezione si manifesta soprattutto nei suoi scritti sui cortometraggi animati e sui documentari d'arte. Quando Castello commenta *Van Gogh* (*Id.*, 1948) di Alain Resnais o *Špaliček* (*Id.*, 1947) di Trnka, lo fa come critico in grado di interpretare il linguaggio filmico in chiave simbolica, plastica, persino poetica. A muoverlo è un'idea quasi umanistica del cinema, per cui ogni opera è un microcosmo nel quale si intrecciano tensioni estetiche, visioni del mondo, scelte etiche.

In ciò si avvicina alla critica francese coeva – in particolare a figure come Bazin – pur restando fedele a uno stile più narrativo e meno speculativo. Non è interessato a fondare una teoria generale del cinema, bensì a mostrare, di volta in volta, come un film possa raggiungere quella sintesi tra forma e senso che giustifica il suo valore artistico.

L'eredità di Castello: un gesto critico da rivendicare

Rileggere oggi gli scritti di Castello significa pertanto non solo riscoprire una voce perlopiù dimenticata, ma anche interrogarsi sullo statuto della critica cinematografica. In un'epoca prevalentemente segnata, citando Bisoni, da un «registro informale caratterizzato da marcatori di colloquialità e scelte lessicali bassomimetiche»[21], dunque da quell'indebolimento «simbolico e pratico» della critica e del suo esercizio di cui parla De Gaetano[22], l'opera

[21] C. Bisoni, *La critica cinematografica. Un'introduzione*, Archetipolibri, Bologna 2013, p. 63.

[22] R. De Gaetano, *La critica e la contingenza della forma*, in *Atti critici in luoghi pubblici. Scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, a cura di M. Guerra, S. Martin, Diabasis, Parma

di Castello ricorda che tale operazione (tale mestiere) può ancora delinearsi quale forma di mediazione culturale. Una mediazione approfondita, articolata, eppure diretta ed efficace, volta a mettere in luce l'essenza e le complessità del testo filmico esaminato in maniera del tutto libera, laica, in alcuni casi ironica, senza ridondanze e autocompiacimenti.

Sebbene accusato di indagare i film secondo modalità antifilosofiche ed eccessivamente storicistiche[23], la sua angolazione, invero mai inquinata da assunti manichei e preconcetti normativi[24], offre un modello di precisione analitica e di consapevolezza contestuale che resta, a distanza di oltre settant'anni, sorprendentemente attuale. Non c'è, nei suoi articoli, alcuna volontà di dettare tendenze o di stabilire gerarchie: solo il desiderio di comprendere e di offrire impressioni mirate e scevre da vincoli dogmatici. Ed è proprio questa disponibilità all'ascolto e alla visione e questa fiera autonomia intellettuale che ora costituiscono la sua eredità più viva.

Nel quadro del rinnovamento culturale del dopoguerra italiano, la critica cinematografica è stata un luogo di costruzione di senso, uno spazio di confronto tra differenti sensibilità. Castello ha preso parte a questo sforzo con discrezione ma con coerenza e fermezza, non rinunciando a formulare valutazioni nette e persino caustiche (per quanto sempre ragio-

---

2019, p. 31. Sulla questione, molto più complessa rispetto a quanto emerga nella nostra sede, si rimanda, oltre al già citato *Il cinema tra le colonne* di Lotti, a L. MALAVASI, *Dal portale al blog: storia della critica non ufficiale*, in *Le nuove forme della cultura cinematografica. Critica e cinefilia nell'epoca del web*, a cura di R. Menarini, Mimesis, Milano-Udine 2012; R. MENARINI, *Il discorso e lo sguardo. Forme della critica e pratiche della cinefilia*, Diabasis, Parma 2018.

[23] «Potrei dirgli», scrive Aristarco riferendosi a Castello, «che la revisione critica può assumere un'utile funzione se si guarda con spirito storicistico alle opere del passato e del presente ma senza prescindere dalla "ricerca" di una estetica valida (e non certo che "vada bene per tutti gli usi"). L'estetica è alla base di ogni seria critica e quindi revisione. E fare della buona critica vuol dire in fondo fare anche buona filosofia, e viceversa; come tutta l'opera di Gramsci ci insegna». ARISTARCO, *Sciolti dal giuramento*, cit., pp. 218-219. L'accusa nei confronti del critico genovese e del suo approccio era già stata mossa sulle pagine di «Cinema Nuovo»: «Castello dichiarava di dare un'importanza assai limitata alla revisione critica, in quanto essa non avrebbe fatto che interpretare esigenze già diffuse, e allo specifico filmico ingerì solo il colpo di grazia. […] Per il Castello poi, tutto consiste nell'esaminare o riesaminare i film con spirito storicistico». ID., *Sviluppare la revisione*, in «Cinema Nuovo», a. III, n. 46, novembre 1954.

[24] Cfr. BISONI, *La critica cinematografica. Metodo, storia e scrittura*, cit., p. 46.

nate). In alcune occasioni si è ad esempio posto come un «maestro burbero e bonario, anche un po' pedante»[25], per usare l'espressione con cui Lorenzo Pellizzari lo descrive a proposito della sua recensione di *Il viale della speranza* (Dino Risi, 1953): «Era doveroso», afferma Castello nell'articolo in questione, «dimostrarsi ancora una volta severi con Dino Risi, perché dal suo talento è lecito aspettarsi di meglio; un meglio che è già preannunziato dalla esteriore, amabile speditezza e lindura che il suo recente film presenta, virtù che nel precedente [*Vacanze col gangster*, 1952] venivano desiderate invano»[26]. Ma si veda anche l'analisi di *Stazione Termini* (Vittorio De Sica, 1953), nella quale Castello rimprovera all'autore di aver proposto una rappresentazione «profondamente falsa» dello scenario d'ambientazione:

> È spiacevole dover arrivare ad una conclusione tanto cruda, ma le cose mi pare stiano esattamente così. […] Tale errore, certo imputabile non solo a De Sica, ma forse più a Zavattini e ai suoi collaboratori Luigi Chiarini e Giorgio Prosperi, è consistito nel credere lecito e doveroso – partendo dalla considerazione che una grossa stazione ferroviaria presenta un traffico intenso e disparato – fare di essa una sorta di convulso e pittoresco caravanserraglio, un centro d'attrazione di tante figure e manifestazioni singolari e bizzarre[27].

La sua prosa ci restituisce insomma l'immagine di un critico per cui il cinema era prima di tutto un fatto artistico da trattare con accuratezza, e solo in seconda istanza un fenomeno sociale o ideologico.

Ripubblicare oggi i suoi scritti sulla nuova serie di «Cinema» – vale a dire su un quindicinale che dalla riapertura si profilava quale «esempio di un onorevole compromesso tra l'ideologia di sinistra che affiora e qualche compiacimento neodivistico», i cui lettori potevano equamente suddividersi «tra spettatori impegnati e fans raccoglitori di figurine»[28] – significa allora restituire dignità a un metodo colto ma non accademico, sorvegliato ma

---

[25] L. Pellizzari, *Critica alla critica. Contributi a una storia della critica cinematografica italiana*, Bulzoni, Roma 1999, p. 177.

[26] G.C. Castello, *Film di questi giorni*, in «Cinema», a. VI, n. 106, marzo 1953, p. 183.

[27] Id., *Film di questi giorni*, in «Cinema», a. VI, n. 105, marzo 1953, p. 147.

[28] L. Pellizzari, *La critica cinematografica in Italia, 1929-59*, in *Storia del cinema mondiale*, vol. V, *Teorie, strumenti, memorie*, a cura di G.P. Brunetta, Einaudi, Torino 2001, p. 477.

non sterile, aperto alla varietà dei linguaggi. Significa anche ricordare che la critica, prima di essere mero giudizio, è un gesto di lettura che tiene insieme etica ed estetica. In tempi in cui l'approccio si fa in molte circostanze superficiale e reattivo, il passo lento e meditativo di Castello può rappresentare un modello prezioso per ripensare il ruolo di questo lavoro interpretativo come forma di conoscenza[29].

Recuperare una voce come la sua non serve a mitizzare il passato, ma a riaffermare un'idea di critica come esperienza culturale stratificata. Più che una teoria sistematica o un manifesto, le pagine contenute in questo volume restituiscono una pratica interpretativa, un atteggiamento estremamente rispettoso verso l'opera al di là della valutazione offerta, una propensione a entrare nel linguaggio dell'altro.

In un'epoca nella quale lo spazio per le mediazioni si restringe e la soglia di attenzione si assottiglia, la scrittura critica di Castello ricorda in definitiva che comprendere un film – come un testo, un'opera, un mondo – richiede tempo, rigore, immaginazione. La sua voce può allora parlarci non solo per ciò che sostiene in relazione alla produzione filmica indagata, ma per come suggerisce di guardare: con impegno, con pazienza, con umiltà, talvolta con intransigenza.

Le trascrizioni degli articoli di Giulio Cesare Castello pubblicati su «Cinema» sono state condotte nel rispetto della forma e della punteggiatura originali, conservando la grafia e le scelte lessicali dell'autore. Si è intervenuti unicamente nei casi in cui si rendesse necessario uniformare la traslitterazione dei nomi propri e l'indicazione dei titoli dei film, al fine di garantirne la corretta corrispondenza con le fonti e la coerenza interna del volume.
In presenza di evidenti errori tipografici o refusi, sono stati introdotti, tra parentesi quadre, interventi redazionali segnalati con l'indicazione «[...]».

[29] Cfr. R. Menarini, *Il mestiere del critico. Appunti per una sopravvivenza*, in *Culture del film*, a cura di Guerra, Martin, cit.

SCRITTI SULLA RIVISTA «CINEMA»
1948-1953

1948-1949

Infanzia breve del cinema messicano

a. I, n. 2, novembre 1948, pp. 50-51

Parlare dell'attività cinematografica nei paesi di lingua spagnola e portoghese significa, sostanzialmente, parlare dello schermo messicano. Le altre nazioni, quale più quale meno attiva e solida nel proprio impianto produttivo, non hanno infatti finora dato un contributo rilevante alla storia del cinema.

In genere, i nostri contatti con le cinematografie spagnola, portoghese e argentina si sono limitati ai vari festival internazionali. Pure, in questi ultimi tempi, sono andati intensificandosi i reciproci scambi di attori e anche di registi tra la nostra e quella cinematografia, i quali avevano un precedente nelle opere di produzione associata italo-spagnola, risalenti ad alcuni anni fa. Così Amedeo Nazzari, Emma Gramatica, Aldo Fabrizi sono da tempo in Argentina, dove il terzo, passato alla regia, ha fortunatamente diretto *Emigrantes* (1948); così Paola Barbara, Nerio Bernardi, Adriano Rimoldi hanno recato il loro contributo d'attori a film spagnoli; e, per contro, l'attore portoghese Antonio Vilar è stato, in Italia, il protagonista di *Guarany* (1948) di Riccardo Freda.

Al nome di Vilar, protagonista, è legato *Camões* (1946), il più importante esempio dell'attività portoghese, una ricostruzione storica di particolare impegno. Esso fu diretto da Leitão de Barros, una specie di regista nazionale cui si devono anche, tra l'altro, *Ala-Arriba!* (1942) e *Inês de Castro* (1944). Tra i film portoghesi di quest'ultimo periodo giova segnalare ancora *Um Homem às Direitas* (1944) di Brum do Canto, *A Vizinha do Lado* (1945) di Lopes Ribeiro. Questi, con Artur Duarte e Chianca de Garcia, sono i registi più quotati, in un paese che va allargando i notevoli impianti industriali di cui già dispone.

Il citato *Inês de Castro* venne girato a Madrid: la collaborazione tra le due nazioni vicina è in questo campo frequente, sotto varie forme. La non esigua produzione spagnola appare, in genere, a quanto ci è dato giudicare,

piuttosto scadente. Il contributo migliore della Spagna allo schermo mi sembra offerto dai numerosi attori egregi che prestano o hanno prestato la loro opera in altri paesi, tra cui il nostro: da Juan de Landa a Luis Hurtado. Tra i registi si possono ricordare Florián Rey e Benito Perojo, che non hanno tuttavia affidato il loro nome ad alcuna opera degna di particolare menzione.

Un singolare impegno industriale attesta il cinematografo argentino, che ha raggiunto una produzione di perfino duecentocinquanta film l'anno. Il suo livello estetico non sembra, in base agli elementi a nostra disposizione, molto elevato: alla mostra veneziana di quest'anno figurava un *Dios se lo pague* (1948) di Luis César Amadori, basato su una commedia di Joracy Camargo, la cui messa in scena è annunciata da una compagnia italiana. L'interpretazione era affidata a Zully Moreno e ad Arturo de Córdova: all'intelligente sobrietà di questo attore messicano si deve la sola dignità di quell'ingenuo apologo. Le fonti teatrali sono care, evidentemente, ai registi argentini. In una mostra di qualche anno fa apparve una specie di parodia della *Dame aux camélias*: *Margarita, Armando y su padre* (1939); tra i film recenti, spiccano *Historia de una mala mujer* (1948) di Luis Saslavsky, interpretato da Dolores del Río (sotto questo titolo melodrammatico si cela il wildiano *Il ventaglio di Lady Windermere*) e *La hostería del caballito blanco* (1948) di Benito Perojo. Il più vistoso sforzo, infine, della cinematografia argentina sembra esser stato *Su mejor alumno* (1944) di Lucas Demare, che trovò apprezzamento anche negli Stati Uniti: ma su tale film ci mancano notizie precise.

Il cinema messicano nasce, si può dire, con *¡Que viva México!* (1933). Tale affermazione non sembri un luogo comune: verso la lezione di Sergej Michajlovič Ėjzenštejn si dimostreranno debitori, a parecchi anni di distanza, coloro che vorranno fare dello schermo messicano l'espressione di un popolo, della sua vita, delle sue aspirazioni, delle sue lotte: il regista Emilio Fernández e l'operatore Gabriel Figueroa. Il Messico aveva già presentato, negli anni precedenti, esempi di "folklore" cinematografico. Ma in *María Candelaria* (1944) il "folklore" viene trasceso, sottratto alla sua episodicità e, sulla scia della grande pittura locale, cui già Ėjzenštejn si era ispirato, rivolto a dare la sintesi poetica di un clima, di un ambiente. *María Candelaria* non era il primo film di Fernández. Era stato preceduto da *Flor silvestre* […]. Il caso volle che, con la sua apparizione al Festival di Cannes, fosse esso ad annunciare al mondo cinematografico la nascita di una nuova "scuola".

In realtà, il termine "scuola" è assai improprio: Fernández è rimasto unico esponente di uno stile narrativo che tende a trasferire su un piano di epica popolare le umili vicende degli "indios", cui il regista stesso appartiene. Il cinema di Fernández è un cinema "populistico", con una intonazione tutta sua, che non ha nulla da spartire, che so, con quella di un altro e maggior "populista": Renoir. Fernández, quando si allontana dalla incantata purezza della contemplazione del paesaggio, tende a farsi ingenuamente predicatorio: si erano avvertiti segni di una tale inclinazione in *Enamorada* (1946), altri e ben più chiari appaiono in *Maclovia* (1948). Quest'ultimo film dà palese la chiave dei limiti di Fernández, narratore troppo legato ai modi espressivi del fedele Figueroa e troppo affezionato a certi motivi per non correre il rischio di inaridirsi anzi tempo. *Maclovia* appare infatti una riedizione di *María Candelaria*. Peggiorata, perché, se in quel film il racconto si appoggiava principalmente all'evidenza limpida delle immagini, ora pacatamente contemplative, ora, come nel finale, animate da un ritmo vibrato, in *Maclovia* troppo spiccata funzione è affidata al dialogo. E, d'altro canto, troppo compiaciuta appare la perfezione compositiva di Figueroa, fedele ai suoi moduli anche nel recentissimo *Río Escondido* (1948). Questi, sostanzialmente, appaiono i pericoli e i confini di due temperamenti così singolari, così genuini, almeno in origine. Da un lato, un'imperfetta consapevolezza delle esigenze narrative, dall'altro una pericolosa tendenza a uno sterile, se pur stupefacente, stilismo. Questa conclusione non è dettata soltanto dai film già citati, ma anche da quelle che, a mio avviso, sono da considerarsi le opere maggiori di Fernández, superiori al più celebre *María Candelaria*, cui sono successive (insieme con *Bugambilia*, di cui non ho conoscenza diretta). *La perla* (1947) si ispira al racconto omonimo di Steinbeck ed è una favola pervasa da una dimessa e immediata "moralità": la storia di una coppia di pescatori per cui una perla di straordinaria bellezza costituisce una sorta di maledizione, così che essi, dopo molte vicende amare, finiranno per restituirla al mare da cui l'avevano estratta. Qui, ad un tessuto narrativo come quasi sempre discutibile e assai meno autentico, corrisponde un'intuizione lirica dei rapporti di questi due piccoli esseri con il mare immenso, che raggiunge una solennità ferma e luminosa. Il ricordo di *Tabù*, molto in minore s'intende, può esser d'obbligo: certo mai come qui Fernández e Figueroa riuscirono a penetrare il segreto vincolo tra l'uomo e la natura, il paesaggio.

Ma l'opera più interessante è, a mio avviso, la più squilibrata: *Enamorada* (1946), che si stacca decisamente dai modi più consueti a Fernández. Qui siamo in un clima ottocentesco, in un mondo da canzone di gesta. Il racconto oscilla di continuo da un'intonazione decisamente drammatica ad una quasi vaudevillistica. In ciò il film ha il suo limite, ma, in fondo, anche il suo fascino. Ché la storia di questa bella donna sdegnosa, che soggioga il brutale conquistatore e finisce per seguirlo, abbandonando gli agi, nella sua esistenza nomade e guerriera, è narrata spesso con incantevole estro e con ricchezza di originali soluzioni visive.

Fernández dispone, oltre che di Figueroa, di altri collaboratori di prim'ordine: gli attori, dallo splendido Pedro Armendáriz alla riscoperta Dolores del Río, dalla leggiadrissima María Félix alla delicata María Elena Marqués. Del resto, è un attore che abbiamo già avuto occasione di incontrare, Arturo de Córdova, a dare qualche decoro a certe opere della corrente produzione messicana, assolutamente mediocri e convenzionali, anche se attestanti un'attrezzatura produttiva di livello hollywoodiano. Soggiungo che il Messico, il quale fornisce ad Hollywood e ad altre cinematografie i suoi attori, si vale di tecnici statunitensi.

Certo, il cinema messicano come fatto estetico si riduce a Fernández (qualche sapore sembra abbiano tuttavia i film del comico Cantinflas, a noi sconosciuti) il cui influsso e, più, quello di Figueroa sono evidenti, se una personalità quale quella di John Ford ne rimase come soggiogata in *The Fugitive* (1947), che egli girò al Messico, avendoli tutti due a collaboratori. Ché altrimenti non si spiegherebbero né un gusto formalistico né certi rallentamenti narrativi, non consueti in Ford.

Certo, il Messico è ora un punto d'attrazione per più di un uomo di cinema, che vi scorge possibilità di evasione da certi schemi. Chi sappia evitar di cadere in schemi diversi potrà trovare là occasioni feconde, come già le seppe trovare, in maniera rivoluzionaria, un Ėjzenštejn: è quanto auguriamo a Luis Buñuel, che si appresta a girare in quel paese un film, *Simeone lo Stilita* (*Simón del desierto*), enigmaticamente definito da lui stesso di "retroavanguardia".

Documentari e cortometraggi

a. I, n. 4, dicembre 1948, pp. 108-109

Sarebbe, evidentemente, esagerato dire che, senza l'esperienza del documentario, non esisterebbe oggi il così detto "nuovo cinema italiano", quello che si suol considerare sotto l'etichetta del neorealismo. Certo però l'abitudine a un rapporto immediato con certa realtà umana non è stato senza conseguenze sull'imporsi di un gusto e, in particolare, sulla formazione di taluni registi. Paolucci è arrivato a *Preludio d'amore* (1947) da *Le cinque terre* (1942), Comencini a *Proibito rubare* (1948) da *Bambini in città* (1946). Né, ai fini del discorso generale, conta molto se, al loro esordio in un impegno di largo respiro, questi registi non hanno ritrovato tutto l'estro e la lena dei loro migliori saggi documentaristici. Nel cui campo Giovanni Paolucci è un veterano: le sue prime prove risalgono a un lontano anteguerra e hanno dato l'avvio ad una serie di opere non molto folta, ma caratterizzata da un sorvegliato gusto lirico dell'immagine, volta a cogliere il segreto di una realtà naturale: il più recente (1948) – certo non il più felice – frutto in tal senso dell'attività di Paolucci è stato *Monte Bianco* (preceduto da un *Cassino*), al quale ha come sempre prestato una indispensabile collaborazione Piero Portalupi.

Degli "anziani" anche Fernando Cerchio è arrivato al film a lungo metraggio, ma purtroppo si sta dedicando ad opere assai difficilmente conciliabili con l'antica sua attenzione per la vita degli uomini in determinati ambienti, colti con un preciso rilievo (*Comacchio*, 1942). D'altronde, ancor l'anno scorso un suo *Ave Maria* appariva sorretto da un mirabile ritmo visivo. Ricordati Dino Risi, per alcune sue ricerche interessanti di volti e di climi (*Barboni*, 1946; *Cortili*, 1947) e Virgilio Sabel per la lucida sintesi di *Una lezione di geometria* (1948) un discorso sommario come il nostro non può che soffermarsi su tre figure: Francesco Pasinetti, Michelangelo Antonioni, Luciano Emmer.

Pasinetti è un acuto e rigorosissimo osservatore della fisionomia di una città, di Venezia soprattutto, con la sua cangiante bellezza, tessuta di pietra e d'acque. E non soltanto della bellezza "ufficiale" (*Piazza San Marco*, *Il palazzo dei Dogi*: 1947), ma di quella segreta (*Venezia minore*, 1942; *Città sull'acqua*; quest'ultimo appena finito di girare). Anche altri volti di città attraggono il regista, quello di Roma, per esempio, ed egli cerca di cogliere il

complesso incanto di *Piazza Navona* (1948). Del resto, molteplici sono gli interessi di Pasinetti, talvolta semplicemente illustrativi, quando non didattici. Il suo pericolo può consistere in qualche distaccata freddezza; la sua virtù risiede in una rara consapevolezza del linguaggio, la quale, nell'apertura del *Giorno della salute* (1948) – una sintesi della peste che devastò Venezia or sono tre secoli –, giunge a risultati propriamente narrativi, sia pure sotto un influsso dreyeriano, che fanno intravedere in Pasinetti un regista di più largo respiro.

Un senso melanconico e disteso della natura rivelano le pure, anche se frammentarie, immagini di *Gente del Po* (1943-47) di Michelangelo Antonioni. Un interesse invece spiccatamente e saporitamente umano, se pur espresso in modo sempre più frammentario, denuncia *Superstizione* (1949). Antonioni aveva invece trovato un compiuto equilibrio in *N. U. - Nettezza Urbana* (1948), dove l'uomo e l'ambiente erano intimamente fusi e l'uno funzione dell'altro. Antonioni si palesava debitore verso la periferia di Carné, ma la sua suggestione visiva era evidente.

Di un eclettismo intenso nel miglior significato del termine sono le inclinazioni di Luciano Emmer, che lavora in genere con Enrico Gras quale collaboratore. Emmer cominciò introducendo da noi il gusto per la narrazione pittorica, per l'animazione filmica, cioè, di un determinato complesso pittorico, fino a ricavare da esso un vero e proprio racconto (*Racconto da un affresco*, 1938). In seguito il suo sguardo si è puntato in ben diverse direzioni, ed egli ha tentato le più varie strade, con il comun denominatore di una talora stupefacente virtuosità stilistica, di una comunque costante consapevolezza espressiva. Ecco *Bianchi pascoli* (1947), dall'ampia, sostenuta cadenza, ecco *Romantici a Venezia* (1948), dalla fantasia preziosa e un po' decadente, ecco *Isole nella laguna* (1948), intriso di una pacata, lene melanconia, che svela l'anima delle cose.

Il discorso che stiamo per fare sugli stranieri rischierà, fatalmente, di essere incompleto. Ché, in base a un deplorevole costume industriale, l'unica occasione per un incontro con i cortometraggi è costituita dai veri festival internazionali, ai quali come è ovvio, non giunge se non una rappresentanza di essi, e neppur sempre probante.

La scuola inglese si raggruppò intorno ad alcune figure estremamente rappresentative: Cavalcanti, Grierson, Watt, Rotha, Wright. Le origini del fondatore della scuola, Cavalcanti, sono avanguardistiche, ma l'orienta-

mento di essa è invece decisamente concreto, umano, fino a diventare, in taluni casi, addirittura utilitario, didattico o, comunque, "civile". Da questa tendenza sono scaturiti i presupposti per il risorgere del cinema inglese in senso realistico, al quale lo stesso Watt recò il proprio contributo diretto con quella notevole cosa che era *The Overlanders* (1946). Opere come *North Sea* (1938) sono ben indicative di un gusto, teso a cogliere ora la vita di una città, ora il funzionamento di un determinato servizio pubblico, ora il mondo di un determinato gruppo di uomini, gli aspetti di un determinato mestiere (come, appunto, nel caso citato). I fini illustrativi del documentario inglese, che raggiunge nei migliori casi una scarna evidenza visiva, sono, su un piano più corrente, testimoniati da "serie" come quelle di *This Modern Age* o di *This Is Britain*. Qualche nuova figura di regista si è andata in questi anni mettendo in luce (John Eldridge: *Three Dawns to Sydney*, *Waverley Steps: A Visit to Edinburgh*). Quanto a Cavalcanti, alla sua attività di produttore di cortometraggi e di regista di film normali ha aggiunto la compilazione di quell'interessante antologia del cinema documentario (*Film and Reality*, 1939-42) che costituisce il segno della fedeltà ad un indirizzo filmico.

Anche in Francia il documentario sta alle origini di quella rinascita realistica, che si contrappone al calligrafismo di origine "vichysaise". Ecco Clément, ecco Grémillon, ecco soprattutto Rouquier, con il suo mirabile *Farrebique* (1946). Il documentario, cioè, anche in Francia, ha assunto in taluni casi respiro più vasto di quello che consentano le consuete poche centinaia di metri di pellicola. Entro il breve giro delle quali, come dicevo, molti lavorano, con assai varii propositi, dal cortometraggio scientifico (*Le Vampire*) di Jean Painlevé, un maestro del genere, al poemetto, che accompagna con un assai suggestivo ritmo di immagini un tessuto poetico originario (*La rose et le réséda* di André Michel, basato sui versi di Louis Aragon); dalle intenzioni in qualche modo narrative del nostalgico *Vente aux enchères* di Jean Mousselle alla liricità densa di *Goémons* di Yannick Bellon.

Un ricordo a parte merita uno straordinario film, *Van Gogh* (1948) di Alain Resnais, dove le immagini pittoriche sono state animate, con perfetta funzionalità di linguaggio cinematografico, in modo da stringerle in un tessuto narrativo-biografico di singolare coerenza. Risultati notevolissimi, in senso un po' diverso, se pure entro un'analoga sfera, ha ottenuto il belga Henri Storck, con i suoi *Le Monde de Paul Delvaux* (1946) e *Rubens* (1948), quest'ultimo compiuto in collaborazione con Paul Haesaerts. Lo Storck,

anzi che tendere a risultati narrativi, dà alle sue immagini un ritmo, che le trae a sintesi di un mondo e di uno stile, non senza svolgere attraverso di esse determinate tesi estetiche sul pittore assunto a tema.

All'esperienza inglese ci riconduce, in certo senso, il documentario americano, che diede le sue più ampie e liricamente sostenute espressioni con i film di Pare Lorentz (*The Plow That Broke the Plains*, 1936; *The River*, 1938). In questo clima ha trovato materia ed estro rinnovati anche il grande Flaherty (*The Land*, 1942; *Louisiana Story*, 1948). Su un piano più strettamente cronistico è la serie *March of Time* di Louis de Rochemont, dal cui gusto direttamente derivano, ad esempio, *Boomerang* (1947) di Elia Kazan e i film più recenti di Henry Hathaway, ispirati appunto alla realtà della cronaca e girati in ambienti autentici: alcuni del resto sono stati prodotti dallo stesso de Rochemont. Una serie di eccezionale valore dal punto di vista del linguaggio fu quella di sette film, composta durante la guerra di Frank Capra, con materiale d'attualità, per illustrare le cause e gli scopi per cui gli Stati Uniti combattevano: là il materiale grezzo si trasfigurava per pura virtù di montaggio, con effetti di una evidenza talora polemica, talora drammatica davvero rilevante.

Assai importante è la produzione documentaristica dei russi. Tralasciando le opere a carattere meramente illustrativo, nelle quali talora viene impiegato in modo inconsueto il colore, vanno ricordati i film nei quali rivive, attraverso il filtro di una sensibilità immediata e di una fotografia splendente, un ambiente naturale, cantato con ampiezza di ritmo (*Sul sentiero degli animali* di Boris Dolin, *Nelle sabbie dell'Asia centrale* di Zguridi). Esemplare è inoltre l'applicazione didattica che i russi compiono del mezzo filmico: assai indicativo in tal senso è il *Racconto sulla vita delle piante*, di M. Karostin, dalla persuasiva chiarezza e dall'accorto impiego del colore.

Il discorso si sposta ora agli altri campi che il corto metraggio abbraccia. Il disegno animato, anzi tutto, dove Walt Disney è fermo sulle proprie posizioni. Le personalità più spiccate in questo campo appaiono quelle di Paul Grimault e di alcuni realizzatori cecoslovacchi (poveri sono infatti gli esempi inglesi o russi, per non parlare del penoso *Lalla, piccola Lalla*… di Nino Pagot). Paul Grimault ha un modo originale da esprimere ed un tratto sottile e personale con cui esprimerlo: un lampo ironico anima spesso il garbo sottile delle sue figurine, da *Le Voleur de paratonnerres* al recentissimo *Le Petit Soldat*. I disegni cecoslovacchi hanno una singolare freschezza di

invenzione, non che un tratto esile e saporito, immune da ogni influenza: ricordo, tra quelli a colori, *Atom na rozcestí* (*L'atomo al bivio*), premiato l'anno scorso a Venezia, *Andělský kabát* (*Il mantello d'angelo*) di Hofman, *Vzducholod' a Láska* (*L'amore e il dirigibile*) di Brdečka e, tra quelli in bianco e nero, *O milionáři, který ukradl slunce* (*Il milionario che rubò il sole*) di Miler. Una analoga, incantevole immaginazione, oltre a un ricco substrato folcloristico, che si espande pure nel bellissimo contrappunto sonoro, è alle origini anche dei film cecoslovacchi di pupazzi, veri miracoli di tecnica. Mago di essi è Jiří Trnka, alcuni cortometraggi del quale hanno concorso a formare quello *Špalíček* (1947), pure premiato a Venezia, quest'anno, dal gusto cromatico (il film è a colori) così esuberante e dall'ampio respiro popolare.

Un prodigio anche più ammirevole è costituito, in questo campo, da *Vzpoura hraček* (*La rivolta dei balocchi*) di Hermína Týrlová e František Sádek, in bianco e nero, una breve favola moderna dalla tecnica perfetta e dall'estro fertilissimo. Mi pare indiscutibile, per quanto riguarda disegni e pupazzi animati, che gli uomini di cinema ceco hanno assai più da dire di chiunque altro, perché attingono le loro fantasie dalle risorse di una libera e immediata ispirazione piuttosto che dalle riserve di una convenzione fondata su formule.

Retrospettive: *Mascherata*

a. II, n. 6, gennaio 1949, pp. 184-185

Gli anni immediatamente successivi all'avvento del sonoro sono particolarmente fecondi per la cinematografia austriaca; e sarebbe facile indicare un motivo esteriore di questa fioritura nella possibilità, offerta dal nuovo mezzo, di suscitare, sul filo invitante di un valzer, tutto un clima, un mondo, già estinto e di cui l'occupazione nazista non avrebbe tardato a cancellare pur i vestigi. Era, questo, il clima della Vienna inizio di secolo, cui alcuni registi nativi della città si sono dedicati con amorevole nostalgia, riuscendo a riscattare con un profumo di autenticità, gli elementi fondamentali ad esprimere l'anima di quella Vienna, che pur rischiavano, difettando un gusto ed una misura che li equilibrassero, di scadere a luogo comune: alludo soprattutto a Max Ophüls e a Willi Forst. Due temperamenti dissimili, il primo (artista di maturità maggiore) incline ad una rievocazione più sottile

e venata di drammaticità, il secondo più propenso a descrivere, di quel mondo, l'esuberanza operettistica. *Liebelei* (*Amanti folli*, 1933), cui si è recentemente appaiato il notevolissimo *Letter from an Unknown Woman* (*Lettera da una sconosciuta*, 1948) è il film in cui si assommano le caratteristiche e le virtù di Ophüls; *Wiener Blut* (*Sangue viennese*, 1942) è l'opera che più schiettamente rappresenta lo spirito di Forst. Eleganti ufficiali, drammi coniugali, duelli, morti tragiche costituiscono in Ophüls i motivi ricorrenti sullo sfondo delle passeggiate in carrozza al Prater, delle vie coperte di neve, della musicale essenza della città. Donne vino canto sono, straussianamente, i temi conduttori più consoni a Forst, sottolineati dal costante tessuto del valzer. Tuttavia, specie ai suoi esordi di regista, Forst si compiacque di affrontare, pur sempre nell'ambito di quel clima e di quel gusto, temi più o meno spiccatamente drammatici, e solo in un secondo tempo imboccò deciso, sebbene tra episodici ritorni ad opere di differente impronta, la via di *Operette* (*A tempo di valzer*, 1940) e di *Wiener Blut*, che doveva condurlo perfino a "viennesizzare", risolvendo in chiave di operetta, il romanzo di Maupassant *Bel Ami* (1939). Né i risultati conseguiti dal Forst drammatico furono trascurabili, se si pensi non tanto al facile e dolciastro, ma pur sempre abile e talvolta delicato *Leise flehen meine Lieder* (*Angeli senza paradiso*, 1933), con cui si presentò come regista, quanto a *Mazurka* (*Mazurka tragica*, 1935), dove, al di là di ogni squilibrio, erano riconoscibili l'esistenza di un'atmosfera ed una ricerca espressiva tutt'altro che consueta.

Intermedia tra i due film citati è *Maskerade* (*Mascherata*, 1934), che trae le sue origini da un fatto di cronaca e molto deve alla determinante personalità di Walter Reisch, una delle figure-chiave del cinema austriaco, autore dello scenario dell'opera e l'anno appresso scenarista e regista di un film che a questo per più di un motivo si apparenta: *Episode* (*Episodio*, 1935). Il problema felicemente risolto da *Maskerade* consiste nell'esatta inserzione del fatto di cronaca in un ambiente che, con la sua autenticità, lo riscatti e ne attesti una validità narrativa, *solo in quell'ambiente* conseguibile. Gioverà rammentare, anzi tutto, brevemente l'argomento. Ad un veglione il pittore Heideneck, in fama di libertino, conosce Gerda, una sciocca e bella signora, moglie di un chirurgo illustre e la invita a posare per lui. La donna, che aveva prima rifiutato, finisce per accettare nella serata stessa e si reca nello studio di Heideneck, dove posa, nuda, se si eccettuino una bautta sul viso ed un manicotto. Per un disguido il ritratto viene pubblicato e suscita in

giro scandalo e curiosità circa l'identità della bella mascherata. Il manicotto era di proprietà di Anita, fidanzata del fratello del chirurgo, già amante del pittore ed ora inasprita per l'abbandono subìto da parte di lui. I sospetti del chirurgo cadono quindi senza esitazione su di essa. Al fidanzato andato a chiedere conferma circa l'esattezza dell'ipotesi ad Heideneck, questi da un nome immaginario, come appartenente alla donna del ritratto. Il caso vuole che il nome sia in realtà quello di una giovane onesta e tranquilla dama di compagnia di una nobildonna, e che essa venga quindi trascinata, inconsapevole, nel giuoco. Le cose sono complicate dal fatto che la giovane si innamora di Heideneck ed il cinico Heideneck di lei. Così che, quando la perfidia della donna tradita fa sì che al pittore venga chiesto un nuovo ritratto della donna, ma questa volta senza maschera, Heideneck rifiuta per amore di Leopoldina. Alla quale, però, sempre dalla perfidia della rivale, che essa ha inconsapevolmente sconfitta, vien fatto credere di essere stata un semplice strumento nelle mani del pittore. Mentre Leopoldina si ritiene così bassamente ingannata, Heideneck è ferito dall'antica amante, che invano gli aveva chiesto di ritornare a lei. Leopoldina corre ad implorare l'intervento del chirurgo, che solo è in grado di salvare il pittore. Il chirurgo, che nel frattempo è venuto fortuitamente a sapere come la donna del ritratto fosse la propria moglie, rifiuta. Ma la paura dello scandalo, che la ragazza gli minaccia, lo induce ad accettare. Heideneck, salvato, è tra le braccia di Leopoldina. Il chirurgo, trovando l'arma, sul luogo del ferimento, della futura cognata, si convince che questa abbia sparato per vendetta contro il pittore, essendo lei la donna mascherata, e acquieta i propri tormenti, ristabilendo un equilibrio familiare, in realtà fondato su presupposti errati.

Il nodo narrativo sarebbe stato, anzi era drammatico. Ma è curioso constatare come in pratica Forst abbia, magari inconsciamente, mirato, in più occasioni, ad alleggerirne i toni, facendo avanzare in primo piano taluni elementi ambientali e di cornice (i frequentatori del caffè-concerto in cui si recano, uscendo dal ballo, Heideneck e Leopoldina) oppure insistendo su taluni accenti caricaturali (i commenti della gente al piccolo scandalo, sintetizzati dall'apparizione di una serie di gruppetti, alla cui risata si accompagna in contrappunto, per ognuno, un differente verso di animale, sottolineato da una musica da circo sullo sfondo). Questi tratti anticipano la deformazione ironica, ottenuta anche tramite trucchi visivi, di cui il regista fa uso in *Allotria* (*Allegria*, 1936), commedia di impronta talora felice-

mente grottesca. Certo, Forst non punta, narrativamente parlando, tanto sul concetto "situazione drammatica" quanto su quello "tempesta in un bicchier d'acqua", cui si accompagna, come nel finale, un sorriso ironico forse troppo accentuato. (Del resto, una mancanza di misura nei modi comici che si introducono spesso è resa evidente anche e soprattutto dal personaggio del servo afflitto perennemente dal mal di denti). Che la corda drammatica non sia quella più consona a Forst è dimostrato pure dalla scena nella serra, al finale, che, in conseguenza anche di una poco felice scenografia, si colora di tinte oleografiche.

Pure, a dispetto di queste pecche, che ho preferito dichiarare in anticipo, *Maskerade* appare ancor oggi opera valida. Sul piano psicologico, anzi tutto, dove le varie figure sono seguite con talora (vedi il caso di Leopoldina, parte in cui – bisogna tenerne conto – la Wessely si rivelò come attrice cinematografica dotata di un singolare pudore espressivo) rilevante e delicata penetrazione. Nei confronti della Wessely come di Wohlbrück (i quali mai raggiunsero di nuovo simile compiutezza nel disegno del personaggio), della von Stolz come della Tschechowa, Forst si rivela un esattissimo direttore della recitazione. Ma valida tanto più *Maskerade* appare sul piano ambientale. Forst suggerisce Vienna, piuttosto che accompagnarci attraverso di essa, come è consueto fare Max Ophüls (il quale si vale spesso di passeggiate a piedi o in carrozza dei suoi personaggi). La suggerisce attraverso quegli elementi che più siano idonei a definirla, scegliendoli quasi esclusivamente tra gli "interni". Il veglione di carnevale, il caffè-concerto, il ballo, l'opera, e l'onda sonora del valzer sono i motivi indicatori da lui scelti. E poi il dignitario mondano, il vecchio palazzo principesco dove si fa della maldicenza e si rimpiange il tempo antico, altrimenti ricco di scandali. Unico elemento "esterno", sobriamente accennato, la neve ghiacciata che copre le strade e i marciapiedi.

Ad una funzione assai precisa per l'evocazione di una atmosfera rispondono i mezzi di linguaggio adottati dal regista, che ama trascorrere da un punto all'altro per mezzo di spesso ampi e descrittivi movimenti di macchina. Particolarmente felice in questo senso è il lungo e complesso movimento iniziale di carrello indietro combinato con panoramica, il quale, allontanandosi dall'orchestra, scopre la sala del veglione gremita di folla che danza e percorsa da stelle filanti, e dominata, nel fondo, dalle grandi figure dipinte di coppie danzanti, le quali allegoricamente suggeriscono

quel mondo ed il suo carnevale. Altre volte la puntualità di Forst si rivela negli attacchi, quasi sempre per analogia e spesso accompagnati da una calzantissima soluzione sonora. Peccato che alla loro gustosa ideazione corrisponda in genere una discutibile realizzazione tecnica per "mascherino", che guasta la nettezza dell'attacco stesso. Tanto per fare un esempio anche in questo campo ricorderò il pronto passaggio dalla battuta di Heideneck, nel suo studio, con cui egli dice a Gerda che intende essa posi per lui nuda, al particolare della bottiglia di spumante che viene sturata al veglione e cui si accompagna il colpo secco del tappo che salta. E un altro passaggio esatto è quello dal direttore d'orchestra nell'esercizio delle sue funzioni durante la serata in casa dei due fratelli, al grasso individuo che al caffè-concerto esegue un movimento analogo delle braccia dirigendo il balletto.

Certo, il materiale scelto per tali passaggi non è mai di estrema originalità o raffinatezza; ma la precisione, la morbidezza del movimento è innegabile. Forst comincia qui decisamente a mettere a fuoco quel suo stile, che condurrà in seguito, e sia pure su un piano di minore impegno, a compiuto equilibrio. Certo *Maskerade* è opera indicativa, poiché, segnando un limite col suo scadere nella seconda parte quando si precisa il nodo drammatico, rivela un talento di pastoso rievocatore di immagini perdute.

Wilder vede nel film l'espressione della civiltà

a. II, n. 9, febbraio 1949, p. 265

Un settimanale di grande diffusione ha pubblicato di recente una notizia, alquanto sensazionale per il mondo del cinema: quella secondo cui Vittorio De Sica sarebbe propenso ad accettare l'offerta replicatagli da David O. Selznick, dopo il successo di *Ladri di biciclette* (1948), ed avrebbe suggerito al produttore hollywoodiano tre soggetti, tra i quali scegliere quello da affidargli per la realizzazione: *Gente nel tempo* di Bontempelli, *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello ed uno originale di Thornton Wilder, *Last But Not Least*, del quale si ignorava fino ad oggi l'esistenza. E la si ignorava – proseguiva il giornale – in quanto Wilder, disgustatosi col cinema dopo il trasferimento sullo schermo di *Our Town*, non se la sentiva di affidare il suo soggetto ai mestieranti di Hollywood. Mentre, dopo aver assistito alla proiezione del recente film di De Sica, si è precipitato da questo per mettergli

in mano *Last But Not Least*, dichiarandogli ritenere lui l'unica persona nel mondo in grado di dirigere adeguatamente un'opera simile.

Quando raccontai, press'a poco in questi stessi termini, la notizia a Thornton Wilder, egli mi seguì con un'attenzione che si colorava di uno stupore crescente, quasi stentasse a credere che potesse esser diffuso sul suo conto un così suggestivo castello di invenzioni. E il volto gli si imporporava lievemente. Tanto che per un momento mi venne il dubbio che questo fosse il segno rivelatore della non autenticità della sua meraviglia, forse soltanto diplomatica. Ma quando, nel proseguire il colloquio, mi accorsi di quanto incantevolmente candido e disarmante egli sia, conclusi che lo stupore era ben autentico ed il lieve rossore segno come di un pudico e garbato e a pena accennato risentimento. Wilder mi escluse di aver mai scritto alcunché dal titolo riferito, mi escluse l'esistenza nei suoi cassetti di qualsivoglia soggetto originale per lo schermo, mi escluse di aver mai nulla offerto a De Sica. Poi, si volse alla sorella, amabilissima creatura che gli fa da segreteria, per metterla al corrente della curiosa notizia che gli avevo recato e per chiedere da lei appoggio, che non mancò, a quanto aveva appena finito di affermare.

Nel frattempo il discorso si era soffermato su De Sica, sul suo film, per cui Wilder professa effettivamente una grande ammirazione. E allora, quasi temendo che la propria negazione di poc'anzi potesse sembrare scortese nei riguardi del regista italiano e suonare come esclusione aprioristica di una sua idoneità a realizzare visivamente il mondo di lui, Wilder, (mentre non voleva essere che una smentita a quella determinata notizia), lo scrittore soggiunse, convinto:

«Penso piuttosto che De Sica potrebbe trovare un soggetto congeniale nel mio romanzo *Heaven's My Destination* (*Il cielo è il mio destino*)». E ne citò, a conferma, un episodio.

Schiarito il punto sostanziale, a me premeva ritornare su un altro aspetto della notizia riferita: quello relativo al presunto disgusto di Wilder nei confronti del cinema, a causa del film *Our Town*, che Sam Wood realizzò nel 1940 e che qualcuno ricorderà presentato in diverse città italiane dal P.W.B., nei mesi immediatamente successivi alla liberazione. A tale proposito Wilder non è molto esplicito, ma a me non pare di leggere nelle sue parole un risentimento. Il ricordo gli serve piuttosto per osservare come molti abbiano travisato la così detta novità tecnica di quel suo dramma, che

si valeva di una messa in scena puramente allusiva.

«Non si tratta affatto di una invenzione tecnica, che non esiste», dice Wilder, «ma di suggerire con quel mezzo una verità: che la realtà autentica, cioè, non è esterna, ma intima alla coscienza umana».

Comunque, è un fatto che Wilder non si dimostra particolarmente fiero dei suoi contatti col cinema. Non fa menzione delle due edizioni di *The Bridge Of San Luis Rey* (1929 e 1944). Ricorda invece come l'unico soggetto originale da lui ideato per lo schermo sia stato *Shadow of a Doubt* (1943).

«Era una storia gialla, destinata ad Hitchcock. La scrissi allo scopo di guadagnare un po' di denaro per la mia famiglia», confessa candidamente, e quasi a scagionarsi subito.

Quando gli osservo come in realtà si trattasse di un film notevole, soggiunse di aver mirato all'evocazione dell'atmosfera di una piccola città di provincia. Ambienti a lui cari e da lui eseguiti con amorevole attenzione.

Ma un suo contatto diretto e proficuo con l'arte delle immagini non si può dire fino ad oggi ci sia stato. E, pur negando di averlo ancora scritto, Wilder si dimostra attratto dall'idea di un soggetto originale, volto a soluzioni proprie di un mezzo, delle cui esigenze e possibilità egli appare ben consapevole. Mettendo tale suo interesse in relazione con l'opinione da lui pure a me espressa, secondo cui caratteristiche peculiari dell'arte narrativa contemporanea sarebbero l'abbandono della cronologia e la conseguente ricerca, variamente intesa, di una nuova dimensione temporale, è agevole formulare il pensiero che ad una ricerca di tale indole il cinema, con la sua estrema libertà espressiva, è in grado – e l'ha dimostrato – di fornire mezzi sommamente suggestivi.

L'interesse di Wilder nei confronti del cinema è attestato pure dalla sua convinzione della rilevante portata documentaria di esso. Wilder vede al cinema lo specchio, l'espressione di una società. L'affermazione è tanto più significante e insospettabile, in quanto proviene da uno scrittore non "engagé", per lo meno secondo le formule correnti. Quello che non mi è risultato ben chiaro è se Wilder abbia inteso, mediante tale dichiarazione di validità documentaria, difendere il cinema americano, quale è oggi, a dispetto di ogni sua crisi. Mi viene questo dubbio, poiché la sua dichiarazione conseguì all'ipotesi da me sollevata che la maggior parte dei film americani ci presenti un mondo senza riscontro in una realtà, cui pur essi vogliono

far credere di ispirarsi. E citavo il caso di Dmytryk, che, per aver voluto puntare troppo direttamente su una realtà spiacevole, fu costretto ad allontanarsi.

Comunque sia, è chiaro che Wilder crede nel cinema. Nel cinema in genere e in quello italiano in particolare, sul quale mi domanda notizie. È informato, a quanto pare, sulla nostra recente produzione. Vorrebbe sapere com'è *Il mulino del Po*. Gli riferisco che le anticipazioni appaiono assai favorevoli. Mi domanda di *Anni difficili*. Gli rispondo che è una povera cosa. Replica che l'avrebbe visto volentieri. Forse sperava di trovarvi una rivelazione nuova su questo paese che lo affascina e da cui si è distaccato giorni fa, non senza ripromettersi di tornarvi prima che l'anno trascorra.

Retrospettive: *Ventesimo secolo*

a. II, n. 11, marzo 1949, pp. 346-347

Ventesimo secolo è un film cui va attribuito il riguardo che si conviene ad un capostipite. Il capostipite di una serie lunga talvolta feconda, ora prossima, pare, ad esaurirsi, di film che si convenne accomunare sotto la qualifica di "sophisticated". Il genere "sophisticated" nasce, come qualche altro, pure caratteristico della cinematografia d'oltre oceano, dalla rivoluzione del sonoro. (Mi si perdoni se, a dispetto di ogni crocianesimo, parlo di "generi": trattando del cinema americano è impossibile farne a meno, tanto esso si sviluppa per schemi, per formule, per mitologie ben definite). Su tale genere ebbe la precedenza, cronologicamente parlando, il genere "operetta", destinato poi, in parte, a confluire in esso. E si comprende: l'euforia "sonora" del primo momento fece sì che si cercasse di trarre partito dal nuovo mezzo senza esclusione di colpi: il film aveva da essere *sonoro parlato e cantato*. Ma ad un certo momento vi fu chi preferì puntare sull'elemento "dialogo": e nacque così la commedia cinematografica americana, la commedia sofisticata, (cui si convertì, appunto, con fisionomia sua, anche Lubitsch, il quale aveva esaurito le possibilità "canore" della propria maliziosa musa). Alle origini di un tal genere stavano sovente, in realtà, testi teatrali che, il più delle volte gli artigiani di Hollywood trasferirono sullo schermo senza troppa fatica di invenzione e senza preoccupazione alcuna, all'infuori di quella di sfruttare un successo preesistente, con l'ausilio di qualche volto

popolare tra il pubblico.

Non fu questo il caso di Howard Hawks, un regista che non è forse azzardato considerare oggi come il più dotato tra gli "eclettici" d'oltre oceano: all'epoca in cui pose mano a *Ventesimo secolo* (1934) egli aveva già al suo attivo una carriera feconda, entro la cui parabola spiccava un classico del genere "avventura": *The Dawn Patrol* (*La squadriglia dell'aurora*, 1930) e quello *Scarface - Lo sfregiato* (*Scarface*, 1932), che appare ancora adesso un modello di insuperata e violenta efficacia nel genere "gangsters". Oggi egli ha dato prove di un certo rilievo anche nei "thrilling" (*The Big Sleep*, *Il grande sonno*, 1946), così come nel "western" (*Red River*, *Il fiume rosso*, 1948): attestando una vastità di impegno che a Hollywood non ha molti confronti.

Ventesimo secolo rimase, nella storia della sua attività, un episodio irripetuto, anche se egli ritornò, qualche anno dopo, al "genere" con vena spassosa, se pur assai meno mordente (*Bringing Up Baby*, *Susanna!*, 1938). E tale carattere di episodio isolato all'opera rimane anche quando la si inquadri nella vicenda più generale di tutta la corrente in cui si è soliti catalogarla: non solo per la puntualità dei risultati espressivi, ma per i presupposti satirici, di una libertà deformatrice inconsueta, che trovavano riscontro nella crudele nudità con cui Hawks aveva due anni prima colto la realtà dei gangsters. Poiché, in genere, il cinema americano si è tenuto lontano da ogni preciso impegno satirico: dello stesso anno di *Ventesimo secolo* è *Accadde una notte* (*It Happened One Night*) di Capra, opera miliare di un altro ed importante filone della commedia cinematografica americana. La coincidenza invita ad un raffronto: che va a tutto vantaggio di Hawks, per la forza graffiante della sua satira, ai cui margini Capra si mantiene sempre, anche nei casi di più evidente portata sociale. L'esempio più avanzato nel senso della satira, dopo Hawks, lo doveva offrire Gregory La Cava con *L'impareggiabile Godfrey* (*My Man Godfrey*, 1936): ma di fronte agli smisurati ritratti caricaturali di *Ventesimo secolo* anche i personaggi di quel film non possono che apparire addomesticati.

E a questo punto mette conto di ricordare come con la libertà espressiva dell'opera avesse, evidentemente, a che fare in misura determinante la stesura dello scenario da parte di Ben Hecht e Charles MacArthur, i quali allora non si erano ancora lasciati inserire nella "routine" della produzione commerciale, partiti com'erano – ricorda Pasinetti – per creare «some disturbance in industry». Essi dovevano ben conoscere l'ambiente teatrale di

Broadway, cui del resto appartenevano come commediografi e, in certo senso, come giornalisti; si fondarono, tuttavia, per la stesura dello scenario, su un'opera drammatica preesistente, *Napoleon of Broadway* di Charles Millholland. L'autore non gode, a mia nozione, di particolare spicco negli annali della scena newyorchese, né mi risulta che il suo lavoro sia iscritto a lettere d'oro tra quelli di "long run" (come chi dicesse di grande successo, che a Broadway si misura non in settimane, ma in anni di repliche). Un certo successo, evidentemente, l'avrà avuto, se no i produttori non l'avrebbero preso in considerazione: ma la circostanza di non esser legati ad un lavoro da considerare *tabù* e da trasferire di peso, data la sua estrema popolarità, sullo schermo penso abbia giovato alla libertà degli sceneggiatori. Il discorso è, tuttavia, ipotetico, e non intendo insistervi sopra.

Il fatto sta, comunque, che del mondo teatrale, visto a ribalta spenta, Hecht e MacArthur centrarono in pieno l'elemento più suggestivo: l'attore, con le sue manie, la sua smisurata presunzione, la sua isterica suscettibilità, il suo innato istrionismo, tanto più sensibile quando l'attore sia un grande attore, quello che si suol definire un "mattatore", e quando sia destinato a dirigere gli altri. *Ventesimo secolo* volle così essere – e riuscì ad essere – una grande commedia di caratteri, dove i rapporti, di continuo tesi in un'alternativa parossistica di reciproche insofferenze, tra regista e attrice, si appoggiavano a due figure ritrarre con una dovizia di osservazione davvero eccezionale. John Barrymore era allora ormai prossimo allo sconcertante crepuscolo della sua ineguagliata carriera di interprete: e si accanì su se stesso con un furore caricaturale, che ne accendeva di bagliori sulfurei gli occhi spiritati, come di persona posseduta da un segreto demone divorante, che ne protendeva ogni membro in un esagitato ritmo di recitazione "totale". Carole Lombard era invece allora un'attrice priva di una individualità definita: la acquistò di colpo con una prepotenza, che non lasciava adito a discussioni. Se per Barrymore *Ventesimo secolo* costituì la disintegrazione di un personaggio fatale, per la Lombard il film volle dire passaggio da attrice a personaggio, a mito: mito di una femminilità lunare e lunatica, bisbetica ed estrosa, che doveva, *mutatis mutandis*, perpetuarsi, con dovizia di risultati (per mai così sconcertanti), attraverso *My Man Godfrey*, *True Confession* (*La moglie bugiarda*, 1937), *Nothing Sacred* (*Nulla sul serio*, 1937), per non citare che gli episodi essenziali.

Con due attori di quello spicco e uno scenario così ricco di umori ri-

sentiti, di osservazioni mordenti, di farsesca irriverenza, per Hawks il giuoco era, in certo senso, fatto. Pure, a lui spetta il merito sostanziale se il film è un film, se, in altri termini, attività mimica degli attori e fluvialità del dialogo non si espandono senza regola, ma sono tenuti entro un contrappunto calzante, dove i piani ravvicinati (dalla figura intera, al piano americano, al primo piano) rivestono una funzione accortissima. L'aver trovato un ritmo adeguato alla violenza della caricatura, l'aver inserito il parlato, pur tanto invadente, in piena funzionalità di racconto visivo, grazie al pregnante vigore dell'indagine umana costituiscono i non effimeri meriti di Hawks. Tanto più apprezzabili oggi, che quindici anni di storia della commedia "sophisticated" ci hanno dimostrato come nessuno al pari di lui abbia assimilato le esigenze di impiego di un mezzo espressivo (il parlato), che minacciò di diventare soverchiante nei confronti dell'immagine.

L'importanza di *Ventesimo secolo* anche sotto un rispetto propriamente fantastico può essere dimostrata dalla deliziosa figura del vecchietto maniaco (il caro e buffo Etienne Girardot), che su un treno transcontinentale, su cui gran parte del racconto si sviluppa, va aggirandosi, vanamente inseguito, per appiccicare dove gli capita, con spirito mansuetamente ed evangelicamente apocalittico, moltissimi manifestini invitanti i suoi simili a pentirsi prima che sia troppo tardi. Ora, questo personaggio (cui altri, pure gustosamente caratterizzanti, si accompagnano) è, due anni prima che Riskin e Capra lancino l'espressione, un "pixelated", un picchiatello: il più formidabile e ameno "picchiatello" che conosca la storia dello schermo americano, il quale d'allora in poi tanti doveva presentarcene. E quel tanto di puritano che è nella sua concezione ne fa una figura molto statunitense, così come tutto il film appare tra i più genuinamente rappresentativi dell'ingegno di quel paese, al di fuori di apporti tipicamente europei: della quale cosa non tutti coloro che in America si occupano di cinema sembra siano persuasi, se sui pur abbondevoli *A Pictorial History Of The Movies* di Deems Taylor e *The Rise of The American Film* di Lewis Jacobs non ho trovato traccia di esso.

I registi: Billy Wilder

a. II, n. 14, maggio 1949, pp. 437-438

Alla sua colonia austro-tedesca Hollywood deve, in parte, come è noto, i film che hanno controbilanciato un poco, negli anni più recenti, la stanchezza dei prodotti di impronta più strettamente americana. Alcuni di questi registi si sono assimilati al mondo di Hollywood lasciando alle spalle una più o meno vasta carriera europea, altri hanno praticamente formato a Hollywood la propria personalità. È quest'ultimo il caso del viennese Billy Wilder, dei cui esordi europei si suol ricordare, come determinante nei confronti del suo orientamento spirituale la collaborazione con Robert Siodmak per un film di qualche pregio: *Menschen am Sonntag* (1930).

Dopo aver episodicamente tentato anche la regia, Wilder varca l'oceano. Ma neppur ora comincia la sua carriera vera e propria. Certo, però, l'attività di sceneggiatore non rimane senza influsso sulla formazione di un suo saldo mestiere, in grado di equilibrarsi tra i due poli del dramma e della commedia. A quest'ultimo genere appartengono i film da lui firmati come collaboratore. Val la pena di ricordarne un paio, perché in essi il giovane austriaco ebbe la possibilità fruttuosa di lavorare con un uomo esperto come Ernst Lubitsch: si tratta di *Bluebeard's Eighth Wife* (*L'ottava moglie di Barbablù*, 1938) e di *Ninotchka* (1939), due favole farsescamente spiritose. Sotto l'influsso di una preparazione di simile indole Billy Wilder giunge, nel 1942, alla regia, con un film di impegno non molto rilevante di tono appunto farsesco. La commediolina si intitolava *The Major and the Minor* (*Frutto proibito*) e denotava una certa pulizia e garbo non sempre consueti al genere. Vi spiccava Ginger Rogers, in una delle sue interpretazioni più fresche e pungenti, quella di una ragazza che si finge assai più giovinetta di quello che non sia.

L'opera successiva, che in Italia non è nota (né, temo, potrà mai esserlo per motivi non giustificabili, anche se comprensibili), si intitolava *Five Graves to Cairo* (1943) e si inseriva nel vasto programma, svolto da Hollywood, di produzione in vista della propaganda bellica. Essa sfruttava il recentissimo successo della campagna africana contro le truppe italo-tedesche del generale Rommel, la cui figura, interpretata da Erich von Stroheim, doveva costituire l'elemento più interessante del film.

Con *Double Indemnity* (*La fiamma del peccato*, 1944) Wilder si accostava

ai modi e ai temi cari alla così detta "scuola tedesca" di Hollywood. Il soggetto – un romanzo di James Cain era piuttosto simile a quello di *Il postino suona sempre due volte*. Non si trattava quindi un "thrilling", ma dell'indagine di alcune psicologie criminali. Per svolgere la quale il regista aveva adottato il metodo retrospettivo, del racconto fatto dalla voce fuori campo. Non direi che questa fosse una delle migliori applicazioni di tale metodo, sempre un po' meccanico. Ma il film aveva talvolta un suo nerbo stringente e intenso. Fu osservato che la scelta dei due protagonisti non era stata ideale. Il che è certamente vero per quel giuggiolone di Fred MacMurray, sostanzialmente estraneo al personaggio, di cui non dava che un disegno approssimativo e superficiale. Assai meno vero per Barbara Stanwyck, che riusciva con rara intelligenza ad evocare un'impressione di acre sensualità. L'investigatore di Edward G. Robinson era sulla miglior linea di questo attore.

L'acme di una carriera finora in costante crescendo fu raggiunto, nel 1945, da *The Lost Weekend* (*Giorni perduti*). Il film fece, in qualche modo, epoca e rappresentò il frutto più interessante di quella collaborazione di Wilder con lo scenarista Charles Brackett, che tutt'oggi si prolunga e che ha fatto iscrivere nella storia di Hollywood una coppia fortunata di più. Il tema – ispirato ad un romanzo di Jackson – appariva nuovo, in quanto affrontato con una coerenza e decisione inconsuete. Si trattava di una polemica contro l'alcoolismo, basata sul disegno di una abbrutente parabola umana. Il protagonista del film era uno scrittore vittima del vizio del bere, al quale fatalmente subordinava ogni dignità, ogni interesse, ogni sentimento. Il progredire della sua schiavitù, a dispetto di ogni tentativo e proposito di liberazione, la sua solitudine paurosa e ossessiva erano indagate da Wilder con coraggiosa crudezza. Gli incubi del protagonista – con quel pipistrello svolazzante, ch'egli atterrito crede vedere nella stanza, con quegli stridenti, esasperanti richiami dei violini a sottolineare il prorompere delle crisi (il famoso leitmotiv di Miklós Rózsa) – erano evocati con una davvero singolare evidenza. E di mordente efficacia era la sequenza in cui il protagonista sconvolto percorre le strade della città festiva, alla vana ricerca di un banco di pegni aperto, dove procacciarsi il denaro per soddisfare la sua sete. Oggi si tratta di un metodo abbastanza diffuso, anche in America: ma nel 1945 l'impiego di esterni naturali, per questa sequenza nelle vie della metropoli, risultò notevole e di singolare immediatezza espressiva. Altro merito del film di Wilder fu quello di aver messo in luce tutte le possibilità di Ray Milland, un attore solo di

rado impiegato per quello che vale. Al passivo dell'opera stava invece la convenzione di un lieto fine scarsamente credibile: ma il ravvedimento del protagonista era evidentemente stato imposto da quella censura, cui nello stesso torno di tempo avevano dovuto assoggettarsi, tra gli altri, Lang e Siodmak, tanto per rimanere nel gruppo tedesco.

Consacrato il suo prestigio dai lauri dell'Accademia, Wilder sostò sulle posizioni raggiunte. Il suo film del 1948, *The Emperor Waltz,* non ci è noto, ma non risulta sia di particolare spicco. Si trattò, pare, di un ritorno a impegni più modesti, se pur sottolineati dall'impiego del colore cui il regista era nuovo. Indice di una decisa involuzione è apparsa, del resto, la più recente opera di Wilder, *A Foreign Affair* (1948). Sulle prime, la notizia che il regista austriaco si era, sulle orme di Rossellini, recato nella semi distrutta Berlino postbellica, a trarre ispirazione e sfondi autentici per la nuova opera, aveva autorizzata qualche speranza. In realtà, il copione di cui Wilder disponeva (e che sorprende rechi la firma di Brackett) era quello di una commediola alquanto insipida e stiracchiata: una austera e occhialuta inviata del Congresso americano, per un'ispezione sul morale delle truppe d'occupazione, si innamora di un elegante ufficiale. Il quale è amante di una canterina berlinese, già concubina di un gerarca hitleriano e sfuggita alla denazificazione. Questi i presupposti; lascio immaginare a voi i peregrini sviluppi. L'ambiente insolito non valeva punto a rinnovare gli stanchi schemi dell'eterna commedia, ma rimaneva ad essa estraneo, giustapposto, mediante mezzi ovvii come la panoramica iniziale dall'aereo o la passeggiata turistica in automobile. Unico elemento, destinato a ricordare lontane esperienze europee, di cui il regista non è immemore, il personaggio della cantante, interpretando il quale la disfatta Marlene suscitava, con calda e roca voce, l'ombra della Lola-Lola sternberghiana.

Wilder si trova ormai ad un "impasse". Se egli ha fino ad oggi dimostrato un certo scrupolo nel prodigare il proprio ingegno (la sua regola sembra quella di fare un film all'anno), è vero nondimeno che le sue opere denunciano un palese e pericolosamente eclettico oscillare da un tema e da un tono all'altro. Sostanziale indifferenza di fronte alla materia trattata? Non so. Certo, a Wilder si impone oggi una scelta. Che sola gli consentirà di ritrovare anche il suo miglior estro di linguaggio.

Le interviste di «Cinema»: Armand Salacrou e il mito di Faust

a. II, n. 16, giugno 1949, p. 509

Armand Salacrou è giunto in Italia con la ferma intenzione di riposarsi. Ha ridotto al minimo il soggiorno a Milano, come quello a Roma, ansioso di raggiungere il sud, che gli è sconosciuto, e di trovarvi distensione per non meno di un mese dalle fatiche sostenute con René Clair, per stendere la sceneggiatura di *La Beauté du diable*, l'ironica variazione sul mito di Faust, che il grande regista e il suo collaboratore d'eccezione hanno ambientato, come è noto, in una Roma ottocentescamente barocca.

– È lungo a prepararsi, lo scenario di un film. Praticamente è da un anno che ci lavoro.

– Un anno senza possibilità di scriver commedie, quindi. Ed è soddisfatto di tale lavoro? – gli domando. – Crede che il film rappresenterà qualche cosa di nuovo di ragguardevole nell'ambito dell'opera clairiana?

– Non ne dubito, pur avvertendo che il film rientra nel gusto umoristicamente sottile, che è sempre stato caro a Clair. Dell'attività del quale sono assolutamente soddisfatto.

– Ne è stato allora stimolato a nuovi contatti con il cinema?

– Ah, sì. Conto di coltivare questo mezzo espressivo. Chi sa che non riesca un giorno ad accostarmi pure alla regia. Mi interesserebbe.

– Ma questa non era la prima volta che lei lavorava per lo schermo.

– In un certo senso sì. Intendo dire, nel senso di un lavoro serio ed impegnativo. Ma i miei esordi erano stati proprio in tale campo. Nel 1925-30 lavorai continuativamente nel cinema. Ma era un lavoro senza alcuna soddisfazione, fatto unicamente per sbarcare il lunario, nel giro di una attività industriale. Poi, venne il successo come commediografo, e al cinema non ebbi più occasione di dedicarmi. Del resto, quella prima esperienza mi aveva così poco appagato, che non lo avrei nemmeno desiderato. Intendiamoci, se mi fossi prestato a venire incontro ai produttori facendo qualche film che non m'interessava, forse, in un secondo tempo mi avrebbero lasciato fare a modo mio. Ma non volli mai adattarmi alle loro esigenze. E così rimasi lontano dal cinema quasi vent'anni.

– Ma, se ben ricordo, lei partecipò (o avrebbe dovuto partecipare) alla sceneggiatura de *Il fu Mattia Pascal* di Chenal, nel 1937.

– Infatti. Avrei dovuto. Ebbi un'offerta precisa in tal senso, ma il pro-

getto non mi sembrava offrire sufficienti garanzie da un punto di vista artistico, e preferii declinare.

– Effettivamente il film non fu molto pregevole.

– Già. Ma il romanzo di Pirandello si prestava invece ad ottime soluzioni cinematografiche.

– E del film che L'Herbier diresse nel 1941, fondando lo scenario sulla sua *Histoire de rire* che cosa pensa?

– Fu un film girato, approfittando del momento (la Francia occupata ed io eclissato), a mia completa insaputa. Seppi tutto dopo, e naturalmente vidi il film, che mi parve molto brutto. Esso travisava completamente il significato della mia commedia.

(Per il lettore che non ricordasse avverto trattarsi del film presentato in Italia sotto il titolo, né inedito né di buon gusto né tanto meno appropriato, di *Amanti senza domani*. Lo vidi subito dopo la fine della guerra, al suo arrivo in Italia, prima di conoscere la commedia, e lo trovai un'orribile cosa, un pasticcio da cui era difficile ricavare un significato. Quando, in un secondo tempo, seppi che era ispirato ad un lavoro di Salacrou rimasi assai perplesso. Ma dopo aver letto la commedia, che è tra le cose più belle del drammaturgo francese, capii come stavano le cose: L'Herbier aveva un peccato di più sulla sua ingombra e limacciosa coscienza). Chiusa la parentesi, riprendiamo il filo del dialogo.

– Anche se il suo ritorno al cinema ha tardato tanto, – osservo – la sua attività di commediografo ha risentito in più modi della sua prima esperienza in quel campo. *Les Frénétiques* sono infatti ambientati nel mondo del cinema. E, quel che più conta, alcuni suoi drammi sono impostati secondo una tecnica in qualche misura cinematografica.

– Esatto. Ne *L'Inconnue d'Arras* così come in *Les nuits de la colère* io ho cercato di risolvere i miei problemi scenici con una tecnica che metteva a contributo, assorbendola, l'esperienza del linguaggio cinematografico.

Salacrou dimostra un interesse vivo per uomini e opere del cinema. In particolare, fa riferimento a *Ladri di biciclette* e al suo recente trionfo parigino, cui si rammarica non aver potuto assistere. Vorrebbe vederlo. Un'occhiata al giornale, e scopriamo che *Ladri di biciclette* è visibile in una sala della prima periferia cittadina. Detto fatto, si prende appuntamento per l'indomani davanti a quella sala. Avverto l'amabile ospite che non si tratterrà di un locale molto "chic", ma questo non lo preoccupa affatto. E l'indo-

mani, alle tre del pomeriggio, ci troviamo brancolanti nel buio per le scale della galleria del cinema popolare, semideserto e sprovvisto di "maschere".

– Desidera che le traduca il dialogo? – domando.

– Grazie. Preferisco di no.

E Salacrou si concentra sullo schermo, dove le vicende del povero attacchino sono al loro inizio. Ogni tanto mi domanda una spiegazione, ogni tanto mi sussurra un rapido, ammirato commento: «C'est admirablement fait», mormora spesso. Le reazioni del commediografo ai tratti più suggestivi del film sono puntualissime, talora entusiastiche, la sua attenzione non si allenta un istante. Alla fine mi chiarisce il suo pensiero:

– Conto di rivedere questo film ancora parecchie volte. È davvero una cosa eccezionale. E soprattutto mi pare straordinario il modo in cui De Sica è riuscito ad evitare di farsi schiavo della realtà in quanto tale, ed ha saputo trasfigurarla, presentandone taluni aspetti sotto luce rivelatrice.

Il discorso su *Ladri di biciclette* lo rende particolarmente caloroso. E di quando in quando egli si sofferma su un nuovo particolare o elemento dell'opera.

– Il protagonista, per esempio. È un operaio della Breda, lei mi ha detto. È un vero peccato che De Sica gli abbia posto come condizione di non fare più del cinema. Quale attore avrebbe potuto rendere altrettanto con mezzi così contenuti ed intensi? In certi momenti mi ha fatto pensare al povero Georges Pitoëff.

Ho rivisto ancora Salacrou. Siamo stati insieme alla Scala (dove, per restare in tema di cinema, il giuoco in bianco e nero delle coppie al ballo nel terzo quadro del prim'atto dei *Racconti di Hoffmann* messi in scena da Salvini ci ha fatto ricordare i "bianchi e neri" di Lubitsch). Egli mi ha chiarito altri punti del suo pensiero sul cinema (un pensiero assennato, se, a differenza di tanti suoi pur degni compatrioti, Salacrou ha trovato cosa di pessimo gusto il *Macbeth* di Orson Welles). Ma, a un bel momento, ogni volta che abbiamo chiacchierato insieme, mi ha detto:

– Sa che ripenso sempre a *Ladri di biciclette*? E più ci penso e più lo trovo ammirevole.

L'avventura americana dell'intelligenza europea

a. II, n. 25, ottobre 1949, pp. 232-235

Uno dei fenomeni più "costanti" e più preoccupanti della storia del cinema è senza dubbio costituito dal processo di assorbimento, subìto, via via, dall'intelligenza europea ad opera di Hollywood e della sua industria. È noto come l'America abbia fondato per gran parte la stabilità della propria industria sui radicali salassi operati sul fecondo organismo della cinematografia europea. Tali salassi sogliono ripetersi, in grande stile, ogni volta che in Europa si consolida ed afferma un grande movimento cinematografico. Il primo fu quello tedesco dell'altro dopoguerra: sulla disintegrazione completa del quale si basò la definitiva conquista dei mercati europei da parte dell'industria hollywoodiana. In seguito alla partenza a scaglioni successivi di tutti gli uomini di talento, il cinematografo tedesco andò esaurendosi come entità esteticamente produttiva; e l'avvento del nazismo valse ad inferirgli il colpo mortale, sia con l'inquadramento che gli impose entro schemi rigidamente politici, sia con l'indurre i pochi superstiti a prendere anche essi la via dell'esilio. In quel giro di tempo ebbe inizio la splendida fioritura del cinema francese (che contrassegnò il decennio '30-'40, così come il fiorire di quello tedesco aveva contrassegnato il decennio '20-'30). Hollywood, d'altronde, dopo gli anni eroici, che culminarono dopo l'affermarsi del sonoro, andava incontro ad una crisi di estenuazione; e provvide a rinsanguarsi con lo impoverire la cinematografia di Francia. Anche questa volta un avvenimento politico concorse a rendere radicale l'emorragia di intelligenze: e fu la seconda guerra mondiale, con la quale il cinema francese – o almeno quel cinema francese – cessò, in pratica, di esistere. Lo scorcio attuale del decennio '40-'50 è segnato dalla fioritura del cinema italiano. E, d'altro canto, la guerra e le nuove esigenze spirituali hanno portato, come conseguenza, una nuova crisi per Hollywood, o meglio un sensibile aggravarsi della crisi già in atto, al quale tentano di porre argine solo alcune sporadiche, ed ostacolate energie locali indipendenti. Logico che l'industria americana abbia tentato per la terza volta il giuoco. Ma in questo caso, almeno finora, con scarsa riuscita. Poiché solo qualche elemento attore – e non essenziale – si è deciso al passo. I più, i registi essenzialmente, resi esperti dall'amara avventura toccata ai colleghi di altri paesi, hanno fatto orecchie da mercante al richiamo. De Sica ha posto condizioni, dopo aver

opposto rifiuti: e non è detto che tali condizioni vengano accettate (forse sono state poste proprio col fine di farle respingere). Soldati, dopo aver detto no ed essersi fatto pregare, ha detto sì, ma ha finito per rimanere in Italia. La situazione è cambiata, evidentemente. E non si tratta solo di fermezza di carattere da parte degli italiani, ma anche di dati obiettivi, relativi appunto alla crisi dell'industria di Hollywood, che è pure crisi di costi e induce gli americani a venire a lavorare in Italia, piuttosto che a persuadere gli europei ad andare a lavorare negli Stati Uniti. Comunque, la lezione delle esperienze passate permane nella sua efficacia. E non mi pare inutile ripercorrerla in uno sguardo panoramico, che sarà, per forza di cose, sommario. Mi limito, per brevità, ai registi, sia perché sono essi gli elementi artistici responsabili, sia perché l'assorbimento, che so, degli attori e delle attrici è, almeno in molti casi, ben più agevole per Hollywood.

Dal mio discorso escludo, naturalmente, quel gruppetto di uomini di origine europea, i quali hanno però svolto in America tutta o quasi la loro attività artistica, se pur non vi hanno trascorso quasi intera l'esistenza, ed appartengono quindi per educazione e mentalità al mondo di laggiù: voglio dire l'italiano Frank Capra e l'inglese Chaplin (pur tanto restio ad assumere la cittadinanza statunitense), il greco-turco Kazan e l'armeno Mamoulian, il francese Dassin, il russo Milestone, lo svizzero-alsaziano Wyler. Integralmente americana è la parabola del viennese Erich von Stroheim, il quale, tuttavia, piuttosto che lasciarsi assorbire in un determinato giro di interessi spirituali, ha recato entro di esso l'impronta graffiante di un gusto ben europeo, esercitando spietatamente la critica di un costume di una società: *Foolish Wives* (*Femmine folli*, 1922) e *Greed* (*Rapacità*, 1924), *The Wedding March* (*Sinfonia nuziale*, 1928) e *The Honeymoon* (*Luna di miele*, 1928) consentirono, se pur pagate a prezzo di più di un'opera superficialmente commerciale, come *The Merry Widow* (*La vedova allegra*, 1925), ad un grande artista di esprimere a pieno il proprio mondo. Vero è che *Greed* subì una sorte infelice; la sua lunghezza fece sì che il produttore non esitasse a manometterlo, affidandolo alle cure di una qualsiasi montatrice. E Stroheim fu costretto a rifiutare l'opera sfigurata. Ma questo fatto, che anticipava, in qualche modo, la più dura sorta toccata ad Ėjzenštejn dieci anni dopo, era ancora un'inezia, in confronto con i criteri adottati da Hollywood in prosieguo di tempo. Allora l'industria cinematografica non aveva ancora proprio tutte le caratteristiche di quella dello scatolame. Si avviava però ad acquisirle rapidamente.

E Stroheim, di conseguenza, iniziò praticamente con *The Honeymoon*, quel silenzio che dura tuttora e che è stato occupato da un'intensa attività di attore e anche di scenarista, svolta non soltanto a Hollywood. (*Queen Kelly*, da lui girato nel '30 ['32], non venne infatti messo, per misteriosi motivi, in circolazione; *Walking Down Broadway*, iniziato qualche anno dopo, non fu lasciato arrivare a compimento dalla casa produttrice).

Un altro regista che in America espresse completamente – e sia pure su tutt'altro piano – la propria fisionomia fu Ernst Lubitsch, berlinese. Il quale, dopo aver acquisito in Europa un solido mestiere dirigendo film storici, diede vita in America ad un genere, l'operetta cinematografica, di cui rimase indiscusso maestro. I titoli potrebbero moltiplicarsi: basterà citare *The Merry Widow* (*La vedova allegra*, 1934), che rimane ancor oggi un esempio classico. Intelligentemente, Lubitsch, ad un certo momento della sua carriera, seppe, entro certi limiti, rinnovarsi, deviando il genere dall'operetta alla commedia, con la stessa felicità episodica di risultati maliziosamente allusivi; si vedano: *Trouble in Paradise* (*Mancia competente*, 1932). *Angel* (*Angelo*, 1937), *Ninotchka* (1939), *Heaven Can Wait* (*Il cielo può attendere*, 1943), oltre al delizioso *Desire* (*Desiderio*, 1936) di Borzage, di cui egli fu solo supervisore. Lubitsch portò in questo genere (cui gli americani diedero diversa impronta, tendendo ad una paradossale "sofisticatura") un'impronta nettamente mitteleuropea, come dimostrano anche le fonti teatrali cui era solito attingere. La sua fortuna consisté nel poter conciliare la sua autonoma e superficiale vena con le esigenze commerciali dei produttori.

Caso isolato di artista, il quale riesce a compiere l'opera della propria vita dopo essere emigrato a Hollywood è quello del tedesco F.W. Murnau. Ma questi dovette produrre il suo purissimo poema dei mari del sud, *Tabu: A Story of the South Seas* (*Tabù*, 1931), praticamente per conto proprio, dopo aver realizzato per l'industria alcune opere variamente significative, ma comunque di assai minor valore: *Sunrise: A Song of Two Humans* (*Aurora*, 1927), *4 Devils* (*I quattro diavoli*, 1928), *City Girl* (*Nostro pane quotidiano*, 1930). A dar vita per una volta al proprio mondo poetico riuscì l'ungherese Pál Fejös con *Lonesome* (*Primo amore*, 1928), il cui delicatissimo intimismo ha qualche riscontro nella storia propriamente indigena del cinema americano. Ma la data ammonisce come si fosse ancora in epoca, diciamo, di tolleranza. La svolta del sonoro è decisiva per la radicale industrializzazione del cinema. E Fejös dovette riprendere, dopo qualche film di scarso rilievo, la via del-

l'Europa. Un caso curioso è quello del viennese Max Ophüls, il quale, dopo aver compiuto, ai suoi esordi in Austria, l'opera che meglio rappresenta la sua romantica e nostalgica ispirazione e dopo aver, pur tra prove egregie, tentato invano in Europa di ritornare a quella felicità creativa, ritrovò il miglior se stesso in America, dirigendo, nel 1948, *Letter from an Unknown Woman* (*Lettera da una sconosciuta*), che si può considerare come gemella di quel lontano incantevole *Liebelei* (*Amanti folli*, 1933). Giova avvertire che in questo caso ebbe un peso determinante l'intervento di Joan Fontaine, la quale, essendosi innamorata del racconto di Stefan Zweig, ne impose praticamente la realizzazione al produttore, consentendo così a Ophüls di evocare in uno studio hollywoodiano la profumata atmosfera di Vienna "début de siècle". Tra i registi che hanno avuto modo di fare anche in America "quello che volevano" si deve ancora registrare, per scrupolo, Hans Richter, il teorico e "avanguardista" tedesco: ma è bene soggiungere che l'interessantissimo *Dreams That Money Can Buy* (1947) esce dall'ambito della produzione industriale.

Osservava un giorno Enrico Rossetti che, tra i registi europei, coloro che, in genere, hanno trovato il modo di acclimatarsi meglio a Hollywood sono stati i tedeschi. Quelli almeno tra loro che si sono indirizzati verso un genere sufficientemente commerciale come il "thrilling", cui hanno impresso, nei migliori casi, il segno di uno stile, di un gusto, di una "scuola". L'esempio più illustre è quello di Fritz Lang, il quale tuttavia, fenomeno singolare e riferibile a quello di Fejös, ha dato il meglio di sé in America quando ha interpretato certi aspetti socialmente crudi e amari di quel paese con estremo, commosso vigore espressivo: *Fury* (*Furia*, 1936), *You Only Live Once* (*Sono innocente*, 1937), dove il problema della giustizia è affrontato senza falsi pudori. Sempre nell'ambito di problemi americani Lang è rimasto tentando il "western", ma l'opera nota in Italia, *Western Union* (*Fred il ribelle*, 1941), è risultata scarsamente ispirata. Ormai il regista si era inserito in una "routine" industriale, che doveva condurlo appunto al "thrilling", complicato talvolta, per l'occasione, con la propaganda bellica. Le opere sono note e recenti, e non mette conto di nominarle. In certi casi, però, la mano dell'antico Lang era di nuovo avvertibile: come in *Hangmen Also Die!* (*Anche i boia muoiono*, 1943), opera stilisticamente rilevante, nella sua diseguaglianza. E doti di efficace narratore Lang conservava ancora in *The Woman in the Window* (*La donna del ritratto*, 1944), ma soprattutto in *Scarlet Street* (*La strada*

scarlatta, 1945), dove un celebre saggio renoiriano era trasferito in atmosfera americana sentita da spirito tedesco. Una carriera almeno fino ad un certo punto in crescendo ha compiuto l'ex collaboratore di Siodmak in Europa Billy Wilder, che dalla stesura di scenari per film brillanti è giunto, attraverso qualche prova d'assaggio, all'abile tensione di *Double Indemnity* (*La fiamma del peccato*, 1944) e all'inquietante indagine di *The Lost Weekend* (*Giorni perduti*, 1945), una pagina aspra ed autentica, cui però il costume hollywoodiano ha imposto il lieto fine, a simiglianza di quanto era accaduto a Lang per *The Woman in the Window* e a Siodmak per *The Strange Affair of Uncle Harry* (*Io ho ucciso!*, 1945). Con *A Foreign Affair* (1948), che era stato preceduto da un *The Emperor Waltz* in "technicolor", Wilder ha perduto l'occasione di un fecondo incontro con la Germania postbellica. Questa non gli è invece servita che di pretesto per una pallida commediola, sottolineata solo da qualche "lieder", cantato con rauca voce da una Marlene estrema ombra di Lola-Lola.

Anche Robert Siodmak è andato lentamente maturando se stesso a Hollywood, nel genere "thrilling": che è stato, tuttavia, nel caso migliore (*The Killers - I gangsters*, 1946) trasceso, per conseguire l'asciutto, vibrato equivalente cinematografico della prosa di Ernest Hemingway. Pure Siodmak ha interpretato con spirito vigile e acuto aspetti della vita americana. Ma ha serbato anche nelle note opere di mero ed emozionante intreccio una singolare perizia di racconto, con qualche felice punta introspettiva, accentuata in un film di più aperto impegno (*The Dark Mirror - Lo specchio scuro*, 1946). Alla pattuglia dei tedeschi specializzati nel genere "thrilling" va aggiunto il nome di John Brahm, che ha peraltro svolto fuori del suo paese l'intera parabola della sua attività; prima a Londra, poi a Hollywood, dove opere come *The Lodger* (*Il pensionante*, 1944) o *Hangover Square* (*Nelle tenebre della metropoli*, 1945) raggiunsero notevoli risultati di atmosfera. Entro lo stesso ragionamento rientra anche l'inglese Alfred Hitchcock, altro esempio di regista che ha compiuto a Hollywood la parte essenziale della propria carriera. Il suo gusto per il brivido è analogo a quello dei registi precedenti, ed ama accentuare le intenzioni psicologiche e, nei casi più felici, di ricerca d'ambiente (*Shadow of a Doubt - L'ombra del dubbio*, 1943), ferma restando comunque una talora apprezzabile accortezza narrativa (*Notorious*, 1946).

Di fronte ai citati esempi di totale o parziale adattamento al clima americano stanno gli esempi di conflitto o di incompatibilità. I quali, a se-

conda dei temperamenti individuali, hanno dato luogo a soluzioni differenti. Attraverso la difficile esperienza, comunque, i registi europei di qualche valore sono passati, sia pure per breve momento, quasi tutti (un'eccezione è Pudovkin, un'altra è Dreyer, alla cui coerentissima e sdegnosa solitudine è doveroso rendere ancora una volta omaggio). Tra i francesi i casi più illustri sono quelli di Clair e di Renoir. Del Clair americano, docilmente inseritosi entro i binari dell'industria, come del resto egli già aveva fatto in Inghilterra, non molto di positivo rimane: lo scompiglio di un corteo nuziale, ricordo pallido de *Le chapeau de paille d'Italie* (*Un cappello di paglia di Firenze*, 1928) in *The Flame of New Orleans* (*L'ammaliatrice*, 1941), un labile ritmo di balletto in un giuoco di porte (*And Then There Were None - Dieci piccoli indiani*, 1945). E poi qualche maliziosa invenzione "spiritica" di *I Married a Witch* (*Ho sposato una strega*, 1942), ma soprattutto del felice se pur limitato *It Happened Tomorrow* (*Accadde domani*, 1944), con cui Clair si inseriva in quel gusto angelistico e spiritistico del cinema hollywoodiano, da lui stesso anticipato con *The Ghost Goes West* (*Il fantasma galante*, 1935). Clair ha comunque ritrovato se stesso soltanto in Francia. Mentre spera (o si illude), ora che ha compreso lo spirito del paese straniero, di darne una valida interpretazione filmica Jean Renoir (vedi articolo sul n. 10 di «Cinema»). Le cui più recenti opere americane sono tuttavia le più anonime e scadenti, mentre *The Southerner* (*L'uomo del sud*, 1945) era percorso da un fresco brivido di purezza nel riproporre la tradizionale lotta dell'uomo con la natura (e con i propri simili), motivo anticipato, sia pure solo esteriormente, da *Swamp Water* (*La palude della morte*, 1941). È curioso notare come talvolta i registi europei, francesi in particolare, non siano riusciti a Hollywood a salvarsi neppure sul piano del mestiere. Si veda, oltre quelli precedenti, l'esempio di Julien Duvivier, che però tra l'altro diresse *Tales of Manhattan* (*Destino*, 1942) e *Flesh and Fantasy* (*Il carnevale della vita*, 1943), opere non prive di certi pregi. A Jacques Feyder non spettò miglior ventura che quella di dirigere la Garbo nella edizione francese di un'opera non tra le più impegnative (*The Kiss*: *Il bacio*, 1929). Quanto a uomini di puro, se anche talvolta non spregevole mestiere, come Litvak o Moguy, il trasferimento in America portò spesso come conseguenza l'inaridirsi della vena espressiva. Ironia della sorte: fu Litvak a dirigere quel pietoso rifacimento di una delle massime opere del cinema francese che è *The Long Night* (*La disperata notte*, 1947). A lui si devono tuttavia alcuni film di solido e magari nobile artigianato come *The Sisters* (*Io ti*

aspetterò, 1938) e *The Snake Pit* (*La fossa dei serpenti*, 1948).

Del tutto negativa fu la sorte dei nordici trapiantati a Hollywood. Il grande Benjamin Christensen diresse, tra l'altro, nel biennio 1928-29 una serie di "Mystery Comedies", dopo di che riprese la via dell'Europa. Mauritz Stiller sopravvisse poco all'esilio, dell'attività svolta durante il quale si soglion ricordare *Hotel Imperial* (*L'ultimo addio*, 1927) e *Street of Sin* (*La via del male*, 1928), quest'ultimo più che altro per la interpretazione di Jannings. Neanche Victor Sjöström ritrovò in America la schiettezza della propria ispirazione, se non forse in *The Wind* (*Il vento*, 1928). *He Who Gets Slapped* (*Quello che prende gli schiaffi*, 1924; con Chaney), *The Divine Woman* (*La donna divina*, 1928; con la Garbo) si ricordano più che altro per valori interpretativi. Le indirette notizie sull'attività americana del ceco Gustav Machatý (*Madame X*, 1937; *Within the Law*, 1939; *Jealousy*, 1945) lo denunciano, almeno per quanto riguarda il secondo film, del tutto anonimizzato e disperso. Dei russi, Fëdor Ozep non è riuscito a far di meglio, se, dopo un *Three Russian Girls* (1943), ha girato quel *Whispering City* (*Il passato è sempre presente*, 1947), presentato l'anno scorso anche in Italia e affogato nella calura di un mese estivo. Del caso Sergej M. Ėjzenštejn, «Cinema» si è già occupato a lungo, in particolar modo con l'articolo di Marie Seton pubblicato nel n. 4.

Quasi tutti i registi finora nominati – ad eccezione di quelli che sono riusciti a "mimetizzarsi", ad acclimatarsi, s'intende – hanno considerato l'esperienza hollywoodiana come qualche cosa di transitorio, come un episodio in genere poco gradevole dal punto di vista della coscienza individuale, ultimato il quale era caro a tutti ritornare in Europa, con la speranza di ritrovarvi valori temporaneamente smarriti (ma non sempre questo era possibile). Un caso diverso e particolarmente deplorevole è stato quello di E.A. Dupont, un regista il cui nome è legato ad un paio di opere tra le più alte della storia del cinema per rigore stilistico. Non si hanno notizie molto esatte sul valore dei numerosi film da lui realizzati a Hollywood tra il 1933 e il 1939. Certo è il fatto però che egli è oggi a capo di una "talent agency", che si è cioè integralmente inserito in quel meccanismo industriale, di cui si è acconciato a far funzionare una delle tante rotelle. L'autore di *Varieté* e di *Cape Forlorn* è diventato, in età ancora vigorosa, un grosso funzionario: malinconia di un crepuscolo. Degli altri esponenti del gruppo austrotedesco, Karl Grune diresse a suo tempo alcune opere che non hanno lasciato

traccia. L'ultima è un *Pagliacci* del 1936. Dopo di che un'altra voce di una certa importanza si è taciuta. Altrettanto si può dire di Paul Leni, il quale, abbandonate le ardite ricerche, non disdegnò di dirigere, tra l'altro, quell'anonimo e "feuilletonistico" *The Man Who Laughs* (*L'uomo che ride*, 1928), per poi chiudere a Hollywood la sua esistenza un anno appresso, dopo aver girato ancora un paio di opere. Pienamente intrappolato nella *routine* produttiva appare Joe May, che alla regia unisce spesso l'attività scenaristica. Nella ormai quindicennale parabola della sua operosità hollywoodiana si può trovare un film dedicato ad uno dei periodici ritorni di Gloria Swanson (*Music in the Air - Musica nell'aria*, 1934), così come una delle molteplici avventure dell'uomo invisibile. Completo è stato l'adattamento al "sistema" di un talento sottile come quello di Walter Reisch, il quale, abbandonando i nostalgici climi viennesi, non ha disdegnato collaborare a scenari qualche volta maliziosi come quello del citato *Ninotchka*, qualche volta assai più grossi di grana (*Comrade X - Corrispondente X*, King Vidor, 1940). Il suo miglior saggio scenaristico appare quello di *Gaslight* (*Angoscia*, 1944), di Cukor, dove si notava una talvolta efficace ricerca di atmosfera. Il ritorno americano di Reisch alla regia è avvenuto nel 1947 con *Song of Scheherazade*, cioè sul piano del racconto fastoso e rutilante. Tra i nomi di minor rilievo, si può notare come Henry Koster (ex Kosterlitz) non abbia esitato ad abbandonare le pretese drammatiche, per inventare, con Joe Pasternak, il "genere" Deanna Durbin. Sulla cui iniziale fortuna, legata appunto allo spirito bonario di Koster, non è il caso di richiamare l'attenzione.

Un posto a sé è occupato da Josef von Sternberg, il quale ha svolto la sua carriera americana in due fasi ben distinte, intramezzate da quel *Der blaue Engel* (*L'angelo azzurro*, 1930), che, girato in Germania, aprì, con indimenticabile spicco, l'era del sonoro. Sternberg, comunque, compì la sua formazione cinematografica in America, e pertanto dovrebbe rientrare tra quei nomi che all'inizio abbiamo esclusi di proposito dal nostro discorso. Ma i legami da lui mantenuti con un clima ed una cultura europea sono molteplici. Anche il suo esordio cinematografico avvenne sotto il segno di Griffith (*The Salvation Hunters*, 1925). La carriera hollywoodiana di Sternberg procedette tra continue oscillazioni. Lo sfruttamento dell'iniziale successo del personaggio Marlene andò incanalandosi entro le formule dei "box-offices". Appartiene tuttavia al ciclo statunitense quel *The Devil is a Woman* (*Capriccio spagnolo*, 1935), che segnò come l'apoteosi del barocchismo ster-

nberghiano e, ad un tempo, l'avvio verso il suo disfacimento. Di cui furono tappe successive la scadente rielaborazione di *Delitto e castigo* (*Crime and Punishment - Ho ucciso!*, 1935), la gratuita operetta *The King Steps Out* (*Desiderio di re*, 1936), e, più recentemente, il gelido *The Shanghai Gesture* (*I misteri di Shanghai*, 1941), estremo segno di un'impotenza creativa. In tutta questa storia di rinunce e di adattamenti interessati, ipocriti o forzati, brilla il gran rifiuto opposto da G.W. Pabst, il quale, girato *A Modern Hero* (*Un eroe moderno*, 1934) subito dopo il suo arrivo a Hollywood, tacque ed attese il momento di ripercorrere l'oceano. Di quell'infelice soggiorno, al quale il regista ripensa con ben scarsa simpatia, rimangono molti progetti, da Pabst maturati e dai produttori regolarmente respinti. Un ultimo progetto tuttavia egli formulò al suo rientro in Europa, palesando una vaga speranza di andarlo a realizzare in America, forse lusingato dalla maggior copia di mezzi che avrebbe potuto avere a disposizione: si trattava di un *Faust* a colori, che, egli riteneva, avrebbe interessato gli americani sotto un punto di vista spettacolare. Ma forse Pabst stesso ci ripensò sopra, e l'oceano non fu riattraversato.

Il cenno è stato per ogni regista forzatamente frettoloso, ma i nomi essenziali ci sono, credo, tutti: forse un giorno bisognerà scriverla per filo e per segno, la storia dell'intelligenza europea a Hollywood.

Retrospettive: *Il sentiero del pino solitario* di Hathaway, *La carica dei seicento* di Curtiz, *Follie di Broadway 1936* di Del Ruth e *Margherita Gauthier* di Cukor

a. II, n. 27, novembre 1949, pp. 301-303

Vi sono certi anni, nella storia dell'umanità, così come in quella di un'arte – poniamo il caso, del cinematografo – che, pur senza rappresentare una svolta più o meno decisiva, possono essere assunti quali punti di riferimento, ai fini di un discorso critico. Il 1936 (diciamo il biennio 1935-36) è tra questi, per lo meno per quanto riguarda la cinematografia americana. La quale colse in quel torno di tempo l'ultima messe matura, frutto del fervore di ricerche seguito alla rivoluzione del sonoro e ai primi tentativi di colore, frutto del solido assestamento industriale seguito alla grande crisi, da cui il sonoro aveva disimpegnato, tempestivamente, l'industria di Hol-

lywood. La data prescelta è, siamo d'accordo, convenzionale; qualcun altro potrebbe assumere a termine d'inizio della grande crisi di Hollywood il 1939, anno dello scoppio della guerra o il 1941, anno dell'entrata in guerra degli Stati Uniti. Quel qualcuno avrebbe ragione; ma noi non crediamo di avere torto. Perché la guerra, con la schematizzazione dei contenuti e con l'assorbimento del materiale umano e con l'imposizione di un regime d'economia non fece che acutizzare uno stato di crisi già in atto e derivante da impoverimento delle fantasie. Questo stato di crisi all'epoca (1938) in cui lo Stato italiano decretò il regime di monopolio, era appena evidente, in quanto in quell'anno venivano, ovviamente, presentati da noi film di produzione anteriore. Quando siamo stati in grado di colmare le nostre lacune sulla produzione hollywoodiana del periodo 1937-41 ci siamo resi meglio conto del fatto. Ed ora possiamo affermare che, se in quel periodo sono state "girate" diverse opere di rilievo, se in quegli anni la crisi non si era ancora fatta totale come in quelli successivi (né, d'altro canto, erano ancora in vista le reazioni contro gli schemi, talvolta efficaci, come nel caso del "neorealismo", cronistico e non), dal 1937, grosso modo, il livello della produzione di Hollywood comincia a decadere.

Il biennio 1935-36 era stato felice. Basti una rapida occhiata ad alcuni titoli per convincercene. Se l'epoca delle ricerche espressive era ormai trascorsa, non poche erano le opere che offrivano un linguaggio maturo, da *Becky Sharp* (1935) di Mamoulian, prima notevole affermazione del colore a *The Devil is a Woman* (*Capriccio spagnolo*, 1935), espressione ricca se pur decadente del decorativismo sternberghiano, da *Once in a Blue Moon* e *The Scoundrel* (1935), con cui Ben Hecht e Charles MacArthur proseguivano il loro programma di "disturbance in the industry", a *Ruggles of Red Gap* (*Il maggiordomo*, 1935) di Leo McCarey, valida manifestazione di una vena satirica, da *The Informer* (*Il traditore*, 1935), uno dei capolavori di Ford, a *Modern Times* (*Tempi moderni*, 1936), con cui Chaplin si accostava al sonoro, da *The Texas Rangers* (*I cavalieri del Texas*, 1936), testimonianza della fedeltà di Vidor a un "genere" tipicamente americano, a *Mr. Deeds Goes to Town* (*È arrivata la felicità*, 1936), equilibratissimo frutto del talento ironico di Capra, da *Fury* (*Furia*, 1936), con cui Lang si inseriva magistralmente entro una sfera di interessi sociali americani, a *The Green Pastures* (*Verdi pascoli*, 1936) di William Keighley e Marc Connelly, singolare risultato del connubio tra cinema e teatro, da *My Man Godfrey* (*L'impareggiabile Godfrey*, 1936), di La Cava, una

graffiante incisione di costume, a *Dodsworth* (*Infedeltà*, 1936), di Wyler, una finissima indagine di psicologie. Ancor più vasto appare il bilancio, se considerato sotto un rispetto propriamente industriale. Il prodotto hollywoodiano era giunto al suo massimo di finitezza, di nitore epidermico, di gradevolezza, di solidità di confezione. Opere come *David Copperfield* (*David Copperfield*, George Cukor, 1935), *The Lives of a Bengal Lancer* (*I lancieri del Bengala*, Henry Hathaway, 1935), *Mutiny on the Bounty* (*La tragedia del Bounty*, Frank Lloyd, 1935), *Top Hat* (*Cappello a cilindro*, Mark Sandrich, 1935), *Captain Blood* (*Capitan Blood*, Michael Curtiz, 1935), *Anna Karenina* (Clarence Brown, 1935), *The Story of Louis Pasteur* (*La vita del dottor Pasteur*, William Dieterle, 1936), *Romeo and Juliet* (*Giulietta e Romeo*, George Cukor, 1936), *Three Smart Girls* (*Tre ragazze in gamba*, Henry Koster, 1936), *San Francisco* (W.S. Van Dyke, 1936), *The Great Ziegfeld* (*Il paradiso delle fanciulle*, Robert Z. Leonard, 1936) stanno a dimostrarlo con estrema evidenza. Ora, per dare un'idea dell'indice "produttivo" di quell'epoca felice per Hollywood, abbiamo preso quattro film, scelti, quasi a caso, tra quelli che erano atti a rivelare l'impegno spettacolare e di fattura. L'arte con questo discorso non c'entra. Ma esso può riuscir utile egualmente. Ho detto di averli scelti quasi a caso. Infatti tra quelli nominati e tra quelli omessi altre ve n'erano forse altrettanto indicativi, nei confronti di ogni singolo "genere". Poiché, volendo alludere alla varietà e, ad un tempo, alla fissità dei "generi" narrativi americani, ho scelto quattro film appartenenti a quattro differenti formule spettacolari.

Il primo è *The Trail of the Lonesome Pine* (*Il sentiero del pino solitario*, 1936) di Henry Hathaway e riveste una certa importanza storica. Ad un ragionamento rigoroso non potrebbe reggere cinque minuti, eppure i manuali lo ricorderanno, probabilmente, per un pezzo. Poiché si tratta del primo film a colori ("colori naturali", s'intende!), girato in esterni. La Paramount pensò bene di affidarlo a Henry Hathaway, un energico praticone, specializzato, in quel giro d'anni, nel film d'avventure, fossero esse esotiche, marine, o d'ambiente americano, come queste. Un buono a tutto fare, Hathaway, che, col bagaglio di un mestiere tanto esercitato, doveva giungere, in anni recenti, a qualche risultato di efficace cronaca obiettiva. A quell'epoca, egli navigava ancora nella "maniera" più aperta. *The Trail of the Lonesome Pine* lo dimostra ampiamente. La solita storia elementare (qui il conflitto tra due famiglie di boscaioli) – basata su un romanzo di John

Fox Jr., ridotto da Grover Jones –, i soliti ingredienti di obbligo, sostanziosi cazzotti e morti violente e più o meno patetiche. Il tutto consegnato alla sbrigativa tavolozza della signora Natalie Kalmus. L'ubbia dei colori naturali si palesò qui in tutta la sua deleteria gravità. Se i volti abbronzati della rude gente della montagna boscosa assumevano una tonalità più che mai ocracea, la natura circostante – una natura ricca e suggestiva, come spesso offre il paesaggio americano – veniva costretta entro un giuoco di tonalità estremamente limitato. Le sfumature erano ignorate; con questo film ebbe inizio la triste serie dei verdi bottiglia da cui erano imbevuti i fitti boschi di conifere, dei blu stoviglia che smaltavano l'assurdo cielo. E pure, ripeto, esso verrà ricordato a lungo, a dispetto della sua assoluta mancanza di una qualsiasi, sia pure sperimentale, ricerca in senso espressivo. Perché questa povera e pedestre applicazione del colore, pretenziosa e pacchiana, fu la prima applicata agli esterni. Certo, se rivedessimo oggi il film, sarebbe istruttivo constatare come, su questa strada, sbagliata e pur tenacemente seguita, il "technicolor" abbia fatto scarsissimi progressi. Siamo infatti ancora, quasi sempre, al verde bottiglia e al blu stoviglia. A parte questo valore storico, il film si raccomanda al ricordo, oltre che per la sua consistenza di prodotto per il facile palato della collettività, per l'interpretazione. Dove, accanto alla quieta mansuetudine di Sylvia Sidney e alla disinvolta superficialità di Fred MacMurray, compariva il volto, da poco edito, di Henry Fonda: un Fonda che non aveva ancora incontrato John Ford, ma pur già schietto e umano.

The Charge of the Light Brigade (*La carica dei seicento*, 1936) di Michael Curtiz, apparteneva ad un altro "genere", caro alle "big four" di Hollywood: il polpettone a sfondo storico. Questa volta la Warner Bros aveva avuto la brillante idea di costruire un film partendo da una lirica celebre: quella di Alfred Tennyson che canta il sacrificio della cavalleria inglese a Balaklava, durante la guerra di Crimea. O Dio, qualsiasi spunto può esser valido. Solo che qui tutto era affidato all'arbitrio più puro. Jacopo Comin si arrabbiò molto, a suo tempo, su «Bianco e Nero», e dedicò al film ben quattro fittissime pagine di stroncatura (febbraio 1937). Diciamo la verità, ne valeva la pena? Valeva la pena di andare a cercare le incongruenze nello scenario del signor Michael Jacoby? Lo stesso Comin nota come al Barberini di Roma il film avesse incassato in una sola giornata festiva 40.000 lire (una cifra enorme, per l'epoca). Non c'era altro da dire. Segno che gli scopi prefissi

erano stati puntualmente raggiunti. C'era la nascente fama del giovane e brillante Errol Flynn da consolidare, dopo il successo di *Captain Blood*. Con lui faceva coppia fissa la decorativa Olivia de Havilland, ancora condannata al costume e al "niente da dire". C'era un pezzo di montaggio ad effetto, previsto per la conclusione del film. Il resto aveva ben scarsa importanza. *The Charge of the Light Brigade* rientra, infatti, in quella categoria di film "fatti per una sequenza", film, in genere, catastrofici: *San Francisco*, col terremoto, *In Old Chicago* (*L'incendio di Chicago*, Henry King, 1938), con l'incendio, *The Hurricane* (*Uragano*, John Ford, 1937), con l'uragano. Film di competenza dell'addetto agli "special effects". In *The Charge of the Light Brigade* erano di scena gli operatori multipli e il montatore. Risultato: 8'32"m (registra il diligente Comin) di carica, montati magari senza troppi scrupoli, ma con un innegabile senso dell'immediato effetto. Musica di Max Steiner e versi di Tennyson (in didascalie sovrimpresse) aiutano. Di fronte ad una simile, grossolana ingenuità espressiva si rimane disarmati: non sapendo come farci entrare la ballata da cui il film aveva tratto spunto, il regista pensò bene di scriverla sopra le singole immagini, come istruttivo "memento". E non è vero quanto scrisse ancora Comin, che Curtiz non sia neppure uno «di quei registi commerciali capaci di fare un film pulitino e tirato via ma che alla fine ha raccontato qualcosa con un certo gusto»: il suo artigianato ha dato, talvolta, frutti non spregevoli. Il "box-office" si serve in vari modi. In questo caso, manipolando un polpettone su un testo poetico: quando il pubblico non fa indigestione, tutto è a posto, il "box office" soddisfatto, e il regista può passare a dirigere un vigoroso film d'ambiente pugilistico come *Kid Galahad* (*L'uomo di bronzo*, 1937) o un mordente film di gangsters come *Angels with Dirty Faces* (*Gli angeli con la faccia sporca*, 1938).

Broadway Melody of 1936 (*Follie di Broadway 1936*, 1935) di Roy Del Ruth rispolverava, secondo un noto costume, un titolo che era stato fortunato: *The Broadway Melody* (1929) di Harry Beaumont, con Bessie Love, Anita Page e Charles King, era rientrato in quella serie di opere di nessun valore, che avevano cercato di applicare integralmente lo *slogan* «sonoro parlato e cantato al cento per cento». Il film di Del Ruth riprendeva il titolo (che sarebbe stato poi ripreso ancora per i due anni successivi), con un briciolo di intelligenza di più. La sua formula era, sostanzialmente, quella tipo del film-rivista. Con una inesistente trama posta al servizio dei numeri coreografici o comici. Di questa trama era strumento il bello e "leccato" Ro-

bert Taylor, allora in piena conquista degli eserciti di commesse e di studentesse liceali. Il lato gradevole del film era costituito dalle variazioni alla formula. Nel senso che alle coreografie di massa, di stile Busby Berkeley, si sostituivano quelle sostenute dal gusto di una Albertina Rasch, poste al servizio di un singolo talento d'eccezione: la regina del "tap", Eleanor Powell, posta a fare ideale contrasto al "re" Fred Astaire. Ma la Powell non era sola a sostenere il peso del film; c'era, al suo fianco, quel dinoccolato e buffo "virtuoso" che si chiamava Buddy Ebsen, c'era una serie di "numeri" comici tutt'altro che irrilevante. Le musiche di Brown segnavano il tessuto epidermicamente amabile dell'antologia.

La "divina" Greta Garbo non si offenda se poniamo anche il suo *Camille* (*Margherita Gauthier*, 1936) diretto da George Cukor nel novero dei film suggeriti dalle ragioni della cassetta. Certo, la qualità del prodotto era notevole, industrialmente parlando. Almeno tanto quanto il cattivo gusto di certi passaggi: valga per tutti l'idillio campestre, visto nella cornice di una oleografia «made in M.G.M.». Margherita era stata ribattezzata in Camille, Armando aveva abbandonato i languori tradizionali e assunto la fisionomia baldamente sportiva di Robert Taylor. C'era un "vecchio genitore" autorevole come Lionel Barrymore, c'era un Varville sottilmente ironico e cattivo come Henry Daniell. E soprattutto c'era Margherita-Violetta-Camilla, chiamatela come vi piace, cui Greta Garbo, a dispetto degli interventi americanizzanti delle signore Zoë Akins e Frances Marion e del signor James Hilton, restituiva alla celebre tragedia dell'amore tutto il suo fascino romantico. Sotto il gran cappellone che le ombreggiava il volto, Greta rideva all'amore con una segreta magia. E la sua figura assumeva uno splendore femminile appena solcato dal presagio del male. Poi, nello spegnersi, il volto si scolorava con una pallida e languente pena. E una serie di primi piani (morbida sagacia dell'obiettivo di Karl Freund) ne indagava con acuta puntualità la pateticissima agonia. Forse in quei primi piani risiede la testimonianza più viva del talento dell'attrice nell'esprimere lo strazio e la letizia di un grande amore. E fosse pur soltanto in virtù di essi e del loro attento impiego *Camille* ha diritto a un posto non infimo nell'albo dei nostri ricordi.

1950

Cinema "etico" e "petulanti astruserie"

a. III, n. 30, gennaio 1950, pp. 12-13

Si annuncia prossima la pubblicazione di una monumentale storia del cinema italiano muto. Qualcuno dovrà pur decidersi a scrivere quella del cinema italiano sonoro. Non paia, questo, un desiderio intempestivo. La guerra ha segnato una linea di demarcazione, che agevola una più chiara prospettiva dei valori e dello sviluppo storico. E d'altra parte, meglio approfittare fin che il materiale filmico di consultazione è ancora, almeno in gran parte, a portata di mano (qualche grave lacuna temo cominci già ad esserci). Se no, un bel giorno si rischierà di trovarsi nelle condizioni d'oggi nei riguardi del cinema muto: uno dei cui capolavori, *Sperduti nel buio* (1914) di Nino Martoglio, è da considerarsi, ahimè, perduto, per cause belliche. Alla cui "forza maggiore" la buona volontà delle cineteche è purtroppo soggetta. (Certo, se il movimento per la raccolta dei film non fosse nato troppo tardi non accadrebbe di veder oggi circolare una sedicente antologia di *Vent'anni d'arte muta* italiana, la quale non tiene conto di quasi tutte le espressioni veramente significative di quell'arte, oltre che di quel gusto: da *Sperduti nel buio*, appunto, a *Il re, le torri, gli alfieri* (1917) di Ivo Illuminati, a *Ma l'amor mio non muore* (1913) di Mario Caserini. I contributi scritti ad una tale storia si vanno accumulando; da un lato la rapida prospettiva del Pietrangeli, dall'altro i due recenti e massicci tomi di Luigi Freddi: *Il cinema* (Roma, Editrice L'Arnia, 1949). Il titolo potrebbe sembrare generico o pretenzioso. Ma occorre completarlo con quello della collana: *Miti, esperienze e realtà di un regime totalitario*. Il cinema è appunto una di queste esperienze. E Luigi Freddi era forse l'uomo più indicato per tracciarne un panorama ed un consuntivo, avendo occupato per circa un decennio (per tutto il periodo, cioè, di intensa attività produttiva) posti di alta responsabilità, a cominciare da quello di direttore generale per la cinematografia. Se lo stato fascista, anzi, decise di intervenire apertamente nel campo cinematografico, fu pro-

prio al Freddi che lo si dovette. Dal Freddi ci giungono oggi documenti di essenziale importanza per la comprensione di tutta una politica cinematografica, di cui egli traccia l'evoluzione e dichiara i principi.

Ora, se una caratteristica (e non solo nel campo che qui ci interessa) lo storico potrà individuare nel periodo fascista, penso sia quella della confusione delle lingue. Come era logico accadesse ad un movimento dai principi ispiratori estremamente vaghi e fluttuanti. Il racconto di Luigi Freddi è quanto mai istruttivo in proposito. E vale a dimostrare come, nell'ambito di una concezione generale dello stato interventista in materia cinematografica, vi fosse margine sufficiente per una spesso sconcertante divergenza di vedute. La quale, dati i presupposti politici, non era fonte di feconda discussione, ma di caotiche improvvisazioni. Risulta, tanto per fare un esempio, che la gravissima decisione di istituire il monopolio sui film esteri venne presa a dispetto del motivato parere del direttore generale responsabile ed in base a suggerimenti di enti e persone certo meno qualificate e competenti. L'allontanamento del Freddi dalla carica primitivamente occupata fu la dimostrazione tangibile della confusione dominante. A volte questa conduceva ad episodi grotteschi: basti leggere il racconto dei retroscena dell'attività cinematografica di Vittorio Mussolini e del suo famoso viaggio negli Stati Uniti. A fianco dell'attività produttiva del minor Mussolini c'era, e i lettori di questa rivista ben lo sanno, l'attività pubblicistica, per il cui mezzo il giovane satrapo si divertiva a lanciar distrattamente qualche sasso in piccionaia, con gran disperazione delle gerarchie in carica. Uno di questi sassi fu gettato, si ricorderà, in difesa del cinema americano, contrapposto, per la sua giovanile sanità esuberante, accompagnata ad un accorto mestiere, alla decadente cinematografia francese. In questo il Mussolini si trovava, una volta tanto, d'accordo col Freddi, il quale, lagnandosi col ministro da cui dipendeva, per il sancito monopolio, deplorava: «Si è quindi chiusa la porta in faccia all'industria americana, che produce film giovani, sereni, onesti, ottimisti, divertenti, spesso d'alto valore etico e spessissimo di nobile significato (in confronto ai pochi "negativi" che la censura eliminava inesorabilmente)». Dove si vede come del cinema americano venisse portata ad esempio la caratteristica più deleteria di standardizzato, superficiale conformismo. E s'intende che le opere d'oltre oceano dotate di più sostanziali virtù incorrevano, ben sovente, nelle sanzioni di quella censura che il Freddi si compiace di definire inesorabile. (Salvo in altre pagine tesserne un vasto

elogio, tentando di mostrarne la lungimirante longanimità). *Scarface* insegni.

Certo, un simile appello all'ottimismo e al divertimento accompagnati con l'alto "valore etico" ed il "nobile significato" ben si addicono alla generale fisionomia del cinema italiano di quell'epoca. La posizione spesso polemica del Freddi non gli impediva di puntare su iniziative del genere di *Scipione l'Africano* (1937) di Carmine Gallone, di prendere *Casta Diva* (1935), sempre di Gallone, per un buon film e di lasciar dilagare il sano ottimismo per le vene del nostro cinema sotto forma di anonime banalità. La posizione personale del Freddi appare, del resto, singolarmente rappresentativa di quella confusione cui dianzi accennavo e che egli recava, come molti, addirittura in sé. Solo ad una tal luce, infatti, si possono spiegare contraddizioni flagranti, come quella tra certi principi e la realtà di certe realizzazioni, o come altre sul piano stesso della teoria. Enunciando all'inizio dell'opera le mete che l'arte dello schermo deve proporsi, il Freddi dichiara: «Esalti le opere degli uomini, nell'arte e nel lavoro, nel pensiero e nella fede, perché essi scoprano un nuovo motivo di amarsi nella comune religione del lavoro». Retorica a parte, è qui esposto un lodevole principio di fratellanza umana. Senonché, nel rapporto censorio a proposito del film *La grande illusion* (1937) di Renoir, lo stesso Freddi scriveva: «Nessuno, fra questi combattenti, sente la bellezza della lotta», oppure: «La guerra... è concepita come qualcosa di esteriore all'uomo, come una superstruttura che non ha ragion d'essere e che scompare nel momento in cui cessa la lotta per uccidere e per non essere uccisi». E proponeva di respingere quel film "deleterio" e "negativo", allo stesso modo che si era adoprato, mesi prima, facendo pressioni nell'ambito della giuria veneziana, per impedire che ad esso venisse conferito il massimo premio, che sacrosantamente gli sarebbe spettato – il Freddi trova naturale, invece, sul piano estetico preferirgli *Un carnet de bal* (*Carnet di ballo*, 1937) di Julien Duvivier, meno pericoloso, certo, ad onta del suo pessimismo, in quanto non apportatore di un così alto messaggio umano. L'episodio di *La grande illusion*, denunciando a pieno una mentalità e denunciando altresì la pietosa farsa delle premiazioni veneziane, è singolarmente istruttivo. Istruttivo di come un indirizzo cinematografico che si mascherava dietro una esigenza definita "etica" (vorrei mi venisse in tasca la classica lira per ogni volta che questo aggettivo ricorre nei due volumi in questione) mirasse in realtà a respingere le idealità veramente nobili sul piano etico, prima fra tutte quella della solidarietà tra gli uomini. È sul piano

spirituale che l'ingerenza fascista nel campo cinematografico dimostrò la sua nocività, con quello che impose e con quello che precluse (avvio verso la retorica apologetica ed esclusione di ogni reale impegno nato da una sofferenza e da un'obiettiva considerazione della realtà). Questa è, inevitabilmente, la conclusione cui lo storico dovrà giungere.

Senza peraltro ignorare il contributo costruttivo sul piano teorico, del quale il Freddi traccia un panorama particolareggiato. Lo stato diede, quindici anni fa, al nostro cinema, i mezzi per ricominciare una vita intensa e proficua. Ma il suo intervento era interessato, come troppo spesso è in ogni campo, l'intervento dello stato, in quanto espressione di un regime dominante. Mentre è chiaro che lo stato ha l'obbligo, nei confronti delle manifestazioni dell'arte e della cultura, di un regime dominante. Mentre è chiaro che lo stato ha l'obbligo, nei confronti delle manifestazioni dell'arte e della cultura, di un "do" che non presupponga un "ut des". Certo, al Freddi lo storico dovrà largamente attingere, per consultare il materiale attendibile che egli ha raccolto. Attendibile perché proveniente da una persona, le cui pagine dimostrano onestà e spregiudicatezza (nell'ambito delle proprie convinzioni). L'entusiasmo con cui il Freddi si ostina a difendere cause ormai perdute e idee ormai screditatissime costituisce garanzia della sua sincerità quando riferisce proprie parole o gesti che potrebbero a qualcuno sembrare ricostruiti postumamente ai fini di un eventuale alibi. Che un libro di documentazione sia, se pur prolisso, sincero e ampio e scrupoloso nel riferire dati e testi è cosa che va a suo onore e a nostro vantaggio. Come, del resto, va ad onore del Freddi la sua notevole larghezza di vedute nel senso di un miglioramento del livello produttivo (di cui è testimonianza la produzione Cines da lui diretta nel periodo bellico). Ed oggi i casi della vita vogliono che egli sia di nuovo al lavoro nel campo della produzione, accanto a quegli americani di cui ammira l'indirizzo industriale.

Potremmo chiudere così la sommaria segnalazione. Ma non possiamo privare i lettori di «Cinema» di alcune succose e pittoresche definizioni che il Freddi applica a questa rivista (prima serie. Ma ci lusinghiamo siano riferibili anche alla seconda) E più precisamente agli scritti in essa ospitati («innocenti ma petulanti astruserie») e agli autori di tali scritti («insopportabili zanzare dell'iper-super-intellettualismo onanistico e rompicoglioni, che con voce fessa e parole fesse invocavano un cinema d'arte, solo arte, tutto arte, e sbrodolavano sui giornali le critiche più astiose e stupide

e le teorie più ermetiche e sterili»). Luigi Freddi ci scusi se ancora una volta siamo stati costretti a disturbarlo con la nostra "onanistica petulanza".

Retrospettive: Una pentalogia piccolo borghese

a. III, n. 31, gennaio 1950, pp. 57-59

Il tempo, col suo scorrere, vale a stabilire le proporzioni dei valori e, insieme, a circoscrivere certi cicli creativi. È così che oggi l'opera di Mario Camerini ci appare sotto una luce un po' diversa rispetto a qualche anno fa, una luce che si potrebbe dire definitiva. In quanto l'attività di Camerini appartiene ad un ciclo che si può ragionevolmente ritenere concluso. Il regista ha fallito tutte le sue più recenti prove: l'evasione verso il costume (*La figlia del capitano*, 1947) non ha ripetuto i felici esiti umoristici o evocativi di *Figaro e la sua gran giornata* (1931) o di *Una romantica avventura* (1940); l'inserzione entro un modo più o meno apertamente "neorealistico" (*Due lettere anonime*, 1945) ha denunciato una scarsa convinzione da parte di Camerini; il ritorno a toni aggiornati di una commedia piccolo-borghese con punte drammatiche (*Molti sogni per le strade*, 1948) non ha riservato che lo stanco sfruttamento di motivi ormai spremuti. Del resto, già gli ultimi anni di attività del regista, prima della frattura determinatasi nella vita del nostro cinema con gli anni conclusivi della guerra, avevano fatto intuire la crisi di sostanziale inaridimento cui egli andava incontro. Camerini non aveva più niente da dire. La commedia cedeva a sterili tentazioni suggerite dalla lezione americana (*Centomila dollari*, 1940), il drammetto mancava, non certo di pudore, ma di un suo più preciso mordente (*Una storia d'amore*, 1942); quel mordente che aveva reso memorabili i primi minuti di *Rotaie* (1929). Con *Rotaie* la vocazione drammatica di Camerini si era esaurita. Del resto, anche quella volta gli era mancato il fiato per una tenuta costante. Ma i segni di un felice assorbimento dei mezzi espressivi del "kammerspiel" erano in quell'opera apprezzabili. Poi, Camerini cambiò strada. E dobbiamo dire che ha dimostrato una sua coerenza, pur se talvolta si è indugiato dietro a suggestioni eclettiche. Che lo hanno condotto quasi sempre fuori strada, anche se il mestiere non ha, in genere, mancato di salvarlo. E tali suggestioni si sono fatte più fitte con gli anni recenti, sottolineando l'incerto brancolare del regista alla ricerca di una ispirazione nuova, quella primitiva essendo

ormai sfruttata completamente.

Non è ora mia intenzione rifare intero il cammino di Camerini, né riferirmi a tutto quanto di positivo egli ha consegnato alla storia del nostro cinema. Ché si imporrebbe, ad esempio, un discorso su *Batticuore* (1939), film che recava il segno di un'ispirazione di umore vagamente clairiano e che tra tutti quelli di Camerini si distingue per una intonazione decisamente antirealistica, per una vena più sottile e iridescente. Né in questo momento mi interessa il periodico ricorrere di un Camerini drammatico, sia pure a fior di pelle. Voglio invece ricordare il Camerini tipico, quello che fece, fino ad un certo punto, stile e "scuola", nel quadro del nostro primo cinema sonoro. Entro la cui arruffata improvvisazione portò l'impronta di una probità artigiana, di un equilibrio sennato sebbene un po' miope, di una accortezza lodevole anche se aliena da ogni pur minimo gesto coraggioso. Dire che Camerini ebbe il coraggio della mediocrità sarebbe espressione equivocabile. Diciamo che ebbe il coraggio della modestia, che applicò fedelmente il principio secondo cui la virtù sta nel mezzo. In un cinema dedito al rifacimento di assurde operette viennesi, in un cinema dedito allo sfruttamento integrale delle commedie ungheresi o dei loro epigoni nostrani, in un cinema navigante nell'anonimo luccicore di mondi artificiali, Camerini ebbe l'ostinato buonsenso di introdurre una nota che suonava, fino a un certo punto, autentica. Volle essere la voce della piccola borghesia italiana, o di un proletariato dalle aspirazioni piccolo-borghesi, e riuscì in tal modo ad esprimere qualche cosa che aveva una rispondenza nella vita del nostro paese. Non per nulla le trombe del regime d'allora squillarono in favore di un'altra opera di Camerini, inopinatamente inserita in mezzo a quell'epopea del quieto vivere, a glorificazione di un'impresa bellica; mentre se nessuno si mosse decisamente contro il pacato cantore delle commesse fu probabilmente solo perché si comprese che i suoi film erano tra i pochi dignitosi che circolassero. Dignitosi in virtù di un linguaggio alieno dalle soluzioni non dico ardite ma risentite, quanto misurato, esatto, chiaro; in virtù di un'indagine psicologica elementare ma puntuale, dove la commozione era temperata dall'ironia vigilante di un sorriso. Tutto questo, oggi, non lo si può dimenticare, e non si può dimenticare che De Sica si formò (e intendo come regista) alla "scuola" di Camerini, come abbondantemente dimostrano i suoi primi film, da *Rose scarlatte* (1940) a *Un Garibaldino al convento* (1942). Perché in Camerini è individuabile un mondo, sia pure minu-

scolo, e un modo, sia pure modesto. Quel mondo e quel modo che gli consentivano il suo talento acuto ma tutt'altro che geniale e vittima di mille remore, e il clima entro cui si trovava ad operare, di faciloneria, di ignoranza, di assoluta mancanza di fermento creativo da un lato, di mortificante e paralizzante soggezione morale dall'altro. Né con questo si vuol insinuare che, in diverso ambiente e in diverse circostanze, Camerini sarebbe stato un altr'uomo. Egli fu quale la sua educazione, la sua mentalità, l'aria che respirò lo fecero essere. "Rara avis", allora, per tutti i motivi indicati; guercio in paese di orbi, potrebbe affermare qualcuno oggi, che ci sentiamo tanto più ricchi di allora, in fatto di talenti cinematografici. Ma quel qualcuno sarebbe ingeneroso; nessuno penserebbe di rimproverare a Gozzano di non esser stato Carducci.

Per venire al nostro discorso, voglio dire che nell'opera di Camerini è enucleabile un gruppo di cinque film, che possono costituire l'oggetto di un unico discorso, in quanto essi respirano un'aria comune, sono frutto di un'ispirazione univoca, senza contare che nascono dalla collaborazione delle stesse persone, ed essenzialmente del regista col suo interprete (Vittorio De Sica) e, in genere, col suo sceneggiatore (Ivo Perilli) di fiducia. Il primo, come spesso accade, è anche il più importante. Quando esso uscì, nel 1932, "mala tempora" correvano, per il nostro cinema. Il quale altro non ebbe da opporre alla selezione straniera presentata a quella prima mostra veneziana, che costituì il punto di incontro delle esperienze compiute in tutto il mondo in conseguenza della rivoluzione del sonoro. È inutile ricordare quei film, a tutti noti, di fronte ai quali *Gli uomini, che mascalzoni*… (1932) faceva un po' l'effetto del parente povero. Ma il film di Camerini era forte della sua dimessità, che escludeva però ogni adulterazione. Nel mondo del nostro cinema quella Milano, percorsa dalla scanzonata bicicletta di un De Sica – esemplare di un'umanità minuta e riconoscibile – era un fatto nuovo. Quelle strade, quella fiera campionaria, che si animavano di una gente, la quale aveva tutto il sapore del quotidiano, recarono un brividino nuovo e, umilmente, rinnovatore. Pur che, per carità, non mi facciate dire ora che Camerini ha precorso il "neo-realismo", che sarebbe falso, la sua posizione di fronte alla realtà essendo timida, ombrosa, per mille versi legata a certe convenzioni di uno spicciolo romanticismo, riconducibile alla narrativa per commesse, quelle medesime che animano il mondo dei suoi film. Ma diciamo pure, senza far torto a nessuno, che certe scoperte, in

questo campo, da Camerini fatte nel 1932, Jacques Becker, che non è poi l'ultimo venuto, le ha candidamente rifatte nell'anno di grazia 1947: *Antoine et Antoinette* (*Amore e fortuna*) insegni. La schermaglia sentimentale del garzoncello e della commessa rientrava, "grosso modo", in un repertorio di schemi fissi; ma quel garzoncello e quella commessa e le garrule compagne di questa e il suo bonario padre autista di tassi, dalla cordialità ben ambrosiana, attingevano la sfera di una verità fresca e immediatamente percepibile. Con quel film, in fondo, Camerini si avvicinò ai modi di un cinema, "popolare", in quanto rispondente ad una mentalità in ciò che essa ha di più elementare ed ineliminabile. *Parlami d'amore, Mariù* divenne, naturalmente, l'emblema di una aspirazione sommessa alla felicità, ma una felicità quotidiana e raggiungibile, nella sua modestia, perciò tanto più degna di rispetto di quella prospettata dai paradisi artificiali di Hollywood.

Con *Darò un milione* (1935) Camerini incontra Zavattini (per l'occasione unito con Giaci Mondaini). Un incontro che avrebbe potuto riuscire altrimenti fecondo. Ma se Camerini, invece di essere Camerini, fosse stato De Sica. Avete capito cosa voglio dire. *Darò un milione* fu un buon film, ma diede la prova a chi non ne fosse convinto "a priori" che Camerini non aveva i numeri per diventare un Clair italiano, sia pure molto minore. Le remore si fecero avvertire tanto più forti in quanto egli si trovò a collaborare (o a contrastare) con talenti la cui fantasia tendeva ad impennarsi ad ogni momento. Mentre la sua si rifiutava ostinatamente di prendere ala, di levitare, di osare. *Darò un milione* fu così il risultato di un compromesso. Tra un'invenzione estrosa ed una realizzazione acuta, precisa, ma tendente al concreto, al borghese. Lo spunto era maliziosamente fecondo e si colorava, secondo un discorso caro a Zavattini, di una sua moralità. Un miliardario disgustato della vita si getta a mare per farla finita, ma viene salvato da un poveraccio. Al quale egli espone le proprie pene; dichiarandosi disposto a dare un milione a chi, compiendo un atto veramente generoso, gli ridia fiducia nell'esistenza. Dopo di che, muta di panni con il povero, e si immerge nella vita della città, dove si scatena la gara della carità pelosa. Ora, un avvio del genere poteva consentire le soluzioni più impensate, più bizzarre, più libere. Ma Camerini, che non si sentiva sicuro di sé perdendo i contatti con la più certa realtà di tutti i giorni, frenò, contenne la fantasia degli scenaristi. Se la sequenza in cui i poveri vengono fermati, aggrediti, soffocati dalla interessata generosità del loro prossimo riuscì gustosa, a nessuno sfuggì come

essa rappresentasse una compressione sbrigativa di possibili sviluppi di assai più agile lena. Camerini si affrettò a prendere terra intessendo il romanzetto sentimentale che gli era caro. E questa volta, accanto al De Sica buon ragazzo e pieno di calore, malgrado i suoi milioni, era per la prima volta Assia Noris, che si sostituì alla gentile Lia Franca del film precedente e che inaugurò, con la sua bionda grazia di "ingenua", una coppia rimasta obbligatoria e, nel suo genere, esemplare. Per fortuna lo scenario aveva provveduto a Camerini un ambiente inconsueto da sfruttare, quello del circo, dove la ragazza lavorava. E anche qui, sebbene rigorosamente contenuti, non mancarono i segni di una fantasia più svincolata. Come in quella mossa scena dell'apparecchiatura della tavola da parte di clown acrobati e giocolieri.

Se le intenzioni si perdettero in parte per la strada, *Darò un milione* fu tuttavia una prova positiva e costituì un passo avanti per il regista, arricchito nella sua vena, magari suo malgrado. Ma ci si spiega come Zavattini abbia potuto rimaner deluso dall'esperimento e non riconoscere per proprio quel racconto che circoscriveva, impoverendola, la sua invenzione. Con il film successivo Camerini si affrettò a cambiar binari, ad abbandonar le suggestioni pericolose della fantasia e ad ancorarsi di nuovo ad una realtà da poter tutta toccar con mano. Non solo, ma si appoggiò anche ad un testo solidamente collaudato, quale poteva essere la commedia *Ma non è una cosa seria* di Luigi Pirandello. Si trattava, come ognun sa, di un Pirandello gradevole ed epidermico, paradossale sia pure, ma per nulla problematico. E anche il paradosso era ormai stato assorbito e scontato dal pubblico, lungo tre lustri di carriera teatrale del lavoro. *Ma non è una cosa seria!* (1936) fu un'illustrazione diligente dell'originale pirandelliano e costituì una nuova pagina della cameriniana commedia dei sentimenti. Ma i personaggi erano pur presi a prestito, e il brillante Memmo Speranza, se condivideva con i protagonisti precedenti e con quelli successivi il volto non sofisticato di De Sica, apparteneva d'altronde ad una diversa sfera d'umanità, meno trepida, meno commossa. Anche se il finale lo riscattava, così come l'eroe di *Dare un milione* era riscattato (ma quello fin dall'inizio) dalla sua programmatica rinuncia all'oziosità dell'esistenza di miliardario. *Ma non è una cosa seria!* fu così un'opera solo corretta, che confermò come Camerini fosse alieno dal concedersi avventure.

Il signor Max (1937) continuò – riprendendo più apertamente il filo

de *Gli uomini, che mascalzoni*… – il ciclo piccolo-borghese. Con un'ambizione di più: quella di far risaltare la bontà, la sanità del mondo cantato dal prosastico aedo cinematografico, per virtù di contrasto con il fatuo e viziato snobismo di un inutile mondo altoborghese. Un mondo che veramente esisteva (come esiste) e contro cui mosse poi De Sica, con le taglienti pagine ironiche di *I bambini ci guardano* (1943) e con i definitivi cenni di *La porta del cielo* (1945), di *Ladri di biciclette* (1948). Camerini incespicò contro la difficoltà dell'inserimento di questa nuova vena entro la sua ispirazione fondamentale. De Sica giornalaio aveva una credibilità di cui non era dotato il De Sica uomo di mondo. Ma più ancora era la cornice che mancava, l'ambiente di una società che il film coglieva attraverso tratti di convenzione. L'occasione era fallita; allo stesso modo che sfasata nella sua genericità era la polemica antiborghese condotta in quel torno di tempo dalla propaganda del partito al governo. (Una propaganda verso cui *Il signor Max* costituiva forse atto di omaggio, pur essendo conseguente con i presupposti del regista, incompatibili – come s'è detto – per "quietismo" pantofolaio con gli *slogans* dominanti). Non è a dire, del resto, che Camerini avesse centrato il film per quanto concerne il giuoco puro e semplice, quello imperniato sul motivo millenario dei sosia. Gli era venuta meno, per quello, l'agilità che lo doveva sostenere un anno dopo in *Batticuore*, che, rinunciando all'avvio realistico, si librava su un filo fantastico tra di operetta e di favola.

Anno 1939: il cerchio si chiude. *Grandi magazzini* segna il completo ritorno ai modi di *Gli uomini, che mascalzoni*…, allo stesso ambiente, agli stessi personaggi. Esaurite le diverse variazioni sul tema dell'amore piccolo-borghese, quel tema che si incentrava sull'aspirazione verso una pace familiare, magari dolcemente ironizzata (si veda la famiglia della ragazza in *Il signor Max*) ma pur vagheggiata, Camerini si ritrova a "piétiner sur place", rifacendo se stesso. Intatta restando la pulizia del racconto, intatta la fragranza della recitazione degli inamovibili De Sica e Assia Noris, la fantasia, anche entro i noti limiti cameriniani, era esaurita. Il tema-base non era tale da consentire un'ulteriore ripetizione. O un'ulteriore variazione (a meno di non possedere l'estro che a Camerini è mancato). Acquisita una simile consapevolezza, Camerini tenta, una dopo l'altra, con vario successo, come s'è visto, le strade più dissimili, appoggiandosi al costume o al dramma, tentando perfino di gonfiare il proprio respiro, distaccandosi comunque sempre più (e ritorni episodici non fanno che confermare in misura grave

l'esaurimento di una fonte d'ispirazione) dal clima che aveva fatto la sua fortuna. Su quella strada era già pronto chi doveva raccogliere l'eredità, per condurla a ben più rilevanti sviluppi; quel De Sica che, come attore, mai, bisogna pur proclamarlo, aveva raggiunto tanta immediata comunicativa come sotto la guida di Camerini, eccellente direttore d'interpreti, con il suo pudico orrore per la retorica. Se oggi Camerini sopravvive a se stesso, se oggi quel suo mondo, pur ancora autentico, ci sembra insufficiente ad esprimere l'ansia e l'urgenza di motivi umani affiorati attraverso il succedersi degli avvenimenti, non sarebbe lecito dimenticare un contributo di umile ma sostanziale civiltà, di cui la pentalogia piccolo-borghese rimane istruttiva testimonianza.

Galleria: Joan Fontaine

a. III, n. 32, febbraio 1950, p. 86

Non parliamo delle dinastie di attori; ma di coppie o trii fraterni se ne son visti parecchi, nella storia del cinema, per tacere, s'intende, del quintetto di sorelle Dionne. Nella maggior parte dei casi, però, c'è un notevole divario di classe tra un fratello e l'altro o tra sorelle: eccezione illustre i Barrymore, confermata da Lillian e Dorothy Gish, da, perché no, Maria Denis e Michela Belmonte. Non da Joan Fontaine e Olivia de Havilland, che costituiscono una coppia singolarmente equilibrata. Coppia per modo di dire, perché non hanno mai, che io mi sappia, recitato insieme. Malgrado siano press'a poco coetanee (Olivia nacque nel 1916, Joan nel 1917) ed abbiano iniziato la carriera nello stesso torno di tempo, la maggiore delle due conseguì prima la sua notorietà. Olivia era allora un'"ingenua", sfruttata a fini decorativi in fastosi spettacoli in costume, Joan muoveva i primi passi, sospinta pur lei verso il "ruolo" dell'ingenua dal disarmante candore del proprio dolce sguardo. Due carriere vennero a coincidere nella loro svolta decisiva: quando, verso il 1939-1940, dalla piacevole e fresca creatura, venne fuori l'attrice, con la sua personalità più complessa del credibile. E Joan questa volta batté Olivia sulla via dei successi ufficiali, conseguendo l'Oscar nel 1941, mentre la sorella dovette attendere fino al 1946. Ma procediamo con ordine, abbandonando per oggi la maggiore delle due americanine di Tokyo e concentrandoci sulla figura della seconda, che a me interessa, lo

confesso, assai di più, anche se è rispetto all'altra, capace di una drammaticità più esclusivamente romantica, meno aspra e risentita di quella che invece Olivia riuscì a conseguire al massimo del proprio impegno. Ammetto di non esser stato immediatamente penetrabile dal fascino di Joan Fontaine, di avere per qualche tempo resistito al mite richiamo del suo sguardo chiaro. Mi riferisco ai tempi di *Rebecca* (1940) di Alfred Hitchcock, che fu il suo primo film importante (preceduto da *The Women*, 1939, di George Cukor, che costituì una specie di collaudo per l'attrice, sperduta, con la sua aria estremamente perbene, entro un gruppo di illustri colleghe che facevano sfoggio dei loro celebratissimi moduli espressivi). *Rebecca* fu per Joan una notevole occasione: la tenera creatura, ossessionata dal fantasma schiacciante di una morta che la sovrasta, era un personaggio che conveniva alla sua remissiva bellezza. Centrato l'"en plein" con un film sostanzialmente modesto quanto a evocazione di atmosfera, Hitchcock non si lasciò sfuggire l'attrice per *Suspicion* (1941), che valse a Joan Fontaine il riconoscimento dell'Accademia. Ancora una volta un matrimonio su cui si proiettava l'ombra di un sospetto, di un'oscura anomalia. Ancora una volta un'opera in cui il regista puntava, piuttosto che su un ambiente, sulle psicologie e trovava negli attori i collaboratori essenziali. Al posto di Olivier era questa volta Cary Grant; quanto a Joan, mostrava di aver maturato dei mezzi interpretativi di una morbida delicatezza.

Dopo questo paio di film, l'attrice era ormai una "star" e poteva amministrare saggiamente il proprio talento: il suo "curriculum" non ci indica più di un film, due al massimo, per anno. Nelle sue interpretazioni si ritrovano la stessa quieta e penetrante vena romantica, lo stesso profumo sottile e per nulla sofisticato. Alla sua bellezza non mai arrogante si conviene qualche volta il costume, magari complicato dall'uso del technicolor (in chiave inconsuetamente azzurra, anzi che rossa, come nel caso di *Frenchman's Creek*, 1944). Ma anche un talento acuto come quello di Joan Fontaine non può non risentire la mancanza al proprio fianco di un regista più avvertito che non sia, poniamo, il modesto Mitchell Leisen. L'attrice è ormai sicura di sé e dei propri mezzi e lancia una sfida, tenta una prova di forza, si presenta in una specie di "serata d'onore", puntando sul proprio virtuosismo, piuttosto che sulle risorse intime se pur meno appariscenti: *The Affairs of Susan* (1945) è, precisamente, una specie di danza sul filo, di esercizio pericolosamente acrobatico. È la storia di una donna, che muta, con impressionante

disinvoltura, la propria fisionomia spirituale (e fisica) con il mutare degli uomini con i quali si trova ad aver a che fare. La situazione era da commedia classica, ma ci voleva altro che un William Seiter, per trarre dallo spunto gli effetti di cui era suscettibile. Quello che il film, prolisso e, a lungo andare, stanco e stancante, offriva di più vivo era dovuto, inutile dirlo, a Joan, che vi si mostrava capace di alternare la sua vena dolcemente romantica con un'altra di commediante pungente e maliziosa. *The Emperor Waltz* (1948) di Wilder costituì un ritorno al "technicolor", ma con tutt'altro splendore. Vi si poteva ammirare una Joan operettistica, nel senso del più leggiadro Lubitsch. Nel quadro di un'Austria absburgica, argutamente festevole e assurda, essa – nobile damigella di corte – sosteneva, unitamente alla diletta canina Sheherazade, lo scanzonato assalto dello "yankee" Bing Crosby e del suo cane Buttons con pruriginosa prontezza.

La prova successiva è anche la migliore dell'attrice in senso assoluto: si tratta di *Letter from an Unknown Woman* (1948), diretto da Ophüls, viennese come Wilder e interprete autorizzato del fascino perduto della vecchia città imperiale. La scelta del soggetto di Zweig costituì, da parte di Joan Fontaine (sembra si tratti di una sua iniziativa personale), una prova di intelligente sensibilità, oltre che un abile calcolo. L'incontro con lo squisito regista di *Liebelei* fu assai fortunato. Il fatto sta che, se Ophüls riuscì a ritrovare, con quest'opera, la vena nostalgica del suo capolavoro, la Fontaine poté spiegare a pieno le proprie risorse, e non più in un abile giuoco di bravura, ma nella costruzione di un personaggio, che la impegnava integralmente. Il film narrava la storia di una donna; anzi si trattava di un'autobiografia, ripercorsa sul punto di chiudere un'esistenza tragicamente sprecata. La donna raccontava se stessa, il proprio amore di adolescente, la propria passione amara e ignorata, all'uomo che, dopo averle promesso un giorno la felicità, l'aveva dimenticata al punto da non più riconoscerla, incontrandola a distanza di tempo. La freschezza dei palpiti di adolescente, l'effimera gioia di un amore obliosamente romantico, la dolorosa solitudine di una vita faticosamente ricostruita, la disperazione di un'estrema offerta misconosciuta godevano, per merito dell'interprete, di una sincerità, di una ricchezza di trapassi davvero insolite. L'attrice aveva trovato fatalmente il suo personaggio, quello che meglio ne rivelava la delicata intuizione dei più trepidi segreti di un'anima femminile. Il regista aveva, dal canto suo, trovata l'interprete ideale, per far rivivere un mondo perduto e vagheggiato, un'attrice non

meno armoniosamente inserita in un clima di quanto lo fossero state, anni prima, Magda Schneider e la viennese autentica Luise Ullrich, ma dotata, rispetto ad esse, di un talento più spiegato.

La bionda mansuetudine di Joan, espressa nell'ilarità lieve o nella mestizia dei suoi occhi chiari, è tra i ricordi più schietti che recheremo del cinema romantico. Quello che al suo temperamento meglio si addice che non la sofisticata comicità di *You Gotta Stay Happy* (1948, di H.C. Potter), dove peraltro a lei solo (oltre che al suo impagabile scimpanzé) si doveva il poco sapore di una scialba novelletta.

I registi: Renato Castellani

a. III, n. 35, marzo 1950, pp. 181-183

Per essere uno dei più giovani registi italiani (è nato nel 1913), Renato Castellani ha già dietro di sé una carriera abbastanza lunga e complicata. Lunga perché ha avuto inizio nel 1941 (senza contare i precedenti di sceneggiatore, durante i quali Castellani fu al fianco, tra l'altro, di Camerini – per *I grandi magazzini*, 1939, *Il documento*, 1939, *Centomila dollari*, 1940 – e di Blasetti per *Un'avventura di Salvator Rosa*, 1939, e *La corona di ferro*, 1941 –; esperienze formative di indubbio interesse, compiute in collaborazione con i talenti più rappresentativi del cinema italiano del tempo). Complicata perché l'attuale punto d'arrivo del regista è press'a poco agli antipodi del suo punto di partenza. Pochi film subirono, al loro apparire, le discussioni suscitate da *Un colpo di pistola* (1942). E le discussioni furono tanto più contraddittorie in quanto il film uscì in un momento storico assai particolare. Mi spiego. *Un colpo di pistola*, ispirato, come è noto, ad un racconto di Puskin, intese essere, a suo modo, un film polemico. Polemico non da un punto di vista contenutistico (ché sotto questo aspetto l'insegna di esso era il classico "niente da dire", che gli venne e gli viene fuor di misura rimproverato), ma da un punto di vista formale. Correvano i tempi del ministro Pavolini, della "quota 120" e di altre allegrie del genere, per la cinematografia italiana, inflazionata dal monopolio e dalla politica protezionistica. Si volevano molti film, con scarso riguardo alla loro qualità. Il "righellismo" trionfava a spese dello Stato. E allora, da parte di una certa pattuglia d'avanguardia, ci fu una reazione. Basta con la sciatteria, con l'approssimativo, con l'ignoranza del

decoro formale. Facciamo qualche film che risponda a precisi criteri di armonia nella composizione del quadro, di suggestione nei valori pittorici. Nacque il primo cinema dell'architetto Alberto Lattuada, dell'ingegner Renato Castellani. I titoli accademici non sono ricordati a caso. *Giacomo l'idealista* (1943) e *Un colpo di pistola* attestavano un senso geometrico delle forme in equilibrio e un senso decorativo spiccatissimo. Oggi può anche essere facile fare dell'ironia, come ha tentato Antonio Pietrangeli, nella sua *Panoramique sur le cinéma italien*, apparsa sul numero 13 di «La Revue du Cinéma», riguardo al compiacimento di quei registi per certi pesatissimi calcoli di composizione. Ma è per lo meno azzardato parlare, a proposito di quella corrente, di "invasione degli studi da parte di antiquari impazziti". *Un colpo di pistola* era una lezione di buon gusto, di raffinatezza visiva, sia pure nel senso di una rievocazione ottocentesca tanto ricca di pregi pittorici quanto gelida e distaccata. Il "niente da dire" di Castellani era evidentemente un'evasione di fronte alla realtà circostante, che al regista non interessava ed a cui egli opponeva il suo glacialmente nitido e levigato "fin de non recevoir". Un'evasione del genere, pur ritenuta da molti salutare, ai fini di una civilizzazione del nostro cinema, cui i registi nostalgici dell'ottocento (oltre ai due citati, Soldati, e sporadicamente Camerini, Chiarini, Poggioli, e diversi altri) miravano, non poteva non riuscire sgradita sia ai cineasti "ufficiosi", i quali riscontravano nel film una deleteria assenza di contenuti in linea con i tempi (tempi, si ricordi, di guerra), sia all'altra pattuglia di dissidenti, la quale stava, sommessamente, ponendo le basi per quella che, a guerra finita, sarebbe diventata la così detta scuola neorealistica. Oggi, che possiamo vedere quegli anni in una certa prospettiva storica, siamo in grado e in dovere di sottolineare che film come *Un colpo di pistola* esercitarono, nel quadro del nostro cinema, una funzione rinnovatrice, nei loro limiti ragguardevole, se pure in un senso tanto diverso (e meno fecondo) da film come *Ossessione* (1943). Del resto, il tempo ha dato ragione a Castellani, nei confronti di chi lo definiva un arido formalista. Per lui quella fu soltanto un'esperienza, se non indispensabile, certo utile per altri, come Soldati, che non seppe svincolarsi, costituì un vicolo cieco. D'altro canto, è doveroso notare che, a parte i suoi pregi formali, *Un colpo di pistola* presentava, quale film di un esordiente, una nettezza di linea narrativa del tutto assente da altri tentativi analoghi e pur rilevanti, come *Giacomo l'idealista*. Castellani dimostrava di saper raccontare; ad avviarlo verso una efficiente tenuta nar-

rativa avevano certo contribuito le esperienze precedenti, tra cui particolarmente notevole mi sembra quella di *Un'avventura di Salvator Rosa*, film che univa una scioltezza di racconto inedita in Blasetti ad una felicità figurativa non consueta. È lecito azzardare l'ipotesi che il contributo di Castellani al film sia stato di qualche entità? Certo, diverse opere di Camerini e Blasetti cui egli collaborò stabilirono le premesse sia per il gusto della bella immagine sia per quello del narrare agile e scanzonato, il quale ultimo rappresenta l'attuale punto d'arrivo del regista.

Prima di toccare il quale Castellani doveva però raggiungere il fondo dell'esperienza formalistica e constatarne la sterilità, qualora questa oltrepassasse certi limiti. *Zazà* (1944), una seconda pagina di calligrafia ottocentesca, basata sul celebre "mélo", non godeva più dell'equilibrio del film precedente e non era più accettabile quale salutare correttivo di una invadente sciatteria. *Zazà* era nato sotto i segni di un deteriore sternberghismo, e questo stesso accostamento vale a dimostrare la sua inutilità. Sternberg era già affondato da anni nella maniera, barocca e soffocante, che il suo decorativismo ad oltranza gli aveva suggerito. Vana essendosi rivelata l'esperienza per lui, quale profitto ne poteva ricavare, a distanza di tanto tempo, un epigono dotato, oltre tutto, di un talento non pari al suo? I giuochi tonali, il tripudio dei pizzi bianchi e delle calze nere, gli impasti decadenti di una fotografia preziosa entro una cornice sensualmente carica, ove non mancavano neppure le imposte care a von Sternberg, le quali favorivano, attraverso il profilarsi delle loro linee orizzontali, la compiaciuta civetteria dei chiaroscuri; tutto ciò finiva per schiacciare letteralmente il racconto. E Castellani, intelligentemente, chiuse una pagina e ne aprì un'altra, favorito anche dal precipitare degli avvenimenti e dai nuovi orizzonti consentiti dalla conclusione della guerra. Tra il Castellani prima maniera e quello seconda maniera c'è tuttavia un'opera, che va registrata per puro scrupolo: *La donna della montagna* (1944), racconto contemporaneo di rapporti psicologici tra un uomo e una donna, ambientato, come il titolo avverte, al cospetto dei ghiacciai. Ho di questo film un ricordo piuttosto penoso, a causa della sua inconsistente convenzionalità narrativa, da cui la pur interessante Marina Berti usciva mortificata oltre le richieste della parte. Il nuovo Castellani nasce con *Mio figlio professore* (1946), che, concepito in piena fioritura "neorealistica", dimostrò un lodevole disprezzo per le formule ed una simpatica indipendenza di fantasia. Questo film raccontava la storia di un bidello di

ginnasio, il quale si cresce amorosamente un figlio, avviandolo alla carriera dell'insegnamento, e, quando è finalmente riuscito a farlo giungere ad occupare la cattedra nello stesso istituto dov'egli è impiegato, si trova di fronte all'umiliato e umiliante impaccio del ragazzo, a causa della situazione, in cui l'esser figlio del bidello sembra porlo dinanzi agli scolari. *Mio figlio professore* annunciava in Castellani la gioia del raccontare svelto, fitto di osservazioni colte con acutezza dalla realtà, e la propensione verso tessuti narrativi che dalla spiritosa freschezza giungessero ad una patetica commozione. La quale ultima costituisce l'insidia più costante e pericolosa per il regista, che da essa è talvolta bruscamente indirizzato verso la maniera (i film successivi lo dimostreranno in misura anche più probante), verso il facile appello alla tenerezza del pubblico. D'altro canto, *Mio figlio professore* annunciava in Castellani la virtù del saper cogliere i tratti vivi di un ambiente, non senza un prevalere di punte umoristiche: si veda la descrizione arguta e disinvolta della scuola. Qualche errore decisivo compì in quella circostanza Castellani nel disporre il "cast". Se felice apparve la scelta di Giorgio De Lullo, che interpretò con fine misura il giovane professore, se Aldo Fabrizi risultò una volta di più prodigo di una cordialità umana, comunicativa, ma pericolosamente incline a debordare, le tre sorelle Nava, chiamate, in omaggio al "box-office", a causa della episodica popolarità acquisita sui palcoscenici di rivista, recarono una nota di chiassosità invadente e disordinata, tale da squilibrare l'intero film. L'esperienza aveva tuttavia chiarito le idee al regista, che nel 1948 presentava un'opera più matura: *Sotto il sole di Roma* (1948). Il film giunse a proposito, in un momento in cui il neorealismo del fatto di cronaca stava ormai mostrando la corda e quello del "reportage" appariva ormai esaurito nei suoi presupposti. Si imponeva un superamento del neorealismo puro e semplice, affinché questo non scadesse a formula. *Ladri di biciclette* (1948) riuscì, in tale superamento, per mezzo della sua universalità elementare di messaggio umano, *La terra trema* (1948) vi riuscì sul piano di una non meno universale compostezza epicolirica, *Sotto il sole di Roma* vi riuscì seguendo una via assai più modesta: quella del racconto per il racconto, affidato ad una sua istintiva, esuberante, scanzonata felicità. Castellani non aveva polemiche aperte o sottintese da sostenere. Narrava con un piacere schietto e disinteressato. Che era ben lontano tuttavia dal "niente da dire", in quanto affondava le radici in una realtà ben riconoscibile, quella di Roma, durante e dopo la guerra, del suo

quartiere di San Giovanni e della sua irrequieta e mordace gioventù. Qui del "neorealismo" rimaneva soltanto la volontà di attingere una nuova verginità di ispirazione e di espressione, dimostrata anche dalla scelta di volti tutti inediti e tutti autentici, quel Ciro, bel giovane tra scapato e "bullo", ma buon figliuolo, quella Iris, quieta e saggia, quel Geppo, filosoficamente rassegnato e fedele. Certa disinvoltura nella scelta degli ambienti o del materiale espressivo, che fece storcere il naso a qualche critico affetto da "pruderie", non era un segno di una polemica oltranzista in favore di un neorealismo malinteso, bensì indice di una baldanza salace e un po' beffarda, che non rifuggiva dal particolare scatologico, se reputato necessario quale manifestazione di un raccontare senza peli sulla lingua.

La prima metà abbondante di *Sotto il sole di Roma* fu un fresco miracolo di agile ritmo, di fertilità inventiva (non si dimentichi che alla sceneggiatura aveva partecipato un buon gruppo di ingegni, tra cui lo stesso Emilio Cecchi); Castellani osservava, rapido, pungente, e narrava sciolto, sbrigliato, senza preoccupazioni formalistiche di nessun genere (quanto lontani ormai i tempi di *Un colpo di pistola*). Quello che gli premeva era un racconto senza falle, senza prolissità, che non desse allo spettatore, preso nel giuoco, il tempo di rifiatare, di riflettere, di sofisticare. Poi, a un certo punto, il gomitolo birichino della gustosa narrazione si ingarbugliava un po'. Faceva capolino la lacrimuccia facilmente sollecitata, la moraletta alquanto ovvia. E il timbro non pareva più lo stesso, così sincero, così anticonvenzionale. Ma il narratore c'era, con la sua piena capacità di sbozzare i personaggi, di tratteggiare gli ambienti, di far levitare il racconto sotto la spinta di una fioritura rapida di trovate, sotto il controllo di un sorriso ora affettuoso ora ironico ora malizioso. *È primavera*… (1950) è sulla stessa linea di *Sotto il sole di Roma*. Esempio brillante di narrazione divertita e divertente, abbandonata al proprio estro. Rispetto al film precedente, questa storia di allegra bigamia ha una tenuta forse superiore; anche qui, verso la fine, il discorso si impasticcia un po', si inturgidisce, drammatizzandosi, e perde così il proprio agio, la propria immediatezza. Però qualche traccia del suo piglio ironico permane, a garantire la continuità del tono di partenza. Che è lo stesso di *Sotto il sole di Roma*, ma con una più dichiarata intenzione ironica, con un talora più risentito graffiare. Castellani ha guardato certi aspetti della società e del costume italiano con un occhio smaliziato e disincantato e li ha definiti con tratti brevi e perentori: si vedano le scene

della caserma, con quel generale piemontese, bonariamente spicciativo, e quel pingue colonnello che gli trotterella al fianco, con l'attendente sfaticato e il sottufficiale concitatissimo: altrettanti emblemi della vita militare italiana e della sua casta. E ricchissima di tratti significanti è pure la sequenza del tribunale. D'altro canto, Castellani si dimostra, ancora una volta, avvertito interprete dello spirito delle singole città: in un paese che si regge su contrapposti campanilismi questa attitudine può essere feconda di risultati espressivi: dopo Roma, ecco Firenze, Catania, Milano. E l'anima e la fisionomia psicologica e le consuetudini sociali di ciascuna delle tre città risultano tanto più evidenti, in quanto tacitamente contrapposti a quelli delle altre due. Qui risiede la vitalità maggiore del film, attraverso il quale scorre una lena alacre, un succo bozzettistico quasi costante. Tutto questo sfondo, questo brulichio, questa ricca vivacità rendono l'opera più feconda di sviluppi, forse, che non *Sotto il sole di Roma*. Basandosi sull'umore qui diffuso a piene mani e dopo aver denunciato i limiti di impegno del film (le punte non sono spinte a fondo, tutto è mantenuto sul piano di una frizzante superficialità), un critico acuto, Mario Gromo ha creduto dover additare in Castellani la stoffa del satirista. Potenziale, finora, ma certo latente. Non saprei dargli torto. E sono senz'altro propenso ad aprire a Castellani un credito notevole (pensate a che cosa è riuscito ancora una volta a ricavare da interpreti occasionali): la strada giusta egli sembra averla imbroccata.

È BEN DIFFICILE SCRIVERE LA STORIA

a. III, n. 37, aprile 1950, pp. 235-238

The Film Till Now di Paul Rotha[30] fu il primo serio tentativo di sistemare la storia del cinema in una visione panoramica. Il momento era propizio, per un primo bilancio. La rivoluzione del sonoro, allora in atto – si era nel 1929 – segnava chiaramente la chiusura di un capitolo e l'apertura di un altro. L'avvento del nuovo mezzo era ormai cosa fatta, eppure il disorientamento tra i teorici e i critici appariva ancora grande. Come dimostra il fatto che il volume del Rotha si chiudesse su un totale scetticismo circa la possibilità di fondere fruttuosamente immagine e parola (non dico suono, perché su

[30] P. ROTHA, *The Film Till Now*, Cape & Smith, New York 1930.

questo punto l'autore vide subito chiaro). Rotha chiudeva la sua trattazione esprimendo fiducia che l'avvento del dialogo sarebbe stato un fenomeno passeggero. Ora, è già evidente da questa posizione come la sua opera assuma oggi necessariamente un valore retrospettivo. Ed è quindi giusto che l'autore, decidendosi a ripubblicarla[31], per non privare i lettori d'oggi di una trattazione storico-estetica di notevole portata, abbia preferito lasciare il testo come stava. Non senza però chiarire la propria attuale posizione in una vasta prefazione, che reca la data dell'agosto 1948. Dal 1929 in poi la posizione di Rotha, nel cinema britannico, è mutata sensibilmente. Alla sua attività di studioso si è unita – non meno e, forse più, importante – quella di documentarista, nel quadro del movimento avviato da Grierson. Le idee attuali di Rotha risentono quindi dei frutti dell'esperienza pratica. Ed egli si è preoccupato, nella sua prefazione, soprattutto di indagare i problemi economici del cinema d'oggi in tutto il mondo, e particolarmente in Inghilterra. E poi, si avverte in Rotha la consapevolezza della necessità di una storiografia saldamente affondata nel substrato sociale, politico di cui una cinematografia è più o meno consapevole manifestazione; come è dimostrato dalla ammirazione con cui egli fa riferimento al *From Caligari to Hitler* di Kracauer ed anche a *The Rise of the American Film* di Jacobs, opere che fondono l'esigenza estetica con quella sociologica.

Non è ora il caso di soffermarci a lungo sui problemi trattati da Rotha, i cui termini sono del resto ben noti ai nostri lettori. Il suo discorso verte essenzialmente sull'antinomia-base del cinema, arte-industria, sulle possibilità di feconda esistenza per le varie cinematografie europee, in lotta di sopravvivenza, su diversi piani, contro lo strapotere industriale di Hollywood, sulla necessità per l'artista creatore di sottrarsi ai vincoli e all'anonimato di una produzione organizzata in serie. Per questa via, Rotha si sofferma brevemente, ma con aperta ammirazione, sul nuovo-cinema italiano, in cui individua appunto i risultati di una condizione di libertà creativa e che egli pone a fianco della fioritura sovietica dell'ultimo decennio muto e di quella britannica del documentario, tra i movimenti che hanno rivendicato la supremazia della fantasia sulla tecnica. Purtroppo anche Rotha, come troppi studiosi stranieri, generosamente entusiasti, non dimostra di

[31] ID., *The Film Till Now*, in collaboration with Richard Griffith, Vision Press, London 1949.

avere le idee del tutto chiare sul cinema italiano. Come ognuno può capire da un discorso di questo genere: «Con scarsa disponibilità di pellicola ed attrezzatura primitiva, un gruppo di film italiani, dei quali *Paisà*, *Roma città aperta*, *Il miracolo*, *Terra Firma*, *4 passi fra le nuvole* e *Sotto il sole di Roma* sono tra i più importanti, ci hanno ridimostrato che cosa significhino vitalità, sincerità e reale abilità nell'esecuzione dei film». Ora, una esemplificazione del genere è alquanto curiosa. Lasciamo perdere quel *Terra Firma*, che con un po' di buona volontà possiamo tradurre in *La terra trema* (1948); ma *4 passi fra le nuvole* (1942) appartiene ad una fase anteriore del nostro cinema, e poi non è davvero lecito citare *Il miracolo* (cioè la seconda parte di *L'amore*, 1948, di Rossellini) e sottacere De Sica. Ma è un fatto che Rossellini ha impressionato Rotha assai più di tutti gli altri registi nostri. Come risulta dall'entusiastico apprezzamento che egli fa subito dopo del suo talento e del suo metodo "improvvisato". E fin qui, nulla da obiettare. Ma il giudizio su Rossellini non risulta più altrettanto accettabile, se si leggano le righe seguenti: «In Italia, egli ha molti imitatori, ma fino ad oggi nessuno è dotato di pari abilità nel dare forma alla realtà nella sua immediatezza. Accanto a lui, Visconti e Castellani rivelano grande talento e se saranno liberi di costruirsi il proprio avvenire compiranno senza dubbio opere importanti». Dove l'accostamento di Visconti e Castellani sulla stessa linea appare risibile e il silenzio circa De Sica inspiegabile. Nel 1948, Visconti era quello che è oggi: il nostro regista, forse, più importante, con due opere di gran classe al suo attivo. Se Rotha non le aveva vedute, doveva cercare informatori più accorti: e se le aveva vedute, mi pare strano che potesse confonderle col pur intelligente e agile film di Castellani. Ragionamento analogo vale per De Sica, il cui *Sciuscià* non poteva essere ignoto allo scrittore.

Questo rilievo, di non indifferente entità, mi conduce a notare come il volume, uno dei più importanti, certo, di questi anni, valga a dimostrare una volta ancora quali difficoltà comporti la stesura di un'opera storiografica sul cinema. Arte che, per le sue caratteristiche, rende ardua non solo una esauriente documentazione, anche per i film contemporanei alla stesura dell'opera stessa, ma addirittura la formulazione di giudizi basati su una base di minima comune accettabilità. Rotha, evidentemente affaccendato in altre attività, ha ceduto il compito di aggiornare l'opera a Richard Griffith, al quale incombeva così il compito di scrivere la storia di vent'anni di cinema, dell'intero periodo sonoro, cioè. Griffith è un nome non ignoto

agli studiosi di cinema: durante l'ultima guerra questo americano collaborò alla compilazione di documentari, tra cui la famosa serie *Why We Fight* di Capra. Ed è ora "Executive-Director" al "National Board of Review of Motion Pictures" a New York. Per un certo periodo ha lavorato anche alla "Film Library" del "Museum of Modern Art" ed ha perciò una ricca nozione diretta della storia del cinema. Per concludere, Griffith gode la piena stima di Rotha, il quale dichiara di condividere tutti o quasi i giudizi da lui espressi e di averlo sovvenuto nei casi di mancata conoscenza diretta di certe opere, particolarmente europee. Poiché Griffith parla, è ovvio, da un angolo di visuale americano. Di un americano ragguagliato e progressivo, con l'occhio teso a quel substrato sociale di cui si parlava ed in continua polemica con i metodi dell'industria. Con tutto ciò, *The Film Since Then* (vale a dire, *Il film da allora*, duecento pagine di trattazione integrativa di *The Film Till Now*, vale a dire *Il film fino ad ora*) è un saggio che lascia estremamente perplessi. Non intendo soffermarmi su certi errori di dati e specialmente di date, peraltro spiacevoli in un'opera del genere; d'altro canto, queste pagine denotano uno scrupolo costante di informazione, una stesura non frettolosa. Ma mi sembra utile dare una rapida scorsa a *The Film Since Then*, per discutere la leggerezza frequente di giudizio, tale da conferire a questo panorama storico una patente di sospettabilità e da rendere domani la sua consultazione alquanto pericolosa per un lettore non direttamente documentato sulle opere. Siamo, d'accordo, nel campo dell'opinabile. Ma mi sia concesso che anche l'opinabilità ha un limite; senza di che, sarebbe assolutamente inutile scrivere e leggere la storia.

La parte veramente notevole dell'opera di Griffith (tale da far rimpiangere che la sua facoltà critica non sia all'altezza di quella storicamente sistematrice) è rappresentata dall'ampio capitolo iniziale della trattazione sul cinema americano, intitolato *Soggetti e temi*, nel quale si traccia un lucido e succoso panorama del film statunitense sonoro, dal punto di vista dell'evoluzione dei contenuti. Basterebbe uno scritto del genere a dimostrare che Griffith è una persona sotto più rispetti provveduta. E non mi resta che invitare chi ne sia in grado a leggersi quelle pagine, avvicinabili alle migliori del Jacobs, per la facoltà di proiettare il fenomeno cinematografico su un piano largo di socialità. I guai cominciano col capitolo successivo, dedicato a *Registi, scenaristi e produttori*. La sostanziale esattezza di un'ampia valutazione di Vidor mi fece, leggendo, indulgere alla inspiegabile lode at-

tribuita a *The Citadel* (*La cittadella*, 1938), sulla base dei suoi presupposti sociali. E così pure non feci troppo caso all'affermazione, secondo la quale la tecnica del racconto a rovescio sarebbe, in *The Devil Is a Woman* (*Capriccio spagnolo*, 1935) di von Sternberg, impiegata più brillantemente che in qualsiasi altro film ricordato dall'autore (affermazione, quest'ultima, postillata in nota da Rotha con un: «Anche più brillantemente che in *Le jour se lève* di Carné?»). Cominciò a mettermi in sospetto la frettolosa confusione del gradevolissimo *Heaven Can Wait* (*Il cielo può attendere*, 1943) insieme con altre, scolorite prove dell'ultimo Lubitsch. Mi lasciò anche più dubbioso la arruffata sintesi della carriera americana di Lang, dove si prende in considerazione il mediocre *Man Hunt* (*Duello mortale*, 1941), si deprezza oltre misura il notevolissimo *Hangmen Also Die* (*Anche i boia muoiono*, 1943) e si accomuna distrattamente *Scarlet Street* (*La strada scarlatta*, 1945) con l'innominabile *The Secret Beyond The Door* (*Dietro la porta chiusa*, 1947), sotto la definizione di «accettabili "thrillers" in stile correntemente popolare». Arrivato a Capra e a Ford, mi resi conto che di Richard Griffith sarebbe assai pericoloso fidarsi. Di Capra Griffith lamenta la insufficiente valutazione da parte di molti critici, definendolo «il più dotato e il più potente regista di Hollywood», e soggiunge: «Ingegnoso come Lubitsch nell'inventare intreccio ed azione, la sua virtù saliente è quella del montaggio. Egli si accosta ai suoi film come Griffith o Ėjzenštejn; la loro riuscita per lui è questione di costruzione analitica». Con Ford invece Griffith ce l'ha. Concede con estremo e visibile dispiacere che si tratta di un regista importante, ma non digerisce bene la stima di cui egli gode. Per esempio, Griffith fa molte riserve circa *The Lost Patrol* (*La pattuglia sperduta*, 1934), e *The Informer* (*Il traditore*, 1935), i due film che stabilirono il prestigio universale del regista. Dice che si tratta di una «curiosa reputazione, basata sul fatto che Ford dovette blandire la sua casa produttrice, la R.K.O., affinché gli permettesse di fare *The Lost Patrol* e *The Informer*, che tutti due vennero girati in base a preventivi estremamente bassi, che sulle prime essi ebbero scarso successo di cassetta, per poi recuperare le loro perdite come risultato del consenso esaltatore della critica». Dopo di che, si sforza di dimostrare che l'inconsueta sostanza di quei film non era trasferita in una forma adeguata, accusando Ford di romanticismo e di patetismo. Estendendo cioè eccessivamente la portata di un rilievo che sarebbe esatto, se applicato soltanto a taluni eccessi di «pretenzioso, infantile simbolismo» nell'uso della "camera". Anche nei con-

fronti di *Stagecoach* (*Ombre rosse*, 1939) Griffith non è molto benevolo, quando nota trattarsi di un altro oggetto del culto fordiano, ammettendo solo a denti stretti che quel film raggiungeva intensità e tensione, ma contrapponendolo, peraltro, con conclusioni negative, all'affine *My Darling Clementine* (*Sfida infernale*, 1946). Tutto ciò non impedisce che, nelle pagine dedicate a Ford, come in ogni pagina, si può dire, di Griffith, vi siano osservazioni acute, raffronti interessanti, giudizi che non si stenta a condividere. Ed è quindi tanto più spiacevole il dover constatare una simile mancanza di equilibrio. Voi leggete, per esempio, a pagg. 484-85 una analisi positiva, se pur venata di qualche dubbia riserva, di *The Grapes of Wrath* (1940), film tra i più puri che vanti lo schermo americano, e sottoscrivete il giudizio. Ma a pag. 487 vi accorgete che quel giudizio non era sereno; perché sullo stesso piano del film di Ford viene esplicitamente posto lo scadente *Of Mice and Men* (*Uomini e topi*, 1939) di Milestone («prodotto contemporaneamente a *The Grapes of Wrath*, è metro per metro all'altezza di quel notevole film»).

Di simile trasandatezza di analisi è chiaro segno il discorso su Wyler. A proposito del quale opere come *Dodsworth* (*Infedeltà*, 1936), come *These Three* (*La calunnia*, 1936), come *Dead End* (*Strada sbarrata*, 1937) vengono frettolosamente qualificate abili adattamenti di romanzi o di drammi, per poi soffermarsi su *The Best Years of Our Lives* (*I migliori anni della nostra vita*, 1946), affermando che «questo documento di psicologia americana pone Wyler all'altezza di qualsiasi regista di Hollywood quanto a padronanza del mezzo». È chiaro che da una affermazione del genere il senso e il valore della carriera di Wyler escono completamente falsati. Chi legga che «scene quali quelle nel saloon di Hoagy Carmichael reggono il confronto con il procedimento analitico di Pabst e di von Stroheim» ha il diritto di stupirsi e di sorridere. E il sorriso si accentuerà, frammischiandosi all'indignazione, quando, poche righe appresso, si leggerà che *The Story of G.I. Joe* (*I forzati della gloria*, 1945) è non solo l'opera migliore di Wellman, ma «uno dei capolavori del film sonoro». Ma le sorprese non sono finite. Griffith è un ammiratore di Cecil B. DeMille e dichiara che «da *The Squaw Man* (1914) a *Unconquered* (1947) nulla si è minimamente alterato nella sua capacità di osservazione o nel suo senso dei valori». Poco oltre si legge che *Eskimo* di Van Dyke è «un *Nanook* in sintesi». Griffith è capace di prendere sul serio romanzoni come *Mutiny on the Bounty* (*Gli ammutinati del Bounty*, 1935), di ci-

tare alla rinfusa con opere trascurabili film fondamentali nella storia del cinema statunitense come *My Man Godfrey* (*L'impareggiabile Godfrey*, 1936), di ignorare *Twentieth Century* (*Ventesimo Secolo*, 1934). Giunto a Billy Wilder, lo scrittore concentra la sua ammirazione su *Double Indemnity* (*La fiamma del peccato*, 1944), per poi definire «sotto molti aspetti delusivo» *The Lost Weekend* (*Giorni perduti*, 1945), «assai ammirato dagli esteti», ma che «non rappresentò un passo innanzi per Brackett e Wilder». Ogni lettore è libero di commentare come crede questo giudizio; per conto mio, dissento non solo da esso, ma dal successivo su *The Emperor Waltz* definito del «peggior gusto possibile» e «conforme a tutti i più logori "clichés" hollywoodiani», mentre io mi ostino a considerare questo film sul piano di un buon Lubitsch. Il successivo capitolo su *Tre indipendenti: Chaplin, Disney, Flaherty* è su un piano di maggiore attendibilità critica. Si potrà discutere se *Monsieur Verdoux* sia effettivamente al vertice della parabola chapliniana (per me esso è un film, al contrario, di crisi e di decadenza); ma il tono della trattazione è serio ed elevato. Le storture offerte dal panorama americano, che si riferisce peraltro al settore per Griffith più familiare, possono far prevedere come anche il panorama europeo non manchi di squilibri (per tacere delle comprensibili lacune). Allo scrittore, per esempio, sfugge completamente l'importanza capitale di *La chienne* (1931), frettolosamente citata, nella storia di Renoir e del cinema francese in genere. Come gli sfuggono i valori espressivi (non quelli contenutistici) di *La grande illusion* (1937), del quale non mi sembra proprio si possa dire che «si esprimeva interamente attraverso il dialogo e gli attori che lo recitavano», accusati inoltre, a parte von Stroheim, di teatralità. Griffith dice poi delle cose molto strane su *The Diary of a Chambermaid* (Il diario di una cameriera, 1946), che tra l'altro egli sopravaluta e che erroneamente considera un rifacimento di *La chienne*. Quanto al giudizio complessivo su Renoir, che questi sia legato a certi presupposti letterari può esser vero, ma che ami considerare il film in termini di scene isolate, piuttosto che unitariamente, credo non sia altrettanto vero. Del resto, sul cinema francese d'anteguerra Griffith non ha le idee molto chiare, tendendo a sottovalutarlo (vedi i giudizi sulle opere di Carné), in base a considerazioni che mescolano alle ragioni estetiche ragioni d'altro genere. Il cenno sul cinema francese più recente è poi di una insufficienza assoluta. Accanto a lacune sostanziali stanno giudizi sbrigativi come questo: «il molto sopravalutato *Le corbeau* (1942) di Clouzot, il sopravalutatissimo *Les Enfants*

du Paradis (1944) di Marcel Carné», dove si desidererebbe almeno qualche motivazione generica.

Il panorama inglese è logicamente meglio documentato, ma gli apprezzamenti sono spesso cervellotici. Di Carol Reed si esalta fuor di misura *The Stars Look Down* (1939) e si stronca come "pseudometafisico" (sic) *Odd Man Out* (*Fuggiasco*, 1946), accomunando Reed con Lean in un giudizio di pura abilità tecnica, dal quale Rotha si affretta a dissentire in nota, particolarmente per quanto riguarda il soltanto citato *Brief Encounter* (*Breve incontro*, 1945). Oltre che per *The Stars Look Down*: del quale si arriva a dire che «paragonandolo con *Kameradschaft* di Pabst, o con certi film russi, non gli si rende piena giustizia». Di Powell e Pressburger non si ricordano i film più interessanti. Infine, a pag. 553 si legge che *Henry V* (1944) e *Caesar and Cleopatra* (1945) sono «eccellenti trascrizioni» di opere teatrali (!!!), mentre a pag. 560, accanto a qualche riga di meno sbrigativo esame per il film di Olivier, si afferma che le «versioni da Shaw di Gabriel Pascal non richiedono alcun commento». Passando al ragguaglio sul cinema sovietico, che è pure tra i più attenti, noto come sia piuttosto discutibile l'accusa fatta ad esso, di essersi tenuto lontano, nel decennio '30-'40, dai problemi del mondo contemporaneo russo e di aver cercato invece evasione nella storia. Se è vero che i film storici abbondarono, è anche vero che molte opere si orientarono verso aspetti della vita sovietica, e la stessa trattazione di Griffith ne fa fede. Per quanto concerne la Germania, il discorso si rifà a Kracauer ed è impostato in maniera storicamente lucida e originale; il suo difetto è quello di una certa genericità, la quale esclude dalla citazione opere di qualche rilievo, da *Auf Wiedersehen, Franziska!* (*Arrivederci, Francesca*, 1941) a *Münchhausen* (*Il barone di Münchhausen*, 1942-43). Lacune varie vanno registrate nel capitolo dedicato alle cinematografie minori; tra gli svedesi si ignora, che so, Per Lindberg, tra i cecoslovacchi Vávra, il Frič di *Jánošík* (1936), Càp; tra gli ungheresi lo Szőts di *Emberek a havason* (1942), il Fejös di *En handfull ris* (trad. lett.: *Un pugno di riso*, 1938). Del tutto assenti sono gli austriaci, da Ophüls a Forst a Reisch, e così via. Né mancano, anche qui, i giudizi arbitrari. A proposito di *Vredens Dag* (*Dies Irae*) di Dreyer, Griffith cita un incredibile scritto di Rotha, dove si dice che «la recitazione è artificiosa e gelida, e non si può fare a meno di avvertire che non c'era simpatia né comprensione tra Dreyer e i suoi attori». Nel complesso, Rotha concede: «confrontato con molto di ciò che passa attraverso le macchine di proiezione, *Vredens Dag*

ha doti di onestà di sforzo ed una certa dignità (sic), ma non posso trovarmi d'accordo con i molti critici internazionali che acclamano il film come un capolavoro del cinema; in realtà, io non riesco a rendermi ragione addirittura del perché sia stato fatto. Per quale motivo era necessario scegliere un tema così crudele e malvagio? Forse Dreyer era depresso e privo di fede nella liberazione dall'occupazione». L'ultimo torto viene fatto ai messicani, dei cui film è citato il solo *María Candelaria* (di cui si ignora il regista), col commento che tali film «non sono in alcun modo notevoli se non per una fotografia sporadicamente buona».

Ho lasciato per ultimo il capitolo sul film italiano, perché ci tocca da vicino e perché presenta forse gli squilibri più singolari. In esso si dimostra, anzi tutto, la totale ignoranza, abituale negli stranieri, di quello che fu il nostro cinema durante il fascismo. Non si nomina neppure un'opera di quel periodo, affermando che dagli studi italiani non uscì un solo film degno di essere «preso sul serio». Altro errore storico l'affermazione secondo cui «l'industria di Mussolini ed il suo personale sembra siano scomparsi completamente, come fece l'industria cinematografica della Russia pre-rivoluzionaria nel 1918». Vi sono poi quattro acute pagine su Rossellini, *Roma città aperta* (1945) e *Paisà* (1946). In poco più d'una pagina è compendiato il resto del nostro cinema. Cioè – per Griffith – De Sica, del cui *Sciuscià* si dice che «il suo spirito era romantico e riformistico secondo un gusto ormai screditato», e Zampa. Un po' poco. Specie se si pensi che Zampa è preso maledettamente sul serio. A proposito di *Vivere in pace* (1946), si citano Silone e Levi e si afferma che il film esprime idealizzandola quell'inerzia di fronte alle cause della realtà, che costituisce, secondo Griffith, «il più profondo male della cultura italiana». *L'onorevole Angelina* (1947) gode di ampia trattazione, viene lodato per l'impostazione più socialmente coraggiosa, viene criticato per la sua soluzione di compromesso: «una simile soluzione di un conflitto economico non era stata presentata seriamente sullo schermo dai tempi di *Metropolis*». Di questo passo *L'onorevole Angelina* diventa la pietra di paragone della situazione cinematografica italiana: «È questo compromesso un crudo riflesso di quello che è effettivamente accaduto in Italia durante lo scorso anno? O rappresenta l'esaurimento dell'impeto rivoluzionario che era la sola fonte del potere emotivo, e della forza filmica, della rinascita italiana? Soltanto i futuri film forniranno la risposta. È importante notare che Rossellini è andato a Berlino per fare il suo terzo film,

Germania anno zero».

Diciamo la verità (senza offesa per il lavoro di Griffith, di cui apprezziamo i parziali risultati proficui e l'evidente impegno): è ben difficile scrivere la storia.

Retrospettive: *Addio giovinezza!*, *Sissignora*, *Gelosia*, *Le sorelle Materassi*, *Il cappello da prete*

a. III, n. 39, maggio 1950, pp. 313-315

Verrà anche il momento di riconoscere a Ferdinando Maria Poggioli un più equo posto nella recente storia del nostro cinema. Ormai, i suoi film è dato vederli retrospettivamente. E non solo perché il regista è morto, nel 1945 (mentre, cioè, si chiudeva una pagina e se ne apriva un'altra, per il film italiano), ma anche perché le sue opere sono dominate da un gusto che le consegna senza possibilità d'equivoco ad un'epoca trascorsa. Un'epoca di compromesso, di evasione, di ricerca in direzioni prevalentemente antirealistiche. Una fonte cospicua di ispirazione per il nostro cinema, intorno al 1940, fu la letteratura, specie ottocentesca, ed anche il teatro. Dove i registi italiani trovarono dei contenuti, che la realtà circostante escludeva, o quanto meno trovarono delle occasioni, dei pretesti di indole decorativa, dei fecondi avvii di natura formale o addirittura formalistica. I nomi e i titoli sono noti ad ognuno: Mario Soldati e *Piccolo mondo antico* (1941), *Malombra* (1942), opere di una morbidezza divenuta troppo presto compiaciuta e sterile, oltre che superata dal decorso storico, come dimostrarono *Le miserie del signor Travet* (1945), *Eugenia Grandet* (1946), *Daniele Cortis* (1947). Al fogazzarismo, peraltro consapevole e fine, da uomo di lettere scaltrito, di Soldati (pronto tuttavia ad assimilare anche Bersezio o Balzac), fece riscontro il demarchismo di Alberto Lattuada, regista ancor più permeato, ai suoi esordi, di preoccupazioni formali, compositive, pittoriche: *Giacomo l'idealista* (1943). Anche in Lattuada il gusto decorativo permase, al di là dell'epoca sua propria, pur alternandosi con esperienze crudamente veristiche o assorbendo addirittura certi interessi del neorealismo: *Il delitto di Giovanni Episcopo* (1947), *Il mulino del Po* (1949). Ancor oltre, fino al decadentismo, si spinse Renato Castellani, col levigatissimo *Un colpo di pistola* (1942) e il barocco *Zazà* (1944). Al Fogazzaro di Soldati, al De Marchi, al D'Annunzio

e al Bacchelli di Lattuada corrispondevano Puškin e – oltre i margini della letteratura ufficialmente riconosciuta – un grosso drammaturgo di successo, il Berton. Ma Castellani ebbe il buon gusto di fermarsi a tempo, e di mutare, seguendo i tempi, rotta. Anche Poggioli si fermò a tempo, ma purtroppo non per volontà sua, bensì perché la sua ora mortale giunse troppo presto, quand'egli aveva solo quarantasette anni. Non ci azzarderemo perciò a congetturare quali sarebbero state le sue reazioni di fronte alla situazione e all'atmosfera mutate, qualora la salute lo avesse soccorso. Possiamo invece osservare come, sorte avversa aiutando, la sua opera ormai chiusa ci appaia di singolare coerenza, se non di costante livello estetico. Anzi tutto è bene chiarire un punto: Poggioli non fu propriamente un formalista, come il primo Castellani, il primo Lattuada. E non fu nemmeno un letterato al cinema come Soldati. Le sue origini erano di natura robustamente tecnica, ché egli aveva cominciato come aiuto regista e come montatore. E i suoi stessi studi non stavano a suggerire alcuna tendenza culturalistica. Ai quarti di nobiltà letteraria di Soldati, alla laurea in ingegneria di Castellani, a quella in architettura di Lattuada egli opponeva pratici studi di economia e commercio, la più prosaica, se vogliamo, delle facoltà universitarie. Pure, anche Poggioli, come i registi citati, si orientò verso la letteratura, se pure con intendimenti un po' diversi. Ma quale letteratura? Lontani dal suo temperamento Fogazzaro con la sua tortuosa e inquieta problematica, lontano dalle sue intenzioni il divertimento decorativo, basato su di un'opera letteraria come su di un mero pretesto. Poggioli sceglie, senza discriminazione dalla narrativa come dalla drammaturgia, e non va talvolta per il sottile. Anche Castellani non aveva disdegnato un "mélo" quale *Zazà*, ma se ne era valso come occasione a dei preziosi e soffocanti ghirigori di marca sternberghiana. Se Poggioli si sofferma su *Addio giovinezza!* o su *Sissignora* è, invece, perché ci crede. Se no, non si metterebbe neppure all'opera. Questa caratteristica, di convinzione nel proprio lavoro, mi sembra una delle più felici e indicative di una proba coscienza artigianale. Non so perché, Poggioli, in questo senso, mi fa pensare ad un regista tanto diverso da lui e come lui scomparso: Jacques Feyder.

Non è mia intenzione, ora, rifare il cammino di Poggioli passo per passo. Vi sono opere che si possono vantaggiosamente trascurare, da quell'*Arma bianca* (1936), che gli servì di esordio ed annunciava un gusto, ancora scolastico, del costume, a *La bisbetica domata* (1942), di chiaro, ma li-

bero, riferimento a modelli shakespeariani (la bisbetica moderna, però, era Lilia Silvi...), a *La morte civile* (1942), testimonianza di un'aspirazione a far del cinema "popolare", sia pure in un senso da arena e prendendo a prestito i temi dalla più divulgata e letterariamente sprovveduta drammaturgia. La morte civile, in fondo, non disdiceva a chi aveva già creduto nei ben più pallidi e schematici eroi di *Addio giovinezza!*. Per la sua prima opera di impegno Poggioli aveva infatti posto le mani sul più risaputo e dolcemente (fino alla stucchevolezza) filodrammatico dei copioni. Un bel coraggio, se vogliamo. Cercar di dare una credibilità, un peso a personaggi come Mario, Dorina, Leone, bazza domenicale di tutti i dopolavori, contribuire ad una ancor più universale diffusione di un testo inesistente, al di là delle sue epidermiche e simpatiche effusioni goliardiche e nostalgiche, senza peraltro avvilirsi a discendere al livello delle sue quotidiane esecuzioni alle ribalte. Era una specie di scommessa, e Poggioli la vinse. Evocò con mezzi appropriati un'epoca, un clima, un'aura: Torino degli studenti e delle sartine, con la sua festa delle matricole, le sue mattane, i suoi brevi amori, le sue sospirose passeggiate lungo un Po pigramente grigiargento, sotto gli alberi placidamente complici del Valentino. Nel film di Poggioli si trovava precisamente un'atmosfera, un suggerimento d'ambiente, quello che la commedia costringe lo spettatore ad indovinare, non senza buona volontà, attraverso l'eco di un canto goliardico di bisboccia. E si trovavano pure dei personaggi, delle figurine tratteggiate con affettuoso calore, con pungente credibilità, la Dorina di Maria Denis, soprattutto, il Mario di Adriano Rimoldi, che rimasero forse le due interpretazioni più azzeccate di questi attori. Maria Denis era al centro anche del successivo *Sissignora* (1941), storia con qualche pretesa psicologica più accentuata, con qualche punta drammatica più decisa, ma presa a prestito da una scrittrice non più eletta, se pur più attiva, dei bravi Camasio e Oxilia: Flavia Steno, giornalista esperta e "feuilletonista" fecondissima, che aveva con quel romanzo conseguito uno dei suoi più cospicui successi. La figura della servetta, calata dal paesello in città, dove rimane vittima della propria ingenua bontà e della cattiveria altrui, aveva riscosso larga simpatia in quegli strati minuti di lettori, che seguivano la scrittrice prima ancora sulle colonne del quotidiano che non sulle economiche edizioni Sonzogno. Una volta di più Poggioli ebbe il coraggio della propria scelta, e si propose di affinare la propria materia narrativa, chiamandosi intorno sceneggiatori provveduti e magari di chiaro

nome letterario, come Emilio Cecchi. Il film, tuttavia, gli riuscì a mezzo. *Sissignora* non ritrovò l'equilibrio, modesto, ma limpido, dell'opera precedente. Proponeva un personaggio tutt'altro che comune, ne indagava l'elementare struttura psicologica con una certa acutezza (e Maria Denis era ancora una volta una interprete idonea e bastevolmente non sofisticata). Ma le svolte drammatiche del racconto risentivano di una certa durezza, di una certa convenzione, di una certa mancanza di più distesa analisi umana. Preoccupati di un personaggio, forse gli sceneggiatori avevano un poco trascurato gli altri. E, rispetto ad *Addio giovinezza!*, *Sissignora* non finiva di persuadere anche sotto un altro aspetto: quello ambientale. La Genova di quest'ultimo film era forse materialmente più visibile, ma spiritualmente meno riconoscibile che non la Torino del film precedente. Si era già sulla strada, indicata dall'esperienza documentaristica del decennio 1930-40 (cui anche Poggioli aveva partecipato), della scoperta delle città (portata a ben più sostanziali conseguenze nel dopoguerra); ma ancora un po' entro i limiti della cartolina illustrata in movimento e sia pure con l'immissione di personaggi entro la cornice. Genova rimaneva ancora da scoprire come fatto visivo. E dobbiamo dire che per rivelarla il francese Clément di *Le mura di Malapaga* ha fatto qualche cosa di più.

Dopo il ricordato *La morte civile*, Poggioli nobilita il proprio gusto di regista, a suo modo, letterario, e si rivolge alla narrativa veristica dell'ultimo ottocento: *Il marchese di Roccaverdina* di Luigi Capuana è il testo da lui prescelto. Dalla rielaborazione di quella materia intrisa di presupposti naturalistici, cui non era estranea la lezione zoliana, ma pur solidamente ancorata alla realtà della terra siciliana, nacque un film, *Gelosia* (1942), che rimane forse l'opera più importante, se non più compiuta, di Poggioli. Anche questa volta la sceneggiatura non aveva sostenuto a sufficienza il regista. Il personaggio, feudalmente egoistico, del marchese, non risultava approfondito nella sua ricca, aspra e poi sconvolta fisionomia. Più definita e persuasiva appariva invece la figura di Agrippina Solmo, la contadina che consacra, senza rimpianto, con animalesca fedeltà di schiava, la sua gioventù rigogliosa all'egoismo di lui. Merito anche di una Luisa Ferida stupenda, nella sua primitiva e calda incandescenza di creatura alteramente e appassionatamente umile. Così, più che la storia del rimorso del marchese per il delitto da lui compiuto, il film era la storia dell'amore silenzioso, ostinato e disinteressato di Agrippina. Dietro alla quale si proiettava, appena intuita, una

Sicilia feudale scabra e bruciata dal sole. Ricordo certo biancore accecante di pareti, su cui la figura nera di Agrippina si stagliava in una mestizia chiusa (indice non di un compiacimento decorativo, ma di una consapevolezza dei valori formali). E, d'altro canto, ricordo la suggestiva presentazione di Zosima, la donna un giorno amata e ora prossima a sfiorire, che il marchese si risolve a sposare per convenienza, e della sua famiglia ormai colpita dalla miseria: figure, nella loro durezza di contorni, rappresentative di una mentalità, di una concezione dei rapporti sociali. Mancava, nel film, un più completo sviluppo narrativo; ma alcune punte drammatiche erano colte dal Poggioli con vibrata densità, con realistica corposità, cui si aggiungeva il senso attento della composizione. *Le sorelle Materassi* di Aldo Palazzeschi sembravano dover offrire al regista occasioni di prim'ordine. E invece il film omonimo (1944) risultò frettoloso e scialbo, al di sotto delle possibilità dimostrate da Poggioli. Anche questa volta gli venne meno una sceneggiatura che cogliesse la giusta chiave in cui interpretare quell'arte bizzarra ed estrosa; e forse lo paralizzò la presenza dominante di due magnifiche commedianti come le sorelle Gramatica, spiegabilmente invitate ad interpretare le figure delle Materassi; forse ancora gli rimase estraneo il granello di gioconda pazzia che circola per le pagine dello scrittore fiorentino. Certo si è che il film fu una esposizione non più che diligente di fatti. Ne rimase assente il timbro caratteristico di Palazzeschi, di quel Palazzeschi in particolare, fatto di esuberanza farsesca e di segreta amarezza; ne rimase assente l'atmosfera di quella Toscana campagnola e pettegola, su cui lo scrittore si era tanto amorevolmente diffuso nelle prime e mirabili pagine del suo romanzo; ne rimase assente gran parte della più inconsueta e stimolante sostanza umana, risultando mancato il complesso personaggio del rovinoso nipote Remo (Massimo Serato: un manichino), assenti o quasi le figure del succosissimo contorno, non rifinite in sede di scenario le psicologie così sottilmente contrastanti delle due protagoniste. Ma dopo questo film solo esteriormente corretto Poggioli ne diede subito un altro, che doveva rimanere il suo ultimo e che è forse il più finito tra quelli da lui presentati: *Il cappello da prete* (1944), dal romanzo quasi omonimo di Emilio De Marchi, il De Marchi già scoperto cinematograficamente da Lattuada. Questo film offriva anzi tutto una coerenza narrativa che lo distingueva da quelli che lo avevano preceduto. Il suo impegno psicologico era, in fondo, modesto; pure, esso approdava a qualche cosa di più che a un racconto giallo, se-

guendo il tormento del barone di Santafusca, assassino occasionale per bisogno, ossessionato dalla consapevolezza di non aver distrutto il cappello rivelatore del prete usurario da lui ucciso, che lo condurrà alla confessione del delitto. Vi era una acuta osservazione di reazioni umane. E vi era, come nella pagina del delitto, con quella figura nera di don Cirillo, ambiguamente stagliata su uno sfondo di assolato biancore, una puntuale cadenza narrativa, sostenuta da una evidente consapevolezza del valore del primo piano e da quel senso plastico della composizione, che era stato tra i pregi più rilevanti di *Gelosia*.

La storia breve di Poggioli regista finì qui. In lui, come s'è visto, il bisogno di appoggi letterari per il racconto, fu di natura schiettamente narrativa, al di fuori di ogni preoccupazione calligrafica. Figure e fatti da raccontare gli occorrevano, umani concreti, schietti; cui applicare un delicato o vigoroso umore realistico, in genere proiettato indietro nel tempo e immesso in una suggestiva architettura compositiva, lontana peraltro da ogni edonismo. Poggioli non rivoluzionò né precorse nulla; ma, da buon artigiano, seppe spremere succhi fecondi da scenari di origini romanzesche o drammatiche ed equilibrare la ricerca di clima e di "costume" con le esigenze del racconto. Gli venne meno qualche volta la lena, qualche altra il sostegno narrativo sufficientemente elaborato. Ma sempre lo salvò la naturale dignità, unita ad un alacre intuito del mezzo espressivo. Su quella strada, avrebbe potuto darci, che so, un buon *Demetrio Pianelli* cinematografico, tanto per citare un romanzo del suo De Marchi, che più volte venne progettato di adattare per lo schermo. Su altra via, non mi arrischierei a dire quali avrebbero potuto essere le sue possibilità. Né, d'altro canto, come osservavo all'inizio, simili induzioni sarebbero più utili a nulla.

Censura bianca e nera

a. III, n. 41, giugno 1950, p. 358

Del cinematografo, se non come arte, come spettacolo, la Chiesa cattolica è venuta occupandosi abbastanza spesso, da diversi anni in qua. Del resto, l'esempio lo diede il suo stesso capo. Ma, si sa, gli interventi papali giungendo dall'alto e da lontano finiscono con l'essere alquanto generici e col non fornire quindi utile materia di discussione. Altri e più informati inter-

venti si sono avuti, a cominciare da quelli del padre Gemelli, e ora – maggior spregiudicatezza del clero straniero aiutando – abbiamo un domenicano in regola con tutti i canoni figurativi di Dreyer, il quale scrive d'estetica cinematografica, anzi fabbrica a suo uso e consumo estetiche del neorealismo, tiene comizi sul cinema e, sempre che i suoi superiori glielo consentano, entra a far parte di giurie chiamate a giudicare la miglior produzione del mondo. Tra gli ecclesiastici che si occupano di cinema il padre Nazareno Taddei S.J. mi sembra il più serio. Non so fin dove arrivi la sua conoscenza storica dell'argomento, ma certo i suoi fondamenti teorici generali sono quelli di un uomo che si è abbeverato ai buoni testi. Inoltre – il che non guasta – è una persona di vedute abbastanza larghe. Non tanto da fargli temere di cadere in odore di eresia, come accade a qualche sacerdote battagliero di mia conoscenza; tanto però da consentirgli di non accettare senza discutere il verbo di certi cattolici più ortodossi (il bisticcio è del tutto involontario) del papa. Il padre Taddei deve appartenere spiritualmente alla famiglia di quei bravi e degni compilatori del «Gallo», il foglietto di sapore evangelico, che si stampa quasi clandestinamente a Genova. Ora, il padre Taddei è intervenuto in quella specie di polemica sulla libertà dell'arte e sulla censura che è in corso da tempo nel nostro paese e che è stata rinfocolata da taluni spiacevoli provvedimenti presi dagli organi governativi nei confronti di film di maggiore o minor livello artistico. Vi è intervenuto con la sua garbatezza di persona bennata, chiedendo permesso al direttore di «Bianco e Nero» con una lettera simpatica, dove ha tra l'altro il civile coraggio di affermare: «Non tutti – purtroppo anche in campo cattolico – hanno il coraggio di stampare idee contrarie alle proprie, anche quando si tratta di idee che non incidono su quel patrimonio indiscutibile che deve essere comune, ma che sono idee o di una persona o di un solo gruppo». Vi è intervenuto con intendimenti teoretici, secondo il suo costume, astenendosi dall'entrare in merito alle singole polemiche, riguardanti questo o quel film colpito dai fulmini della censura. Ma il riferimento a tali casi essendo da parte del lettore inevitabile (e del resto lo stesso padre fa in note fuggevoli accenni ai casi di *Le Diable au corps* e di *Manon*), il suo denso discorso, per solido che possa sembrare, incorre pur sempre nel difetto di estrema genericità. Mentre ormai in Italia esiste, disgraziatamente, la possibilità di stabilire una casistica abbastanza fitta e probante. Ma il Taddei. dichiarando di non alludere «a film particolari» e di non aver intenzione di

«giustificare o rilevare errori nei quali la censura italiana possa essere incorsa» sembra voler mettere, come si suol dire, le mani avanti. Come del resto allorché accenna con disapprovazione ad articoli (di tendenza diversa dalla sua), che preferiscono «polemizzare anziché portare argomenti suasivi e solidi». Quasi che la polemica dovesse necessariamente essere faziosa e stonata. Mentre in polemica, sia pure in nota, il padre finisce con l'entrarci, chiamando in causa il sottoscritto. A proposito di quella che è per lui la questione più bruciante, da cui il suo saggio *Arte libertà e censura* (in «Bianco e Nero» di aprile 1950) prende le mosse: la questione, cioè, dell'identificabilità o meno dell'arte con la morale.

Il Taddei comincia col dichiarare che «arte e morale sono due aspetti ben distinti della natura razionale dell'uomo». E si scandalizza che altri, come, appunto, il sottoscritto, affermi che «la dignità artistica... dovrebbe di per sé rendere morale un'opera dell'ingegno umano». E afferma che alla base di un tale errore sta un equivoco sul doppio significato del termine "morale". Anzi che adoperare tale parola nel senso di "conforme ad una legge superiore", noi la adopereremmo nel senso di "caldo", "umano", salvo poi contrapporle l'opposto termine di "immorale" nella accezione universalmente intesa, confondendo così due ordini di cose e di concetti. Il ragionamento del padre Taddei è abilmente sostenuto, anche se mi lascia molti dubbi la sua interpretazione di questa seconda "spuria" accezione del termine "morale". E confesso di non aver molta voglia, su una rivista di cinema, di imbastire una discussione di natura lessicale. Vorrei piuttosto ricordare al padre Taddei che, se è vero che «arte e morale sono cose sostanzialmente diverse», è altrettanto vero che ci fu un giorno in Atene un filosofo che passò la sua esistenza, troncata dal persuasivo argomento della cicuta, alla ricerca del "Bello e Buono" (kalòs kagathòs). «L'arte – dice il Taddei – ha per oggetto il Bello, la morale ha per oggetto il Bene». Sì, ma l'arte, in quanto tale, determina in chi la gode un'emozione di indole superiore, contribuisce all'intimo miglioramento dell'uomo, e quindi a predisporlo al Bene. "Kalòs kagathòs". Non esistono problemi di natura teoretica, per quanto riguarda la libertà dell'arte. Esistono problemi di natura pratica, in virtù dei quali tale libertà è ad ogni momento insidiata. Un secolo fa *Madame Bovary* veniva messo al bando, il suo autore subiva un processo. E probabilmente qualche padre Taddei del tempo coonestava, nel nome di principi teoretici, l'operato dell'autorità giudiziaria, che aveva

ordinato il sequestro. Tre o quattr'anni fa, quando uno zelante funzionario italiano ha rinnovato il sequestro di quel libro, tutta Italia ha riso (forse anche il padre Taddei). La morale vigente, dai tempi di Flaubert ad oggi, ha subìto notevoli revisioni. E già ne aveva subìto infinite attraverso i secoli, e altre ne subirà. Al punto che i "casus belli" odierni tra cent'anni faranno probabilmente ridere anch'essi. Appunto perché si tratta di fatti che non riguardano la morale cui allude il padre ("non ammazzare", "non rubare"), ma riguardano la così detta tutela spicciola del "buon costume". Io non ho mai detto, come sostiene il Taddei, che l'accusa di immoralità verso opere d'arte si verifichi solo nel caso del cinema. So benissimo che esistono attività e organi di segnalazione morale nei confronti della letteratura. Ho semplicemente detto che per le altre arti il fenomeno non si verifica ogni giorno, come accade invece per il cinema, data la sua maggior diffusione. Prova ne sia che in tutte le chiese si trovano esposti elenchi dei film suddivisi secondo categorie di visibilità, ma non si trovano elenchi di libri o di sinfonie considerati sotto lo stesso angolo di visuale.

Tutto si riduce a provvedimenti di indole pratica e contingente. Il Governo, tramite i suoi organi specifici, vieta uno due tre film. La Chiesa, tramite organi di diversa indole e portata, ne sconsiglia cinquanta. Resta da domandarsi allora perché – se la morale cui riferirsi fosse veramente unica come sostiene il padre Taddei – il governo non dovrebbe proibire anche gli altri quarantasette. Sempre che sia valido il capzioso ragionamento secondo il quale lo Stato ha il dovere di eliminare certi film, affinché il cittadino non sia costretto ad agire contro coscienza. Ma: per gli altri quarantasette film, moralmente riprovevoli e che lo Stato lascia in circolazione, non entrano in giuoco quei ritegni personali, sui quali il Taddei esclude sia lecito basarsi? Un buon cattolico non andrà a vedere quei tali quarantasette film, anche se lo Stato democristiano li lascia esporre in pasto al popolo. Un buon cattolico può evitare di essere costretto. Va a spasso, invece che al cinema, oppure in parrocchia, a vedere *Le Sorcier du ciel*. Con ciò non si vuol solo ribadire quella facoltà individuale di reazione da cui il padre vuol prescindere, ma dimostrare soprattutto come la Chiesa vietando cinquanta film e lo Stato vietandone tre applichino, evidentemente, due morali diverse. Come è logico; perché la Chiesa mira al bene celeste e lo Stato a quello terreno (almeno così dovrebbe). La discriminazione dei film è quindi affidata alla dubbia iniziativa dei funzionari, quelli stessi che si coprono di ridicolo con casi sul genere di

Madame Bovary. Con il che non si vuol, naturalmente, augurare che ad essi subentrino i sacerdoti o i laici del C.C.C., ci mancherebbe altro. Si vuol però dire che la morale degli organi statali è molto dubbia, revisionabile con lo scorrer dei mesi e degli anni, arbitraria. Non è certo la morale cattolica, che ha millenni sulle spalle, e che gli osservanti hanno il diritto e il dovere di seguire, attraverso le apposite segnalazioni, astenendosi dall'assistere agli spettacoli messi all'indice. Quanto alla realtà della nostra censura attuale, che essa sia così generosa come ha voluto far credere l'on. Andreotti rispondendo al sen. Terracini non direi. Anche se sono stato pronto a riconoscere altrove certi suoi meriti rispetto alla censura che l'ha immediatamente preceduta. Ma il padre Taddei si convinca che anche la censura cattolica è censura di parte, se pure in diverso modo da quelle totalitarie. Che la religione sia un fatto perenne è un altro discorso; l'imposizione di restrizioni, tanto discutibili sul piano della moralità in qualsiasi accezione intesa, con la religione – concepita come esigenza universale – ha a che vedere fino a un certo punto. La difesa tentata dal Taddei sul piano concreto ha dei punti deboli: cosa vuol dire egli affermando che in Italia «circolano molti film stranieri che si riversano da noi perché respinti dalle rispettive censure»? Ma quando mai? Dove attinge il Taddei le sue informazioni? Faccia degli esempi: se vuol alludere a *The Outlaw* (*Il mio corpo ti scalderà*) di Howard Hughes, mi affretto a disingannarlo: l'uscita del film in Italia ha press'a poco coinciso con la ripresa della sua distribuzione, dopo la rielaborazione del montaggio, negli Stati Uniti. E dove sono i film "di propaganda oltre cortina" che circolano da noi? Sa piuttosto il padre la sorte toccata a un capolavoro come *Aleksandr Nevskij* di Ėjzenštejn, che, andando di questo passo, tra poco si rischia di non poterlo vedere più neppure nei cineclub? (Posso protestare ben forte, perché chi mi conosce sa che a quest'ultimo riguardo la mia non è davvero una voce sospetta). Quanto a *Manon* e al caso di quel critico, cui il Taddei dedica una nota, dove si allude ancora al mio scritto pubblicato su «Bianco e Nero» (febbraio 1950), confesso di non aver ben capito cosa il padre voglia dire. I torti di quel critico non sarebbero quelli che gli abbiamo attribuiti, il suo torto, secondo il padre, è di confondere «*i diritti dell'arte* con quelli di una giuria internazionale di proporre un film, assolutamente censurabile in sede morale e passibile di discussione in sede estetica, all'ammirazione universale». O bella. E quando mai il giudizio di una giuria non è discutibile? Una giuria in buona fede crede sempre di aver scelto il film esteticamente migliore. Ma,

essendo composta di uomini mortali, può anche sbagliarsi. Il giudizio estetico è sempre opinabile. Ma l'arte esiste in quanto vi siano uomini in grado di riconoscerla per tale. Un film premiato da una giuria in una mostra d'arte si deve presumere sia opera d'arte, e come tale da difendere.

Tornando ai principi generali, il padre Taddei afferma che l'arte "immorale" è fiorita in ogni tempo per eccezione. Pure, se ben m'appongo, la morale cui egli si attiene considera immoralità l'esposizione del corpo umano ignudo. E Dio sa quanti nudi registra la storia delle arti decorative... O forse i nudi sono immorali solo se valgono di materiale espressivo per un regista cinematografico?

Nessuno inventa nulla

a. III, n. 42, luglio 1950, p. 22

Non ho ancora letto il recente volume di memorie di Robert Florey, *Hollywood d'hier et d'aujourd'hui*, ma apprendo dalla recensione di Guido Bezzola che ne ha pubblicato «Cinema», ch'egli in esso, tra l'altro, attribuisce a Jimmy Finlayson, il divertente attore scozzese legato ai fasti di Mack Sennett e di Hal Roach, la paternità di uno dei "gags" più celebri, direi fondamentali, dello schermo americano: quello dello sguardo "double take", cioè, per dirla con Bezzola «dell'ormai famosissima mossa per cui un attore, vedendo qualcosa di straordinario, dapprima l'esamina senza darle importanza e volge il capo, per poi rivoltarsi subito dopo esterrefatto, avendo finalmente compreso di che cosa in realtà si tratti». Non soltanto "vedendo" – soggiungo io – ma anche "udendo" qualche cosa di straordinario. Del resto, il lettore di «Cinema», in estrema familiarità con la "sophisticated" o "drawing-room comedy" e con la tecnica dei vari Edward Everett Horton, i quali hanno sfruttato e sfruttano ancora col massimo entusiasmo e la massima puntualità la "scoperta" di Finlayson, è in grado di afferrare benissimo a cosa si voglia alludere. Dal canto mio, non ho niente da obiettare alla messa a punto storica di Florey. Sono senz'altro disposto ad ammettere che Finlayson sia stato primo ad impiegare quell'accorgimento inteso a strappare una risata. Ma "al cinema". Voglio dire che non si tratta di una trovata esclusivamente cinematografica (e il discorso non è, naturalmente, applicabile soltanto ad essa); si tratta di una trovata genericamente comica, che

i mezzi del cinema hanno dato modo di sfruttare più razionalmente, consentendo un ravvicinamento allo spettatore del giuoco mimico dell'attore. Ma a teatro quella trovata era già stata applicata, e con estrema precisione. Ne ho avuto l'altro giorno la prova, rileggendomi quel delizioso atto unico che è *Les Deux Timides*, "comédie-vaudeville" di Eugène Labiche e Marc-Michel, rappresentata per la prima volta a Parigi, sulla scena del "Gymnase", il 16 marzo 1860, e dalla quale René Clair trasse ispirazione per un suo notevolissimo film. Si tratta – è noto – di una fanciulla promessa dal padre ad un vedovo di carattere un po' strano e bisbetico, la quale ama invece un giovane avvocato e si adopera per portare a felice compimento il suo "sogno d'amore". Il guaio è che il padre, timidissimo, non si azzarda a rimangiarsi la parola data, e lo spasimante, a sua volta timidissimo, non si azzarda ad avanzare decisamente la propria richiesta. Un primo colloquio tra i due finisce nel nulla, essendo essi paralizzati da un reciproco timore reverenziale. E allora il giovane cerca di aggirare l'ostacolo scrivendo all'altro una lettera per rivelargli l'animo proprio. Ora, nella scena XIII, uscito l'avvocatino, il padre trova la lettera che questi gli ha lasciato e si mette a leggerla, in presenza della figlia, ad alta voce. Ma, avendo trovata in essa espressioni d'amore un po' calde, come "L'adoro!", si rivolge alla fanciulla, dicendole: «Su, va' di là, non devi sentire queste cose!». E la fanciulla tranquillamente replica: «Oh! papà, lo sapevo!». Al che il vecchio, evidentemente con la mente altrove, fa: «Ah! allora è un altro discorso». E riprende la lettura dove l'aveva lasciata: «L'adoro!». Poi, facendo tutto a un tratto mente locale si interrompe e domanda: «Lo sapevi; ma come hai fatto a saperlo?». E la serafica ragazza: «Me l'ha detto lui!». Al che il padre commenta, di nuovo stordito: «Ah! volevo dire!». E ancora una volta riprendendosi: «Ma è una bella impertinenza da parte sua!». Come si vede, il caso e l'uso sono tipici, e ripetuti due volte di seguito, con efficace rinnovamento d'effetto. Mi pare non vi sia discussione sull'analogia della trovata e del suo impiego. Ancora una volta quindi è dimostrato che Labiche è un grande "padre" della comicità nello spettacolo e che un secolo fa egli impiegava correntemente metodi tutt'oggi in gran fortuna e di cui altri mena il vanto. Se una cosa c'è da notare è piuttosto questa: che Labiche ha a sua volta le radici ben affondate nella tradizione. Ed io non mi meraviglierei quindi affatto se, risfogliando con un po' di pazienza l'opera omnia del buon vecchio Molière, mi capitasse di trovarvi i precedenti diretti di questa trovata di Labiche.

Senza peraltro escludere che egli a sua volta li avesse attinti chi sa dove. Perché è più che dimostrato che a teatro, al cinema o dovunque, a dispetto del gran parlare di invenzioni che vien fatto, in realtà non si inventa mai un bel niente.

I registi: John Huston

a. III, n. 43, luglio 1950, pp. 53-55

Tra i nomi nuovi che lo schermo americano ci ha proposto in questi anni di dopoguerra quello di Huston è senza dubbio uno dei più interessanti, uno di quelli che non è azzardato credere che la storia del cinema accoglierà. È questa, in fondo, la previsione massima, la conclusione ultima cui un ragionamento critico potrà arrivare; non essendo lecito anticipare di più sul conto di un uomo che ha al suo attivo sei soli film (non tutti di impegno) e la cui attività si è svolta nell'ambito di una organizzazione industriale piuttosto vincolante. Certo, un primo elemento in favore di Huston è questo: che la sua breve carriera segue una parabola in ascesa più o meno costante. Dai primi saggi quale sceneggiatore al recente *We Were Strangers* (*Stanotte sorgerà il sole*, 1949) è palese che il regista è andato, gradatamente, conquistandosi un mondo – e un modo – espressivo. Piuttosto questo che quello, caso mai. Non essendo ancora ben individuabile una sua precisa sfera di interessi, se si eccettui un generico amore per il romanzesco, nelle sue varie forme, dal giallo al "western" (ma qui forse entra in giuoco anche il "box-office"), e un non meno generico anelito verso un cinema di impronta sociale, verso un cinema pervaso da un messaggio. Il che, tutto sommato, non è poco. Specie quando sia sostenuto da un mestiere ormai sicuro (forse troppo), da una consapevolezza artigianale viva, concreta, sulla linea della miglior tradizione americana, con un senso del ritmo talora fervidissimo e soprattutto con una plastica, densa capacità di sbozzare un personaggio, sia pur magari venato di "maniera", con tratti a tutto tondo. Al qual proposito è giusto supporre che Huston sia un accorto direttore della recitazione, come potrebbe essere dimostrato dal fatto che alcuni interpreti hanno fornito, con lui, prestazioni di spicco inconsueto, di umanità più sostanziale: basti ricordare il Walter Huston di *The Treasure of the Sierra Madre* (*Il tesoro della Sierra Madre*, 1948), il Robinson o la Trevor di *Key Largo* (*L'isola*

di corallo, 1948), la Jones di *We Were Strangers*. Per tener conto solo dei veri e propri personaggi, dotati di una fisionomia sufficientemente compiuta: che – sul piano di un racconto volto solo ad applicare con intelligenza le leggi del "thrilling" – *The Maltese Falcon* (*Il mistero del falco*, 1941) offriva, non foss'altro, la ossessiva e pregnante presenza di Sydney Greenstreet, dall'obesità funzionalmente impiegata, e, a contrasto, l'altra, ambigua presenza dell'obliquo Peter Lorre, le quali costituivano, tutte due, eccellenti esempi di sfruttamento del materiale umano. Per quanto riguarda la recitazione è probabile che al giovane Huston non sia stata inutile la lezione del padre, caratterista asciutto e intelligente, che non ha avuto, forse, la fortuna che meritava, proprio per la sua alienità dalle piccole e grandi ruffianerie dei vari istrioni concorrenti. Sui palcoscenici che frequentò il minor Huston dovette imparare parecchie cose; e altre certo ne imparò nella sua esistenza inquieta, che lo condusse dalla vita militare al giornalismo, e di qui alle arti dello spettacolo. Come uomo di cinema, John Huston seguì un tirocinio, cui nella razionalmente organizzata Hollywood nessuno o quasi può sfuggire. Ed anche questo, indubbiamente, ebbe i suoi influssi positivi, anche se non tutti gli scenari cui egli collaborò erano dotati di un interesse più che commerciale. Il più significativo fu quello di *Jezebel*, che gli diede pure modo di accostarsi ad un regista importante (e da lui ammirato) come Wyler. I frutti di questo periodo si vedono ora, in quanto Huston è tra i registi che amano stendere personalmente, sia pure con qualche collaborazione, gli scenari dei propri film. Particolare anche questo che lo distacca dalla gran maggioranza dei suoi colleghi di Hollywood e dimostra come la sua attività si svolga ai margini della produzione in serie, con cui pur divide qualche limite e costrizione.

Prudente lui o prudenti i suoi produttori, fatto sta che Huston giunse alla regia solo nel 1941, cioè dopo diversi anni di questa attività più oscura. E vi giunse con un film di portata relativamente modesta, cioè, come s'è visto, con un "giallo". (E, soggiungo, non giovanissimo, sui trentacinque anni; così che quando oggi lo si include tra i giovani esponenti dello schermo americano il termine va inteso relativamente alla carriera). *The Maltese Falcon* non passò inosservato: fu notato come dal meccanismo, congegnato abilmente, con un sapiente uso della tecnica, emergessero alcune figure succosamente delineate (ne ho già fatto cenno); insomma come il film non andasse confuso tra la pletora delle opere di analoga impostazione.

Nulla tuttavia autorizzava a formulare previsioni euforiche. L'impegno era modesto, anche se la riuscita brillante. Ancor minore spicco pare abbia assunto il film successivo, un melodrammatico *Across the Pacific* (1942) con Humphrey Bogart. *In This Our Life* (1942), con Bette Davis, annunciava già, invece, interessi di natura sociale. Più precisamente affrontava il problema dei negri, ponendo il caso di un giovane, ambizioso e consapevole uomo di colore, il quale viene accusato da una bianca isterica di un assassinio commesso non da lui, ma da lei stessa, e viene poi salvato dalla sorella della criminale, che aveva apprezzato le sue virtù di carattere, la sua fierezza, la sua dignità. Quegli interessi che la guerra (durante la quale Huston fu mobilitato professionalmente) contribuì a chiarire. Infatti, dopo un impressionistico *Report from the Aleutians* (1943), sulla guerra nei mari dell'Alaska, il documentario *The Battle of San Pietro* (1944), girato in Italia, costituì non soltanto una crudamente e realisticamente umana descrizione della vita del combattente, ma un aggressivo messaggio polemico pacifista. Che l'U.S. War Department, committente del film, non gradì molto e cercò d'attenuare con la aggiunta d'un commento parlato "ad hoc". Come non gradì, per la sua impietosità, il successivo *Let There Be Light* (1945), sulla terapia delle psiconeurosi diffuse tra gli ex combattenti. E questa volta l'opera non giunse mai alle sale di proiezione. Anche questa nuova esperienza non passò senza lasciar traccia su Huston, che ne uscì senza dubbio arricchito per quanto concerne la sua propensione verso un cinema di avventure, di fatti movimentati e magari violenti. Il suo primo film di rilievo, che è del 1948, reca chiari i segni di una simile propensione. Si intitolava *The Treasure of the Sierra Madre* ed era riconducibile, benché ispirato ad un romanzo del famoso e misterioso B. Traven, al mondo e al clima di un genere fondamentale per lo schermo americano: il "western". Ma un "western" rinnovato in senso psicologico. L'esperienza di Huston fu comune, se pur avviata in un senso diverso, con quella di altri registi statunitensi: da Ford a Hawks. Il film voleva essere una specie di "moralità", di parabola, ambientata in un Messico arido e suggestivo. La tesi era estremamente semplice, ovvia, direi: l'oro non dà la felicità agli uomini, ma li spinge gli uni contro gli altri. La ricchezza è sterile, e una saggezza superiore si vale di una forza naturale come il vento per disperdere quel metallo, la cui faticata conquista aveva inasprito fino alla violenza e all'odio i rapporti fra tre uomini, prima accomunati da un identico intento. In questa direzione, di scavo di alcune psi-

cologie e di impostazione di un dramma umano volto ad una significazione non contingente, il film raggiungeva, grazie anche a una puntuale resa interpretativa (oltre al vecchio Huston c'era Humphrey Bogart, un attore caro al regista, c'era Tim Holt) risultati notevoli. Esso fu comunque sopravalutato da qualcuno: c'era, accanto ad una scabra sostanza di narratore per immagini (si veda il finale, in cui il vento giustiziere assume il peso di una autentica presenza), qualcosa che non finiva di persuadere. Uno stridore stilistico, derivante forse da un inevitabile compromesso (quel compromesso che si è profilato finora dietro ogni opera di Huston): all'aspra verità degli esterni diurni naturali faceva riscontro la mediocre convenzione degli esterni notturni ricostruiti in studio. Inconveniente riscontrabile in altre opere affini di diversi registi (dall'Hawks di *Red River* al Wellman di *The Ox-Bow Incident*) e che si lamenta non nel nome di una gretta verosimiglianza materiale, ma nel nome di una coerenza espressiva, che in casi del genere viene fatalmente meno. Il film non mancava, tuttavia, di coraggio, non foss'altro per la sdegnosa esclusione di ogni elemento di convenzione fondato sulla donna, ed anche per certa cruda nudità visiva o per certo acre umore balenante.

Lo scenario successivo di Huston ha origini, anzi che narrative, drammatiche. Ma il dramma di Maxwell Anderson *Key Largo* subì parecchie e sostanziali trasformazioni, anche se il film presentava linee narrative facilmente riconducibili allo schema scenico. Occorre dire che tali trasformazioni erano volte ad una "castrazione" dell'opera originaria, secondo metodi ben familiari agli scenaristi di Hollywood. I personaggi erano gli stessi, e pure le loro fisionomie intime risultavano alterate; si era cercato di smussare gli angoli, di rendere ogni figura più gradevole. Il protagonista non era più un disertore passato al nemico durante la guerra di Spagna (nel film diventata, per un comprensibile desiderio di attualizzazione, la seconda guerra mondiale), ma un prode combattente. Il che rendeva assai problematica la comprensione dei suoi ambigui problemi di coscienza. Cadendo l'elemento strettamente personale del rimorso, le sue perplessità, i suoi disgusti denunciavano un sensibile margine di genericità, di imprecisione, e quindi di retorica. Dal più al meno, anche gli altri personaggi si presentavano ritoccati, in modo da dividere più nettamente il bene dal male, in due distinti gruppi, secondo i risaputi schemi hollywoodiani. L'impostazione del film, poi, risentendo di quella del dramma, induceva a richiami anche troppo

evidenti (*The Petrified Forest*). Insomma, Huston partiva con un "handicap" che avrebbe potuto rivelarsi paralizzante. Pure, l'opera risultò egualmente apprezzabile, sul piano di una condotta espositiva salda, spesso vibrante, con aperture significanti, nel senso della definizione di un tipo o di un carattere (basti pensare all'ormai citatissima presentazione del gangster nel bagno). Certo, il film appariva chiaramente vittima di un indirizzo produttivo, giunto ad imporre perfino il posticcio lieto fine. Ma esso proseguiva il cammino di Huston verso un cinema di avventura, permeato da una volontà messianica (aspirazione ad un mondo libero dalla violenza). Su questa via *We Were Strangers* costituisce un netto passo avanti. Qui, disponendo, evidentemente, di una maggior libertà, il regista ha puntato deciso su un messaggio di portata sociale tangibile, di aperta libertà polemica, rappresentando il vittorioso cospirare ed insorgere di forze indipendenti contro la tirannia in Cuba. E nel rappresentare impietosamente gli aspetti di questa tirannia Huston ha raggiunto anche le sue più compiute pagine di narratore cinematografico: la seduta in senato, dominata dal senso di una paura paralizzante (con quei primi piani psicologicamente esattissimi), l'assassinio, rapido e brutale, sulla scalinata dell'Università (con certi azzeccatissimi effetti di biancore nei campi lunghi), la repressione in città, dopo l'attentato (con quel senso agghiacciante di silenziosa solitudine, rotta solo dall'aggirarsi delle macchine della polizia, cariche di agenti in paglietta). La parte centrale del film cede poi al romanzesco (sempre latente nell'opera hustoniana, in conformità con le tendenze del regista), al macabro. E la parte finale è di calzantissimo ritmo, ma su piano più modesto, da accorto film di gangsters, con un montaggio vibrato e ad effetti sicuri. I tratti delicati o rivelatori non mancano tuttavia mai: penso a quella canzone che ricorre, sottolineando nostalgicamente alcuni punti dell'azione, fino a ritornare più melanconica nel finale. Nei riguardi del mestiere Huston non ha ormai, è chiaro, più nulla da imparare: nell'ultimo film c'è una scena che lo dimostra persuasivamente. Ed è quella che presenta in tutta la sua miseria la figura del poliziotto, con la sua volgarità e la sua ingordigia. Non era la prima volta che si vedeva qualche cosa del genere (ricordo, per pura associazione di idee, la scena della trattoria nella *Peccatrice* di Palermi, anche lì un uomo inchiodato alla sua volgare mediocrità dal suo comportamento a tavola); ma il linguaggio di Huston, con la propria sapida plasticità, perveniva a notazioni incisive (e Armendáriz offriva il meglio di se stesso, riscattando un

personaggio che aveva del convenzionale).

Ciò stabilito, resta da vedere quali sono i limiti cui Huston può arrivare: per potercene rendere conto bisognerebbe che egli riuscisse a fare un film al di fuori di ogni interferenza industriale, il che non è certo facile. Oggi, possiamo serenamente affermare che in Huston l'artigianato americano ha uno dei suoi più maturi e nobili esponenti. Dal quale potrebbe anche, sebbene io personalmente mi senta portato a dubitarne, scappar fuori l'artista.

Il Lido non mi piace

a. III, n. 44, agosto 1950, pp. 82-83

Vi ricordate di Nennillo, il dispettoso Nennillo di *Natale in casa Cupiello*, che, alle insistenti e tenere e supplichevoli domande del padre, rispondeva, ostinato: «A mme 'o presebbio nun me piace»? Beh, io sono un po' come lui. A me il Lido «nun me piace». E tanto meno il Palazzo del Cinema. Quest'ultimo, non dico, sarà moderno, razionale, confortevole, magari: ma ha l'anonimità gelida e ufficiale delle "opere del regime". È costruito in serie con le case littorie e altre solenni residenze. Si colloca, autorevolmente, in un periodo – anno di grazia 1937 –, che segnò il trionfo, in architettura, del biancore novecentesco applicato ai templi dell'arte come a quelli della politica, alle stazioni ferroviarie come alle intendenze di finanza. Se Lido ha da essere, viva il ricordo della terrazza dell'Excelsior e delle fontane luminose. All'impersonalità del Palazzo del Cinema sono quasi tentato di preferire le esecrande e orride morescherie del leggendario e infamato Hotel Excelsior. Il Palazzo rappresenta l'epoca di ieri, ci incontri Andreotti in smoking, e ti stupisci che non sia Alessandro Pavolini in divisa estiva, poi vedi nella poltrona accanto Nicola De Pirro, e ti acqueti, ritrovando qualcosa di familiare, da sempre. L'Hotel rappresenta invece l'epoca di avant'ieri: beati i primi quindici anni di regno di Vittorio Emanuele III, un mondo cui siamo usi riandare con la mente nostalgica, seguendo la malinconia retrospettiva dei nostri padri. L'Excelsior, nella sua provocatoria bruttezza, è veramente il Lido. Il Lido come spiaggia di un'epoca, di una società, di una civiltà. Sulla spiaggia dell'Excelsior passa lo Scià di Persia, giovanile e ginnico; ma tu ti aspetti di vedervi arrivare, barbuto e malinconicamente

presago, lo Zar di tutte le Russie. Nella hall vedi sgonnellare la mole domenicana di padre Morlion, ma quasi crederesti di individuare il monaco Rasputin. Rita Hayworth e Gina Lollobrigida sono delle usurpatrici, su una spiaggia che appartiene spiritualmente a Cléo de Mérode o alla Bella Otero. Ed è questo, l'unico fascino superstite di quella monotona, squallida, assolata distesa rettilinea, che una parte ritardataria della borghesia italiana si ostina a considerare desiderabile e "chic".

È chiaro, ormai, il nostro fato di "habitués" dell'annuale convegno del cinema: il Lido, col biancore della sua passeggiata, col biancore della sua spiaggia, col biancore del suo Palazzo, ci sarà inflitto fin che campiamo. In odio ai bollori canicolari dell'aurea Fenice, si susurra già perfino l'idea di trasferire laggiù anche qualche spettacolo del Festival teatrale. A sentir progetti del genere si pensa con rimpianto alla mancanza di una specie di Faust dei tempi nostri, il quale avesse, a suo tempo, fatto un patto col diavolo (o col Padreterno, che so): scambiando, per esempio, sul registro dei misfatti fatali, il Palazzo del Cinema con, poniamo, il Tempio Malatestiano di Rimini, andato – fragile e prezioso gioiello – in frantumi sotto l'urto di bombe inesattamente indirizzate. Non è a dire che chi è preposto alla Mostra del Cinema non si renda conto e non si preoccupi di tanto gelo: l'anno scorso i convenuti ebbero la leggiadra sorpresa di quello inesauribile sciame di mascherine in divisa azzurra e tricorno, che fecero, credo, spargere su di sé più nutriti fiumi d'inchiostro che non i film presentati. Gentile presenza, senza dubbio, atta ad animare la ovattata oscurità della sala di fantasmi forse più suggestivi che non quelli agitantisi sullo schermo; ma presenza anacronistica, quando quei tricorni amabilmente leziosi ti rinviano alla grazia settecentescamente opulenta di Ca' Rezzonico, invitandoti a dimenticare il luogo dove invece ti trovi e mettendoti quindi in sospetto di un trucco, di una truffa bonaria e tentatrice. La colpa di tutto questo rovello l'ha, in fin dei conti, quel simpatico gentiluomo che è il conte Elio Zorzi. Il quale, nell'anno di grazia 1947 [1946], trovandosi a dirigere la prima Mostra del dopoguerra, e non potendo fare assegnamento sopra il su lodato Palazzo del Cinema, la cui inutile anonimità aveva ovviamente fatto gola agli alleati occupanti, escogitò quella soluzione veramente dogale, di far svolgere le proiezioni nel cortile del palazzo dei Dogi. Al cui richiamo, ancor oggi, non si riesce a sottrarsi.

Intendiamoci, anche là non eran tutte rose. Mi basta ripensare a

quella serata di autunno ormai incalzante, in cui venne presentato – ospite d'eccezione fra tutti – *Dies Irae*. Un freddo boia e vaghi e sinistri presagi di polmonite accompagnarono la mia prima visione di quell'opera memorabile. Ma ciò ha, in fondo, scarsa importanza, di fronte alle molteplici attrattive della sede ineguagliata. Le luci quasi misteriosamente scaturenti dall'ombra e alonate di verde consentivano a quella specie di rito artistico-mondano di compiersi entro un'atmosfera di lieve mistero. Altra cosa dalla scoperta impudicizia dell'illuminazione nell'interno del Palazzo del Lido. L'ingresso degli "astri" era avvolto di incerto, anzi che clamorosamente inequivocabile. La penombra invitava a riconoscere Greta Garbo dove in realtà non c'era, magari, che la giornalista-poetessa Giovanna Bemporad, prediligente le fogge maschili per la sua ormai popolare figura. E poi c'era il sospetto, la speranza, direi, che, una sera, il conte Elio Zorzi, assalito dalla folla delle memorie, dopo aver lungamente tratto ispirazione dai ritratti Patrizi che certo adornano la sua magione alle Zattere, anzi che attraverso il portone che dà sulla piazza, correttamente vestito da sera, secondo le nostre attuali povere etichette, facesse il suo ingresso lungo lo scalone, tutto ammantato della vellutata porpora dei Dogi.

Biblioteca: Il film comico

a. III, n. 44, agosto 1950, p. 94

«Sequenze», n. 5-6, gennaio-febbraio 1950.

Mario Verdone ha – si sa – un debole per il circo. E di questa sua predilezione è indice il grosso fascicolo su *Il film comico*, che egli ha curato per il n. 5-6 di «Sequenze» (Parma, gennaio-febbraio 1950). Verdone l'ha aperto con un lungo saggio, *Umanesimo del comico*, le cui virtù e i cui limiti non sono soltanto suoi e del suo autore, ma del fascicolo stesso. Umanesimo del comico vuol essere una storia del film comico in Italia. Sulla quale si innesta tutto un ragionamento sul contributo del circo alla formazione degli attori del cinema comico e della sua tecnica. E risulta evidente a un certo punto come a Verdone interessi più l'indagine del rapporto tra circo e cinema che non il panorama storico affrontato, alla completezza del quale finisce pure per mancare qualche elemento (non si cita, che so, *Darò un milione*, o *Batticuore* o *Bionda sottochiave*, indispensabili in un panorama che non

si vuol restringere al solo aspetto farsesco del "genere", ma intende dare a questo altro significato e ampiezza di orizzonti). Questa caratteristica di squilibrio del saggio di Verdone, così succoso, così ricco di intuizioni interessanti, così informato sotto certi angoli di visuale, dà un po' il tono a tutto il fascicolo, che aspira a raggiungere una completezza meritoria. E possiamo dire la raggiunga; ma a scapito di un equilibrio di impostazione. Voglio dire che vi sono capitoli su Méliès e su Max Linder, su Mack Sennett e su Ridolini, su Chaplin e su Keaton, su Lloyd e sui Marx, e così via dicendo. Ma di una fisionomia così dissimile tra loro da renderli difficilmente accostabili. Alcuni hanno una intonazione seriamente critica, un intento di sistemazione storica (vedi il Vincent che parla di Méliès, il Paolella che parla di Linder, il Knight che parla della comica "two-reel" – quest'ultimo articolo è noto ai lettori di «Cinema» – Rognoni che parla di Sennett. Poi, improvvisamente si incontra lo scritto di Toti Scialoja su Ridolini, che è un saggio di prosa scintillante, ma di un'indole del tutto impressionistica e personalistica. La pagina di Pudovkin su Chaplin è un contributo autorevole ma limitatissimo. Quella di Henriette Nizan su Keaton è un ricordino gradevole e umanamente significativo, ma storicamente nullo. Harold Lloyd ci si presenta da solo, ed anche questo contribuisce a spostare l'angolo della prospettiva. I capitoli successivi si riportano sul piano "obiettivo". Ma chi si sentirebbe di condividere la sopravalutazione che Richard Rowland fa dei fratelli Marx? Dai ricordi personali di Robert Florey emerge pure un giudizio su W.C. Fields; Aristarco parla con finezza di Clair; Muret offre un cenno su Nils Poppe; Vazzi è al solito informatissimo sui russi; il compianto Auriol dice cose acute sulla commedia sofisticata americana; e preciso e avveduto è il cenno di Montesanti sui comici americani del periodo sonoro. Tra il materiale complementare, si possono segnalare alcuni ritrattini dedicati a figure rimaste escluse dagli articoli e compilati evidentemente da Verdone. La bibliografia è a cura di Isa Parri e Sergio Paderni. È ampia e, pare, attenta, sebbene il sottoscritto vi abbia trovato un proprio articolo attribuito a Umberto De Franciscis. Ancora una volta «Sequenze» ha recato agli studi sul cinema un apporto prezioso. Segnalandone certi aspetti discutibili, non mi sono nascosto le difficoltà insite in un lavoro del genere.

Galleria: Robert Young

a. III, n. 45, agosto 1950, pp. 122-123

Esistono certi attori, la cui carriera subisce, a un dato momento, una brusca svolta, in coincidenza, grosso modo, con lo scadere dei quarant'anni. Poiché si tratta, in genere, di affascinanti esemplari maschili, cui solo l'annunciarsi di "quella certa età" conferisce la decisione e la maturità, ad un tempo, per imprimere un nuovo orientamento alla propria carriera, fino allora incanalata entro i comodi binari della sorridente superficialità. Abbiamo un esempio illustre in casa nostra, e si chiama Vittorio De Sica, che un bel giorno smise di essere quel "caro amico" di Lodovico, per diventare l'attore e soprattutto il regista che è. Un esempio americano di qualche rilievo è Robert Montgomery, che, se con le sue prove drammatiche ha fatto rimpiangere gli anni della sua svagata sofisticatura, ha pur dimostrato, come regista, di avere qualche ideuzza. Un terzo nome (ma potremmo aggiungere anche Dick Powell) corre sotto la penna, e si tratta di Robert Young. I "Robert" sono di solito belli, nel cinema di Hollywood. Young non sfugge alla regola e anticipò, ai suoi esordi, la funzione che appartenne poi a Taylor. Fu levigato, fatuo, sorridente quanto si convenne, stucchevole fino alla nausea, con una cert'aria di anatroccolo sempre sicuro di sé e di figlio di papà, ora piuttosto perbene, ora leggiadramente scapestrato. Alla sua femminea bellezza non disdicevano le uniformi; le uniformi, voglio dire, non sudate e segnate dai disagi della trincea, ma attillate, impeccabili, lucidissime, delle accademie militari statunitensi. E s'intende che i giovinotti dalle sue pretese scelgono più volentieri l'aristocratica marina o l'affascinante aviazione che la faticante fanteria: *West Point of the Air* (*Aquile*, 1935), *Navy Blue and Gold* (*Vita a vent'anni*, 1937), *Three Comrades* (*Tre camerati*, 1938). Le divise, dunque, gli conferivano, come a tutti i belli, in genere. E non solo quelle militari. Ma quelle di un passato più o meno storico: tra le sue prime apparizioni troviamo quella in *The House of Rothschild* (1934). Ma la commedia così detta "sofisticata" era il suo forte. Giova tuttavia avvertire come egli non abbia figurato nei più spiritosi e mordenti esemplari del genere. Probabilmente i registi di talento non lo consideravano sufficientemente sveglio come attore. Ed effettivamente una sua aria troppo svagatamente sciocca e vana gli rimase appiccicata per un pezzo. E sciocchi erano troppo spesso i film in cui compariva, apportatore di una recitazione singolarmente povera di

sale, in un "genere" cinematografico che ne richiede in misura specialissima. Non moltiplichiamo inutilmente gli esempi: rammentate, che so, un *Honolulu* (*Il sosia innamorato*, 1939), con Eleanor Powell? Il ricordo più gradevole in questo senso è ancora *I Met Him in Paris* (Incontro a Parigi, 1937) di Wesley Ruggles, dove la bambolaggine di Robert si contrapponeva alla raffinata ironia di Melvyn Douglas (tra i due, a stabilire l'equilibrio, c'era Claudette Colbert).

Con il periodo intorno al 1940 l'attore cominciò ad incontrare qualche regista di polso più saldo e ad affrontare impegni che volevano essere più gravi. Il suo contributo a film scadenti come *Northwest Passage* (*Passaggio a Nord Ovest*, 1940) di Vidor e a *Western Union* (*Fred il ribelle*, 1941) di Fritz Lang non fu molto rilevante. Gli competeva sempre il tipo del "signorino", che i disagi della guerriglia con gli indiani e l'atmosfera rovente del "west" contribuiscono a scaltrire. Giova avvertire che i film citati ripresentavano ancora una volta un Young in costume. Attraverso tutte queste prove di indole alquanto disparata l'attore aveva evidentemente portato a maturazione le sue possibilità espressive, anche se in modo sotterraneo e non molto palese. Perché nel 1941 poté uscire un'opera come *H.M. Pulham, Esq.* (*Il molto onorevole Mr. Pulham*) di King Vidor, che, se apparve inconsueta nella parabola stilistica del regista, non fu meno singolare nella carriera dell'attore. Era, ricorderete, la storia di un individuo molto perbene, molto borghese, il quale è riuscito a costruirsi un'esistenza sicura e agiata, che si fonda sopra una esemplare monotonia. Un giorno egli ritrova il suo grande amore d'un tempo e questo è più che sufficiente per fargli chiedere a se stesso se tutta la sua vita non sia stata un errore, se dentro di sé egli non rimpianga una felicità non potuta conseguire. La crisi, che sconvolge l'uomo per breve tempo, si conclude secondo una morale di una serenità un po' amara: ogni uomo trova, in realtà, la compagna e l'esistenza che ci vogliono per lui, le recriminazioni sono fuori di luogo. La felicità non è romantica, come si sarebbe portati a credere. C'era un personaggio autentico, se pure visto un po' in sordina; c'era un dramma – o drammetto – umanamente plausibile: Young ne fece sprigionare ogni più intima vibrazione. Costruì il suo Pulham, dignitoso e abitudinario, pignolo e sicuro di sé, prima, divorato da una segreta inquietudine, poi, con una puntigliosa e tutt'altro che ovvia ricerca di mezzi interpretativi significanti e sottili. Fu questa la prima volta, credo, che il suo volto, fin allora così poco sofferto, mostrò, attraverso le

prime pieghe segnate dal tempo e dalle esperienze, una virilità completa e dolente, se pur sempre composta e signorile. Da allora l'attore non tornò più ad essere quello di una volta, anche se le sue prove successive non si adeguarono che eccezionalmente a quella segnalata. Ma gli anni contavano pure per qualche cosa e, se non altro, erano valsi ad offuscare l'irritante impertinenza di quella fatuità ostentata.

Non è il caso di seguire una per una le tappe più recenti della carriera di Robert Young: tanto più che alcune non ci son note direttamente. Come *The Searching Wind* (1946), opera in cui lo scenario fondato su un dramma di Lillian Hellman (che proponeva il conflitto tra due generazioni, quella che combatté l'ultima guerra e quella che ne fu, con la propria imprevidenza, responsabile) deve avergli offerto qualche interessante occasione per definire una psicologia. Quello che conta sottolineare è come lo Young, attraverso prove oscillanti tra la commedia e il dramma (secondo quella che è una delle caratteristiche della sua carriera), sia, nel giro di qualche anno, giunto ad un massimo di contenuto e tormentato vigore espressivo. *Crossfire* (*Odio implacabile*, 1947) di Edward Dmytryk rivela come sia stato possibile trasformare una delle più stereotipate maschere del cinema americano in una maschera aspra e plastica, sulla quale la illuminazione caratteristica di quel regista tracciava solchi e disegnava chiaroscuri, per mezzo di lame taglienti di luce. Sul volto mezzo in luce e mezzo in ombra si inseriva con vivido stacco la pipa, pregnante esempio di materiale plastico, inteso a completare la personalità del personaggio. Alla base dell'indagine difficoltosa, e delicata svolta dal quale stava una calcolata decisione, che l'attore sottolineava con una sobrietà intensa di giuoco mimico, di cui certi primi piani rimangono testimonianza puntuale. L'attore era ormai completo e padrone delle proprie possibilità. Che un film più modesto ma non spregevole, *They Won't Believe Me* (*Nessuno mi crederà*, 1947), di Irving Pichel doveva confermare, in una direzione analoga a quella di *Crossfire*. La cui interpretazione, insieme con quella di *H.M. Pulham, Esq.*, rimane la garanzia di un'interessante carriera, per quello che è diventato, così inopinatamente, fra i trenta e i quarant'anni (Young è nato nel 1907) uno dei volti più notevoli del cinema americano.

Attori e attrici. Bravure individuali ed efficienza di squadre

a. III, n. 46, settembre 1950, pp. 139-141

Volendo considerare i film della mostra veneziana sotto il punto di vista dell'interpretazione, io proporrei di dividerli in due categorie: i film di individui e i film di insieme. Il criterio è trasparente, e reso opportuno dal fatto che, accanto alle opere illuminate da una specifica interpretazione, vi sono, meno numerose, quelle la cui efficienza assoluta o relativa deriva da un armonioso giuoco di squadra, tanto per impiegare un termine sportivo familiare a tutti. Il tipico film di squadra è *La Ronde* (*Il girotondo* [*Il piacere e l'amore*]) di Max Ophüls, come è noto, risultante di dieci episodi, a due soltanto dei quali ogni attore partecipa (meno il coro demiurgico, animato da Anton Walbrook con una stupefacente finezza di toni allusivi ed ironici). Ophüls ha saputo circondarsi di un complesso davvero eccezionale, e la scelta tra i dieci interpreti (anzi gli undici, col coro) diventa imbarazzante tanto il risultato di recitazione è apparso squisito. Facciamoci coraggio, e tra gli undici facciamo cadere la nostra preferenza sul citato Walbrook, su Daniel Gélin, che ha dato al "giovanotto" un'aria tra tonta e furba, una timidezza sorniona abilissima (lo stesso Gélin si è confermato attore di grossi numeri in *Dieu a besoin des hommes*), su Danielle Darrieux, mai prima d'oggi tanto variegata nel suo giuoco di femminile suggestione, su Fernand Gravey, che ha disegnato il marito con una umoristica pignoleria. Ma, ripeto, sarebbe onesto ricordare insieme anche gli altri interpreti, pur se Gérard Philipe ha dovuto forse spiegare il suo enorme talento in una parte non del tutto adatta a lui. Un film di squadra d'un genere del tutto diverso è *The Asphalt Jungle* (*Giungla d'asfalto*) di John Huston, il quale, rinunciando a valersi di volti troppo noti, ha puntato, per la sua aspra vicenda di caccia all'uomo, su una compattezza asciutta di recitazione, aliena dai compiacimenti cui può indurre un volto troppo celebre e magari irriducibile di fronte alle esigenze del personaggio. Tuttavia, nominati onorevolmente Sterling Hayden, Louis Calhern, James Whitmore, non potremo astenerci dal soffermare più a lungo l'attenzione su Sam Jaffe, un veterano di Hollywood, il quale è apparso qui, forse per la prima volta, in piena luce, con quel curioso capo banda anzianotto, cerimonioso e ostinato, il quale nasconde, dietro la sua pazienza, la sua flemma e la sua energia, una carica sessuale orientata in buffe direzioni. Personaggio inedito e interessante, che Jaffe ha amorevol-

mente disegnato, giungendo ad un ritratto umano tra i più completi del recente cinema americano. Terzo film di squadra di una certa levatura, *Justice est faite* (*Giustizia è fatta*) di André Cayatte, risultante dall'intersecazione di episodi vari, confluenti in una vicenda centrale. Anche in questo caso, va segnalata l'efficienza d'insieme, non senza però sottolineare la interessante figura di quella donna sfiorita, illusa per un momento di poter trovare ancora un amore, alla quale la grande Valentine Tessier ha prestato una melanconia sorvegliatissima. Nominiamo infine *The Blue Lamp* (*La lampada azzurra*) di Basil Dearden, film dove banditi e poliziotti costituiscono un tutto solo dal punto di vista della stringata precisione recitativa (e pure il giovane Dirk Bogarde merita uno speciale ricordo per la sua maschera scarna e netta).

Veniamo ora ai film di individui, intendendo per tali quelli dove una figura o un interprete si pongono decisamente in primo piano. Tale è, per esempio, *Stromboli, terra di Dio* di Roberto Rossellini, che ha offerto ad Ingrid Bergman l'occasione per un rientro sensazionale e del tutto degno dei suoi precedenti di attrice. Personaggio arduo e sfuggente, quello di Karin, che la Bergman ha fatto proprio con evidente persuasione, conseguendo i migliori risultati nel comunicare il senso angoscioso di isolamento, di smarrimento, in un ambiente selvaggio e remoto, in mezzo ad una popolazione ostile. La corsa tra le viuzze del borgo isolano, se costituisce il brano migliore del film da un punto di vista narrativo, è anche il momento più alto dell'attrice, pronta a cogliere certi tratti più sfuggenti di un animo. Altre attrici meno "arrivate" hanno imposto sullo schermo veneziano la loro sconcertante bravura, la loro ormai formata personalità. Così Nicole Courcel, che in *La Marie du port* di Marcel Carné ha costruito una immagine indimenticabile di ragazza di provincia, cocciuta e interessata, volitiva, indurendo il suo volto quasi infantile, percorso a tratti dalla pallida ombra di un sorriso sornione e femminilmente consapevole. Così Lea Padovani, che, in *Give Us This Day* (*Cristo tra i muratori*) di Edward Dmytryk, ha dimostrato di aver ormai attinto la più piena maturità. Il passaggio dalla fresca e popolaresca esuberanza giovanile alla patita e solcata amarezza della sua Annunziata è stato da lei graduato con un controllo dei mezzi espressivi davvero sorprendente. L'alternativa di speranze e di delusioni, la tenace aspirazione alla casa, la sanità fondamentale di questa donna, avvezzatasi presto alla fatica quotidiana, sono emerse dalla somma di particolari amo-

revolmente raccolti dall'attrice a comporre il personaggio. Un volto interessante nella sua durezza è apparso quello di Mercedes McCambridge, anche troppo premiata in America per *All the King's Men* (*Tutti gli uomini del re*) di Robert Rossen. Una interpretazione delicata, ma un po' monocorde, nella sua costante chiave di spaurita disperazione, è stata quella di Eleanor Parker in *Caged* (*Recluse*) di John Cromwell. Interprete dotata e di caratteristiche non comuni si è confermata Bettina Moissi, con quella sua malesina muta di *Epilog* (*Epilogo*) [*La traversata del terrore* (*Epilog - Das Geheimnis der Orplid*)] di Helmut Käutner, dagli occhi sgranati e dalla acconciatura purtroppo simile a quella di Francesca Braggiotti in *Scipione l'Africano*. Una schiettezza fervida e rigogliosa, indiscutibilmente nordica, ha conferito Eva Dahlbeck alla protagonista di *Bara en mor* (*Soltanto una madre*) di Alf Sjöberg. E una drammaticità aspra ha raggiunto, in *Dieu a besoin des hommes* (*Dio ha bisogno degli uomini*) di Jean Delannoy, Madeleine Robinson. Infine, gli occhi neri dalla luminosa mestizia di Anna Maria Pierangeli hanno empito spesso di sé le immagini di *Domani è troppo tardi* di Léonide Moguy, rivelando una personalità di attrice in boccio, probabilmente ricca di possibilità.

In campo maschile, la precedenza, per evidenti ragioni di prestigio, spetta a Pierre Fresnay, per il sagrestano ispirato di *Dieu a besoin des hommes*, uno di quei personaggi ispirati e santi che questo attore sa mirabilmente alternare con altri terrestri e rigidi (vedi *La grande illusion*). L'inquietudine dell'uomo, il quale si avvia con riluttanza e timore ad usurpare le prerogative sacerdotali, è stata da Fresnay chiarita con una rara evidenza di mezzi. La sua emozione nell'accostarsi alle cose divine, il suo rispetto per esse, per il loro miracoloso manifestarsi, la sua alacre decisione nel far fronte al conformismo ipocrita, si sono esternati magari attraverso un semplice sollevar gli occhi di stupefacente significato poetico. Ed ora ricordiamo Henri Guisol, cui si deve il travet tra buffo e patetico di *Rendez-vous avec la chance* (*Appuntamento con la fortuna*) di E.E. Reinert, che ha rammentato a qualcuno Eduardo De Filippo e a me Umberto Spadaro. Ricordiamo Douglas Fairbanks Jr. che si è mosso per gli intricati e divertenti sviluppi di *State Secret* (*Segreto di Stato*) di Sidney Gilliat con una piacevolissima disinvoltura, con un simpatico umore, in parte derivatogli dal suo non mai abbastanza rimpianto padre. Ricordiamo Pedro Armendáriz, che ha centrato in *Rosauro Castro* di Roberto Gavaldon una di quelle sue tipiche figure, tratta dal vivo di una realtà messicana, una figura di tirannello forse più che altro ricca di

motivi umani, nella sua primitiva durezza. E poi Sam Wanamaker, che ha reso così credibile l'italiano in America di *Give Us This Day*, così universale la sua pena d'uomo condannato alla lotta impari per il pane quotidiano: film in cui una gustosa figurina di contrabbandiere è stata accennata da Herbert Lom. E ancora Broderick Crawford, che ha ben colto il complesso elementare e brutale del piccolo dittatore americano in *All the King's Men*. Quanto a Fabrizi, il suo signor Carloni in *Prima comunione* di Alessandro Blasetti ha avuto tutta la possibile dovizia di umori romaneschi, qui meglio controllati che altrove.

In conclusione, guardando alle molte notevoli interpretazioni di questa Mostra, un mezzo parziale di consolazione lo si trova pure, per compensarci delle gravi delusioni di indole più generale e sostanziale. Ma giova pur avvertire che l'interpretazione più bella rimane forse una di quelle apparse a titolo retrospettivo: perché, rivedendo Greta Garbo in *Camille* (*Margherita Gauthier*), abbiamo dovuto ancora una volta constatare come veramente l'attrice svedese abbia, fino a dieci anni fa, "pianto ed amato per tutti".

Le interviste di «Cinema»: Clair si rifà al comico, Ophüls rimane a Vienna

a. III, n. 48, ottobre 1950, pp. 210-211

Ho parlato con René Clair per dieci minuti o poco più; ma sono stati sufficienti a farmi intendere di trovarmi di fronte ad una delle personalità più affascinanti ch'io abbia mai incontrato. Quello che emana da René Clair è il fascino della logica, della precisione, della "clarté" cartesiana, cui egli certo pensò nello scegliersi il nome d'arte. Alle vostre domande Clair risponde con una meticolosa esattezza, come se stesse riempiendo il modulo di un questionario, e voi siete subito certi che l'informazione sarà scrupolosamente puntuale. Ma questo è ancora il meno: più sconcertante è la distaccata obiettività con cui quest'uomo parla di se stesso. Se io penso a quello che Giorgio De Chirico dice di se stesso, mi irrito e lo attribuisco a presuntuoso impudore; se io sento René Clair definire «eccellente» la tale trovata del tale suo film penso, molto semplicemente, che ha tutte le ragioni di dire così. Anzi tutto perché anch'io sono del suo parere, e quindi la sua

dichiarazione mi appare esatta, e poi perché egli, cinque minuti dopo, con la stessa calma gentile e penetrante, vi enuncerà, dello stesso o di altri suoi film, difetti anzi che pregi, serbando pari distacco, come se parlasse di cose ben lontane da lui. In questo atteggiamento risiede in fondo la spiegazione dell'intera personalità di Clair, della sua arte meditata e rigorosa, che si appoggia ad un lavoro intellettuale profondo e preventivo e rifugge dalla improvvisazione. I minuti a disposizione, come vi dicevo, erano pochi. Clair me li aveva trovati con una sua particolare cortesia, evadendo la pianificazione del suo tempo, stabilita con fermezza un po' allontanante dall'immancabile monsieur Laurance. Scelsi dunque tre domande, sufficientemente suggestive e comprensive per dare sostanza al discorso. Il quale divenne tuttavia sostanzioso oltre il previsto, grazie a quella densità propria del parlare di Clair, per cui ogni parola è al suo posto, e non una cresce né una manca, ed ognuna aggiunge qualche cosa all'informazione o al ragionamento. La prima domanda mi stava assai a cuore, e riguardava *L'air pur*, il film che il regista non poté finire e che io non so darmi pace di non poter conoscere direttamente, almeno attraverso i frammenti che ne rimangono. Chiesi dunque a Clair di raccontarmi in breve la storia di *L'air pur*.

– Cominciai a girare *L'air pur* nel luglio del 1939, al mio ritorno dall'Inghilterra, mi risponde il regista, – dopo diversi mesi di preparazione. Quel film portava qualche cosa di inedito nei miei metodi di lavoro e costituiva un'anticipazione dei procedimenti neorealistici. Interpreti, dei bambini, attinti dalla vita reale; riprese, in parte, effettuate all'aperto. In quel film io mi proponevo di esprimere la sensazione, al contatto con l'aria libera, di quei bambini che vivono soffocati nelle case di periferia delle grandi città, e non hanno mai evasioni in campagna. Tale contatto avveniva in occasione dell'invio di quei bimbi in colonia. Naturalmente, c'era anche una storia, ma il tema essenziale era questo. Impiegai parecchio tempo alla ricerca dei miei inconsueti interpreti, e finalmente ne selezionai diciassette, tra gli otto e i tredici anni. Allora, mi posi al lavoro. E girai le grandi scene d'esterno. Se si guarda al metraggio, non più di due quinti del film. Ma se si guarda alla fatica, metà; perché il lavoro che mi rimaneva da compiere negli studi di Nizza era assai più agevole. Senonché nel frattempo scoppiò la guerra, la "troupe" si disperse, mi richiamarono alle armi l'operatore, l'aiuto regista, e il film si arenò. Tentai di riprenderlo un paio di mesi dopo, ma ormai le difficoltà, anche di carattere finanziario, conseguenti allo stato

di guerra, erano troppe, e dovetti rinunciare. E far riaccompagnare i bambini alle loro sparse case.

– E non ha pensato a riprendere l'idea al suo rientro in Francia, dopo la guerra?

– Io non ritorno mai, per abitudine, sui progetti che la sorte ha fatto fallire. "C'est une sorte de superstition". D'altra parte, avrei ormai trovato i miei giovani interpreti troppo cresciuti e sarei stato costretto a ricominciare da capo. Uno lo incontrai sul serio, era capitano nella resistenza…

– E dei brani girati che ne è successo?

– Qualcuno li ha montati e presentati in Francia in un breve film, che io non ho mai visto.

– *L'air pur* avrebbe rappresentato un rinnovamento rispetto alla linea della sua opera precedente, mi pare?

– Fino ad un certo punto. Si trattava pur sempre di un aspetto di Parigi. Certo, l'esperimento "neorealistico" era per me affatto nuovo e stimolante.

Clair parla con semplicità, vivacità, interesse di quel suo lontano esperimento. Ma come di cosa lontana, finita. E allora passo alla seconda domanda.

– Che cosa pensa di *La Beauté du diable*, ne è soddisfatto, che impressione gli hanno suscitato le reazioni di pubblico e di stampa?

Sulle prime, Clair si schermisce, osservando che quell'opera gli è ancora troppo vicina, perch'egli se ne possa distaccare, e giudicarla. Poi, incomincia a parlare, ed ecco venire in luce quella mirabile disinteressata lucidità, cui accennavo poc'anzi. Mi dice che lo ha tentato il proposito di vedere la leggenda secolare di Faust sotto una luce sotto cui nessuno la aveva mai considerata. Nota come, a dispetto delle loro imponenti bellezze, le opere di Goethe e di Marlowe presentino dei limiti. «Le *Faust* de Goethe ce n'est pas un drame, c'est un poème. Et celui de Marlowe a un premier et un cinquième acte admirables», ma il resto è rozzo, abborracciato. Così Clair fu allettato da un nuovo *Faust*. E, soggiunge, l'idea di dare a Faust e a Mefistofele lo stesso volto è stata un'idea eccellente. Si può forse negare l'esattezza di questa affermazione, che non è per nulla immodesta? Altro punto importante, altra trovata eccellente: l'aver situato la firma del patto verso la fine del film. «L'important ce n'est pas la signature du pacte, mais comment Faust arrive à signer». Gli do quella ragione, ch'egli, evidente-

mente, ha. Ma poi gli osservo come il pretesto scelto alla fine per giustificare la sconfitta del diavolo sia insufficiente, ed egli non ha difficoltà ad ammettere che si è trattato di uno scioglimento debole. Gli osservo come, in fondo, ad una visione del film, si stenti ad individuare la vera ragione della scelta di Roma, quale sfondo, che a priori sembrava opportuna. (Infatti gli esterni naturali sono ridotti al minimo). Mi ribadisce come l'architettura barocca gli sia sembrata risolutiva, per quel tanto di "démoniaque" che essa racchiude. Ma ammette, lealmente, trattarsi di un film "froid", intellettualistico, pur soggiungendo esser stato, per lui, un esperimento utile e di cui egli è, malgrado tutto, contento: l'esperimento di una svolta drammatica, inedita nella sua carriera. Siamo alla terza domanda, diretta conseguenza della precedente. Progetti di attività? Finora ha molto scritto, ma non per il cinema, è ritornato, in questi ultimi mesi, alle sue origini letterarie. Ma ora sta rimuginando un film comico (il lavoro non comincerà, comunque, prima di dicembre).

– Mi sono convinto che occorre far ridere il pubblico. Il riso è una liberazione.

– Un ritorno, un ricollegarsi all'attività prebellica?

– Sì.

Pure, osservo io, *Le Silence est d'or* era un'opera che sembrava voler chiudere un ciclo ed esigere nuovi avvii. (È stata definita – soggiungo – una specie di ricapitolazione, di antologia di tutto un certo Clair precedente. – Sì, acconsente il mio interlocutore, però c'era in più la vena melanconica). E Clair non esclude che questo sia vero e che il suo prossimo film sia destinato ad aggiungere qualcosa a quanto sappiamo di lui. Comunque, a proposito di questo suo desiderio di ritorno al comico, gli faccio notare come, rivisto oggi, *Le Million*, la sua opera più disinteressatamente comica, risulti di una straordinaria freschezza.

– «Oui. C'est un film qui vieillit bien» – mi risponde con la solita calma obiettiva. – Ci sono dei film che invecchiano bene e dei film che invecchiano male. Vede, per esempio, ho rivisto recentemente un film da me girato in America, *It Happened Tomorrow*. Ha soltanto sette anni, ma quanto è più vecchio di *Le Million*.

– Pure, è forse il miglior film da lei diretto a Hollywood, sebbene un po' meccanico.

Clair non è di questo avviso: ha trovato ora in quel film notevoli di-

fetti, gli sembra più viva e originale la fantasia di *I Married a Witch*. Ancora una volta quest'uomo mi ha sorpreso per la pungente schiettezza con cui si erige a giudice di se stesso. I dieci minuti sono trascorsi, e mi resta il rammarico di non poter indagare se e come egli riesca a farsi giudice degli altri.

Lascio la "clarté" cartesiana di Clair e trovo la viva cordialità, tra mitteleuropea e cosmopolita, di Max Ophüls. Il "viennese" Max Ophüls, il quale comincia il suo dire con la sconcertante dichiarazione che non è nato a Vienna – e neppure in Austria – bensì a Saarbrücken (sapete, la Saar, quel territorio al confine tra Francia e Germania"; però la nazionalità è francese. Ma in realtà a che paese appartenga ha l'aria di non saperlo neppure lui, tanto continuo è il suo girare, tanto disparate sono le sue esperienze) e che non ha mai vissuto a Vienna più di dieci mesi di seguito. «Sono i produttori che mi considerano obbligatoriamente l'uomo dei film su Vienna».

– Ma allora lei ha girato le sue opere migliori contro voglia? – azzardo io un po' allarmato.

– No, no, — si affretta a rispondere Ophüls. – Quelle opere mi sono care. – E acconsente con una punta di meravigliata soddisfazione, quando io gli faccio notare come il recentissimo *La Ronde* compia, in certo modo, una trilogia iniziata con *Liebelei* e proseguita con *Letter from an Unknown Woman*.

Tre film su Vienna, e nessuno – curioso a dirsi – girato a Vienna. *Liebelei* a Berlino, *Letter from an Unknown Woman* a Hollywood, *La Ronde* a Parigi. Una Vienna vagheggiata con la fantasia, con la memoria, e ricostruita in istudio. Per questo vera, dice Ophüls. E pensa con un certo timore al film che sta preparando. Ancora su Vienna, ma da girarsi sul posto, e con esterni naturali.

– Mi sa che la Vienna autentica, sullo schermo, debba risultare falsa o comunque meno vera di quella ricostruita.

Si tratta, comunque, di un film su Giovanni Strauss. Il progetto ha subìto, cammin facendo, una sostanziale modifica. Non più una biografia, che presentava gli ovvii pericoli di cader nel corrente, nel già visto, ma un episodio singolo e angolato in un certo modo, per illustrare una certa idea: che quei musicisti, re del valzer e del buonumore, erano in realtà degli ammalati di nevrastenia. Ophüls dimostra di lavorare volentieri in qualsiasi paese, e ormai ne ha girati parecchi. Gli osservo come il suo sia un caso quasi solitario, di regista che è riuscito, a Hollywood, a riprodurre il mondo

che gli era stato caro in Europa, con effettiva autenticità.

– Si è trattato di un caso fortunato, – mi risponde. – Incontrai Joan Fontaine e il marito, i quali, producendo in proprio il film, mi lasciarono piena libertà. Del resto, il problema è sempre lo stesso: trovare il produttore di idee larghe e comprensivo. Come il Gordine di *La Ronde*.

E in ogni caso, per Ophüls, si tratta sempre di individui. Così egli si rifiuta di parlare di "cinematografia americana". Non ha senso. Ha senso, invece, parlare di John Ford, Frank Capra, Billy Wilder, William Wyler (i nomi son suoi): essi sono la cinematografia americana. «Così, non parlatemi di cinema italiano. Nominatemi De Sica e vi risponderò che è uno straordinario regista»). E lo stesso ragionamento Ophüls applica ai suoi film. Certo, che è contento dei suoi collaboratori, dei suoi interpreti. Se li sceglie lui, uno per uno. Anche qui, è tutta questione di individui. Ognuno al suo posto. Per ogni film la "troupe" che ci vuole. Gli ricordo il "cast" dell'incantevole *Liebelei*. Il regista sorride nostalgico, poi osserva che Liebeneiner si è dato alla regia. Io soggiungo che, nei film più recenti, si è dimostrato prigioniero di un espressionismo ritardatario, e Ophüls ci fa su una bella risata. L'espressionismo non lo turba davvero. Gli osservo poi come Louis Jourdan mi abbia fatto l'effetto d'essere un po' freddo, un po' assente, in *Letter from an Unknown Woman* (un film, giova notare, che in America passò quasi inosservato, giungendo contemporaneamente ai primi saggi del neorealismo; in Inghilterra, invece, dove fu imposto dalla critica, a dispetto dei distributori, ebbe gran successo). Non condivide. Doveva essere così, per quel personaggio ci voleva un attore "hollow" e cerca invano altre parole per chiarire meglio il suo pensiero. E adesso, naturalmente, è entusiasta degli attori de *La Ronde*, e a ragione. Ne ha avuto una collaborazione preziosa. E Adolf Wohlbrück è stato riconfermato, quale protagonista del film su Strauss (ma gli austriaci glielo hanno rimproverato, perché si tratta di un attore troppo tedesco, per loro). «Possibile», si domanda Ophüls, «che dovunque si debba andare avanti a forza di sciovinismi, perfino in questo campo?». Quanto a Gérard Philipe, per cui Ophüls professa decisa ammirazione, anche in Italia, come in Francia, domanda il regista, esiste una frattura di maturità, di cultura tra gli attori della vecchia generazione e quelli della nuova? Gli rispondo che, caso mai, questa frattura è avvertibile in teatro, ed in un senso un po' diverso. Il discorso ritorna spesso su *La Ronde*. Ophüls è rimasto piacevolmente sorpreso dell'esito veneziano. Confessa

di aver avuto paura, di aver molto lavorato di ritocco e di forbici sul film. Dei competenti gli avevano detto che *La Ronde* avrebbe ingenerato una sensazione di monotonia, essendo priva di sviluppo drammatico. Così non è stato, grazie alla misura davvero eccezionale di cui regista e sceneggiatore hanno dato prova. Risolutiva veramente la trovata del personaggio-coro. E gli domando se è dovuta a lui o a Jacques Natanson. «È mia», mi risponde, «ma non sapevo bene come realizzarla».

Appar chiaro anche a Ophüls che al mondo viennese, di Schnitzler e suo, Parigi ha aggiunto qualche cosa, quel qualche cosa che conferisce al film un suo particolare profumo e ammorbidisce certe asprezze del dramma. «La filosofia francese dell'amore», dice il regista, il quale, è chiaro, ha una singolarissima facoltà di adattamento al clima nazionale in cui si trova a lavorare. Ophüls, in tempi in cui tanto si parla di Europa unita, è veramente un regista internazionale, senza frontiere. Lo dimostra la sua carriera passata, come dicevo poc'anzi. Quando gli ho nominato i suoi vecchi film, il suo volto largo e colorito di buona marca teutonica si è illuminato di meraviglia, ed egli mi ha chiesto, con una punta di infantile incredulità: «Lei ha visto tutti questi film che mi nomina?». Io gli ho risposto di sì e Ophüls mi ha ricambiato con uno sguardo, quasi, come dire, di ammirazione, soggiungendo modestamente che le circostanze lo avevano condotto a girare anche delle cose mediocri, che la simpatia per lui non deve farci dimenticare. Quando gli nominai *La sposa venduta* e feci un'osservazione circa l'importanza di quel film nella storia del cinema "operistico", il suo sguardo si fece ancora più vivo e lieto del ricordo. «Il mio sogno», mi disse, «sarebbe proprio di girare un film basato su qualche capolavoro della vostra opera buffa italiana».

– Il *Don Pasquale*, *L'elisir d'amore*?, – feci io.

– Ecco ecco. Che miniera. E su su fino alla commedia dell'arte. Questo mi piacerebbe.

– Perché non cerca di concludere la cosa con un produttore italiano, e non viene a realizzare da noi il suo progetto?

– Magari. Ma nessuno mi ha invitato a fare un film in Italia.

Le auguriamo di ricevere presto un invito del genere, caro "herr" Ophüls. Poiché crediamo che lei darebbe una simpatica lezione ai nostri ineffabili Carmine Gallone e C., sul come si fa un film del genere. I produttori di casa nostra, pronti a lasciarsi attrarre da idee non sempre pere-

grine, sono avvertiti. Quanto a me, se mi decido a giuocare alla "roulette", e vinco, vi giuro che quel film a Ophüls glielo faccio fare.

I registi: Augusto Genina

a. III, n. 49, novembre 1950, pp. 247-249

La storia di Augusto Genina regista è ricominciata parecchie volte, da quando, in epoca ormai lontana, egli si accostò, giovane, al cinematografo, prima come soggettista e poi come direttore. A quell'esordio si lega la fama rispettosa di "pioniere" da cui Genina è sempre stato accompagnato in Italia. Ultimamente, a Torino, alla seconda Mostra della tecnica cinematografica, nelle sale retrospettive, i documenti epistolari ed iconografici relativi a Genina abbondavano. Il che contribuisce ad alonare la sua figura di un patetico mito. In realtà, egli è l'unico, tra i registi italiani che contano, ad avere un passato dalle radici così vetuste ed affondate nella prima storia del nostro cinema. Il pioniere Blasetti, al confronto, pare un giovinetto qui (non si fa, è chiaro, questione d'anagrafe); ché Genina ha visto, possiamo ben dirlo, nascere, morire e rinascere lo schermo italiano un bel numero di volte. Proviamo a contarle.

Egli entra negli stabilimenti, correndo l'anno 1913, col soggetto *La gloria*, realizzato da Baldassarre Negroni; ma non tarda a diventare regista. Siamo dunque nel periodo così detto aureo del cinema italiano, quello della sua prima storia egemonica. Genina non partecipa peraltro all'euforia del costume Caramba e della cartapesta. È, alle sue origini, un regista borghese. Un mestiere acquisito rapidamente lo conduce a trascorrere da un genere all'altro, non senza fargli compiere film ben indicativi di quell'epoca in cui, declinata con la guerra la fortuna delle grandi macchine pseudostoriche, si delineava la predilezione del pescecanesimo soddisfatto per la floreale fantasia di Lucio d'Ambra (*La signorina Ciclone*, da un soggetto di quest'ultimo, è del 1917). In quella fase di liquidazione borghese della prima indigestione "imperiale" il nome di Genina si incontra legato a soggetti di una immediata risonanza derivante da successi teatrali (*Addio giovinezza!*, 1918; *La maschera e il volto*, 1919; *Lo scaldino*, da una novella pirandelliana, 1920). Di altri film, di cui ci rimane il titolo, sarebbe oggi imbarazzante andare a ricercare la precisa fisionomia. Non si azzarda troppo inserendo questo periodo di Ge-

nina in una cornice di artigianato onestamente mediocre e legato alle predilezioni correnti del pubblico. Fine del primo capitolo. Col secondo capitolo il ruolo di Genina si fa più importante. Sono i tempi dell'U.C.I. e dei tentativi intesi a far rinascere una prima volta il cinema italiano. In questa organizzazione e in questi tentativi Genina assume una posizione ragguardevole. Ma lo sforzo dell'U.C.I. per un miglioramento qualitativo della produzione fallisce rovinosamente per difetto di basi e di indirizzo. Della seconda fase di Genina rimangono tra l'altro una commedia psicologica come *I tre sentimentali* (1920) e qualche film in costume, dal *Cirano di Bergerac* (1922) a *Il corsaro* (1925). Essa si chiude quando le estreme speranze di rinascita sono svanite. L'ultima attività di Genina in Italia si ricollega immediatamente con l'inizio di quella da lui svolta all'estero. Si ricollega per il tramite di Carmen Boni, la sua interprete di fiducia in quel momento: *L'ultimo Lord* (1926), *Scampolo* (1927), *Quartier Latin* (1928): romanzo della "garçonne" bruna che ebbe il suo quarto d'ora di popolarità. Ma ormai è cominciato il terzo capitolo del nostro romanzo biografico: *Quartier Latin* viene girato a Berlino, sede provvisoria dell'attività di Genina, diventato regista internazionale, sul piano sempre di un laborioso mestiere. Il trasferimento a Parigi è decisivo: Genina dirige un film nato dalla collaborazione di René Clair, soggettista, e di Georg Wilhelm Pabst, scenarista, *Prix de beauté* (*Miss Europa*). Siamo nel 1930. Dirigendo una opera destinata in origine ad essere realizzata da Clair stesso, Genina acquisisce una posizione di primo piano. Tanto più che il film è senz'altro di qualità. Non si può dire che la personalità del regista ne risulti molto netta, che egli sia riuscito a conferire all'opera un timbro, uno stile suoi. Per più aspetti *Prix de beauté* è un film di Clair, come dimostra l'impronta agile, spiritosa, sottile della prima parte. Occorre caso mai notare come una collaborazione tanto illustre, ma sostanzialmente inconciliabile, abbia dato origine ad una sorta di contrasto di toni, per cui un racconto iniziato con spirito svelto e amabile si concludeva con un assassinio, non senza qualche stridore. *Prix de beauté*, si sa, era la storia di una qualunque ragazza che viene eletta Miss Europa. Una analisi psicologica attenta coglieva le sue reazioni di fronte al successo clamoroso, il suo distacco fatale dall'ambiente dove aveva fino allora vissuto, il suo disagio di fronte al modesto fidanzato d'un tempo. Sarà questi, alla fine, il suo uccisore. Protagonista era la ragazza 1930 per eccellenza, quella smagliante, femminilissima Louise Brooks, appena reduce da alcuni fondamen-

tali film pabstiani e prossima a chiudere anzi tempo la sua singolare, precoce carriera.

Il capitolo "estero" della carriera di Genina proseguì poi senza strappi e senza splendori. Rimase circoscritto entro limiti di commercialità più o meno anonima, senza nessuna spiccata predilezione riconoscibile, a meno che non si voglia porre l'accento su qualche opera di carattere più o meno intimistico, sul tipo di *Les amours de minuit* (1931), cui collaborò Marc Allégret, e *Nous ne sommes plus des enfants* (1934). In questi due film va probabilmente individuato quanto di meglio, di più tecnicamente preciso, di più psicologicamente fine, Genina riuscì a realizzare in un periodo di attività complessivamente sbandata e caotica, oscillante tra il romanzaccio alla Dekobra e il polpettone musicale, pretesto per un corpulento tenore. Al suo ritorno in Italia (capitolo quarto) il regista venne salutato con osanna, rivolti ad una specie di eroe della cinematografia nazionale. Correvano tempi di Minculpop, di riorganizzazione del cinema su basi protezionistiche e accentratrici, la nuova direzione generale preposta all'attività produttiva in questo campo si preoccupava di dare al film italiano, nelle sue espressioni più importanti, una maggior dignità formale e, soprattutto, un più deciso contenuto "etico", come allora usava dire, cioè un orientamento per quanto possibile nazionalistico e guerriero. Al figliuol prodigo Genina venne affidata dunque la regia di *Lo squadrone bianco* (1936), il cui scenario si basava su un romanzo del francese Joseph Peyré, ambientato nel deserto nordafricano. Si trattava di un episodio di guerriglia contro gli arabi ribelli, ma gli interessi essenziali risiedevano in un conflitto di psicologie, di mentalità, tra un ufficiale integro e rigido ed un ufficiale di scarsa consistenza morale, che la scuola della necessità e della responsabilità avvia alla consapevolezza del dovere e alla conquista delle virtù militari. Era in auge il "mal d'Africa", ed il film soddisfaceva quindi ottimamente una esigenza propagandistica, tanto che la giuria di Venezia lo antepose al meno quadrato, ma ben più raffinato, *Cavalleria* di Alessandrini. Il conflitto delle psicologie era risolto da Genina in maniera abbastanza secca e schematica, non senza subire le conseguenze di una recitazione immatura come quella di Antonio Centa, che era l'ufficiale "frivolo". (Non parliamo del clamoroso ridicolo in cui cadeva l'esordio borghese, con al centro le svenevolezze di una misteriosa e subito scomparsa Fulvia Lanzi, una delle tante pseudo "dive" alimentate dal cinema italiano nel corso della sua storia). Fosco Giachetti, invece, nei

panni dell'ufficiale "duro", era arcigno e asciutto quanto si poteva desiderare. I frutti migliori la regia di Genina li offrì nelle parti "d'azione", nella lunga sequenza della marcia nel Sahara, soprattutto, dimostrando l'efficienza di uno sperimentato mestiere, un suggestivo senso della realtà sconfinata del deserto, una facoltà di dare respiro alle immagini. *Lo squadrone bianco* fu, nel complesso, un film solido, senza voli ma non senza decoro. Le sfere ufficiali, comunque, ne rimasero soddisfatte, e Genina si avviò a diventare da quel momento una specie di bardo guerriero del regime, alieno peraltro dalle più pericolose retoriche, se pur propenso ad accogliere la tematica bellicistica propostagli. Ancora per qualche anno tuttavia, il regista non prese stabile quartiere in Italia. O meglio, vi lavorò prevalentemente, ma anche per conto di produttori stranieri, accondiscendendo più di una volta a basse suggestioni turistiche. Ma quando la guerra di Spagna, positivamente conclusa, indusse il regime a "farne cantare" le gesta ancor recenti, esso si rivolse di nuovo a Genina. E nacque *L'assedio dell'Alcazar* (1940). Della trilogia guerresca del regista questa è l'opera più matura, meno soggetta a scadimenti di gusto. Giunse la terza guerra, quella mondiale, e anche a questa Genina offrì un suo contributo cinematografico: *Bengasi* (1942), che voleva essere una sintesi ad episodi della vicenda amara di quella città, destinata a cambiare occupante ogni volta che un'offensiva rovesciava le sorti della lotta lungo il litorale libico. Con *Bengasi* l'accennata trilogia bellica si chiuse poco fruttuosamente: premiato naturalmente, a somiglianza dei precedenti, col massimo lauro veneziano, esso fu in realtà un'opera mediocre, di frettolosa e grossolana ispirazione, retorica e di "maniera", con pericolosi scivoloni, specie per quanto riguardava la presentazione del nemico.

Gli eventi degli anni successivi fecero rimanere Genina inoperoso. Fin che, con la fine della guerra, a situazione mutata, egli cambiò una volta ancora binario (capitolo quinto) e si accostò ad una ispirazione apertamente cristiana. Dopo un ambizioso progetto di *San Francesco*, dal largo respiro spettacolare, tramontato per ragioni industriali, ecco quindi *Cielo sulla palude* (1949), quarto lauro veneziano e, ad oggi, l'opera più interessante, più "pensata" di Genina. *Cielo sulla palude*, per raccontare la storia di Maria Goretti, la giovinetta uccisa da un bruto cui aveva cercato di resistere, evocò la realtà umida e fetida delle paludi pontine prima della bonifica con un senso pregnante dell'atmosfera malsana, non scevro di raffinatezze pittoriche. Il clima, con la sua umidità, con il suo calore estivo opprimente si sprigionò

da quelle immagini con una evidenza suggestiva. E il delitto era convenientemente preparato da quel senso insistito d'afa, d'arsura intollerabile, oltre che da alcuni episodi significanti (la gita al mare, riboccante di un limpido, infantile fervore; la rincorsa nel bosco, gravata di sottintesi sinistri). Purtroppo al film, uno dei cui meriti fu pure la bellissima fotografia di G.R. Aldo, nocquero parecchi elementi di varia indole: la pittura sbrigativa e convenzionale dei "signori", la prolissità del tessuto narrativo, e soprattutto la deficienza di certe giustificazioni più sottili. *Cielo sulla palude* era un film su una santa, il quale dava di tale santità motivazioni assolutamente irrisorie ed esteriori, andando a sfociare in una apoteosi facile e corriva, in contrasto con il rigore di un racconto nobile non soltanto per i suoi assunti, ma quasi sempre anche per la sua espressione.

Il capitolo quinto della storia di Augusto Genina pare destinato ad avere un seguito: l'indole del suo film or ora terminato, *L'edera*, da un romanzo sardo di Grazia Deledda, se da un lato fa pensare ad una ispirazione che di *Cielo sulla palude* raccolga certo gusto per la ricerca ambientale in senso regionale, dall'altro rivela presupposti cristiani, nel senso di un itinerario verso Dio, alla maniera, diciamo, di *Stromboli*. Di più, per ora, non sarebbe ovviamente, né onesto né ragionevole arrischiarsi a supporre.

Retrospettive: *La vedova allegra* di Lubitsch

a. III, n. 50, novembre 1950, pp. 280-281

Non mi pare che in Italia Ernst Lubitsch abbia goduto – anche dopo la morte – di una stampa molto buona. Lo stesso Mario Verdone, che ha per il regista berlinese un dichiarato debole, ha dovuto finire per diffondere le proprie nostalgie su una rivista francese: «La Revue du Cinéma», che a Lubitsch ha dedicato addirittura un illustratissimo fascicolo speciale. Ora, è tutta questione di intendersi. Certo volendo considerare la storia del cinema molto "sub specie aeternitatis", e contare sulle dita delle mani le opere destinate a durare nei secoli quali testimonianze di un'arte delle immagini, è chiaro che per le opere di Lubitsch – anche per le più felici – posto non se ne può trovare. Ma è altrettanto chiaro, per me, che in una storia del cinema, la quale voglia riuscir comprensiva e chiarificatrice, Lubitsch ha diritto ad un suo posto non trascurabile. Poiché egli è riuscito ad inserirsi molto per-

sonalmente nella storia del "gusto" così come in quella dello "spettacolo". Non credo sia questa la sede per una valutazione o rivalutazione dell'opera lubitschiana; del resto altri – e io stesso – l'abbiamo tentata in altra occasione e su altre colonne, prendendo spunto dalla scomparsa del regista. Converrà, al massimo, accennare qualche utile concetto generale. Ed anzi tutto questo: che Lubitsch riuscì a fondere nella propria personalità umori e predilezioni di dissimile provenienza. Assorbito un solido possesso della tecnica spettacolare nel dirigere la serie tedesca delle biografie pseudostoriche, egli poté manifestare a pieno il vero se stesso soltanto a Hollywood. Dove la lezione degli americani gli valse una nuova consapevolezza dei fattori ritmici nel linguaggio narrativo del cinema. Su questa svelta tessitura ritmica egli inserì i propri apporti tipicamente europei: non tanto berlinesi quanto viennesi ed anche, perché no? parigini. Poiché nel regista tedesco venne a confluire l'agilità di spirito, caratteristica, in diverso modo, delle due capitali della gaiezza europea nei primi decenni del secolo: Vienna e Parigi. Da questo connubio naturale nasce quel "genere" cinematografico che è l'operetta lubitschiana.

Sotto il segno dell'operetta si svolge gran parte della prima carriera di Lubitsch a Hollywood. Inutile dire che la rivoluzione del sonoro fornì al regista uno dei mezzi espressivi per lui fondamentali, verso cui egli tendeva spontaneamente. E infatti con il sonoro l'operetta lubitschiana giunse al suo apogeo; costituito appunto da *The Merry Widow* (*La vedova allegra*, 1934). Dopo questo film non c'era, praticamente, più nulla da dire nella stessa direzione, e allora Lubitsch cambiò registro, e si concentrò su una forma di commedia, che, se pur condivideva certe caratteristiche con la "sophisticated comedy" fiorente in quel periodo a Hollywood, se ne distingueva tuttavia abbastanza per presentarsi come nettamente influenzata dallo spirito del suo ideatore. Uno spirito allusivo per eccellenza, maliziosamente superficiale, e non alieno dallo scivolare verso espressioni anche apertamente farsesche (e qui riaffiorava, possiamo dire, il berlinese). La gamma di quel periodo va da *Angel* (*Angelo*, 1937) a *Ninotchka* (1939), tanto per fare qualche titolo. Le fonti erano, ora, di una Mitteleuropa preferibilmente ungherese, non senza qualche interferenza sbrigativamente politica. *Heaven Can Wait* (*Il cielo può attendere*, 1943) fu il congedo di Lubitsch, il suo testamento leggiadramente epicureo. Fu anche la sua opera matura nel senso di una sottile vena melanconica, che era riconoscibile attraverso quelle immagini sorve-

gliatamente decorative, in quella commedia di costume ricca di suggestione evocativa di un mondo. Gli ultimi film contarono meno. Ma è curioso notare come quello che Lubitsch lasciò incompiuto, *That Lady in Ermine* (*La signora dall'ermellino*, 1948), fosse di nuovo un'operetta. Morendo, Lubitsch si ricollegava a quel genere che aveva abbandonato in bellezza tredici anni prima. Il che potrebbe anche indurci a pensare che fosse il suo genere prediletto. *The Merry Widow*, che recentemente si è avuto occasione di rivedere, più fresca che mai, rappresenta un eccellente spunto di ragionamento sulla figura del regista berlinese; non solo perché si tratta di un'opera, nei suoi limiti, perfettamente compiuta, ma per quel suo carattere di "summa" di una fase della parabola lubitschiana, la cui conclusione presupponeva, ovviamente, l'aprirsi di una nuova fase, quella cui accennavo sopra, iniziata "lunarmente", nel nome di Marlene (*Desire*, 1936; *Angel*, 1937). *The Merry Widow* è il frutto più equilibrato della fusione di viennismo e pariginismo, che abbiamo visto essere caratteristica di Lubitsch. L'operetta di Lehár era l'espressione forse più popolare di quel periodo aureo della tarda Vienna absburgica, fastosa e godereccia, verso cui l'occhio di Lubitsch si protendeva nostalgico. Ma la sua azione si svolge per gran parte a Parigi, nella Parigi garrula e oziosa delle operette e dei vaudevilles, avente per suo immancabile centro "chez Maxim". E di quella Parigi, non ancora del tutto morta, svanita, l'interprete autorizzato, scanzonato e canoro, era Maurice Chevalier. Fascino parigino su melodie viennesi: questa la formula di *The Merry Widow*, applicata dal regista con una rara consapevolezza delle esigenze di quel genere cinematografico, il quale, risultando dalla confluenza di elementi disparati, deve riuscire a fonderli in un equilibrio, che tenga conto dei rapporti immagine-suono-parola. Rapporti, si sa, che sono alle basi di un qualsiasi film sonoro, ma che nel caso del film-operetta assumono aspetti particolari: come dimostra la gran pletora di film in cui il canto viene somministrato senza alcuno scrupolo, al di fuori di qualsiasi sua funzione.

È evidente che Lubitsch, nel dirigere *The Merry Widow*, non si è lasciato incantare da alcun elemento in quanto tale; ma ha inteso fare un vero film-operetta, per il gusto del genere. (Senza quindi neppure porsi, d'altro canto, i problemi quasi sociali e di costume, con cui von Stroheim aveva a suo tempo cercato di nobilitare aggressivamente lo stesso soggetto). L'operetta è quel genere in cui la commedia parlata si fonde con quella cantata. Ora, normalmente, sulla scena, specie in epoca di decadenza dell'operetta,

l'interesse per il canto prevale nettamente su quello per il dialogo, per l'intrigo comico. Lubitsch si propose, anzi tutto, di sfruttare il proprio talento di narratore sottilmente comico, per spremere dal tema tutte le sue variazioni più succose. Il dialogo di *The Merry Widow* è in tal senso un modello: perché è spiritosissimo, ma di uno spirito che non tende ad esaurirsi nella battuta fine a se stessa, bensì a far corpo col giuoco mimico degli attori, in special modo dei caratteristi, tra cui emerge l'impagabile Edward Everett Horton (l'ambasciatore a Parigi dello Stato immaginario da dove la vicenda prende avvio). A proposito del quale stato è da notare con cui Lubitsch si diverte a suggerirlo, tenendo presente il "cliché" corrente riguardo a qualcuno degli staterelli balcanici scomparsi col primo conflitto mondiale (leggi Montenegro): le mandrie allegramente trascorrenti per le viottole della capitale, il pubblico di montanari presente al processo. Ed è curioso a notarsi come qualche tratto di questa descrizione si apparenti con l'operettistica presentazione che Clair fece, press'a poco nello stesso giro di tempi, del reame di Casinario nel suo *Le dernier milliardaire* (1934). Voglio dire che, al di là del suo tessuto propriamente operettistico, un film come *The Merry Widow* si giustifica pienamente in quanto commedia "tout court": dove il giuoco delle malizie, l'ammiccare, il dire allusivo di Lubitsch si dispiegano amabilmente. All'ironia sullo staterello di cartapesta fa riscontro quella, tipica in Lubitsch, sui rapporti coniugali, e, più genericamente, su quelli amorosi. In questo senso è godibilissimo il personaggio del re; e penso soprattutto alla scena in cui lo scambio dei cinturoni lo conduce a scoprire il brillante ufficiale nella camera della propria consorte, penso alla forzata e rumorosa allegria che vien fatta seguire all'inopinato incontro, per distogliere i possibili sospetti. Anche sul piano epidermico dell'operetta certe soluzioni visive di Lubitsch, riferite a trapassi psicologici, sono esemplari per misura e chiarezza: classico rimarrà il brusco mutamento dal nero al bianco nel guardaroba della vedova, conseguente al suo innamorarsi. Mutamento in cui è compreso tutto: e non solo, quindi, abiti e cappellini, ma il cagnolino.

Questo particolare ci conduce ad osservare come il giuoco del bianco e nero costituisca la nota fondamentale del film, da un punto di vista visivo. E come esso denunci in Lubitsch una sorvegliata consapevolezza cromatica. Direi che *The Merry Widow* è un film a colori: dove i soli colori prescelti dal regista sono stati il bianco e il nero. Tale è infatti la raffinata dovizia de-

corativa con cui essi vengono impiegati, tale il partito tratto dal loro alternarsi, dal loro sovrapporsi, dal loro fondersi, in un mosaico geometrico e scintillante, che una simile interpretazione non dovrebbe apparire arbitraria. Del resto, qualcuno fece già, a proposito di un certo gusto compositivo di questo film lubitschiano, il nome di Matisse; non a caso, se si pensi alla lucida scacchiera sulla quale le coppie danzanti al suono del valzer fanno evoluzione. E tutto, nel brano del valzer, risponde ad un intento decorativo riccamente manifestato; il comporsi e scomporsi dei gruppi, ad esempio, dove la nota dominante del nero si alterna con quella del bianco, precisamente. E ancora la stessa sinfonia bianca e nera regge le esibizioni dello stupendo balletto di Albertina Rasch, le cui coreografie costituiscono uno dei tanti validi elementi sui quali *The Merry Widow* poggia, in quanto spettacolo. Poiché un film del genere vuol essere eminentemente uno spettacolo: elegante, vivo, piacevole. Che si rivolge ai sensi con intenti dilettevoli, d'accordo, ma che reca il segno di un gusto riconoscibile, di quel "Lubitsch touch", che ha poi il diritto ad esser considerato uno stile, tanto è vero che esso ha fatto scuola e ha dato origine ad una maniera. Uno stile giunto al suo pieno equilibrio nel temperare, come si diceva, l'estro dialogico d'intrigo della commedia con quello visivo del balletto e con quello musicale della melodia. Uno stile di cui la recitazione (spicca qui, oltre al simpatico gruppo di caratteristi – vi raccomando, di Horton, la scena del telegramma in cui il suo governo lo insulta – uno Chevalier traboccante di brio parigino) è uno tra gli indici più efficienti, nella sua variegata e inoffensiva schermaglia.

1951

Fenomeno di sempre e nuova consapevolezza

a. IV, n. 56, febbraio 1951, p. 66

Intervengo volentieri in merito al problema da te affrontato, caro Guido, in varie sedi, tra cui «Cinema» (numero 48): il problema, cioè, della necessaria ed urgente revisione dell'attuale metodo di indagine critica. Ora, tu sai benissimo che la tua polemica è anche la mia e che quindi potrei benissimo starmi zitto, approvando implicitamente quello che tu hai detto e scritto con la consueta lucidità. Se invece intervengo, non è soltanto per accogliere il tuo invito, ma anche per cercar di recare un contributo indiretto alla tua battaglia, chiarendo alcuni punti, che il tuo scritto citato evidentemente presuppone, ma che qualche lettore potrebbe anche ritenere a torto trascurati. Avrò così l'apparenza di entrare io in polemica con te, ma in realtà le mie parole vogliono avere soltanto un valore di chiosa.

Eccomi al fatto. Tu denunci vari equivoci, di cui tutti constatiamo le deleterie conseguenze nella pubblicistica cinematografica: l'equivoco, per esempio, del così detto cinema cinematografico, la polemica in favore del quale ebbe una volta un senso che oggi non può più avere. E accenni, "en passant" ad un altro equivoco, quello sul movimento esterno ed interno. Ora, a tale proposito, dato che tu giustamente affermi avere i mezzi espressivi, percorso un cammino più rapido che non il linguaggio critico (e ti riferisci alla situazione odierna, alle esperienze recenti), vorrei osservare come contrasti di questo genere non siano nuovi nella storia dei fenomeni che a noi interessano, Pensa, voglio dire, al "kammerspiel". Quando esso fiorì, il cinema era stato soprattutto azione, movimento esteriore, che il padre Griffith aveva saputo piegare ad una particolare forma di montaggio alternato, suggestiva oltre che emozionante. Di fronte ad un certo cinema di movimento, pur accreditabilissimo nelle sue espressioni migliori il "kammerspiel", cioè il cinema di capillare indagine psicologica, svolta entro le quattro mura di una stanza, poté trovare legittimamente il proprio posto, in quanto

a conquiste in questo senso si volsero uomini provveduti, come quelli che illustrarono il cinema tedesco nell'altro dopoguerra. Il movimento, in quei film, non era più di masse o di individui dinamici, era di anime; il giuoco del montaggio avveniva per piani preferibilmente ravvicinati, anzi che con dovizia di campi lunghi. Erano due concezioni, entrambe legittime, che si contrapponevano l'una all'altra. E nessuna delle due poteva arrogarsi il diritto di presentarsi, da sola, come "il cinema". La prima volta che un qualcuno, che gli storici non sono ancora riusciti ad identificare con sicurezza, adoperò il primo piano, la sorpresa, lo sconcerto, l'effetto, se pur esteticamente inconsapevole da parte del regista come dello spettatore, deve esser stato notevole. Altrettanto lo dev'esser stato quello del momento in cui il cinema – il cinema magico di Méliès, epico di Griffith, e via dicendo – si chiuse in una stanza, a tentar di fare – pensarono certamente i profani – la concorrenza al teatro, senza possedere, di questo, il mezzo espressivo peculiare: la parola. Ma in quel giro di tempo, dirai tu, vi era stato e vi era chi, con una certa polemica sulla fotogenia, sul valore del primo piano, ecc., aveva spianato la strada alla comprensione di fenomeni come quello del film psicologico (adopero ora questo termine, parendomi, quello di "kammerspiel", un po' angusto). D'accordo, ma quel qualcuno era solitario, più di quanto lo siano, oggi, coloro che si sforzano di capire, se non di annunciare, le nuove tendenze (magari a costo di prendere dirizzoni ambigui come quello della "terza via"). E già che si parla di "primo piano", permettimi di ricordarti che qualche anno dopo uscì *La passion de Jeanne d'Arc* di Dreyer, che portava quel particolare mezzo espressivo a delle conseguenze, ad una integralità tale di impiego, da lasciare turbati e perplessi. Sulla *Passion* si può dire che ancora non abbiamo dalla nostra tutta una vicenda ancor oggi, di un'opera che pone esigenze di linguaggio imprevedibili e, forse, irrepetibili.

A questo punto mi aspetto da te una domanda: perché mi vieni ricordando cose che io so a memoria? Vedi, il fatto è che questi esempi (ai quali avrei potuto sostituirne altri) io li ho avanzati per significare una sola cosa: che il fenomeno da te denunciato non è un fenomeno d'oggi, ma di sempre, e non soltanto in campo cinematografico. L'artista arriva d'acchito là dove il critico giunge solo dopo un duro cammino. Oggi la luce sotto cui Vasari vedeva, che so, Michelangelo, ci sembra, evidentemente, insufficiente. Perché noi abbiamo dalla nostra tutta una vicenda di riflessioni sul problema estetico. Questa osservazione, riportata alla più breve parabola

della storia dell'espressione cinematografica, offre la chiave per spiegarsi il perché della tua polemica. Oggi tu, noi, abbiamo il diritto e il dovere di essere esigenti verso noi stessi, perché l'estetica del cinema ha compiuto un ragguardevole cammino, anzi perché ormai, dai più, il cinema è stato riconosciuto degno di una considerazione nell'ambito di quell'unica disciplina che è l'estetica "tout court"; e perché una osmosi si è verificata tra il mondo della cultura in genere e quello, una volta circoscritto, della cultura cinematografica. Oggi su «Bianco e Nero» e su «Cinema» scrivono i vari Ragghianti Spirito Ponzo Volpicelli e via dicendo. Oggi letterati come Soldati o Malraux o Zavattini o Malaparte sono stati acquisiti, episodicamente o stabilmente, alla pratica del cinema. Oggi la collaborazione di specialisti del nostro campo è richiesta dalle maggiori riviste di cultura, per severe ch'esse siano. E via discorrendo. Vent'anni fa ancora tutto questo era impensabile. Ed è quindi logico che oggi molto si esiga dalla critica cinematografica; si esiga, come tu fai, di mostrarsi all'altezza della complessità di problemi che l'espressione filmica propone. Ma vorrei farti osservare, se pur ve n'è bisogno, che questi problemi, altrettanto complessi, quantunque, nei loro singoli aspetti, un po' diversi, ci erano proposti dai film di venti o trent'anni fa. Tu dici: «Non si possono giudicare opere come *La terra trema* e *Ladri di biciclette*, *La bellezza del diavolo* ed *Enrico V*, *Miciurin* e *Francesco, giullare di Dio* se non risalendo alle diverse fonti – storiche e letterarie, sociali e teatrali – da cui sono partiti i vari autori; se non risalendo, inoltre, alle diverse condizioni ambientali nelle quali queste opere sono nate». Benissimo. Ma, tanto per restringermi a film già citati, non mi pare che la preparazione culturale in senso lato, necessaria per giudicare un film come *La passion de Jeanne d'Arc*, sia per nulla inferiore a quella necessaria per giudicare *Francesco, giullare di Dio*. L'esemplificazione potrebbe prolungarsi all'infinito. Pensa, che so, a certi film di Pabst, quello basato sul dittico wedekindiano di Lulú, o il *Don Quichotte*; pensa al *Faust* o al *Tartuffe* di Murnau; o alle opere sovietiche del periodo immediatamente post-rivoluzionario. Non è necessario io insista. Il concetto mi sembra evidente. I problemi fondamentali sono sempre gli stessi. Solo che un tempo, quando il cinema era, da troppi, tenuto in sospetto, ci si poteva anche accontentare del fatto che su di esso si ragionasse, comunque, pur che se ne ragionasse. Oggi, no. Oggi esigiamo che se ne ragioni con una nuova e non vacuamente specialistica consapevolezza. Come vedi, siamo d'accordo. "Sicut erat demonstrandum".

I registi: William A. Wellman

a. IV, n. 58, marzo 1951, pp. 141-143

Chi scorra, anche frettolosamente, la filmografia, piuttosto ricca, di Wellman non può non notare come il suo "curriculum" sia veramente tipico di un'organizzazione produttiva, quale quella hollywoodiana, nella quale il regista ha da essere il funzionario per eccellenza, la rotella principale di un ingranaggio le cui leve stanno in mano ad altri (leggi "producer"). Questo funzionario non può, in genere, permettersi il lusso di essere specializzato, deve al contrario essere in grado di soddisfare con sufficiente correntezza esigenze ben lontane tra loro, di confezionare con pari perizia prodotti per palati assai dissimili. Wellman riuscì, fin dai suoi esordi, a impadronirsi di una tecnica sufficientemente sicura e duttile, per poter far fronte alle richieste dei suoi principali. Il che gli consentì di compiere una carriera non brillante, ma sicura, con un ritmo assiduo, ma non convulso, di attività (voglio dire che non è di quei registi che fanno un film al mese, che il suo prodotto sarà sempre, per lo meno da un punto di vista di fattura, onesto), e di giungere, ormai non più giovinetto, ad una posizione di relativa autorevolezza, la quale gli ha consentito di realizzare opere conformi, penso, a certi suoi ideali di cinema bonariamente epico, o comunque avventuroso, col sostegno più ampio di potenti organismi produttori. Ripercorrere il periodo iniziale dell'attività di Wellman significa sottoporre a sforzo notevole la memoria, non sempre in grado del resto di soccorrere efficacemente per la buona ragione che molte di quelle lontane opere non giunsero a mia conoscenza. Basterebbero certi titoli a significare come Wellman abbia sempre mirato ad un cinema popolare, sostanziato di fatti, possibilmente grossi, di azioni movimentate. Fu, per esempio, tra i pionieri del film d'aviazione, che si abbarbicò tanto tenacemente tra le consuetudini dei produttori, presumibili interpreti dei gusti del pubblico, da essere tuttora in auge: *Wings* (*Ali*) sul contributo dell'arma aerea nel primo conflitto mondiale, è del 1927, anno in cui esso inaugurò la serie degli Oscar [1929]. Frattanto, l'infierire della delinquenza aveva fatto nascere il film di "gangsters"; e Wellman non mancò di inserirsi a tempo debito nella nuova corrente con quel *Public Enemy* (1931) – protagonista James Cagney – che rimane uno degli esemplari più serrati e violenti del genere. Sono, questi, per il regista, anni di attività fitta e più che mai varia, con escursioni in generi nuovi, suggeritili

dall'attualità o dalla moda o, forse, più semplicemente, dagli ordini di scuderia. Spiccano ancora, tra una congerie di opere, *Wild Boys of the Road* (1933), un film sull'infanzia abbandonata, ispirato all'allora recente e ben più importante *Verso la vita* del russo Nikolai Ekk; *The President Vanishes* (1934), un coraggioso film di intonazione politica, su di una linea avanzata, per la sua polemica contro i fabbricanti di munizioni, dipinti simili ad avvoltoi.

Il nome di Wellman costituiva garanzia, come dicevo, di egregio rendimento commerciale, per corretta fattura di prodotto: ecco dunque il suo nome legato ad opere dal titolo celebre, perché di origine letteraria, e quindi destinate presumibilmente a forte smercio: *Call of the Wild* (*Il richiamo della foresta*), da Jack London, è del 1935. Esempi del genere continuano ad incontrarsi, più tardi, nell'attività di Wellman: vedi *Beau Geste* (1939) o *The Light That Failed* (*La luce che si spense*, 1939): ma si tratta di film mediocri, di più o meno grosse macchine spettacolari per i pubblici meno raffinati. (Intendiamoci: Wellman non è mai un regista per raffinati; può accontentare anche questi, in grazia di una sua popolaresca sincerità e spavalderia, quando il soggetto gli vada compiutamente a genio). Nel 1937 il regista imbrocca un paio di film, i quali dimostrano definitivamente in lui la artigianalmente vasta disponibilità di corde cui sopra accennavo. (Film, d'accordo, che non recano il segno di uno stile, che si fondano su presupposti solidi in sede di scenario, che anche un altro regista potrebbe indifferentemente aver firmato; ma ho avvertito all'inizio i limiti entro cui l'operosità di Wellman si esplica). Essi sono: *A Star Is Born* (*È nata una stella*) e *Nothing Sacred* (*Nulla sul serio*). *A Star Is Born*, ch'era in modesto technicolor, come del resto l'altro film citato, e si ebbe un Oscar per il soggetto, destava anzi tutto una certa curiosità, in quanto immetteva dietro le quinte dell'attività produttiva hollywoodiana; era la storia della parabola di un'attrice, fino al trionfo definitivo, alla consacrazione a stella, che a Hollywood avviene con la cerimonia del rilevamento dell'impronta del piede all'ingresso del "Chinese Theatre". Attraverso questo film, non privo di tratti impietosamente polemici, correvano una vena di sagace umore, un filo di non irritante patetismo, ed esso consentiva di gettare qualche sguardo, sia pur limitato, entro un ambiente quasi favoloso. Ne erano valenti interpreti l'ormai non più fresca Janet Gaynor, Fredric March, nei panni del marito della attrice in ascesa, a sua volta divo, ma in irrimediabile declino, sottolineato dalla

pratica dell'alcoolismo e sfociante nel suicidio, e l'effervescente Adolphe Menjou, colui che lanciava la nuova stella. Più significativo ancora, forse, il successivo *Nothing Sacred*, una delle opere più rilevanti, nella storia della "sophisticated comedy", in virtù di certa cattiveria di invenzione, non consueta per lo schermo americano. Il film, pur esso interpretato dal bravissimo March e da una straordinaria Carole Lombard, appuntava i propri polemici umori contro la categoria dei giornalisti. Il caso scelto da Wellman era quello di un giornalista, il quale sfrutta per i propri scopi una ragazza provinciale, presunta moritura entro breve termine a causa di un male che non perdona, immergendola entro il babelico flusso della grande città, per pochi estremi giorni di convulso congedo dalla vita. Più che in valori di ritmo, il pregio di questo film consisteva nell'asprezza del suo sguardo deformatore. Questo rimane il contributo più significativo offerto da Wellman ad un genere, da lui sporadicamente coltivato (vedi, nel 1942, *Roxie Hart*, buffa ma epidermica commedia di una donna che viene creduta dai giudici solo quando mente).

Intorno a questi anni l'attività più apprezzabile di Wellman si polarizza intorno a due tipi di film, i quali lo condurranno al conseguimento dei suoi risultati più degni di durevole ricordo in senso assoluto: si tratta da un lato del "western", del film di guerra, nato o meglio rinato in seguito a circostanze esterne (lo scoppio del secondo conflitto mondiale), ma rispondente a quel senso dell'avventura, che si è notato costante in Wellman. Preludio a due "western" di più spiccato impegno fu *The Great Man's Lady* (*L'ispiratrice*, 1942), un racconto biografico, chiuso entro un'inquadratura un po' tritamente patetica, ma tutt'altro che privo di nerbo. Altra forza di assunti era tuttavia racchiusa in *The Ox-bow Incident* (*Alba fatale*, 1943), film generoso da un punto di vista umano, con la sua aperta condanna del linciaggio. Le psicologie individuali apparivano, in quest'opera, frettolosamente delineate, schematiche (vedi l'ufficiale in ritiro) oppure imprecise (vedi il personaggio di Fonda); ma ciò che interessava evidentemente il regista era di suggerire i modi dell'esplicarsi d'una psicologia collettiva di folla, che conduce a moti irragionevoli e bestiali, quale quello del linciaggio, un linciaggio, nella fattispecie, deciso a maggioranza dai cittadini di un piccolo centro del "west", ai danni di tre presunti ladri di bestiame, i quali vengono poi scoperti innocenti, una volta che il delitto è stato consumato. Oltre che di un film con qualche cosa da dire si trattava di un film ben raccontato,

con certi tratti scabri e suggestivi (penso al canto del predicatore meticcio che si leva ammonitore e supplicante, dopo l'impiccagione, mentre i responsabili si allontanano con un vago e inquietante presagio nell'animo). Peccato che non tutto in esso risultasse sullo stesso piano di autenticità: certi esterni notturni, ad esempio, erano troppo palesemente "fasulli". Sulla via del "western" Wellman arrivò, dopo *Buffalo Bill* (1944), a *Yellow Sky* (*Cielo giallo*, 1948), che è, penso, uno dei migliori esempi del "genere" e sotto taluni aspetti, l'opera più matura del regista, dove si nota un più pregnante senso del paesaggio, un più accorto ritmo (vedi, appunto, la marcia esasperante nel deserto di sale), un più graffiante montaggio (vedi i duelli a distanza sullo sfondo roccioso), un più sconcertante impiego di particolari di sanguigna sensualità (le scene d'amore sono tra le più ardite dello schermo americano recente e il personaggio della ragazza scontrosa e ribelle è delineato da Anne Baxter con acerba e pungente originalità). Quello che meno interessa, in *Yellow Sky*, è il traliccio narrativo, e alcuni motivi sono particolarmente di convenzione. Ma il "western" è un genere che si alimenta a tradizioni codificatrici per eccellenza, e, d'altro canto, lo stesso Ford, pur tanto superiore, non rifugge dal ricorso ad elementi banali.

Fatto fuggevole cenno di un pulito arioso e modesto film su un pioniere dell'aviazione, *Gallant Journey* (*L'ultimo orizzonte*, 1946), solo in quanto esso rientra in quel gusto per le imprese eroiche caro al regista, non rimane da ricordare che il filone bellico, il più ambiziosamente affrontato, forse, da Wellman. *Story of G.I. Joe* (*I forzati della gloria*, 1945), per esempio, traendo lo spunto dall'omonimo libro del giornalista combattente Ernie Pyle, voleva presentare la vita del fante, durante la dura campagna d'Italia, sotto un aspetto quanto più possibile alieno dalla retorica, nel suo aspetto cioè quotidiano, con le aspre dure fatiche i gravi pericoli e i semplici sorrisi, propri a chi ogni minuto rischia la pelle, a migliaia di chilometri di distanza dalla sua patria. Non si può negare a *Story of G.I. Joe* di essere un film sincero, onestamente pensato, secondo quella probità professionale che abbiamo visto caratteristica di questo regista. Il quale, oltre tutto, ha cercato di far miracoli, ricostruendosi a casa sua una Italia devastata dalla guerra, che fosse credibile e aspramente icastica. Convien dire che in molti casi c'è riuscito. Ma c'è riuscito più per quanto riguarda la veste esteriore, certi tratti fisici, topografici, che non per quanto riguarda la fisionomia umana. I pochi esemplari di italiani che compaiono in questo film sono risibili, dalla appe-

titosa ragazza in cerca di immediata soddisfazione sensuale a quegli ineffabili abitanti di un paese dell'Italia centrale, che intonano a gran voce "Funiculì Funiculà". Più autentica, naturalmente, è la sommessa osservazione umana, per quanto riguarda i vari tipi di soldati, anche se molti tratti non sono gran che peregrini. In complesso, si tratta di un film abbastanza serio, pur tra la diseguaglianza dei risultati ambientali (vale l'osservazione fatta parlando di *The Ox-bow Incident*, riguardo agli esterni notturni), il quale raggiunge, ad esempio, nel finale, con il congedo della compagnia dalla salma del comandante, una commozione delicatamente virile. L'esperienza di questo film fu preziosa a Wellman, perché gli consentì di sostenere più provveduto la prova di *Battleground* (*Bastogne*, 1949-50), film importante, in quanto, a somiglianza di qualche altro, d'altronde meno valido, affrontò l'argomento bellico a guerra da tempo conclusa, al di fuori quindi da stretti vincoli propagandistici, con il vantaggio di una più efficace prospettiva e con la libertà di presentare la situazione dei combattenti mediante tratti alquanto più spregiudicati. Così l'osservazione umana di Wellman, in quest'opera, nel descrivere la pericolosa situazione del corpo americano impegnato nelle Ardenne, durante la disperata controffensiva tedesca del dicembre 1944, giunse assai più in là di quanto fosse giunta nel film precedente, con qualche punta più aspra o amara, temperata, s'intende, da un fondo ben americano di ottimismo. Comunque, la sintesi tra umore bonario e dolorosa drammaticità si effettuò qui con migliori risultati, con minori ricorsi alla convenzione (cito, unico episodio spiacevole, quello dei tedeschi, presentati secondo un frusto "cliché").

Biblioteca

a. IV, n. 61, maggio 1951, p. 246

J.H. Lawson, *Teoria e tecnica della sceneggiatura*, Edizioni di Bianco e Nero, Roma 1951.

I contributi più seri e sostanziali che la saggistica statunitense abbia offerto agli studi sul cinema si devono – è pacifico – a quella corrente di sinistra che, nell'ambito dell'attività produttiva, è stata presa di mira da parte del Comitato per le attività antiamericane.

John Howard Lawson fece parte del "gruppo dei dieci" cineasti con-

dannati in seguito al rifiuto di fare dichiarazioni circa la loro appartenenza eventuale ad un partito politico di sinistra. Il "gruppo", tanto per intenderci, di Dmytryk. Il Lawson, che ha ora sistemato in un denso volume il risultato delle sue esperienze pratiche, ha posto da tempo la sua penna al servizio del cinema, in qualità di scenarista, dopo averla posta al servizio del teatro. Anche quest'ultima (cronologicamente anteriore, però) attività fu caratterizzata da eguale orientamento. Nel movimento, significativo e riccamente operante, che tentò un indirizzo di sinistra decisa nel teatro americano tra le due guerre. Lawson occupò un posto di rilievo, e di tale sua operosità rimane il ricordo, soprattutto, di *Processional* (1925). Poi, il cinema lo assorbì sempre più. Ma nel teorizzare la materia della sua attività, Lawson non si è dimenticato della propria qualità di autore drammatico. Il volume originario infatti, è diviso in due parti, una dedicata alla tecnica del "playwriting", cioè della drammaturgia, l'altra alla tecnica dello "screenwriting", cioè della sceneggiatura. Ed è un peccato che la seconda delle due trattazioni debba venirci presentata avulsa dalla prima, con la quale è ben strettamente collegata. Un possibile equivoco da chiarire subito è questo: non si tratta, naturalmente, di un "manuale del perfetto sceneggiatore", quale i molti dilettanti, ricchi di buon volere e sprovveduti di cultura che assimilano le "piccole poste" dei periodici specializzati, auspicano spesso; non si tratta di una raccolta più o meno organica di precetti, assolutisticamente proposti, come la ricetta infallibile per scrivere uno scenario; non si tratta di una saggezza apoditticamente imposta, ma di principi, induttivamente ricavati dall'esercizio di una concreta attività in un determinato settore della produzione cinematografica. È ben chiaro che John Howard Lawson non ha nulla da spartire con Seton Margrave. Che l'autore di questo libro non sia amico delle astrazioni sterili è del resto dimostrato anzi tutto dal fatto ch'egli ha ritenuto opportuno premettere ai suoi ragionamenti sulla tecnica della sceneggiatura un sintetico "excursus" sulla storia del cinema americano, il quale valesse di introduzione a certi concetti da lui ribattuti nel corso della sua trattazione. Tale sintesi è sotto più aspetti valida ed è sostanzialmente riconducibile a quella, citata e più ampia, del Jacobs. Rispetto alla quale ha il vantaggio di proseguire il discorso, oltre la parentesi della guerra, fino ad oggi, ad un momento, cioè, cruciale nella storia dello schermo statunitense. La crisi di questo, crisi di idee, crisi di contrasto con una realtà troppo cautamente affrontata, è dal Lawson denunciata con una notevole evidenza.

Certo, il polemico contenutismo del Lawson non lo salva dall'incorrere in spiacevoli deviazioni: nel suo discorso vanno a finire su uno stesso piano *Crossfire* e *Gentlemen's Agreement* solo perché ambedue affrontano il problema del razzismo con lodevoli intenzioni. E al Lawson poco sembra importare che ben diversa sia non soltanto la resa espressiva, ma anche il coraggio delle singole narrazioni. Il Lawson è ancora schiavo di certi principi paralizzanti, tipici di certa critica contenutistica: alludo per esempio a quello che postula l'esigenza di un cinema costruttivo e quindi ottimistico. Certo però otto volte su dieci la sua critica coglie il segno, in quanto denunzia nelle opere considerate una mancanza di coraggio nel concludere, una mancanza di volontà di condurre fino in fondo le indagini affrontate, un "patologismo" gratuito e sterile di dubbia natura e di facile effetto.

I capitoli sulla struttura del film hanno, anzi tutto, è evidente, il merito di porre l'accento sulla funzione dello sceneggiatore, una funzione, che – in un primo momento trascurata, sia pure, come osserva in sede storica il Lawson – è presto divenuta fondamentale in un cinema, quale quello statunitense, dove il film, inteso quasi sempre come prodotto industriale, sfugge per gran parte alla influenza diretta del regista, troppo spesso considerato un mero esecutore. Sorprende piuttosto notare come l'autore non abbia esitato ad alternare ad esempi del tutto probanti, quali possono esser quelli di *The Grapes of Wrath* di Ford o, su altro piano, quelli di *It Happened One Night*, altri esempi più correnti, tolti da una produzione di serie, che non si vede bene che interesse abbia potuto rivestire per il Lawson, al di fuori di una gretta considerazione contenutistica o di una superficiale convenienza espositiva. Questo si avverte per scrupolo e per equa severità nei confronti di uno scrittore tanto acuto. Il quale dice cose assai fini sulle caratteristiche del racconto cinematografico, illustrandone la parentela con l'azione drammatica e specialmente con la narrazione letteraria (a quest'ultimo proposito sarebbe utile un confronto con un notevole volume di Claude-Edmonde Magny, *L'Âge du roman américain*, il quale analizza con fecondi risultati gli scambi reciproci che si sono determinati tra cinema e narrativa, con particolare riguardo all'influenza di quello su questa: evidentemente certi problemi sono nell'aria). La funzione dell'elemento visivo e di quello sonoro, il concetto di ritmo e quello di unità narrativa sono illustrati dal Lawson con densa indagine, anche se non è naturalmente possibile condividere ogni sua singola affermazione o esempio. Uno dei concetti fon-

damentali dall'autore dimostrati è quello della necessità di creare, intorno ai personaggi, un ambiente, e di stabilire un rapporto tra questo e quelli. Qui il contenutismo del Lawson si incontra con una autentica esigenza espressiva di un mezzo che ha ormai da tempo superata la sua fase di crescenza e di sperimentale formalismo.

L'analisi che il Lawson fa, infine, dei vari aspetti della stesura del racconto filmico è interessante e di massima sottoscrivibile: traliccio narrativo, introduzione espositiva, progressione, scena di rigore, acme drammatico, creazione del personaggio corrispondono ad altrettante effettive necessità di un racconto valido. Sul piano tecnico professionale l'esperienza drammatico-cinematografica di Lawson si rivela fertile di insegnamenti. Sul piano concettuale alcuni limiti della sua trattazione sono venuti indicandoli in queste note; una più meditata ricerca ne fa Fernaldo Di Giammatteo, esemplare traduttore, in una sua solida introduzione al volume, alla quale conviene rimandare. Il presentatore conclude giustamente col ricordare quel significato totale dell'opera d'arte, che non può a nessun patto venir mascherato dal significato sociale o da quello tecnico, come le pagine del Lawson potrebbero talvolta far temere.

Dietro la facciata di Jules Berry

a. IV, n. 62, maggio 1951, p. 269

Uno degli aspetti essenziali di quella compiuta civiltà dello spettacolo, che si è soliti riconoscere alla Francia, è dato dal fecondo e regolare interscambio di attori tra il teatro ed il cinema. Vale a dire che la scena francese ha fornito allo schermo gran parte dei mezzi essenziali per una efficiente espressione, e glieli riprende e poi restituisce, con equilibrata alternativa. Qualche cosa del genere accade, s'intende, anche da noi, come in ogni paese. Ma in Italia è più frequente il caso di attori drammatici i quali si negano al cinema o ne vengono respinti o vi esercitano un'attività marginale e ingloriosa, perché la loro mentalità e il loro temperamento li condanna a non trovare nel cinema altro che un cespite di guadagno più o meno facile e disprezzato. Cervi, divenuto, con tutti i suoi limiti, un buon attore cinematografico è, in fondo, un'eccezione. Ed è comunque il tipo d'attore, nel suo dividersi tra i due campi d'attività, più affine a quello francese. Da noi,

Gassman, che è il prototipo della nuova generazione teatrale, è un mediocre interprete di film. Girotti, in primo piano al cinema, non fa a teatro che coltivare ambizioni sproporzionate alle sue capacità. In Francia la situazione è diversa. Fresnay, forse il maggior interprete cinematografico del paese, è anzi tutto un grande nome teatrale. E Jouvet, passando dalla scena allo schermo, è riuscito a diventare un eccellente caratterista, padrone assoluto della nuova tecnica. Cito, naturalmente, i primi nomi che mi capitano sotto la penna. Devo aggiungere, tra gli attori delle ultime leve, Périer o Reggiani? Si tratta di figure a tutti più che familiari.

Ora, Jules Berry, recentemente scomparso, rientra benissimo in questo discorso. La sua importanza, nel cinema francese – e, naturalmente, anche nel teatro – non è certo paragonabile a quella dei Fresnay e dei Jouvet. Tra l'altro l'educazione teatrale, di un teatro dichiaratamente "boulevardier", senza eccessiva responsabilità di assunti, è rimasta in lui sempre particolarmente evidente. La sua tecnica, così scoperta, così mobile, così invadente, diciamo pure, con quell'assiduo, suggestionante giuoco delle mani insinuanti ed ossute, è rimasta una tecnica da palcoscenico. Lo è rimasta soprattutto perché Berry – tipo comodamente riducibile a formula, a luogo comune – è stato insistentemente sfruttato, dall'esercito dei corrivi mestieranti parigini, per tutto un repertorio filmico scadente, cialtrone, commediole o drammoni egualmente carichi di pacottiglia e di cattivo gusto. Berry è stato, per i retori del cinema francese, l'avventuriero elegante, canaglia spesso vile, eppure dotata di un magnetico fascino, ostinatamente diffuso nel suo sguardo pungente, nel suo sorriso mellifluo e accattivante, nel mulinello delle sue mani allusive, nell'imbiancarsi delle sue tempie di gaudente non rassegnato ad invecchiare. Berry faceva "molto Parigi", una Parigi di maniera, adatta alle salette di provincia o di periferia. Eppure, nella storia del cinema francese l'attore rimarrà. Perché, tra i molti registi da strapazzo che lo hanno diretto, si incontrano pure Renoir e L'Herbier e Mirande e Lacombe di *Derrière la façade* (*Dietro la facciata*, 1939); si incontra soprattutto Marcel Carné. Carné riuscì a convertire una figura retorica in un personaggio. Con tutto quel che di vero, di sofferto, di umano, si racchiude nella parola. L'ammaestratore di cani di *Le jour se lève* (*Alba tragica*, 1939) è, possiamo ben dirlo, uno dei grandi personaggi del cinema romantico-verista francese d'anteguerra. Un cinema che vive dei suoi protagonisti; proletari e riconducibili sostanzialmente ad un unico modulo, ma vive

anche, se non soprattutto, dei loro antagonisti, il barbuto satiro di *Le Quai des brumes* (*Il porto delle nebbie*, 1938) e questo splendido e miserabile incantatore da palcoscenici di "banlieue". Carné tramutò, se non in pregi, certo in notevoli peculiarità espressive i difetti di Berry, o meglio le tracce della sua origine teatrale. La sua parlantina di attore bisognoso di abbondevolezze dialogiche per manifestarsi, il suo inesausto giuoco di mani divennero le naturali caratteristiche di un personaggio, avvezzo a suggestionare, attraverso di esse, tanto i suoi docili cagnolini quanto un'anima candida e sprovveduta come quella di Jacqueline Laurent. Il "mago" da pochi soldi, col suo sorriso artefatto, cessava di apparire soltanto spregevole o irritante, provocava un senso di pena, perché dietro alla sua luccicante meschinità Carné aveva fatto intravedere un lembo di sia pur equivoca umanità.

Il Berry di Carné ci venne restituito qualche anno dopo, quando il regista, evadendo dalla squallida realtà che gli era stata cara, si avviò lungo gli itinerari di una fantasia favolosa e gelida. Per *Les visiteurs du soir* (1942), fiaba medioevale, immersa in un clima sospeso e magico, di compiaciuto formalismo, gli occorreva un attore in grado di incarnare il Maligno: un diavolo irridente e stupefacente, soprannaturale giocoliere, le cui mani irrequiete suscitavano illusioni e miracoli, sovvertivano il quieto ordine delle cose. E chi poteva essere quel diavolo se non Jules Berry? In *Les visiteurs du soir* il lembo di umanità cui sopra accennavo era sparito; ma era rimasto il superiore virtuosismo con cui l'attore, assecondando il regista, incarnava lo spirito di beffa, di illusionistica suggestione, di cangiante eloquenza, di insinuante sicurezza di sé. Uno spirito decadente in cui tutto un personaggio, il personaggio-Berry si sublimava nella schematicità di un effervescente simbolo.

Biblioteca

a. IV, n. 63, giugno 1951, p. 310

A. Golovnia, *La luce nell'arte dell'operatore*, Edizioni di Bianco e Nero, Roma 1951.

L'aspetto che mi ha forse più colpito, in un libro come quello del Golovnia, è forse dato dalla consapevole modestia di cui dà prova questo principe tra gli operatori sovietici. Egli considera la sua attività come posta

al servizio della concezione creativa di registi per cui professa assoluta – e, se si pensa a Pudovkin, ben motivata – ammirazione. Accostando alle pagine del Golovnia certe, più brevi, pagine di Gregg Toland, in parte diffuse anche in Italia, e pur esse improntate da un concreto e disciplinato senso di collaborazione con registi come William Wyler e Orson Welles, mi veniva da pensare quale regno di ideale collaborazione creativa sarebbe quello del cinema se anche altri elementi di tale collaborazione – alludo agli attori – dessero prova di eguali virtù. Così non è, purtroppo, nella gran maggioranza dei casi, eppure non è per nulla detto che la funzione dell'attore sia, rispetto a quella del regista, di importanza più decisiva che non quella dell'operatore. In fondo, la sorte degli operatori non è sempre invidiabile. Tra i loro nomi acquistano maggior popolarità, in genere, quelli dei più virtuosi e non è sempre detto trattarsi anche dei migliori in senso assoluto. Il fenomeno più recente è costituito dalla sbalorditiva fortuna di Gabriel Figueroa, dovuta ad una raffinatezza compositiva e di impasti innegabile, unita ad una consapevolezza di certa tradizione nazionale, ma accompagnata anche da un estenuato e decadente senso formale. Gregg Toland stesso è divenuto nome familiare soprattutto in grazia di certe esperienze tecnicamente virtuose come quella dell'inclusione dei soffitti nel campo visivo. E, tra gli operatori sovietici, più noto è il nome di Eduard Tissé, rispetto a quello del Golovnia, proprio perché Tissé ebbe a collaborare con Ėjzenštejn. Il volume che ora Golovnia ha compilato e che ci viene offerto in una eccellente traduzione di Umberto Barbaro e P. Zveteremich, è il frutto di una carriera ormai lunga e splendente, compiuta, per gran parte e nelle sue tappe essenziali, al fianco, come si diceva, di Vsevolod Pudovkin. Se ogni pagina dell'opera nasce ovviamente dal vivo di una tale esperienza, più direttamente da essa nascono le pagine conclusive, le quali costituiscono come una sorta di corollario pratico alla trattazione teorica. Golovnia ha ritenuto giustamente utile, cioè, esporre i problemi concretamente affrontati e risolti nel corso delle riprese dei film fondamentali di Pudovkin, *La madre*, *La fine di San Pietroburgo*, *L'erede di Gengis Khan* (*Tempeste sull'Asia*), *Il disertore*, *Suvorov*. È, questa, come si comprende, la parte del volume cui il lettore è in grado di aderire con maggiore curiosità, trovando in essa modo di appagare certe curiosità, di risolvere certi problemi che nascono dalla visione dei film esemplari nella storia. Da tali pagine, meglio che da qualunque trattazione tecnica, emerge la complessità del lavoro dell'operatore, alla ricerca,

in armonia con il regista, di una determinata chiave stilistica, ottenibile anzi tutto attraverso la soluzione di non indifferenti problemi tecnici, talora di natura del tutto contingente. (Si veda, per esempio, quanto Golovnia dice a proposito della necessità di riprodurre in loco, per il *Suvorov*, il sole e la luce italiani. «È difficile dire in che cosa la luce del sole italiano differisca dalla luce di Mosca, ma tutta una serie di suggestioni e di associazioni, che creano in noi l'impressione della verità dell'ambiente, ci suggerisce che il sole in Italia è più forte, l'aria più pura, l'atmosfera più nitida, le ombre più profonde, le figure più plastiche. Ed ecco che, girando all'aperto, l'operatore sceglie un'ora prima o un'ora dopo, il sole allo zenit o basso sull'orizzonte, le ombre appena segnate o più forti, la luce che proviene lateralmente o posteriormente, dei toni morbidi o duri. Questi dettagli del lavoro dell'operatore, come i colori del pennello del pittore, creano gradualmente il fotogramma-quadro, illuminato dal sole italiano, pervaso da un'aria trasparente e calda; le figure in questo quadro sono voluminose, lo spazio profondo. Qui sta l'arte pittorica dell'operatore. Il sole e l'aria dell'Italia non vengono da soli nel quadro, bisogna ricrearli!».

Questa preoccupazione "ambientale" è riscontrabile assiduamente in Golovnia, nel corso dei cui ricordi il lettore incontrerà, al loro primo nascere, certe convenzioni espressive, oggi scadute a formule, ma venticinque anni addietro segni di geniale e pregnante originalità (inquadrature dal basso e dall'alto con valore simbolico, etc.). Sulla parte più propriamente tecnica del volume di A. Golovnia, che costituisce poi il nucleo maggiore della trattazione, mi rimane ben poco o nulla da dire; è questo il caso infatti dei libri compiutamente pari alle loro finalità. E per i quali non resta al recensore se non dare atto all'autore della chiarezza e completezza con cui egli ha saputo trarre, dalla propria quotidiana esperienza, norme di carattere generale, tali da definire, nella sua delicata natura, il compito di collaborazione creativa all'operatore affidato.

Max Ophüls in casa Tellier

a. IV, n. 64, giugno 1951, p. 334

Tra i film presentati alla Mostra veneziana del 1950 due ve n'erano cui si prevedeva la censura avrebbe reso la vita difficile, in Italia. Ma il pronostico

si è avverato a metà. Il semieretico *Dieu a besoin des hommes* ha avuto via libera; i cattolici hanno cercato di farne propria la tesi, ed hanno concluso che un bel film, convenientemente interpretato da un punto di vista ideologico, poteva fare "buon brodo". Il che non impedisce, naturalmente, che la parte avversa abbia dato, dell'opera di Delannoy, una non irragionevole interpretazione in senso diverso, e comunque acattolico. Il fatto sta, comunque, che la Lux, importatrice di quel film, ha fatto un gran buon affare. Esso sta "spopolando", pur senza presentare facili lusinghe esteriori per il grosso pubblico. Segno che questo avverte il bisogno di pensare alla anima sua? Meno fortunata è stata la Minerva Film, che non è riuscita per ora a demolire le opposizioni a che *La Ronde* di Max Ophüls abbia libera circolazione nel nostro paese. Il sesso spaventa i censori, evidentemente più che non la scelta, da parte delle coscienze, di un modo di comunicazione con Dio. Sarebbe, è chiaro, difficile per i cattolici annettere un film come *La Ronde*, darne un'interpretazione edificante. Ma è anche doveroso riconoscere che quel film riusciva a temperare di elegante e scintillante spirito parigino la soffocante atmosfera sensuale di cui è impregnato il dramma di Arthur Schnitzler da cui prende le mosse. Di *La Ronde* si fece gran parlare al tempo della proiezione veneziana; il film tornò da Venezia con un paio di premi; venne presentato poco dopo ad un festival torinese, venne negato agli organizzatori di un festival milanese, e sparì, inghiottito dalla occhiuta voragine censoria. Non è il caso di ritornare sopra l'opera di Ophüls. Ridotta in pillole, essa può definirsi la storia, narrata ad amabile girotondo, di dieci coppie che vanno a letto insieme. Ma che vi vanno in dieci modi diversi, secondo differenti psicologie. Riconducibili poi tutte alla psicologia dell'amore. Che è quella di cui i censori hanno paura. Può darsi che un giorno i signori della Minerva Film riescano a far breccia, e ottengano quanto meno l'ipocrita soluzione che consenta di presentare il film in edizione originale con sottotitoli. Per ora, chi non l'ha visto si accontenti di assaporarsi, grazie a un disco da poco edito, le garbate note del valzer di Oscar Straus che, cantando *La Ronde de l'amour*, accompagna l'intera proiezione.

I seguaci di Ophüls, espertissimo cantore dell'amore romantico e di quello sensuale, si rassegnino fin d'ora a non vedere in Italia neppure il film che il regista franco-tedesco si appresta a girare in Normandia: anch'esso ha al suo centro l'amore, anzi, come dice il titolo, *Le Plaisir*. E si tratta di amore decisamente nato dai sensi, poiché alle origini dello scenario sta il

nome di Guy de Maupassant, straordinario novelliere che ebbe questo tema quale "costante" in moltissimi tra gli innumerevoli racconti da lui scritti. Il film di Ophüls è stato suggerito al regista anzi tutto dalle insistenti proposte che, dopo *La Ronde*, gli piovvero addosso perché girasse un altro film in episodi. La scelta non era facile, ma Ophüls, ricorrendo ai propri ricordi letterari, si disse giustamente che un maestro della narrazione breve, come Maupassant, poteva venirgli in aiuto. Pare che quest'idea sia balenata al regista mentre egli, in macchina, diretto alla sua residenza di L'Étang-la-Ville, si trovava a passare per Bougival, dove Maupassant appunto soggiornò volentieri. Una volta presa la sua decisione e scelti i tre racconti che, riconducibili all'unico tema di *Le Plaisir*, avrebbero dovuto dar vita al film, Ophüls risolse di sfruttare a fini narrativi anche il modo inconsueto in cui lo spunto gli si era presentato alla mente. Il film dovrà quindi aprirsi con un produttore cinematografico, interpretato da Fernand Gravey, il quale, trovandosi a passare in macchina per Bougival, viene fermato da un invisibile individuo che prende posto accanto a lui. Il fantasma è quello di Maupassant, il cui narrare le tre novelle si animerà sullo schermo in immagini. Il primo dei tre episodi del film nasce dal racconto *Le Masque*, ed è la storia di un uomo ossessionato dalla paura di invecchiare, il quale, per non perdere la propria fortuna in amore, si applica sul volto una maschera da giovinetto. Protagonista di questo episodio avrebbe dovuto essere Jules Berry, che disgraziatamente è morto nel frattempo. Ma vi saranno certamente Gaby Morlay e Claude Dauphin. L'episodio principale è il secondo, che trae le proprie origini da uno dei racconti più noti e più perfetti di Maupassant: *La Maison Tellier*, storia di un gruppo di prostitute che si trovano inopinatamente a godere di una giornata di "vacanza" in occasione di una prima comunione, e di un piccolo ambiente di borghesi provinciali, privati per ventiquattro ore dello sfogo per i loro sensi. Protagonista dovrebbe esserne Madeleine Renaud, e al suo fianco forse compariranno Danielle Darrieux e Jean Gabin. Il trittico si concluderà tragicamente con la scabrosa *Femme de Paul*, interpretata da Danièle Delorme e Daniel Gélin.

Mezzo cinema francese, come vedete, coadiuverà Ophüls in questo stimolante tentativo. Del resto, una buona parte del successo di *La Ronde* andava attribuito allo splendore della distribuzione. E il nuovo "cast" non sembra cedere di fronte al precedente. Tanto più che qualche nome andrà aggiunto ai già ricordati, a cominciare da quello di Ginette Leclerc. La bella

"équipe" di *La Ronde* continuerà a funzionare anche per quanto riguarda scenario e dialoghi, che sono di nuovo del commediografo Jacques Natanson, un esperto in materia d'amore, e per quanto riguarda l'operatore, che sarà di nuovo il raffinatissimo Christian Matras. Inedita è invece la sigla della casa produttrice, una Stera Films, al suo primo esperimento. Dai primi di giugno le rive della Senna, in Normandia, si animano di figure, care, in quei luoghi stessi, alla fantasia dello scrittore, che là veniva ad immaginare le sue "parties de campagne", immancabilmente sacre a Venere terrestre.

Galleria: Anne Baxter

a. IV, n. 65, giugno 1951, pp. 368-369

Quando, nel 1945, riprendemmo contatto, con il cinema americano, dopo una frattura che la guerra aveva soltanto reso più netta, ma che aveva cominciato a determinarsi col 31 dicembre 1938, data dell'entrata in vigore del monopolio sull'importazione dei film, trovammo materia per amareggiarci più che per rallegrarci. Ci si offriva infatti il panorama di una cinematografia precipitosamente invecchiata e nella quale la guerra, con le sue esigenze propagandistiche, economiche e militari, non aveva fatto che accelerare un processo di involuzione già in atto. I "generi" – sui quali lo schermo di Hollywood aveva poggiato la propria fortuna – mostravano la corda e denunciavano una urgenza di rinnovamento, cui faceva riscontro, d'altro canto, un inaridimento sostanziale di sceneggiatori un tempo fertilissimi. Non si era, d'altro canto, ancora profilata una via di salvezza sotto forma di una corrente realistica, cronistica, polemica, nata, in parte in seguito a suggestioni giunte dall'Europa, in parte rifacendosi a illustri tradizioni locali. E il cinema americano sembrava in procinto di morire per asfissia. Di questa situazione erano indice anche i quadri degli attori, ricolmi di relitti rugosi e semibolsi di un passato pur glorioso e di più o meno inefficaci surrogati di certi grandi "miti", tramontati ed incapaci di risorgere validamente (da Valentino a Barrymore, dalla Harlow alla Lombard, e via dicendo). A rischiarare questo panorama deficitario si impose, fin dai primi momenti, all'attenzione una pattuglia di attori per noi del tutto inediti. I quali svolgevano magari la loro attività, ormai, da cinque sei sette anni, ma le cui ombre ancora non avevano avuto modo di giungere fino agli schermi

italiani. In questa pattuglia, con comprensibile sollievo, ci fu dato individuare attori i quali, se raramente erano in grado di costituire "mito", alla maniera tradizionale e clamorosa di Hollywood, apparivano tuttavia in possesso di virtù interpretative di netto rilievo. Facemmo così la conoscenza di Richard Conte e di Dana Andrews, di Montgomery Clift e di Robert Mitchum, di Dorothy McGuire e di Susan Hayward, di Jennifer Jones e di Anne Baxter. Capite benissimo che ho citato solo alcuni nomi, quasi a caso, secondo mi venivano sulla penna.

Ma fermiamoci invece un momento su Anne Baxter, nata, dicono gli annuari, a Michigan City, nell'Indiana, il 7 maggio 1923, e reduce, quando, nel 1940, si presentò per la prima volta davanti alla macchina da presa, da un tirocinio scolastico e professionistico di natura teatrale. Gli inizi di Anne Baxter furono piuttosto mediocri. Troviamo perfino nella sua filmografia *Charley's Aunt*, cioè la veneranda *Zia di Carlo*, di cui una decina d'anni fa si fece un'ennesima riedizione cinematografica, con Jack Benny. E vi confesso che stento a richiamare alla memoria il visetto di Anne, estraendolo fuori dal groviglio di quei casi farseschi, più o meno mediocremente trasferiti in immagini. Subito dopo i primi esperimenti, la Baxter ebbe però la fortuna, che non a tutti capita, di incontrarsi, uno dopo l'altro, con parecchi registi in grado di insegnarle qualche cosa: il primo fu Jean Renoir, a cui seguirono tra gli altri Orson Welles, Billy Wilder, Lewis Milestone, William A. Wellman, Joseph L. Mankiewicz. Questa serie di nomi indica già di per sé una cosa: che la Baxter divenne ben presto un'attrice ricercata dai registi seri o, quanto meno, impegnati. Oggi, dopo una decina d'anni di attività piuttosto assidua, è lecito cercar di ricostruire una prima immagine di Anne Baxter, un'immagine che non potrà, si intende, non subire ritocchi e magari radicali trasformazioni con lo scorrere del tempo: l'attrice, come avete visto, non ha ancora trent'anni. Se dovessi cercar di individuare in lei un tratto caratteristico che valga a distinguerla e serva d'avvio ad un discorso, direi che è l'ambivalenza. La didascalia di un "prossimamente" potrebbe con efficacia sovrapporre ad un primo piano di Anne Baxter la scritta: «Angelo o demonio?». Ed in realtà essa è stata fin qui di volta in volta l'uno o l'altro. Ma è stata pure – e qui è il punto più interessante – l'uno e l'altro ad un tempo, racchiudendo nel proprio sguardo di bimba ormai cresciuta un'ambiguità fertile di risultati drammatici.

Partita come "angelo", con Renoir, nel suo primo film americano,

Swamp Water (*La palude della morte*, 1941), è giunta oggi, con *All About Eve* (*Eva contro Eva*, 1950) di Mankiewicz, a farsi vero demonio. Un demonio che ha buon giuoco a celarsi dietro quelle apparenze fanciullescamente lusinghevoli. Le implicazioni demoniache, latenti nel suo personaggio, non si denunciarono però d'acchito. Qualche film del suo curriculum ci è tuttora ignoto. Però è lecito osservare come nel 1944 il suo nome si incontri nel "cast" di *The Sullivans* (*La famiglia Sullivan*) di Lloyd Bacon, uno dei più pateticamente e amabilmente dolciastri tra i film di guerra. Sempre nel 1944, cioè con *Guest in the House*, le cose cominciano a complicarsi. Entra in giuoco la psicanalisi. Ma andiamo per ordine. Il personaggio di quella brava figliuola, paffutella e conturbante, ma senza morbosità, che abbiamo visto nascere, praticamente, tra le paludi di *Swamp Water*, venne raccolto, l'anno appresso, da Orson Welles. *The Magnificent Ambersons* (*L'orgoglio degli Amberson*) è, possiamo dire, la prima tappa importante di Anne Baxter. Basterebbe la scena del ballo a far capire il perché dell'inizio della fortuna per un'attrice. Nei panni di quella giovanissima figlia di un borghese, la quale, come il padre, finisce per entrare in contatto e per restar dapprima vittima – vittima innamorata – di un chiuso e gretto mondo aristocratico, la Baxter si muoveva con una freschezza, con un'autenticità di timbro incantevoli. Delle sue interpretazioni "angeliche" questa rimane tuttora la fondamentale. Poiché neppure la sua spontaneità non sofisticata riuscì, in *The North Star* (*Fuoco a Oriente*, 1943) di Milestone, a neutralizzare completamente l'"handicap" di un'impostazione "fasulla" d'ambiente. Il folclore russo di quel film era evidentemente, se pur con una certa serietà, ricostruito secondo schemi hollywoodiani. Ai quali non si sottraeva neppure la contadinella cui la Baxter prestava i doni della sua fulgida gioventù. A questo punto, come dicevo, le cose si complicano. John Brahm, un regista dominato da preoccupazioni psicanalitiche e teso alla ricerca di effetti di brivido, svela, dietro il volto dell'angelo, un mondo nascosto e decisamente inquietante. *Guest in the House* (*Veleno in Paradiso*, 1944), non poteva dirsi un film del tutto compiuto. Ma si sforzava comunque di evocare un'atmosfera, su cui aleggiava l'ombra di Freud. All'addensarsi di questa atmosfera, la maschera, per la prima volta drammatica in un senso così complesso e sottile, di Anne Baxter contribuiva in misura notevole. Il suo volto "paradisiaco" (faccio riferimento al titolo italiano del film) si dimostrava finalmente corruttibile da un "veleno". Un "veleno" che non si ritroverà in un'operetta come *A Royal Scandal* (*Scan-*

dalo a corte, 1945) di Preminger; si ritroverà, invece, sotto altra forma, in *The Razor's Edge* (*Il filo del rasoio*, 1946-47) di Edmund Goulding, interpretazione per la quale la Baxter assurse ai fastigi dell'Oscar, attribuitole essenzialmente in virtù di un pezzo di bravura, una scena d'ubriachezza. L'angelo era dunque ormai caduto. Ma continuava a serbare le tracce della sua origine in conformità con quell'impasto ambiguo che la caratterizzava. In *Yellow Sky* (*Cielo giallo*, 1948) di Wellman, l'antinomia interna del personaggio Baxter si manifestava in maniera diversa. Non vi era più, nella ragazza primitiva ed elementare di questo notevole "western" (un genere al quale la Baxter è ritornata e che in fondo sembra adattarsi a certa sua popolaresca verginità di temperamento: del 1950 è *A Ticket to Tomahawk* di Richard Sale), traccia di "veleno". Ma vi era, in compenso, una nota selvaggia, apparentemente irriducibile, e che invece finiva con l'addolcirsi, per virtù d'amore, verso la fine. Questo aspetto volitivo, ribelle, quasi mascolino, di creatura avvezza a vivere nell'asperità e a difendersi da sola da ogni insidia naturale o umana era dall'attrice messo in luce con i mezzi più immediati e concreti. Certe scene di schermaglia violenta tra lei e Gregory Peck e soprattutto quelle in cui la schermaglia sfocia – imponendosi la volontà decisa dell'uomo, che si incontra con l'aspirazione latente della donna – in una sensualità scoperta sono tra le più suggestive e coraggiose del recente cinema americano. La primordiale schiettezza con cui la Baxter aderisce al richiamo dei sensi colpisce lo spettatore, in quanto appare libera dagli schemi che imprigionano a Hollywood le manifestazioni del sesso.

La più recente interpretazione di Anne Baxter – *All About Eve* di L. Mankiewicz, dominatore della stagione americana – ha segnato il trionfo, in lei, del "demonio". Non, però, sotto un aspetto violento e selvaggio, ma sotto quello, calcolatore, di una giovane attrice, che costruisce ambiziosamente e spietatamente, la propria carriera ai danni di una collega più anziana ed illustre. Duole dover concludere questo rapido profilo di Anne Baxter senza conoscere ancora *All About Eve*. Bisogna limitarsi a dichiarare come, secondo l'opinione diffusa, essa abbia retto validamente il confronto imponente con Bette Davis.

Biblioteca
a. IV, n. 66, luglio 1951, p. 23

L. Visconti, *La terra trema* (sceneggiatura desunta dal film da Fausto Montesanti, introduzione di Luigi Chiarini), Edizioni di Bianco e Nero, Roma 1951.

La scelta del testo con cui inaugurare la nuova collana T*esti e documenti per la storia del film* è stata, da parte dell'editore (B. e N.) e del direttore della collana stessa (Luigi Chiarini), opportunamente e chiaramente polemica. La sorte de *La terra trema* di Luchino Visconti, il film di cui si pubblica una sceneggiatura integrale, accuratamente desunta dalla copia originale di esso (come è noto, *La terra trema* venne girato senza il sostegno di una sceneggiatura preventiva), fu infatti assai penosa, e indicativa delle condizioni in cui si trova il cinema, tormentato dall'irresolubile antinomia arte-industria, nel nostro paese. In una pagina del diario di lavorazione del film, trascritta in una interessante appendice apposta da Fausto Montesanti in coda al volume, si riferiscono alcune dichiarazioni di Salvo d'Angelo, all'atto dell'intervento dell'Universalia nella combinazione produttrice di *La terra trema*, giunto a metà lavorazione con i fondi di partenza ormai esauriti: «è contento (d'A.) di conoscere tutti quelli che collaborano a un film che secondo lui sarà il migliore dell'ultima produzione italiana e che sarà la "locomotiva" che aprirà la strada agli altri film italiani nell'anno venturo». Ingenuità o tattica politica? Non so. Certo, a parte il buffo termine di «locomotiva», caratteristico di un gergo diffuso nell'ambiente della produzione del noleggio e dell'esercizio, riesce difficile credere che d'Angelo potesse veramente sperare in una funzione simile che il film di Visconti avrebbe esercitata. Anzi che "aprire la strada" è chiaro che *La terra trema* ha caso mai rischiato di chiuderla, e questo era facile a prevedersi fin da allora, solo pensando che si trattava di un'opera così inconsueta, sia per la decisa polemica sociale in essa latente, sia per l'impiego così radicale di elementi non professionistici, sia per il metodo estemporaneo di lavorazione. Caratteristiche tutte, queste, che sono all'attivo dell'opera, s'intende, che hanno contribuito a configurarla quale noi la conosciamo e la ammiriamo, ma che hanno altresì valso ad essa la sua sorte. Alla prima veneziana, nell'estate del 1948, furono avvilenti a rilevarsi il disinteresse, l'atonia, quando non addirittura la dichiarata

ostilità, di gran parte di un pubblico, più che un altro tenuto a cogliere i pregi singolari di un film come quello. E rammento ancora lo sgarbato e fastidioso sbatter dei sedili, da parte degli spettatori, in esodo indispettito fin dalla prima metà della proiezione.

La sorte di *La terra trema*, dopo il premio internazionale, decretatole, non senza superare qualche interna disputa, dalla giuria veneziana, è ben nota. Il film giacque lungamente nei magazzini, e voci disparate corsero sui motivi del mancato sfruttamento commerciale. Poi tale sfruttamento si verificò, ma in epoca e con metodi tali da far passare il film, già osteggiato per motivi estranei all'arte da buona parte della critica e ostico al palato ineducato del gran pubblico, completamente inosservato. Né al pubblico delle normali visioni era stata offerta, del film, l'edizione originale: i suggestivi dialoghi dialettali erano stati, sia pur con una certa cura, voltati in una lingua pronunciata con spiccato accento siciliano, e molti brani erano caduti sotto le forbici dei riduttori. *La terra trema* apparve così, a distanza di gran tempo dalla sua prima veneziana, sugli schermi normali, per subito sparire nell'oblio di pubblici avidi di divertimento eccitante e comunque non sufficientemente indirizzati dalla critica, in parte, come si diceva, prevenuta. Per tacere di casi più gravi, come quello della regione siciliana, dove l'opera ricevette il più completo boicottaggio, per tema di, probabilmente assurde, rivolte della pubblica opinione. Del resto, anche all'estero *La terra trema* non è tra i nostri film meglio conosciuti, pur essendo in certo senso il prodotto più alto di tutta la corrente realistica di questi anni: in un volume che si dovrebbe reputar serio come la recente riedizione aggiornata di *Film Till Now* di Paul Rotha il suo titolo viene addirittura citato come *Terra Firma!*

C'erano ragioni d'avanzo perché la sceneggiatura di *La terra trema* venisse dunque scelta ad aprire una collana, che si propone di riprendere, ampliandola, quella che è una nostra felice tradizione: la pubblicazione cioè di sceneggiature originali o desunte dalle copie delle opere. Né di sceneggiature soltanto si tratterà, ma anche di soggetti e di trattamenti, tali da documentare, come annuncia Chiarini, «le idee, i gusti, le tendenze di un determinato periodo storico e di un particolare paese. E non ci limiteremo a quei film che per il loro livello artistico si sogliono definire "classici", ma includeremo anche opere che per varie ragioni hanno avuto un eccezionale successo di pubblico». Documenti, quindi, per la storia dell'arte e per quella del costume. Documenti tali da fornire una base di studio a chi si trovi nel-

l'impossibilità di consultare direttamente i film. Documenti in grado di venire incontro a quell'esigenza di revisione critica, che si va facendo strada, e per cui, dichiarato decaduto il formalismo in quanto tale, l'indagine sul film va spinta anche in direzione dei suoi fondamenti letterari, originali, e derivati (come appunto i soggetti o i trattamenti). Tornando a *La terra trema*, il documento che ci si offre assume un sapore tutto speciale, quando si pensi al metodo, illustrato in appendice dal Montesanti secondo cui Visconti improvvisava, di scena in scena, uno schema del dialogo, sulla base del quale i protagonisti stessi, autenticamente immedesimati nei personaggi che erano chiamati a vivere, sceglievano le parole più spontanee, e quindi più opportune, da dire. Procedimento singolare ed affascinante, del cui svolgersi si desidererebbero testimonianze anche più ampie, al fine di potersi meglio render conto di questo fenomeno "maieutico", che non ha certo molti riscontri nella storia del cinema. Ma il lato più interessante della pubblicazione è dato forse dagli inediti "appunti per un film documentario sulla Sicilia", vale a dire dal soggetto per quella vagheggiata trilogia, di cui *La terra trema* rimane incompleta, ma in sé compiuta, premessa. In realtà, e contrariamente a quanto si diceva, il progetto primitivo riguardava un unico film, in tre episodi, da narrarsi parallelamente. Le grandi linee dell'episodio dei pescatori corrispondono a quelle del film effettivamente girato. Ma non mancano le differenze: soprattutto per quanto riguarda il primo atto di ribellione di Antonio, che nel soggetto consiste nel porsi a capo di una disperata battaglia contro il motopeschereccio che saccheggia comodamente il fondo del mare, danneggiando i piccoli pescatori. Mentre, come si sa, in *La terra trema*, la rivolta avviene a terra e contro i grossisti profittatori. Inoltre, la conclusione, se pur analoga, era nel soggetto un po' meno amara, in quanto Antonio non si trovava costretto a rinunciare alla propria barca, pur dovendo nuovamente sottostare alle altrui esose imposizioni.

Maggior attrattiva ancora hanno i cenni sugli altri due episodi, quello dei contadini e quello dei minatori. La traccia di essi costituisce infatti una sorta di risposta alle accuse di pessimismo non costruttivo, mosse a Visconti da parte comunista, in conseguenza del finale di sconfitta per il lavoratore, che invano ha cercato evasione dal sistema che lo schiaccia. A tali accuse ricordo di aver sentito Visconti stesso rispondere in occasione di un pubblico dibattito. Sia invocando ad attenuante le condizioni di non assoluta libertà economica in cui il film venne girato, sia contestando l'accusa

col ricordare la morale del film, il quale insegna a 'Ntoni a sperare in una riscossa, fondata sulla solidarietà sociale, cui egli si era sottratto tentando una ribellione isolata (vedi a questo proposito il testo del soggetto: «È un vinto, un isolato; e forse soltanto adesso la esperienza potrà suggerirgli che ha perso perché era un isolato»), sia avvertendo che l'impressione dello spettatore sarebbe stata diversa qualora egli avesse avuto dinnanzi compiuta l'intera trilogia. E in effetti l'episodio dei minatori si concludeva sulla carta con una, sia pur realisticamente parziale, vittoria: «Dopo vari lavori di sondaggio, i minatori (*che si sono uniti in cooperativa per lo sfruttamento di una miniera*) si accingono a far brillare una mina nel posto dove si aprirà la nuova vena. Essi sanno che la nuova vena non significherà la vittoria, non significherà la scomparsa della schiavitù (affitto e debito con la banca) che pesano su di loro. Continueranno la loro dura vita di lavoro esattamente come prima: ma lavoreranno con una speranza; la speranza in un domani che li renda indipendenti. Questo conseguiranno con il rinvenimento della nuova vena. E questo è già molto per loro, moltissimo per uno zolfataro siciliano abituato da secoli a curvare la schiena»). E anche più aperta a ottimismo è la soluzione dell'episodio dei contadini, impegnati in una occupazione di terre incolte: «Resisteranno gli assediati? Ed ecco il miracolo. Le città, le campagne si mobilitano per sostenere questi contadini che hanno ingaggiato battaglia contro il millenario "tabù". La battaglia è vinta mercé la solidarietà di tutti gli altri lavoratori dell'isola (pescatori, braccianti, operai, ecc.): il Governo è costretto ad intervenire per risolvere la vertenza».

Da tutta questa somma di notizie il significato di *La terra trema* esce assai meglio illuminato; come è opportuno sia, trattandosi di un'opera che – ad onta del sospetto di meditata raffinatezza cui conduce l'esasperazione del suo metodo di disadorno realismo – gli anni, nel loro scorrere, non potranno se non contribuire a collocare in sempre più significante posizione storica.

Le interviste di «Cinema»: Alberto Lattuada tra l'intelligenza e il cuore

a. IV, n. 68, agosto 1951, pp. 74-75

L'accusa di intellettualismo venne mossa ad Alberto Lattuada fin dai suoi esordi, una diecina d'anni fa: ed era originata da quel suo gusto raffinatamente pittorico, dal quale egli non si distaccò subito. Freddezza, formalismo, questi erano i capi d'accusa ricorrenti, i quali avevano, s'intende, un loro fondamento, ma anche un "rovescio della medaglia". Freddezza voleva anche pur dire metodo, precisione, rigore intellettuale; formalismo voleva anche pur dire senso spiccato dei valori compositivi dell'inquadratura. Quando sulla primitiva vena rievocativa di Lattuada si inserì quella realistica le cose si andarono complicando. I due stili, i due mondi coesistettero, o meglio si alternarono, nella produzione del regista. Fermo restando quel vigile controllo dell'intelligenza, che qualche volta pareva una remora all'ispirazione, ma in realtà era una garanzia (almeno nel senso dello stile; ché nella scelta della materia narrativa talvolta Lattuada indulgeva inspiegabilmente alla convenzione: vedi *Senza pietà* e, ancor prima, *Il bandito*). L'accusa di intellettualismo è ritornata in occasione del suo ultimo e più riuscito film: *Luci del varietà*, cui ho sentito, incredibile a dirsi, contrapporre da più d'un giovane dabbene *Vita da cani*, come opera più rozza, ma più immediata, più schietta, più attendibile, quale testimonianza su di un ambiente. L'equivoco richiederebbe un discorso a sé, e oggi preme di parlar d'altro. Ma certo anche a chi sia disposto ad auspicare qualche volta in Lattuada un più pronto abbandono all'estro non è possibile accogliere un punto di vista che muove da una confusione tra intelligenza ed intellettualismo, tra fantasia e arbitrio e via dicendo. Lattuada comunque sta cogliendo, magari in ritardo, le sue soddisfazioni per quello sforzo disinteressato che fu *Luci del varietà*. Gli è giunta in questi giorni l'eco del successo di Knokke-le Zoute, dove il film ha brillato nella "Settimana del film italiano". A Knokke egli non è potuto andare perché ingolfato in pieno nella lavorazione di *Anna*, che si protrae ormai dal 20 maggio.

Anna si sostituì bruscamente ai progetti che Lattuada stava accarezzando. (La serie di quei progetti non potuti realizzare si sta facendo lunga, e il regista comincia a pensare di scriverne un giorno la storia). Primo fra

tutti, *Un servizio sensazionale*, che venne accantonato proprio al momento che pareva destinato ad entrare in lavorazione. Seppellito quel progetto, Lattuada giunse a occuparsi di *Anna* quando ormai tutto o quasi il lavoro preparatorio era stato fatto. Questo spiega perché il suo nome non comparirà tra quelli degli scenaristi (Camerini, Perilli, Sonego e altri). *Anna* è per Lattuada un film "di sutura" tra una fase d'attività ed un'altra. Egli mira con esso, dice, a produrre un film di "alto livello commerciale". Dai brani che mi è stato dato vedere in proiezione, direi che la meta sarà senz'altro raggiunta. Né ci sarebbe da dubitarne. Lattuada è un regista nato, si può dire, con un mestiere già bell'e maturo. Riferendomi al discorso iniziale, dirò che con *Anna* Lattuada sacrificherà quello che i suoi detrattori chiamano intellettualismo. Il film che egli sta girando è di quelli "che parlano al vostro cuore", come dichiarava una formuletta pubblicitaria che ebbe i suoi quarti d'ora di gran fortuna. Solo che recherà la firma di Lattuada, non quella di un Mattoli. Una garanzia evidente. *Anna* è dunque la storia di una giovane novizia, la quale presta servizio in un ospedale, distinguendosi per la sua solerzia. Un giorno l'arrivo di un uomo ferito fa ritornare a galla il suo passato. Perché quell'uomo era stato il suo fidanzato, e il matrimonio era andato all'aria all'ultimo momento, in seguito all'intervento di un altro uomo, di cui Anna era stata innamorata sensualmente, intervento che si era concluso con la sua morte, in seguito ad una lotta col fidanzato. La crisi che si produce nell'animo della ragazza spinge questa a voler rinunciare ai voti per fuggire con l'ex fidanzato, ma i legami profondi che si erano andati stabilendo coll'ospedale e col lavoro che in esso si svolge finiscono per trattenerla. Gli elementi di richiamo sul pubblico, in un film del genere, sono evidenti. La vita d'ospedale, che esercita suggestione ormai antica, una donna tra due uomini di temperamento opposto, e poi il conflitto in lei tra amore e dovere. Lattuada ha puntato sulla pittura di un ambiente, quello ospedaliero, popolato di figure, tra cui qualcuna inedita: ha puntato, come sempre, su una stretta funzionalità narrativa (per quel che glielo consentiva uno scenario cui era rimasto quasi estraneo); ha puntato soprattutto su Silvana Mangano. Mi ha confessato che il suo reale elemento di attrattiva verso il lavoro è stato ed è lei. E di essere riuscito a far sprigionare dal suo viso, racchiuso nel rigido costume monacale (che, mi sembra, fa spiccare ancor più il lampo profondo degli occhi), espressioni di una sconcertante drammaticità. Un temperamento eccezionale, dice Lattuada. E gli credo. Lo di-

mostrano certi primi piani che mi son stati mostrati, di una commozione rattenuta, e la quieta disinvoltura con cui ho visto girare l'attrice, di rendimento massimo già fin dalla prima ripresa dell'inquadratura, e costante. Una veterana, si direbbe. E forse il contrasto si faceva più sensibile, essendo di fronte a lei, nei panni di una infermiera schizzinosa, una giovane "pariolina" esordiente, Lilla Rocco, una scoperta di Lattuada, che cercava inutilmente di travestire da disinvoltura un evidente nervosismo.

Il "cast" del film mi è sembrato efficiente. Ho perfino creduto cogliere qualche vago sintomo di "disgelo" in Raf Vallone (che è il fidanzato, mentre Vittorio Gassman è, al solito, il dongiovanni da strapazzo). Lattuada è poi particolarmente contento di Jacques Dumesnil, che interpreta asciuttamente il primario dell'ospedale. Nel film ci sono anche Gaby Morlay (la madre superiora), Patrizia Mangano, il Lulli e parecchi altri, tra cui un anziano e simpatico generico, col quale ho fatto una bellissima "gaffe". Si stava preparando una scena da girare in una camera dell'ospedale, con due letti, occupati da due bei vecchietti, che parevano proprio veri. Uno dei due stava facendo notare all'altro il gran numero dei locali che erano stati ricostruiti nello studio, e io mi feci l'idea che per lo meno il vecchietto n. 2 dovesse essere un attore improvvisato, "tratto", come si suol dire, "dalla vita". Ve l'ho detto, pareva vero. Se ne stava quieto, sotto il lenzuolo, col suo gran camicione bianco (e sul comodino erano posati, oltre alle solite boccette e a due pere, che i vecchietti tenevano d'occhio cupidamente, un paio di libri. Ne presi in mano uno: *Saggi filosofici* d'autori vari, un'edizione settecentesca. Una malata d'aspetto popolaresco, in una altra stanza, stava fingendo di leggere, a quanto vidi, un *Trattato di diritto costituzionale*. E poi si dice che il cinema è l'anticultura). Mi avvicinai, e gli domandai, con estrema benevolenza e innocenza, se si trattava del suo primo film. Non l'avessi mai fatto. Mi sciorinò un "curriculum" che non finiva più e che risaliva comunque alla vecchia Cines di via Veio. «Ner pomeriggio devo anna' a gira' co' Bianchi a piazzale Clodio», concluse tanto per farmi capire che i suoi impegni erano molteplici, che il suo volto era disputatissimo. Una specie di Fregoli; il giorno prima era stato a girare con non so quale altro regista. Ma l'orgoglio, più che per la carriera propria, era per quella del figlio, capotecnico del suono, nella lavorazione di *Anna*. Morale: attenzione, prima di rivolgere domande ai generici. E ringraziare il Cielo che questo era un mite e non mi ha dato a vedere di essersela presa troppo a male.

Come dicevo, gli studi Ponti-De Laurentiis, da poco inaugurati presso la Basilica di San Paolo fuori le mura, si sono tramutati in una specie di succursale dell'ospedale di San Camillo (dove è stata girata dal vero una scena d'operazione). Si cammina sul linoleum, in mezzo a suore, infermieri, lettighe, mobili carichi di medicinali. Si finge di piangere, di star male, di morire. Un giuoco come un altro. Che pareva divertire assai una giovane e graziosa generica bionda, cui avevano applicato una gran fasciatura e dei pesi ad una gamba, per farla apparir fratturata. Lattuada sostiene con molta dignità le sue funzioni di invisibile "primario" di questo finto ospedale. Un primario vestito, molto sportivamente, di turchino, con calze color canarino. Che continua, mentre si sforza di "parlare al cuore" del pubblico, a coltivare i suoi sogni, i suoi progetti. E promette che presto si comprerà una macchina da presa, a 35 mm., e alternerà solidi prodotti commerciali con romantiche imprese individualistiche, compiute da solo ed in assoluta libertà, non che in polemica col cinema come viene inteso oggi. Gli ho chiesto una dichiarazione "storica", e mi dice: «Ho constatato che il cinema ha le sue grandi fioriture artistiche in coincidenza con determinati periodi politici, di rivolgimento (rivoluzione sovietica, caduta del fascismo), di crisi (quella della Germania nell'altro dopoguerra, quella della borghesia francese prima dell'ultima guerra), di forte ascesa (quella degli Stati Uniti prima della crisi del 1929). Gli avvenimenti politico-economico-sociali servono di stimolo, polarizzano le energie artistiche. Nei periodi più o meno "normali" un tale stimolo viene a mancare, un tale fervore si placa, non si determina più una tale convergenza di interessi spirituali. Noi stiamo attraversando, finita la rigogliosa fioritura dell'immediato dopoguerra, un periodo di questo genere». E la salvezza, ripete con incrollabile ostinazione Lattuada, è nella macchina da presa individuale.

Venezia 1951 - Dopo il diluvio non sempre ci fu il sereno

a. IV, n. 69, settembre 1951, pp. 114-116

Gli anni del diluvio erano stati, per Venezia, tre. Trascorsi i quali l'appello di tutte le estati si rinnovò, nel nome, però, non di una Mostra vera e propria, ma di una così detta Manifestazione. Nessun carattere di ufficialità, nessun premio vero e proprio, nessuna pretesa, insomma. Ma, in com-

penso, una partecipazione seria da parte di tutte le nazioni importanti. Fu l'anno di *Les Enfants du Paradis* (Marcel Carné) e di *Henry V* (Laurence Olivier), di *Paisà* (Roberto Rossellini) e di *The Southerner* (Jean Renoir), di *Scarlet Street* (Fritz Lang) e di *Hangmen also Die* (Fritz Lang), di *The Picture of Dorian Gray* (Albert Lewin) e di *Ciapaiev* (fratelli Vassilev). Con tante scuse per Claude Autant-Lara, Julien Duvivier, Thorold Dickinson, Anthony Asquith, Aldo Vergano, Walt Disney, V. Eisymont, Mikhail Ciaureli, i cui film sarebbe lungo elencare. Non che mancassero le "pizze", quelle che Venezia troppo beneducatamente (troppo corrivamente, dovrei dire) ben si guarda dall'escludere, in nome di un regolamento troppe volte rifatto e troppe volte conculcato. Concorsero a fornirle soprattutto gli americani, convenuti in massiccia rappresentanza. Ma anche i sovietici e gli italiani non scherzavano. Dalla manifestazione uscì laureato, o piuttosto segnalato, e con merito, il fresco Renoir americano, rinnovato dalla lezione del "western". Venne fatta, in quei giorni, la piacevole conoscenza con uno spiritoso e poetico autore di disegni animati, Paul Grimault, venne celebrato, a speciale cura della Warner Bros, il ventesimo anniversario della rivoluzione del sonoro. E la bella festa si chiuse con una soddisfazione quasi generale. (Non per nulla non c'era di mezzo l'argomento "premi" a far accapigliare il prossimo).

L'anno seguente, a celebrare il ritorno di Venezia alla dignità di Mostra, ci fu la bella pensata del conte Elio Zorzi. Perdurando la requisizione del Palazzo del Cinema al Lido (ma perché, domando io, gli americani, invece di acquartierarsi a Livorno o a Napoli, non piantano in quel detestabile luogo il loro quartier generale?), il simpatico gentiluomo, specialista in ghiottonerie gastronomiche e maestro d'ospitalità, inventò un cinema all'aperto. Nientemeno che nel cortile dei Dogi. In una luce da acquario, gli spettatori fluttuavano, ombre più labili di quelle sullo schermo; e c'era il caso di scambiare, verbigrazia, Anna Magnani per Nando Bruno. L'unico inconveniente fu la seria probabilità di buscarsi, notturne brezze autunnali aiutando, una polmonite; probabilità che la fausta sera di *Dies Irae* minacciò di mutarsi in certezza. E se così non avvenne fu indubbiamente solo in grazia dell'intervento di quel dio che anche i cineasti e i giornalisti debbono pur avere, seduto in gloria su qualche bel nuvolone alla Trenker. Comunque, brezza o non brezza, quello fu l'anno di *Dies Irae* (C.T. Dreyer). E tanto basti. Ma fu anche l'anno di *Le Diable au corps* (C. Autant-Lara), di *Ditte Menneskebarn* (A. e B. Henning-Jensen), dimenticato, non si sa perché dai

giudici, di *Siréna* (Karel Steklý). La vicenda di questo film è buffa e commovente. Dovete sapere che quell'anno le proiezioni a Venezia andavano in una maniera un po' curiosa. L'unica cosa certa, un giorno per l'altro, era che si sarebbe dovuta ingoiare una dose di pellicola da indigestione. Non c'era più ora né per cominciare né per smettere. Come una marea che *crescit eundo* il calendario della Mostra si faceva, verso la fine, sempre più soverchiante: i film entravano in noi dagli occhi, dalle orecchie, dalle narici. Meno male che i più erano interessanti, se no ci sarebbe stato proprio da alzare le mani e dichiararsi "kaput". Ma, come dicevo, la sera uno si coricava preda dell'incubo dell'indomani, senza peraltro sapere da che cosa fosse atteso. Per saperlo bisognava comperare il giornale l'indomani mattina uscendo. Ora per l'appunto, una delle ultime mattine, il sottoscritto, rifiutatosi di balzare dal letto ad ore troppo antelucane e alla cieca sulla propria sorte, giunse nella sala del San Marco, dove avvenivano le proiezioni diurne, verso le nove e mezzo, e si sorbì circa metà di un goffissimo film messicano, regolarmente previsto dal programma della Mostra. Finito il quale, lo schermo si riaccese su un imprevisto film cecoslovacco, che si chiamava appunto *Siréna* (che vorrà mai dire, ci si domandava) e risultava diretto da uno sconosciuto. Diffidenza per quel supplemento al programma che non lasciava presagire nulla di buono, disagio, protrattosi per una mezz'ora, tra lo sparutissimo manipolo dei presenti (una diecina), a causa dell'infernale dialogo originale non tradotto in alcun modo, che impediva di rendersi chiaro conto della situazione. Ma dopo mezz'ora le menti si spalancarono, e scoppiò un grande applauso a schermo acceso. Che si ripeté quattro o cinque volte prima che il film si concludesse. Nel frattempo, i ritardatari, i distratti, gli assenteisti cominciarono a far capolino in sala, e si resero conto della verità del motto antico «gli assenti hanno sempre torto», e cominciarono a reclamare a gran voce che il film venisse riproiettato. E il film, entrato per la porta di servizio, vinse con suo pieno merito, il Gran Premio, (a *Dies Irae*, fuori concorso, andò il premio della critica). Né quelli furono i soli pezzi forti della Mostra: che ospitava *La perla* di Fernández, lo stimolante *Dreams That Money Can Buy* di Richter, *Quai des Orfèvres* di Clouzot, *Monsieur Vincent* di Cloche, *Čapkovy povídky* di Martin Frič, *Farrebique* di Georges Rouquier, *The Overlanders* di Harry Watt, *They Made Me a Fugitive* di Alberto Cavalcanti, *Odd Man Out* di Carol Reed. *Il delitto di Giovanni Episcopo* di Alberto Lattuada, *Caccia tragica* di Giuseppe De Santis, *Enamorada* di E. Fernández, *Iris e Hets*

di Alf Sjöberg. *L'ammiraglio Nakhimov* di Vsevolod I. Pudovkin, *The Stranger* di Orson Welles, *The Story of G.I. Joe* di William A. Wellman. E taccio dei cortometraggi, dai pupazzi cecoslovacchi ai disegni animati della stessa nazione, da *La rose et le réséda* di A. Michel al *Racconto sulla vita delle piante* di M. Karostin. Ma tutto questo sarebbe ancor niente. Ci fu quella serie di retrospettive e di "personali", invenzione e fatica personale di Francesco Pasinetti, che conferì alla Mostra il suo timbro, la sua piena ragion d'essere sul piano della cultura. Da Murnau a Griffith, da Stiller a Clair, da Ėjzenštejn a quello sconcertante, formidabile Christensen della *Stregoneria attraverso i secoli*. E la organica personale di Dreyer, culminante nel *Dies Irae*, e quella scintillante dei Fratelli Prévert, quella di Aleksandrov, quella, delusiva, di Siodmak, quella di Renoir, con al centro la gemma segreta di *Une partie de campagne*. C'era di che appagarsi, anche se successe, come al solito, qualche cosa un po' strana. E tra tutte la più strana fu certo l'assegnazione a *Primavera* di Aleksandrov del premio per il miglior soggetto originale (e si trattava di una storiella che faceva pietà).

L'anno successivo accadde il primo fatto spiacevole; gli alleati, sazi di quella specie di Cajenna assolata che è il Lido e della sua gran galera che è il Palazzo del Cinema, ebbero la malinconia di restituire quest'ultimo ai proprietari. E noi dovemmo dire addio alla dorata reggia del conte Zorzi. Si celebrò il ritorno di Pabst con *Der Prozess*, si pianse l'eclissi della Francia, poco ci si compiacque dei mediocri tentativi di ripresa tedesca, si applaudì una lussuosa rappresentanza inglese (*Hamlet* di Laurence Olivier, *The Red Shoes* di M. Powell ed E. Pressburger, *Oliver Twist* di David Lean, *The Fallen Idol* di Carol Reed), una ragguardevole rappresentanza italiana (*La terra trema* di Luchino Visconti, *L'amore* di Rossellini, *Sotto il sole di Roma* di Renato Castellani, *Senza pietà* di Alberto Lattuada, *Fuga in Francia* di Mario Soldati). E c'erano ancora il Fernández di *Maclovia*, la Jakubowska di *Ostatni Etap*, c'erano Molander e Bergman, lo Zinnemann di *Die Gezeichneten*, c'era il freschissimo *Louisiana Story* di Robert Flaherty, il Vidor ipertrofico di *Duel in the Sun*; il Ford decorativo di *The Fugitive*, e Disney (*Melody Time*) e Kazan (*Gentlemen's Agreement*) e Huston (*The Treasure of the Sierra Madre*) e Welles (*Macbeth*) e quello *Strange Victory* di Leo Hurwitz, che venne presentato quasi alla chetichella, sfuggì ai più, contesi da troppi ricevimenti, e fu prontamente fatto sparire dagli americani, non troppo soddisfatti della tesi secondo cui il fascismo, creduto estinto, allignerebbe ancora nei paesi

democratici. Le retrospettive e personali, quell'anno, furono meno sostanziose, ma pur di rilievo, dai primitivi francesi a Feyder, da Stroheim (con la prima assoluta de *La Danse de mort* di Marcel Cravenne) a Ivens, da Sternberg a Watson e Webber, a Méliès. Fu l'anno che imperversò Orson Welles, e scese in campo fiducioso di sgominare Olivier, su terreno shakespeariano, col suo *Macbeth*, ma poi, avendo ricevuti i giornalisti ed essendosi accorto, dalle domande rivoltegli tra un panino voracemente acciuffato ed un altro, che tirava mala aria per il suo film, si offese e lo ritirò dal concorso. Fu l'anno che si aperse la gran "querelle" sull'*Amleto*, e qualcuno si scandalizzò, perché la giuria lo preferì a *Louisiana Story*. Fu l'anno che *La terra trema*, dopo esser caduta scandalosamente tra il seccato disinteresse dello scelto pubblico, dovette, per giungere al meritato premio internazionale, superare opposizioni di natura extrartistica da parte dei soliti giudici zelanti. E che l'assurdo premio al miglior film italiano creò equivoco, essendo stato conferito al leggiadro *Sotto il sole di Roma*.

Nel 1949 le cose andarono un po' peggio ancora. La disputa questa volta fu tra i sostenitori di *Manon* di H.G. Clouzot, che vinse il gran premio, e quelli che avrebbero voluto darlo all'indipendente e coraggioso *The Quiet One* di Sidney Meyers. Si registrò il crollo di Pabst con *Geheimnisvolle Tiefe*, si salutò una sia pur vaga reviviscenza francese (oltre a *Manon*, c'era il gustoso Jacques Tati di *Jour de Fête* – "Allez allez, rapidité, les américains", divenne il motto corrente –, c'era il Duvivier di *Au Royaume des Cieux*). L'Italia puntò su *Cielo sulla palude* di Genina, insieme col quale c'erano Chiarini (*Patto col diavolo*) e Lattuada (*Il mulino del Po*, fuori concorso), dalla Germania giunse il qualunquismo espressionistico di *Berliner Ballade* di R.A. Stemmle, degli inglesi, quest'anno, solo *The Last Days of Dolwyn* di Emlyn Williams e *Kind Hearts and Coronets* di Robert Hamer meritarono qualche attenzione. Il consueto Fernández con *La Malquerida*, lo svedese Bergman, il polacco Rybkowski, e una produzione in serie statunitense, che aveva le sue punte in *The Snake Pit* di Anatole Litvak, in *Champion* di Mark Robson, (fuori gara c'era il Kline di *The Forgotten Village*). I tempi si facevano duri. Anni di gran carestia. E l'Unione Sovietica, imitata a poco a poco da tutti i satelliti, si asteneva ormai da due anni dal partecipare (la giuria, dopo il 1947, era diventata nazionale, con variopinte intrusioni di gente della più disparata provenienza e bene spesso non qualificata). La, bella e giovane tradizione delle retrospettive si interruppe. E le lamentazioni sui casi di Venezia furono

molte e giustificate.

1950. Questa volta il "casus belli" fu costituito da *Dieu a besoin des hommes* di Jean Delannoy: ortodossia o eresia? Il film corse brutti rischi, offese i soliti cattolici miopi e baciapile, piacque a quelli di più larga apertura mentale. Ma non la spuntò in sede di giuria ufficiale. Gli venne preferito il decoroso ma anonimo *Justice est faite* di André Cayatte. Risplendette, prima di venir soffocata dalla censura, la maliziosa luce de *La Ronde* di Max Ophüls. I francesi fecero sul serio. Perfino *Orphée* di Jean Cocteau riuscì, col suo barare, a carpire un premio. L'asso della competizione fu, fuori concorso, *Give Us This Day* di Edward Dmytryk, che salvò la rappresentanza inglese, seguito a forte distanza da *The Blue Lamp* di Basil Dearden. Vedemmo *Epilog* di Helmut Käutner, l'israelita *Out of Evil* di Joseph Krumgold (presentato quasi clandestinamente), *Rosauro Castro* di Roberto Gavaldon, *Bara en mor* di Alf Sjöberg, e *La noche del sabado* di Rafael Gil, che credo detenga il nastro azzurro dell'ilarità suscitata involontariamente. *La gran giornata* di Rossellini, con *Stromboli* e *Francesco, giullare di Dio*, andò a finire in una Waterloo quasi completa, e tra gli italiani prevalse logicamente Blasetti con *Prima comunione*, Spedizione punitiva degli americani, con una serie di prodotti commerciali più o meno egregi (*Cinderella* di Disney, *Caged* di John Cromwell, *All the King's Men* di Robert Rossen, *Panic in the Streets* di Elia Kazan premiato non si sa perché, *The Asphalt Jungle* di John Huston, che si staccava di una buona lunghezza). Furono riprese, un po' approssimativamente, le mostre personali. Dedicate a Greta Garbo, a King Vidor e, con maggior completezza, a Marcel Carné, di cui comparve il recente *La Marie du Port*). Il signor Selznick assegnò per la prima volta il suo "Golden Laurel", e con spiccato senso del rispetto per gli ospitanti venne cinto di gloria un pessimo film italiano: *Donne senza nome* di Géza von Radványi. Venne inaugurata la Mostra mercato del film, e la quantità di pellicola riversatasi sul Lido, Venezia e dintorni raggiunse cifre astronomiche. Qualcuno, fatti conti a fine manifestazione e visto che non tornavano, suggerì che la Mostra durasse qualche giorno di meno, escludendo qualche superfluo quintale di scatolame pellicolare. Ma prima ancora che la manifestazione fosse chiusa venivamo premurosamente informati che quest'anno essa si sarebbe di nuovo protratta per tre settimane. La breve storia è finita. La parola è alla cronaca.

I registi: Alessandro Blasetti

a. IV, n. 70, settembre 1951, pp. 142-145

Si potrà dire qualsiasi cosa di Alessandro Blasetti, ma non ch'egli non sia innamorato e convinto del lavoro che fa, che non sia disposto a difenderlo sinceramente, a ogni costo, magari di difendere con tutto lo sfavillio della sua loquela cause schiettamente perdute. Abbiamo tutti un po' rimproverato a Blasetti la sua foga, la sua esuberanza, come quelle che gli impediscono quasi sempre di fare dei film, equilibrati armoniosi, limpidi. Ma bisogna pur dire che senza quei difetti i suoi film sarebbero privi anche dei loro pregi. Si tratta di due facce della stessa medaglia. Blasetti occorre prenderlo in blocco, così come è. Tirate le somme, rimarrà sempre un buon margine all'attivo. Ai "distinguo" della critica il regista ha sempre opposto una certa qual insofferenza. Lui, un tempo giornalista e scrittore, ama farsi una bandiera della pratica opposta alla teoria, e tale bandiera sventola sia al critico che ha creduto coglierlo in fallo sia all'allievo regista, che nelle aule del Centro Sperimentale attende da lui un orientamento. L'amor proprio di Blasetti è una molla sempre pronta a scattare. L'ho visto amareggiarsi, ultimamente, perché gli è sembrato che molti non siano memori di un coerente indirizzo ideologico, presente in tutta la parabola della sua attività; amareggiarsi perché sono stati attribuiti a Zavattini certi specifici meriti, riguardo a *Prima comunione*, che invece egli documentatamente rivendica; amareggiarsi perché qualcuno ha creduto scorgere in quel film un ricordo, d'altronde più che legittimo, di Clair. Caro Blasetti. In questo eterno polemizzare, difendersi attaccando c'è tutto lui, nobilissimo don Chisciotte del nostro cinema. Ma è bene soggiungere che questo acuitissimo amor proprio non gli impedisce di sorridere di se stesso, anche se, con quel lampo ironico, sono, nello stesso tempo, presi di mira, e più intenzionalmente, molti altri.

Uno spasso raro è, per esempio, sentir raccontare da Blasetti com'egli sia riuscito ad imparare solo dopo una dozzina d'anni di carriera l'uso dei campi e dei controcampi. Effettivamente, per il Blasetti di venti, o anche quindici anni fa, le accuse di "sgrammaticatura" si sprecavano. Ci volle la pignoleria di Renato Castellani, che gli fu assistente per *Un'avventura di Salvator Rosa*. Castellani, dunque, se la era presa a cuore. E gli spiegava, pazientemente, che a un campo così e così corrisponde, angolazioni alla

mano, un controcampo colà e colà. «Sì, sì», faceva Blasetti, e applicava alla rovescia. Pare che il povero Castellani si fosse ridotto alla disperazione. Ma il fatto sta che la grammatica del cinema Blasetti, che aveva già dietro le spalle una dozzina di film, finalmente si decise ad impararla. Questo particolare curioso ci aiuta ad avviarci nella analisi della lunga attività di Blasetti. La quale, ai suoi inizi, fu, appunto, contrassegnata chiaramente dalle caratteristiche, positive e negative, di istintività del suo autore. Un pioniere, Blasetti, possiamo dirlo senza retorica. I cui inizi coincidono praticamente con l'avvento del sonoro. Sebbene la sua prima esperienza, *Sole* (1929) si collochi ancora alle estreme soglie del muto. Un film, quello, giovanile, ma già in linea con l'esigenza blasettiana di esprimere dei contenuti attuali e il più possibile vivi, magari addirittura universali. A quel tempo era di moda la bonifica, e il racconto si aggirava su tale tema. La ricerca di personaggi "sani" era già un'altra caratteristica del regista. A quel film si collegò *Terra madre* (1930), che si proponeva, con onesto convenzionalismo, di predicare il "ritorno alla terra". Era già evidente in Blasetti da un lato un gusto per un cinema di largo respiro, un cinema che rompesse il cerchio dei teatri di posa e respirasse aria aperta, dall'altro un pronto interesse verso i problemi proposti dal sonoro, una ricerca di applicazioni del nuovo mezzo espressivo, da inserirsi su una spontanea inclinazione al grande affresco pittorico, pure fondamentale in lui. Non so se sia proficuo ripercorrere intero il cammino del regista, anche nelle sue tappe trascurabili, come certe edizioni filmiche di successi teatrali, (*Nerone*, 1930), come certe commediole di marca Cines (*L'impiegata di papà*, 1934). Saltiamo anche *Palio* (1932), dove già si profilava un gusto del pittoresco, dei costumi, delle bandiere al vento, di certi pretesti esteriori di composizione, e arriviamo a *1860* (1934), film che ha subìto un recente riesame a fini polemici da parte della critica. Si è voluto dimostrare – è noto – che ad esso risale l'inizio del così detto neorealismo italiano. Alla qual affermazione altri ha opposto addirittura *Sperduti nel buio* di Martoglio (1914), negando quindi l'esistenza di un neorealismo, col creare un discorso unico tra realismo vecchio e nuovo. La discussione è, come accade in genere, di un'utilità relativa. *1860* si valeva, effettivamente, di molti procedimenti cari all'attuale neorealismo. Sfruttava, per esempio, attori quasi tutti occasionali, i quali si rivelarono spesso di singolare efficacia emotiva, fino a far risultare fastidiosamente retorica la recitazione di un pur valente attore teatrale come Gianfranco Giachetti. Ancora. Le riprese in

esterni naturali in *1860* predominavano. E vi era evidente un contributo corale attinto alla realtà viva della Sicilia. La storia di un "picciotto" che si arruola con Garibaldi e della sua giovane sposa era raccontata con un piglio sostenuto, con una eloquenza squillante, con un gusto compositivo che si fondeva con un rilevante senso del ritmo. La scena che precede la fucilazione, con un suggestivo impiego del sonoro nel canto delle litanie, la battaglia di Calatafimi, la ricerca che la donna compie, dopo la battaglia, del suo uomo sul campo disseminato di corpi esanimi; queste, e parecchie altre pagine vanno inserite in un'ideale antologia del cinema italiano. A tale schiettezza fa riscontro un macchiettismo un po' trito e ovvio nella pittura di certi personaggi "borghesi" (i vari tipi di politicanti parolai). Ancora in chiave epica, se pur entro tutt'altra cornice, era *Vecchia guardia* (1934), film che forniva un'interpretazione sommariamente idealizzata dello squadrismo fascista. La contrapposizione di esso al nemico da combattere avveniva secondo schemi non sottoposti a revisione critica, ma entusiasticamente accettati, in perfetta buona fede. Il film mirava a una commozione immediata, e la raggiungeva; ricorrendo anche al sicuro espediente di un personaggio infantile, destinato al sacrificio. Era tuttavia questo personaggio di Mario, il ragazzo che segue le squadre, a consentire certi pudichi e attenti sguardi entro un certo, riconoscibile ambiente borghese. E non mancava qualche felice nota di umore, nel personaggio dello squadrista panciuto, affamato e ridanciano, impersonato da Ugo Ceseri. Il film successivo, *Aldebaran* (1935), pur mirando anch'esso ad accenti epici, risultava invece minato da compromessi romanzeschi. Il facile intrigo psicologico andava a detrimento di un possibile slancio conferito all'opera dalla sua ambientazione nella Marina da guerra. Sempre saltando a piè pari le tappe di raccordo, le compromissioni con le esigenze dei produttori, arriviamo a *Ettore Fieramosca* (1938), con cui Blasetti soddisfò una sua tenace aspirazione, ritornando, munito di doviziosa tavolozza, al film in costume, con tonalità epiche, torneare di cavalieri, garrire di insegne e tanti altri coloriti ingredienti. Raffinatissimo, se pur non mai compiaciuto, da un punto di vista formale, stupendamente ritmato in sequenze di alto impegno figurativo come quella del torneo, ricco di aperture paesistiche di evidente pregio pittorico, *Ettore Fieramosca* esasperava un difetto che già si era fatto pericolosamente avvertire nella produzione di Blasetti: la mancanza di un discorso narrativo equilibrato, chiaro, consequenziale. Il linguaggio, la sintassi di Blasetti presentavano sempre,

in maggiore o minor misura, falle, scompensi, oscurità, vuoti. In *Ettore Fieramosca* la mancanza di uno scenario saldo e logico, la mancanza, forse, di un metodo di lavorazione ordinato, la tendenza garibaldina ad affidarsi ai capricciosi suggerimenti dell'estro momentaneo, condussero ad un risultato di presso che totale incomprensibilità dell'azione in certi punti del film.

Fu perciò una graditissima sorpresa quella di *Un'avventura di Salvator Rosa* (1940), film di una elegante disinvoltura, di una scorrevolissima vena. Ma non si trattava di un semplice divertimento. Anche se le pretese epiche si scioglievano qui in un sorriso picaresco e beffardo, il film costituiva un po' la somma di tutte le aspirazioni pittoriche del regista, che, ispirandosi ai maestri del seicento, al Rosa anzi tutto, era riuscito a creare composizioni di sapiente effetto luministico. E poi, uno scenario particolarmente agile e spiritoso aveva posto le basi per un raccontare di evidente felicità. Ma a Blasetti parve, evidentemente, di non essersi impegnato abbastanza a fondo, di non avere, con quel film, lanciato alcun messaggio. E si volse a comporre un film "mammouth", una fiaba colorata di intenzioni messianiche. Profuse un'iradiddio di mezzi, e ne venne fuori *La corona di ferro*, un nibelungico (le reminiscenze per esempio, di Lang sono evidenti) polpettone, dove la pur generosa allegoria del trionfo delle forze del bene su quelle del male (un'allegoria che, se passò inosservata presso i potenti nostrani, destò tutti i sospetti e i furori del dott. Goebbels, che la sapeva più lunga) si sprigionava da un faticosissimo racconto di un palese cattivo gusto, cui mancavano, della fiaba, la levità, lo spirito, la freschezza di fantasia. L'insuccesso della *Corona di ferro* causò notevole amarezza a Blasetti, che ci aveva creduto, in buona fede, come sempre (e, quello che è peggio, ci crede tuttora), ed egli pensò di vendicarsi girando una serie di film che credo in fondo per varia ragione, non gli interessassero. Dalla *Cena delle beffe* (1941), retorica sfilata di ciarpame di origine benelliana, su su fino a *Nessuno torna indietro* (1943), tentativo rimasto a mezzo di evocare un mondo di psicologie femminili, attraverso quel *4 passi fra le nuvole* (1942), che rimane un curioso caso isolato. A quel film Blasetti è scarsamente affezionato. Ancor oggi lo considera cosa sua in minima misura, attribuendolo alla scenarista Zavattini (all'opposto di quanto è avvenuto per *Prima comunione*). *4 passi fra le nuvole* è un film che ha fatto versare molto inchiostro, non al suo apparire, allorché passò quasi inosservato, ma in questi ultimi anni, quando, in ispecie all'estero, si volle considerarlo, equivocando anche sulla sua data di realizza-

zione, uno dei primi prodotti della così detta "nouvelle école italienne". In realtà il film ha ben poco da spartire col realismo, nuovo o vecchio che sia. È una garbata favoletta (un uomo, un tipico borghese abitudinario e schiavo di una pigra routine matrimoniale di cui è sazio, incontra per caso, in viaggio, una ragazza sedotta e abbandonata incinta, e si presta a fingere un legame inesistente con essa, per salvare la situazione di fronte ai genitori di lei, buona gente di campagna. Con quel che segue). Il pregio del lavoro consiste nella precisione gustosa del piccolo mondo e della figura del borghese, assai finemente tratteggiata da Gino Cervi, nei suoi rapporti con la moglie prima, con la ragazza poi. Nella seconda metà, purtroppo, la qualità dell'invenzione scade e le inevitabili svolte nel dolciastro e nel manierato infirmano, se pur non decisamente, l'armonia del film.

Nella corrente realistica Blasetti cercò invece di inserirsi di proposito con U*n giorno nella vita* (1946), film che traeva la propria ispirazione dalla recente lotta antitedesca, ma che d'altra parte rifiutava i metodi cari al neorealismo, per ricostruire a proprio modo la realtà, valendosi anzi tutto di attori professionisti. Metodo più che plausibile e gesto coraggioso, in un momento di "cronachismo" imperante, ma che non approdò a risultati altrettanto puri di quelli conseguiti dalla nuda essenzialità di un Rossellini. Del film si ricorda più volentieri l'appello alla fratellanza che non le immagini attraverso cui tale appello è espresso. Immagini che, pur tra istanti emotivi, come quello della strage finale, rimangono un po' estranee, un po' costruite. Effetto forse anche del momento in cui il film comparve, trovando tutti assuefatti a modi espressivi più scabri e immediati, nei riguardi di quella materia ancor così bruciante. Dopo di che, ancora una volta l'aspirazione messianica di Blasetti cercò sfogo in un film di grosse dimensioni. E questo fu *Fabiola* (1949), dove, nell'ambito di uno spettacolone mastodontico e farraginoso, Blasetti cercò di dare della lotta dei primi cristiani per la fede, un'interpretazione attuale di ampio significato sociale. Eccellenti propositi, non si nega, ai fini dell'estrinsecazione dei quali lo spreco opprimente dei mezzi non fu affatto giovevole. Il film apparve soverchiato dai difetti di oscurità narrativa un tempo propri di Blasetti, (allo scenario aveva messo mano un numero inverosimile di eterogenei collaboratori, e non è da meravigliarsi se ne uscì fuori una storia pasticciata e improbabile), e tarato da una patina di freddezza, di falsità, di provvisorietà di tutto quell'antico mondo che si era cercato di evocare. Naturalmente, del regista si salvò,

qua e là, lo sperimentato mestiere, ad esempio in certe scene di massa. A più miti pretese Blasetti si è ricondotto con *Prima comunione* (1950), favola moderna contro l'egoismo, che si apparenta strettamente a *4 passi fra le nuvole*. La storia del signor Carloni, borghese troppo contento di sé e troppo poco sollecito degli altri, cui il ritardato arrivo dell'abito da comunione per la propria bimba dà modo di constatare la propria meschinità, è stata raccontata da Blasetti con scioltezza e spirito evidenti, anche se con qualche eccessivo ricorso al macchiettismo. L'assiduo commento della voce fuori campo, per contrappuntare la proiezione visiva dei pensieri segreti del signor Carloni, ha qui una precisa funzione. E alcuni di tali pensieri, spesso egoistici, assumono un sapore ed una attendibilità psicologica indiscutibili. Quella di Blasetti, che attualmente sta preparando *Zibaldone*, è una carriera diseguale, nel suo rilievo e nella sua generosità. Ma dove egli tiene venga riconosciuto un elemento costante: quello, ideologico, di un appello alla solidarietà feconda tra gli uomini. E non v'è motivo alcuno per non dargli atto di tale sua aspirazione non recente, di cui parecchie opere rimangono eloquenti testimonianze.

Dopo Venezia - Omaggio a Jouvet

a. IV, n. 71, ottobre 1951, pp. 179-180

C'è un'opinione, abbastanza diffusa, tra la critica, che tende a staccare nettamente, in Louis Jouvet (parlo dell'uomo di teatro), il regista dall'attore. Grande il primo, mediocre il secondo. Apostolo di un gusto raffinato e pur rigorosissimo il regista, istrione di classe, ma privo di un sicuro freno, l'attore. A questa distinzione mi sono sempre ribellato. E mi sembra il caso di ricordarla ora, in morte di Jouvet, col proposito di ricapitolare i tratti di questa figura, dall'incalcolabile peso nella storia dello spettacolo contemporaneo. Purtroppo la mia conoscenza diretta dell'attività scenica di Jouvet è stata assolutamente episodica. Ma mi è bastata per giungere alla conclusione che scindere in lui l'attore dal regista è arbitrario, tanto l'uno appare in funzione dell'altro. Non vedo proprio in che cosa il graduato e lucidissimo disegno caricaturale del suo Arnolphe nell'*Ecole des femmes* contradica al gusto squisitamente ironico di una messa in scena prodigiosamente sottile. L'istrionismo, così detto, dell'attore Jouvet era il frutto di una medita-

zione, propensa talora a espandere nella deformazione i contorni del personaggio; ma questo avveniva in conformità con una concezione unitaria e coerente dello spettacolo. Del resto, a contradire l'opinione di un Jouvet "gigione" sta la sua predilezione discreta per certe piccole figure marginali, da lui tante volte riservatesi nei lavori allestiti. Pur affrontando spesso, specie nell'ultima parte della sua carriera, personaggi di grande statura, personaggi da mattatore, Jouvet ha sempre concepito un teatro non in funzione diretta di se stesso. Il quadro, la struttura dello spettacolo innanzi tutto (e qualche volta a costo di cadere in sovrabbondanze raffinate; sebbene in Jouvet la lezione di Copeau, sia pure rivissuta e filtrata attraverso uno spirito altrimenti sensuale nel suo rigore cartesiano, fosse sempre avvertibile: valgano, per tutte, *Les fourberies de Scapin*, che sono una delle sue ultime e più perfette fatiche).

La riprova di questo ragionamento mi piace andarla a cercare nell'attività cinematografica di Jouvet, che abbraccia quasi tutta la parabola del cinema sonoro francese, lungo la quale il suo nome ricorre con frequenza e carattere di "indispensabilità". Il cinema sonoro francese non sarebbe stato, senza Jouvet, quello che è stato. E ciò malgrado che egli, in fondo moderatamente affettuoso verso l'arte delle immagini, si sia astenuto dal trasferire in essa anche la sua esperienza registica. Cosa che, ritengo, avrebbe potuto invece fare con profitto, grazie al dono di una luminosa chiaroveggenza e di un raro potere di assimilazione. Tale potere risulta appunto dal fatto che Jouvet, contrariamente a tanti suoi colleghi di teatro, nasce attore di cinema compiuto, con un pieno dominio dei diversi mezzi di espressione richiesti dallo schermo. Ed è questa per me la riprova della sua natura di attore esemplarmente essenziale. Se Jouvet fosse stato, come si vuol sostenere, una natura esuberantemente istrionica, il cinema avrebbe immediatamente e inesorabilmente denunciato, assai meglio che la ribalta, le scorie sovrabbondanti. E invece la recitazione cinematografica di Jouvet è un modello di asciuttezza – quasi scarna, quasi, per un occhio distratto, opaca talvolta, – di concretezza, di quelle virtù, cioè, che per l'interprete di cinema sono indispensabili. Lo schermo, si sa, ingrandisce tutto, rende retorico quel gesto, quella smorfia che la ribalta attenua e trasmette proporzionata al pubblico lontano. L'occhio della macchina è spietato, fruga, avvicinandosi, in profondità. Ebbene, certi primi piani di Jouvet rivelano il segreto di un'arte capace di attingere le sfumature più segrete di una psi-

cologia col semplice muovere di un muscolo facciale o con la piega ironica di un labbro o con il significante inarcarsi di un sopracciglio. La recitazione cinematografica di Jouvet è, nei casi migliori (ma il rendimento dell'attore è di rara costanza), esemplare, nel senso letterale, di una sua proponibilità manualistica in sede di scuola. Ed è sempre e soprattutto il viso a giuocare, quel viso che gli spettatori di teatro vedono solo a distanza e senza poterne cogliere, come fanno quelli del cinema, le più sfuggenti peculiarità espressive. Non credo che i primi piani dell'attore Jouvet potrebbero prestarsi alla dimostrazione del paradossale assunto, per cui Pudovkin si valse di primi piani di Mosjukin (essere cioè il senso di un'espressione facciale "costruibile" per pura virtù di montaggio).

Dicevo che Jouvet attore cinematografico nasce perfetto. Può valer di riprova *La Kermesse héroïque*, che sta agli inizi dalla seconda carriera di Jouvet e che la Mostra veneziana ha riesumato in sua memoria. Il suo elemosiniere del duca d'Olivares rimane a tutt'oggi tra le pietre miliari d'una parabola interpretativa. Con quella sua aria sorniona (penso alla scena del finto morto, in cui il frate finge condiscendentemente di stare al giuoco, pur dando chiari segni di aver mangiato la foglia, e, allorché al "morto" scappa uno sternuto, si affretta con una coscienziosa premura, percorsa da un lampo di ironia, ad augurare: «Dieu vous benisse»), con quella sua controllata ma avvertibile vena di sensualità, così in linea con gli umori grassocci e rinascimentali di un'epoca e di un ambiente. Nel film di Feyder – 1935 – c'era già intero Jouvet, capace, come sulla scena, di portare con discrezione una figura marginale sul piano del ritratto compiuto. Ricordare i film successivi sarebbe fatica notevole, tanti furono. E d'altronde «Cinema» ha da non molto dedicato a Jouvet un profilo. Si può invece compiere una corsa rapida e disordinata attraverso la galleria stupenda dei caratteri da lui consegnati alla storia del cinema, per isolarne qualcuno. Come l'ispettore di *Alibi* (Pierre Chenal, 1937), così denso e secco e tagliente, nella sua schermaglia d'intelligenza con un criminale d'eccezione (von Stroheim), ch'egli è sicuro di condurre in trappola al giusto momento. O quell'altro poliziotto in *Quai des orfèvres* (H. G. Clouzot, 1947), così inedito e sugoso, nel contrasto tra una esteriore, ruvida decisione e quel suo profilo privato, trascurato e ciabattone, ma illuminato dalla nota umanissima del figlio adottivo di colore, allevato teneramente. Come l'istrione illuso e illudente e melanconicamente fallito di *La fin du jour* (Julien Duvivier, 1939), come l'aristocratico

"paria" di *Les bas fonds* (Jean Renoir, 1936), come l'obliquo briccone di *Un carnet de bal* (Julien Duvivier, 1937). L'esemplificazione potrebbe proseguire a lungo. Ma forse non è necessario. Basta rileggere i nomi: da Feyder a Renoir, da Chenal a Duvivier, fino a Clouzot. C'è gran parte del grande o del buon cinema francese dei famosi "dieci anni", che si salda con il nuovo cinema francese, diverso e pur tributario dell'antico.

Ed è ancora con l'avallo di Clouzot che abbiamo, di recente, ammirato Jouvet in un eloquente "tour de force": la caricatura del guitto in *Miquette et sa mère* (1950), sostenuta con una acre impietosità di osservazione e di deformazione. Solo un magnifico attore – il discorso si chiude dove si è aperto – può in tal modo fingere di essere un deteriore istrione.

Alfabeto minore di Hollywood

a. IV, n. 72, ottobre 1951, pp. 208-209

La fecondità spesso felice di Hollywood poggiò, durante gli anni aurei (quegli anni che stavano inesorabilmente esaurendosi allorché la guerra scoppiò), su due cardini: l'esercito degli sceneggiatori e quello degli attori. Ma, per ciò che riguarda questi ultimi, io non intendo riferirmi tanto ai "divi" quanto ai caratteristi, a quelle figure così dette di secondo piano, che in un'infinità di casi hanno conferito a questo o a quel film il suo succo più vero. A quegli attori di cui spesso il grande pubblico ignora il nome, se pur riconosce il volto. Non che il contributo dei "divi" al cinema di Hollywood sia stato trascurabile, e non soltanto nel periodo mitologico del muto, ma anche durante la prima fase dell'era sonora, quella cui soprattutto intendo qui riferirmi e che fu spiccatamente propizia alla fioritura minore di cui sto parlando. Ma lo sciame dei caratteristi americani costituisce, forse, un fenomeno ancor più tipico di quella cinematografia, sollecita del particolare, del "gag", della figuretta in margine, al fine di rendere denso, concreto ed efficiente in ogni sua parte il racconto. Volendo paragonare, un po' baroccamente se vogliamo, il prodotto filmico ben confezionato negli studios di Hollywood ad un panettone o ad un bel dolce con la crema, quei caratteristi sarebbero, in certo modo, i pinoli, i cedri canditi, oppure le ciliegine o i ghirigori di zucchero filato della situazione. Che costituiscono, come è noto, l'obiettivo primo e più ghiotto di chi prenda d'assalto uno di quei dolci. Il

cinema americano è ridotto oggi, si sa, a vivere, almeno in parte, di memorie. Nella assidua ricerca del tempo perduto mi è sembrato quindi utile tracciare le brevi note per un "alfabeto minore di Hollywood", che registrasse quei nomi, non arrivati allo "stardom", che sovente il comune spettatore trascura, pur godendo gli "exploits" degli attori cui essi si riferiscono. Troverete quindi in questo alfabeto dei morti e dei vivi (quei vivi che ancor oggi immettono una nota di sapore nei prodotti, troppo spesso assai meno ben confezionati che in altri tempi, di Hollywood. Poiché il "neorealismo" ha inferto a essi un serio colpo, ne ha impoverito le file, ma non è riuscito, la Dio mercé, ad eliminarli del tutto). Probabilmente non troverete tutti i nomi che pretenderete di trovarci (e magari ne troverete qualcuno che non vi sareste aspettato). Non so che farci. La memoria mi avrà certo giocato qualche scherzo. Qualche altro l'avrà giocato il mio capriccio. A proposito del quale, non domandatemi, vi prego, il perché di questa o quella inclusione od esclusione. Rischiereste di sentirvi rispondere, con petroliniana inesorabilità: «Perché sì».

ARMETTA HENRY - È probabilmente, di tutto il cinema americano, l'uomo che più ha fatto imbestialire gli zelanti nazionalisti dell'epoca fascista. Perché è stato, per anni e anni, il prototipo di un certo "cliché" d'italiano in America, garrulo, servile, e di professione cameriere, locandiere, oste e simili. Un "cliché" che forse non si discostava troppo da una certa realtà. In sostanza, era un simpaticone, con quella figura tozza, quel gran faccione quadrato col cespuglio dei baffi neri, e gli ampi gesti delle braccia invitanti e il sorriso un po' untuoso. Riuscì a scocciare il fascismo fino all'ultimo (nato a Palermo nel 1888, morì infatti nel 1945). Citare qualche suo film è praticamente impossibile. Era come l'erba bettonica. Chiuse la sua carriera in bellezza – per modo di dire – con un film ambientato nella sua terra di origine: *A Bell for Adano* (*Una campana per Adano*, 1945).

AUER MISCHA - Costituì, ai suoi tempi d'oro, una specie di parodia del motto «genio e sregolatezza». Ha sempre preso, o gli hanno fatto prendere, molto sul serio (sarebbe più esatto dire "sul ridicolo") la sua qualità di russo emigrato. Stralunato e lanternuto, ha immesso nei film cui ha partecipato un granello di gradevole follia slava. Il suo parassita di *My Man Godfrey* (*L'impareggiabile Godfrey*, 1936) lo lanciò in maniera clamorosa. Effettivamente, in quell'occasione, egli, nei panni dell'ispirato cocco della miliardaria svanita, rasentò il sublime nell'idiozia. Il suo canto di *Occhi neri*, i

suoi balzi scimmieschi per il salotto della dorata imbecillità valsero a creare un tipo. Quel tipo di cui pur oggi ci vengono, ahimè, propinati gli scampoli. Dio ci salvi dagli epigoni. Anche se si chiamano tuttora Mischa Auer. Però prima di ridursi a copiare se stesso Mischa colse ancora qualche buona occasione: ricordo per tutte *You Can't Take It with You* (o *L'eterna illusione*, 1938). Il suo professor Kolenkof, spiritato e mangiasovietici, rimane tuttora un irraggiungibile modello per gli attori che, sulla scena, sono chiamati a dargli vita nel diabolico imbroglio di Kaufman e Hart.

BENCHLEY ROBERT - Ovvero la cultura a Hollywood. Laureato in filosofia a Harvard, giornalista, critico drammatico e via dicendo. Un signore di mezza età, leggermente pingue, eternamente in "smoking", gli occhietti eternamente semichiusi dai fumi di una dolce ebrietà. Un uomo estremamente spiritoso, con una sua malizia, di falso addormentato, con una sua filosofia della vita (probabilmente diversa da quella imparata ad Harvard), guidata da un sano cinismo, da uno scettico e conciliante buonsenso, Un caro compagno, mancato al nostro affetto, cinquantaseienne, nel 1945. Qualche suo film? Mah, pescate soprattutto nella produzione M.G.M. tra il 1933 e il 1938: e se proprio volete un titolo, ecco: *China Seas* (*Sui mari della Cina*, 1935). Il film era scadente, Benchley impagabile.

BING HERMAN - Il re dei "maîtres", dei proprietari di locali. Ma di lusso, intendiamoci, o comunque su altro piano che quelli cari al buon Armetta. "Noblesse oblige". L'agitatissimo Bing ha il bel Danubio blu nelle vene. E un'erre squillante come un campanello d'allarme. Un buffo, dignitoso ometto, sempre in procinto di alzarsi sulla punta dei piedi, per rendersi più importante e far meglio rispettare la sua dignità professionale, più volte oltraggiata. Anche lui, prodigo di gran gesti delle braccia avvezze a servire, e in più ornato, il bel faccione un po' gonfio, da un ricco porro. Un titolo: *The King Steps Out* (*Desiderio di re*, 1936). Vi ho pur detto che Bing era tipo di lusso: in quell'occasione aveva addirittura a che fare col giovane Francesco Giuseppe. Non ci voleva di meno per la sua rumorosa complicità.

BLORE ERIC - L'imperatore dei maggiordomi, dediti alle cure di signori ricchi, giovani e scioperanti. Come *Piccadilly Jim* (*Jim di Piccadilly*, 1936). Un vero personaggio di Wodehouse. L'aristocrazia dei maggiordomi: le "meglio case" di Londra (possibilmente; e se no, di New York). Un puntiglioso modo di portare il "frack", una saggezza ostinata. una calvizie specchiante, una piega sdegnosa e spesso disgustata delle labbra e del naso, di

fronte ad un'umanità tanto diversa dai suoi sacri schemi. *Top Hat* (*Cappello a cilindro*, 1935); *It's Love I'm after* (*Avventura a mezzanotte*, 1937). Ma soprattutto *Piccadilly Jim*. La perla dei maggiordomi e, perché no?, degli attori, nel suo genere.

BRADY ALICE - Fu giovane, quasi bella, spirituale. Invecchiando, acquisì mordente e una sua adorabile maniera di essere svanita. Una specie di Billie Burke, ma meno dolce, più aggressiva. La Burke non si sarebbe mai permessa di possedere un parassita clamoroso e bizzarro come Mischa Auer, né probabilmente avrebbe spinto il giuoco della ricerca delle cose inutili, fino a raccogliere, davanti ad una baracca miseranda, uno sconosciuto male in arnese, per poi trasformarlo in maggiordomo. Quello che, invece, non esita a fare Alice Brady in *My Man Godfrey*, il film in grazia del quale questa effervescente eccentrica si è guadagnata il diritto ad un posto durevole del nostro ricordo.

BRENDEL EL - Chi era costui?, dirà, ne sono certo, qualche lettore giovanissimo o distratto. Un delizioso attore, rispondo. Un "clown" col volto illuminato da un lampo furbo negli occhi. Ricordo un suo cameriere, indimenticabile e godibilissimo: quello di Charles Farrell in *Delicious* (*La piccola emigrante*, 1931). Pur rimanendo sulla breccia, il caro Brendel ha subìto la sorte amara comune ad altri anche maggiori di lui: si è venuto mummificando nell'ombra, in un patetico squallore, come Buster Keaton. Lo abbiamo rivisto, raramente, malandato, di recente, Preston Sturges lo ha "ripescato" per *The Beautiful Blonde from Bashful Bend*. Dio ti benedica, El Brendel: ti sono debitore di alcuni lietissimi momenti della mia carriera di spettatore fanciullo. E i fanciulli sono meno ingrati di quanto non si creda.

BRENNAN WALTER - È una vecchia gloria, ormai. Il cinema sonoro americano, dal 1935 in poi, è pieno di lui, della sua figura dinoccolata di generoso filosofo della prateria. Perché il "western" è il genere in cui si trova a miglior agio (*The Westerner*, *My Darling Clementine*, *Red River*), senza pregiudizio comunque d'altri tipi di film d'avventura, bellica e non. È un primitivo, uno schietto (parlo del personaggio); ci lascia volentieri la pelle per strappar tenere lacrime agli spettatori e offrire ai compagni la gemma di un sacrificio e il viatico di qualche parola di estrema saggezza, venata magari di umorismo, sulle soglie della morte. Ci rifiuteremmo di vederlo correttamente vestito. È un rude uomo, ma con molte finezze. Se Brennan non esistesse, Lauro Gazzolo, sua voce italiana, si troverebbe praticamente

sul lastrico. Perché i film con Brennan sono più numerosi delle stelle nel firmamento, come disse quel savio orientale.

BRESSART FELIX - Emigrato di origine teutonica, ha tenacemente conservato le sue caratteristiche e si presta docilmente ad essere impiegato in parti esotiche (non necessariamente tedesche; può trattarsi anche di una Russia sui generis, come quella che ha fornito i campioni di umanità esibiti in *Ninotchka* (1939). L'importante è che si tratti di esemplari di cretini. Bressart ha ormai al suo attivo una buona collezione di pupazzi caricaturali, disegnati con una matita un po' calcata, ma esilarante.

BRODERICK HELEN - È l'"amica", per eccellenza. L'amica sofisticata, che dice verità paradossali e pungenti, evoluzionando per il salottino, ammantata in una rutilante toilette. La "drawing-room comedy" le deve qualcosa. Il suo volto rotondetto, il suo beffardo buon umore sono i veicoli attraverso cui si manifesta uno spiritoso temperamento di attrice.

BROPHY EDWARD - È un'istituzione, un "povero negro" del cinema americano. Nascevo al cinema, che già Brophy sudava e imprecava alla sorte. È questo, praticamente, il compito affidatogli una volta e per sempre. Il suo ruolo perpetuo è quello di "attendente", voglio dire di persona in sottordine ad altra più importante. In genere, un poliziotto dalle modeste attribuzioni, ma può anche diventare, all'occorrenza, un lestofante. È sottomesso, ma petulante e malignetto. I lazzi che la sua figura piccoletta, calva e inutilmente autoritaria gli hanno attirato addosso lo hanno reso suscettibile e dispettoso. Un titolo per tutti: *The Thin Man* (*L'uomo ombra*, 1934). La M.G.M. dovrà murargli una lapide a Culver City.

BRUCE NIGEL - Massiccio e rubizzo, è, per definizione, il gentiluomo britannico, volentieri in costume, più volentieri in divisa, e meglio ancora in smoking. Assume naturalmente un'aria di importanza, cerca, se può, di essere spiritoso, ma è sostanzialmente stupido.

BURKE BILLIE - L'abbiamo già nominata, per contrasto. È la più celebre e più incantevole "svanita" dello schermo americano. Fu una bella donna, una "star" della scena, sposa al grande Ziegfeld; ora è diventata una caratterista di modesto rango. Ma nel periodo aureo della commedia sofisticata fece faville. Aveva tutta una sua adorabile tecnica di moine, di risatine, di gridolini. Una bambola invecchiata con un'eleganza e un buon gusto indiscutibili, e con un bel buco in mezzo al cervellino. (S'intende, ancora una volta, che parlo del personaggio; quanto più vuoto questo, tanto più

intelligente l'attrice). Se dovessi citare un apice raggiunto dalla Burke, mi riferirei a *Merrily We Live* (*Gioia di vivere*, 1938). Quella materfamilias era veramente una "summa" delle svagatezze, delle distrazioni, delle generosità un po' sciocche, degli stupori entusiastici per cui Billie Burke passerà alla storia. Aveva un debole per i pesciolini rossi che teneva nella vasca, e tutte le mattine, scendendo per la colazione, cominciava invariabilmente con un espansivo: «Buongiorno pesciolini, buongiorno bambine!». Una mattina, una delle "bambine" l'avverte con perfidia ammantata di affettuosa premura: «I pesciolini li ho già salutati io per te, mamma». E quella candida creatura, con immediata e adorante riconoscenza: «Oh cara, che pensiero gentile!». Billie Burke, delizia dei nostri verdi anni, è tutta in questa battuta.

BYINGTON SPRING - È la madre saggia per eccellenza, con una nidiata di figliolanza intorno. A cominciare da *Little Women* (*Piccole donne*, 1933): quindi, tutte le carte in regola. La sua felicità domestica ha fatto perfino nascere una famiglia modello, i Jones, cui è stato dedicato un "serial", a uso del mercato interno. Ne ho visto un esempio: una decorosa ed edificante barba. Le virtù famigliari di Spring possono tuttavia essere, eccezionalmente, alimentate da un granello di ragionevole pazzia: e allora nasce Penny, la madre ostinatamente commediografa di *You Can't Take It with You*, che divora canditi, picchia sui tasti della macchina da scrivere e assiste, con ammirevole e ottimistica calma, allo scatenarsi dell'"Apocalisse" nella sua dolce "home" benedetta da Dio.

Alfabeto minore di Hollywood (II)

a. IV, n. 74, novembre 1951, p. 270

CLIVE E.E. - Era, un tempo, il condimento necessario di ogni film M.G.M. che si rispettasse. Un anziano signore distinto, destinato a sedere sull'alta poltrona del giudice di tribunale. Un giudice benigno e un po' distratto e sonnolento. Qualche volta adorno della tradizionale e boccoluta parrucca dei giudici di Sua Maestà britannica. Qualche altra più sbrigativamente borghese all'americana, «Suo Onore E.E. Clive». Filippo Sacchi sostenne un giorno essere egli il sosia, o press'a poco, di un altro valentuomo del genere: Ned Sparks. Più distinto, però, il nostro Clive. Non gli disdiceva neppure lo "smoking" e magari il monocolo incastrato nell'orbita. Da die-

tro al quale ci giungeva quel suo sguardo accigliato, colorato da un lieve disgusto nei confronti della spicciola umanità.

COBURN CHARLES - Un patriarca, del teatro ancor prima che del cinema. È, per eccellenza, il padre o lo zio capitalista, destinato a venir corbellato, oltre che abbondantemente munto, dai giovani e ribelli protagonisti. Talvolta si indigna, ma finisce per cedere, o per amore o per forza. Talaltra sua è addirittura l'iniziativa maliziosa e iconoclastica. Il monocolo nell'orbita del suo gran viso di cane bull-dog è come lo scettro nel pugno di un re.

CONNOLLY WALTER - Affine, talvolta, al precedente. Ma di diverso temperamento. Alla flemma semiaustera di Coburn egli oppone una naturale foga, una testardaggine combattiva, una volontà dichiarata di assumersi in pieno le arrabbiature. I suoi sbalordimenti, le sue agitazioni sono debordanti e comunicativi. Capra lo predilesse, e non senza motivo: il miliardario padre di Claudette Colbert in *It Happened One Night* (1934) rimane uno dei suoi capolavori. Ma, oltre che miliardario, sa essere maneggione più o meno pulito e rissoso, nel teatro (*Twentieth Century*, 1934) come nel giornalismo. Ed arrivare per contro a dignità di sangue blu. Sangue blu da operetta ma sempre blu: lo rivedo ancora squassare il gran piumaggio del cimiero absburgico in *The King Steps Out* (1936), con un vero gusto, per lui e per me. Spalla eccellentissima di fulgidi commedianti: al mirabile quartetto Loy, Powell, Harlow, Tracy in *Libeled Lady* (1936) egli aggiungeva un jolly dalla facondia sbalorditiva.

COOPER MELVILLE - Molto dignitoso e "comme il faut", con una punta di gradevole smorfiosità. Dev'essere nato in "tight". Può essere la perla dei maggiordomi o il più sciaguratamente balordo dei padroni danarosi (*Tovarich*, 1937). In mano a Lubitsch, può diventare, con saporosissimo stile, un celebre e saputo neurologo, e subire, dalla stregoneria lunare di Marlene, la beffa che coinvolge, più gravemente, il grande gioielliere beato dei propri splendori.

COSSART ERNEST – L'ho nominato or ora. Quel grande gioielliere, cui scintillavano gli occhi nel contemplare i propri tesori, era lui. Non fu l'unica volta che Lubitsch si valse della cordiale misura allusiva di questo attore, avvezzo soprattutto, lui pure, ad incarnare maggiordomi di lunga esperienza e di suasiva complicità.

CRISP DONALD - Oggi è uno dei più sobri e decorativi padri nobili dello schermo americano, particolarmente avvezzo a rivestire le sue nobili

forme di costumi delle più varie epoche. Ma il suo passato è dei più movimentati e rappresentativi di un intero periodo storico. Nacque all'arte, si può dire, insieme col cinema. E, prima di diventare un sagace padre nobile, seppe essere il più esagitato e manierato dei villains (il manesco genitore di *Broken Blossoms*, 1919, era proprio lui), Si fece tuttavia perdonare presto le botte inferte al fragile giglio, dirigendo uno dei più spiritosi film di Buster Keaton: *The Navigator* (1924). Finita la scapigliatura, trovò la tranquilla sistemazione che s'è detto. E si lasciò effigiare in buona parte dei "supercolossi" avventurosi e variopinti che Hollywood sfornò, tra il 1935 e il 1940. Conosce il segreto per tener duro.

CRONYN HUME - Bieca figura di aguzzino, almeno nel film che meglio lo ha messo in luce (*Brute Force*, 1947). Riscatta il compito ingrato con uno stretto controllo espressivo della propria cattiveria.

DANIELL HENRY - Un "villain" in guanti gialli, di una impeccabile cortesia tutta inglese. Un sorriso penetrante, meglio, sferzante, nella sua ironia, vaga eternamente sul suo labbro, e gli occhi scrutano con imperiosa insistenza. Riesce a portare le corna con una esemplare dignità, anche se si tratta delle corna massicce e ramificate del barone di Varville di dumasiana memoria, *Camille*, 1936 (prendete nota: ha avuto il privilegio di baciare la divina Garbo). La sua malvagità congenita ha colpito perfino Chaplin, il quale lo ha reclutato per rifare il verso al leggendario e malefico Himmler [Goebbels] in *The Great Dictator*.

DAVENPORT HARRY - È il vecchio nonno o zio buono per eccellenza, una specie di nume tutelare domestico, di famigliare "deus ex machina". Il depositario di una saggezza antica e pur tenuta assiduamente "à la page", ed estremamente comprensiva e indulgente nei confronti delle giovani generazioni. Un complice affettuoso e malizioso (pensate al lampo dello sguardo sopra alle gran borse) della gioventù ribelle, un anticonformista per eccellenza. Un uomo che la sa lunga, ma che non fa pesare sul prossimo il tesoro della propria esperienza, neppure se siede sulla poltrona del giudice. Pareva destinato a durare in eterno, e invece è morto, a ottant'anni, nel 1949.

DEMAREST WILLIAM - Con la sua rude faccia da pugilatore, esprime spesso caratteri d'una brusca schiettezza. Gli sta a pennello un certo grugno risentito e indignato, come quando lo coglie il sospetto o la certezza di venir menato per il naso.

DENNY REGINALD - Con quell'aria da immutabile bellimbusto brizzolato, è una vecchia gloria. Nel cinema dal 1919. Gli si addicono lo smoking e i fumi di dolcissime sbronze. Ma non è detto che rifiuti la divisa e il costume, magari quello della famiglia Montecchi. È un animale di lusso, una specie di levriero. In fondo, per lo più, anche quanto ad intelligenza il suo personaggio ricorda la nobile, salottiera razza canina. I suoi baffetti sono tra i meglio curati della città del cinema.

I REGISTI: JOSEPH L. MANKIEWICZ

a. IV, n. 75, dicembre 1951, pp. 302-303

Joseph L. Mankiewicz: ovvero del film "prefabbricato". Passati ancora una volta i tempi dei film girati "all'improvviso", dietro la mutevole traccia dell'ispirazione estemporanea. Rossellini, non "docet" più, prende cantonate. È la rivincita dei fautori delle soluzioni lungamente elaborate. Solidi scenari, han d'essere. Anche se probabilmente i tempi della così detta sceneggiatura di ferro debbon ragionevolmente considerarsi tramontati per sempre. Certo, le più recenti pattuglie d'avanguardia della produzione americana, così come di quella francese, sono state indicative ed eloquenti. Trionfi del film elaborato sulla carta. La firma del regista, più di una volta, avrebbe potuto anche esser diversa; sarebbe sempre rimasta la solidità di un impianto narrativo. A Venezia si sono soprattutto fatti ammirare i Jeanson, gli Spaak, gli Antoine e i loro corrispondenti hollywoodiani, assai meno forniti letterariamente, ma dotati di quel nerbo che ognun sa. Indice, tutto ciò, di una crisi, di un asservimento del cinema alla letteratura? Può anche essere, se si tenga presente che spesso la responsabilità dello sceneggiatore è scissa da quella del regista. Un realizzatore, quest'ultimo, magari eccellente, ma meccanico, estraneo, in fondo. Il discorso cambia, qualora le due funzioni si identifichino. Si incontra allora la condizione ideale dell'artista cinematografico. Quella di Chaplin e di Clair, di Dreyer e di Pudovkin. L'astrazione di contenuto da forma, scandalosa per ogni esteta che si rispetti, cessa in quel caso di esser possibile.

Ora, tanto per venire in discorso, Joseph L. Mankiewicz proviene da quella schiera di sceneggiatori, cui il cinema americano dovette e deve tanta parte della sua saldezza narrativa e della sua agevole comunicativa con il

pubblico. Il suo "curriculum" è eloquente, i titoli del suo mestiere ineccepibili: collaboratore di Lubitsch (*If I Had a Million*, 1932) e di Van Dyke (erano i tempi della commedia borghese epidemica e scintillante: come *Forsaking All Others*, 1934); di Borzage e di Cukor; di Stahl e perfino di Fritz Lang. Quest'ultima collaborazione fu di netto rilievo. *Fury* (1936), primo film americano del regista tedesco, rimane tuttora una delle opere più coraggiose nell'indagine polemica di una piaga che affligge gli Stati Uniti: la consuetudine del linciaggio, del popolo che vuol farsi giustizia da sé, spesso nei confronti di un innocente. *Fury* costituisce il maggior titolo di Mankiewicz scenarista. Non solo, ma fu anche l'occasione per il suo passaggio all'attività di produttore. Un produttore di intenti non soltanto commerciali, se egli riuscì a contrabbandare quel film in un periodo in cui la produzione Metro Goldwyn Mayer era pacchianamente orientata verso i "supercolossi" in costume. Mankiewicz non ebbe fretta. Aveva iniziato, ai tempi del muto, come traduttore di didascalie. Aveva compiuto la sua strada, dagli inizi del sonoro, come scenarista di onesti e talvolta nobili propositi e di varia disponibilità; si era sobbarcato a un certo momento la più complessa responsabilità di produttore, produttore di film di obbligatorio successo (con la Metro Goldwyn non ci si possono permettere scherzi). I successi ci furono: si chiamarono, tra l'altro *The Philadelphia Story*, *Woman of the Year*, *The Keys of the Kingdom*. Non si poteva dire che la carriera di Mankiewicz scenarista e produttore avesse fino a quel punto un gran senso, un indirizzo riconoscibile. Era una carriera proba e solcata da qualche esito non banale. L'uomo non smentì la propria prudenza, allorché, nel 1945, si decise ad affrontare, produttore di se stesso (ma ora non più per conto della M.G.M., bensì della più nobilmente impegnata 20th Century-Fox), la regia. E cominciò con un romanzo a uso del grosso pubblico, *Dragonwyck*. I primi anni furono piuttosto oscillanti, ma anche in quelle prime opere non era impossibile individuare i segni di un certo gusto tutt'altro che dozzinale dell'osservazione psicologica e di costume. Come in quel *The Late George Apley* (1947), occasione offerta a Ronald Colman per una assai fine caratterizzazione. C'era un garbo pudicamente ironico, nel modo in cui era affrontato un certo mondo tradizionalista di provincia, a contatto con esigenze nuove. E su altro piano fece parlare un poco di sé *The Ghost and Mrs. Muir* (1947), per la misura con cui era presa per il bavero una moda smoderatamente invadente nel mondo del cinema, la moda degli spettri. Ma le doti di pene-

trante psicologo di Mankiewicz non affiorano completamente se non in *A Letter to Three Wives* (1948). Ricorderete lo spunto ingegnoso: tre mogli ricevono contemporaneamente da una comune amica una lettera analoga, in cui viene loro annunciato che essa sta per fuggirsene con il marito d'una di esse, senza specificare con quale dei tre. Così la lettera diventa, per ognuna delle donne, l'occasione per ripensare criticamente la propria esistenza coniugale, variamente sbagliata. Poi, tutto finirà in una bolla di sapone, ma la lezione sarà servita. Questo film fu a suo tempo, forse, perfino sopravalutato. In fondo, lo stesso lieto fine scopre un po' troppo il giochetto come tale. Lo sceneggiatore si è senza dubbio divertito a montare un meccanismo efficiente e scaltro. Non è facile dire quanto esso sia altrettanto sincero, necessario. Però si ha subito il dovere di aggiungere che la qualità della materia psicologica è di prim'ordine. La differenziazione dei tre tipi, in antitesi con quello, invisibile, della seduttrice che incombe, è ottenuta, con una serie di notazioni molto spesso inedite (si trattava di descrivere i tre modi, assai diversi tra loro, in cui nascono tre matrimoni). Un film concepito da un osservatore di psicologie, questo è certo. Da un uomo che possiede il senso della scelta dei particolari significanti. Pensate alla trovata, in sé e per sé tutt'altro che stupefacente, della casa che trema a ogni passaggio della ferrovia: un motivo conduttore di indubbia puntualità, data la sua stretta rispondenza con gli stati d'animo.

Con *House of Strangers* (1949) Mankiewicz compie un altro grosso passo avanti. Confermando le sue spiccate attitudini per l'analisi delle psicologie individuali, proietta queste su uno sfondo sociale di non dubbio interesse, di ricca attualità. A mio ricordo si tratta della più ampia e persuasiva pittura che Hollywood abbia tentato del mondo degli italiani in America. Mi pare singolare l'equilibrio con cui Mankiewicz è riuscito a toccare i tasti di una dilagante retorica, facendoli vibrare con suono giusto, limpido, sincero. Gli spaghetti, la musica d'opera, la condizione feudale della donna, dei figli nei confronti del capofamiglia, qui non sono motivi d'accatto e d'oleografia, come la laguna dipinta o i mandolini in certe "pizze" di infelice memoria; sono altrettante piccole chiavi per la scoperta di un ambiente, sono elementi di rilievo per la ricostruzione di un clima umano non certo agevole da intuire per un estraneo. Quella che colpisce, nel film di Mankiewicz, è la ombreggiata complessità di una ritrattistica psicologica, la quale, lungi dal fermarsi ad una pittoresca superficie, si preoccupa di dare, di ogni

personaggio, il dritto e il rovescio, mostrando come in esso bene e male strettamente si intersechino, fino a tracciare un tessuto unico. *House of Strangers* racconta, come si sa, la storia di un ex barbiere, il quale si è eretto con le proprie mani una grossa fortuna, diventando banchiere ed usuraio. Dei suoi quattro figli, tre sono variamente succubi del suo paternalistico dispotismo; il quarto, il più intelligente, avvocato privo di scrupoli, è il solo che osi tenergli testa. Ma finisce in galera, capro espiatorio di male imprese famigliari. Il suo carcere è però sulla coscienza dei fratelli. Di quei fratelli che, scatenati da un'umiliazione lungamente compressa, hanno nel frattempo compiuta, con radicali risultati, la loro rivolta contro il padre oppressore. Quando l'avvocato esce di galera, il suo scopo sarà la vendetta. Ma il proposito gli cadrà dalla volontà, dopo uno scontro di qualche truculenza con i fratelli e un colloquio alquanto retorico con il ritratto del padre. "Reviriement" troppo sbrigativo del finale a parte, la sostanza umana di quest'opera è di primissimo ordine. Basterebbe la caratterizzazione di quei quattro fratelli, dei tre succubi in ispecie, così diversamente succubi, uno risentito e autoritario come il padre, un altro ridotto a pura e brutale entità fisica, un terzo più arrovellato ed ambiguo. E soprattutto di quel padre, nei suoi rapporti con il quartiere, suo tributario, con i figli (si pensi alla scena del bagno, in cui egli si fa insaponare la schiena da uno di essi), con gli altri membri della famiglia, con le mura stesse della sua casa, impregnata di lontana provincia italiana del sud, del suo ufficio, da lui costruitosi con personale rischio e fatica ed ora suo infantile quanto orgoglioso vanto. L'impasto di grettezza e di generosità, di dispotismo e di fondamentalmente sano tradizionalismo che esiste in lui viene fatto affiorare da Mankiewicz, grazie anche alla massiccia, stupenda interpretazione di Robinson (ma vi raccomando tutti gli altri tipi, da Conte a Adler e via dicendo), con densissima evidenza. La conquista del senso sociale per Mankiewicz si dimostrò fatto non contingente, poiché il film ch'egli diresse subito dopo, *No Way Out* (1950) affrontava un problema che il cinema americano è andato accanitamente dibattendo in questi ultimi anni. Il problema razzista, nel caso particolare il problema dei negri. Il merito nella scelta del tema è incontestabile, i risultati ottenuti non lo sono altrettanto. La stessa struttura del soggetto è largamente discutibile, in quanto il caso presentato è troppo particolare per poter assumere un significato che lo trascenda. È la storia di un chirurgo negro, il quale, trovandosi a curare due "gangsters" bianchi feriti, fra-

telli tra loro, non riesce a salvare, mediante un'operazione, il ferito più grave e si trova a subire le accuse e la persecuzione del superstite, sorta di energumeno da caso patologico. Da questo deriva l'insorgere nel negro dell'ancestrale complesso di inferiorità, che tuttavia il benefico intervento di un autorevole e comprensivo collega varrà a fargli vincere. La soluzione, come si vede, è di un obbligatorio ottimismo, quale è quello che ispira quasi tutti i film dello stesso filone; ma il modo in cui a essa si giunge non è dei più persuasivi. Mankiewicz è rimasto qui lontano dalla concreta e articolata densità dei suoi film migliori. Si è abbandonato a una vena dissertatrice alquanto statica ed arida. Applicata, per di più, come s'è detto, a un caso un po' troppo specifico, se pur non privo di interesse. Come non è priva di interesse e di significato la posizione mostrata dal regista, di relativa spregiudicatezza nei confronti del problema generale affrontato. In quanto i negri non sono dipinti con unilaterale simpatia, ma viene posto in luce un loro "penchant" aggressivo e violento (sia pure messo in moto da spirito di esasperata ribellione, per difesa contro analoga violenza): si veda lo scontro tra squadre d'azione bianche e nere. Certo, il problema negro vero e proprio – vale a dire quello della posizione del negro nella comune società americana – rimane dal film escluso. I rapporti dei negri con i "gangsters" sono un fenomeno di interesse relativo. E le crisi di coscienza di singoli negri appartengono non tanto alla doppia sfera sociale quanto a quella, strettamente intesa, della psicologia.

La volta successiva Mankiewicz colpisce in pieno centro. *All About Eve* (1950) è un film di perfetto equilibrio, uno di quei film che Hollywood produce piuttosto di raro e con la concorrenza di varie felici circostanze. Si trova, ancora una volta, in questo film, un ricchissimo impegno di differenziazione psicologica nell'ambito di uno stesso ambiente (vedi le tre mogli di *A Letter to Three Wives*, vedi il padre e i quattro figli in *House of Strangers*). E c'è questo ambiente, complesso e cangiante, affascinante e illusorio, questo ambiente che molti si sono provati ad evocare e pochi sono riusciti a rendere plausibile nella sua artefatta, ma innegabile, umanità: l'ambiente della scena di prosa. *All About Eve* giunge poco dopo *Sunset Boulevard* (*Viale del tramonto*, 1950) e ne suscita, inevitabilmente, il ricordo. È, in certo senso, per il teatro, quello che il film di Wilder volle essere per il cinema. Con questa differenza: che se *Sunset Boulevard* raggiunge uno stile più riconoscibile, di gusto più graffiante e raffinato, *All About Eve* raggiunge forse una più

immediata carica polemica, nella sua spietata obiettività: in quanto applica la propria osservazione non a un mondo di favolosi sepolcri, ma a un mondo di riconoscibile attualità. *All About Eve*, storia di una celebre attrice, che, chiamando al proprio fianco una giovane e apparentemente candida ammiratrice, si attira in realtà la serpe in seno, fino a vedersi scalzata dalla propria preminente posizione, in favore della nuova venuta, spinta verso i vertici della carriera dalla molla di una ambizione priva di scrupoli, *All About Eve*, dicevo, è un film completo. Perché non si limita a disegnare queste due figure, simili e diverse tra loro ad un tempo, ma le immerge entro quell'ambiente che solo le può giustificare e rendere comprensibili. A fianco della "diva" capricciosa e isterica, orgogliosa e cinica, e pur capace di coltivare dentro di sé, fino a rimanerne vittima, qualche sentimento disinteressato, che affiora di tra gli orpelli di una personalità "costruita" per creare il proprio mito; a fianco della giovinetta, che recita con incantevole persuasività il proprio "angelismo", per dare la scalata, costi a chiunque quel che costi, alla carriera che sogna, e non guarda in viso a nessuno lungo il proprio cammino, pronta a qualsiasi compromesso con se stessa pur di conseguire determinati scopi; a fianco di queste figure capitali (cui Bette Davis, particolarmente, e Anne Baxter prestano evidenza sconvolgente) altre ne emergono non meno indispensabili. Il critico illustre (un grande George Sanders), che fonde paternalismo e cinismo con una spregiudicatezza disonesta quanto rispettata e temibile. L'amica più intima della "diva" strumento ingenuo dei piani della giovane arrivista, pedina fondamentale in un complicato giuoco di calcoli psicologici. La cameriera della "diva", vittima tutt'altro che sprovveduta di una padrona intemperante, che pur non saprebbe fare a meno di lei. Il regista caustico pomo della discordia ed elemento catalizzatore di molte reazioni, non che strumento indispensabile per l'una come per l'altra carriera. L'esattezza di questa ricostruzione d'ambiente (ho accennato, naturalmente, alle figure di primo piano, ma basterebbero i tipi che si incontrano alla cerimonia della premiazione) risulta con suggestione impressionante; basta conoscere un poco la vita del teatro. Più di una persona ha potuto certo riconoscersi nel quadro di Mankiewicz. Dove l'esattezza non esclude, anzi implica, la corrosiva impietosità di una critica, che la smagliante coloritura del dialogo contribuisce a centrare. Citare particolari da questo film (pensate solo all'ironica cattiveria di quel ricevimento che finisce con tutti seduti sulla scala) potrebbe sembrare

superfluo, tale è la compattezza della sua struttura, dovuta alla singolare efficienza di uno scenario veramente lubrificatissimo e ben tornito. Tornito al punto da volersi compiacere di una chiusura ad anello completo, con la situazione dell'inizio che si ripete nei confronti della giovane attrice ormai "arrivata", la quale vede presentarlesi una giovinetta a sua volta divorata dall'ambizione, la se stessa di qualche tempo prima. Insomma il proprio verdetto, implicito e pur chiarissimo, Mankiewicz ha voluto specificarlo ancor meglio, con questo, in fondo facile, parallelismo: un eccesso di pignoleria e di zelo, in un film così sorvegliato, con cui si può dire che il cinema abbia veramente "esaurito" un argomento, quello del teatro.

Su questa strada, psicologico-sociale, Mankiewicz, a giudicare dalle notizie che circolano sulla sua attività, sembra deciso a continuare. È la sua, evidentemente, la strada del film attento a certe realtà del nostro tempo, a certi sottili, ma non mai arbitrari, meccanismi psicologici; la strada del film che cerca di conquistare obiettivi non ovvii, obiettivi, oltre tutto, critici, polemici, sulle basi di scenari saldamente congegnati e spesso (*All About Eve*) nobilitati dalla succosa dignità di una stesura dialogica brillante e letterariamente pregevole, nell'ambito però di una stretta funzionalità. Oggi Mankiewicz è una figura preminente, grazie a questa sua ricerca di contenuti stimolanti e attuali, a questo suo compatto decoro di realizzatore; è una figura preminente, in altro senso, per l'aperta larghezza di vedute sociali, che lo ha condotto a un posto sindacalmente rappresentativo nell'ambito della sua categoria, posto nel quale egli ha avuto occasione di assumere atteggiamenti nobili e coraggiosi, al di fuori di qualsiasi programmatico estremismo. Forse quello che ancora si può chiedere a Mankiewicz è la maturazione di uno stile narrativo più personale. A riconoscere un film di Mankiewicz si può forse arrivare muovendo dai contenuti, che denunciano in lui una certa coerenza di interessi. Formalmente (la distinzione, se intesa nel suo giusto senso, non sembrerà esteticamente assurda), egli denuncia ancora in qualche misura la sua provenienza dalla agguerrita ma spesso anonima schiera degli sceneggiatori, degli eroi del film come opera di collaborazione creativa. Ora Mankiewicz è giunto da qualche anno ad una meta importante: ad elaborarsi, cioè, entro certi limiti, il film da solo. È maturo quindi per una più decisa differenziazione stilistica, che possa consentirci di separare più nettamente il suo nome da quello dei vari artigiani di polso e di coscienza che a Hollywood firmano opere di qualità, senza

conferire ad esse il sigillo di una personalità inconfondibile, dotata di una capacità non meramente esecutiva, ma creativa nel pieno senso del termine.

Alfabeto minore di Hollywood (III)

a. IV, n. 76, dicembre 1951, p. 335

DEVINE ANDY - È il postiglione della diligenza di *Stagecoach* (1939). E tanto basti. Ha creato, dunque, nella sua carriera, almeno un personaggio valido e in grado di sopravvivere al suo modesto creatore. Un tipo di stolido bonario e un po' goffo, ossessionato dalla paura, ma trascinato dagli avvenimenti ad affrontare le cose più grandi di lui. La sua stolidità era già stata messa ad efficace prova, allorché aveva dato vita ad un servo di casa Capuleti nel *Romeo and Juliet* (1936).

DUMBRILLE DOUGLAS - Una volpe fina, un fior di mascalzone travestito da gentiluomo. Occhi di ipocrita, sorriso lusinghiero, baffetti assassini. La sua cialtroneria è destinata – giusta le savie norme ottimistiche del codice Hays – a trovare sempre il giusto castigo. Ci si compiace spesso di "fregarlo" con un sorriso, di modo che il suo livore risulti ancor più meschino. Capra, da *Broadway Bill* (1935) fino a *Riding High* (1950), lo ha più volte prescelto a vittima dei suoi candidi eroi, apparentemente destinati ad essere, al contrario, vittime sue. Hathaway l'ha trovato pittoresco in *Lives of a Bengal Lancer* (1935). Dumbrille ha fatto l'indiano.

EBSEN BUDDY - Un fenomeno del tap. Ne facemmo la conoscenza in *Broadway Melody of 1936* (1935). Lungo, dinoccolato, lentigginoso, ballava, con diabolica "nonchalance", al fianco della sorella, e cantava una canzoncina amabilissima di Warren, il cui dialogo italiano parlava "di dolci paroline" confuse col salmone e di patatine che sembrano "baci di passion". Un bel tipo. Ma esaurì praticamente le sue risorse in quella apparizione, gustosissima, di svagato giuggiolone con la tarantola nei piedi e un sorrisetto cordialmente ghignante a fior di labbro.

GILBERT BILLY - È quel tipo abbondante, dai baffetti bruni e dal temperamento bonariamente irritabile, che ha disegnato parecchi tra i più saporiti tipi di cuoco, taverniere, oste o, verbigrazia, friggitore di frittelle che mi sia accaduto di incontrare. È suo destino capitare, in genere, con clienti un po' strani, che lo fanno spazientire, andare in bestia, strabuzzando

gli occhi e contorcendo il flaccido viso in inenarrabili smorfie. Non è infrequente il vederlo combinato nelle più curiose fogge. È un pittoresco. La sua mole gli ha valso la parte dello pseudo-Goering in *The Great Dictator*.

GIRARDOT ETIENNE - È della razza dei Donald Meek. Passerà, e vi rimarrà saldamente, nella storia del cinema per una sola parte: quella del mite e pertinace vecchietto, che percorre il treno "Twentieth Century", nel film omonimo, appiccicando per ogni dove volantini che invitano il suo prossimo cristiano a pentirsi fin che non è troppo tardi. Un angelico, serafico vecchietto, che si meraviglia molto delle escandescenze del personale di servizio e della ostinazione con cui gli si sogliono mettere le mani addosso. Ho scoperto che, in gioventù, Girardot ha fatto, sulle scene, il protagonista della *Zia di Carlo*. La candida creatura.

GLEASON JAMES - È una spalla anziana ed efficiente. Può essere poliziotto, ma anche tante altre cose. Più simpatiche, di solito. Un buono a tutto fare.

GRAPEWIN CHARLEY - Tipo caratteristico di vecchietto, volentieri contadino, di umore amabilmente ostinato. Parla biascicando: impreca, fa le bizze. Un tesoro. Non poteva sfuggire a John Ford, che lo ha intelligentemente sfruttato nei suoi drammi della terra: *The Grapes of Wrath* (1940) e *Tobacco Road* (1941).

GREENSTREET SYDNEY - Un grasso dei più autorevoli e malefici. La sua mole immensa e grifagna incombeva sinistramente sul protagonista di *The Maltese Falcon* (1941), con cui egli esordì, qualificandosi perentoriamente tra i malvagi più pesanti. Più interessante ancora egli è diventato allorché ha inserito una nota di umore nella propria odiosità. Ricordate il magnate intrattabile di *The Hucksters* (1947)? Amava esprimersi per metafore, per giuochi di parole, che applicava poi alla lettera, a mo' di esempio eloquente. Come quando esortava i suoi dipendenti a non essere fragili, inconsistenti come paglia al vento, ed accompagnava il dire cavandosi solennemente il panama di capo e lasciandolo volare oltre la finestra, "paglia al vento". Una volpaccia, ma Clark Gable lo metteva nel sacco egualmente, e riusciva a renderlo docile come un agnello.

GWENN EDMUND - Un vecchietto dabbene, con molto decoro, in borghese come in costume. Può essere con eguale profitto un ricco mercante o un preside di istituto. Ma i suoi giorni migliori sono venuti adesso, dopo anni di onorato servizio ausiliario: era lui il fittizio e benefico papà

Natale di *The Miracle on 34th Street* (1947), era lui il probo spacciatore di biglietti falsi di *Mr. 880* (1950). Un cuor d'oro, dallo spirito magari un po' bizzarro, con una piccola piccola rotellina, se volete, che funziona per conto proprio. Un galantuomo, da favola con un pizzico di melassa in fondo, come usa a Hollywood.

HALE ALAN - Una autentica vecchia gloria. I suoi primi fasti risalgono ai tempi di *Robin Hood* (1922), con Douglas. Negli ultimi tempi era (è morto di recente infatti) diventato un ingrediente d'obbligo per i film in costume di marca Warner Bros. Un nerboruto sicario, preferibilmente, un "villain" minore. Ma talora anche un fedele seguace.

HALLIDAY JOHN - Antipatico, ma con raffinatezza. Ha avuto il suo massimo successo e la sua più elaborata, trionfale corbellatura in *Desire* (1936), ad opera di Marlene e Gary Cooper.

HAYDN RICHARD - Un deficiente per programma e per vocazione. Ama le caratterizzazioni insistite, non senza degenerazioni macchiettistiche. Andatura e gesti affettati, dentatura sporgente, e, in Italia, la voce grassoccia di Stefano Sibaldi. Ha lavorato con registi di prim'ordine, Hawks, Lubitsch, Mankiewicz, poi gli è venuto voglia di farsi regista egli stesso. Non sembra tuttavia, finora, che una rivoluzione sia in atto nel Parnaso della Decima Musa.

HERBERT HUGH - Una simpatica grinta. Ci ricorda amabilmente l'epoca d'oro della Warner Bros, subito dopo l'avvento del sonoro. Allora incontravi Hugh Herbert tra le quinte di un teatro di rivista, in uno di quei film rutilanti per le coreografie di Busby Berkeley, oppure al seguito dell'asinino Bottoni in *A Midsummer Night's Dream* di Reinhardt.

Hanno visto Napoli e poi Mori

a. IV, n. 77, dicembre 1951, pp. 350-352

Pochi bilanci, credo, possono considerarsi negativi come quello riguardante la partecipazione di registi stranieri alla cinematografia italiana sonora. [La cinematografia muta offriva un esempio tipico, proprio alle soglie del crollo definitivo dell'U.C.I.: quello di *Quo Vadis?* (1924), per il quale il tedesco Georg Jacoby era calato a Roma per affiancarsi a Gabriellino D'Annunzio nella direzione]. Si potrà replicare che in genere qualsiasi regista offre un

minor rendimento fuori del proprio ambiente; si potrà replicare che Hollywood è una tipica stritolatrice d'ingegni. D'accordo. Io stesso, su queste colonne, mi provai, tempo fa, a tirare le somme del contributo europeo alla cinematografia americana. Ma, per negativo che il bilancio possa essere, rimane sempre un certo numero di registi che hanno assimilato un'atmosfera ed uno stile e che, con maggiore o minore indipendenza creativa, producono opere variamente valide. Niente di simile in Italia. I fallimenti clamorosi si sono succeduti. Forse dovuti allo spirito sostanzialmente provinciale, che ha presieduto a queste iniziative ambiziose, montate in un'attesa miracolistica, basata su fame troppo spesso superiori al merito. Del resto, la riprova del trattarsi di un fenomeno provinciale è data dal gran numero di registi di infimo ordine, specie tedeschi e francesi, i quali hanno trovato asilo in Italia per realizzare modestissime commediole. Il vezzo cominciò subito dopo la ripresa sonora, allorché nel nostro paese non si trovava di meglio da fare che riprodurre, con interpreti italiani, i successi tedeschi del giorno, nel campo della commedia filmata. L'esempio tipico e sciaguratamente fortunato fu *La segretaria privata*. Sulla scia della quale si cominciò a produrre filmetti in doppia versione, magari girati negli studi tedeschi. Entrò così trionfalmente a far parte del nostro cinema il signor E.W. Emo, specializzatosi in "merlinate" (intendi: film con Elsa Merlini), sul genere di *Una notte con te* e simili. Ben presto egli venne rilevato da Max Neufeld, il quale imperversa tuttora ed ha ormai alle sue spalle un buon gruzzolo di film, uno più sciocco dell'altro, e tutti battenti i binari della più leccata e risaputa commedia borghese (ultimamente però anche Neufeld è stato raggiunto dalla "croccolite"; se lo meritava). Tanto per fare un titolo, ricorderò il meno infame tra i suoi film, *Mille lire al mese* (1938), con Alida Valli giovinetta e una canzoncina "realistica", che oggi pare una favola. Ora, nel giro di vent'anni, di tipi sul genere di Emo e Neufeld in Italia se ne sono visti a bizzeffe. Magari meno attaccaticci di loro, venuti per fare un film e squagliarsi paghi del giro turistico profumatamente pagato. Ne ricorderò qualcuno, in fascio, non senza ripetere che gli annali del nostro cinema ne registrano molt'altri, che io taccio per carità di patria: Kurt Gerron (*I tre desideri*, 1937), Enrique Susini (*Finisce sempre così*, 1939), Jean de Limur (*Papà Lebonnard*, 1939) e Luis Marquina e Tony Frenguelli e Carl Boese e Pierre Billon e E.G. Ulmer e via dicendo.

Ma ricominciamo da capo e vediamo di ricordare le tappe essenziali

di questo amore non corrisposto dell'Italia per i registi stranieri. Il primo tentativo, avvenuto poco prima dell'intervento governativo in campo cinematografico, fu *La signora di tutti*, (1934), un film basato sul romanzo di Salvator Gotta e prodotto da un ambizioso gruppo milanese, a realizzare il quale venne chiamato un regista di recente postosi in primo piano col delicato romanticismo di *Liebelei*: Max Ophüls, tedesco, poi naturalizzatosi francese. In tempi di sciatteria e di *Segretarie private*, *La signora di tutti*, un crudo dramma d'ambiente borghese, costituì certo un solitario esempio di impegno espressivo, di consapevolezza di esigenze fino allora quasi totalmente estranee alla nostra produzione. Ma i risultati non persuasero i più; e *La signora di tutti* non rimane tra le opere che più contano nella filmografia del regista. Intervenuto lo Stato, le ambizioni crebbero, Gustav Machatý si era acquistata una labile fama con certe sue morbide ricerche erotico-formalistiche. Eccolo dunque in Italia, invitato a realizzare un film sulle danzatrici in tutù: *Ballerine* (1936), del quale si fece un gran parlare preventivo, per poi rimanere basiti alla prima "veneziana", di fronte all'inconsistenza dell'opera, esaurita in qualche carezzevole inquadratura di gusto degasiano. Il film venne fatto sparire, ne fu rielaborato il montaggio, ma i risultati rimasero quelli. Nulla aggiunse alla propria fama in declino neppure Jean Epstein con *Cuor di vagabondo* (1936). 1937: l'anno di *Scipione*. A questo "colosso" si volle affiancarne un altro. E nacque, strombazzatissimo, *Condottieri*, un film su Giovanni dalle Bande Nere, per il quale venne profusa un'iradiddio di mezzi. Regista ne era Luis Trenker, altro uomo sopravalutato, i cui meriti consistevano quasi esclusivamente in un istintivo e arioso senso della montagna vista per immagini. Alle prese con un tema tanto impegnativo e che esigeva una preparazione non superficiale, Trenker affogò miseramente. C'erano molte belle nuvole, nel film, qualche spazioso campo lunghissimo o totale, ma il racconto non esisteva nella maniera più assoluta. Di fronte a questo fallimento passarono in seconda linea le miopi proteste di coloro che si erano scandalizzati perché il regista si era creato una geografia ideale, attribuendo a Firenze un celebre ponte veronese. Nel 1937 fu pure la volta di Pierre Chenal, cui la riduzione di *Delitto e castigo*, succeduta a quella, pure notevole, de *Gli ammutinati dell'Elsinore*, aveva assicurato un quarto d'ora di celebrità. Si pensò così di affidare a Chenal la riduzione da un bel romanzo italiano, *Il fu Mattia Pascal*. Senonché Chenal non ritrovò le fini doti introspettive che aveva spiegato nelle opere precedenti. Si fermò

sul piano esteriore del gusto rievocativo, trascurò di approfondire il racconto, cincischiando sui suoi aspetti più facili o macchiettistici, e lo avviò perfino (col consenso e la collaborazione di Pirandello!) ad uno scialbo lieto fine. Ne uscì un film serio, realizzato con una certa finezza, ma privo d'ogni significato, in sé e in rapporto col romanzo da cui traeva origine. Più triste fu la sorte di Fëdor Ozep, che nel 1938 diresse la versione francese di un convenzionale film in costume, *La principessa Tarakanova*, la cui versione italiana era diretta da Mario Soldati (il quale Soldati, specializzatosi in doppie versioni, dirigeva pure in quell'anno lo scadente *La signora di Montecarlo*, stavolta con André Berthomieu).

Più di un regista veniva in Italia a ricercarvi, come dire, la propria verginità perduta da un pezzo. Così Marcel l'Herbier, il quale, dopo un pasticcio melodrammatico ad uso di Tito Schipa (*Terra di fuoco*, 1938; altra doppia versione, cui da parte italiana pose mano Giorgio Ferroni), si ricordò un poco a sproposito delle proprie origini avanguardistiche e di certe sue vecchie predilezioni pirandelliane, girando *Ecco la felicità!*, un film più pretenzioso che felice, sul giuoco mutevole della personalità umana, ispirato ad un dramma di Evreinov. Correvano, subito prima che scoppiasse la guerra mondiale, tempi d'auge per i registi stranieri in Italia. Le doppie versioni venivano considerate buoni affari e il gusto snobistico e pescecanistico dei produttori era lusingato dal suono di nomi esotici, fossero pur decaduti e screditati. Ricordiamo un po' alla rinfusa che lo spagnolo Edgar Neville diresse l'appena decoroso *Carmen fra i rossi* (1939), sulla guerra di Spagna; che Jean Choux diresse *Rosa di sangue* (1939) e poi *Nascita di Salomé* (1940), filmando la commedia di Meano con qualche accortezza; che Jeff Musso, il regista del sopravalutatissimo *Le puritain*, diresse *Ultima giovinezza*, storia non banale del malinconico e disperato amore sensuale di un anziano per una donna assai più giovane e dotata di un fascino vischioso e annientante. L'uomo era Raimu, la donna Jacqueline Delubac. Il film ricercava un'atmosfera con una certa coerenza, ma essa risultava frutto, più che di ispirazione, di puntigliosa e vagamente falsa costruzione. Il verismo amaro di Musso non era dello stesso timbro del contemporaneo e a lui presente verismo di Carné o anche di Duvivier. Imperversavano i film in costume. Un vero festino, anche per gli stranieri. Vajda, Hinrich, Wolkoff (ancora un crepuscolo), e infine Jean Renoir, che pose mano ad una *Tosca* subito interrotta dallo scoppio della guerra. Di lui non rimase che la prima breve sequenza,

notturna, con i messaggeri a cavallo, che varcano di galoppo Ponte Sant'Angelo. Qualche bella inquadratura di statue, un certo ritmo. Un po' poco. Il polpettone venne poi confezionato dal suo assistente, il tedesco Karl Koch. Renoir avrebbe certo fatto assai meglio, ma non credo di cadere in affermazioni arrischiate, dicendo che *Tosca* avrebbe comunque segnato l'inizio della sua involuzione, che non tardò in effetti a venire. La *Carmen* di Christian-Jaque (1942) non fu molto più felice, né meno effettistica. A causa dell'andamento della guerra essa venne distribuita dopo finito il conflitto. Consideriamola quindi opera di saldatura tra la prima e la seconda calata degli stranieri in Italia. La seconda non si iniziò subito. Le difficoltà economiche della ripresa postbellica consentivano solo le avventure ispirate e cronistiche del neorealismo. Ma verso il 1947 gli arrivi ricominciarono (s'intende che, adesso, come per il periodo precedente, non terrò conto dei vari registi che vennero a girare in Italia, ma per conto esclusivo di produttori stranieri, senza che il nostro paese avesse nel film altra funzione che di sfondo alle vicende).

Tra i primi film degni di ricordo è *La Danse de mort* (*La prigioniera dell'isola*, 1947), che Marcel Cravenne diresse sulla base del dramma di Strindberg *Danza di morte*. Fu, questa, tutto sommato, una delle più notevoli riduzioni da testi teatrali che io ricordi. Per il modo con cui riusciva a rimanere fedele allo spirito di un mondo e di un testo, tradendone la lettera. C'era evidentemente lo zampino di von Stroheim, il quale, protagonista mirabile del film, lavorò pure attivamente alla sceneggiatura e improntò decisamente il gusto dell'opera, la quale ebbe purtroppo a soffrire di limitazioni materiali e di una scadente realizzazione tecnica, negli studi ICET di Milano. Un arrivo importante fu quello di René Clair, il quale realizzò a Roma l'opera più ambiziosa della sua carriera, la prima di un possibile nuovo stile: *La bellezza del diavolo* (1949), alla cui sceneggiatura collaborò Armand Salacrou. Non più balletti, non più Parigi minore; ma una Roma barocca, scelta a sfondo di un nuovo e aggiornato Faust. Purtroppo l'impresa dovette considerarsi fallita, e non certo per mancanza di mezzi. Solo episodicamente il regista riuscì a comunicare quel brivido che induce alla riflessione e rende percepibile il messaggio contenuto nel racconto. Ma il tono di questo è oscillante, e finisce per prevalere la sporadica inclinazione verso la malizia operettistica, a tutto danno della coerenza dello stile. Non sembra che il regista sia riuscito a trovare la chiave per la narrazione, ap-

prodante per di più ad uno scioglimento troppo facile. Anche quella Roma barocca che tanto lo aveva stimolato finì per rimanere elemento marginalissimo e per lasciare il posto a fredde ricostruzioni in istudio. Un film ibrido, se pur evidentemente permeato da un'alta intelligenza. Tra i registi delusivi sfilati per Roma negli ultimi anni ricordiamo ancora: Géza Radványi, autore di *Donne senza nome* (1949), un film sulla tragedia delle donne profughe di guerra internazionali, chiuse in un campo di concentramento, il quale stillava facile retorica pur raggiungendo qua e là un pathos; Léonide Moguy, aspirante a trattare temi di larga risonanza sociale, come quello dell'educazione sessuale dei giovani (*Domani è troppo tardi*, 1950) e quello del suicidio (*Domani è un altro giorno*, 1951). Pur con molti luoghi comuni, il primo film si salva per qualche finezza psicologica, mentre il secondo rimane sommerso da un vieto convenzionalismo, sfociante in una soluzione ottimisticamente ingiustificata. Ed ecco ancora Ernst Marischka, compilatore di un arbitrario commento visivo per la *Passione secondo san Matteo* di Bach (1949); e R.A. Stemmle, il quale con *Abbiamo vinto* (1951) ha sprecato in un facile macchiettismo aneddotico uno spunto non malvagio di satira politica (quello della famiglia che tace al perseguitato politico, ospitato in tempi di occupazione nemica, la notizia della fine della guerra, per seguitare a sfruttarlo, come aveva fatto a sua insaputa in precedenza). Sulla via del mestiere hanno cercato di salvarsi William Dieterle, rifacendo più o meno abilmente il verso al nostro neorealismo in *Vulcano* (1950), e René Clément, risuscitando modi, ormai archiviati, del verismo francese d'anteguerra, sullo sfondo di una Genova osservata con qualche acutezza, in *Le mura di Malapaga* (1949). Giova sorvolare su altri poco brillanti "exploits", da Trenker (*Barriera a settentrione*, 1950), a Lee Wilder (*Tre passi a nord*, 1951). E così il nostro riepilogo è bell'e concluso. Un gran numero di opere (l'elenco completo sarebbe impressionante, ma ve lo risparmio), tre o quattro soltanto di un certo livello, se pur manchevoli, nessuna di una vera eccellenza. È evidente che l'aria di casa nostra non si confà ai registi stranieri. Colpa della nostra inveterata tendenza all'improvvisazione? Colpa del nostro paesaggio che contribuisce a distrarre, a rilassare gli spiriti? Colpa di una malafede prevalente in chi scende in Italia col pretesto di girare un film, ma in realtà col proposito di fare un buon affare e un bel viaggetto? Chi lo sa. La realtà è questa, interpretatela come meglio credete. Ed aggiungete in conto passività anche tutte le opere progettate e andate a monte. Protagonista dei

più recenti ed ambiziosi tra questi progetti è stato Salvo d'Angelo, il quale, se è riuscito a far girare un film a Clair, ha dovuto rinunziare a Dreyer, a Carné, il quale aveva peraltro già studiato molto minutamente una riduzione dell'*Euridice* di Anouilh, a Autant-Lara (*Stazione Termini*, su soggetto intimistico di Zavattini, che pareva pronto per entrare in lavorazione). C'è poi la lunga storia di Pabst, il quale doveva dirigere prima un *Bonifacio VIII*, poi un'Odissea e pare invece finisca per dirigere un film ad episodi, di ambiente contemporaneo. Quanto a Renoir, compiuta la preparazione dell'allettante *Carrozza d'oro*, da Mérimée, ambientata in una Sicilia colorita e pittoresca, si è messo a letto, perseguitato da seri acciacchi.

Credete a me, non tira aria, in casa nostra, per registi stranieri. Me ne sono reso conto a mie spese, quando ho creduto ingenuamente, l'anno scorso, di poter trovare un produttore per dar modo a Max Ophüls di realizzare un suo stimolante progetto: quello di fare un film basato su una opera buffa italiana, un film nutrito dei succhi di una certa tradizione nostra risalente alla commedia dell'arte. Oltre alle mogli e ai buoi, sono giunto alla conclusione che bisogna tenerci anche i registi dei paesi nostri.

1952

Alfabeto minore di Hollywood

a. V, n. 80, febbraio 1952, p. 80

HERSHOLT JEAN - Fu presidente dell'Accademia cinematografica di Hollywood, quella degli Oscar. Un decano, simpatico e autorevole. Potrebbe scrivere la storia degli "studios" di Culver City. Per una quindicina d'anni, fino alla guerra, li batté con estrema assiduità, impiegato come comprimario di inappuntabile dignità. Un vecchio medico, per esempio, un padre di patriarcali abitudini, oppure l'agitato e retorico portiere d'albergo di *Grand Hotel* (1932). Ha recitato al fianco di tutte le maggiori stelle, con esemplare discrezione. Che la sua stoffa d'attore fosse di primo ordine lo dimostra il fatto che von Stroheim (il quale, innegabilmente, se n'intende) lo volle accanto a sé per *Greed* (1923-25). La carriera di Hersholt comincia di lì.

HINDS SAMUEL - Un vero signore. Di marca, anche lui, M.G.M. Un presidente di società, un padre, uno zio di autentica linea. Ma meglio ancora un giudice. Un giudice bonario, che capisce le cose e a volte non sa trattenere l'ombra di un sorriso, di fronte a certe bizzarrie e debolezze di coloro che gli sfilano dinnanzi.

HORTON E.E. - Un maestro della commedia sofisticata. L'inventore, forse, per quanto riguarda il cinema, della "reazione a scoppio ritardato". Di quel brusco rivoltarsi e prorompere, in una battuta o in un'occhiata, da parte di un personaggio, che in un primo tempo non aveva reagito di fronte a qualcosa che aveva sentito o visto e che avrebbe dovuto farlo allibire. Di questa tecnica, oggi abusata, Everett Horton potrebbe essere nominato docente "honoris causa". Con quel suo viso puntuto, quegli occhietti a capocchia di spillo, egli ha saputo ricavare da quella trovata effetti travolgenti. Applicata al gioco allusivo di Lubitsch, essa è diventata una vera conquista, un punto fermo nella ricerca di un linguaggio comico delle immagini. Citare film di Everett Horton è difficile; quando interviene lui, è raro che sia senza costrutto. Vi raccomando comunque l'ambasciatore in *The Merry Widow* (1934).

JAFFE SAM - La vita comincia a cinquant'anni. Era stato fino a ieri un modesto caratterista. L'interpretazione del "professore" in *Asphalt Jungle* (1950) ne ha fatto una figura di primo piano. Esemplare nella compilazione meticolosa di un personaggio con i suoi piccoli "tic", le sue reazioni più segrete. Ci scommetto che è un seguace del metodo Stanislawskij.

KELLAWAY CECIL - Un comprimario di provata efficienza. Colonnelli a riposo e altre categorie di gentiluomini del genere sono i suoi personaggi favoriti. Ma la sua compitezza gli consente di scendere fino al grado di maggiordomo.

KELLY PATSY - Simpatica donna. Ruvida e attiva, ama trovarsi inguaiata. È, per le giovani protagoniste, un'amica di sicura buona fede, più anziana ed esperta dei mali passi, dotata di un buon senso spesso pungente.

KIBBEE GUY - Un bel vecchio rubizzo, che fa piacere vederlo. Buono per molti usi. Con l'aggiunta di qualche bel cespuglio sulle gote diventa per esempio un lupo di mare quasi vero. Vero, quanto meno, per un film con Shirley Temple bimba prodigio.

KILBRIDE PERCY - È quel vecchietto segaligno, che potete incontrare, poniamo, al banco di una "grocery". In America deve avere una sua popolarità, visto che hanno perfino imbastito dei film appositamente per lui e per la sua abituale compagna, Marjorie Main.

LOCKHART GENE - È un altro, l'ennesimo dei maggiordomi patentati ed inappuntabili. Ma può prestarsi a diventare un cialtrone ipocrita e losco. Attore di frequente, ma non sgradevole, incontro.

LUKE KEYE - Ovvero la Cina a Hollywood. Se c'è bisogno di un giovanotto di color giallo, state tranquilli che sarà lui. La serie dei film polizieschi di Charlie Chan ce lo ha reso familiare. Egli vi figurava come figlio del detective. Più perbene ed entusiasta che furbo.

McHUGH FRANK - Un altro prodotto Warner Bros. Un'altra spalla di faconde risorse. Piccolo e tarchiato, dal volto pienotto, sa agitarsi inesauribilmente per cavarsi dai molti impacci in cui viene a trovarsi, e la sua petulanza non è priva di effetti.

MEEK DONALD - Un fiore e una lagrima sulla tomba di questo delizioso attore. Ford non se lo lasciò sfuggire. Lo impiegò come individuo equivoco (*The Informer*, 1935), come pubblico ministero di aggressiva ed insinuante cattiveria (*Young Mr. Lincoln*, 1939). In quei panni mi faceva tornare alla mente la definizione che il professore di lettere, in ginnasio, dava del

mio compagno di banco: «È piccolo, ma malignetto». Ma Donald Meek (in inglese, "mite") vuol dire *Stagecoach*. Vuol dire quel dolce, serafico, angustiatissimo e astemio piazzista in liquori, che si trova, vaso di coccio in mezzo a tanti vasi di ferro, come don Abbondio, a compiere il fatale tragitto in diligenza sotto la minaccia degli indiani. E a subire, per sovrappiù, l'angariosa vicinanza dell'ubriacone Thomas Mitchell, che, non contento di prosciugargli tutte le bottiglie-campione, gli si rivolge, tratto in inganno dall'abito e dai modi, come ad un sacerdote. E il nostro candido Meek alzava gli occhi al cielo, assumeva la sua aria più afflitta e compunta e pigolava, disperatamente: «Io non sono un sacerdote. Il mio nome è Peacock». Che in inglese, per chi non lo sa, vuol dire pavone.

MERKEL UNA - Non so spiegarmi come abbia potuto essere messa praticamente da parte un'attrice simile, dotata di un brio comunicativo e sapido come la nostra bionda (almeno anni or sono) Una. Il suo viso tondo tondo mi ha sempre ispirato una gran simpatia. Ed effettivamente la sua presenza, per le protagoniste da lei affiancate, era un'iniezione di ottimismo. Di lei va ricordato soprattutto un giallo modesto ma gradevole, *One New York Night* (1935), dove Una era una telefonista impagabile. Quasi la protagonista del film. Erano, del resto, i tempi che anche Lubitsch se ne valeva con profitto (*The Merry Widow*, 1934). L'ultimo suo piccolo trionfo fu, se ben ricordo, in *Broadway Melody of 1936* (1935). Poi l'inghiottì pian piano un'ombra da cui esce di rado, ahimè.

MITCHELL GRANT - Da non confondersi col grande Thomas. È, Grant, un ometto calvo e compreso della propria dignità, che ama portare gli occhiali a pince-nez. Maligno per natura, oggetto dell'altrui ostruzionismo, ha sempre un buon motivo per lagnarsi di qualcuno. Il che egli fa con tutta l'energia della dignità calpestata.

I REGISTI: JEAN DELANNOY

a. V, n. 82, marzo 1952, p. 80

Si parlava, a proposito di Mankiewicz, di "film prefabbricato". Il discorso va ripreso per Jean Delannoy. In altro senso, s'intende. In America la prefabbricazione avviene a opera di scenaristi preoccupati soprattutto di raccontare delle cose, al di fuori di indugi letterari compiaciuti. In Francia, la

letteratura è un nutrimento indispensabile, ricco ma pericoloso, suggestivo ma sovente traditore. Ora, Delannoy, uomo nato nel mestiere (ha fatto il montatore, prima che il regista), sicuro di una tecnica di cui conosce tutti i segreti, ama appoggiarsi, per lo meno da quando la sua attività è emersa su un piano di impegno extracommerciale, a sceneggiatori di gran classe e, prima ancora, spesso, a soggettisti illustri, a grandi firme della letteratura. Qualcuno ha definito Delannoy un mero esecutore di film scritti da altri. Certo, se esistono film la cui sceneggiatura possa assumere un interesse indipendente dal risultato realizzativo, si tratta proprio di quelli di Delannoy. Poiché sono sceneggiature dove la frase descrittiva o la battuta di dialogo brillano spesso per un loro vivido nitore, per una loro spirituale o spiritosa acutezza. E qui si affacciano i nomi di Gide e di Sartre, di Cocteau e di Jeanson, di Aurenche e Bost e di Neveux, di Zimmer e via dicendo. L'ipotesi di un Delannoy mero esecutore è senza dubbio tentante. E la si potrebbe agevolmente confortare di pezze d'appoggio. Ma che significa "esecutore"? E non è doveroso dare, entro certi limiti, atto ad un regista dell'impegno (se volete, della furberia) con cui sceglie i propri soggetti e i propri scenaristi? Bene o male, Delannoy è laureato in lettere, potrebbe osservare un maligno.

Ma cominciamo per ordine. Fatto il suo bravo tirocinio di montatore e di assistente, il giovane Delannoy arrivò alla regia nei primi anni del sonoro. La "routine" commerciale più consueta lo inghiottì; i suoi film o filmacci si intitolavano *La Vénus de l'or* oppure *Le diamant noir*. Su questa linea avventuroso-esotica il regista giunge nel 1942 a *Macao, l'enfer du jeu*, un polpettone non privo di effetti sagaci, che in Italia vedemmo in ritardo, per motivi di censura, e probabilmente alleggerito dalle forbici in misura sensibile. Si era ancora nel campo della più scoperta convenzione romanzesca. Delannoy s'inseriva, con pieno dominio del mestiere, in quel filone esotico-sensual-poliziesco, che faceva da contrappeso, su una linea di pura commerciabilità, al filone veristico che dava il timbro alla produzione francese di allora. I film immediatamente successivi non recarono alcun elemento nuovo. *Fièvres* (1942) aveva un soggetto psicologico, con al centro un "uomo del piacere", colto da crisi decisiva, ma con un protagonista come il canoro Tino Rossi poco c'era da fare. Qualche ricerca psicologica, accompagnata con buoni effetti sonori, si trovava in *L'assassin a peur de la nuit* (1942), storia degli incubi, appunto, di un assassino. Con *Pontcarral*

(1942) si compie l'incontro definitivo tra Delannoy e la buona letteratura e drammaturgia francesi. Gli scrive scenario e dialoghi Bernard Zimmer, l'autore di *Le beau Danube rouge* e di *Bava l'Africain*, lo sceneggiatore della *Kermesse héroïque*. Non stento a credere quanto afferma Roger Régent nel suo informatissimo *Cinéma de France*, e cioè che il romanzo di Albéric Cahuet cui Zimmer e Delannoy si ispirarono fosse mediocre. Pure, quel film "storico" ebbe un successo strepitoso presso il pubblico e viene considerato dalla critica il punto di partenza autentico della carriera di Delannoy. Ci credo sulla parola. Non ho veduto il film, ma non è difficile rendersi conto ch'esso doveva avere dati magari un po' esteriori di sicurezza narrativa, un gusto del romanzo e della ricostruzione storica (Restaurazione e Monarchia di luglio) non troppo approfondito forse, ma tale da stimolare in senso nazionalistico i francesi oppressi dall'occupazione tedesca. Non dimentichiamo che il film è del 1942. Ancora una volta la parola "furbo" a proposito di Delannoy mi viene alle labbra. Ormai, il gioco è fatto, la formula è trovata, Delannoy non muoverà più passo senza avere ai fianchi e alle spalle sceneggiatori e soggettisti illustri, in grado di fornirgli una sostanza autonoma per le sue immagini sempre molto sorvegliate. Ecco nascere così *L'éternel retour* (1943), frutto di quel gusto del "pastiche", della rielaborazione sofisticata di miti e leggende che è alla base di tanta attività di Cocteau. Si trattava nientemeno che della leggenda di Isotta e di Tristano, trasferita, con trasparenti allusioni, nell'epoca contemporanea. Il film è di Cocteau; qui Delannoy ha esercitato, non senza la solita perizia tecnica, la funzione esercitata altre volte da Pierre Billon o dallo stesso Cocteau. Un film estetizzante al massimo, di un intellettualistico languore, rivolto ad effetti scontati, tra evidenti cadute di gusto, dovute all'assiduo desiderio di "épater". Di fronte a tutto ciò le belle immagini, le musiche suggestive di Auric e via dicendo non risultano che lenocini sterili. L'allegoria cocteauiana ha fatto il suo tempo. L'"équipe" Delannoy-Zimmer si ricostituisce per *Le bossu* (1944), ispirato al celebre "feuilleton" di Féval. Ma pare che l'impresa fosse sbagliata in senso intellettualistico: i realizzatori non credevano alla sbrigliata e rozza inventiva dell'elementare narratore ottocentesco e quindi toglievano al racconto ogni lena di autenticità contemplandolo criticamente.

Finita che fu la guerra, Delannoy si dimostrò deciso ad approfondire la strada intrapresa. Il suo primo film di rilievo, un film che venne caricato di pubblici onori e che costituì per lui la vera occasione di "sfondamento",

fu *La symphonie pastorale* (1946), che segnò pure l'incontro del regista con una coppia di scenaristi, Aurenche e Bost, assai provveduti letterariamente e con tutte le carte in regola nei confronti della tecnica narrativa del cinema. Malgrado ciò io continuo a considerare *La symphonie pastorale* un'opera nettamente mediocre. Questa volta la fonte letteraria cui Delannoy si era abbeverato era assai nobile: si trattava di un racconto di Gide. Ma i risultati apparvero superficiali. Un dramma di anime, di crisi sottili, di silenzi era tradotto in immagini attraverso una statica verbosità di convenzione. Certo, la furbizia consueta di Delannoy non aveva mancato di fargli scegliere interpreti di prestigio, se non proprio tutti all'altezza del compito. Quale cieca poteva avere occhi di una più stellante spiritualità di Michèle Morgan? E anche Pierre Blanchar, nei panni del pastore che s'innamora di lei, non mancava di momenti persuasivi. La rincorsa finale della cieca nella neve dava occasione al film per concitarsi non senza efficacia. Come sempre in un'opera di Delannoy si era portati a riconoscere il livello dei dialoghi, la qualità della fattura tecnica, l'eccellenza di questo o quell'interprete. Ma la mancanza di una visione limpida si denunciava; anche la recitazione di qualche personaggio (la moglie del pastore, a esempio) confinava con la retorica. Delannoy sa sempre mantenersi "à la page". Così da Gide si volse a Sartre. Un Sartre meno impegnato e più funambolesco, meno profondo e più ingegnoso in senso esteriore, quello di *Les jeux sont faits* (1947). In questo film l'esistenzialismo sartriano era trasferito su di un piano di gioco, indubbiamente piacevole e stimolante, ma tutt'altro che irreprensibile. Vi era un tono di "pastiche" che anche qui predominava, con effetti talora fastidiosi. La storia forse la ricordate. Un uomo e una donna muoiono nello stesso istante, ignoti l'uno all'altro e per cause diversissime se pur egualmente violente (lui è un combattente clandestino, lei una moglie assassinata dal marito fedifrago). Nell'al di là – un realistico al di là popolato pittorescamente di defunti ognuno vestito conforme alla propria epoca – i due si incontrano e si amano. Onde ricevono l'allettante proposta di ritornare ventiquattr'ore al mondo e dimostrare d'essere veramente fatti l'uno per l'altra, per guadagnarsi così la prosecuzione dell'esistenza terrena. Ma, una volta tornati, un dovere esistenzialisticamente inteso li induce a rinunciare alla salvezza e alla felicità di questo mondo per una sorte violenta quale già avevano incontrata. C'è qui, come in genere nei film di Delannoy, una notevole bravura tecnica (operatore Matras; scenografo Pimenoff; musicista Auric; il regista fa sem-

pre le cose in grande, quanto a collaboratori), la quale approda episodicamente all'evocazione di una certa atmosfera. Un montaggio scaltrito suggerisce, a esempio, con evidenza il collegamento arcano tra le due morti violente. Ma trasportandosi nell'al di là, il film cede a superficiali spunti di divertimento e la sua conclusione, infine, non giunge preparata da adeguati processi psicologici. Di qui, il tono prevalente di compiaciuto gioco intellettualistico, fondato su basi discutibili e pretenziose. La prova successiva di Delannoy era aliena da così spiccate pretese. Ma il suo mestiere ormai compiuto vi si distendeva con risultati epidermicamente brillanti. *Aux yeux du souvenir* (1948) era un racconto da settimanale per signore, una schermaglia psicologica tra uomo e donna, col risaputo giovinotto troppo sicuro di sé che finisce per soggiacere al fascino enigmatico di una stupenda Michèle Morgan (attento al solito, il Delannoy, nel cercare i suoi interpreti). Storiella da poco, e per di più gravemente sospetta, per essere svolta in gran parte a bordo di aerei da turismo, di cui il protagonista è pilota. Non si tratterà per caso, si opinò a suo tempo, di una propaganda astuta per l'Air France? Non è da escludersi, l'ipotesi; ma in ogni caso la propaganda era affidata alla raffinata perizia di un dialogo come quello di Henri Jeanson e Georges Neveux. Anche questa volta Delannoy aveva fatto centro, quanto a collaboratori. La destrezza dello scenario ed il suo mestiere registico avevano portato un film di impronta nettamente mercantile su di un piano di accettabilità. Dopo di che venne *Le secret de Mayerling* (1949), che pretendeva di fornire nuove vedute sul come e sul perché della romantica morte di Rodolfo d'Absburgo e Maria Vétsera, nei suoi agganci politici. Ma il centone era tutto di maniera, con una recitazione alla "Comédie Française". E stavolta Delannoy aveva sbagliato anche protagonista. Dominique Blanchar, incantevole sulla scena, risultava sullo schermo di una goffa piattezza.

Da quanto s'è detto può risultar chiaro come, nell'anno di grazia 1950, fosse lecito considerare Jean Delannoy quale un regista di ambizioni alquanto sproporzionate al proprio livello intimo; accorto distributore di forze intorno a sé; puntuale nell'esercitare un controllo tecnico sulla materia affidatagli; ma sostanzialmente inerte e costretto a prendere a prestito qua e là un messaggio, prevalentemente intellettualistico, da tradurre con mezzi solo sporadicamente adeguati. Senonché, come una bomba, giunse *Dieu a besoin des hommes* (1950). Dove, per rilevante che debba considerarsi il contributo di Aurenche e Bost (a quando la realizzazione di quella *Giovanna*

d'Arco, alcuni mirabili frammenti del cui scenario sono a nostra conoscenza e che era destinato alla regia dello stesso Delannoy?), si nota per la prima volta una regia del tutto coerente e spesso autenticamente ispirata. Il film è troppo recente perché si debba ricordarlo troppo da vicino. Basterà rammentare come il tema fosse alto e rischioso. Una comunità isolata e selvaggia, abbandonata per punizione dal suo curato, non sa rinunciare al soddisfacimento delle proprie esigenze religiose e induce il sagrestano, uomo pio e retto, a sostituirsi al prete. Ma questo finisce per giungere, proprio nel momento in cui, con tremore reverente, il sagrestano si appresta all'atto supremo della messa. E il conflitto tra autorità e collettività, dapprima sordo, si scatena allorché il sacerdote si rifiuta di dar sepoltura a un suicida. La popolazione, con in testa il sagrestano, si reca, al canto dei sacri inni, a dar sepoltura in mare allo sventurato, infrangendo gli ordini. Soltanto dopo aver compiuto il rito, fa ritorno alle normali funzioni religiose. Il film scatenò un'iradiddio di discussioni sulla sua sostanza religiosa; chi lo interpretò in senso cattolico, chi in senso protestante; chi vide in esso un atto di coraggio, chi individuò nel finale la volontà di un accomodamento. Al di là di tutte queste ipotesi rimane una nobiltà indiscutibile, nella scelta del tema e nei suoi sviluppi, dove la figura umanissima del sagrestano si staglia sullo sfondo di quell'isola salmastra e desolata, di quella collettività primitiva ed eccessiva in ogni sua reazione. Lo sgomento del protagonista (un Pierre Fresnay illuminato da una soave rivelazione) di fronte ai nuovi tremendi compiti da cui è ad un tempo affascinato e respinto; la sua mansueta gratitudine per certi segni che la bontà di Dio gli offre del suo consenso (l'acqua piovana che riempie l'arida acquasantiera); la pena che lo invade nel vedere il prete offendere i simboli del culto da lui e dai suoi fedeli preparati con amore tanto schietto, se pur non consacrato dall'ufficialità; la sua ieratica decisione nel guidare il popolo all'atto conclusivo di ribellione costituiscono altrettante tappe di un cammino spirituale, illustrato in maniera commossa e vibrata. Poteva trattarsi di una felice combinazione. Ma è un fatto che il film successivo di Delannoy, *Le garçon sauvage* (1951) ha confermato in lui un respiro nuovo e ricco di narratore. Non ch'egli non senta più il bisogno di un apporto sostanziale da parte degli sceneggiatori. *Le garçon sauvage* reca tutte le impronte di uno Jeanson in istato di grazia, ideatore di personaggi a tutto tondo ed estensore di un dialogo saporitissimo. Ma in Delannoy egli ha pur trovato un traduttore intelligente, succoso, imme-

diato dei suoi suggerimenti narrativi (attinti, come era avvenuto nel caso precedente, ad un romanzo che le storie letterarie non hanno reso immortale). Si trattava di una vicenda, anche stavolta, ma in diverso senso, scabrosa, inquietante. Eppure Delannoy ha inciso nella materia bruciante con decisione e con pudore insieme. La storia della crisi intima di un ragazzo, il quale si trova a vivere a contatto con una madre prostituta nell'esercizio delle sue funzioni professionali, non è certo un argomento che si possa trasferire sullo schermo senza esitazioni. Si rischia a ogni passo l'esibizionismo deteriore e gratuito oppure la reticenza ipocrita. Il merito del film è di avere evitato l'uno e l'altra. Con la costruzione di tre personaggi – la madre sfacciata e schiava del senso e pur capace di istintive tenerezze, il ragazzo ombroso, sensibilissimo e chiuso in sé e nel suo sentimento di gelosia ferita, l'amante della madre, superficiale, volgare e insofferente. E con l'immersione di queste tre figure entro il clima caldo e rumoroso e provinciale della città portuale, col richiamo del mare che è di presagio per la evasione finale del ragazzo offeso nel suo amore esclusivo. Vi è chi ha individuato nel comportamento della madre qualche eccessività, chi qualche indeterminatezza nelle reazioni del figlio. Non sono di questo parere. A me sembra che i rapporti tra i personaggi (fin da quel mirabile inizio, con la gita in montagna della donna, dai piedi doloranti, per riportare in città il suo piccolo selvaggio fatto allevare da un pastore) e quelli tra personaggi e ambiente siano chiariti con una realistica concretezza di motivi, con una dovizia di materiale psicologico non certo consueta, come non è consueta la infallibile penetrazione e comunicativa del dialogo di Jeanson; come non è consueta la delicatezza introspettiva di Madeleine Robinson e del giovanissimo Beck e di tutti gli altri interpreti.

Fare delle previsioni su Delannoy sarebbe imbarazzante. Le sue predilezioni si sono andate chiarendo, nel senso di un impegno sempre più serio dal punto di vista tematico, di un'importanza sempre più decisa attribuita allo scenario. Quale sia la sua reale consistenza intima, al di là della sicurezza tecnica e attraverso il trascorrere da una collaborazione creativa ad un'altra, solo la sua attività avvenire potrà, forse, rivelarci.

a. V, n. 83, aprile 1952, pp. 175-176

MORGAN FRANK - È un grande, un sommo, nel campo dei caratteristi. La sua morte ha lasciato un vero buco. È l'inventore dei vecchi padri bonari e svaniti. Il suo personaggio è dotato di candori e slanci commoventi, ma si alimenta di continue stonature. Le sue distrazioni, le sue scoperte bugie, le sue bambinate hanno valso a farne un tipo, cui non si può accostare se non, in campo femminile, quello di Billie Burke. I vuoti della sua memoria e del suo cervello di fanciullo invecchiato sono colmati da continui ed alacri «ah, ehm, oh», che il suo doppiatore italiano Olinto Cristina riproduceva con ottimi risultati. Il personaggio tipo di Morgan è il padre di *Piccadilly Jim* (1936). Buono e scapestrato, entusiasta e goffo, non ci guadagna cadendo nel patetico aperto.

MOWBRAY ALAN - Eccellente attore di una esuberante duttilità. La sua aria di sussiego offeso trionfava in *Merrily We Live* (1938), dove egli era il maggiordomo sempre in procinto di far valige di fronte alla pazzia dilagante per casa. Ha avuto di recente una seconda primavera, incontrandosi con Ford. L'istrione di *My Darling Clementine* (1946), il ciarlatano di *Wagon Master* (1950) sono personaggi pittoreschi e ricchi di una classe non dubbia.

MUNDIN HERBERT - Chi l'ha visto? Ai tempi in cui maturavano i miei primi interessi confusamente critici per il cinema, era in auge. Il cameriere di *Cavalcade* (1933); il vetturino di *David Copperfield* (1935) e soprattutto il cuoco di bordo di *Mutiny on the Bounty* (1935), quello che si umettava il dito per provare il vento, con quel viso canino e impagabilmente beota, da vero amico delle libagioni.

MUSE CLARENCE - Uno dei principali attori negri di Hollywood. Apostolo della dignità degli interpreti di colore, ha spesso incarnato personaggi "progressivi" (*So Red the Rose*, 1935) e ricchi di calore umano. Le circostanze non gli hanno risparmiato tuttavia le brevi apparizioni o la specializzazione in un tipo di cordiale domestico, secondo le tradizioni della sua razza umiliata. È un buon diavolaccio. Ricordiamolo almeno in *Broadway Bill* (1934).

PALLETTE EUGENE - È il miliardario grasso, impaziente e compiaciuto per antonomasia. In altri tempi (1921) fu uno dei tre moschettieri, accanto a Douglas, ma ormai si tratta di acqua ben passata. I suoi titoli pro-

fessionali si chiamano: *The Ghost Goes West* (1936), dove Pallette imperava, rubizzo e tronfio, tra la orripilante chincaglieria di quell'Europa trapiantata pari pari oltre oceano a solo suo uso e consumo. Si chiamano: *My Man Godfrey* (1936), dov'egli era alle prese con quella specie di serraglio familiare che gli strappava barriti di disperazione. Si chiamano *Heaven Can Wait* (1943). Qui va cercato forse il capolavoro di Pallette, la famosa scena a tavola, in cui il mercante di carne e la sua consorte, per non riallacciare i rotti rapporti fra di loro, si contendono il giornale a fumetti per il tramite dello sbigottito domestico negro. Alla malizia allusiva di Lubitsch, il nostro Pallette prestò in quel caso una collaborazione essenziale, con la sua indignazione comunicativa.

PENDLETON NAT - Col suo viso marcato di ex-pugilatore, fu per anni una spalla espressiva e simpatica. Per esempio, di un poliziotto disincantato e dilettante come William Powell, di fronte alla cui acutezza Pendleton rappresentava il canino e un po' ottuso buonsenso e buonvolere della polizia ufficiale. I suoi muscoli gli valsero la parte di Sandow, l'uomo forzuto, nella biografia sul grande Ziegfeld (1936).

PITTS ZASU - È una caratterista tra buffa e patetica. Ma è stata una grande attrice. von Stroheim la scoprì, la costruì (*Greed*; 1923-25). Fu il suo trionfo, per i buongustai, almeno. E la sua fine, per i produttori.

QUALEN JOHN - È il tipo dell'amico affezionato, un po' tonto ma pieno di buon cuore. Lavora (spesso nei campi, o comunque su un piano di vero e proprio proletariato), prende sovente delle fregature, ma difficilmente si scoraggia. Vidor se ne valse proficuamente in *Our Daily Bread* (1934), dove Qualen versava tutto il suo entusiasmo animatore e tutta la sua buona fede nell'opera comune di fecondazione; poi lo riesumò, in parte analoga, nello scadente *An American Romance* (1944). Anche Ford lo impiegò utilmente, nel suo ruolo fisso: vedi *The Grapes of Wrath* (1940) e, dello stesso anno, *The Long Voyage Home*.

RALPH JESSIE - Vecchia governante di provata affezione. I suoi massimi trionfi si chiamano Peggotty in *David Copperfield* (1935) e Nannina in *Camille* (1936), che, come sapete, sarebbe come chi dicesse *La signora dalle camelie*.

RATHBONE BASIL - L'uomo che vi piacerebbe odiare. Un sadico della malvagità, che egli maschera dietro il sorriso gelido delle labbra sormontate da un paio di baffetti sottili ed irritanti. I "villains" che gli è capi-

tato di dover sostenere avevano spesso molti quarti di nobiltà letteraria o almeno una popolarità preesistente: da Mr. Murdstone di *David Copperfield* (1935) allo spadaccino di *Captain Blood* (1935), da Tibaldo di *Romeo and Juliet* (1936) al commissario sovietico di *Tovarich* (1937). A uso e consumo del maligno Rathbone Clarence Brown non ha esitato nemmeno a trasformare in un odioso "villain" quel complesso personaggio che è Alessio Karenin (*Anna Karenina*, 1935). Elegantissimo e misurato nella sua marmorea perfidia, Rathbone non è però in maniera assolutamente esclusiva un persecutore di inermi creature dell'altro sesso: il suo intelligente riserbo gli ha valso il ruolo di Sherlock Holmes. Doveroso compenso per la eccezionale carica di odio che questo eccellente attore si è docilmente prestato ad attrarre su di sé lungo la sua ormai lunga carriera.

ROBINSON BILL - Un simpatico negro anziano, specializzato, manco a dirlo, in parti di fedele domestico. Un buon attore, e un eccellente ballerino, anche. Abbiamo ammirato il suo "tap", insieme con quello del piccolo "mostro" Shirley Temple, in *The Little Colonel* (1935).

ROBSON MAY - Caratterista di vecchia e colorita scuola. Il più delle volte costretta dalla parte a tenersi nell'ombra di attori più popolari, ha avuto la sua serata d'onore grazie a Frank Capra, che in fatto di attori se ne intende: *Lady for a Day* (1933): una adorabile nonnina.

RUGGLES CHARLES - Una volta un cronista cinematografico lo definì, se ben ricordo, «anatroccolo occupatissimo del nulla». In fondo, son parole che rendono l'idea. L'idea, per lo meno, del Ruggles vacuamente sorridente e mondano, il Ruggles di *No More Ladies* (1935): un Ruggles irreprensibile nell'abito da sera, col fiore all'occhiello magari, e un lampo ilare negli occhi svagati e un sorriso che ama localizzarsi entro due fossette sulle gote paffutelle. Un fanciullone viziato, che è venuto invecchiando senza perdere la sua bonomia amabile e dolcemente balorda. Un altro suo trionfo fu *Bringing Up Baby* (1937), dove il suo sbalordimento era dominato dall'incombente presenza del fantomatico leopardo. Ma esiste anche un Ruggles più ampiamente impegnato: quello che in *The Ruggles of Red Gap* (1935) disegnava con eccezionale forza umoristica il variopinto e rumoroso e cafonesco padrone "yankee" dell'impeccabile maggiordomo britannico.

RUMAN SIG - Un ennesimo transfuga del cinema tedesco. Uno spilungone divertente nella sua stolidità. Un ingrediente utile per molte farse. Naturalmente gli si addice la caricatura pupazzettistica del "cliché" del te-

desco o dell'austriaco, come lo vedono oltre oceano (*To Be or Not to Be*, 1942; *The Emperor Waltz*, 1948). Esotico sempre comunque: uno dei tre scemi sovietici di *Ninotchka* (1939) era lui.

SAKALL S.Z. - Ancora un transfuga. È un divertente e pacioso tipo affogato nella sua pinguedine. Predilige i film musicali o comunque scacciapensieri. Intorno a lui spira aria di mitteleuropa (anteguerra, s'intende; e intendo l'altro, quello vero).

SMITH CHARLES AUBREY - Comandi, signor colonnello. Ha l'alta statura, l'asciutta costituzione, l'adusta maschera del veterano di mille battaglie, preferibilmente coloniali. È stato per anni e anni, con prestigio e simpatia indiscutibili, un alto ufficiale, per lo più in pensione o comunque ridotto a territoriale. Gentiluomo d'antico stampo britannico, privatamente come sullo schermo, si è prodigato in decine di film avventurosi e pittoreschi, spesso ambientati in terre esotiche. Sovente ha pure trasferito le sue tradizionali virtù sul piano del racconto in costume, pseudostorico o semplicemente romanzesco. È sparito di recente, come tanti della sua generazione.

SOKOLOFF VLADIMIR - È stato una vera e propria gloria del cinema europeo. Pabst e Renoir gli devono qualche cosa. Basti dire che era lui l'ometto ambiguo che in *L'Atlantide* (1932) esclamava: «Antinea... c'est Paris!», dando il via alla bruciante sequenza del celebrato can-can. In America si è un po' intristito, pur lavorando fittamente. Ha incarnato un'infinità di tipetti servizievoli e melliflui oppure equivoci e sgradevoli. Con un mestiere, s'intende, sempre ineccepibile.

SPARKS NED - È quel tale, ricordate, che Filippo Sacchi sostenne essere il sosia di E.E. Clive. Non è vero niente, comunque è un valente e gustoso caratterista, coi suoi bravi "tic". Ricordiamolo almeno in *It's Love I'm After* (1937).

STANDING GUY - Un altro gentiluomo di stampo britannico antico e militaresco, sul genere di Aubrey Smith. Morto da un pezzo, si è congedato in bellezza col lacrimoso *Annapolis Farewell* (1935) dove impersonava, per l'edificazione di tutti, un ammiraglio che, se ben ricordo, si inabissava volontariamente con la propria nave.

STEPHENSON HENRY - Affine a Smith e a Standing. Non disdegna esser stato militare, ma sa essere completamente borghese. Di carattere dolce, affettuoso, generoso: un nonno che tutti vorrebbero avere (tra l'altro,

in genere si intravedono alle sue spalle pingui eredità di castella e simili). Anch'egli è avvezzo a rivestire il costume d'ogni epoca con solenne decoro.

STONE LEWIS - Un altro padre nobile di esemplari virtù. Ma esclusivamente borghesi. Fu uno dei pilastri della M.G.M., prima e dopo l'avvento del sonoro. Predilesse i personaggi irreprensibili e dignitosi, trattati spesso ingiustamente dalla vita. Indossò con esemplare costanza e decoro lo smoking. Si mosse nell'ombra della grande Greta (*Oxenstierna*, a esempio, in *Queen Christina*, 1934); ripeté docilmente parole retoriche come quelle del "coro" di *Grand Hotel* (1932): «Grand Hotel. Gente che viene, gente che va. Tutto senza scopo». Gli avvocati e i giudici integerrimi di cui rivestì i panni non si contano: dal buon Wickfield di *David Copperfield* (1935) al giudice Hardy della nota serie con Mickey Rooney figlio irrequieto.

Alfabeto minore di Hollywood

a. V, n. 84, aprile 1952, p. 207

TAMIROFF AKIM - Uno tra i molti transfughi russi, attivi nel cinema americano. Un solido, massiccio caratterista; che, date certe sue peculiarità somatiche, è, vedi caso, destinato a incarnare (è il caso dirlo, dato il suo peso) personaggi di meridionale origine e colore.

TOBIN GENEVIEVE - La sua bionda storditaggine era, una volta, divertente. Un personaggio sofisticato, marginale, ma non banale. Oggi l'hanno praticamente messa agli atti.

TRAVERS HENRY - Un vecchietto angelico. Angelico, all'occorrenza, nel pieno senso della parola (Capra: *It's a Wonderful Life*). Un ometto modesto, ricolmo di umanità, di bonaria saggezza, qualche volta di un pizzico di innocente malizia. Un altro volto (fin che non si è spento, di recente) per la voce di Lauro Gazzolo.

TREACHER ARTHUR - Benissimo, Jeeves. Lungo, ossuto, ieratico, con quel naso da uccello, e quella lieve smorfia di schifo nei riguardi della spicciola umanità, Treacher ha toccato, nel campo dei maggiordomi, vette eccelse, quali solo un Blore può vantare. Sembra ritagliato dalle illustrazioni di un romanzo di Wodehouse e ciò spiega agevolmente come sia stato suo destino dare vita all'impareggiabile Jeeves. Al cui confronto certi suoi "exploits" d'altro genere (fu, per esempio, un membro della stolida brigata di

guitti nel *Midsummer Night's Dream* di Reinhardt) appaiono decisamente secondari.

WALBURN RAYMOND - Un bel tipo, con quegli occhi acquosi, sgranati e straniti. Un tipo, spesso, di maneggione, di scroccatore, ma simpatico. Come quel colonnello ippofilo, due volte immortalato da Capra (*Broadway Bill* e *Riding High*). Scommettitore accanito al cospetto di Dio, stoccatore entusiasta, venditore di fanciullesca quanto squattrinata pompa verbale.

WARNER H.B. – Un'antica gloria, una specie di buono a tutto fare di esemplare misura, finezza, discrezione. Fu perfino Cristo in *The King of Kings* di DeMille. Ma poi si specializzò in figurette sempre illuminate da una loro segreta e pacata spiritualità.

WATSON LUCILE - È una vecchia vistosa ed espansiva. Le sue madri altoborghesi sono tra le più pittoresche e rappresentative, nella loro arricciata sciccheria.

WINNINGER CHARLES - Dopo la madre, il padre. Un padre disinvolto, allegro, un vero compagno, con quel viso tondo e quei baffetti che gli danno un'aria inguaribilmente sbarazzina. Si comprende come fosse l'uomo da mettere al mondo tre ragazze in gamba, *Three Smart Girls*.

WITHERSPOON CORA - Si sta avviando a diventare una befana. Una volta era, con Helen Broderick, esponente di un certo tipo di donna, tanto per cambiare, sofisticata. Un'amica, un'ospite, all'occorrenza poco rispettata (vedi il recente *The Mating Season* di Leisen). Eleganziosa e sicura di sé, con un tantino di petulanza, non poté non far parte, come del resto la già citata Watson, di quel caleidoscopico serraglio femminile che fu *The Women* di Cukor, dalla commedia di Clare Boothe.

WOOLLEY MONTY - È più che sufficiente alla sua gloria l'aver dato vita, collere, escandescenze, "tic" variopinti e ascosa umanità all'ormai proverbiale Sheridan Whiteside, scrittore e conferenziere, parafrasi maligna del notissimo Alexander Woollcott: *The Man who Came to Dinner*, sacro in Italia ai trionfi di Gino Cervi, trasferito a suo tempo sullo schermo da William Keighley, "d'après" la farsa dinamitarda di Kaufman e Hart.

ZUCCO GEORGE - Un distinto professionista, un giudice, magari d'altro secolo, una persona comunque di un certo tono, grazie anche ad una calvizie sussiegosa. In *Saratoga*, l'ultimo film della povera Jean Harlow, suonava in bocca sua un motto veramente aureo: «L'amore non si cura con le pillole».

APPENDICE

BOND WARD - È un prediletto di John Ford e, come tale, un uomo, per definizione, del "west". Rude tempra, vuoi di bieco "villain", vuoi di massiccio semplicione. Sa cioè mettersi con eguale schietta concretezza al servizio del male come del bene. Gli si addicono le divise, talvolta soltanto morali (l'ispettore corrotto di *Kiss Tomorrow Goodbye*), ma più spesso militari (il suo ruolo è quello del sottufficiale), e magari la stella di sceriffo.

CARROLL LEO G. - Un antipatico, decisamente. Servo equivoco; pubblico ministero maligno; losco figuro di qualche sorta. A piacer vostro.

GARDINER REGINALD - Patentato in certi personaggi volentieri mondani, di un umore un po' bizzarro, cui non sono discare le libagioni. Il suo sguardo pungente impenna sovente in una estrosità che può raggiungere anche la follia. Il solito Lubitsch non se lo lasciò sfuggire. (*That Lady in Ermine*).

MITCHELL MILLARD - È spesso una bonaria spalla, dotata di un ruvido umorismo. Un uomo fidato e provvisto di senso comune, di una certa sua quadratura; fate conto, a bordo, un solido nostromo. Ma riesce anche, all'occorrenza, a dimostrarsi infido e canaglia.

I registi: Gregory La Cava

a. V, n. 85, maggio 1952, pp. 237-238

Vi sono figure che iscrivono autorevolmente il loro nome nella storia del cinema in virtù di un solo titolo e unicamente a esso continueranno ad affidare, anche dopo morti, la difesa del loro prestigio, la testimonianza della loro vocazione. Il caso di Gregory La Cava è tipico. Questo regista americano, di evidenti ascendenze italiane, morto da poco, sessantenne, fu, in origine, uno degli infiniti artigiani, che con la loro anonima laboriosità rendono possibile il perfetto funzionamento della macchina industriale hollywoodiana. Nella sua carriera, cominciata già durante l'epoca del muto, si incontra un po' di tutto, come in quella di ogni artigiano che si rispetti: il dramma e la commedia, la cialtronata in costume e il film che prende di mira il vivere della società d'oggigiorno, la riduzione del testo teatrale di successo e via dicendo. La prima volta che ricordo di aver sentito circolare il suo nome con qualche insistenza fu nel 1934 (ma ai suoi esordi La Cava

si era distinto come "cartoonist" ed egli va considerato una specie di pioniere del disegno animato): anno in cui circolò *The Affairs of Cellini*, un film che in Italia fece sorridere gli uni e imbestialire gli altri. Correvano gli anni della gran confidenza di Hollywood verso le figure della letteratura e della storia. Poteva il vulcanico e bizzarro ser Benvenuto sfuggire alla sorte? La Cava deve aver sentito in quella occasione una maledetta invidia di DeMille, che nello stesso periodo immergeva Claudette Colbert-Poppea, in bagni di latte d'asina e forniva Henry Wilcoxon-Marc'Antonio di magnifiche coppie di cani ringhiosi. Fece così un film che era il trionfo dell'arbitrio e del "made in Hollywood": buon per lui che era fin da allora abituato a prendere le cose meno fieramente sul serio che non DeMille. A proposito di non prender le cose sul serio: gli storici si fissano su *The Half-Naked Truth* (1932), per stabilire il primo affermarsi di La Cava in direzione della movimentata "light comedy". Non dico di no; non ricordo quel film e non vi so dire di che razza di "verità mezza nuda" si trattasse. Ma credo a Lewis Jacobs sulla parola. Dello stesso 1932 era stato *Symphony of Six Million*, che ancora a detta del Jacobs aveva per la prima volta portato in luce il regista: lo storico definisce quel film "pesantemente sentimentale". Come vedete l'oscillare dei generi e dei gusti è evidente in La Cava. *Gabriel over the White House* (1933) e *Private Worlds* (1935) sfruttavano di nuovo la corda seria del regista. *Private Worlds* merita un ricordino particolare. Anzi tutto perché affrontava il personaggio-attore, che poi riempirà di sé *Stage Door*; in secondo luogo perché tendeva ad analisi psicologiche piuttosto penetranti. Analisi d'eccezione, di carattere patologico, quali sono poi venute di moda nel cinema hollywoodiano di questo dopoguerra. Lo squilibrio mentale e la relativa terapia formavano oggetto del racconto, abile e pervaso da quel certo calore di umanità proprio di La Cava. Gli interpreti eccellenti erano Charles Boyer, Claudette Colbert, Joan Bennett.

Tanto per mantenere l'equilibrio, nello stesso anno *She Married her Boss*, pure interpretato da Claudette Colbert, che aveva al fianco Melvyn Douglas, confermò l'esistenza vivace della corda comica di La Cava. Il tema era il contrasto tra una quieta matrigna e una irrispettosa figliastra. Non mancavano le bizzarrie e i tratti convulsi caratteristici del "genere", di cui questo film decoroso non rimase tra i campioni più memorabili. Ormai però La Cava si era fatto il mestiere, la mano, e l'"en plein" non doveva tardare. Prima di soffermarci sul quale non guasterà ricordare, a proposito di

questa vocazione comica, un giudizio curioso, quello di W.C. Fields, il popolare comico di *Poppy*, menzionato dal solito Jacobs: le opere migliori di La Cava, dunque, spinsero Fields ad affermare che La Cava aveva, dopo il suo (di lui Fields), il miglior talento dello schermo per la commedia. «A parte ogni considerazione sulla modestia di Fields, il paragone non regge»: come lo stesso Jacobs si affretta ad osservare, La Cava è un regista di "light comedy" o commedia sofisticata che dir si voglia, mentre Fields appartiene al genere comico "tout court", che è evidentemente un'altra cosa. Secondo lo storico americano la freschezza di La Cava nelle sue "comedies" deriva dal suo metodo di improvvisazione: «Forse più di qualsiasi altro regista, eccetto Chaplin, La Cava concepisce i suoi film durante la lavorazione. Egli comincia con un'idea generica, come Sennett, e sviluppa scena e situazione sul "set". Egli ritiene che una simile procedura dia ai suoi film freschezza e brio». Nel 1936 uscì dunque *My Man Godfrey*: nata al centro del periodo aureo della "sophisticated comedy" (1934-37), quell'opera ne riassumeva le caratteristiche salienti, ma con un mordente, un piglio corrosivo che non avevano, a esempio, i film di un Capra, dal moralismo sorridente ed un poco dolciastro, anzi che graffiante come quello di La Cava. Se non raggiunse la implacabile grandiosità ritrattistica di *Twentieth Century*, che continuò a rimanere capostipite e modello insuperato del genere, *My Man Godfrey* si pose autorevolmente all'avanguardia dei film intesi a satireggiare spregiudicatamente certi ambienti altoborghesi, prendendo come unità di misura "la famiglia". Tra le molte famiglie di milionari scriteriati quella di La Cava, come ebbi già occasione di notare, è senza dubbio la più caratteristica, quella passata quasi in proverbio. Oggi, osservando il film in sede storica, ci viene spontaneo considerarlo come una sorta di paradigma, di specchio dimostrativo di un certo tipo di racconto, il quale poggia su certi canoni, su certi personaggi. Eugène Pallette è indubbiamente il re di tutti i miliardari afflitti da uno sciame di esseri assurdi che volteggiano loro intorno. Alice Brady è, con Billie Burke, la regina delle miliardarie svanite e cicalanti. Carole Lombard è l'imperatrice delle creature svagate, lunatiche e adorabilmente bisbetiche, su cui questi racconti si fondano. Mischa Auer è il più buffo tra i parassiti di questa società beata della propria inerzia mentale. E, naturalmente, William Powell è quanto Hollywood possa offrire di meglio in fatto di uomini sensati e garbati, caduti in una gabbia di matti; magari, stavolta, in vesti di cameriere. Un cameriere raccolto in malo arnese durante uno sti-

molante giuoco di società: quella "ricerca delle cose inutili" che dà l'avvio al film. E che non è se non la prima di una serie di invenzioni, le quali incidono satiricamente sul costume con una pungente precisione, anche se con evidente abbandono al richiamo farsesco delle situazioni. *My Man Godfrey* presentava, in misura ragguardevole, i tratti spiccati del genere: un alacre senso del ritmo, attraverso un montaggio "interno" accortamente serrato, in virtù di un impiego prevalente di piani ravvicinati, facenti perno su quel piano che si suol definire "americano"; una vivace concretezza nello scorciare ambienti e figure; una carica esplosiva dovuta essenzialmente alla fertilità dei "gags" e alla causticità del dialogo, oltre che all'estro degli interpreti.

Opere di collaborazione, eminentemente, e di scuola, le "sophisticated comedies" non sempre denunciavano l'impronta decisa dello stile di un regista: il genere fu, e con fortuna, in molti casi, affidato alla perizia degli eclettici. E come tale va considerato La Cava, anche se egli nel campo della commedia colse i suoi veri e propri allori. Più che in caratteristiche di stile, la fisionomia distintiva di *My Man Godfrey* va ricercata nell'esasperazione dell'aggressività polemica, sia pur trasferita sul piano farsesco, oltre che nell'abbondanza e puntualità del materiale inventivo. Sono queste le virtù che assicurano al film un posto di privilegio nella storia del genere. Doti di osservazione psicologica e ambientale vanno riconosciute al film successivo di La Cava: *Stage Door* (1937), ispirato fedelmente a una commedia di Edna Ferber e George S. Kaufman, ambientata in una pensione per giovani attrici o aspiranti tali. Il film non usciva dagli schemi del teatro in iscatola. Ma seguiva con pudore e finezza le svolte intime dei diversi tipi che si offrivano all'osservazione. Le speranze e le delusioni, le crisi e i successi di quelle ragazze venivano messi in giusta luce da un occhio comprensivo ed equilibrato. Katharine Hepburn, Ginger Rogers, Andrea Leeds fornivano le interpretazioni più rilevanti del folto "cast" femminile, delineando tre tipi assai diversi tra loro (uno più irrequieto e sensibile, l'altro più esuberante e vivace, il terzo più delicato e patetico), cui si aggiungeva quella saporita di Adolphe Menjou impresario. L'impasto di commedia e di dramma risultava abbastanza felice, pur nei limiti evidenti di quell'opera, insiti nelle sue origini e nella sua impostazione priva d'ogni aspirazione a "ricreare". Con *Stage Door* finisce praticamente l'apporto significativo di La Cava al cinema americano: i titoli successivi basterà leggerli in filmografia, tenendo presente che egli continuò, lavorando più in ombra, nell'alternativa di toni che gli

era stata peculiare. Il suo operare andò tuttavia facendosi sempre più rado e subì un arresto durante la guerra. Riprese poi, effimeramente, ma dal 1947 egli non apparteneva ormai più alle forze attive dello schermo d'America.

Galleria: Pierre Renoir

a. V, n. 86, maggio 1952, pp. 270-271

Un ricordo di Pierre Renoir, morto recentemente a poco meno di settant'anni e a breve distanza da Louis Jouvet, suo compagno e maestro da gran tempo sulle scene e il cui posto alla direzione dell'Athénée egli avrebbe dovuto occupare, penso non possa e non debba essere un ritratto strettamente personale. Renoir non è stato un attore tale da lasciare un segno indelebile nella storia dell'interpretazione cinematografica; è stato un eccellente attore di teatro, che, a somiglianza di molti altri suoi colleghi, specie francesi, ha recato al cinema un contributo modesto, ma assiduo, e non trascurabile, legando il proprio nome a quello di alcuni grandi registi e ad alcune opere d'eccezione. Il suo è stato soprattutto un contributo di civiltà, quella civiltà su cui altra volta ebbi occasione di soffermarmi su queste colonne e che si manifesta, anche, se non soprattutto, in una sorta di proficua osmosi tra teatro e cinema, caratteristica della cinematografia francese. Quest'ultima, si sa, deve al teatro gran parte delle proprie forze vive. Le quali si accostano periodicamente al cinema con una fiducia più o meno ampia, ma altresì con un senso immancabile di probità e con uno sforzo intelligente di comprensione delle diverse esigenze di quel mezzo espressivo. Si sa che Jouvet considerava, praticamente, il cinema in modo non troppo diverso da Gabriele D'Annunzio. Questi si preoccupava di procacciare, attraverso l'invenzione di "stupende frodi", rossa carne ai suoi celebri cani; Jouvet, non corroso da tabe estetizzante, cercava di ricavarne più borghesemente un consistente pane per se stesso, quel pane che il teatro inteso con rigoroso senso d'arte non è sempre in grado di assicurare ai suoi sacerdoti neppure nella civile Francia. La diffidenza, comunque, era comune. Ma essa non ha impedito a Jouvet di consegnare alla storia del cinema alcune interpretazioni indimenticabili. Non ci vuol molto a immaginare che anche Renoir la pensasse press'a poco come il suo più illustre collega. Ma anch'egli si è comportato verso il cinema con quella lealtà che pare fosse sua peculiare virtù

professionale. Insieme con la modestia. La quale gli consentì di svolgere la sua attività per anni all'ombra di Jouvet, rinunciando così a quei più facili allori che attori meno dotati di lui non esitano, anche in Francia, a cercare, magari sulle accoglienti scene del boulevard. Jouvet aveva consacrato la propria esistenza alla valorizzazione di certe grandi figure della scena francese, da Molière a Giraudoux. E Renoir si ritenne pago di seguirlo per questa strada, pronto, come ricordavo altra volta, ad accettare la fuggevole apparizione nel finale dell'*École des femmes*, e a considerarsi compensato di quella prestazione modesta dalla tutt'altro che imponente parte di Dom Luis in *Dom Juan*. Questi sono fatti, non leggenda, e molti attori italiani dovrebbero trarne una salutare lezione. Pur dominata da questo ritegno, la carriera teatrale di Pierre Renoir è solcata da successi, da interpretazioni di rilievo, quali periodicamente consentiva il raffinato repertorio dell'Athénée. La designazione di Renoir a successore di Jouvet nacque nell'animo dei teatranti parigini dalla convinzione che la sua era stata una luogotenenza degna di un innamorato del teatro, di un suo disinteressato servitore.

Il Renoir cinematografico non ha diritto ad altrettanta considerazione. D'altronde, il lustro per la famiglia è stato, in questo campo, autorevolmente accaparrato dall'altro fratello, Jean, accanto al quale Pierre ha fornito alcune delle sue prestazioni più significative. Come tanti altri, Pierre Renoir fece le sue prime prove dinnanzi all'obiettivo durante il periodo muto. Di questa sua attività non è rimasta gran traccia. Ma verso il 1933, sopravvenuto il sonoro e la grande immissione di forze teatrali nel mondo cinematografico, egli cominciò un'attività fitta e priva di soste. La sua maschera aggrondata e incisa fortemente, con quegli occhi fondi e scuri sotto la spaziosa fronte di calvo, appariva decisamente drammatica, e fu questa la chiave nella quale egli venne quasi esclusivamente impiegato dai vari registi, artisti, artigiani e mestieranti, con i quali si trovò a lavorare. Effettivamente nella carriera di Renoir attore di cinema, a differenza che in quella di Renoir attore teatrale, si trova di tutt'un po': qualche grande film, un certo numero di solide opere di rincalzo ed un buon cumulo di paccottiglia. Attore sodo, concreto e realistico, trovò più d'una volta efficace impiego durante la fioritura romantico-veristica del decennio 1930-40. Ma qualcuno scoprì evidentemente in lui doti di interprete elementare e popolare. Solo a questa stregua si può spiegare come il suo nome ricorra spesso nei "cast" di film e filmacci a carattere feuilletonistico, come in Francia se ne son sem-

pre prodotti a decine. Un feuilleton qualche volta restituito ai suoi panni ottocenteschi. Ma è anche vero che in costume Pierre Renoir ha fatto pure le sue migliori prove sullo schermo.

Ed ora scorriamo rapidamente il suo curriculum: 1932, *La nuit du carrefour*, diretto dal fratello Jean ed ispirato a un romanzo giallo-veristico-psicologico di Georges Simenon, poi *L'agonie des aigles*, napoleonico in istile polveroso ed eloquente da Comédie-Française. 1934: *Madame Bovary*, ancora diretto dal fratello; l'impegno comincia a farsi più deciso, si prosegue sulla strada del costume, ma attraverso predominante gusto decorativo si fa luce una ricerca di psicologie. 1935: una riduzione dell'allegro *Tovaritch*; un buon pezzo di cinema veristico-esotico come *La bandera* di Duvivier; un "mélo" di ambiente marinaro, *Veille d'armes*, di Marcel L'Herbier. 1937: ancora con L'Herbier gira *La citadelle du silence*. Del 1938 è una interpretazione veramente importante: quella del re Luigi XVI in *La Marseillaise* di Jean Renoir. Era, quello, un film sovvenzionato e ispirato dal Fronte Popolare. Un film, quindi, polemico. Nondimeno, pur soggiacendo talvolta alla convenzione del film storico, il regista vi rivelava a tratti l'altezza del suo ingegno, specie in virtù di alcune illuminazioni umane. Sotto questo riguardo la figura del re era la più significativa. E fu singolare a notarsi, in un film, per l'appunto, polemico, come quella figura fosse osservata con carità, con pietà, come essa potesse colorarsi di una sua patetica e crepuscolare dignità, pur nel fallimento della sua missione. 1939: un film sottoprodotto del neoverismo, *Le récif de corail* di Maurice Gleize; un giallo di Robert Siodmak, *Pièges*; un intrico esotico-avventuroso di Pierre Chenal: *La maison du Maltais*, 1941 [1938]. 1941: è, come sulla scena, il marito maturo, imperturbabile e paradossale di *Histoire de rire* di L'Herbier, da una commedia di Armand Salacrou. 1942: sostituisce Erich von Stroheim, messo all'indice dai nazisti, nelle scene appositamente rifatte di *Macao* (1942) di Jean Delannoy, che diventa *L'enfer du jeu*. Era un altro drammone d'avventure esotiche e Renoir vi appariva fatalmente spaesato, date le circostanze della sua prestazione "a posteriori". 1944: è con Jean Anouilh, trasformatosi in regista, per la riduzione cinematografica di *Le voyageur sans bagage*. 1945: *Les Enfants du Paradis* di Marcel Carné. Questi è il secondo regista di grande levatura che Pierre Renoir ha incontrato durante la sua carriera. E la figura torva e ammantata di mistero che egli ha disegnato in *Les Enfants du Paradis* rimane tra le poche tracce durevoli del suo contributo al cinema francese. Tra i

suoi stracci di pittoresco vagabondo emergevano quegli occhi fondi, come depositari di un segreto, ed il suo linguaggio si colorava di sapori strani, in un ricorso all'"argot", nota di colore tra le molte e di vario genere che quel film affascinante offriva.

Su questa immagine voglio chiudere il ricordo di Pierre Renoir: è l'ultima valida, se ben ricordo, ch'egli ci abbia lasciati. Ché dopo la guerra il cinema, pur senza del tutto dimenticarlo, era andato alla ricerca di volti nuovi.

Marmittoni al fronte per il mercato delle facce

a. V, n. 90, luglio 1952, p. 19

Pisa è una città quieta, ordinata e simpatica. Ne abbiamo avuto la recente riprova in occasione della prima Mostra nazionale del documentario e del convegno della critica cinematografica sul documentario, organizzati nel quadro del Giugno Pisano. Cominciamo, una volta tanto, il ragguaglio con le lodi dell'organizzazione. Solerte, premurosa, ospitale. Tutto previsto e tutto svolto con chiarezza e con consapevolezza dei fini da raggiungere. Non senza la modesta coscienza che quello era soltanto un primo esperimento e che in avvenire si potrà e dovrà fare di meglio. Poiché la manifestazione non si fermerà alla edizione del 1952. Prima di parlare della rassegna principale e del convegno, converrà avvertire che a esse è stata abbinata una rassegna del film umoristico, durata, come quella del documentario, una settimana. Il programma era alquanto eterogeneo: andava da Chaplin e Clair a *Marmittoni al fronte*. Nulla di nuovo o di inedito, ma più di un film da rivedere con immutato profitto, fosse pure *Il milione* con doppiato stile 1931.

Alla Mostra del documentario sono affluiti 37 film. Pochi e molti, che si è avuto il torto di dividere in due categorie, le quali si prestavano ad equivoci, che si sono poi verificati in sede di assegnazione dei premi: i documentari didattici e scientifici e i documentari a soggetto libero. La prima categoria era meglio delimitata, meno soggetta a equivoci, e la giuria (con Antonio Maccarone presidente, e, tra i membri, Vito Pandolfi) non ha avuto difficoltà ad assegnare il premio PISA (Coppa Pisa e lire 500 mila) ad *Anopheles*, un documentario sulla lotta contro la malaria, limpidamente

divulgativo, dovuto a Giampiero Pucci, al quale è stata pure assegnata la medaglia d'oro per la migliore regia di categoria. Premi ben meritati, ché *Anopheles* è un'opera degna e utile, che poggia su una fotografia dai suggestivi toni grigi e su una vigile comprensione umana. Si tratta di un documentario "ricostruito" (con qualche reminiscenza di *Cielo sulla palude*) e dagli evidenti fini propagandistici (che si manifestano con grafici e statistiche); ma tutto ciò non costituisce un limite, poiché l'opera risponde ai propri scopi, evitando lenocini fastidiosi. Gli altri premi di categoria sono stati assegnati a *Bambini difficili* (targa e lire 100 mila), a *Il colore, questo sconosciuto* (ID.), ad Antonio Busia (medaglia d'oro per la migliore fotografia: *Cape Palmas*), a Fabrizio Dentice (per il miglior commento esplicativo: *Agricoltura in Alto Adige*), a Mario Nascimbene (per il miglior commento musicale: *Bambini difficili*), a Danilo Zingoni (per il miglior soggetto: *La verde muraglia*). Preso nota che, per mancanza di visto di censura, non hanno potuto venir presi in considerazione i film concorrenti al premio ENAL per la categoria a formato ridotto, il quale non è stato quindi assegnato, passiamo alla categoria a soggetto libero. Qui si sono trovati in strana competizione documentari sull'arte, a carattere illustrativo oppure critico-illustrativo, e documentari lirici o descrittivi o divagatori nel senso della curiosità, o addirittura con embrionali tendenze narrative. È evidente che non esisteva una misura unica secondo cui giudicare un materiale tanto assortito. Fatalmente quindi il giudizio della giuria è apparso discutibile. Il premio Giugno Pisano consisteva in una coppa e in 500 mila lire. Esso è stato salomonicamente diviso tra due film, ambedue a colori e ambedue sull'arte. La coppa e metà importo sono andati a *I fiamminghi* e *l'Italia*, di Ubaldo Magnaghi, in "ferraniacolor"; l'altra metà importo a *Codice 1474* di Michele Gandin, in Gevacolor. Ora, tra i due film mi pare evidente che il più meritevole era il secondo, sia per una sua maggiore unità, sia per le migliori risorse del delicatissimo Gevacolor, sia anche per l'originalità del soggetto. Come già per *Le Biccherne di Siena*, Gandin è andato a frugare, con l'ausilio di Enzo Cadi e d'altri, in biblioteca. E ne ha estratto un curiosissimo codice miniato medioevale, illustrante i benefici delle terme di Pozzuoli per gli affetti dalle più svariate malattie. Sceneggiato con spirito pronto, girato con intelligenti accorgimenti tecnici, che consentono confronti utili in sede critica, isolamenti del particolare nel panoramico, etc.; sorretto da un acume esegetico che è in grado di additare sorprendenti coesistenze stilistiche nella rozza

ma saporosa fatica, dell'anonimo miniatore, *Codice 1474* è un lavoro nel suo genere esemplare, che si vale anche di una appropriata partitura musicale del maestro Lavagnino. *I fiamminghi* e *l'Italia* ha un carattere divulgativo più corrente; vuol chiarire i rapporti e gli influssi che il nostro paese ha esercitato sui maestri fiamminghi. Il documentario non manca di pulizia e di interesse, ma ha un carattere un po' frammentario e disordinato. Certo, comunque, l'aver diviso il premio maggiore tra due film di analoga impronta è stato un errore. Specie quando si pensi che erano in concorso film di assai diverso stampo e di ragguardevoli meriti. Come *Il mercato delle facce* di Valerio Zurlini, cui è stata assegnata la medaglia d'oro per la migliore regia. *Il mercato delle facce* sarebbe quello dei generici del cinema, la cui amara condizione di spostati della vita, di falliti che non vogliono confessarsi il fallimento, di eternamente illusi ed illudenti, lo Zurlini ha indagato attraverso una accorta sceneggiatura, che isola alcune figure-prototipo, suggerendone rapidamente la storia, con una tecnica che annuncia in lui qualità nascenti di risentimento narratore. Certo, non mancano, nel *Mercato delle facce*, indugi e compiacimenti letterari, reminiscenze che possono andare dall'*Antologia di Spoon River,* come qualcuno ha arrischiato, a Luchino Visconti; ma l'opera è di qualità evidente, pensata e realizzata con rigore e col sussidio di una eccellente fotografia (Pavoni) e di un azzeccato commento musicale composto da un ignaro di musica (Fineschi). Gli altri premi della categoria sono andati a *Passione a Isnello* (targa e 100 mila lire), a Fosco Maraini (medaglia d'oro per la migliore fotografia: *Terra di Pirandello*), a Giuliano Tomei (medaglia d'oro per il miglior commento musicale: *La città dei Martiri*) a Dino Portesano (medaglia d'oro per il miglior soggetto: *Il monumento: uno e due*). Quest'ultimo era partito da una trovatina non trascurabile, quella di illustrare la tradizionale confidenza dei romani verso i loro millenari monumenti, mettendo a confronto l'aspetto ufficiale e quello segreto dei monumenti stessi. Purtroppo l'avvio sciolto e le varie soluzioni notevoli del film, non ultima quella della colonna sonora plurilingue, con le voci dei ciceroni, sono neutralizzati da una eccessiva insistenza su certi particolari e da un montaggio troppo analitico, che consente quindi una scelta limitata e solo parzialmente rappresentativa di luoghi. Comunque, si può concludere che i risultati di questa prima Mostra non sono stati irrilevanti e hanno confermato l'esistenza di una pattuglia agguerrita di documentaristi giovani o giovanissimi, i quali vanno aggiungendosi ad altre firme ben note anche in

campo internazionale.

Ed ora qualche parola sul convegno. che ha avuto alla presidenza il dott. Danilo Zingoni, affiancato da Italo Dragosei e dal sottoscritto. Non molto numerosi, purtroppo, sono stati i partecipanti, anche a causa della concomitanza col Festival di Locarno, comunque la discussione, specie il primo dei due giorni, è stata vivace e utile. Le ha dato spunto Mario Verdone, con una relazione sui problemi e la funzione del documentario didattico e divulgativo. All'"excursus" storico di Verdone hanno fatto seguito chiarimenti sia da parte di insegnanti, come il prof. Tongiorgi di Pisa, il quale ha fatto presenti esigenze della sua categoria, insistendo su una discutibile preferibilità della diapositiva rispetto al film come mezzo d'insegnamento; sia di tecnici come l'operatore Ventimiglia, che ha gli aspetti economici della produzione di film didattici, il cui onere non può essere assunto se non dallo Stato; sia di critici, come Marco Siniscalco e come il sottoscritto, il quale ha tenuto a chiarire la distinzione tra documentario didattico, documentario divulgativo, documentario critico, e documentario lirico in senso lato, notando come la produzione, citata da Verdone, di un Flaherty o anche di un Grierson andasse considerata entro l'ambito più vasto del film artistico tout court e non rientrasse se non marginalmente nel discorso proposto dai temi del Convegno. L'ospitalissima Pisa ha dato ora appuntamento per l'estate prossima ai presenti e agli assenti di quest'anno. E ci auguriamo che l'invito sia accolto.

Venezia 1952 - Miserie e splendori di Venezia maggiorenne

a. V, n. 91, agosto 1952, pp. 31-37

1932: Tra le fontane luminose trionfano l'arte e la mondanità

L'organizzazione della Mostra, che si svolge dal 6 al 21 agosto, è affidata a Luciano De Feo, una commissione internazionale vaglia i film prima di ammetterli. Arte e mondanità trionfano sulla leggendaria terrazza delle fontane luminose, all'ombra della mole pseudomoresca dell'Excelsior. 9 nazioni sono in gara, con 29 film a lungo metraggio e alcuni documentari (tra cui *Regen*, *Pioggia*, di Ivens).

I FILM

Si può dire che ognuno mandò il meglio che aveva. E il meglio del

1932 era qualche cosa di consistente. Scegliamo fior da fiore e nazione per nazione: FRANCIA: *À Nous la Liberté*, frutto dell'estro più maturo di un Clair, che trasferisce l'esperienza vaudevillistica di *Le Million* sul piano di una polemica sociale divertita ma non per questo meno pungente. La satira dell'industrializzazione influenzerà il Chaplin di *Modern Times*; la danza dei biglietti da mille inseguiti da dignitosi e potenti uomini barbuti rimarrà nelle antologie fino a consumazione dei secoli. Segue in tempo massimo un film di Duvivier: *David Golder*. GERMANIA: *Mädchen in Uniform* (*Ragazze in uniforme*) di Leontine Sagan lancia la moda dei film sui collegi femminili, ma è destinato a rimanere modello insuperato per asprezza di polemica e pudore di indagine umana. Il suo grido d'allarme preannuncia il nazismo, da cui il film sarà bandito. L'operetta mitteleuropea trionfa con le spume del pure imitatissimo *Der Kongreß tanzt* (*Il congresso si diverte*) di Erik Charell. risposta della vecchia Europa ai divertimenti che dall'America prodiga l'emigrato Lubitsch. Interessanti ricerche estetizzanti allinea Leni Riefenstahl in *Das blaue Licht* (*La luce azzurra*); al suo fianco era Béla Balázs. ITALIA: *Gli uomini, che mascalzoni*… fu forse il più felice frutto del realismo di Mario Camerini, apologia di un mondo e di una mentalità piccolo borghesi, il cui esponente era il nasuto e idolatrato Vittorio De Sica. U.S.A.: nello schieramento compatto e minaccioso spiccano nomi come quelli di Rouben Mamoulian con l'abile *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*; King Vidor con l'astutamente lacrimogeno *The Champ*; Ernst Lubitsch con l'insolitamente drammatico *The Man I Killed*; Howard Hawks con *The Crowd Roars*; Frank Capra con il finissimo *Forbidden*; Edmund Goulding con *Grand Hotel*, mobilitazione generale delle maggiori stelle di Hollywood. U.R.S.S.: *Putëvka v žizn'* (*Il cammino verso la vita*) di Nikolaj Ekk anticipa i tempi di *Sciuscià* e costituisce un felice impiego di attori non professionisti al servizio di idee socialmente avanzate. È presente anche Aleksandr Dovženko, con il lirismo epico di *Zemlia* (*Terra*).

I PREMI

Non esistono ancora, grazie al cielo. Tutti si accontentano di diplomi di partecipazione, tutti sono eguali. Anche se il pubblico è invitato a rispondere alle strane domande di un referendum, che dividono i film in divertenti, commoventi, originali, perfetti tecnicamente. Comunque risulta che il regista più apprezzato è Ekk, mentre tra gli attori prevalgono Fredric March e Helen Hayes.

LA CRITICA

«Non c'è dubbio. Quest'idea veneziana delle esposizioni cinematografiche è nata e vivrà. Lo si sente nell'aria, lo si respira nella brezza, lo si legge in faccia alla gente... Però tutto qui non è solo spettacolo. Il Festival richiama, e richiamerà ancor più, senza dubbio, negli anni venturi, a mano a mano che, ripetendosi, avrà stabilito la sua reputazione, la gente del mestiere, coloro che hanno stabilmente da fare col cinematografo, in ogni suo ordine di attività professionali. È dunque un'occasione per ritrovarsi, per discutere insieme interessi comuni, per stabilire contatti dai quali possono uscire intese giovevoli a tutti; e come questa partecipazione può divenire larghissima e portare qui gli uomini di cinema di tutti i Paesi, vedete l'importanza... Ecco dunque in due tratti la fisionomia di questa esposizione veneziana del cinematografo: un proficuo centro di lavoro, una grande solennità mondana» (Filippo Sacchi in «Corriere della Sera» di Milano, 9 agosto 1932). «*Gli uomini, che mascalzoni*… non è un film ambizioso, un film in cui ci sia magniloquenza e spreco di mezzi. È un film fatto di finezza, di garbo, di squisita misura… È anche un film profondamente nostro, di carattere e di atmosfera» (ID., 12 agosto 1932).

1934: La nuda Lamarr cede all'uomo di Aran

17 nazioni partecipano al "carosello" che si inizia il 1° agosto. 40 sono i film a soggetto. Dà lustro alla pattuglia degli ospiti d'eccezione la Kieslerowa, oggi Hedy Lamarr.

I FILM

Siamo ancora negli anni grassi, il complesso è ragguardevole. AUSTRIA: con *Maskerade* Willi Forst offre la sua più profumata rievocazione del mondo svanito della vecchia Vienna. CECOSLOVACCHIA: a parte le nudità di Hedy Kiesler, in *Ekstase* di Gustav Machatý, film ghiottamente accolto come pretesto di scandalo, sono riscontrabili, acutizzate da un temperamento morbido e decadente, nel senso di un analitico simbolismo, tendenze ben riconoscibili del cinema di quella nazione verso un naturismo estetizzante e raffinato. Il naturismo trionfa anche in *Reka* (*Fiume* ovvero *Amore giovane*) di Josef Rovenský. FRANCIA: ancora Duvivier con *Le paquebot Tenacity*, poi Jacques Feyder con *Le Grand Jeu* e il russo Fëdor Ozep con *Amok* da Stefan Zweig. GERMANIA: un solido film di Gustav Ucicky, *Flüchtlinge* (*Fuggiaschi*), di concentrata drammaticità, ed uno di Carl Froelich, *Reifende Jugend* (*Giovinezza*), non dimentico di *Mädchen in Uniform* nell'indagine di psicologie giovanili. GRAN BRETAGNA: *Man of Aran* è uno dei

più puri poemi di Robert Flaherty, descrive con nuda ma non spoglia evidenza la lotta dei pescatori di un'isola selvaggia con la terra ed il mare per la conquista dei mezzi di sussistenza. *The Private Life of Don Juan* di Alexander Korda va ricordato solo perché fu l'addio di Douglas Fairbanks. ITALIA: una partecipazione acerba e volonterosa, con *Il canale degli angeli* di Francesco Pasinetti; *Seconda B* di Goffredo Alessandrini; il polpettone *Teresa Confalonieri* di Guido Brignone; l'ambizioso *La signora di tutti* del tedesco Max Ophüls. OLANDA: Gerard Rutten manifesta in *Dood Water* (*Acqua morta*) la sua sensibile vena di documentarista. U.S.A.: una valanga di film, testimonianza soprattutto di un predominio industriale. Ma non manca qualche pezzo di rilievo, come due monumenti della "sophisticated comedy": *It Happened One Night* (*Accadde una notte*) di Frank Capra e soprattutto *Twentieth Century* di Howard Hawks; come *Queen Christin*a, fastoso pretesto di Rouben Mamoulian per una regale Greta Garbo; come *The World Moves On* di un John Ford minore; come *Viva Villa!* di Jack Conway, largamente spettacolare; come *Lot in Sodom* di Watson e Webber, curioso esperimento di una avanguardia ritardataria. SVEZIA: si annuncia Gustaf Molander con *En stilla flirt* (*Un calmo idillio*). U.R.S.S.: la commedia sovietica si afferma col bizzarro e iconoclasta *Vesëlye rebjata* (*Ragazzi allegri* o *Tutto il mondo ride*) Grigori Aleksandrov; serie opere drammatiche sono *Peterburgskaja noč'* (*Notti di Pietroburgo*) di Grigori Roshal e Vera Stroeva e *Groza* (*L'uragano*) di Vladimir Petrov da Ostrovskij. Di altri film notevoli di Dovženko e M. Romm vengono presentati brani.

I PREMI

Sono stati, sventuratamente, istituiti. Vengono ascoltati gli esperti internazionali e si tiene conto dei pareri del pubblico, per poi laureare giustamente *Man of Aran* e nazionalisticamente *Teresa Confalonieri* con l'assurdo premio al miglior film italiano. La miglior rappresentanza è quella sovietica; il miglior gruppo industriale quello americano, la miglior scuola registica quella cecoslovacca, il miglior attore Wallace Beery, la migliore attrice Katharine Hepburn. Ma tutti, dal più al meno, riescono a non andarsene via a mani vuote.

LA CRITICA

«Certo la Biennale del Cinema non ha trovato sinora la sua forma. Complessi dilemmi d'ordine critico organizzativo sono stati posti dall'esperienza di quest'anno; dilemmi riflettenti l'ordinamento tecnico e artistico,

la sede e il funzionamento della Mostra… La Biennale del Cinema, insomma, passa la sua crisi di crescenza. In ogni modo, dove la Biennale è sicuramente riuscita, è nel suscitare e nel polarizzare intorno a sé un vasto movimento d'interesse per il cinematografo e per i suoi problemi… Qual è il risultato? Il risultato vero, per me, è il grande, inaspettato, strabiliante successo ottenuto proprio alla fine del Festival da *Uomo di Aran* e da *Amore giovane*. Due opere diverse di proporzione e di classe: *Uomo di Aran*, la potente, robusta espressione di un genio cinematografico giunto al suo colmo e alla piena adeguatezza della materia e del mezzo; *Amore giovane*, la prima prova di un giovane e ancora inesperto regista, alle prese con un arduo soggetto. Ma entrambi avevano in comune questo: di tendere a una alta esperienza di bellezza, indipendentemente dalle formule commerciali correnti, di voler essere prima di tutto e soprattutto poesia… Tanti rimbrotti, e in parte meritati, sono stati fatti al pubblico della Biennale. Eppure, in fondo, se si tirano le somme, si constaterà che le sue preferenze, il suo rispetto, le sue simpatie più durature e più schiette sono andati proprio a quel gruppo d'opere che, da *Uomo di Aran* ad *Amore giovane*, da *Notti di Pietroburgo* ad *Estasi*, rappresentano una evasione delle formule commerciali correnti, una ricerca di umanità e di stile. Ebbene, qui vedo il maggior risultato morale della seconda Biennale del Cinema» (Filippo Sacchi, in «Corriere della Sera» di Milano, 29 agosto 1934).

1935: Becky Sharp affronta l'avventura del colore

La mostra è diventata annuale. Si svolge dal 10 agosto al 1° settembre e ospita 55 film a soggetto. L'organizzazione è stata affidata a Ottavio Croze, che la terrà fino alla guerra. Ha inizio l'astensionismo sovietico.

I FILM

AUSTRIA: *Episode* è una delicata pagina di vita viennese, con la quale Walter Reisch riattesta la sua finezza di sceneggiatore prima che di regista. CECOSLOVACCHIA: *Tatranska romance* (*La romanza dei Tatra*) riconferma l'attitudine di Josef Rovenský a cogliere l'aspetto autentico della sua terra. Con *Hej-Rup!* si affaccia Martin Frič. FRANCIA: Pierre Chenal si fa apprezzare per una attenta riduzione di *Crime et Châtiment* di Dostoevskij. Non manca neanche stavolta Julien Duvivier col sensibile ma fragile *Maria Chapdelaine*. L'esotizzante *Itto* porta le firme di Jean Benoit-Lévy e Marie Epstein. GERMANIA: si apre l'epoca di Luis Trenker con *Der Verlorene Sohn* (*Il figliol prodigo*), rapsodia spesso ispirata su una fuga e un ritorno alla terra natia;

Leni Riefenstahl celebra solennemente il nazismo in *Triumph des Willens* (*Il trionfo della volontà*); *Peer Gynt* di Fritz Wendhausen è una discreta riduzione del dramma ibseniano; non manca un film nazionalista in costume: *Der alte und der junge König* di Hans Steinhoff e Alfred Greven. GRAN BRETAGNA: omaggio a Elizabeth Bergner con *Escape me Never* di Paul Czinner. ITALIA: si presentano i primi frutti della gestione Minculpop: uno spiritoso *Darò un milione* di Mario Camerini; un onesto *Le scarpe al sole* di Marco Elter; un ben intenzionato *Passaporto rosso* di Guido Brignone; un convenzionale *Casta Diva* di Carmine Gallone. POLONIA: *Dzień wielkiej przygody* (*Il giorno della grande avventura*) di Józef Lejtes si fa notare per la sua freschezza. SVEZIA: *Swedenhielms* ripresenta il nome di Gustaf Molander. SVIZZERA: espressionismo ritardatario di Werner Hochbaum nell'interessante *Die ewige Maske* (*La maschera eterna*). U.S.A.: una autentica spedizione punitiva. C'è *Becky Sharp*, di Rouben Mamoulian, con interessanti applicazioni del colore in senso decorativo, le quali si rinnovano ne *La Cucaracha* di Lloyd Corrigan: c'è il manieroso *The Wedding Night* di King Vidor; c'è l'arguto *Broadway Bill* di Frank Capra; c'è il patetico *No Greater Glory* di Frank Borzage; c'è l'aspro *Black Fury* di Archie Mayo; c'è il preziosissimo *The Devil is a Woman* di Josef von Sternberg; c'è l'inquietante *The Informer* di John Ford, storia di una spia irlandese, ispirata a Liam O'Flaherty: ci sono gli accurati *Anna Karenina* di Clarence Brown, con una splendente Garbo, e *David Copperfield* di George Cukor.

I PREMI

La giuria internazionale è formata dai delegati delle varie nazioni, con l'aggiunta di alcuni esperti italiani. Si premia l'industria piuttosto che l'arte, con *Anna Karenina* e, ahimè, con *Casta Diva*. Il miglior regista, chi sa perché, è ritenuto King Vidor. Pierre Blanchar e Paula Wessely prevalgono tra gli attori. Ma ce n'è, come al solito, per tutti.

LA CRITICA

«Fu un bel Festival… A questa elevatezza di forma e di tono ha corrisposto l'importanza del programma. Lo so, quest'anno non c'è stata l'opera di poesia pura, come *L'uomo di Aran*… Ma c'è stato ugualmente un complesso di opere formidabili… che sono realmente tutto ciò che la produzione del '35 presenta di più ambizioso e significativo. Lo sforzo di abbordare problemi più alti, di tentare formule estetiche più progredite e più degne, sforzo già segnalato nel rapporto della giuria, è visibile nella produ-

zione d'ogni Paese. C'è dappertutto la tendenza a cercare la forma del film nell'importanza del soggetto. Guardate l'America. Il suo più grande sforzo, qualitativamente parlando, è senza dubbio *Anna Karenina*. Ebbene. questo era un tema formidabile… Gli autori della seconda *Karenina* sono tornati al romanzo… e ne hanno trasfuso tutta l'essenza nel film, con una aderenza al libro e insieme con una tale forza di trasposizione visiva da riabilitare per sempre la riduzione cinematografica. Grandezza di soggetto e di tema, dunque, in *Anna Karenina*. Ma troveremo la stessa grandezza di soggetto anche nel *Figliuol prodigo* di Trenker… e guardate che soggetto hanno scelto quando hanno voluto lanciare il colore in *Becky Sharp*. E i francesi, dove hanno puntato quando hanno voluto attirare la nostra attenzione? Ecco qua: *Delitto e castigo*… *Itto*… *Chapdelaine*… E… quale fu la pupilla degli occhi della produzione tedesca quest'anno? *Il trionfo della volontà*, vale a dire, in tre parolette sole, *Deutschland über alles*. Ringraziamo la Provvidenza: l'Italia è stata in linea. I tre maggiori film italiani presentati e premiati alla Mostra potranno avere forma tecnica diversa, disparati principi di sceneggiatura e di regia, ma hanno una qualità immediatamente riconoscibile e comune: l'importanza e la vastità del tema (Filippo Sacchi in «Corriere della Sera» di Milano, 10 settembre 1935).

1936: la dittatura dell'*imperatore* toglie il primo premio a Feyder

La mostra si svolge dal 10 agosto al 2 settembre; vi prendono parte 47 film a soggetto, ammessi dalla commissione d'accettazione, allora funzionante, sui 67 presentati.

I FILM

AUSTRIA: tre firme di rilievo, nessun film d'eccezione; i titoli sono: *Schatten der Vergangenheit* di Werner Hochbaum, *Manya Valewska* di Josef Rovenský, *Silhouetten* di Walter Reisch. CECOSLOVACCHIA: ancora Rovenský con l'accurato *Marysa* e Martin Frič con *Jánošík*, un film popolaresco dal bel respiro e dal sagace piglio epico, sulla figura di un bandito generoso e progressista. FRANCIA: trionfa *La Kermesse héroïque*, maliziosa favola alla fiamminga, che rivela in Jacques Feyder un intelligente studioso della pittura di Bruegel e di altri grandi maestri. Fanno buon contorno *Mayerling*, fine rievocazione storica di Anatole Litvak, *La tendre ennemie*, spiritosa fantasia di Max Ophüls, *L'appel du silence* di Léon Poirier, commossa biografia di un missionario, produzioni varie di L'Herbier, Guitry, e Raymond Bernard. GERMANIA: più che sui film di Carl Froelich e di Karl Ritter si punta su

Der Kaiser von Kalifornien (*L'imperatore di California*) di Luis Trenker, una biografia del cercatore d'oro Sutter alquanto sgangherata, se pur non priva, al solito, di pregevoli brani antologici. GRAN BRETAGNA: spicca un film di René Clair, *The Ghost Goes West*, leggiadrissima satira dell'americanismo pescecanesco e di molte altre cose; vi è poi *Tudor Rose*, un buon affresco storico di Robert Stevenson; *Scrooge*, saporito omaggio a Dickens di Henry Edwards; *The Robber Symphony*, bizzarro balletto umoresco dell'avanguardista austriaco Friedrich Feher. ITALIA: con l'inesistente *Ballerine* crolla Gustav Machatý, mentre Augusto Genina offre un solido racconto di guerra africana, *Lo squadrone bianco*, e Goffredo Alessandrini una profumata rievocazione del principio di secolo, *Cavalleria*. OLANDA: riaffermazione del talento documentaristico di Gerard Rutten in *Rubber* (*Caucciù*), frutto di una collaborazione con Johan de Meester. U.S.A.: predomina lo spettacolo per lo spettacolo, dalla rivista (*The Great Ziegfeld* di Robert Z. Leonard) alla biografia (*The Story of Louis Pasteur* di William Dieterle), dal "musical" (*Show Boat* di James Whale) all'operetta (*The King Steps Out* di, nientemeno, Josef von Sternberg), dall'avventura a colori (*The Trail of the Lonesome Pine* di Henry Hathaway) al colosso effettistico (*San Francisco* di W.S. Van Dyke). Il sugo migliore conviene però spremerlo da *Mr. Deeds Goes to Town*, amena favola di Frank Capra.

I PREMI

La giuria è composta col solito sistema dei delegati internazionali e degli esperti italiani. I massimi onori vanno al film di Trenker e a quello di Genina, cioè non ai migliori in campo. La politica comincia a pesare in misura determinante. Il miglior regista è Jacques Feyder, il miglior attore Paul Muni, la miglior attrice Annabella.

LA CRITICA

«Due film sono rimasti effettivamente in lizza per la Coppa Mussolini per il miglior film straniero: *L'imperatore della California* e *Kermesse héroïque*. Donando il primo premio al Trenker, non solo si è premiato un'opera nobilissima e importante ma anche la tendenza da lui sempre dimostrata (e che nella prima metà del film superbamente s'afferma) di non voler seguire le vie troppo battute del teatro filmato, ma di intendere il cinema come pura visione, verità fondamentale che troppi registi hanno ormai dimenticata. Feyder, con la *Kermesse héroïque*, già fregiato del Premio di Stato di Francia, ha saputo offrirci un film dove la regia è forse l'elemento meno

appariscente, tanto calzante è il soggetto, agili e arguti sceneggiatura e dialoghi, impeccabili le scenografie, stupenda l'interpretazione degli attori: ma il Feyder, dai suoi ultimi *Le Grand Jeu* e *Pension Mimosas*, ha dimostrato con questo film di avere compiuto passi da gigante; era perciò giusto che uno dei premi più importanti fosse assegnato a chi del bellissimo film, sotto ogni aspetto, è da ritenersi il più vero autore. La Coppa Mussolini per il miglior film italiano è stata vinta da *Squadrone bianco* per motivi che a suo favore depongono come per l'opera del Trenker. Un regista della nostra vecchia guardia, il Genina, ha saputo resistere a ogni tentazione di teatro filmato, e per due terzi del film che veramente contano – tutti dedicati alla vita e agli eroismi dei nostri meharisti nel Sahara – è riuscito ad esprimerci, con mezzi rigorosamente cinematografici, la scarna ed essenziale vicenda, dominando come meglio non si poteva il difficile ambiente e due giovani nostri attori...» (Mario Gromo in «La Stampa» di Torino, 3 settembre 1936).

1937: la *grande illusione* di un *carnet di ballo*

La mostra si svolge nello stesso periodo dell'anno precedente, ma in nuova sede: nel Palazzo del Cinema eretto poco distante dall'Excelsior da dove la Mostra aveva preso le mosse. Vengono ammessi 43 film a soggetto.

I FILM

CECOSLOVACCHIA: un film di Martin Frič e *Batalion* di Cikan. FRANCIA: *La grande illusion* è l'opera della splendente maturità di Jean Renoir, essa pone una straordinaria facoltà di caratterizzazione umana e di evocazione d'ambiente al servizio di una grande idea umanitaria. L'episodico e diseguale *Un carnet de bal* di Julien Duvivier presenta più di una pagina ispirata ed una patina di attraente malinconia. Una buona sostanza psicologica offre *Hélène* di Jean Benoit-Lévy. Non manca neanche stavolta l'istrionico Guitry. GERMANIA: sempre sulla breccia i fecondi Carl Froelich e Karl Ritter, si affacciano Veit Harlan e Wolfgang Liebeneiner, ma il complesso è piuttosto greve e fiacco. GRAN BRETAGNA: si ammirano le circoscritte ma vivide bellezze liriche di *Elephant Boy*, il film di Robert Flaherty completato e sciupato da Zoltan Korda; un ispirato piglio documentaristico ha anche *The Edge of the World* di Michael Powell. Il resto è seria produzione spettacolare. ITALIA: continuano ad "andarsene" gli dei stranieri calati al di qua delle Alpi. È la volta di Luis Trenker, autore di *Condottieri*, una balorda, se pur spesso pittoricamente felice, biografia di Giovanni dalle Bande Nere. L'altro colosso è lo strombazzato *Scipione l'Africano* di Carmine Gal-

lone. Più modesti, ma meno irritanti, *Sentinelle di bronzo*, film africano di Romolo Marcellini, e *Il signor Max*, sonatina piccolo-borghese di Mario Camerini. U.S.A.: lo spettacolo, al solito prevale. Meritano ricordo *Winterset*, un eccellente film d'atmosfera di Alfred Santell, dal dramma di Maxwell Anderson ispirato al caso Sacco-Vanzetti; *Kid Galahad* di Michael Curtiz e *Marked Woman* di Lloyd Bacon, opere di un saldo, se pur manieristico, realismo; i piacevoli *Theodora Goes Wild* di Richard Boleslawski e *Three Smart Girls* di Henry Koster; il colorato *A Star is Born* di William A. Wellman, sul mondo del cinema.

I PREMI

Nel seno della consuetamente composta giuria scoppia una seria grana. Due degli esperti italiani hanno l'imprudenza di sostenere la candidatura al maggior premio del film più meritevole: *La grande illusion*. Vengono rintuzzati e accusati di lesa patria e di lesa Germania, giacché il film è pacifista e ovviamente sgradito al nazismo (non che ai suoi soci nostrani). La morale è che si premia *Un carnet de bal* e al film di Renoir si dà un contentino per il miglior complesso artistico. I migliori registi però sarebbero Robert Flaherty e Zoltan Korda. Per l'Italia il miglior film viene proclamato *Scipione* e il miglior regista Camerini. Tra gli attori prevalgono Emil Jannings e Bette Davis.

LA CRITICA

«L'America ha… mantenute le sue posizioni, con film dove il celebratissimo "standard" ha avuto una altra prova del nove, e con la puntuale evidenza del caso personale di un Disney; ma i veri protagonisti sono stati l'Italia e la Francia, la Germania e l'Inghilterra… Il ricco bassorilievo de *I condottieri*, l'animoso e palpitante *Sentinelle di bronzo*, il monumentale *Scipione l'Africano*, il sorridente *Signor Max* sono stati, nell'ordine, quattro autentici successi… (Il cinema francese) è… riuscito a un provvisorio ma felice connubio dello schermo con la letteratura. Racconti tutti squisitamente cinematografici; ma l'atmosfera e le intenzioni si potrebbero trovare in qualche centinaia di "vient de paraître". Non ci sarebbe da stupirsi se il cinema di Joinville dovesse sostituire il teatro francese nel predominio che questo ebbe negli ultimi decenni…» (Mario Gromo in «La Stampa» di Torino, 5 settembre 1937). «…l'Italia ha dato la misura delle sue possibilità dimostrando come la sua cinematografia sia ormai in pieno e sicuro progresso… la Francia è certamente quella che ha dimostrato di aver percorso il maggior

cammino nel campo cinematografico; non che i film di quest'anno rappresentino un progresso di fronte a quelli presentati l'anno scorso, no; ma certo che si ha l'impressione che la cinematografia francese, anche se segna il passo e non ha opere di punta, lavora in costruzione. Voglio dire che tutti i film presentati hanno un livello notevole… La Germania quest'anno si è presentata a Venezia alquanto più debole dell'anno scorso. I tedeschi, insomma, si vede che tentano di costruire una nuova cinematografia rispondente al clima politico del III Reich, ma che ancora sono in mano ai più vecchi e meno abili mestieranti… L'industria inglese è ferma sulle sue posizioni… Cose nuove… neppure l'America ce ne ha dette quest'anno. Che l'industria uccida l'arte?» (Luigi Chiarini in «Cinema», 25 agosto 1937).

1938: calano la Riefenstahl e *Luciano Serra pilota*

Tra l'8 e il 31 agosto vengono presentati 46 film a soggetto. Si affacciano le mostre retrospettive, con una serata dedicata al cinema francese.

I FILM

CECOSLOVACCHIA: beneficiata per Otakar Vávra con ben tre opere, di varia ed interessante impronta: *Panenstvi* (*Verginità*), *Cech panen Kutnohorsych* (*Corporazione delle vergini di Kutna Hora*), *Filosofská historie* (*Storia di filosofi*). Ma non manca Martin Frič, con *Hordubalové* (*I fratelli Hordubal*). FRANCIA: fa spicco il verismo estenuato e morbido di Marcel Carné in *Le Quai des brumes*, storia di esseri alla deriva. Tra gli altri film, meritano ricordo almeno *Entrée des artistes* di Marc Allégret, sul mondo degli aspiranti attori drammatici; *La mort du cygne* di Jean Benoit-Lévy, sul mondo della danza; *Prison sans barreaux* di Léonide Moguy, nuova filiazione di *Mädchen in Uniform*. GERMANIA: la parte del leone è fatta da Leni Riefenstahl, col monumentale e smagliante documentario in due parti *Olympia*, sulle Olimpiadi berlinesi. Non mancano Carl Froelich, Karl Ritter, Wolfgang Liebeneiner, oltre al belga Jacques Feyder con *Fahrendes Volk*, sulla gente del circo. GIAPPONE: *La pattuglia* di Tomotaka Tasaka si ispira alla guerra cino-giapponese. GRAN BRETAGNA: *Pygmalion* di Anthony Asquith è un accorto saggio di teatro filmato; *Break the News* il frutto della vena di un René Clair piuttosto stanco. ITALIA: con *Luciano Serra pilota* di Goffredo Alessandrini, serrato racconto all'americana, il cinema fascista raggiunge una delle sue poche espressioni di qualche rilievo. U.S.A.: ancora grossi spettacoli, spiritose commedie e rutilanti riviste e aggancianti avventure e doviziosi polpettoni storico-romanzeschi. Il meglio va ricercato in *Jezebel*, un pre-*Via col vento* di

William Wyler, psicologicamente molto approfondito, e in *Snow White and the Seven Dwarfs*, primo esperimento a lungo metraggio di un Walt Disney ancora fresco di fantasia. SVEZIA: ritorno di Gustaf Molander in *En Kvinnas ansikte* (*Senza volto*), con la giovane Ingrid Bergman.

RETROSPETTIVE

Vi sono rappresentati Reynaud, Lumière, Méliès, Cohl, Linder, Feuillade, Dulac, Gance, Clair, Renoir, Cavalcanti, Epstein, Aléxeiev.

I PREMI

Il collegio dei delegati istituisce un premio speciale per glorificare Disney; laurea *Olympia* e *Luciano Serra pilota*, elargisce distrattamente due medaglie a *Jezebel* e a *Le Quai des brumes*, conferendo varie coppe a film di nessun conto. Tra gli attori prevalgono Leslie Howard e Norma Shearer.

LA CRITICA

«La regia di William Wyler (in *Jezebel*)… sa far vibrare un'emozione rattenuta e profonda, in episodi bellissimi culminanti negli ultimi del film, ambientato con un'accuratezza rara, con un'intelligenza vigile, che talvolta s'abbandona ad acute ricerche davvero cinematografiche, come nelle sequenze del ballo, degne d'un Duvivier, ed in un ritmo quasi di balletto dato ai canti dei negri, festanti per il ritorno di Pres» (Mario Gromo in «La Stampa» di Torino, 14 agosto 1938). «È stato detto e ripetuto da molti che *Biancaneve* è una svolta del cinema, è un importantissimo punto di partenza. Per me, è un non meno importante punto d'arrivo» (ID., 25 agosto 1938). «… un ritmo lento quasi dimesso commenta la vita di quell'umanità sperduta (in *Le Quai des brumes*), con scorci ed inquadrature quasi sempre essenziali (ID., 26 agosto 1938). «… il documentario dello sport diventa il poema cinematografico dello sport; e con *Olympia* Leni Riefenstahl dà alla Germania un altro primato, che s'affianca a quello del formidabile *Triumph des Willens*» (ID., 27 agosto 1938). «Ormai a Venezia si è andato formando un pubblico speciale, discretamente esigente. Un pubblico che sa distinguere il buono dal cattivo e che probabilmente rivedrebbe certi giudizi dati a qualche film di anni or sono, (per esempio, *Acqua morta*). A questo pubblico piacciono drammi semplici, umani, e lo ha dimostrato vedendo *Luciano Serra pilota*. Direi anzi che è stato avvinto da quelle scene dove il senso documentario, inteso come documento di umanità oltreché di visioni paesistiche e storiche, predomina, Questo film italiano che Vittorio Mussolini ha ideato dopo aver combattuto in Africa, e che Goffredo Alessandrini ha

diretto con lo stesso spirito che aveva presieduto alla realizzazione di *Cavalleria*, offre appunto la possibilità di stabilire che il gusto del pubblico non è proprio quello che certi produttori vorrebbero. Qui c'è entusiasmo giovanile, vita. Le nobilissime intenzioni che hanno suggerito la realizzazione di questo film appaiono specialmente là dove sono evitati del tutto certi luoghi comuni del cinema italiano» (Francesco Pasinetti in «Cinema», 10 settembre 1938).

1939: alba tragica sugli schermi del Lido

Dall'8 al 31 agosto vengono presentati 43 film a soggetto, oltre a tre antologie didattico-divulgative edite a cura del Centro Sperimentale di Cinematografia.

I FILM

BOEMIA (che aveva preso il posto della defunta e spezzata Cecoslovacchia): teneva fede ai vecchi nomi e ai vecchi modi con *Humoreska* di Otakar Vávra. FRANCIA: annata fausta. *Le jour se lève* di Marcel Carné conduceva a piena maturazione il verismo malato del regista, nel raccontare con serrata evidenza la tragedia di un uomo isolato. *La Bête humaine* di Jean Renoir rappresentava una corposa e ardita realizzazione del realismo di derivazione letteraria (Zola). Alla letteratura in senso compiaciuto cedeva Julien Duvivier in *La fin du jour*, ambientato in una casa di riposo per ex attori, mentre un disinvolto mosaico di tipi offriva *Derrière la façade* di Yves Mirande e Georges Lacombe e un'ora di epidermico divertimento *Jeunes filles en détresse* dell'irriconoscibile Georg Wilhelm Pabst. GERMANIA: oltre agli inamovibili Froelich e Ritter erano presenti Hans Steinhoff con l'accurato *Robert Koch*, film biografico, e Willi Forst con *Bel Ami*, spregiudicata versione del romanzo di Maupassant. GIAPPONE: alcuni film di buon risalto, tra cui *La terra* di T. Uchida, legati ad un senso grave e solenne della natura. GRAN BRETAGNA: annata carestiosa, con una buona riduzione dell'operetta *The Mikado* di Gilbert e Sullivan, dovuta a Victor Schertzinger. ITALIA: pattuglia disegualissima, con il denso realismo paesano di *Montevergine* (Carlo Campogalliani), il volonteroso verismo francesizzante di *Piccolo Hotel* (Piero Ballerini), la sensuale atmosfera sconsolata di *Dernière Jeunesse* (del francese Jeff Musso), il consueto equilibrio piccoloborghese di Mario Camerini (*I grandi magazzini*), le vaste e non realizzate intenzioni biografico-epiche di Goffredo Alessandrini (*Abuna Messias*). SVEZIA: un arioso esempio di naturismo nordico, *Gubben kommer, gläd dig i din ungdom* (*Giovanotto, godi la tua giovinezza*) di

Per Lindberg; una storia di esseri semplici nella lotta per la vita, *En handfull ris* (*Un pugno di riso*) dell'ungherese Pál Fejös e Gunnar Skoglund.

I PREMI

L'annunciarsi della guerra fece perdere la bussola al collegio dei delegati; si rinviò; i delegati si squagliarono alla volta dei rispettivi paesi, e i nostri rappresentanti rimasti pensarono bene, a scanso di grane, di non conferire la coppa per il miglior film straniero, limitandosi ad assegnare alcuni premi minori, non senza trascurare ostinatamente Marcel Carné. Ci venne fatto credere che il miglior film italiano fosse *Abuna Messias*.

LA CRITICA

«Non si può dire che il film di Per Lindberg abbia realizzato tutte queste promesse. Esso è molto interessante, non solo per il concetto religioso e umano che vi si intravvede, ma anche per le cose belle e cinematograficamente sentite che indubbiamente contiene. Però la situazione psicologica sulla quale s'imposta è troppo confusa e artificiosa, e la conclusione troppo forzata e letteraria per convincere» (Filippo Sacchi in «Corriere della Sera» di Milano, 13 agosto 1939). «La marca di Duvivier è impressa su tutto il film (*La fin du jour*). Non senza naturalmente i suoi inconvenienti: la sua latente retorica letteraria già provata in *Carnet di ballo*; il suo scrupolo di voler dire troppo, che pone qua e là zone di lentezza e di grigiore: il suo pessimismo programmatico che frena talora il confidente abbandono della poesia» (ID., 16 agosto 1939). «Un nobilissimo film, dove il dramma umano è sempre austeramente mantenuto in toni schivi e austeri, mentre le vittorie e le sconfitte della ricerca diventano le vere protagoniste (*Robert Koch*) (Mario Gromo in «La Stampa» di Torino, 9 agosto 1939). «Il film (*Montevergine*) ha anzitutto il merito di essere schiettamente italiano, non vi si ricalcano formule e formulette. È un film sincero, che dovrebbe far meditare quei registi che altro non vedono se non tabarini e sciampagna e musica più o meno corroborante: come se la vita intensa e tenace del popolo italiano si svolgesse fra pareti di cartone più o meno dorato» (ID., 21 agosto 1939). «È un film (*Le jour se lève*) ideato e condotto con un'abilità sorprendente, sorretto da una maestria tecnica indiscutibile; e naturalmente, poiché è un film riuscito, tutto respira nell'atmosfera prediletta di Carné» (ID., 26 agosto 1939). «È, questo (*Abuna Messias*), un grosso film, in cui si è preferito qualcosa di più sostanzioso al solito romanzetto d'amore e che, mantenendosi nella tradizione più vistosa del cinema italiano, …sta a di-

mostrare quel che il cinema italiano può dare in questo genere di pellicole» (Francesco Pasinetti in «Cinema», 10 settembre 1939). «In *La bestia umana*, presentato fuori concorso, Jean Renoir ha preferito ad un'atmosfera cupa un'atmosfera serena per dare spicco al dramma; che è violento quanto freddamente portato alle conclusioni, con uno stile in cui il regista mantiene sempre un distacco dagli episodi che narra» (Id.). «I film di Genina e di Camerini, *Castelli in aria* e *Grandi magazzini*, appartengono al genere definito, con condimento di molti attributi d'elogio, nei giornali a rotocalco, come comico-sentimentale. Questo genere è un prodotto di decadenza e di crisi… opere che si credono commerciali perché impiegano senza pudore i più banali mezzi per piacere e si propongono come unico scopo quello di divertire (Umberto Barbaro in «Bianco e Nero», settembre 1939).

1940: *Süss l'ebreo* e *L'assedio dell'Alcazar*

Data la situazione di guerra, la Mostra viene sospesa e sostituita con una Manifestazione italo-tedesca cui vengono ammessi film anche di nazioni aderenti all'Asse o neutrali. La Manifestazione si svolge al Cinema S. Marco a Venezia, dall'1 all'8 settembre. Vengono presentati 19 film a soggetto.

I FILM

BOEMIA: un film di Frič. GERMANIA: predominano *Mutterliebe* di Gustav Ucicky, storia di una famiglia borghese, che si apre con una rapida fragrante sequenza, culminante nella morte repentina del pater familias e *Der Postmeister*, pure di Ucicky, ispirato a Puškin e dotato di una sua greve compattezza culminante nel brano virtuosistico della danza del postiglione. Imperversa, con Veit Harlan, la propaganda (*Jud Süß*). ITALIA: sulla via dell'epica, con buoni risultati, torna Augusto Genina (*L'assedio dell'Alcazar*, sulla guerra civile di Spagna), su quella del realismo si pone Amleto Palermi (*La peccatrice*), su quella della fiaba in costume Mario Camerini (*Una romantica avventura*), mentre Camillo Mastrocinque filma un'opera buffa con simpatico brio (*Don Pasquale*). SVEZIA: Per Lindberg non conferma con *Staal* (*Acciaio*) le speranze accese l'estate avanti.

I PREMI

Se ne assegnano, dopo consultazione in famiglia italo-tedesca, soltanto due: a *Der Postmeister* e a *L'assedio dell'Alcazar*.

LA CRITICA

«… il merito di Palermi (in *La peccatrice*) è d'aver voluto distendere il

suo racconto in cadenze assai concrete di un evidente realismo, talvolta persino dialettico. … Poche volte un soggetto e una regia furono, come in questa prima metà di *Amore materno*, tanto vivi e intelligenti. Il film s'inizia con una pagina da maestro» (Mario Gromo in «La Stampa» di Torino, 4 settembre 1940). «… la Germania… si è portata d'un balzo a un livello degno delle sue migliori tradizioni. Era destino che questo paese ritrovasse le sue tradizioni, si rammentasse dei suoi "classici" e incanalando í loro insegnamenti in una nuova carreggiata ne facesse tesoro. Che non è, badate, rinunciare ai propri principi, alla propria morale; è anzi valorizzarli e, in certo modo, propagandarli. C'è voluto però molto coraggio: il coraggio di tendere alla bellezza in senso assoluto, senza compromessi… Abbiamo parlato di coraggio, e intendevamo porci anche sul piano morale con allusione ad alcuni fatti la cui presenza, in quanto rispondente a precise esigenze estetiche, ci ha colmato di gioia. Così il finale di *Il mastro di posta* e di *I tre Codonas*…; così l'inquadratura iniziale di *Süss l'ebreo* e la sequenza della danza del locale pubblico nel primo film citato, che mostrano donne seminude. E non vorremmo essere fraintesi: siamo in sede di critica e null'altro ispira il nostro discorso che il desiderio di vedere all'artista aprirsi orizzonti più e più vasti, senza preconcetti di sorta. Pregevole, in tal senso, è *Il mastro di posta* ucickyano, che non fa certo rimpiangere quello di Tourjansky, con Harry Baur. Da tempo non ci era dato assistere a tanta forza creativa: qui veramente è l'estro, estro di regista, che sbalordisce» (Michelangelo Antonioni in «Cinema», 25 settembre 1940). «Il miglior film della Mostra è indubbiamente *L'assedio dell'Alcazar* di Augusto Genina, un film in cui si notano taluni blocchi di sequenze, strette in un ritmo nuovo per il cinema italiano: un ritmo di racconto, che ora si arresta in un particolare di intensa emozione, ora corre via sopra rapide visioni di battaglia, ora si ferma di colpo nell'ansito dell'ultimo spicco, per adagiarsi infine in pause profonde e lunghe, dense di motivi che non si esauriscono filiformi nell'immagine, nella cronaca o nel fatto, ma si arricchiscono di echi e di vibrazioni multiple» (editoriale anonimo nella rivista «Bianco e Nero», ottobre 1940).

1941: la *falena* notturna alla ricerca del tempo perduto

LA MANIFESTAZIONE si svolge con le stesse caratteristiche e nella stessa sede dell'anno precedente, a partire dal 30 agosto, con un totale di 31 film a soggetto.

I FILM

BOEMIA: *Nocny motyl* (*La falena*) di František Čáp costituisce una gradevole sorpresa, rivelando, a dispetto della materia feuilletonistica, un raffinato temperamento di regista, alla ricerca di atmosfere morbidamente ottocentesche. GERMANIA: gran mobilitazione generale, con *Komoedianten*, rievocazione storica di un Pabst grevemente decorativo; *Heimkehr* di Gustav Ucicky, frammentario dramma sui profughi di guerra; *Operette*, parata alla Willi Forst; *Annelie*, attenta "cavalcata" biografica con intenti edificatori; *Ohm Krüger* di Hans Steinhoff, "pamphlet" storico-polemico; *Ich Klage an* di Wolfgang Liebeneiner, film problematico in favore dell'eutanasia. ITALIA: *La nave bianca* di Roberto Rossellini e Francesco De Robertis ripete, senza conseguire gli stessi risultati, la via scarnamente documentaristica di *Uomini sul fondo*; *La corona di ferro* di Alessandro Blasetti è una pretenziosa e magniloquente fiaba; *I mariti* di Camillo Mastrocinque una decorosa riduzione della commedia di Torelli. NORVEGIA: *Bastard* di Gosta Stevens è un arioso esempio del naturismo nordico, in chiave avventurosa (siamo in ambiente di cacciatori). SVIZZERA: altra felice sorpresa *Die Missbrauchten Liebesbriefe* (*Lettere d'amore smarrite*) di Leopold Lindtberg, da un racconto di Keller, filmetto dotato di un bonario e saporito garbo.

I PREMI

La giuria dei delegati premia, con equivoco criterio, *Ohm Krüger* e *La corona di ferro*. Tra i premi di contorno a Pabst va quello per la regia, a Ermete Zacconi quello per l'attore, a Luise Ullrich quello per l'attrice.

LA CRITICA

«A questo rappresentante (Čáp) delle giovani generazioni boeme (e lo si dice perché quel cinema è sempre stato di un non comune interesse) mancano i toni comuni alle due tendenze che fino a ieri vi hanno predominato: il torbido (Machatý) e l'idilliaco-entusiasta (Rovenský). C'è invece, nel Čáp, quasi un compromesso: tentare l'idillio nel torbido» (Mario Gromo in «La Stampa» di Torino, 31 agosto 1941). «Il vero "eccezionale" per una felicità espressiva, esattamente come per un grande affetto, è nella sua delicatezza e nella sua profondità. Sono uomini, questi (di Annelie, colti nei loro istanti più veri, più sentiti; senza fronzoli, senza atteggiamenti...» (ID., 5 settembre 1941). «Una arguzia vivida e sottile, un ritmo talvolta indiavolato, trovate e trovatine una più azzeccata dell'altra; e una ricostruzione d'ambienti davvero sorprendente per fedeltà e buon gusto, e un'interpretazione sempre impeccabile, e un'atmosfera tipicamente, inconfondibil-

mente viennese» (per *Operette*; ID., 3 settembre 1941). «Un documentario perfetto insomma, il documentario che desideravamo da anni. Ma *La nave bianca* è poi solo questo, o è qualcosa di più? La formula del film è proprio in tale interrogativo…» (Massimo Alberini in «Cinema», 25 settembre 1941). «… il vizio d'origine della *Corona di ferro* è tutto nella ambizione lirica, e i suoi meriti – innestandosi alla fisionomia precedente dell'artista – sono nella reiterata vivacità descrittiva, nelle scene del torneo, nelle sequenze iniziali della strage... Venute meno le risorse analitiche dei personaggi, la trama (di *Heimkehr*) si sminuzza in un mosaico di particolari che – lungi dall'alleviare la comprensione dell'insieme – la allungano e la appesantiscono di troppi concorrenti interessi… Non si può dire che *Komoedianten* rappresenti un tentativo riuscito. Ma nella storia del cinema esso potrà rappresentare forse il documento importante d'un periodo di crisi, nel quale dopo un'estetica tipicamente visiva si era tornati a una forma a coordinate più torpide, come quelle acustiche… Il film (*Die Missbrauchten Liebesbriefe*) è vivacissimo, eccellentemente recitato, pieno di trovate» (Enrico Fulchignoni in «Bianco e Nero», ottobre 1941).

1942: addio Venezia e non *Addio, Kira*

ULTIMA manifestazione di guerra, sulle stesse basi delle precedenti, che si svolge dal 30 agosto al 15 settembre, con la presentazione di 31 film a soggetto.

I FILM

DANIMARCA: interesse desta *Afsporet* (*La sperduta*) di Ipsen e Lauritzen, sopravalutato dramma d'atmosfera. ITALIA: ce n'è per tutti i gusti, dal filmone "patriottico" di Augusto Genina, *Bengasi*, che non ripete il centro dell'*Assedio dell'Alcazar*, al film-fiume *Noi vivi-Addio, Kira!* di Goffredo Alessandrini, dal film oggettivo di Francesco De Robertis *Alfa Tau* ad un Camerini drammatico e solo episodicamente felice: *Una storia d'amore*. Il pezzo migliore della nostra rappresentanza è *Un colpo di pistola*, raffinatissimo e gelido frutto del talento allora formalistico di Renato Castellani, il quale si era ispirato a Puškin. Su una via consimile, in certo modo, si era posto con pregevoli risultati, anche Luigi Chiarini in *La bella addormentata*, dal dramma di Rosso di San Secondo. GERMANIA: entro un gruppo di film piuttosto massicci, tra cui ne spiccano due diretti da Veit Harlan (lo storico *Der große König* (*Il grande Re*) e il fumettistico, ma suggestivo per l'uso del colore, *Die goldene Stadt*, tiene una funzione refrigerante Wiener Blut,

una delle più effervescenti operette di Willi Forst. SVEZIA: modesta rappresentanza, tra cui si nota un film di Gustaf Molander, *Jacobs Stege* (*La scala di Giacobbe*). UNGHERIA: grossa sorpresa per *Emberek a havason* (*Uomini della montagna*) di István Szőts, una storia di povera gente boscaioli, narrata con forza di commozione. La scena in cui il marito viaggia in treno con la salma della moglie, fingendo che la donna sia addormentata, è stata oggetto di infinite citazioni.

I PREMI

Il collegio dei delegati, ormai totalmente asservito alla politica, conferisce i due massimi premi a *Bengasi* e a *Der große König*. Tra gli attori prevale Fosco Giachetti, tra le attrici Kristina Söderbaum.

LA CRITICA

Opera elegantissima, di una regia sorniona e sottile (*Wiener Blut*) che sa rinfrescare anche le situazioni più logore e i motivi più noti, abile con disinvoltura, misurata con garbo; ma ineguale di ritmo, di vivacità, d'ispirazione» (Mario Gromo in «La Stampa» di Torino, 15 settembre 1942). «Non è certo *Bengasi* un film istintivo fatto di slancio e di fantasia; ma dosatissimo e sapientemente organizzato allo scopo di raggiungere un certo fine di propaganda… Chiarini ha diretto (*La bella addormentata*) dimostrando ancora una volta come la teoria valga alla pratica più di quanto molti non vogliono credere. È soprattutto la conoscenza del cinematografo, in tutti i suoi elementi, che giova a Chiarini, il quale sa coordinare i vari fattori che contribuiscono alla creazione di un film… Salvo che nella scena della seduzione, – una lotta violenta e muta – realizzata in ritmo adeguato, con una buona scelta di inquadrature, il regista si dimostra ancora incerto nell'uso dei mezzi espressivi del cinema (*Emberek a havason*)...» (Francesco Pasinetti in «Cinema», 25 settembre 1942). «*Der große König* nel complesso è mantenuto in uno stile severo, semplice, rigoroso… Il film (*Alfa Tau*) ha pezzi stupendi di cinematografo… *Un colpo di pistola* è un film in cui tutto è calcolato: e pertanto appare quasi privo di ogni slancio… A coordinare tutti gli elementi è Renato Castellani, un regista alla sua prima prova, cauto, attentissimo… Ora che Castellani ha dimostrato di conoscere perfettamente la tecnica del cinema, di riporre tanta cura nella costruzione di un film, viene spontaneo di desiderare che egli si volga alla realizzazione di drammi più impegnativi, che possa dimostrare uno stile…» (ID., 10 settembre 1942).

1946: ripresa postbellica con U.S.A. e U.R.S.S.

Ripresa postbellica con una manifestazione (non mostra), affidata alle cure di Elio Zorzi e svolgentesi al Cinema S. Marco in Venezia. Ritorna l'Unione Sovietica. A partire dal 31 agosto vengono presentati 35 film a soggetto. Una giornata viene dedicata alla celebrazione del ventennale del film sonoro.

I FILM

Poche le nazioni partecipanti, ma assai brillante il livello della loro produzione, che includeva anche qualche opera non recente o recentissima, ma degna di adeguata presentazione. FRANCIA: ti posto d'onore spettò a *Les Enfants du Paradis* di Marcel Carné, opera di vaste dimensioni e raffinatissimamente elaborata al fine di resuscitare una epoca ed un mondo scomparsi. Ma degni di ricordo anche *Sylvie et le Fantôme*, intelligente divertimento di Claude Autant-Lara, e *Panique*, dove Julien Duvivier ripeteva con abile tecnica temi cari al verismo francese d'anteguerra. GRAN BRETAGNA: splendore di *Henry V* di Laurence Olivier, smagliante evocazione a colori della scena e della società elisabettiane attraverso la riproduzione squisitissima di una "history" di Shakespeare; facevano corona film di Thorold Dickinson, di Anthony Asquith, ecc. ITALIA: con *Paisà* di Roberto Rossellini, cruda e commossa immagine dell'Italia devastata dalla guerra, il nostro neorealismo cronistico e "obiettivo" forniva in sei scarni episodi la sua espressione probabilmente più essenziale: con *Il sole sorge ancora* di Aldo Vergano il neorealismo si faceva polemico, con risultati diseguali, ora opachi ora epicamente solenni. *Eugenia Grandet* di Mario Soldati traduceva il romanzo di Balzac in immagini di levigata e frammentaria inerzia. U.S.A.: un arioso, sincero, umano *The Southerner* di un Jean Renoir felicemente ambientato oltre Oceano e a contatto con la nuova realtà; un *Bambi* di Walt Disney, ricco di notazioni garbate; due film di Fritz Lang, variamente densi, sostanziosi, incalzanti: *Scarlet Street*, personale rifacimento de *La chienne* di Renoir; e *Hangmen also Die*, opera antinazista ambientata in Cecoslovacchia e forte se pur ineguale; *The Picture of Dorian Gray* di Albert Lewin, glaciale ma studiatissima riduzione da Oscar Wilde; non che un anonimo *Blood and Sand* a colori, di Rouben Mamoulian. U.R.S.S.: visione quasi retrospettiva di *Ciapaiev* dei fratelli Vassilev, opera intensa, che si colloca tra le antesignane dell'ultima maniera del realismo socialista; con l'alacre *Nepokorënnye* (*Gli indomiti*) si presentava l'interessante Mark Donskoj; completavano il quadro con opere di vario carattere A. Zarkhi e I. Kheifits, Eisymont, Petrov, Ciaureli.

I PREMI

Nessun riconoscimento ufficiale, ma una commissione internazionale di giornalisti e critici segnalava *The Southerner* e poi, a pari merito, altri otto film.

LA CRITICA

«… i bilanci urgenti sono presto fatti: film per i quali si possa timidamente dir la parola "arte": pochi; film almeno decorosi, decenti, buoni prodotti industriali: qualcuno; film brutti e inutili: molti; film veri: pochi; film falsi: molti. Ma, e questo non ci può assolutamente dispiacere, il bilancio attivo della manifestazione implica anche la voce Italia. Senza avere i mezzi degli americani, i capitali degli americani, l'organizzazione e il clima dei sovietici, la tradizione dei francesi, l'Italia ha presentato un paio di film e un paio di documentari sui quali si potrà anche discutere, ma in confronto ai quali *A Song to Remember*, che gli americani dicono di aver preparato in sette anni, è davvero orripilante…» (Glauco Viazzi, in «Sipario», ottobre 1946).

1947: *Siréna* di Steklý conferma la libertà ritrovata

La mostra torna a essere tale e, per Iniziativa del suo organizzatore, conte Zorzi, si installa sontuosamente nel cortile dei Dogi. La maratona si svolge dal 23 agosto al 15 settembre, con 76 film a soggetto. Tanta grazia di Dio, per fortuna in prevalenza interessante. è dovuta al ripristino in grande stile delle retrospettive e all'innovazione delle mostre personali, ambedue dovuti all'alacrità del compianto Pasinetti.

I FILM

CECOSLOVACCHIA: una luminosa rivelazione, *Siréna* del giovane Karel Steklý, che testimonia la maturità di un nuovo stile, realistico-sociale, affermatosi in quel paese; mentre Martin (ex Mac) Frič presenta una diseguale ma notevole opera a episodi, *Čapkovy povídky* (*I racconti di Capek*), ispirata ai racconti di Karel Čapek. DANIMARCA: con *Vredens Dag* (*Dies Irae*), imponente opera di rara coerenza stilistica, austera e figurativamente stupenda, Carl Theodor Dreyer tira le somme della sua esemplare carriera; mentre un fresco naturalismo si afferma in *Ditte Mennenskebarn* (*La fanciulla Ditte*) [*Ditte, figlia dell'uomo*], film di contenuto feuilletonistico dei coniugi Astrid e Bjarne Henning-Jensen, autori anche del grazioso *De pokkers unger* (*Questi ragazzi*) [*Questi benedetti ragazzi*]. FRANCIA: *Le Diable au corps* di Claude Autant-Lara da Radiguet sconcerta per la sua audace, penetrantis-

sima freschezza nell'analisi dei sentimenti d'amore; mentre Henri-Georges Clouzot impone la sua acre personalità nel poliziesco, ma sugoso *Quai des Orfèvres*; Georges Rouquier in *Farrebique* offre un eccellente saggio di documentarismo georgico; Louis Daquin in *Les frères Bouquinquant* si rifà decorosamente al realismo prebellico; Maurice Cloche dà con *Monsieur Vincent* un'agiografia spesso commossa e Jean Grémillon presenta con *Lumière d'été* un film squilibrato ma non banale. GERMANIA: ritorna col tendenzioso *Die Mörder sind unter uns* (*Gli assassini sono tra noi*) di Wolfgang Staudte. GRAN BRETAGNA: Carol Reed si afferma con un buon film d'atmosfera, *Odd Man Out*; completano il quadro la lena documentaristica di Harry Watt (*The Overlanders*), il mordente di Alberto Cavalcanti (*They Made me a Fugitive*), e poi Dearden, Pascal. Comfort. ITALIA: bravamente epico, se pur squilibrato, *Caccia tragica* rivela un nuovo regista, Giuseppe De Santis; mentre *II delitto di Giovanni Episcopo* appartiene alla sorvegliata vena calligrafica di Alberto Lattuada. MESSICO: due tra le opere più rappresentative di Emilio Fernández, assai diverse tra loro: *La perla* da Steinbeck e *Enamorada*, attraente impasto di "vaudeville" e di dramma. SVEZIA: due film rivelano la personalità di Alf Sjöberg, degno erede della scuola svedese, *Iris*, delicata e ardita analisi psicologico-sociale di rapporti umani, e *Hets*, dalla inquietante sostanza introspettiva. Un nuovo comico, Nils Poppe, legato a molte reminiscenze, si presenta in *Pengar*. SVIZZERA: delusione di Leopold Lindtberg nell'anonimo, poliziesco *Matto Regiert*. U.R.S.S.: *Admiral Nakhimov*, biografico, è il frutto maturo e spesso possente dell'ultimo stile di Vsevolod I. Pudovkin, conforme ai nuovi canoni socialisti "obiettivi". U.S.A.: virtuosismo esteriore di Orson Welles in *The Stranger*, divulgazione psicanalitica di Alfred Hitchcock in *Spellbound*, tentativi di colore psicologico in *Leave her to Heaven* di John M. Stahl, alacre racconto di guerra in *The Story of G.I. Joe* di William A. Wellman. A parte va considerata la allettante esperienza surrealistica a colori di Hans Richter, con la collaborazione di Max Ernst, Fernand Léger, Man Ray, Marcel Duchamp, Alexander Calder, in *Dreams That Money Can Buy*. MOSTRE PERSONALI: sono dedicate a Carl Th. Dreyer, con le sue quattro opere maestre, ultima tra le quali il citato *Vredens Dag*; ai fratelli Prévert, con tre film, tra cui il recente *Voyage surprise*, bizzarro e spiritosissimo; a Jean Renoir, con quattro film, tra cui i recenti, americanamente anonimi, *The Diary of a Chambermaid* e *The Woman on the Beach*; a Robert Siodmak, coi recenti e scadenti *The Strange Affair of Uncle Harry* e

Time out of Mind; a Grigorij Alexandrov, con quattro tra film interi e selezioni di film: recente è *Vesnà*, sgraziata commedia all'americana con "messaggio". RETROSPETTIVE: molto ricche, con opere di Wiene, Murnau, Stiller, Méliès, Zecca, Cohl, Linder, Clair, Ėjzenštejn, Griffith e Christensen (lo sconosciuto ai più e mirabile Heksen).

I PREMI

La giuria internazionale corona meritatamente *Siréna* e, tra i film italiani, *Caccia tragica*. Proclama miglior regista Clouzot, miglior attore Pierre Fresnay, miglior attrice Anna Magnani. Un omaggio a parte è rivolto a Dreyer, il cui film, come quello di Autant-Lara, era fuori concorso ed al quale va il premio della critica italiana, istituito quest'anno.

LA CRITICA

Nonostante i numerosi sabotaggi e i contraltari nati nel dopoguerra, Venezia, che prima nel mondo diede l'avvio ad un'esposizione di film, non solo ha riaperto il velario ma ha ancora una volta dimostrato il suo preciso carattere: mostra d'arte e non fiera delle vanità. E come ogni vera mostra d'arte – indipendentemente dai film notificati dalle nazioni partecipanti – si è riservata il diritto di invitare determinate opere… Venezia voleva essere (ed è stata) un quadro abbastanza completo di quanto il cinema ha prodotto in questi ultimi tempi e mettere in relazione i film recenti con quelli già passati alla storia: ecco la ragione delle retrospettive e delle personali… Dei registi vincolati alla storia del cinema soltanto Carl Theodor Dreyer non ha deluso… La Danimarca si è imposta inoltre con due gradite sorprese… Da un'altra cinematografia minore è venuta la più grande rivelazione della Mostra: la Cecoslovacchia… Dopo i nordici si è imposta la Francia, soprattutto con *Le Diable au corps*… Deluso hanno anche (oltre Alexandrov, N.d.R.), Orson Welles, Renoir, Hitchcock e Siodmak, sui quali puntava la selezione americana… il vistoso gusto edonistico di Lattuada e di Cavalcanti è invece escluso da *Caccia tragica*, col quale l'Italia torna sulla valida via intrapresa, sulle orme di *Ossessione*, da Rossellini, De Sica e Vergano» (Guido Aristarco, in «Sipario», ottobre 1947).

1948: *La terra trema* e *Louisiana Story*

La mostra riprende possesso del Palazzo del Cinema e si svolge in diciassette giorni con un complesso di 44 film a soggetto. Vengono mantenute le retrospettive. Ricomincia l'astensionismo russo, che perdura tuttora.

I FILM

AUSTRIA: ritorno di Georg Wilhelm Pabst, con *Der Prozess*, opera di notevoli pregi, che si ricollega con il cinema a messaggio già perseguito dal regista, specie verso il 1930. CECOSLOVACCHIA: incanto di *Špalíček* di Jiří Trnka, sinfonia folkloristica di pupazzi animati a colori, eccezionalmente genuina. FRANCIA: annata debole. Ricordiamo *Dedée d'Anvers*, reminiscenza veristica di Yves Allégret. GERMANIA: solo buona volontà, di Kurt Maetzig e altri. GRAN BRETAGNA: virtuosismo cromatico e di montaggio in *The Red Shoes* di Michael Powell e Emeric Pressburger; finezze psicologiche intorno a un ragazzo in *The Fallen Idol* di Carol Reed; profumo di vecchia stampa in *Oliver Twist* di David Lean; felice matrimonio del teatro e del cinema in *Hamlet* di Laurence Olivier, opera di straordinaria civiltà. ITALIA: grande affermazione stilistica di Luchino Visconti in *La terra trema*, diploma di maturità del neorealismo italiano; leggiadrissima invenzione di Renato Castellani in *Sotto il sole di Roma*; inizio della decadenza di Roberto Rossellini in *L'amore*, pur con intuizioni sporadiche; felicità di racconto su basi convenzionali di Alberto Lattuada in *Senza pietà*; approcci verso il neorealismo di Mario Soldati in *Fuga in Francia*; macchiettiamo immancabile di Luigi Zampa in *Anni difficili*. MESSICO: Emilio Fernández si ripete in *Maclovia*. POLONIA: violenza del documento ricostruito in *Ostatni Etap* (*L'ultima tappa*) di Wanda Jakubowska, su un campo di concentramento tedesco; pure sincero, ma più romanzato, è *Ulica Graniczna* di Aleksander Ford, sul ghetto di Varsavia. SVEZIA: Gustaf Molander in *Kvinna utan Ansikte* e Ingmar Bergman in *Musik i Morker* perpetuano una tradizione impallidita. SVIZZERA: colpisce per la sua autenticità *Die Gezeichneten* (*Odissea tragica*) di Fred Zinnemann, su un bimbo vittima della guerra. U.S.A.: estremo, purissimo messaggio di Robert Flaherty in *Louisiana Story*; barbarismi orpellosi di Orson Welles in *Macbeth*; solidità di racconto in *The Treasure of the Sierra Madre* di John Huston; eloquenza dei documenti nel polemico *Strange Victory* di Leo Hurwitz; cattolicesimo di John Ford in *The Fugitive*; concitata e anonima drammaticità di King Vidor in *Duel in the Sun*; buone intenzioni di Elia Kazan in *Gentlemen's Agreement*; decadenza di Walt Disney in *Melody Time*; George Cukor al servizio di Ronald Colman in *A Double Life*. RETROSPETTIVE: vengono presentati film di Lumière e primitivi francesi vari; quattro opere di Jacques Feyder; altre di von Sternberg, Watson e Webber, Ivens, Méliès, von Stroheim (incluso il pregevole, recente *La danse de*

la mort, da Strindberg, di Marcel Cravenne, preparato con la collaborazione diretta di von Stroheim).

I PREMI

La giuria, italiana a partire da quest'anno, corona *Hamlet*; un italiano, *La terra trema*, figura al secondo posto ex-aequo. Il miglior regista Pabst. Il miglior attore: Ernst Deutsch. La migliore attrice: Jean Simmons. Anche il premio della critica va a *Hamlet*.

LA CRITICA

«Anche mettendoci la migliore volontà non si può davvero sostenere che la rassegna di Venezia, così com'è organizzata, sia una "Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica"… Nel panorama internazionale del cinema, così come si è presentato a Venezia, si riscontra un abbassamento di tono nel film americano e una carenza di quello francese. Tralasciando di mettere in rilievo lo sforzo, spesso generoso e notevole, di alcune cinematografie minori, si deve dire che i due Paesi meglio rappresentanti sono stati l'Inghilterra e l'Italia. Il film inglese si fa notare subito per il livello tecnico ormai superiore a quello americano, la cura dell'ambientazione, la limpidezza del racconto e la misura nella recitazione. Nel complesso è un cinema colto, un cinema, si potrebbe dire, di alta civiltà, che si riallaccia a una tradizione, ma che manca certamente di audacia e, in un certo senso, di modernità. Nasce più dai libri, dalle biblioteche, o dai salotti raffinati e mondani, che dalla vita di quel popolo, dalle strade, dalle miniere, dalle campagne. La bella tradizione prettamente cinematografica del documentario inglese è dimenticata a tutto vantaggio di un raffinato intellettualismo. Il cinema italiano, invece, con le sue imperfezioni e deficienze tecniche, è molto più vivo ed aggressivo e trae la sua linfa dalla vita e dai problemi di oggi, anche se qualche volta appare troppo legato alla cronaca e addirittura al contingente. Premesso che Pabst, col film *Il processo*, ha confermato le sue altissime qualità di regista, che Flaherty nel *Racconto della Luisiana* ha espresso il suo mondo poetico forse in forma un po' stanca rispetto alle precedenti opere, che Ford nel *Fuggitivo* non ha del tutto convinto e che, insomma, tutti e tre questi registi, sia pure spiccando in un mare di mediocrità, trovano in loro stessi e nelle opere precedenti dei limiti, bisogna dire che i film più interessanti, e proprio per questo più discussi, sono stati l'*Amleto* di Olivier, *La terra trema* di Visconti e *Sotto il sole di Roma* di Castellani (Luigi Chiarini in «Bianco e Nero», ottobre 1948).

1949: il *Quiet One* abbandonato per *Manon* e Maria Goretti

37 sono i film a soggetto della Mostra affidata per la prima volta alla direzione di Antonio Petrucci, che la conserva tuttora. Si inaugura l'arena per gli spettacoli popolari all'aperto, si organizza il Festival della moda e del costume nel film.

I FILM

AUSTRIA: catastrofe di Georg Wilhelm Pabst, col pretenzioso, banale e generico *Geheimnisvolle Tiefe*, intenzionalmente sociale. ITALIA: fuori concorso *Il mulino del Po*, seria riduzione da Bacchelli di Alberto Lattuada, incerto nell'impostazione *Patto col diavolo* di Luigi Chiarini, ambientato in Calabria, prevale *Cielo sulla palude* di Augusto Genina, agiografia neorealistica, dai sensibili pregi, specie fotografici e d'atmosfera. Due italiani, Pagot e Domeneghini, si cimentano nel disegno animato a lungo metraggio. Notevoli i risultati conseguiti dal secondo, meno legato a Disney, con *La rosa di Bagdad*. FRANCIA: Julien Duvivier ci riporta in una "prison de femmes"; ma su di lui hanno la meglio Henri-Georges Clouzot, con la sua torbida *Manon* del dopoguerra, intrisa di cinismo e di cattiveria, e Jacques Tati, con il bonario, vivace *Jour de fête*. GERMANIA: avanguardia espressionistica in ritardo del qualunquista R.A. Stemmle nello sporadicamente abile *Berliner Ballade* (*Ballata berlinese*). GRAN BRETAGNA: un delizioso saggio di umorismo britannico, *Kind Hearts and Coronets* di Robert Hamer, un discreto dramma, *The Last Days of Dolwyn* di Emlyn Williams. MESSICO: *La malquerida* da Benavente è un Fernández legato a schemi teatrali, ma di sanguigna plasticità episodica. POLONIA: *Dom na pustkowiu* (*La casa solitaria*), di Jan Rybkowski sfrutta con delicatezza temi della resistenza. SVEZIA: nulla di nuovo in *Eva* di Gustaf Molander. U.S.A.: vibratile specchio di psicologia infantile è *The Quiet One* di Sidney Meyers, film indipendente su un ragazzo negro che è dominato da un complesso di asocialità. Interesse documentario ha il vecchio *The Forgotten Village* di Herbert Kline da Steinbeck, girato al Messico; buon mordente raggiunge *The Snake Pit* di Anatole Litvak, ambientato in un manicomio femminile. Niente di nuovo da parte di Disney (*The Three Caballeros*); spettacolarmente efficace *Champion* di Mark Robson, sbagliate le pretese metafisiche di *Portrait of Jennie* di William Dieterle.

I PREMI

La giuria premia *Manon* e *Cielo sulla palude*. Genina è premiato pure come regista, mentre tra gli attori prevale Joseph Cotten e tra le attrici Olivia

De Havilland. Il premio della critica va a *The Quiet One*.

LA CRITICA

«Quest'anno… le opere che alla fine sono rimaste nella pattuglia di testa sono apparse tutte, più o meno rigorosamente, improntate all'esigenza di approfondire con un senso di viva autonomia le ragioni e le forme del linguaggio cinematografico in quel che può avere di più tipico e di più proprio. Ogni opera era la dimostrazione di un tentativo inteso principalmente ad avviare un discorso filmico fuori da ogni influenza teatrale o letteraria o staticamente visiva… (si citano *La malquerida*, *Berliner Ballade*, *The Snake Pit*, *The Quiet One*, *Au Royaume des Cieux*, *Geheimnisvolle Tiefe*, *Jour de Fête*, *Dom na pustkowiu*, N.d.R.). Film tutti quanti non completamente riusciti, è vero, ma vivi e vitali, pieni di germi nuovi e di profondi interessi per una critica attenta. Quanto abbiamo detto sommariamente ci pare che basti a dimostrare come la X Mostra internazionale di arte cinematografica abbia raggiunto il suo scopo, che deve essere essenzialmente quello di mettere a fuoco i problemi del linguaggio cinematografico nel momento presente e di documentare gli aspetti che ne costituiscono, su un piano di serietà e di consapevolezza critica, la via e la ricchezza» (Editoriale anonimo – ma di Luigi Chiarini – in «Bianco e Nero», settembre 1949).

1950: Cristo è tra i muratori ma giustizia non viene fatta

La mostra si svolge dal 20 agosto al 10 settembre. con un complesso di 39 film a soggetto. Vengono inoltre riprese le mostre personali retrospettive. Oltre alle ormai consuete Sezioni speciali, trasformate in Mostra del film scientifico e del documentario sull'arte, al Festival del film per ragazzi, alla Mostra del libro e del periodico cinematografico, al Festival dell'alta moda e del costume nel film, si ha per la prima volta la Mostra mercato internazionale del film. Inoltre per la prima volta viene assegnato, a *Donne senza nome* di Géza von Radványi, il Golden Laurel offerto da David O. Selznick al film europeo che più abbia contribuito alla comprensione tra i popoli.

I FILM

FRANCIA: spiccano l'anticonformista ed elevato *Dieu a besoin des hommes* di Jean Delannoy, su un delicato problema riguardante l'estrinsecazione della fede religiosa; *La Ronde*, da Schnitzler, gustosa variazione sul tema dell'amore sensuale, di Max Ophüls; *Justice est faite*, serio film a episodi sulla relatività della giustizia umana, di André Cayatte; e il ritardatario e irritante

nel suo simbolismo *Orphée* di Jean Cocteau. GERMANIA: virtuosismi tecnici sterili di Helmut Käutner nel vuoto *Epilog*. GRAN BRETAGNA: un poliziesco di buona fattura, *The Blue Lamp* di Basil Dearden e, fuori concorso, *Give Us this Day*, da un romanzo di Pietro Di Donato, commosso racconto di Edward Dmytryk ambientato tra lavoratori d'origine italiana in America. ISRAELE: frammentario ma arioso e vivamente genuino *Klala Lebracha* di Joseph Krumgold. ITALIA: duplice battuta d'arresto di Roberto Rossellini, col diseguale *Stromboli, terra di Dio* e col rozzo e povero *Francesco, giullare di Dio*, ispirato ai *Fioretti di San Francesco*; una commedia briosa e dotata di penetrante moralità: *Prima Comunione* di Alessandro Blasetti; un ben intenzionato, ma modesto, *Domani è troppo tardi*, su gioventù e sesso, di Léonide Moguy. MESSICO: un vibrato Rosauro Castro di Roberto Gavaldon, non immemore del "western" americano. SVEZIA: *Bara en mor* (*Soltanto una madre*) di Alf Sjöberg riporta feuilletonismo e aperto naturismo di pretta marca nordica. U.S.A.: un saldissimo film di gangster, *Asphalt Jungle* di John Huston; uno spiritoso Disney, *Cinderella*; un coraggioso *Caged* di John Cromwell, ambientato in una prigione femminile; un anonimo ma interessante *All the King's Men* di Robert Rossen, su un dittatore americano di provincia; un movimentato ma generico *Panic in the Streets* di Elia Kazan. MOSTRE PERSONALI: quella di Marcel Carné (4 film) culmina con il recente, non molto personale, ma realisticamente concreto, *La Marie du port*, da Simenon. Due film rappresentano King Vidor, tra i suoi migliori, mentre insufficiente è la mostra di Greta Garbo, ridotta a un film doppiato e a un frammento.

I PREMI

La giuria laurea senza motivo *Justice est faite*; tra gli italiani prevale *Prima comunione*, "ex aequo" al secondo posto. Un premio speciale va a Walt Disney. Soppresso finalmente l'assurdo premio per la regia, vengono proclamati migliore attore Sam Jaffe e migliore attrice Eleanor Parker. Il premio della critica è conferito a *Give Us this Day*.

LA CRITICA

«Rispetto al panorama offerto dalle mostre precedenti, quella del 1950 ha dato clamorosa conferma di un fatto: che la Gran Bretagna ha perduto quasi tutte le interessanti posizioni che nel 1948 le avevano valso a Venezia un trionfo clamoroso, e che la Francia sta invece risalendo a quella ricchezza, sia pur non più egemonica, di fenomeni creativi, che l'aveva resa

dominatrice quindici o dieci anni or sono. Intendiamoci, per quanto riguarda quest'ultimo caso, la mia affermazione va presa con cautela… Resti chiaro che la Francia non ha rivelato nessuna nuova importante personalità di regista; ha confermato, invece, se pur ve ne fosse bisogno, di essere un paese eccezionalmente ricco di apporti letterari all'opera cinematografica, apporti che nei casi citati si sono rivelati particolarmente felici… Alla rappresentanza americana non si può non riconoscere la coerenza, quasi tutta orientata come essa era verso forme realistiche… L'Italia si è presentata a Venezia a ranghi, per un seguito di circostanze, ridotti…» (Giulio Cesare Castello in «Bianco e Nero», novembre 1950). «La manifestazione veneziana è apparsa poverissima di opere dignitose e ricca di tendenziosità confessionali… Dieci paesi hanno dunque partecipato, con film a soggetto, al Festival di Venezia; pochi invero, ma molte le opere che essi hanno esposto, la maggior parte delle quali poteva figurare, più o meno degnamente come abbiamo visto, alla Mostra mercato. Si aggiunga, a tutto questo, l'accennata tendenza che ha informato la rassegna, la qual cosa ha limitato tra l'altro la libertà e l'obiettività: elementi necessari per infrangere le barriere politiche e per la buona riuscita di ogni manifestazione che voglia essere su un piano veramente artistico o comunque di cultura» (Guido Aristarco in «Cinema», 15 settembre '50).

1951: la critica combattuta tra il curato e *Rashomon*

La mostra si svolge dal 20 agosto al 10 settembre, con 34 film a soggetto, retrospettive a parte. Si continuano le altre manifestazioni collaterali già avviate. Il Golden Laurel va all'italiano *Il cammino della speranza* di Pietro Germi.

I FILM

ARGENTINA: spettacolare *Sangre negra*, da Wright, dell'emigrato Pierre Chenal. DANIMARCA: moralismo di Ipsen e Lauritzen in *Café Paradis*. FRANCIA: austero e rigoroso diarismo di Robert Bresson nell'introspettivo *Journal d'un curé de campagne* da Bernanos; analisi approfondita di rapporti psicologici scabrosi in *Le garçon sauvage* di Jean Delannoy; malizioso estro favolistico in *Barbe-Bleue*, a smaglianti colori, di Christian-Jaque; decoroso pudore nella storia di un cieco raccontata da Georges Lacombe: *La nuit est mon royaume*. GERMANIA: amaro atto di coscienza di Peter Lorre nel verboso *Der Verlorene* (*Lo sperduto*). GIAPPONE: rivelazione di Akira Kurosawa con *Rashomon*, storia vagamente pirandelliana di un delitto visto

in quattro modi diversi da diverse persone, raccontata con straordinario virtuosismo e sciupata da un finale accomodante e moralistico. GRAN BRETAGNA: ricchezza di elettrizzante umore in *The Lavender Hill Mob* di Charles Crichton; severe intenzioni figurative e liriche in *Murder in the Cathedral* di George Hoellering, da Eliot; reminiscenze documentaristiche di Paul Rotha in *No Resting Place*. INDIA: Jean Renoir spreca sporadiche intuizioni lirico-descrittive (a colori) al servizio di una storia scolorita e inefficiente non senza cedere a tentazioni folcloristiche (*The River*). ITALIA: Caporetto. Pietro Germi tenta inutilmente di rifare il verso agli americani col gangsteristico *La città si difende*, Luciano Emmer diverte, ma non senza ricorsi all'ovvio e al macchiettistico, con *Parigi è sempre Parigi*, Glauco Pellegrini fallisce il racconto di *Ombre sul Canal Grande*, ma svela una interessante Venezia minore. U.S.A.: la cinica crudeltà di Billy Wilder rifulge in *The Big Carnival* [*Ace in the Hole*], storia di un giornalista senza scrupoli; Elia Kazan in *A Streetcar Named Desire* riproduce con scaltrezza fedele il dramma di Williams; Henry Hathaway in *Fourteen Hours* espone con accorto mestiere i casi di uno psicopatico che è incerto se gettarsi dal cornicione di un grattacielo; Fred Zinnemann in *Teresa* vede l'Italia devastata dalla guerra con occhio sincero e imposta (senza poi adeguatamente risolverlo) un delicato rapporto psicologico; Walt Disney si ripete sterilmente in *Alice in Wonderland*; George Cukor in *Born Yesterday* filma una commedia di Kanin a solo beneficio della spassosa Judy Holliday. MOSTRE SPECIALI: ne viene dedicata una ai registi italiani che lavorano all'estero, Adolfo Celi (*Caiçara*), Marcello Pagliero (*Les Amants de Bras-Mort*, notevole), Mario Zampi (*Laughter in Paradise*, abbastanza arguto), Giancarlo Menotti (*The Medium*, edizione filmica del melodramma omonimo dello stesso). MOSTRE PERSONALI E RETROSPETTIVE: ottengono gran successo (forse, magari inconsapevolmente, polemico) proiezioni dedicate alla nuova edizione di *À Nous la Liberté* di Clair, a *La Kermesse héroïque* di Feyder, in ricordo di Jouvet, a quattro film di Flaherty, che si vuol commemorare.

I PREMI

Tra molte discussioni il Gran Premio va a *Rashomon*. Il premio per il miglior film italiano, scacciato dalla porta, rientra dalla finestra, attribuito *in extremis* e tra fischi e motteggi a *La città si difende*. Tra gli attori prevale Jean Gabin, tra le attrici Vivien Leigh. Il premio della critica viene diviso tra *Journal d'un curé de campagne* e *Rashomon*.

LA CRITICA

«… ancora discutibile (la Mostra)… non soltanto sul piano delle opere esposte e della premiazione, ma soprattutto per la sua natura falsamente apolitica, e cioè ideologica e confessionale. La verità è che a Venezia... c'è diritto di cittadinanza per una sola chiesuola: *Journal d'un curé de campagne* (è stato) il miglior film della Mostra… A *Rashomon*, cui è andata la massima ricompensa, il Leone di San Marco, meglio si addiceva, se mai, il premio speciale a disposizione della giuria…» (Guido Aristarco in «Cinema», 1° ottobre 1951).

Film di questi giorni

a. V, n. 98, novembre 1952, pp. 275-279

Si è fatto un gran discutere, negli ultimi anni, sulla decadenza di alcuni già grandi registi. Ma è evidente che sarebbe pericoloso generalizzare. C'è decadenza e decadenza. A parte il fatto che in taluni casi la "grandezza" dei registi in questione era soltanto presunta, o affermata in tempi in cui la riflessione critica sul cinema veniva guidata da criteri oggi storicamente ed esteticamente non più attuali. Tanto per esemplificare, è chiaro che una cosa è la decadenza di un Lang o di uno Sternberg, da anni arresisi – con maggiore o minore grazia – di fronte ai dettami e alle formule di una produzione in serie, ed un'altra la decadenza di Clair, sostenuta da taluni in base alla assurda pretesa che un regista, per "evolversi", debba necessariamente rinunziare al proprio mondo, ormai compiutamente definito, cioè al proprio stile. Il caso Clair è tra i più rappresentativi, e un buon contributo alla sua valutazione l'ha recato di questi giorni Corrado Terzi, a proposito de *Les Belles de nuit* [32]. A Clair sta succedendo qualche cosa di analogo a quanto capita a Jean Anouilh, il numero uno, forse, del teatro francese, cui viene invariabilmente rimproverato da parte della critica, ad ogni sua "prima", di non saper scrivere che una sola commedia, dalle cento variazioni. Mentre è ben legittimo che un artista consacri la propria attività all'approfondimento di quello che ha scoperto essere l'ambito, sia pure non smisurato, dei propri interessi. Il che non impedisce che ad opere genuine

[32] C. Terzi, *Il diavolo e le belle*, in «La Rassegna del film», dicembre 1952.

e felici egli ne alterni di stanche e costruite con scampoli delle precedenti. Il caso de *Les Belles de nuit* è, a mio avviso – e in questo dissento dal Terzi – intermedio: se cioè la trovata iniziale e taluni suoi sviluppi godono di una freschezza rinnovatrice, il tessuto narrativo risente di una certa qual meccanicità raggelante, la cui riprova può individuarsi in una vera e propria ripetizione di antiche trovate, le quali si alternano ad altre di più spiccata originalità. *Les Belles de nuit* non riesce quindi a ripetere l'eccezionale "exploit" di *Le Silence est d'or*, dove Clair riepilogava sì il proprio passato, ma immergendolo in una nostalgica atmosfera da sottile "recherche du temps perdu", intesa in un senso troppo personale per non suonare autentica e, direi, necessaria (pensiamo che il film fu il primo girato in patria dal regista dopo una dozzina d'anni d'esilio). Alla luce de *Les Belles de nuit*, comunque, ci si accorge anche meglio di un fatto già constatato: vale a dire che un film come *La Beauté du diable* costituiva, da parte di Clair, un pericoloso scivolone lungo una via a lui sostanzialmente estranea, quella di un *engagement*, dove i concetti tendevano pericolosamente ad assumere tra le sue mani la forma di grevi e opachi "gags". Mi si perdonerà questa digressione clairiana: *Les Belles de nuit* è uscito or ora sui nostri schermi, col titolo *Le belle della notte*, e non ho voluto passarlo sotto silenzio, senza peraltro esaminarlo di proposito, essendo il film stato già recensito su queste colonne all'epoca della sua presentazione veneziana. In merito all'edizione italiana mette ancora conto di lamentare il fatto che tutte le canzoncine siano state doppiate: il che, trattandosi di un film ad andamento vaudevillistico, crea un notevole disagio nello spettatore. Senza contare che un simile trattamento, sia pure tecnicamente corretto, ci riporta al tempo, che speravamo superato, dei peggiori nefasti del doppiato. (Sempre in tema di edizioni italiane: sta circolando nelle nostre sale, in copia, grazie a Dio, originale, con sottotitoli, il delicatissimo e conturbante *Jeux interdits* di René Clément: ebbene, dopo i commenti suscitati a Venezia e per suggerimento, credo, dei distributori, al film sono stati aggiunti un prologo ed un epilogo – recitati dagli stessi due piccoli protagonisti – i quali tendono a far sì che la storia raccontata risulti soltanto immaginaria, letta in un libro. L'espediente è modesto, anche se realizzato con garbo, e dubito forte che possa ottenere i risultati psicologici sperati, nei confronti dello spettatore suggestionabile).

Ma torniamo a Renoir. Il suo caso non somiglia né a quello di Lang né a quello di Clair. È il caso di un regista, che, conclusa, insieme con un

periodo storico, l'espressione di un certo clima, ha ritenuto necessario mutare ambiente, esperienze, stile, ed è andato generosamente ricercando una via propria senza finora riuscire ad infilarla. Far datare la decadenza di Renoir dalla sua partenza per gli Stati Uniti è un po' troppo semplicistico. Bisognerebbe avere il coraggio di risalire più indietro, a *La Marseillaise* (1938), dove la moderna spregiudicatezza nei confronti di certi "clichés" storici non si accompagnava ad una vera convinzione circa le ragioni del racconto, a *La Règle du jeu* (1939), che alcuni si ostinano a considerare un capolavoro e che a me sembra un film estraneo alla sensibilità del suo autore. Reso atto a Renoir di una caustica "cattiveria", da un lato, di una tecnica precorritrice dall'altro (v'è chi trova già in *La Règle du jeu* i presagi della profondità di campo), non si può non osservare come nel giocare questa impietosa farsa di costume Renoir si dimostri assolutamente sprovvisto di quella levità allusiva, di quella consapevolezza di un particolare ritmo quasi ballettistico, cui pur aveva mirato. Con *La Bête humaine* (1938) egli aveva ormai posto il suggello ad una fioritura artistica, quella del realismo francese sonoro, di cui era stato il rappresentante più insigne e cui aveva dato più di un'opera maestra, prima fra tutte *La Grande illusion* (1937). In *La Règle du jeu* era invece evidente l'affannosa ricerca di un nuovo stile, di una nuova chiave entro cui travasare contenuti che non si poteva non considerare coerenti con la parabola precedente dell'autore. Ma di qui ad accettare il richiamo a Beaumarchais, avanzato da qualche critico, ci corre. Anche se da un punto di vista polemico al film va riconosciuta una sua importanza, tanto più significativa se considerata, oggi, in sede storica. Poi venne l'esilio americano, e, con esso, un incerto brancolare tra esperienze di vario genere, una tra le quali, tuttavia, positiva, quella di *The Southerner* (1945), tentativo liricamente felice di inserirsi entro una realtà nuova e vergine. Al suo ritorno nel vecchio mondo Renoir era ormai radicalmente mutato. Il suo cammino è proseguito con impegnata alacrità, ma con una certa mancanza di chiarezza. Talune sue dichiarazioni programmatiche sono apparse inficiate da una sostanziale incoerenza, L'uomo che nel suo periodo aureo aveva dichiarato: «Ce que je sais, c'est que maintenant je commence à comprendre comment on doit travailler. Je sais que je suis Français, et que je dois travailler dans un sens absolument national. Je sais aussi que, ce faisant et seulement comme cela, je puis toucher les gens des autres nations et faire œuvre d'internationali-

sme»[33], pur essendo trascorso il periodo del suo vero e proprio esilio (del quale, d'altronde, Renoir non si è mai mostrato del tutto malcontento), rinuncia a trovare fonti d'ispirazione nel suo paese, pur tanto mutato, e si spinge a cercarle prima in India, poi in Italia. Non solo, ma l'esponente più autorevole di un movimento realistico tra i più fecondi della storia del cinema giunge a convincersi che «la strada che conduce alla poesia passi per un'altra direzione…». E si mette al lavoro per «trovare un nuovo linguaggio, una nuova poetica del film: un linguaggio e una poetica, direi, che avevo sfiorato, tanti anni prima, con *La Règle du jeu*. In altre parole, si trattava di rinunciare a una forma cruda e naturalistica, e a una sostanza che a tutti i costi doveva essere polemica, e con un messaggio, per trovare il modo di mettere in primo piano, mediante una forma originale, direi più delicata e meno violenta, i "caratteri" dei personaggi, e un "quadro" immenso, vastissimo, che da solo contenesse la spiegazione o almeno la giustificazione di quanto quei caratteri stavano a indicare»[34]. Le contraddizioni erano già evidenti in questo discorso: quale film più polemico e "a messaggio" de *La Règle du jeu*, cui pur il regista intendeva richiamarsi nell'affrontare la sua nuova esperienza? Quelle che contano sono, comunque, le opere. E il primo frutto del mutato indirizzo si chiamò The River, dove Renoir si illuse di spiegare certi moti psicologici dei personaggi attraverso l'ambiente, che doveva assurgere a protagonista del dramma. In realtà, ambiente e personaggi rimasero, nell'opera, ben distinti, con il risultato che i primi rivelarono intera la propria povertà da romanzetto esoticheggiante di gusto femminile, e il secondo si presentò sotto veste puramente illustrativa. Il rispetto per Renoir fece sopravalutare da molti critici quest'ultimo aspetto del film. In effetti, una delicata sensibilità cromatica risultava in molti quadri composti da Jean e da Claude Renoir per *The River*, ma essi finivano per rimanere inerti, avulsi dal contesto, sterilmente descrittivi. Una simile osservazione si potrebbe ripetere per *La carrozza d'oro*: è un fatto che raramente il technicolor è stato trattato con tanta consapevolezza pittorica, con tanto castigata discrezione (per lo meno negli episodi delle maschere, dove esso si allea ad un finissimo gusto della composizione; altrove, il colore non esce da una convenzione risaputa, e vedremo che il fatto non è privo di ragione). Ma è

[33] Citato in R. BARKAN, *Jean Renoir*, in «Ciné-Club», avril 1948.

[34] T. GRANICH, *«La carrozza d'oro» senza messaggio*, in «Cinema», dicembre 1951.

pur vero che i risultati di una tale esperienza, in sé stimolante, rimangono fine a se stessi, tali da non assumere un valore che vada al di là di quello decorativo e di quello sperimentale. Già che siamo in tema di colore, è bene avvertire che con troppa leggerezza, ogni volta che si discorre dell'estro con cui Renoir tratta il colore, si ritiene d'obbligo un richiamo al pennello del padre Auguste. E non voglio alludere a un richiamo generico, che è doveroso, ma a un richiamo specifico, tecnico, direi. In questo caso si tratta di un richiamo avanzato del tutto ad orecchio. La pittura di Renoir era dato, caso mai, ritrovarla in film come *Nana* o come *Une partie de campagne*. Per il colore de *La carrozza d'oro* il nome di Renoir è del tutto fuori luogo; chi voglia proprio concedersi il piacere di un riferimento pensi piuttosto a Watteau. E non soltanto per l'epoca e il mondo qui espresso, per il gaio sciamare di maschere dell'Arte, tra cui predominano gli Arlecchini, ma anche per la pudica delicatezza con cui vengono interpretati certi garruli accostamenti cromatici, come quello delle celebri toppe del costume, appunto, d'Arlecchino. E qui torna a proposito un riconoscimento per quella squisita costumista che è Maria de Matteis, elogio che vuol riferirsi, anche esso, più che altro agli abbigliamenti delle maschere, non mancando, in quelli degli altri personaggi, qualche sciatteria, riscontrabile anche nel contributo scenografico di Mario Chiari.

Non a caso ho iniziato l'esame della *Carrozza* dal suo aspetto decorativo: esso risulta, a conti fatti, l'unico valido, sia pur parzialmente, forse quello in vista del quale il film è stato addirittura intrapreso. Ancora una volta un grande regista straniero, trasferendosi in Italia, non è riuscito a far vivere un mondo suo proprio né ad inserirsi compiutamente in un mondo per lui nuovo. Neppure tentando un'esperienza a carattere culturalistico, come in questo caso. Non so fino a che punto Renoir abbia fatto proprio il soggetto da realizzare (come si sa, in origine questo film avrebbe dovuto venir realizzato da Visconti, che, curiosa coincidenza, fu a suo tempo assistente di Renoir). Ho il vago sospetto che Renoir si sia lasciato trasportare da quel generico e sprovveduto entusiasmo che sogliono avere gli stranieri nei confronti della nostra Commedia dell'Arte. Senonché, anche stavolta, come nel caso di *The River*, la cornice è rimasta estranea al racconto. Parlo di cornice, e non di ambiente, giacché, a dispetto delle dichiarazioni programmatiche del regista – «L'influenza dell'ambiente in questo film (*The River*) e negli altri che farò (a partire da *La carrozza d'oro*), è talmente im-

portante, che senza di esso non si potrebbero capire le azioni e le reazioni dei personaggi»[35] –, un ambiente, ne *La carrozza d'oro* non esiste. Esiste invece quella che ho chiamato cornice, deliberatamente presentata come tale (il film si apre e si chiude su un boccascena che esprime e riinghiotte le fragili pedine del gioco, i personaggi). Ma è una cornice, questa del teatro, di quel teatro, con le sue maschere, che non trova legami precisi col racconto. E, d'altro canto, Renoir ne era rimasto affascinato dall'esterno, in maniera emotiva, direi, ma senza una reale consapevolezza storica. Onde egli ha dovuto rimettersi, per l'ideazione e la direzione dei brani di spettacolo dell'Arte inseriti nel film, ad uno studioso e regista teatrale italiano, particolarmente versato in materia, Vito Pandolfi. Credo che in fondo vada a quest'ultimo il merito se da esse si sprigiona un gentile sapore d'autenticità; mentre ai Renoir (Jean e Claude) rimane il merito già illustrato della loro resa coloristica. Lo spettatore può divertirsi a ritagliare mentalmente quelle scenette, ad assaporarle a sé, quasi come una serie d'antiche stampe in movimento. Piacere, non nego, raffinato, ma sterile.

Nei titoli di testa del film non figura citato l'atto unico *La carrozza del SS. Sacramento* di Prosper Mérimée, che ha fornito il primo e lontano spunto per il film. È giusto, in fondo. Di Mérimée qui è rimasto poco o nulla: il nome e la professione di alcuni personaggi, il dono e l'impiego della carrozza. L'atto di Mérimée fa parte, come si sa, del *Théâtre de Clara Gazul*, scritto con tavolozza esoticheggiante, secondo il gusto dell'epoca, e con aperta intenzione mistificatrice, non che con intenzioni più letterarie che propriamente drammatiche. In realtà, la fortuna di talune di quelle brevi composizioni è stata ed è vivissima, sulle scene: a cominciare, appunto, dalla *Carrozza*, che reca la data del 1829. Vi si rappresenta la schermaglia, ambientata in un Perù settecentesco, tra un maturo viceré gottoso, e la sua bella e fedifraga amante Camilla Périchole, attrice celebrata, che Thornton Wilder risuscitò nel *Ponte di San Luis Rey*. Tra una minaccia e una lusinga, quest'ultima riesce a farsi regalare dal viceré la sua nuovissima e regale carrozza d'oro, con la quale si reca ad una funzione in chiesa, allo scopo di far schiattare di rabbia e d'invidia la città intera che la detesta. Ma sul più bello una crisi si determina in lei: e Camilla fa omaggio della carrozza al vescovo, affinché se ne serva per accelerare e rendere solenne il trasporto del Sacra-

[35] *Ibid.*

mento al capezzale dei moribondi. Credere che la crisi spirituale della Périchole sia autentica sarebbe ingenuo: in fondo ad essa basta averla avuta vinta col viceré. Il dono della carrozza è un mezzo come un altro, diabolicamente femminile, per cattivarsi simpatia e protezione anche da parte dell'autorità religiosa (e il vescovo è pronto a cadere nel tranello).

Ne *La carrozza d'oro* Camilla è invece una comica italiana dell'Arte, capitata a Lima con i suoi affamati compagni; una donna tanto schietta, istintiva e sensibile nella sua elementarità psicologica, quanto Camilla era ambigua, *coquette* e spregiudicata. Il viceré che s'innamora di lei, esponendosi al ricatto da parte della classe dirigente, non è un babbeo gottoso, ma un giovane mondano, cui fanno riscontro altri due spasimanti di Camilla, un torero e un bel ragazzo che si arruola soldato, incarnanti, a quanto chiarisce il Pandolfi[36], rispettivamente la forza e il sentimento, allo stesso modo che il viceré incarna l'intelligenza. Sono tre aspetti dell'amore, a cui Camilla si trova di fronte: «E ognuno dei tre, in un modo o nell'altro, la delude. Il suo solo e grande amore, quello di cui lei non ha mai coscienza, di cui anzi diffida, ma che è il solo a darle sempre vita, resta l'amore per il teatro». Come si vede, siamo lontani da Mérimée. Qui le posizioni psicologiche si sono addirittura rovesciate: l'ambiguità nei rapporti amorosi non è più dalla parte dell'attrice, ma da quella del viceré. E Camilla reagisce ad essa con la esuberante violenza del proprio temperamento onesto e limpido. Il suo *revirement* finale ha tutt'altro sapore che nella commedia: anch'essa vuole il suo trionfo su chi le nega la carrozza (e sono i notabili della città coalizzati contro il viceré, che finisce per arrendersi loro), ma la sfida si placa in un gesto di rinunzia un poco amaro, ma commosso e sincero. Il dono della carrozza alla Chiesa è la premessa per il ritorno all'illusione indistruttibile del teatro, rifugio per chi è passato attraverso le effimere illusioni del sentimento.

«Commedia di sentimenti», secondo la definizione del Pandolfi, vorrebbe dunque essere *La carrozza d'oro*, dove ogni personaggio della vicenda realistica dovrebbe trovare riscontro in una maschera della tradizione. Ma la sutura non avviene: tra il mondo della scena e quello reale (evocato pallidamente, senza la minima suggestione ambientale) non si verifica alcun interscambio: le intenzioni del gioco rimangono affidate a quel boccascena dal sipario rosso cui accennavo sopra. Le maschere vivono marginalmente,

[36] V. PANDOLFI, *La Commedia dell'Arte nella «Carrozza d'oro»*, in «Cinema», aprile 1952.

se pur vivacemente, la loro funzione nel film: mentre i personaggi non riescono quasi mai a sollevarsi da una piatta corrività psicologica, di cui non sono responsabili soltanto scenaristi e regista, ma alcuni attori di mediocrissimo rilievo, che Renoir ha inspiegabilmente posto a far corona alla Magnani, col risultato di farli uscire stritolati dal confronto. Senza peraltro che la Magnani brilli nel film di particolare luce. Inadatta fisicamente e per temperamento a un personaggio popolaresco sì, ma filtrato attraverso troppe alchimie intellettualistiche, essa è risultata anche mortificata dal colore, che tende a togliere ombreggiature e vitalità alla sua formidabile maschera. Una grande attrice rimane comunque sempre tale. E in più punti si deve alla Magnani se il film riesce a superare i punti morti di un racconto privo di salde radici storiche, di meditata sostanza psicologica e di costante estro rappresentativo. Indice estremo dell'intima estraneità di Renoir rispetto al substrato culturale della materia affrontata è il commento musicale, scelto dallo stesso regista (se si eccettuino le pittoresche canzoni dell'Arte, che rientrano nella fatica del Pandolfi): quale senso possa avere l'accompagnamento di musiche apollinee come i concerti vivaldiani ad immagini or pittoresche or umoresche, almeno nelle intenzioni, come quelle della *Carrozza d'oro*, io davvero non so. E anche nell'ambito delle stesse musiche vivaldiane la scelta appare fatta alla carlona, da vero orecchiante, senza alcun rispetto né per le partiture saccheggiate e neppure per il proprio racconto. L'accompagnarsi dello stupendo concerto *La Notte* in si bemolle per fagotto archi e cembalo ad alcune fasi della lunga sequenza in casa di Camilla, durante la quale essa affronta successivamente i tre uomini, è cosa che sfugge alla comprensione più volonterosa e disturba lo spettatore. Specie il primo tempo, battezzato *I fantasmi*, con l'insistente staccarsi del fagotto dagli archi, in misura quasi ossessiva, non riesce a trovare alcuna possibilità di plausibile contrappunto ritmico e psicologico con il duetto tra Camilla e il torero. Mentre un film del genere avrebbe potuto, nel suo impasto di svariati elementi culturali, giovarsi positivamente dell'apporto di un commento musicale coloristicamente e ritmicamente appropriato.

MISCELLANEA

Tra i molti film della quindicina, prescindendo da quelli già apparsi ai vari Festival, merita una certa attenzione *Art. 519 Codice Penale*, opera di un regista esordiente, Leonardo Cortese, già ben noto come attore, ed autore anche di un garbato cortometraggio d'ambiente teatrale: *Chi è di scena?*

Questo film rientra in quella specie di "enciclopedia sessuale" che sta mobilitando un nutrito settore del cinema italiano. L'idea era eccellente: descrivere le reazioni di una certa borghesia italiana di provincia, limitata, gretta, pettegola e "prude", di fronte al caso di una ragazza, espressione di tale borghesia, la quale rinunzia alla propria verginità, non si sa bene se volontariamente o perché costretta con la violenza. Ripeto, l'intenzione era buona, la nostra borghesia, provinciale e non, è in gran parte ancora da rilevare sullo schermo. Senonché, il Cortese ha cominciato il racconto in *mediis rebus*, prescindendo da ogni preparazione descrittiva, ed è ricorso poi, nel dipingere le reazioni di cui sopra, a buon numero di luoghi comuni e di macchiettismi, allo scopo di esasperare la situazione. Forse, se egli fosse partito dalla descrizione della cittadina prima che le acque si smuovessero, il compito gli sarebbe riuscito più agevole, l'illuminazione indiretta più efficace, e in definitiva il film avrebbe forse assunto un valore di scoperta che così assolutamente non ha. Si aggiunga che gli sviluppi del racconto, le sue svolte psicologiche, i suoi parallelismi di situazione risultano spesso e volentieri forzati o non approfonditi. Ma ciò non impedisce che *Art. 519 Codice Penale* sia un film raccontato con esteriore dignità, con disinvolta maturità tecnica e si giovi anche di qualche sporadica trovata felice (l'erroneo ed ironico abbassamento del sipario "frivolo" al termine del tumultuoso convegno indetto dalla lega per la moralità). Tra gli interpreti spicca Cosetta Greco, in costante miglioramento, la quale conferisce al suo non sempre definito personaggio una persuasiva e scontrosa tenerezza.

Con *Carica eroica* Francesco De Robertis ricalca una tematica militarnazionalistica che gli è stata sempre cara fin dai tempi di *Uomini sul fondo*. Questa volta è di scena non più la marina, ma la cavalleria, cui si rivolge un nostalgico saluto, come ad una arma scomparsa, rievocando liberamente la sua ultima, disperata e nobile carica, effettuata in Russia nel 1942, contro reparti assai più numerosi e attrezzati. Il film, realizzato dal De Robertis con la collaborazione di Marcello Andrei, rivela in lui una più completa maturità tecnica ed appare di fattura più che decorosa, grazie anche ad una fotografia di Carlo Bellero, dai suggestivi toni grigi in esterno. Considerato meno superficialmente, *Carica eroica* ripete, sia pure non senza abilità, una formula consueta al De Robertis, con la descrizione di una collettività militare attraverso la sua differenziazione regionale, che offre luogo alle solite soluzioni pittoresche, in fatto di "gags", di battute, di canzoni, etc. Come

al solito, asciuttamente efficienti sono i tipi scelti e diretti dal regista, quasi tutti non professionisti. Non nuovo nel De Robertis è pure il fatto che padre e figlio (comandante e subalterno) militino dello stesso reparto. E via dicendo. Ad alimentare la vicenda non manca, qui un elemento femminile, impiegato secondo una formula che appartiene non a De Robertis, ma agli incunaboli della storia del cinema. Quanto alla carica, è un pezzo di montaggio di innegabile effetto, anche se un po' confuso; ma in fondo si tratta di un genere di effetto non difficile da ottenere, quando operatore e montatore sappiano il fatto loro. Vorrei poi sommessamente osservare – *absit iniuria verbis* – che quel passaggio del vessillo di mano in mano, ripetuto troppe volte una appresso all'altra, rischia di ingenerare, in uno spettatore appena smaliziato, l'effetto opposto a quello voluto: a un certo momento si viene a ripetere l'effetto di movimento che Clair ottenne nel *Milione* per la celebre partita di rugby con la giacca. Il che è veramente un po' troppo, per una sequenza che fa appello a sentimenti legittimamente sacri.

Altro film italiano è *Totò e i re di Roma* di Steno e Monicelli, vagamente ispirato a due racconti di Čechov, la *Morte dell'impiegato* ed *Esami di promozione*. Niente di paragonabile al *Cappotto*, per il quale Lattuada si è rifatto a Gogol': bensì una farsa, avente al suo centro la bistrattata figura dell'impiegato ministeriale. Totò le dà una coloritura eccezionalmente vivace, con una venatura umana più volte avvertibile. La sceneggiatura lo ha sostenuto spesso, ora sul piano più corrente e sbrigativo, ora su quello di una osservazione mordace (il funerale del collega) o paradossale (il funerale che Totò indice per se stesso vivo). È andata precipitando verso la fine, nella pittura di un grossolano al di là (gli autori hanno accennato a guai avuti con la censura). Il risultato complessivo non è comunque spiacevole.

Con *Stupenda conquista* (*The Magic Box*, 1951) di John Boulting, l'Inghilterra ha reso omaggio ad un suo pioniere del cinema, il Friese-Greene. In pratica, la carriera di quest'ultimo, per sua debolezza o jettatura, finì assai presto. Onde il film s'arrampica sugli specchi, con uno scenario costruito a doppio incastro, per salvare l'interesse del racconto. Il pregio di questo, che è patetico in maniera assai ovvia, risiede nel gusto sorvegliato di certa sua ambientazione, un gusto comune a tanta media produzione inglese a carattere rievocativo. Protagonista è Robert Donat, che rifà Mr. Chips, attorniato dalla sensibile Schell e da un nugolo di altri attori, compresi quasi tutti i "big" dello schermo e della scena inglese (da Olivier a Redgrave, dalla

Thorndike a Portman, e via dicendo), i quali hanno voluto associarsi all'omaggio al misconosciuto inventore.

Gli americani hanno presentato tra l'altro un film di avventure: *Kangarù* (*Kangaroo*, 1952), visto il quale non si capisce bene che cosa abbia spinto Lewis Milestone a trasferirsi in Australia, tale è l'impersonalità con cui viene trattato il paesaggio, sede di una vicenda priva di ogni interesse e credibilità. Uno sciame di balzellanti canguri si prodiga a un certo punto per giustificare il viaggio della troupe e il titolo del film.

FILM DI QUESTI GIORNI
a. V, n. 99-100, dicembre 1952, pp. 331-338

Luci della ribalta (*Limelight*, Charlie Chaplin, 1952)
Raramente, penso, un film ha coinciso in modo così perfetto con l'immagine che ci eravamo venuti facendo del suo creatore come *Luci della ribalta*. Con questo non voglio essere tanto sciocco o tanto presuntuoso da affermare che la nascita di un tale film era prevedibile. Voglio solo dire che esso compie un ciclo creativo con una coerenza assoluta, che riassume, sublimandola, non soltanto la parabola di un poeta del film, ma la sua intera esistenza, traendo da esperienze lontane e decisive, peraltro sempre presenti alla fantasia chapliniana, un'ispirazione più diretta, più meditata, più dolorosa e completa, come è proprio di un artista giunto al possesso di una integrale maturità e reso più pensoso dagli anni e dall'osservazione assidua degli uomini e delle cose. C'è un richiamo che vuol imporsi preliminarmente a chi tenti di cogliere il senso del film nella storia dell'uomo e del regista Chaplin: ed è il richiamo a René Clair (i due nomi sono sempre stati destinati ad incontrarsi, grazie ad un sottilissimo filo che lega, sulla traccia dell'alta buffoneria che si stempera in pudico patetismo, il lucido cartesianesimo dell'uno con l'equilibrio britannico dell'altro) e al suo *Le Silence est d'or*. Opere, tutte due, dove, nella ricerca di un tempo perduto appartenente al filone più antico e autentico della propria personalità, la commozione tende ad aver la meglio sulla liberazione del riso. Opere, tutte due, che risuscitando l'immagine nostalgica di un vecchio mondo dello spettacolo – sia esso quello del cinema cialtronescamente magico alla Méliès o quello del favoloso music-hall – consentono ai rispettivi creatori di raggiungere il

clima raro della sincerità assoluta, al di fuori di ogni convenzione, di ogni formula, di ogni polemica; il clima del canto sommesso o disteso, a seconda del registro d'ognuno, ma privo di incrinature. Opere, tutte due, che riassumendo concludono, che costituiscono il ripensamento del passato, un ripensamento compiuto non a freddo, per uno sterile gusto commemorativo o antologico, ma con il calore umano che deriva, appunto, dal sentire lontana l'età spericolata del primo amore con l'arte tenacemente servita ed alla quale si vuol rendere l'omaggio migliore che le proprie forze consentano. Il parallelo può spingersi oltre, e non sembrerà ozioso se ci aiuterà a meglio penetrare il senso dell'ultima opera chapliniana. D'altro canto, se fin qui non ho fatto che riprendere quanto altri, ovviamente, aveva già osservato, il secondo aspetto del parallelismo non mi sembra sia stato finora individuato. Nel quadro dell'attività così compatta, così conseguente, così unitaria di Chaplin e di Clair vi è un'opera restia ad armonizzarsi a pieno con le altre, più complessa e ambiziosa e più insoddisfacente ad un tempo. Forse anche più affascinante per il suo creatore e per chi ambirebbe a vedere proiettato il suo estro creativo oltre le barriere che per natura lo limitano. (Dichiaro subito di non essere tra costoro). Quest'opera si chiama, per l'uno, *Monsieur Verdoux*, per l'altro, *La Beauté du diable*. *Monsieur Verdoux* è un grande film; ha segnato una data essenziale, per Chaplin, quella sua definitiva separazione dalla maschera di Charlot. E quasi per garantirsi dal pericolo di ogni possibile intenerimento su un passato che intendeva archiviare Chaplin scelse allora un tema grave, aspro, sgradevole. La guerra era da poco conclusa e aveva lasciato l'amaro negli animi, la sensazione ancor indistinta che anche il recente e più totale massacro a poco o a nulla era servito. Questo pure spiega la tremenda violenza dell'atto d'accusa, lanciato, con il suo sorridente e garbato cinismo, da monsieur Verdoux, l'ometto che fino a ieri si era chiamato Charlot ed era stato il portatore di un patetico umanitarismo. L'anarchismo congeniale di Charlot, travasandosi in Verdoux, divenne corrosivo, spietato. L'ultima scena del film – la più alta e compiuta – era di una crudeltà fredda che agghiacciava. Ho detto: la più "compiuta". Perché? Perché solo nella chiusa Chaplin era riuscito a trovare la chiave necessaria per un film tanto diverso da quanto ne aveva fatti fino ad allora. Precedentemente, lo Charlot scacciato dalla porta aveva tentato di rientrare dalla finestra: e l'attrito fra l'acre serietà del contenuto e la spesso farsesca meccanica della forma aveva impresso al film un suo tono inquie-

tante e suggestivo, ma intimamente ibrido. Ora è passato qualche anno, l'amarezza "sociale" di Chaplin-Verdoux ha ceduto il posto ad una casta melanconia, ad un desiderio di fuggire verso il passato, non per vagheggiarlo sterilmente, ma per trarne una lezione. Una lezione umana, che tanto rassomiglia alle più belle lezioni di Chaplin, le quali non sono qui tuttavia ripetute, ma trasfigurate ed arricchite di mille vibrazioni inedite. Col Calvero di *Luci della ribalta* Chaplin è veramente riuscito a uccidere Charlot. In *Monsieur Verdoux*, scegliendo un tema coerente con la propria evoluzione, ma tanto distante dalle possibilità di Charlot, aveva finito per evocare il fantasma di quest'ultimo quasi per contrasto. Charlot gli era rigerminato spontaneamente tra le mani, si era come rifiutato di farsi mettere a tacere, e Chaplin si era trovato un po' nella situazione dell'apprendista stregone della favola, che non riesce a dominare le forze magiche che ha evocato. In *Luci della ribalta* egli è riuscito a placare Charlot non combattendolo ma sostituendolo con un altro personaggio, che gli è anagraficamente e storicamente padre, ma spiritualmente figlio, in grazia di tutta la maggiore complessità e ricchezza d'anima che il suo autore gli ha prestato. Charlot non ha motivo di ribellarsi alla nascita di Calvero, perché Calvero è anche Charlot, e non lo è a proprio dispetto, ma perché vuole e deve esserlo. È più ancora di Charlot, è il suo lontano generatore, quel piccolo commediante girovago, che batteva all'inizio del secolo i quartieri popolari di Londra, ed osservava il minuto popolo che gli stava intorno, pronto a sintetizzarlo in una maschera che potesse avere portata universale. Per questo *Luci della ribalta* è l'ultimo trionfo di Charlot e, ad un tempo, la sua morte definitiva. È il film con cui si chiude o la storia di un artista o un capitolo di essa. Ma un capitolo talmente denso, autorevole, smagliante, da non poter essere più riaperto. Tutto questo per dire, anche, che non deve stupire la nascita di *Luci della ribalta* dopo *Monsieur Verdoux*. In un certo senso il *Verdoux* era nato troppo presto, sotto la spinta di una doppia volontà polemica: verso il proprio personaggio e verso una società impazzita. *Luci della ribalta* rimette le cose a posto, costituisce un gesto affettuoso che Chaplin ha giustamente sentito il bisogno di compiere verso se stesso e verso il suo personaggio fondamentale. Perciò *Luci della ribalta* non va assolutamente considerato come un passo indietro, una debolezza nostalgica, ma come la doverosa chiusura di un capitolo rimasto interrotto. Forse oggi soltanto Chaplin si è sentito abbastanza maturo per poterlo chiudere de-

gnamente. Avvenuta questa chiusura, egli potrà sentirsi la fantasia e la coscienza più sgombre, e pensare, se del caso, ad altri *Verdoux*, che non potranno comunque più giungere intempestivi.

A Clair successe qualche cosa di analogo e pur diverso. Accostare *La Beauté du diable* a *Monsieur Verdoux* vuol dire sottolineare un parallelismo sostenibile. Una eguale volontà mitologica di *engagement*, una eguale ribellione contro un mondo intento a prepararsi la rovina con le sue stesse mani, ed un eguale attrito tra la forma ed il contenuto, una eguale tendenza a risolvere nel "gag" situazioni in fondo angosciose. Anche lì, per di più, una pagina alta, ferma, isolata: stavolta quella centrale, la visione apocalittica nello specchio rivelatore del futuro. Ma quella che fa divergere il binario parallelo su cui ho situato i due autori è la rispettiva data di composizione del film incriminato, in rapporto al resto della loro parabola. *La Beauté du diable* giunge dopo *Le Silence est d'or*. Vale a dire: Clair, appena rientrato in patria da un esilio lungo e delusivo, sente il bisogno di cantare di nuovo Parigi e i suoi tetti e i suoi cantori di sobborgo e i suoi innamorati trepidanti tra una baruffa e un bacio furtivo, e riprende questi temi, presenti in tanti suoi film, immergendoli nell'atmosfera ironico-nostalgica di un omaggio, se non al mondo delle proprie origini, a quello delle origini di un'arte e di un mestiere con i quali gli è caro identificarsi. Così *Le Silence est d'or* viene ad essere la conclusione di un ciclo, fatta non di semplici variazioni su un vecchio tema, ma di proiezione di questo tema su uno sfondo orchestrale inedito, che vale di cornice, di suggello a tale addio ad un filone espressivo. Chiuso il quale, Clair tenta ambiziosamente il rinnovamento, resosi ovvio, indispensabile. E gira *La Beauté du diable*. Riuscito solo in minima parte tale tentativo al di sopra delle sue corde («C'est un film un peu froid», ebbe ad ammettermi egli stesso; anche *Monsieur Verdoux*, pur notevolmente superiore ad esso, è un film «un peu froid»), Clair ripiega sul passato. E questa volta, sì, a dispetto di tante estrose trovate, un po' pigramente, un po' antologicamente. *Les belles de nuit* costituiranno la prima di una lunga serie di variazioni sul tema? Oppure non saranno che una piacevole pausa, per riprendere fiato, prima di ritentare il salto dopo aver meglio stabilito l'equilibrio delle proprie forze? Il compito del critico non è quello dell'indovino.

Stringiamo le fila del raffronto: *Luci della ribalta*, anche se viene dopo il *Verdoux*, non sta a Chaplin come *Les belles de nuit* stanno a Clair, ma come *Le Silence est d'or* sta a Clair, caso mai. Clair ha chiuso un capitolo, ha sba-

gliato nel tentarne un altro, ha cercato di riaprire il capitolo chiuso. Chaplin ha sentito il dovere di chiudere un capitolo lasciato interrotto e che avrebbe indefinitamente continuato a pesare su di lui, a impedirgli di far vivere compiutamente nuove e diverse creature. Il *Verdoux* non sofferse certo di una inadeguatezza espressiva fondamentale; Chaplin era già maturo per quello e per ben altri temi. Sofferse della mancanza di libertà nel suo ideatore.

Ora Chaplin è libero. È libero perché per la prima volta ha dato vita ad un uomo, in tutta la sua variegata complessità. Charlot era uomo, ma era maschera. Verdoux era uomo, ma era mito. Calvero è soltanto uomo. Per questo *Luci della ribalta* è – non so se il più bello – ma certo il più importante e il più completo tra tutti i film di Charles Chaplin. Che i temi fondamentali ricorrenti nel film (la solitudine dell'individuo e il suo inesauribile tendere verso la vita; la sua capacità affettiva che lo conduce ad accostarsi ad un altro essere, a proteggerlo, a farlo "vincere", per poi fatalmente dover lasciare che un terzo riceva il premio di un amore che al protagonista non spetta) siano gli stessi ripetuti nell'intera opera chapliniana è un fatto che non può autorizzare chicchessia a fondare su tale fragile base le proprie riserve sul film. Non ripeterò quanto scrivevo quindici giorni fa in queste pagine a proposito di Clair e dei rinnovamenti impossibili; voglio invece notare come di quella tematica *Luci della ribalta* non costituisca tanto una semplice variazione quanto una trasposizione entro un ambito che, pur rimanendo favolistico in senso lato, si sostanzia di motivi umani più laboriosamente approfonditi. (Del resto, che gli intrighi siano semplici occasioni e siano destinati ad imbeversi di volta in volta di ben diverso accento è dimostrato – ma la verità è ovvia – dal richiamo che anche sotto questo aspetto è stato fatto (André Bazin) a *Le Silence est d'or* e, per il suo tramite, alla molieresca *Ecole des femmes*. Richiamo che nulla vieta di accettare; ma a patto di tener presente una seria avvertenza discriminatrice: il protagonista di Molière e di Clair riceve la sua lezione umana, il protagonista di Chaplin la dà. Il suo Calvero è troppo dolorosamente consapevole dei diritti della gioventù e della melanconia crepuscolare della vecchiaia, anche se l'affetto purissimo di Terry è per lui, smagato ma nel miglior senso, consolatore. Calvero muore perché non potrebbe più vivere. La sua solitudine non è né ridicola come quella di Arnolphe, né patetico-sorridente con un briciolo di epidermica filosofia come quella di Emile, è tragica. Tragica, s'intende, non solo perché l'amore è impossibile (il tema è in fondo secondario, ap-

punto perché Chaplin già si è compiutamente misurato con esso altre volte), ma perché il clown Calvero è finito. Il trionfo della sua "rentrée" finale è splendido appunto perché è l'ultimo. Conclude degnamente una carriera che si era interrotta nell'umiliazione. Potrebbe ripetersi domani? È improbabile, e per questo è giusto che Calvero muoia. La sua morte avviene al momento giusto, come tutte le cose che avvengono nelle favole. (E, l'abbiamo visto, *Luci della ribalta* è una favola, una favola di uomini veri). Giusto perché ormai Terry ha ritrovato la sua fiducia in se stessa; giusto perché non c'è fine migliore per un uomo di teatro che sul palcoscenico, mentre il pubblico applaude (qui sì, il richiamo a Molière è indispensabile, come a Petito, e a quanti sono riusciti a morire così); giusto perché, se domani fallisse di nuovo, Calvero forse non potrebbe più accettare sorridente la vita grama del girovago, forse verrebbe il suo turno di pensare alla morte volontaria, quella che egli aveva dipinto come un delitto a Terry, parlandole, davanti alla finestra della propria camera, nel nome di una cosa "inevitabile quanto la morte": la vita. La vita si è dimostrata forte, perché ha permesso a Calvero di salvare Terry e a Terry di lasciarsi salvare; e ancora perché ha permesso a Calvero di essere a sua volta salvato da Terry e di dimostrare a se stesso e a tutti le proprie risorse. A questo proposito, l'eroina di *Luci della ribalta* è assai più delicata nella sua umanità che non altre eroine di Chaplin, nelle quali la femminilità come istinto vitale diventava quasi offensiva, nel suo contrasto tanto più patetico con la solitudine inesorabile del vagabondo; "pietà" chiama quel sentimento Neville, il musicista, ma è più che pietà, è un sentimento più complesso perché più integralmente umano. Terry, per la sua posizione rispetto a Calvero, può essere accostata alle protagoniste dei grandi film muti di Chaplin; ma per la sua natura chiede di essere piuttosto accostata alle protagoniste (peraltro legate al lieto fine) di *Modern Times*, di *The Great Dictator*, della cui umanità rappresenta tuttavia un prodigioso allargamento. È istintiva e fresca come le figure incarnate da Paulette Goddard; ma senza più nulla di animalesco, di monellesco, anzi con una pensosità che non esclude la mirabile generosità degli slanci. E cade qui il punto per dire come con Claire Bloom Chaplin abbia raggiunto la sua più fulgente invenzione femminile. Il linguaggio degli occhi di Claire Bloom, l'incantata interprete londinese dell'*Invito al castello* di Anouilh, è di una mobilità lucente, di una intensità eloquentissima perché affidata alle sole ragioni del cuore. S'indovina dietro di lei – come dietro gli

altri mirabilissimi interpreti del film: l'impietrito e patetico Buster Keaton, il sostanzioso Nigel Bruce sopra tutti – lo stimolo, l'esempio, la suggestione, la forza magnetica di propulsione di un maestro stupendo e comunicativo, di un impareggiabile evocatore di ilarità e di commozioni, meglio ancora di ilarità nella commozione e viceversa. Chaplin-Pigmalione non aveva mai trovato più dolce e vibratile Galatea; non aveva fino ad oggi tentato la costruzione di un personaggio femminile così esauriente in ogni suo motivo umano: per questo per la prima volta il colloquio si amplia, la figura di Terry assume a tratti una autonomia quale nessun'altra figura di donna aveva potuto assumere nei film di Chaplin, vincolati all'egocentrica forza del monologo. Forse, se un paragone è lecito cercare, bisogna risalire a *The Kid*: la tenera collaborazione tra Terry e Calvero, lo stesso loro incontro, fa risalire alla memoria l'incontro e la collaborazione, pur così diversa, ma altrettanto generosa, di Charlot e del suo monello. Poiché anche questo è l'intimo fascino di *Luci della ribalta*: di ricordare tutti gli altri film di Chaplin senza nessuno richiamarne in particolare. È un discorso che continua, che conclude, come sono destinati a continuare e a concludere coerentemente i discorsi degli uomini che hanno chiara in sé la cosa da esprimere. Bastano le primissime inquadrature per suscitare un ricordo: Calvero che rincasa ubriaco non deriva forse dalla lontana macchietta del gentiluomo sbronzo di *One A.M.*? Naturalmente, qui il ricordo è tutto esteriore e riguarda solo il prodigio mimico della stilizzazione di un'andatura e di un gesto. Altrove, s'è visto, il ricordo si fa più intimo, riguarda la tematica. Una tematica che qualcuno ha avuto la superficialità di considerare dolciastra e facilmente patetica. Quel qualcuno ha dimenticato che *Luci della ribalta* vuol essere una favola e che la segreta verità delle favole si sprigiona da una convenzione poeticamente illuminata. Del resto, come è sempre vigile il controllo degli affetti, come pronta la smorfia ad arrestare la facilità di una commozione immediata, che viene moltiplicata magari, ma attraverso una via più ardua, quella di un umore dove pianto e riso non possono più venir distinti l'uno dall'altro. Penso alla impreveduta violenza di quello schiaffo di Calvero a Terry colta dal panico; penso alla battuta e al sorriso con cui Calvero accetta l'elemosina di Postant; penso soprattutto alla nascosta preghiera di Calvero in palcoscenico, durante l'a solo di Terry, mascherata con finta disinvoltura dalla pretesa ricerca di un bottone, appena egli si sente sorpreso nella più segreta delle intimità. *Luci della ribalta* sembra facilmente patetico perché la

sua è una crudeltà dei sentimenti, e quindi accessibile ad ognuno. Mentre, ad esempio, quella di *Monsieur Verdoux* era una fredda crudeltà dell'intelletto. Pure, di crudeltà si tratta, e sia pure crudeltà pietosa. Ma sincera, anche, fino allo spasimo: come in quello stupefacente stacco in cui, dopo che Calvero ha immaginato, disteso accanto alla finestra da cui giunge il suono dei suoi amici strimpellatori girovaghi, il suo grande *sketch* dell'ammaestratore di pulci, sullo scroscio, asincrono, degli applausi si sovrappone l'immagine squallida di una sala deserta; o come nel primo piano che, dopo il fallimento dell'esibizione al Middlesex, scruta il volto devastato di Calvero; di fronte allo specchio, mentre egli si strucca, ripetendo angosciosamente un gesto che gli è familiare da sempre; o ancora nella goffa immagine trotterellante del clown dalla faccia infarinata: Calvero che segue, con un sorriso trepidante, il quale è smorfia ad un tempo, congelata dal trucco vistoso e deformante, il trionfo di Terry, un trionfo che sottolinea la sua solitudine. Potrei continuare all'infinito.

Né sarei propenso a concedere molto maggior credito ad un'altra facile accusa mossa al film: quella della verbosità ed in particolare del deteriore filosofeggiare del dialogo. È vero: si ascoltano anche talune verità ovvie, ma ancora una volta sono le verità elementari della favola, quelle che è bello ogni volta riscoprire, perché sono le verità che non invecchiano ed aiutano a vivere. Ma, nel complesso, che ricchezza di discorso, che portentosa pertinenza della parola alle singole persone che le pronunciano. Anche nel dialogo, come nella sottilissima, profumata tenerezza romantica delle musiche, si avverte la coerenza perfetta di una concezione unitaria. Né quelle parole, in realtà, vanno mai a detrimento del processo narrativo. Calvero parla molto, perché è un artista, il quale ha come tale un messaggio da esprimere; e quando gli è negato di esprimerlo dalla ribalta lo traduce in ragionamenti che offre al suo prossimo più immediato. Ma non vi è nulla della cui superfluità si avverta il peso. Ognuno si esprime nel film col mezzo che in ciascun momento meglio gli conviene: pensate agli occhi di Terry. Come sempre in Chaplin il linguaggio visivo è quello più semplice, più immediato, quello che non si fa notare per le sue particolarità; un linguaggio dove alcune brevi panoramiche (la camera di Terry svenuta, all'inizio), alcuni lentissimi carrelli in direzione di un viso sono inseriti con la massima discrezione in una tecnica di rare dissolvenze e di stacchi sapienti (insisto ancora su quello della sala deserta, esempio oltre tutto insigne dell'impiego

geniale che Chaplin fa del sonoro). Ma dove basta un particolare ad esprimere, con effetto pregnante, un intero mondo: quale più meravigliosa sintesi del teatro che quell'improvvisa inquadratura che dall'alto scopre il magico svolgersi di un cambiamento di scena? (Corre qui l'obbligo di sottolineare l'apporto di un maestro della fotografia come Karl Struss, che ha raggiunto una miracolosa pastosità, specie nel trattamento dei volti, spesso valorizzati dall'impiego di una illuminazione particolare: penso a quel progressivo spegnersi delle luci sul volto di Calvero solo in palcoscenico, che rimane illuminato dalla lama trasversale di un ultimo bagliore).

L'accento che ho dovuto porre, nel citare esempi, sugli episodi legati alla vita del teatro è una riprova del fatto che dei due volti di Calvero-Chaplin quello che più conta stavolta è l'attore. L'uomo è in grado di resistere, lo dimostra il suo puntiglioso vivere lontano da Terry; l'attore no. Il clown che non sa più far ridere: questo è il vero tema del film, e non ci è dato sapere se in questo senso l'evidente autobiografismo del film esca dalla genericità. Non sappiamo per esempio se vi sia allusione alla sensazione dell'impossibilità per il vecchio Charlot di far ridere un mondo tanto mutato. Quello che in certo modo sconcerta è che il fatto sia dato nel film come scontato. Calvero fu grande, ma ora è annientato perché non sa più far ridere. Ma perché non sa più far ridere? Che è successo in lui e nel pubblico, che succede tanto spesso tra attore e spettatore, fino a ieri legati da una misteriosa corrente di comunicazione? Questo il film non dice, o meglio accenna vagamente attraverso alcune frasi, specie di Calvero, il quale allude al bere come causa ed effetto ad un tempo e parla di circolo chiuso. Questo è forse il solo limite che saprei trovare al film. E tuttavia mi accorgo che forse il torto è mio, che io sto chiedendo a *Luci della ribalta* un tema un po' diverso da quello che il film si proponeva. Accade sempre allo spettatore (come al lettore) di voler imporre ad un artista il proprio desiderio. Mentre egli dovrebbe adeguarsi alla logica del film, che in questo caso è ineccepibile. La parabola narrativa di *Luci della ribalta* è compiuta: è la storia di un clown *che non sa più* far ridere. È colpa nostra se avevamo creduto di assistere alla storia di un clown che *scopre di non saper più* far ridere.

Ho detto che *Luci della ribalta* è forse il più bello, certo il più importante tra i film di Chaplin regista. Aggiungo ora che è la sua più prodigiosa prova di attore. All'estro mimico, alla virtuosa agilità, alla caustica misura degli *sketches* musicali Chaplin alterna la paziente, capillare costruzione di

un personaggio-uomo, il primo della sua carriera, in tutta la sua poliedrica completezza. «Io ho una personalità sfaccettata» ha dichiarato Chaplin giorni fa a Roma, rispondendo ad una domanda. La stessa sfaccettatura è in Calvero, che per la prima volta ci offre lo stupendo viso dell'attore nudo da ogni attributo di maschera o di simbolo, un viso capace di suggerire con il minimo stiramento dei muscoli, con il minimo volger di sguardo il più segreto e contraddittorio dei sentimenti. Il più grande attore dei nostri tempi non aveva ancora affrontato una gamma tanto estesa sul piano della psicologia come della mimica: la melanconica, serena aristocrazia del sentimento ha trovato qui la sua sublimazione.

Ed ora è proprio necessaria una conclusione? Il critico si sente con piena pacatezza di dichiarare che con *Luci della ribalta* l'arte del nostro secolo (e non parlo solo di quella del film) ha trovato una delle opere che più degnamente la rappresenteranno nel tempo. L'uomo deve ammettere di avere incontrato, nel film, un'occasione, per lui inconsueta, di pianto consolatore. E sente il dovere di ringraziare il poeta per quelle lagrime come per un dono.

Europa '51 (Roberto Rossellini, 1952)

Il primo errore di *Europa '51* risiede forse nel suo stesso titolo. Distaccandosi dall'originario obiettivo e pur tanto emotivo cronismo, Rossellini è andato maturando ambizioni sempre più dichiarate, nel senso di una mitologia, ora svincolata ora legata alla realtà quotidiana del nostro tempo, ma pur sempre sostenuta da una volontà moralistica in senso messianico. E non si può non riconoscere, oggi, una coerenza di Rossellini, nello sviluppo del suo "messaggio" di solidarietà universale, rivolto ad un mondo che corre il rischio di smarrire per sempre il senso di certi valori morali e di un fecondo, perché comunicativo e non orgoglioso individualismo. Sotto questa luce *Europa '51* consegue ben logicamente a *Roma città aperta*, a *Paisà*, a *Germania anno zero*, a *Il miracolo*, a *La macchina ammazzacattivi*, a *Stromboli* e, direi soprattutto, all'infelice *Francesco, giullare di Dio*. Ormai non credo sia più possibile ed onesto accusare Rossellini di conformismo; ma riconoscere le sue buone e coerenti intenzioni non significa avallare il suo sviamento su un piano che non è a conti fatti, soltanto estetico.

Dopo la parabola di *Francesco*, proiettata in un clima di favola, dalle vaghe, solo perché non chiarite, radici storiche, Rossellini ha voluto ora formulare una parabola attuale, permeata dallo stesso, esasperato spirito di

carità. E ha voluto individuare nella condizione della sua Irene la condizione di chiunque, nella nostra Europa di oggi, voglia tentare di assumere una posizione anticonformistica, nel nome di certi ideali tanto primordiali e universali quanto misconosciuti. Per far questo, egli ha cercato di impostare il suo racconto secondo i canoni di quel nudo realismo dal quale era partito, inserendovi tuttavia l'alito ben avvertibile della tesi. Qui è entrata in giuoco la sua ben nota avversione al narrare secondo una logica ed una consequenzialità che vadano oltre il breve rigore di un episodio. A dispetto di ogni pur visibile impegno e di una sincerità talvolta commossa, l'incapacità a mantenere saldi i nessi del racconto si è ancora una volta palesata. Il film si apre con una sequenza che può ben dirsi esemplare e conturbante. Rossellini vi ha applicato ad un mondo diverso da quelli finora affrontati quel suo nervoso gusto per l'osservazione minuta e quasi impalpabile. Il ritorno a casa di Irene, il suo nervosismo per la preparazione di se stessa e della casa ad accogliere gli ospiti, la sua distratta tenerezza materna verso il figlioletto irrequieto e incupito, la crisi inespressa e pur tanto accortamente illuminata di quest'ultimo, l'arrivo degli ospiti, le reazioni in contrappunto dei grandi e del ragazzo, fino, press'a poco, al suicidio di quest'ultimo, sono registrate da un occhio mobilissimo (la macchina è mossa di continuo, a volte, si direbbe, senza un obiettivo preciso, eppure in realtà con una estrema intelligenza percettiva). Il regista sembra quasi svagato nel suo osservare, e invece non trascura un solo particolare significante. Ben riconosciamo Rossellini in questo stile. Il gesto del ragazzo che, seduto alla toilette della madre, abbozza dinnanzi allo specchio l'atto di strangolarsi, ci richiama immediatamente altri gesti, analoghi e parimenti perspicui, del piccolo Edmund di *Germania anno zero*. Qui l'osservazione è più rapida, l'occhio della macchina trascorre dall'una all'altra figura o cosa con una volontà chiarificatrice di un ambiente confuso, nella sua apparente sicurezza del proprio benessere.

Dopo il suicidio, la narrazione non sembra subito cedere, anche perché Ingrid Bergman la sostiene con una eccezionale ricchezza di motivazione psicologica del personaggio nella sua tragica incertezza, nel suo calore di neofita di una fede imprecisa quanto divoratrice. Ma in realtà essa non appare più così alacre, così riboccante di particolari inediti e rivelatori. La tesi comincia ad insinuarvisi al di fuori, peraltro, di una ben definita struttura logica. E le figure con cui Irene svolge il suo appassionato colloquio

cominciano a profilarsi pericolosamente come pupazzi privi di una loro autonomia e di un loro pieno senso. Fantoccio quel giornalista comunista (Ettore Giannini, eccellente regista teatrale, è un ben povero, distratto interprete cinematografico), il quale parla per formule e appare dotato di una assai scolorita fisionomia umana. E per converso eccessiva nella prodigalità di un improbabile pittoresco la popolana di Giulietta Masina. In ultima analisi, la varia insufficienza, della recitazione (un manichino inerte il marito, affidato a un attore, altre volte efficiente come Alexander Knox) è un indice della fondamentale incertezza del regista sul tono e sulla sostanza di quello che ha da dire. Il film rischia di mutarsi in un monologo della protagonista, e ciò non è ammissibile, trattandosi di una opera così densa di vaste significazioni, così programmaticamente aperta verso la coralità. Questo sarebbe ancora il meno se azioni e reazioni di Irene seguissero una logica, per lo meno relativa a quella particolare psicologia. Ma il motivo per cui essa ripudia l'effimera esperienza di sinistra è fiacco, contraddittorio: ha buon gioco, a replicarle, il comunista. Il fatto di aver scoperto la vincolante maledizione del lavoro modernamente regolato dovrebbe costituire un incentivo di più per Irene verso la "redenzione" di chi lavora. Altrimenti si rischia di far risultare che le sue simpatie, anzi che verso chi si guadagna faticosamente il pane, sono rivolte verso la scervellata giovialità della "baracchese", la quale misteriosamente riesce a vivere (e ad andare anche al cinema) con sei marmocchi senza far nulla, o verso chi se lo guadagna vendendo il proprio corpo. Intendiamoci, anche queste ultime creature sono degne di simpatia, di pietà, di solidarietà, anzi forse hanno diritto ad averne anche più, ma non a detrimento delle altre.

La motivazione dell'agire di Irene comincia a farsi, dunque, sempre più vaga e improbabile. La scossa nervosa da lei subita non è più in questione. A un certo momento Irene, abbandonato l'inerte languore, agisce con determinazione, se pure con indirizzo mutevole. Ma il regista non si cura di dare a questo suo agire una costante consistenza. I salti del racconto si fanno pericolosi. Come e perché Irene giunga a decidersi a lasciare la casa del marito non è chiaro. Si direbbe che la sua debba essere un'assenza momentanea e decisa lì per lì, sotto la spinta del desiderio di assistere la prostituta. E per converso l'incomprensione ostinata del marito e della madre rischia di risultare inumana, così priva di sfumature com'è.

Tra un balzo ed un altro (quelli grammaticali, poi, non si contano; la

trasandatezza degli attacchi è spesso motivo di irritazione, specie per quanto riguarda l'espressione dei volti), non senza frequenti aperture e notazioni di mirabile calore umano (quel risveglio, appena accennato, della borgata che Irene contempla dalla finestra della moribonda, quel gioco angoscioso dei volti delle ricoverate nella clinica, il racconto giunge a stringere le sue conclusioni, rincarando la dose sulla miserevole famiglia di Irene e soprattutto presentandoci quella pietosa figura di sacerdote, così impari ai propri compiti, così incapace di cogliere i palpiti cristiani di un'anima). Parenti, medici, sacerdoti, e lasciamo stare gli uomini di legge, che sono forse più scusabili: tutti di un'atonia assoluta. È mai possibile credere ad una simile coincidenza? D'altro canto, bisogna convenire che la *santità* di Irene si manifesta in maniera ben confusa, almeno fin che essa non è stata ricoverata (dopo di che la donna comincia a chiarire a se stessa le proprie idee e per ciò stesso a risultare più intimamente commovente per lo spettatore). Basterebbe poco, da parte sua, per dare all'azione della società il colore di un sopruso. In queste condizioni, invece, si rimane perplessi. In fondo, essa avrebbe potuto almeno avere la lealtà di spiegarsi definitivamente col marito, di dichiarargli la sua intenzione di imprimere una nuova direttiva alla propria esistenza, prima di decidersi a sparire. Per questa sostanziale inattendibilità, per questa inconsistenza di troppi suoi personaggi, e in parte della stessa protagonista, *Europa '51*, malgrado la stupenda vibrazione umana della smagrita Ingrid Bergman, malgrado taluni momenti di reale commozione, malgrado il lucidissimo inizio, non può persuadere. E soprattutto non può pretendere di giustificare il suo titolo ambizioso: sì, nel film si ritrovano motivi e stati d'animo propri del nostro tempo, del nostro continente, fors'anche, ma inseriti in un panorama troppo sbrigativamente tracciato, in un ritratto psicologico troppo "anormale", in fondo, perché lo spettatore possa sentire il dovere di riconoscersi nel racconto e di trarre da esso uno stimolo a migliorare se stesso.

Lo sceicco bianco (Federico Fellini, 1952)

Il soggetto de *Lo sceicco bianco*, dopo esser passato di mano in mano (ne avevano vagheggiata la realizzazione Antonioni e Lattuada) è ritornato, come era in fondo giusto, tra quelle di Federico Fellini, che ne aveva ideato le linee maestre. Fellini era il più autorizzato a realizzarlo per due motivi: anzi tutto la sua antica, giovanile esperienza di "fumettista", a giorno di tutti i segreti e i retroscena di un mondo che ora si proponeva di deformare

ironicamente; e poi la sua spiccata propensione per certo caustico osservare, per certo gusto della farsa di costume, che costituiscono i tratti salienti di una personalità quanto mai ricca e già brillantissimamente sperimentata, nel lavoro di scenarista accanto ad alcuni tra i nostri maggiori registi e per alcuni tra i film che rimarranno nella storia del nostro dopoguerra cinematografico.

Lo sceicco bianco vale a meglio chiarire il contributo recato da Fellini a *Luci del varietà*, che egli aveva diretto in collaborazione con Lattuada. Il legame di parentela tra i due film è evidente, sia nel disegno di alcuni personaggi (la sposina esaltata per il mito dei "fumetti" può ricordare la ragazza affascinata dal miraggio di gloria offertole dal "varietà", così come il personaggio del comico guitto sembra essersi travasato, *mutatis mutandis*, in quello del "divo" dei "fumetti", afflitto da una moglie accaparratrice, la quale ha oltre tutto lo stesso volto – Gina Mascetti – della analoga compagna di stenti del comico; per altri versi, la costanza del protagonista di *Luci del varietà* è stata ereditata dal dignitoso marito provinciale de *Lo sceicco bianco*), sia in talune aperture di fantasia. A questo proposito va notato come la sequenza notturna de *Lo sceicco bianco*, animata dalla pittoresca presenza delle due peripatetiche, costituisca una ripetizione variata di quella di *Luci del varietà*, accentrata intorno ai girovaghi di varia natura, ed in particolare intorno al negro suonatore di cornetta. L'aver citato queste sequenze, così affini (forse troppo), mi offre il destro per sottolineare una tendenza, singolare e spiccata in Fellini, a cercare la via per una evasione fantastica nell'ambito della realtà quotidiana. Una realtà, che, in tali casi, si fa, direi quasi, feerica. Nel quadro di tale tendenza i toni possibili sono diversi, e lo si vede nello stesso *Sceicco bianco*, dove ad una sequenza come quella ricordata, nella quale l'umore si imbeve di cordiale patetismo, un'altra ne fa riscontro, quella dell'interrogatorio subito dal marito al commissariato, dove lo smarrimento del malcapitato, di fronte alla condiscendenza sospettosa del commissario, assume un aspetto quasi incubico, di un incubo rivissuto da un Kafka guidato da una esasperazione ironica e caricaturale, anzi che dominato da un senso di metafisica angoscia. Attraverso tali possibilità di variazione nei limiti di una sostanziale coerenza umoristica, si precisa, lungo il racconto, a tratti, questa via di sbocco dell'estro di Fellini, verso un favolismo liberato dalle preoccupazioni di una osservazione minuta della realtà (per una direzione analoga Lattuada è arrivato al *Cappotto*): il suo esito più equilibrato è dato dall'incon-

tro di Wanda con "lo sceicco". fiabescamente sospeso ad un'altalena tra gli alberi fitti, che lo rendono, agli occhi della piccola provinciale, simile ad un idolo da adorare. Qui alcuni movimenti panoramici della macchina determinano un'atmosfera irreale di attesa magica. A questa tonalità, tuttavia, un'altra se ne contrappone, ed è quella che predomina nel film: la tonalità della farsa realistica, che assume, comunque, in Fellini, una lucidità impietosa, una concitazione sempre dominata dal vigile controllo dell'intelligenza attenta alla base del vero. L'impasto è inedito e stimolante, ma più che essere intenzionale deriva forse dalla mancata decisa scelta di un tono. Cui sarà probabilmente opportuno Fellini si risolva, in avvenire, ad evitare certe fratture, certi sbalzi, che sconcertano un po' nella sua opera attuale.

Lo sceicco bianco rimane comunque una opera nuova e singolare, nella storia del nostro cinema: per trovarle un precedente bisognerebbe rifarsi, unicamente, forse, a quel bizzarro, sgangherato e geniale *La notte porta consiglio-Roma città libera* [*Roma città libera (La notte porta consiglio)*] (1946) di Pagliero, nel quale un'inventiva surrealista alla fratelli Prévert cercava la fusione con taluni tratti realistici. Fellini comunque non mira al surrealismo, ma, caso mai, a riinventare la realtà, tenendosi ad essa ben accosto. Ed ha finalmente dato al nostro cinema una autentica farsa di costume. I nostri lettori sono già stati ampiamente informati sul clima e sugli sviluppi del racconto[37]. Le ottimistiche previsioni allora formulate non si sono dimostrate arrischiate. Possiamo ben dire che è nato un nuovo narratore, e con un mondo particolare che gli permette di distinguersi dagli altri. Caso rarissimo nel nostro cinema, ne *Lo sceicco bianco* viene colto satiricamente, con giustezza di fuoco deformatore, un tipico esponente di certa nostra borghesia, quella della provincia meridionale, ossessionata da alcuni tabù. Ad esso Leopoldo Trieste, "inventato" come attore da Fellini, presta il patetico sbigottimento di una maschera duttilissima, dove ruotano le biglie impazzite degli occhi. Certo, il suo personaggio, pur centratissimo, è quello su cui più si ripercuote l'ondeggiamento tonale del racconto: la sua tecnica espressiva si appoggia ora a Charlot ora a Ridolini, per trasferire l'uno e l'altro esempio sul piano di una esasperata, meticolosa osservazione realistica. Il contributo alla satira della borghesia si è purtroppo fermato lì: la famiglia romana del protagonista è risultata assolutamente inerte, vincolata a risaputi "clichés", a causa

[37] E. Pavesi, *Lo sceicco bianco*, in «Cinema», novembre 1951.

anche di una errata scelta di attori o di non attori (come il Margadonna, che sarà meglio torni a far lo sceneggiatore). Fragrante è riuscita la invasata e poi smarrita sposina affidata a Brunella Bovo. Ma la seconda autentica "invenzione" è stata quella di Alberto Sordi, il quale non aveva ancora trovato un regista che ne sorvegliasse e coordinasse l'esuberanza dei mezzi espressivi. Qui il suo "divo" da pochi soldi è apparso il frutto di un'osservazione sugosissima, senza per nulla inclinare all'esibizionismo fine a se stesso. Il potere di saporito descrittore insito in Fellini si è prodigato pure nel disegno di alcuni (non di tutti) tipi secondari (il derviscio dalla risata sinistra, fra i componenti la "troupe"; la loquace peripatetica, cui Giulietta Masina ha prestato la sua comunicativa, e qualche altro).

Un bilancio più che positivo, per una prima prova registica. Tuttavia, ai rilievi già accennati aggiungerò quello concernente una qualche tendenza ad allentare i tempi, ad indugiare, compiacendosene, su alcune situazioni, o ad esasperarle eccessivamente in un senso esteriormente, meccanicamente farsesco. Deve forse attribuirsi a questo sbilancio analitico se il regista si è trovato costretto, in sede di realizzazione, a sacrificare una fra le trovate più "caratterizzanti" del film: quella della fanfara dei bersaglieri, che, prima baldanzosa, poi sempre più ammosciata, doveva seguire, contrappuntandola ironicamente, la buffa odissea del marito, nazionalista con tutto il candore della sua educazione provinciale. Purtroppo nel film della trovata non è rimasto che l'abbozzo. Gioverà indubbiamente a Fellini, in avvenire, un più esatto dosaggio, oltre che tonale, ritmico, del suo vasto materiale inventivo.

L'ora della verità (*La Minute de vérité*, Jean Delannoy, 1952)

Sui rapporti psicologici tra marito e moglie si crede sempre sia stato detto tutto, e si finisce regolarmente per scoprire che rimaneva ancora qualcosa da dire. Con questo non voglio affermare che un film come *L'ora della verità* riveli prospettive inedite, ponga problemi nuovi, giunga a soluzioni originali. Ma esiste anche un modo (o forse ne esistono molti) per ripetere verità acquisite facendo sì che lo spettatore abbia la sensazione di scoprirle sul momento. Forse è questo il caso dell'ultimo film di Jean Delannoy. O per meglio dire, di Jean Delannoy e Henri Jeanson. Come sempre, è difficile individuare in un film da lui firmato l'entità dell'apporto di questo regista, al di là di un intuito artigianale sorvegliatissimo, di una composta cura della forma, di una diligente azione sugli interpreti. Ma forse il merito maggiore

di un Delannoy consiste proprio nell'intelligenza con cui sceglie *talvolta* i propri soggetti e nella finezza con cui sceglie *sempre* i propri collaboratori per lo scenario e i dialoghi. Poter contare su scrittori, i quali non si sentano tali (in un senso autonomo) al punto da non saper essere avvedutissimi scenaristi: ecco forse la ricchezza maggiore del cinema francese. Fare i nomi di un Prévert, di uno Zimmer, di uno Spaak, di un Aurenche e un Bost, di uno Jeanson è superfluo. Dalla vincolante e forse intimidatrice ambizione dei soggetti di Cocteau, di Gide, di Sartre, Delannoy è passato da qualche anno, saggiamente, ad una forma di ambizione più legittima: quella di far sprigionare una verità cinematografica da soggetti di meno autorevole provenienza. Ed è qui che il contributo dei suoi collaboratori (l'altro ieri Aurenche e Bost, ieri e oggi Jeanson, cui stavolta si sono aggiunti Roland Laudenbach per lo scenario ed Emilio Cecchi per i dialoghi) si è fatto più libero e più suggestionante. Inutile ricordare l'impegno, elevato in senso morale, oltre che psicologico, di film come *Dieu a besoin des hommes* o *Le garçon sauvage*.

Con *L'ora della verità* Delannoy è tornato ad un tipo di psicologia e di indagine morale più corrente. Non dico a quello, sia pur elegante, ma da romanzetto per signore, che sorreggeva *Aux yeux du souvenir*; ma certo ad una casistica consuetudinariamente borghese. Il film nasce da un dibattito tra marito e moglie, a proposito di una dubbia verità, coinvolgente il solito "terzo incomodo", che il marito ha scoperto casualmente per uno di quei casi che capitano a teatro o al cinema e il ricorso ai quali non fa troppo onore a scenaristi di classe. Ma il merito di uno scenario come quello de *L'ora della verità* non va ricercato nel suo artificioso avvio e neppure nella meccanica precisione con cui vengono saldati i vari incastri che compongono il mosaico della "confessione" della moglie, cioè del racconto retrospettivo. La lucidità dell'apporto di uno Jeanson va individuata nella capillare costruzione psicologica del personaggio della protagonista (più sommariamente, se pur limpidamente, suggeriti i due uomini; ma al suicidio del pittore sarebbe forse stata necessaria una certa preparazione), caratterizzata da un certo suo ondeggiare, tipicamente femminile, da certa sua incapacità di scelta, dove l'amore ha per contrappeso l'abitudine, l'infatuazione ha per contrappeso la tenerezza, la noia ha per contrappeso lo scrupolo. L'abilità notevole del racconto sta tutta nell'aver saputo mantenere fino all'ultimo questo equilibrio, e non per un gratuito gusto della sospen-

sione, ma perché la soluzione della crisi nell'animo della donna può dipendere, come dipende infatti alla fine – e senza per questo che la decisione possa sembrar immotivata, inattendibile – da qualche cosa che sembra non aver niente a che fare con i sentimenti in gioco. E si tratta di una svolta psicologica vera, poiché nell'animo umano non vi sono compartimenti stagni, e tutto può servire a rivelare l'autentica natura di un sentimento. (Anche se la trovata risolutiva, come quella d'avvio, non sia di prima scelta, ed abbia un sapore di ovvio patetismo).

Per concludere, la storia di questa moglie che "evade" per poi rientrare, e senza troppo sacrificio, nella normalità coniugale, non ha nulla di inedito né in sé, né nel modo in cui viene articolata. Il suo pregio è nella diffusa singolarità di talune notazioni, nella ricca, spesso lucente, sempre rinnovantesi vena del dialogo. E notazioni e dialogo lasciano solo trasparire talvolta un loro substrato letterario, riuscendo a travasarsi in un linguaggio efficiente. Grazie anche alla diligenza, alla morbidezza di una coerente e "mimetica" regia del Delannoy, cui la stellante, inquietamente ipersensibile Michèle Morgan, il ruvido e sanguigno Jean Gabin e il cordiale Walter Chiari (fortunatamente doppiato) hanno prestato una essenziale collaborazione.

MISCELLANEA

L'indiavolata pistolera (*The Beautiful Blonde from Bashful Bend*, 1949) ci riporta qualche guizzo dell'autentico Preston Sturges, farsescamente iconoclasta nei confronti delle formule codificate, dei luoghi comuni, in particolare di quelli del cinema. Questa volta è preso di mira il "western", con il sacramentale technicolor, mediante il racconto dei casi di una ragazza, fin da bimba avvezzata a tirare infallibilmente di pistola, la quale si trova eternamente nei guai, col centrare per una irriverente e tre volte ripetuta fatalità, le parti molli di un giudice. Il raccontino non bada a finezze, anzi è volutamente sbrigativo, ma non manca di spiritaccio, come nella descrizione di una gran sparatoria, perfettamente inutile quanto accanita, durante la quale un colpito si risolleva ogni volta, quasi le pallottole fossero di gomma. Giovano al film alcuni buoni caratteristi, tra cui il riesumato El Brendel. Assai meno gli giova l'avvenente ma sprovvedutissima Betty Grable, in una parte che sembrerebbe soffiata a Betty Hutton per farle dispetto.

Con *Lui e lei* (*Pat and Mike*, 1952) George Cukor, Spencer Tracy e Katharine Hepburn tentano la ripetizione di un giochetto argutamente an-

dato a segno altre volte, per esempio in *La costola di Adamo* (*Adam's Rib*, 1949). Questa volta il risultato è assai modesto. Non bastano due eccellenti commedianti, pieni di misura, di senso delle sfumature, ed un navigato artigiano per mettere insieme un film senza un soggetto. Poiché *Lui e lei* intrattiene un'ora e mezzo lo spettatore per non raccontargli assolutamente nulla. Onde cerca di menare variamente il can per l'aia, facendogli assistere alle fasi di una partita di golf e di una di tennis, con l'intervento di autentiche campionesse. Né questo, né alcune battute amene, né la prodiga simpatia del Tracy (più ancora che della sua compagna) valgono a render plausibile lo scherzo.

Con *Trinidad* (*Affair in Trinidad*, 1952) di Vincent Sherman fa la sua "rentrée" Rita Hayworth, accolta, come era prevedibile, da coorti compatte di "fans". La coppia di *Gilda* (*Gilda*, 1946): Hayworth-Ford è ricostituita, ma di quello scadente film non è qui rimasto neppure il tentativo (ricordate i famosi guanti neri?) di dar vita ad un mito. In *Trinidad* non troviamo che una trita e caotica storia di spionaggio, nella quale la danzatrice Rita Cansino batte ai punti l'attrice Rita Hayworth.

Il cacciatore del Missouri (*Across the Wide Missouri*, 1951) di William A. Wellman è un "western" di concezione tutt'altro che peregrina, il quale riproduce, tra l'altro, il caso, che sta diventando di moda, del matrimonio misto tra un bianco e una pellerossa. Qui il pioniere è un Clark Gable più ché mai elastico ed arzillo, la presunta pellerossa, la messicana Maria Elena Marques, assai poco convinta della situazione. Pur non uscendo dai binari più soliti, il film, diretto com'è da uno specialista del genere, già impegnatosi in racconti "western" di ben altro respiro, ha una dignità che lo distingue dai prodotti più correnti. Un senso spazioso del paesaggio, un impiego equilibrato del colore, un arioso movimento drammatico (come nell'inseguimento del bimbo trascinato via dal cavallo imbizzarrito) rendono *Il cacciatore del Missouri*, dove appare anche un irsuto, insolito Adolphe Menjou, degno di onorevole menzione.

La fiammata è per Blasetti quello che *La presidentessa* è stata per Germi. Una concessione all'industria, che pecca di cattivo gusto in misura eccessiva. Sorprende veder immischiati nella convenzionale riduzione del convenzionalissimo dramma d'amore e d'onore di Henry Kistemaeckers valentuomini come il Brancati e il Chiarini. Ho il sospetto, oltre tutto, che una riesumazione del genere rischi, di non costituire neppure un gran buon affare di

cassetta. Che sarebbe, oltre tutto, il colmo. Blasetti è un temperamento che, per manifestarsi genuinamente, ha bisogno di respiro, di cavallereschi trasporti, di pittoresche fantasie. E invece ho paura che si stia infilando in uno spiacevole "impasse"; di cui, a dispetto di tutte le buone intenzioni, *Altri tempi* è stato un segno rilevante. Con *La fiammata* i gradini discesi sono parecchi. Non si riesce neppure a salvare la recitazione, che in *Altri tempi* appariva diretta con molta finezza. Qui il Nazzari, il neo-attore Rolf Tasna, il Ninchi, la Rossi Drago, la Cegani, fanno, con maggiore o minor eleganza, a gara nel ricalcare frusti "clichés". Né d'altro canto si saprebbe attribuir loro troppo grave colpa. Qualche decoro al film deriva dalla collaborazione della coppia Mario Chiari-Maria De Matteis, per la parte, rispettivamente, scenografica e costumistica.

L'uzzolo nostalgico-retrospettivo che sta divorando i nostri cineasti ha suggerito, dopo *Cavalcata di mezzo secolo* e *Altri tempi*, anche *Canzoni di mezzo secolo* di Domenico Paolella. L'intenzione era analoga a quella del Blasetti del "pot-pourri" di canzoni in *Altri tempi*, appunto. E analogamente insufficienti sono i risultati, ad onta di ogni lodevole proposito. Rievocare mezzo secolo di vita e di costume italiano attraverso una scelta di canzoni rappresentative, opportunamente sceneggiate, era impresa attraente, ma da prendersi più sul serio. La qualità della fantasia applicata ai singoli episodi non è davvero sopraffina né sufficiente a sostenerli. Si passa dal bozzettismo più pigro alla goffa scopiazzatura di *Sogni proibiti* (episodio di Rascel). Non manca, qua e là, qualche intuizione più risentita (l'episodio dello scettico blu, il trapasso dalla canzone *Vivere* cantata in divisa fascista ai fragori distruttivi della guerra), ma il livello della realizzazione è anche in questi casi inadeguato. Tutto è tirato via alla carlona, se si eccettua la parte decorativa, fortemente stilizzata e dipinta (forse per ragioni di economia, ma non senza risultati di gusto), cui Mario Chiari ha prestato una sensibilità rievocativa davvero notevole. Tutto, dicevo: dalla recitazione, dove ad attori ben noti impiegati convenzionalmente si uniscono autentici dilettanti, al "ferraniacolor", che ci riporta né più né meno che alla preistoria del colore cinematografico.

È evidente, da un po' di tempo in qua, il tentativo volonteroso di dare al Totò il suo vero volto cinematografico. Da *Napoli milionaria* a *Guardie e ladri*, da *Totò e i re di Roma* all'ancora inedito *Dov'è la libertà?*, la serie degli esperimenti si è fatta intensa e solcata da almeno sporadici esiti felici. Tra

questi ultimi non includerò *Totò e le donne* di Steno e Monicelli, del quale converrà tuttavia gradire almeno le buone intenzioni. Si tratta di una specie di bonario, farsesco "pamphlet" improntato a quella vetusta fonte di ispirazione che è la misoginia. Una misoginia che, in questo caso, finisce con lo stemperarsi in un finale pateticamente e cordialmente conciliativo. Il film vorrebbe essere una specie di monologo esemplificatore dei vari modi in cui le donne sanno rendersi insopportabili. Peccato che i singoli episodi, sbrigativamente trattati, finiscano per assumere le caratteristiche di altrettanti *sketches* da rivista. Peccato soprattutto perché alcuni di tali *sketches* avevano alle origini intuizioni esatte e spiritose: mi riferisco all'appuntamento nel caffè con la donna maritata, succube della paura di "esser vista"; e agli incontri nel locale notturno con quelle donnine "allegre", che rivelan d'essere tutt'altro che tali. Anche la recitazione di Totò, evidentemente abbandonato a se stesso, risente della stessa corrività, che si denuncia con iterazioni superflue, risaputi giochi di parole e via dicendo.

1953

Film di questi giorni

a. VI, n. 101, gennaio 1953, pp. 21-23

La giostra umana (*O. Henry's Full House*, Henry Koster, Henry Hathaway, Jean Negulesco, Howard Hawks, Henry King, 1952)

Gli inglesi hanno onorato Somerset Maugham, i francesi Maupassant, gli italiani il secondo ottocento minore. Adesso è la volta degli americani con O. Henry, alias William Sydney Porter. Il film novellistico ad episodi sta dilagando dovunque. Forse non si tratta che di un aspetto particolare della crisi di soggetti, che affligge l'industria cinematografica d'ogni paese e la induce a battere vie di ripiego, come quella del "re-make". O come questa. Il dilemma, in simili casi, è sempre lo stesso: se cucire o meno i racconti prescelti ed eventualmente in che modo. La Twentieth Century Fox ha scelto il sistema più spiccio: ha invitato John Steinbeck e l'ha fatto riprendere varie volte mentre, con aria invitante e soddisfatta, estrae dalla sua biblioteca un volume di O. Henry, al fine di proporne un esempio allo spettatore. Probabilmente la garanzia di Steinbeck costituisce un valido stimolo per il pubblico americano. (Lo vedete il *nostro* pubblico affollare i cinema perché, poniamo, Emilio Cecchi o anche Alberto Moravia gli presenta le novelle di Pirandello?). A parte ciò, ogni episodio sta per conto proprio ed è addirittura diretto da un regista diverso, come accadde in Inghilterra per Maugham. A prima vista, la "maniera" del racconto è talmente ovvia, liscia e anonima che ci si domanda che cosa distingua l'apporto di un regista da quello di un altro. Un trionfo dello *standard*, che potrebbe rendere problematica per qualcuno l'individuazione delle singole firme. In realtà ci si accorge poi che la scelta e l'assegnazione non sono state del tutto prive di senso. Scopo dell'antologista era quello di presentare i vari volti di O. Henry, il quale, nel dipingere la sua America principio di secolo (egli, nato nel 1862, morì nel 1910), ancora permeata di "pionierismo", palesò una duttilità e ricchezza di tavolozza, che, insieme alla rapidità concisa e

pregnante del tocco, valsero a farlo accostare al maggior maestro della novellistica moderna: Guy de Maupassant. Il paragone è un po' greve per O. Henry, che, se talvolta assurge ad una angosciosa e concentrata drammaticità o a una graffiante forza di incisione, spesso rimane costretto entro i confini di un'osservazione precisa, caustica, brillante, ma non elaborata. Certo, egli ha lasciato un'immagine variegata e realisticamente attendibile tanto della metropoli agli albori dell'era capitalistica (*The Four Millions*) quanto del pittoresco West (*Heart of the West*). La virtù ed il limite, ad un tempo, di O. Henry risiedono nella misura breve, secca della sua ispirazione. Se talvolta tale misura consente una rappresentazione più densa, più ricca di sorpresa e più limitata all'essenziale, altre volte essa sembra precludere la possibilità di un respiro più disteso, e il racconto risulta quasi scritto sotto forma di appunto, suscettibile di più rifinito sviluppo. Non sembri, questa, una divagazione letteraria. Si tratta di considerazioni che il film ha più o meno direttamente provocato. In fondo, la scelta dei racconti è stata avveduta, e non soltanto per la sua varietà di toni, ma perché ne sono rimasti esclusi capolavori sul genere del celebre *La camera ammobiliata*. Qui la scrittura cinematografica, pur solo correttamente artigianale e sostanzialmente anonima, è riuscita talvolta ad arricchire una vena narrativa estrosa, ma un po' frettolosa. È tale soprattutto il caso del primo fra i cinque episodi, *Il poliziotto e l'inno* [*Il poliziotto e il salmo*], diretto da Henry Koster e interpretato da Charles Laughton. Si tratta di un sussiegoso tipo di vagabondo, memore di tempi migliori, il quale invano escogita ogni trucco possibile per farsi mettere in galera, al fine di trascorrere al coperto i gelidi mesi invernali: nessuna delle sue infrazioni alla legge sortisce l'esito sperato. L'ironia della sorte vuole che egli venga arrestato solo quando una funzione religiosa aveva provocato in lui una benefica crisi di ravvedimento. Il racconto originale è seguito con sostanziale fedeltà, ma, grazie specialmente all'istrionesco ma saporosissimo contributo di Laughton (vedi il pasto in trattoria), certe indicazioni sommarie si trasformano qui in notazioni umoresche approfondite con un senso di disincantata umanità. Se per il tono umoristico è stato scelto Koster, per quello avventuroso si è ricorsi, spiegabilmente, a Hathaway, il quale ha esposto, poggiando soprattutto su un vecchio "cliché" di Richard Widmark "villain", il caso di un poliziotto che si propone di assicurare alla giustizia un criminale, ma deve prima scaricare la propria coscienza da un debito ch'egli ha col bandito, debito risalente all'epoca in cui

era stato suo compagno di losche imprese (*The Clarion Call*). Il gusto melodrammatico-lacrimogeno si addice a Jean Negulesco, il quale ha diretto con ovvia ricerca di effetti di commozione *L'ultima foglia*, che presenta una figura di vecchio pittore (variopintamente interpretato da Gregory Ratoff), il quale si sacrifica per far rinascere la volontà di vivere in una ragazza ammalata. Con *Il ratto di Capo Rosso* si salta alla vera e propria farsa, non inopportunamente affidata ad Howard Hawks, il quale ha ricavato qualche lepido effetto dalla storia di due lestofanti del west, i quali rapiscono un ragazzino con il proposito di ottenere dai genitori di lui un lauto riscatto. Ma il ragazzino è la pestilenza del paese, i due finiscono col trovarsi loro alla sua mercé e col dover a loro volta pagare per potersi allontanare in pace. La chiusura è in chiave patetica, e non c'era firma più indicata che quella di Henry King, da apporre a *Il dono dei Magi*, dolce-amara storiella natalizia di due sposini, poveri e teneri come Jeanne Crain e Farley Granger, i quali, pur di farsi reciprocamente un regalo, sacrificano rispettivamente la bella chioma e l'orologio. Ma l'utilità del regalo che ciascuno d'essi acquista è stata ormai resa vana dal sacrificio sostenuto dall'altro coniuge. Anche qui la delicatezza del contributo interpretativo rappresenta il vero pregio dell'episodio. Ma tutto il film si vale, oltre che di eccellenti attori e della generica ma attenta regia a dieci mani che s'è detto, di una ambientazione non originale, ma calda e plausibile.

Ragazze da marito (Eduardo De Filippo, 1952)

Quello di Eduardo De Filippo va diventando un "caso" singolare. Già il drammaturgo, in coincidenza con l'attuale estrema rarefazione di autori teatrali in lingua autenticamente rappresentativi dei nostri problemi e del nostro mondo, aveva subìto, negli anni del dopoguerra, una valutazione discutibile ed equivoca. Si era cioè scoperto un nuovo Eduardo, in realtà già esistente da anni nelle sue più valide manifestazioni d'anteguerra. La fantasia prodiga e amara di *Napoli milionaria*, di *Questi fantasmi*, di *Filumena Marturano* aveva fatto dimenticare che, accanto all'autore di farse e di bozzetti paesani, la nostra scena aveva già da tempo acquisito il pudico psicologo di *Natale in casa Cupiello*, l'acre ritrattista di *Uno coi capelli bianchi* (dramma per cui un critico non certo corrivo come Alberto Savinio aveva arrischiato il nome di Molière). E, d'altro canto, nella euforia sopravalutatrice, si era usata soverchia indulgenza verso gli scarti di una ispirazione spesso incapace di reggere la misura dei tre atti senza scadere nel patetismo conven-

zionale, si era presunto di poter attribuire validità assoluta ad un linguaggio prigioniero dei limiti dialettali. La riprova della mancanza di equilibrio, di distacco, in una simile valutazione, era giunta con altri, più recenti lavori di Eduardo, dove l'ambizione del tema veniva sopraffatta dal modesto respiro di una lena, malgrado tutto, ancora bozzettistica (vedi soprattutto *La paura numero uno*). Ora, un equivoco analogo rischia di verificarsi anche in campo cinematografico. La fertile ricchezza di osservazione umana, la colorita penetrazione psicologica di Eduardo sono fuori discussione, anche sullo schermo. Ma nulla ci autorizza ad attribuirgli una consapevolezza di linguaggio, che evidentemente manca, come stanno a dimostrare certe sue generiche dichiarazioni, risalenti all'epoca in cui egli stava preparando il film di cui dobbiamo occuparci oggi[38]. Gli stessi limiti di lena denunciati dalle sue commedie sono dunque riaffiorati nei film, con la seria aggravante di un'espressione cinematografica del tutto casuale. Se *Napoli milionaria* (1950) tentava – sia pure con solo parziale rispondenza di risultati – un allargamento del quadro corale suggerito dalla commedia, *Filumena Marturano* (1951), al di là del potere emotivo di interpreti come lo stesso Eduardo e Titina, denunciava eloquentemente i pericoli insiti nello "sradicamento" di un testo come quello dalla sua sede naturale: il teatro in dialetto. I protagonisti vi agivano senza il sostegno di un mondo accettabile intorno a loro. Se si eccettui il personaggio della serva, l'ottima Tina Pica, tutto il resto scadeva al livello del più modesto bozzetto paesano: parlo dei figli, parlo di quell'incredibile ambiente altoborghese e cosmopolita, uscito dalla più risibile delle convenzioni. Non mancavano le cartoline illustrate di Napoli, il pasto sulla terrazza, con panorama dell'osteria, tutto tradotto in una vena corriva, che finiva con lo sminuire l'innegabile potenza d'urto psicologico che il dramma aveva sul palcoscenico. (Si noti che *Filumena Marturano* rimane forse il dramma di Eduardo più compatto, più universalmente valido). Le occasioni successive (i due episodi, l'uno abbastanza arguto e saporito, l'altro pietosamente falso di *Marito e moglie*, 1952; il breve racconto inserito ne *I sette peccati capitali*, 1952) non fecero se non confermare le caratteristiche di Eduardo regista cinematografico: un bozzettista-moralista, acuto lettore di psicologie, ma soggetto a frequenti oscillazioni di gusto e di misura.

Ora è arrivato *Ragazze da marito*, e i fautori di Eduardo ne sono ri-

[38] B. AGNOLETTI, *Portare l'attore dall'uomo della strada*, in «Cinema», n. 84, aprile 1952.

masti alquanto delusi, hanno cercato di minimizzarlo, archiviandolo in fretta fra le opere "minori". Minori di che? A mio avviso, *Ragazze da marito* è, nei suoi stretti limiti, un film abbastanza riuscito. Tali limiti non sono altro che i limiti stessi di Eduardo, quelli cui son venuto facendo cenno. Non vorrei succedesse a lui uomo di cinema quello che è successo a lui uomo di teatro. Attribuito un significato sproporzionato a talune sue opere, lo si è condannato al capolavoro e non si è apprezzato il valore di commedie notevoli come *La grande magia*, estremamente coerente con il mondo dell'autore. Ostinandosi a considerare *Filumena Marturano* un film sulla linea del nostro più fecondo realismo, temo che ci si destini a ricevere da Eduardo scottanti delusioni, e ci si neghi il piacere di gustare per quello che vale il fine, umano bozzettismo di *Ragazze da marito*. È un film, quest'ultimo, che fa un po' da *pendant* a *Totò e i re di Roma*; illustra, con rassegnata e spesso sorridente amarezza, i guai di un povero impiegato statale, che ha moglie, e figlie da maritare. Là l'impiegato, in mancanza di altre soluzioni, sceglieva il suicidio, per poter beneficare la famiglia dall'al di là; qui egli cede alla lusinga della disonestà, per poter fornire alle ragazze mezzi adeguati alla ricerca di un danaroso marito. La morale del raccontino è molto coerente con la primordiale schiettezza di Eduardo, rassomiglia a tante altre sue morali, ovvie, se vogliamo, ma enunciate, spesso (e questo è uno dei casi; penso a quell'ultimo dialogo notturno tra marito e moglie, sul balcone di casa), con estremo, castigato pudore. Nella dichiarazione della morale si compie e meglio si illumina il contrasto, ormai sanato dalla forza spietata delle circostanze, che divideva marito e moglie, circa i criteri con cui assicurare l'avvenire alle figliuole, quel contrasto che ha portato a conseguenze varie e ammonitrici: una ragazza si è, per così dire, "venduta" ad un milionario che le precluderà ogni futuro contatto con la modesta famiglia d'origine; un'altra, istigata dalla madre, leggera nel suo entusiasmo, si è lasciata ingannare e ingravidare da un uomo sposato (in questa rivelazione affiora, inevitabilmente, la scoria della convenzione, ma, nell'ambito della parabola, essa non urta troppo) e finirà con l'accettare la proposta di un pretendente sciocco, vanesio, disonesto, che già aveva più volte respinto; solo la terza, la minore, ha coerentemente seguito le ragioni del cuore e sposa un buon ragazzo, di condizione non sproporzionata alla sua. Ovvia, la lezioncina, che combatte le manie di grandezza, i fumi della vanità, che difende la sana autenticità dei sentimenti; ma impartita con un fresco, trepidante garbo. E

con quel tanto di sapore amarognolo, che deriva dal lasciare, in fondo, quel povero padre su un marciapiede, senza altra prospettiva che di continuare a seguire il neo-genero in altre imprese, se non truffaldine, sballate o di andare, lui dignitoso impiegato, alla ricerca di un lavoro umiliante. La relativa felicità di *Ragazze da marito* deriva proprio dal fatto che il film, diversamente dagli altri di Eduardo, dà l'impressione di esser stato pensato genuinamente per questa forma di svelta aneddotica, e non volonterosamente "adattato" senza una reale coscienza dei problemi inerenti all'operazione. Vi è una certa copia di osservazioni esatte, pungenti, sia pur nei limiti, appunto, dell'aneddoto. Perfino la spinosa pittura di Capri, del mondo borghese, è qui accennata con tocchi più sicuri, che non trasudano la maniera. Anche qui troviamo il pranzo sulla terrazza, con panorama, dell'osteria, ma è il tono che è un altro, di una dimessità pudica e immediata. E il linguaggio, in genere, è spedito, chiaro, con un'esatta intuizione dell'equilibrio tra descrizione e racconto, tra racconto e ritratto. Giova dire che sostanziosa porzione di merito va attribuita (con qualche singola riserva per certe parti di contorno), agli interpreti, non solo a Titina e a Eduardo, di una squisita essenzialità umana, a Peppino, alacremente buffonesco, ma anche al trio delle ragazze, la Carell, la Ferrero, la Scala, così agilmente differenziate nelle psicologie. Intendiamoci, non vorrei aver suscitato nel lettore un'impressione erronea: le dimensioni e le pretese della favoletta sono quelle che sono. Ma un po' di polemica mi è sembrato non guastasse, per cercar di rimettere le cose in chiaro. E di restituire a Eduardo De Filippo uomo di cinema i contorni della sua fisionomia reale.

MISCELLANEA

Perfido invito (*Invitation*, 1952) è il primo film diretto da Gottfried Reinhardt, figlio del grande Max e già produttore [per esempio, di *The Red Badge of Courage* (*La prova del fuoco*, 1951) di John Huston], e non ci autorizza per ora a formulare previsioni entusiasmanti sul conto del neo-regista. Racconta una storia che potrebbe essere facilmente straziante, ed è invece in maniera abbastanza prevedibile avviata verso un comodo lieto fine: un padre, la cui figlia, già vittima di un melanconico complesso di inferiorità, è colpita da un male che non le concede più di un anno di esistenza, "compera" per lei un marito, un piacevole giovanotto "spostato" nella vita, al fine di assicurare alla giovane donna l'appagamento del suo segreto e ardente desiderio: quello di costruirsi una casa ed una famiglia. Il giovane scioperato finisce con l'in-

namorarsi davvero, ma il perfido intervento di una insoddisfatta spasimante del marito pone brutalmente la fragile creatura di fronte ad una realtà troppo amara per lei. Una esauriente spiegazione (il film è costruito secondo la solita tecnica retrospettiva) ed una provvidenziale operazione *in extremis* consentono di salvare la capra e i cavoli. Il soggetto, se pur un po' scopertamente vellicatorio delle glandole lagrimali, ci sarebbe stato. Ma lo scenario lo ha tradito con una corrività estrema di processi psicologici. Intorno alla protagonista non si muovono così che pupazzi: quel padre di una tenerezza più supposta che tangibile, quel marito di una totale vuotaggine ed inconsistenza, quella rivale di una malvagità troppo programmatica per esser attendibile. Gli attori cui queste parti sono rispettivamente affidate non possono che risultar implausibili e assenti: il Calhern e il Johnson ancor più che la Roman. La giustificazione del film è tutta nella fragrante verità, nella sommessa umanità, nella luminosa mestizia emanante dal volto di Dorothy McGuire, che sa trascorrere dalla mortificata umiliazione alla raggiante speranza con una dignità lieve e soave che è sempre un incanto ritrovare.

Il temerario (*The Lusty Men*, 1952) di Nicholas Ray ha i suoi bravi motivi di interesse, perché sfrutta, in maniera esauriente (ed insistente, a dir vero) un ambiente finora retaggio di certe "attualità": quello dei "rodei", quei fantastici e crudeli caroselli d'uomini e d'animali che, nella provincia americana, tengono un posto di favore, analogo a quello delle corride spagnuole o messicane, presso gli istinti sadici e crudeli della spicciola umanità. Ed effettivamente il film, può richiamare alla memoria un recente, sanguigno racconto ambientato nel mondo delle corride: *The Brave Bulls* (*Fiesta d'amore e di morte*, 1951) di Robert Rossen. Anche qui un campione subisce una crisi, in seguito ad un brutto incidente che gli capita nell'arena. Gli sviluppi, tuttavia, sono assai diversi. Il campione in ritiro (il solido Robert Mitchum) risolve il problema di sbarcare il lunario istruendone un altro, di cui divide i lauti guadagni (l'energico Arthur Kennedy). Le cose si complicano per la presenza di una moglie (la sinuosa Susan Hayward) del campione numero due, la quale non gradisce troppo quel genere di mestiere. E tutto si risolve con la morte sul campo del vecchio campione tornato in lizza e con l'apologia della vita agreste celebrata dalla giovane coppia, giunta alla feconda decisione di ritirarsi prima che sia troppo tardi. Le ripetizioni, le lungaggini sono molte, sia dal punto di vista descrittivo (però le scene di "rodeo" sono assai ben riprese e, documentaristicamente, interessanti), sia dal punto di

vista narrativo e psicologico l'azione stenta assai a far progressi e non mancano i particolari superflui). E tuttavia il film ha un suo superficiale nerbo, per merito soprattutto di un'eccellente fotografia di Lee Garmes e del ben affiatato terzetto d'interpreti.

Tra i molti film di avventura che hanno invaso da un po' di tempo in qua i nostri schermi, provenienti in genere d'oltre oceano, si può volonterosamente ricordare *Inferno bianco* (*The Wild North*, 1952) di Andrew Marton, che racconta in un Ansco Color immaturo e diseguale (migliori i campi lunghi e lunghissimi che quelli ravvicinati, comunque), la lunga odissea di un cacciatore omicida e di un poliziotto tra le nevi del Canada. I paesaggi sono assai belli, il racconto piuttosto monotono nella sua prima parte; gli giova, nella seconda, una svolta imprevista: il poliziotto impazzisce per uno spavento, e tocca al suo prigioniero di condurlo a valle, per poi, con un ardito e improbabile espediente, fargli riacquistare la ragione e acquisirsi il diritto alla libertà. I due efficienti rivali si chiamano Stewart Granger (il cacciatore) e Wendell Corey (il poliziotto).

In tema di avventure, merita inoltre una menzione *L'arciere del continente nero* (*Tembo*, 1951) di Howard Hill, che, in un approssimativo Ansco Color, ci accompagna lungo il cammino di una spedizione africana. Gli ingredienti sono più o meno i soliti, ma il campionario di fauna presentato è più ricco del consueto e singolare soprattutto è la documentazione del metodo di caccia, virtuosamente praticato dal protagonista-regista; il quale, in pieno secolo ventesimo, rinuncia all'ausilio delle armi da fuoco e si serve solo d'arco e frecce.

FILM DI QUESTI GIORNI
a. VI, n. 102, gennaio 1953, pp. 52-55

Uomini alla ventura (*What Price Glory*, John Ford, 1952)
La gran voga per il film celebrativo della guerra 1914-18 cominciò a dilagare, in America, con diversi anni di ritardo sulla conclusione della stessa, precisamente con *The Big Parade* (*La grande parata*, 1925) di King Vidor. La guerra, in tale tipo di film, diventava un fatto tra eroicomico e patetico, la conquista di una bella francesina costituiva una meta quasi altrettanto importante che le varie sanguinose "quote" da disputare ai tedeschi. Lo sfrut-

tamento del successo fu immediato. E il primo prodotto che continuò la serie si intitolò *What Price Glory* (*Gloria*, 1926). Era diretto da Raoul Walsh e vi figuravano due tipi ameni, Victor McLaglen ed Edmund Lowe, rispettivamente nelle parti del capitano Flagg e del sergente Quirt, sciamannati, beoni, maneschi e puttanieri, in eterna contesa tra loro, ma sempre pronti a rischiare la pellaccia con il sorriso (e un moccolo) sulle labbra. La coppia piacque tanto, che le sue avventure ebbero seguito. Si sa come vanno queste cose a Hollywood. *What Price Glory* derivava da un'opera teatrale di successo dovuta alle penne associate di Laurence Stallings e Maxwell Anderson, due giornalisti, il secondo dei quali sarebbe diventato uno tra i primi drammaturghi d'America. Il dramma, originariamente intitolato *None But the Brave*, dal programmatico sottotitolo "una commedia con qualche morte", era stato scritto nel 1923 e messo in scena a Broadway dal producer Arthur Hopkins nel 1924, previo mutamento del titolo, appunto in *What Price Glory*, che vorrebbe dire "a che prezzo si acquista la gloria?". Sembrerebbe un titolo pacifista, ma in realtà l'opera dà un colpo al cerchio e uno alla botte, mette in ridicolo la vita militare, pone l'accento sui disagi e i pericoli del combattimento, ma erige al tempo stesso un conveniente piedistallo alla oscura gloria del fante, dimostrando per di più che fare la guerra è una cosa, almeno a tratti, divertente. Sulle prime, dopo il successo di Broadway, Hollywood non volle saperne di trasferire sullo schermo *What Price Glory*. Si temeva che il film di guerra non potesse più costituire un affare. Ci volle l'esito strepitoso de *La grande parata* (pure su soggetto di Stallings), che nemmeno i suoi produttori, forse, si attendevano, perché qualcuno si decidesse ad accorgersi che anche *What Price Glory* poteva fare al caso. E così fu.

Ora, in un suo momento di "vacanza", il buon vecchio John Ford si è provato a riesumare il vetusto soggetto, per ricavarne un film, confezionato, com'egli usa talvolta, con la mano sinistra. Si può comprendere come Ford abbia trovato qualche interesse nel soggetto. Quei due pittoreschi e litigiosi militari sono strettissimi parenti di tutti i sergenti clamorosamente interpretati da Victor McLaglen, nei "westerns" storici del nostro regista. E vi confesso di aver provato una certa nostalgica sorpresa, nel non trovare il taurino McLaglen nel "cast" di *Uomini alla ventura*. Probabilmente l'esclusione è dovuta a limiti d'età. Sta di fatto che il capitano (già incarnato, appunto, da McLaglen) è qui James Cagney, in gran forma, specie all'inizio,

con una recitazione a gran sciabolate di colore, non inedita ma sempre saporita. Meno brillante il suo partner, quel giuggiolone di Dan Dailey, che ripete in parte il protagonista di *When Willie Comes Marching Home* (*Bill sei grande!*, 1950) dello stesso Ford, e lascia desiderare qualche variopinta invenzione di più. La procace fanciulla francese di turno è Corinne Calvet, nella parte che già fu di Dolores del Río. Il contorno è, al solito, godibile, con un buon lotto di caratteristi capitanati da William Demarest.

In fondo, il film si inserisce senza fatica nella filmografia di Ford. Ancora una volta, egli ha l'occasione propizia per osservare la vita militare con un occhio bonariamente scanzonato, con una superficialità convenzionale nell'intimo, ma comunicativa ed esplosiva. Tutta la prima parte del racconto fruisce di un suo ritmo alacre di farsa intrisa di succhi ben noti e pur sempre fertili. A cominciare dalla presentazione iniziale del reparto americano, che fa il suo ingresso, a ranghi cialtronescamente sgangherati, nel paese, trovando ad accoglierlo autorità e truppe francesi in sussiegoso ed impeccabile schieramento. Qui Ford ammicca maliziosamente, con un sagace gioco di contrappunto, e ricava dal technicolor più di un effetto di squillante e pur contenuta ironia. Poi si sdipana la serie delle buffe imprese di questi "allegri fanti", punteggiata da episodi di grana or più grossa or più sottile, ma sempre sostenuti da uno spiritaccio beffardo e da un senso infallibile del mestiere. Ora interviene la macchietta ben caratterizzata (il generale di James Gleason, l'oste, il sindaco), ora il "gag" risolutore. Poi, nella seconda parte, il tono bruscamente cambia, una vena di retorico e tradizionale patetismo invade il film, che precipita, anche dal punto di vista cromatico, nell'oleografia più risaputa. "La guerra continua", e le poco balde ma comunque eroiche truppe del capitano Flagg "escono dalla comune". Verso un orizzonte dipinto di un rosso raccapricciante.

Le infedeli (Mario Monicelli, Steno, 1953)

Una lacuna più volte constatata nel cinema italiano è stata quella di non riuscire a rappresentare, in chiave polemica, l'alta borghesia. Non dirò che con *Le infedeli* tale lacuna venga di punto in bianco colmata. È un fatto, però, che in questo film, che per la prima volta impegna seriamente Steno e Monicelli in una produzione drammatica, si nota un tentativo interessante di dare di tutto un certo mondo una interpretazione aggressiva e significante.

Il soggetto di Ivo Perilli ha tratto, come è ormai buona regola, spunto

dalla cronaca nera di questi anni. Soprattutto dal caso di quella domestica di una famiglia romana che, arrestata sotto accusa di furto, si incendiò le vesti nei locali del commissariato di polizia dove era stata trattenuta e trovò atroce morte, una morte che voleva essere una disperata protesta di innocenza. Ma ne *Le infedeli* altri echi si trovano di fattacci, i quali hanno largamente fatto occupare di sé l'opinione pubblica italiana. Basti citare il caso Bellentani, il cui vago ricordo ricorre nel finale, allorché la protagonista uccide a colpi di pistola l'amante farabutto. Anzi, direi che il difetto sostanziale del film deriva proprio dall'eccesso di materiale narrativo raccolto o inventato dagli scenaristi. I quali, volendo creare un intarsio, in cui sulla vicenda principale varie altre se ne inserissero, hanno finito coll'incorrere in una pregiudizievole pletoricità. Molte famiglie della borghesia ricca o arricchita si incontrano, in quest'opera, e non una sola è immune da tare d'ogni sorta, non un personaggio compare raffigurato sotto una luce meno che laida o sinistra o, nel più benevolo dei casi, gretta (mi riferisco, per esempio, all'alto funzionario inglese marito della protagonista). Il che finisce con l'ingenerare una sorta di disagio, proiettando sulle vicende che ci vengono presentate una vaga ombra di incredibilità (vedi il personaggio del marito "cornuto volontario", perché aspirante a riacquistare la libertà), la quale si sarebbe potuta agevolmente evitare, sol che si fosse tenuto presente un aureo precetto, applicato da Antonio Baldini all'arte dello scrittore, ma con egual profitto applicabile anche all'arte del narratore cinematografico: quel precetto secondo cui l'arte dello scrittore consiste piuttosto nel "cavare" che nel "mettere". Gli scenaristi di *Le infedeli* hanno "messo" troppa carne al fuoco, e il loro racconto ha così acquisito un certo tono romanzesco, negativo ai fini di quella polemica che essi si riproponevano.

Il contrappeso ad un simile errore si è avuto grazie alla nitidezza e al buon equilibrio distributivo di una narrazione, alimentata da osservazioni psicologiche spesso di prima mano, da caratterizzazioni in buona parte attendibili (un umano rilievo assume, per esempio, il commissario di polizia, intelligentemente individuato da Paolo Ferrara con un felice impasto di ruvida impazienza, di congenita limitatezza e di intimo buon senso), da aperture mosse e talvolta originalmente realizzate se non immaginate (penso, per esempio, all'acre scena della festa, dove il lato "stupido" della mentalità borghese viene ad affiancarsi ai molti altri lati negativi, mediante un eccitato montaggio di immagini; scena che è tra le più eloquenti del film e tra le più

attive nel bilancio dei suoi realizzatori: esistono, infatti, precedenti di gravi peccati di gusto, in occasione di tentativi consimili).

Quella, comunque, che meglio vale a distaccare *Le infedeli* dalla pletora di altri film di un realismo derivato e romanzesco, non immune da parentele più o meno strette col "fumettismo", quella che vale a farne non soltanto un film raccontato con esteriore perizia, ma anche un'opera limitatamente valida sul piano del costume, è la parte finale, nella cui impostazione il film si apparenta singolarmente a *Processo alla città* di Luigi Zampa (1952). Come ricorderete, il sapore di quel film, ispirato al processo Cuocolo, risiedeva nell'amaro senso di inanità degli sforzi del giudice, per far affiorare la verità, inanità provocata dallo stabilirsi di una barriera di omertà sociale. Una tesi analoga riaffiora ne *Le infedeli*. Anche qui tutto un mondo, chiamato repentinamente in causa da una delle sue rappresentanti di lusso, disgustata dagli avvenimenti di cui è stata partecipe, tormentata dal senso di colpa che la pervade dopo il suicidio della innocente servetta, si coalizza tacitamente per sconfessare la sua accusatrice e rendere impossibile un'azione da parte della giustizia. La scena al commissariato è forse inaccettabile, da un punto di vista di stretta verosimiglianza (non so se rientri nei metodi della polizia la convocazione simultanea di tutti i testi di un "caso"), ma è certo ricca di una sua angosciosa eloquenza, da cui si sprigiona un verdetto di condanna. La chiusa di *Processo alla città* era orientata verso una luce moralmente positiva. Il giudice si dichiarava deciso ad andare in fondo, ad ogni costo. Il commissario de *Le infedeli* non è della stessa tempra, si adagia su un inevitabile "non luogo a procedere". E la protagonista *procede* per conto proprio: uccidendo.

Le infedeli è un film di fattura sotto ogni aspetto corretta: dalla fotografia di Tonti all'interpretazione: spicca nel quadro degli interpreti May Britt, una svedese dal fascino sensuoso e dalla sensibilità risentita, cui fanno cornice la fresca e patetica Anna Maria Ferrero, la provocante Marina Vlady, il decoroso Pierre Cressoy, e Gina Lollobrigida, alquanto assente in una parte non ben definita.

Cantando sotto la pioggia (*Singin' in the Rain*, Stanley Donen, Gene Kelly, 1952)

Da qualche tempo Hollywood si sta frequentemente concedendo il gusto di "commemorare" se stessa, ora in chiave polemica [*Sunset Boulevard* (*Viale del tramonto*, 1950) di Billy Wilder], ora in chiave ironica [come, che

so, in *The Perils of Pauline* (*La storia di Pearl White*, 1947) di George Marshall, o in questo *Cantando sotto la pioggia* di Kelly e Donen].

Questa simpatica coppia di registi non giunge inedita sui nostri schermi: già *On the Town* (*Un giorno a New York*, 1949) presentava una vena sciolta e piacevole, una tendenza a più proficuamente e puntualmente inserire gli *sketches* coreografici in un discorsetto narrativo dotato di un capo ed una coda, sia pure modesti. *Cantando sotto la pioggia* rappresenta un notevole passo avanti per la medesima strada. Il film-rivista, in fondo, ha fatto scarsi progressi dall'epoca delle prime *Broadway Melodies*, nate col sonoro. Ha aggiunto ai suoi numeri d'attrazione uno sgargiante "technicolor", ma ha continuato in prevalenza a valersi di storielle zoppicanti e convenzionali, in funzione di mero pretesto. Qualche progresso si è compiuto nel campo delle coreografie. Busby Berkeley, conclusa la sua era, ha lasciato il passo perfino ad un George Balanchine, ma si è trattato di sforzi quasi sempre limitati al singolo *sketch*. Lo stesso *Un americano a Parigi* (*An American in Paris*, 1951) di Vincente Minnelli ha esaurito tutti i propri motivi di interesse nella lunga, brillante sequenza finale del balletto ispirato a certa pittura francese.

Ora, anche *Cantando sotto la pioggia* ha una sequenza analoga come ampiezza di sviluppo, meno impegnativa dal punto di vista figurativo, ma risolta con finezza e nitore e improntata invece ad un gusto americano, ispirata ad un ambiente americano, come quello stesso della rivista. Pure i "numeri" minori del film fioriscono dal tessuto della vicenda con una disinvolta naturalezza. Ma il pregio maggiore dell'opera è di poter essere considerata una commedia quanto e più che una rivista. E la commedia ha decisamente un suo sapore, amabilmente retrospettivo.

Poiché *Cantando sotto la pioggia* ci riporta all'epoca in cui i "golden silents" stavano esalando gli estremi aneliti. E ironizza con agile senso di osservazione le fasi di trapasso dal muto al sonoro negli studios hollywoodiani. Il caso presentato ha dei riferimenti precisi a tanti casi reali della storia del cinema americano. Come si sa, buon numero di attori, presi alla sprovvista da tale trapasso, sparirono dalla circolazione, in conseguenza della loro incapacità a "parlare". Tra i loro nomi sono quelli di parecchi "divi" di prima grandezza, che tutti sanno a memoria. Anche la diva del film di Kelly e Donen è dotata (e sia lode pure alla sua doppiatrice) di una voce di gallina spennata. E di gallina è pure il suo intelletto, che le impedisce di rendersi conto non solo della propria nullità, ma anche dell'effetto disastroso pro-

dotto dalla propria voce. Da questo personaggio, ideato con pungente ironia e assai gustosamente interpretato da Jean Hagen, sono partiti gli autori del film per descrivere i guai in cui incorre una casa di produzione al sopraggiungere del sonoro. Le notazioni, improntate ad una satiretta a fior di pelle, sono frequenti ed esatte. La proiezione del brano di polpettone in costume, con il deflagrare di tutti gli entusiasmi "rumoristici", propri del periodo in cui il sonoro veniva considerato come un giocattolo nuovo ed eccitante, costituisce un autentico spasso. E il mondo del cinema, in genere, è osservato con una festosa spregiudicatezza (vedi, per esempio, la scena con i successivi tentativi di mimetizzazione del microfono), vedi soprattutto quella dell'ingresso al Chinese Theatre di Hollywood, con la sfilata di alcune stelle, opportunamente prese per il bavero, tra cui è ben riconoscibile Clara Bow, e con il divertente racconto "retrospettivo" tenuto da Kelly, dove le parole annunciano una realtà completamente opposta a quella che si vede sullo schermo. Nel "cast", abbastanza brillante, spiccano, oltre la Hagen, il gradevole ed acrobatico Donald O'Connor, il simpatico Millard Mitchell, la non troppo significante Debbie Reynolds, e Gene Kelly che, a dispetto della sua cordialità, è certo miglior regista, coreografo e ballerino che non attore.

MISCELLANEA

Che Hollywood si diverta con qualche frequenza a prendere in giro certi suoi "generi" e "sottogeneri" tradizionali è indubbiamente buon segno. Si parlava l'altra volta di Preston Sturges e del suo *L'indiavolata pistolera* (*The Beautiful Blonde from Bashful Bend*, 1949), che era come uno sberleffo tirato al "western". Ora è di turno *Il corsaro dell'isola verde* (*The Crimson Pirate*, 1952), un film che Robert Siodmak girò nelle isole che adornano il mare di Napoli. In tempi di recrudescenza in fatto di avventure clamorose e più o meno piratesche un film di questa sorta non guasta davvero. Tutti gli ingredienti tipici, sbalorditivi e assurdi, delle storie ispirate alle gesta della filibusta si ritrovano qui "potenziati" e deformati da una fantasia agile e beffarda, che tende talvolta addirittura a risolvere l'azione in chiave di balletto (vedi i vari, spiritosi inseguimenti). La prima parte, con il suo carattere di "cappa e spada", con gran numero di salti e rincorse, può ricordare le amene acrobazie di *Fanfan la Tulipe* di Christian-Jaque (1952), con in meno la forbitezza francese del dialogo. Certi passi, basati su una virtuosa abilità ginnica sfoggiata da Burt Lancaster e dal suo buffo compagno Nick Cravat, possono richiamare, che so, anche alle imprese del vecchio Douglas; e c'è

perfino un duello che nei suoi "gags" non è forse immemore della chapliniana *Carmen* (1916). Nell'ultima parte, accentuando la propria gioconda assurdità, il film si accosta ad un clima da *Avventure del barone di Münchausen*. E appare dominato dalla impagabile figura di quello scienziato settecentesco, il quale ha già inventato tutto: i lanciafiamme, le bombe quasi atomiche, e perfino i sottomarini, e non so quante altre diavolerie.

Che la regia sia stata firmata da Robert Siodmak credo debba considerarsi una circostanza del tutto casuale. Questo pur ineccepibile artigianato non ha nome. Onde si è tentati di attribuire il merito sostanziale al soggettista e sceneggiatore Roland Kibbee.

Molte sono le pretese di un film come *La casa del corvo* (*The Man with a Cloak*, 1951) di Fletcher Markle, il quale reca in realtà i segni della più assoluta indigenza culturale, pur nella sua esteriore e formalistica civiltà di fattura. Protagonista ne è uno strano tipo di alcoolizzato, che alla fine si vorrebbe farci credere, in base alle asserzioni di un racconto di John Dickson Carr, esser Edgar Allan Poe. Ed effettivamente l'atmosfera del film, cupa ed incubica, pretenderebbe di essere "poeiana". Come poeiano è quel corvo che svolazza per la casa maledetta e interviene nell'azione, pur senza spingersi a tale scrupolo d'ossequio verso i fantasmi del poeta da scandire il fatale ritornello: "Nevermore". A sostenere questa intensamente inutile divagazione effettistica hanno contribuito Joseph Cotten e Barbara Stanwyck, inchiodati ad un ovvio "cliché", Louis Calhern, generosamente gigionesco, e il vivace musetto di Leslie Caron.

La grande passione (*I'll Never Forget You*, 1951) di Roy Baker è il "remake" di un film realizzato da Frank Lloyd nel 1933 (*Berkeley Square - La strana realtà di Peter Standish*). Diretto con assoluta scoloritura, interpretato fiaccamente da Tyrone Power (oh, ricordi di Leslie Howard!), quest'opera non meriterebbe ricordo se qualche rispetto non fosse dovuto al dramma su cui è basata, *Berkeley Square* di John L. Balderston, il quale rappresentava il bizzarro caso di un uomo del nostro secolo, che si trasporta a vivere l'esistenza di un suo antenato settecentesco. Una certa atmosfera sospesa aleggiava per le scene del dramma, vagamente apparentato coi "drammi del tempo" di J.B. Priestley. Niente di simile si ritrova nel film (qualche goffa modifica è stata apportata al soggetto), malgrado l'alternanza di bianco e nero e di technicolor, a seconda si tratti di scene attuali o settecentesche.

La lettera accusatrice (*Cause for Alarm!*, 1951) di Tay Garnett è un'onesta

storiella giallastra, correntemente realizzata, ma ideata non senza un minimo di ingegnosità: un marito ammalato di corpo e di nervi si fissa in capo che la moglie, con la complicità del medico curante, voglia farlo fuori. Spedisce una lettera al procuratore generale, formulando tale accusa, poi tenta a sua volta e sul serio di uccidere la moglie (che in realtà è onestissima e premurosa), ma soggiace allo sforzo. La poveretta è trascinata dal turbamento a commettere una serie di "gaffes" che potrebbero comprometterla, nel tentativo dapprima vano di farsi restituire dai funzionari delle poste la pericolosa missiva. La quale finisce poi per ritornarle indietro, liberandola dall'incubo, in seguito ad insufficiente affrancatura. L'occasione per Loretta Young era eccellente, e l'attrice che, a somiglianza di tante sue colleghe, stagionandosi si matura, ne ha approfittato con pronta vibrazione. (Dello stesso Garnett solo in questi giorni è arrivato sui nostri schermi *La Croce di Lorena* [*The Cross of Lorraine*] un film del 1943, improntato a contingenti finalità propagandistiche ed ambientato ora in un campo di concentramento tedesco, ora in un villaggio francese, la cui popolazione si rivolta contro l'occupante. Lo schema è ovvio, l'ambientazione talora approssimativa, il tratteggio dei personaggi non sempre attendibile ma il racconto non manca di generico mestiere).

Con *Il magnifico scherzo* (*Monkey Business*, 1952) Howard Hawks è tornato al gusto farsesco, verso cui il suo temperamento tende a sospingere la così detta commedia sofisticata. Precedente assai notevole, *Bringing up Baby* (*Susanna!*, 1938), cui il film attuale appare collegato anche da motivi contenutistici: si passa dalla paleontologia alla biologia, ma sempre scienza è; al posto del leopardo si trova qui una scimmia, comunque non manca un animale "deus ex machina". Il caso è quello di uno scienziato che crede di aver scoperto un preparato per far ringiovanire la gente. Gli effetti paiono effettivamente clamorosi, ma in realtà è stata una scimmia-cavia, uscita dalla sua gabbia, ad ottenere, mescolando a capriccio alcuni liquidi, quello che la scienza si illudeva soltanto di aver ottenuto. Trovate e trovatine non mancano talvolta agitate da una convulsa lepidità e costantemente sostenute dal garbo dello svagato Cary Grant e della sempre effervescente Ginger Rogers, oltre che dell'impeccabile Charles Coburn. Il guaio del film consiste nell'esser agevolmente prevedibile. Dopo un quarto d'ora si farebbe figura di tardi ed ottusi a non formulare anticipazioni abbastanza esatte sui possibili sviluppi di una situazione del genere.

Ad avere voglia di fare gli spiritosi, ci sarebbe, a proposito de *Il più grande spettacolo del mondo* (*The Greatest Show on Earth*, 1952) di Cecil B. DeMille, da tirare in ballo una "battuta" che Benedetto Croce ebbe quando le grandi potenze sembrarono dimostrare scarsa considerazione per lo sforzo collaborativo sostenuto dall'Italia, battuta che si basava sulla contrapposizione del termine "grosso" a quello, accreditato, di "grande". Anche lo spettacolo di DeMille è assai più "grosso" che "grande". Allestito con un fastoso e rutilante convenzionalismo (vi raccomando l'intreccio, o meglio gli intrecci), con la cooperazione della Ringling Bros. and Barnum and Bailey, il film si sottrae ad ogni possibile giudizio critico. Non resta che sottoscrivere un'osservazione di Mario Gromo, il quale dichiarò che non avrebbe voluto trovarsi a dirigere un circo in una città dove proiettassero questo film. Presa come un pletorico documentario sul circo, l'opera può rivestire un suo interesse; anche perché i circhi europei non sono davvero avvezzi a presentare caroselli del genere.

Zitto e… mosca! (*Top Secret*, 1952) di Mario Zampi, il fecondo regista italiano, da decenni emigrato a Londra e recentemente rientrato in Italia per girare un film, è una specie di equivalente inglese di *Ninotchka* (*Id.*, 1939) di Ernst Lubitsch. Con la riserva, s'intende, che Zampi non è Lubitsch. Onde qui il giochetto, iniziato con un certo sapore malizioso, che rammenta l'humour ormai sperimentatissimo della commedia cinematografica inglese di costume, sul tipo dei film interpretati da Alec Guinness (vedi la descrizione degli uomini politici britannici, con quell'ameno consiglio dei ministri, intento a discutere seriamente come arma atomica un serbatoio idraulico), non tarda a degenerare in una farsetta di toni piuttosto consueti, anche se non priva, qua e là, di movimento. La storiella è stata evidentemente ispirata dai casi d'evasione di scienziati occidentali oltre la cortina di ferro. Qui l'avventura capita ad un tecnico idraulico, il quale viene scambiato per uno scienziato atomico e "rapito". Tutto finisce, ovviamente, nel modo previsto, con piena corbellatura dei sovietici. Ma non è che gli inglesi ci facciano troppo miglior figura. George Cole e Oskar Homolka sono due disinvolti interpreti.

L'interesse di *Le Fruit défendu* (*Il frutto proibito*, 1952) di Henri Verneuil attrae la curiosità soprattutto per la presenza di un Fernandel drammatico, in una vicenda presa a prestito dal Simenon di *Lettre à mon juge* (con la modifica in senso più blando del finale tragico): un maturo medico di provincia

dominato da una madre e poi da una moglie-madre, che lo soffoca di metodiche attenzioni e lo condanna alla più monotona mediocrità, perde la testa per una giovinetta spregiudicata e provocante, fino a diventarne l'amante e a mettere in pericolo il matrimonio. L'espediente scelto dagli sceneggiatori, per risolvere la situazione, con il ritorno del marito al tetto coniugale, è dei più risaputi (una banale analogia di situazione con la famiglia di certi clienti del medico). Raccontato con correttezza e con qualche timido tentativo di suggerire la vita di un centro di provincia, il film si vale di un'eccellente interpretazione della sensibilissima Claude Nollier (la moglie), di una inedita e piccantissima Françoise Arnoul (l'amante) e di un Fernandel spesso patetico nella sua bovina grossolanità, ma al solito mal servito dal doppiato genovesizzante.

La trovatina in *Noi due soli*, ideato da Metz e Marchesi e diretto da Marino Girolami con la loro collaborazione, c'era. È mancata in gran parte la fantasia per svilupparla. All'inizio quei due fidanzati, esasperati dall'impossibilità di trovar pace e solitudine, sia pure in modesta misura, sono divertenti, nella loro vana ribellione contro gli assilli della vita quotidiana. Poi interviene il sogno che li fa vivere in un mondo deserto, tutto a disposizione loro e di un loro amico. Il quale può prendersi perfino il gusto di vivere a palazzo Venezia e di affacciarsi, imperatoriamente, dal celebre balcone. La farsetta procede a strappi, verso una morale prevedibile (impossibilità di viver soli), animata dalla buona volontà del Chiari, della Rémy e del Campanini.

Nel fascicolo de «L'eco del cinema» del 31 gennaio il collega Pasquale Ojetti mi ha soffiato di bocca le parole di un discorso che mi ripromettevo di fare, rivolgendolo alla Cines, e che si può condensare in una frase: «Signori, non vi pare ora di smetterla?». Smetterla, s'intende, di produrre – con una casa "ufficiosa", governativa – film inutili, grossolani, cafoni. Per qualche rara opera dignitosa, quante *Fiammate* (è il film che offrì spunto per il suo discorso ad Ojetti), quante *Fanciulle di lusso* (è il film cui mi riferisco ora io, film diretto da un modestissimo mestierante cosmopolita, Bernard Vorhaus). *Fanciulle di lusso* affronta un tema che vorrebbe essere impegnativo e significante, un tema in relazione con quello, per esempio, de *Le infedeli*. Quanto all'ambiente il film potrebbe ricollegarsi a *Jeunes Filles en détresse* (*Ragazze in pericolo*, 1939) di G.W. Pabst. L'azione si svolge infatti in un lussuoso collegio per ragazze dell'alta società, in genere dotate di famiglie scombinate

che le abbandonano a loro stesse e all'incoscienza *blasée* di certi pseudo educatori stranieri (ma esistono davvero collegi così assurdi? Io ne dubiterei). Un'opera polemica, dunque, una decisa indagine di costume? No, un pietoso raccontino infarcito di melensaggini, realizzato con malagrazia (perfino la fotografia di Portalupi è di uno squallore incredibile) e assolutamente non in grado di sostenere la sua polemichetta circa il modo più opportuno per educare una ragazza della ricca borghesia. Le interpreti, un folto ed alacre sciame, fanno del loro meglio, dall'interessante Susan Stephen alla tenera Brunella Bovo, dall'acerba Marina Vlady alla ormai fin troppo "sicura" Anna Maria Ferrero.

FILM DI QUESTI GIORNI
a. VI, n. 103, febbraio 1953, pp. 82-87

La voce del silenzio (Georg Wilhelm Pabst, 1953)
La prima impressione che si prova, assistendo alla visione di questo film, è forse opportuno definirla di sgomento. Sgomento nel constatare a quale miseranda impotenza espressiva sia potuto giungere uno di quelli che un tempo vennero ragionevolmente annoverati tra i maestri dell'arte del film. La decadenza di Pabst non data da ieri. Si può far risalire addirittura a *Die Herrin von Atlantis* (*L'Atlantide*) che è del 1932, e segnò l'inizio di una serie di film improntati a spirito, esoticheggiante o letterario, di evasione. [L'evasione risultava tanto più sorprendente e delusiva, in quanto Pabst aveva appena finito di dirigere quella che poi venne definita la sua "trilogia sociale": *Westfront 1918* (1930), *Die Dreigroschenoper* (1931), il forse sopravalutato, ma a tratti potente e comunque nobilissimo *Kameradschaft* (*La tragedia della miniera*, 1931)]. Certo, si dovette tener conto del fatto che Pabst fu per lunghi anni un esule, e si trovò a lavorare, forse spaesato, in nazioni che gli consentirono sì un'attività, sfruttando il credito del suo nome, ma senza concedergli troppa iniziativa. Fu in base a queste e ad altre considerazioni che, anni fa, ebbi a concludere con parole fiduciose un mio studio sui film realizzati in esilio dal regista tedesco[39]. Vero è che nel frattempo era uscito *Der Prozess* (*Il processo*, 1948), film che, pur con tutti i suoi scompensi, segnava il

[39] G.C. CASTELLO, *Georg Wilhelm Pabst: storia e fine di un esilio*, in «Bianco e Nero», aprile 1949.

ritorno di Pabst ad un notevole e probabilmente sincero fervore di interessi umanitari e sociali, dopo la lunga parentesi evasiva, un ritorno che coincideva con la ripresa di un'attività austriaca di produzione, dal regista viennese incrementata anche in qualità di produttore. Il disgraziatissimo *Geheimnisvolle Tiefe*, naufragato penosamente a Venezia nel 1949, sollevò serie perplessità, in quanto le schematiche intenzioni "sociali" del soggetto apparivano travasate in un racconto di un convenzionalismo pretenzioso quanto indigente. L'insuccesso veneziano si ripercosse in misura grave sulla carriera del film e, forse, su quella di Pabst, visto che quest'ultimo non tardò a riprendere la via dell'esilio, in direzione, vedi caso, proprio dell'Italia, unico tra i principali paesi del continente europeo dove egli mai si fosse trovato a lavorare. Nacque il famoso progetto su Bonifacio VIII, nacque il progetto sull'*Odissea*, che pare ora destinato a trovare realizzazione, nacque, infine, dopo molte alternative, il progetto de *La voce del silenzio*. Che Pabst lo abbia realizzato in piena libertà, con assoluta facoltà di scelta, oltre che con dovizia di mezzi a disposizione, mi sembra cosa indubbia. Pabst non avrebbe impiegato due anni in discussioni e in trattative, per poi accettar di dirigere un film "contre-cœur". Del resto, il lusso della distribuzione, l'intervento produttivo di una casa semistatale come la Cines, di una grossa casa internazionale come la Franco-London Film, testimoniano di un impegno considerevole. Se vi è un particolare curioso da ricordare è, caso mai, questo: che, all'epoca del progetto riguardante Bonifacio VIII, Pabst tenne a mettere le mani avanti, dichiarando non trattarsi assolutamente di un film d'apologia del cattolicesimo. Mentre oggi egli ha poi accettato di dirigere un'opera variamente giudicabile dal punto di vista ideologico, ma che – fuor di dubbio – è, nelle intenzioni, celebrativa della fede cattolica.

Uno strano destino accomuna tutti i grandi e buoni registi stranieri calati in Italia: quello di mettere insieme dei brutti film. Una volta mi divertii a fare un elenco di tali insuccessi, e rimando a quello il lettore, scusandomi per la sfacciataggine di citare me stesso due volte nel giro di una pagina[40]. A quell'elenco si sono recentemente aggiunti due nomi che sono tra i più vistosi: Jean Renoir e Georg Wilhelm Pabst. Si noti, per meglio valutare lo strano fenomeno, che tutti questi signori, da Machatý a Clair, da Renoir a Pabst, appunto, sono sempre stati accolti in Italia come altrettanti messia,

[40] ID., *Hanno visto Napoli e poi Mori*, in «Cinema», n. 77, dicembre 1951.

e sono sempre stati posti in condizione di lavorare con una libertà ed una signorilità di mezzi, quali non si erano forse mai sognate (a casa loro avranno avuto la libertà, ma probabilmente mezzi inferiori; a Hollywood mezzi magari superiori, ma poca o punta libertà). I risultati sono quelli che sono, una clamorosa serie di fallimenti. Nel trapianto, tutti questi registi si sono trovati spaesati, al contatto con cose e problemi lontani dalla loro sensibilità: vedi Trenker col nostro Rinascimento guerriero, Clair con Roma barocca, Renoir con la Commedia dell'Arte, ed ora Pabst con il cattolicesimo. Visto così all'ingrosso, il soggetto su cui si è orientato stavolta Pabst, potrebbe anche sembrare coerente con certo suo generico tendere verso contenuti ricchi da un punto di vista spirituale. Al pacifismo di *Westfront 1918*, di *Kameradschaft*, all'umanitarismo sociale di *Die Dreigroschenoper*, all'antirazzismo di *Der Prozess*, e via dicendo, subentra la ricerca di Dio in noi stessi de *La voce del silenzio*. I titoli di testa di questo film usano l'ambiguo termine "liberamente tratto da un soggetto di Cesare Zavattini". Formula sempre comoda, con cui Zavattini ha inteso cautelarsi di fronte ad una notevole manomissione del suo pensiero e della sua fantasia. Il soggetto originario aveva infatti alla propria base un concetto caro al suo autore, quello dell'egoismo materialistico, che tiene lontano l'uomo da quei valori spirituali, da quello spirito di carità e di solidarietà, in un senso umano e cristiano, se pur non cattolico, di cui il nostro mondo avrebbe invece tanto bisogno. Esso si intitolava, eloquentemente, *Tre giorni sono pochi* e si svolgeva «nello spazio di tre giorni durante i quali alcuni borghesi si ritirano presso un collegio di gesuiti a fare gli esercizi spirituali ma, sospettando della scomparsa d'un portafogli un operaio capitato lì dentro per caso, pensano molto più a recuperare l'oggetto del supposto furto che alla salvezza dell'anima propria»[41]. Di questo soggetto è rimasto nel film lo spunto di partenza, sviluppato in direzioni diverse e più "programmatiche", mentre i tratti più caratteristici dello spirito zavattiniano sono risultati immiseriti e svisati (il commerciante egoista e l'operaio, qui divenuto un ladruncolo, poi "convertito": la metamorfosi è delle più significanti): un gruppo di persone si ritira presso alcuni padri gesuiti per sottoporsi a tre giorni di esercizi spirituali. Ognuno ha un suo problema intimo da risolvere, un capo politico cui

[41] A. PALADINI, *Soggetti di Zavattini senza cavallo a dondolo - Il neorealismo è morto. Viva il neorealismo*, in «Cinema», n. 85, maggio 1952.

la coscienza rimorde per aver sacrificato degli innocenti a una necessità militare; un reduce la cui moglie si è risposata durante la sua prigionia; uno scrittore i cui romanzi immorali hanno spinto dei giovani al delitto; e poi vi è un commerciante di candele, preoccupato di salvaguardare i propri interessi che teme compromessi, un ladruncolo che ha trovato in quella sede un occasionale rifugio mentre aveva la polizia alle calcagna. E, ancora, un prete in crisi, che si sente spinto a tornare nel secolo. Questa l'idea, che si è cercato di sviluppare attraverso un complicato e ansimante mosaico di vicende, ora più diffusamente, ora più sommariamente accennate. È bizzarro che si sia concesso largo respiro alle storielle divenute elementari e risaputamente macchiettistiche del candelaio e del ladro, mentre assai più sbrigativo sviluppo hanno trovato gli altri tre episodi, pure imbevuti di convenzionalismo, ma più seri e quindi bisognosi di miglior chiarimento. Per tacere del prete, il cui processo di coscienza, soltanto enunciato e giunto ad apparente ed insoddisfacente soluzione con la sua "fuga", trova comoda catarsi in un investimento automobilistico che il caso o la provvidenza provvedono a fargli incontrare non appena uscito dalla casa del suo ordine. In fondo, il suo è il caso-limite di tutta una serie. Una serie di fantocci ossessionati da generici turbamenti, con l'aggiunta di due variopinte macchiette, una delle quali, quella affidata a Fabrizi, ripete, in sessantaquattresimo, il festoso egoismo del protagonista di *Prima comunione* di Blasetti e Zavattini (1950). Di questi signori "in crisi", il politico arriva alla decisione di farsi sacerdote, mentre lo scrittore risalta il fosso verso la cinica continuazione dei suoi misfatti; il reduce rimane schiavo del riserbo che gli impone la nuova felicità conseguita dalla moglie; mentre il ladruncolo, colto da improvviso scrupolo, sacrifica il frutto delle sue imprese truffaldine; il sacerdote, l'ho detto, rinunzia a gettare la tonaca, mentre il candelaio riceve dalla sorte un castigo materiale al suo egoismo, ma presumibilmente continua a vivere la sua vita senza problemi. Arrivati in fondo, possiamo dire di saperne tanto quanto prima. Sui singoli personaggi, sul loro dilemma intimo, sul perché hanno scelto una via piuttosto che un'altra, e soprattutto sul concetto generale che dovrebbe informare il film, sulla tesi abbracciata da Pabst e dai suoi collaboratori più essenziali. Volendo, si potrebbero mutare gli addendi, mettere il pentito al posto del reprobo, e viceversa: la somma non muterebbe. Rimarrebbe sempre lo stesso film, che è tutto un conato di "messaggio", mentre non significa assolutamente nulla, è solo

un vaniloquio nebuloso, animato da fantasmi con un'etichetta appiccicata in fronte. Ho il sospetto che la sua preparazione sia stata tormentata all'eccesso, in sede di sceneggiatura: troppi nomi figurano nei titoli di testa, tra cui quelli di un Pierre Bost e perfino di un Bonaventura Tecchi, inedito, a quanto so, come scenarista. Ognuno avrà fatto, disfatto, rifatto, e il regista ha diretto senza la minima partecipazione, senza la minima vibrazione. Vero è che quegli illustri (e no) scrittori figurano prevalentemente quali semplici collaboratori di una sceneggiatura, il cui autore responsabile viene additato in Giorgio Prosperi. Che mi sorprende e mi addolora abbia potuto esporre un cervello lucido come il suo in un'impresa lambiccata e sterile come la presente. (Aggiungo che è ben grave che scrittori rispettabili abbiano firmato un dialogo di una povertà desolante, a dispetto di tutti i richiami ai più disparati santi del calendario).

A proposito di lambiccatura: a quella insita nel gelido e faticoso e arbitrario mosaico disordinato dello scenario ha corrisposto la gratuita, vacua, formalistica (nel peggior senso) lambiccatura della regia. Pabst è ricorso qua e là a citazioni squallidamente pretenziose di se stesso, con l'impiego di forti chiaroscuri di illuminazione, di sfocature dell'immagine, di inquadrature sghembe. Il tutto assolutamente privo di una giustificazione narrativa. E non parliamo degli indugi atrocemente letterari (di una letteratura d'appendice o da serve) in cui si inciampa ad ogni passo: il velo nuziale, teneramente steso sulla sposa in apparenza dormiente, dal marito che parte militar soldato; la mano della morta in seguito all'investimento, la quale stringe la lettera con cui il sacerdote dava le proprie dimissioni dall'ordine. A un certo punto, di fronte a questi e ad altri particolari (le formiche di cui all'episodio del capo politico), di fronte a certi trapassi ingenui e grossolani del racconto, si perde la voglia di insistere in un minuto giudizio critico. Se il film l'avesse firmato un qualsiasi modestissimo mestierante, forse lo spicceremmo bruscamente. Il nome di Pabst continua, malgrado tutto, ad imporci qualche riguardo. Ma non più per molto, se egli prosegue per questa via. L'*Odissea* ci dirà. Al confronto Renoir ne *La carrozza d'oro* ha sbagliato in maniera assai più nobile, ed è tutto dire. Qui non si riesce neppure a capire se si tratti veramente di un film cattolico (intendo nei risultati). Certo, esso ne ha tutti gli esteriori aspetti, ma è privo di una morale come di una logica, qualsiasi. Chi ha invitato in Italia Pabst, convinto di rendere un buon servizio ad una causa, diciamo, di "propaganda fide" ha fatto assai male i

propri conti. Per ricordare un film più controproducente di questo è necessario risalire ai fasti di *Scipione l'Africano*.

Chi per caso cercasse una prova del nove per quanto ho affermato osservi gli interpreti, un complesso internazionale: da Fabrizi a Gélin, da Villard a Fernán Gómez, da Marais a Stoppa, da Ciannelli alla Greco (oltre a Panelli e a Crast, che, nella canora immobilità del predicatore avulso dal racconto, risulta il più tollerabile). Una specie di museo Grévin, una collezione di assenti manichini, inequivocabilmente estranei, ora in maniera più cordiale (Fabrizi), ora in maniera del tutto evasiva (Marais, Fernán Gómez), ai personaggi (chiamiamoli benevolmente così) loro affidati. Forse i pupazzi di Jiří Trnka avrebbero fatto di più.

La signora senza camelie (Michelangelo Antonioni, 1953)

Michelangelo Antonioni ha recentemente dichiarato che per lui il così detto "problema dei soggetti" risulta privo di reale senso, in quanto che fare del cinema gli è spiritualmente possibile e necessario solo a patto di poter realizzare determinati soggetti, che gli urgono nella fantasia. Al di fuori di essi, del suo mondo, cioè, la pratica della regia risulterebbe per lui destituita di interesse. Posizione, come si vede, di estrema intransigenza, che ha trovato fin qui conferma nell'atteggiamento assunto dal giovane regista nei confronti di un clima produttivo sempre più arduo per chi intenda esprimere esigenze di polemica nei confronti della società che ci circonda. Numerose sono infatti le occasioni di lavoro che Antonioni ha lasciato cadere nel lasso di tempo che è intercorso tra il suo primo film, *Cronaca di un amore* (1950), e i due che egli ha girato nel 1952, a breve distanza l'uno dall'altro. *I nostri figli* e questo *La signora senza camelie*. È senza dubbio significativo che ambedue questi film abbiano subìto vicende alquanto tormentate e, sotto certi aspetti, clamorose. Il processo alla gioventù europea del dopoguerra (*I nostri figli*), seguito al processo alla borghesia ricca del nord Italia (*Cronaca di un amore*), è rimasto finora incompiuto, in seguito alle sciovinistiche reazioni di certi gruppi ufficiosi francesi. Mentre il processo al nostro mondo del cinema ha visto, al momento di iniziare la fase realizzativa, sorgere lo scandalo promosso dalla protagonista designata, Gina Lollobrigida, la quale ha ritenuto la sceneggiatura lesiva del prestigio suo personale e del nostro cinema in genere. Tutto ciò sta, se non altro, a dimostrare come Antonioni si trovi, tra i nostri registi, nella posizione di chi è fermamente deciso ad introdurre «some disturbance in industry», in un senso diverso e pur analogo

a quello in cui, circa un ventennio addietro, affrontarono di petto gli schemi hollywoodiani uomini come Ben Hecht e Charles MacArthur. A tutt'oggi, *Cronaca di un amore* rimane il più avanzato, se pur imperfetto, tentativo di giudicare un mondo che è sempre stato ostico per i nostri uomini di cinema (ne *Le infedeli*, di cui si discorreva l'altra volta, la polemica è forse qua e là più acre, ma la sostanza inquinata di fumettismo, e il linguaggio assai meno sottile); ed è probabile che, alla stessa stregua, *I nostri figli*, per quel che se ne conosce, sia destinato a recare la parola più nuova e obiettiva sul tema dello smarrimento della gioventù. Ma oggi corre l'obbligo di riferire sul terzo e più recente "processo" intentato da Antonioni, quello al cinema italiano. Insisto sul termine "processo", e non a caso, in quanto il metodo narrativo di questo regista invoglia a considerare sotto tale luce i suoi film. Dove la polemica viene calata entro un'osservazione il più possibile impersonale, distaccata, obiettiva, appunto, fino a rasentare la freddezza. Posizione che si addice a chi voglia essere giudice spassionato e non accusatore programmatico, a chi voglia immettere il pubblico nel collegio giudicante, ponendolo in grado di valutare le ragioni degli uni e degli altri fra i personaggi. Partendo da questo punto di vista, applicabile ad ogni opera di Antonioni, risulta gratuita e frettolosa la polemica scatenata dalla signora Lollobrigida, dietro i suggerimenti di una sorta di evidente complesso di inferiorità. Con questo non si vogliono negare le sue ragioni (astraggo ora, s'intende, da una valutazione strettamente giuridica del caso, estranea alle mie competenze e al mio discorso), non sulla base di un principio, troppo facilmente controvertibile, bensì sulla base di un esame critico della sceneggiatura, le cui manchevolezze, oggi largamente documentate dal film (il quale ebbe tuttavia a subire qualche mutamento di rotta, in conseguenza della mutata personalità dell'interprete). Può darsi, voglio dire, che la signora Lollobrigida, o più verosimilmente i suoi consiglieri, siano a priori riusciti ad individuare taluni gravi cedimenti di impostazione, in un lavoro nato sotto il segno della massima convinzione, della massima serietà e soprattutto – è importante – del massimo rispetto per i valori autentici del nostro cinema. La polemica fu quindi scatenata in un senso errato e provocatorio, anche se oggi, a ragion veduta, è doveroso sottolineare le lacune che stanno alla base di un'opera che si può onestamente definire sbagliata.

Antonioni maturava da tempo dentro di sé questo soggetto, da tempo lo assimilava, vagheggiandone la realizzazione. Vorrei dire che l'ha

maturato troppo, ad un punto tale da incorrere nell'errore di credere di poter lasciare implicito nel racconto quello che invece doveva essere esplicito. *La signora senza camelie* è un film che non riesce a dire quello che vorrebbe dire, anche se agli occhi di una persona del mestiere le intenzioni risultano chiare. È evidente che questo non è sufficiente: né per chi si trovi, essendo partecipe di quel certo mondo, in condizione di valutare tali intenzioni, né per chi, spettatore qualsiasi a tale mondo del tutto estraneo, si trovi verosimilmente tagliato fuori dalla possibilità di una esatta comprensione del substrato dell'opera. *La signora senza camelie* è un film "a chiave", e non soltanto perché nel suo dialogo, d'altronde improntato ad una grigia mediocrità, si fa sfoggio di termini di categoria come "minimo garantito", che lo spettatore-tipo ha il diritto di ignorare, ma soprattutto perché il racconto vi è impostato in modo da dare per saputo quello che spettava al film dimostrare.

La signora senza camelie è un film "a ritratto": un ritratto ritagliato nel quadro più vasto di tutto un ambiente che fermenta intorno alla figura centrale. (Sarebbe questa un'altra ragione, a parte quella, più evidente, di natura contenutistica, – alludo alla visione critica di un dato ambiente, – per avvicinare il film a *Bellissima* (1951) di Luchino Visconti, opera dove la polemica si trovava allo stato incandescente e pur si sostanziava in una superiore, rigogliosissima pienezza narrativa). Il ritratto di una bella commessa di negozio che, trascinata nel mondo del cinema, dove riesce, in virtù soprattutto del proprio fisico, a conseguire qualche successo come attrice, finisce, sotto la spinta del marito, produttore accecato da un amore non corrisposto, per coltivare ambizioni sproporzionate, le quali provocano il suo crollo e la sua crisi intima. Incapace dapprima di veder chiaro in se stessa e nello strano mondo in cui si trova a vivere, incapace poi di decidersi, dopo tante cocenti delusioni, a rientrare nel piccolo mondo, ormai favolosamente lontano, da cui proviene, essa si acconcia malinconicamente ad accettare quello che la sua intima dignità le vietava: lo sfruttamento, che produttori grossolani le offrono, del suo corpo come tale. Unica via che rimane a colei che ha ripudiato un ambiente, senza possedere i numeri per costruire qualche cosa di apprezzabile in un altro, e finisce per trovarsi nell'insolubile ginepraio di chi, come dice il proverbio orientale, "cavalca una tigre", e quindi "non può scendere". Tema, come ognun vede, interessantissimo perché vivo, perché legato ad una realtà ben riconoscibile del nostro cinema. Quella re-

altà che fece montare la mosca al naso alla signora Lollobrigida, effettivamente, come la Mangano, la Pampanini, la stessa Bosè, sfruttata a lungo soltanto per le sue "maggiorazioni" fisiche, e pur tuttavia da qualche tempo, come in varia misura le sue colleghe, palesante virtù, in fase di sviluppo, quale attrice. Diversamente, quindi, dalla protagonista del film, la quale, d'altro canto, affrontando Giovanna d'Arco, dimostra ambizioni superiori a quelle finora dimostrate dalle nostre fiorenti "miss". Il caso ha voluto che la parte finisse con lo spettare all'attrice, le cui vicende personali meglio coincidono con quelle della Clara Manni di Antonioni: ex commessa, infatti, anche la Bosè, e anch'essa spesso non ingiustamente accusata di ambizioni sbagliate, che soltanto ì film di Antonioni, appunto, hanno dimostrato poter diventare, per lo meno su un certo piano di "mitologia" fisica, alla Louise Brooks (il richiamo è, s'intende, puramente fisico), legittime. Accettando la parte, la signorina Bosè ha dimostrato di essere una persona di spirito, e questo torna a suo onore, come a suo onore, oltre che a titolo di merito per il regista, tornano certi progressi riscontrabili nella sua recitazione, che, rispetto, per esempio, a *Cronaca di un amore* (gli altri film non contano minimamente nel suo curriculum), risulta meno "astratta" e marmorea, più incrinata, almeno a tratti, di commozione. Nel valutare il contributo della Bosè (validamente sostenuta da un sugosissimo Cervi e da un sobrio, umano Checchi, mentre inerti risultano Cuny e, soprattutto, Desny. Quest'ultimo nel personaggio, inutile ed improbabile, del diplomatico), occorre tenere conto del fatto che essa si è trovata a dar vita ad un ritratto campato in aria. Un racconto, quale quello di cui ho accennato il tema, poteva iniziarsi, come appunto avviene, *in mediis rebus*, ma a condizione che l'antefatto risultasse in qualche modo evidente, tangibile. Che Clara Manni sia una spostata nel mondo del cinema, per via delle sue origini, etc. etc., il film non dimostra per nulla in modo efficace, chiaro, persuasivo: ce lo comunica, attraverso qualche sporadico accenno del dialogo, ce lo ribadisce, sempre verbalmente, in maniera più ampia, verso la fine, con un discorso che un collega-attore "vero" (interprete Cuny) tiene alla Manni, durante un colloquio in un bar. Il che non basta, non risolve, non dimostra. Come la vediamo noi, Clara Manni è semplicemente una attrice di alterne fortune, apprezzata più che altro per le sue doti fisiche (e qui ha nuociuto al film il mutamento di interprete: la bellezza della Lollobrigida sarebbe stata "atomica" nella misura voluta, quella della Bosè è troppo ari-

stocratica e delicata, finisce col creare equivoco). E per di più la parabola della sua carriera è descritta in maniera non limpida: che da elemento secondario, in virtù di un solo film imbroccato, essa assurga ad enorme popolarità può anche essere verosimile, ma nel film il trapasso risulta frettoloso, come frettoloso risulta il trapasso inverso, in seguito al crollo di un singolo film. Capita talvolta che i produttori e il pubblico concedano una prova d'appello, comunque il racconto aveva il dovere d'essere più esplicito. A parte ciò, il complesso di inferiorità, il rovello che la donna alimenta in conseguenza delle proprie origini, del proprio mancato acclimatamento nel nuovo ambiente, non assumono corpo nel film. I precedenti di Clara Manni non esistono, malgrado la generica figura della madre milanese invadente; come non esiste il suo disagio, neppure direi sotto forma di traccia. Per lo meno quel disagio; altra cosa è il disagio nei rapporti con un marito non amato. In base a quel che vediamo non si capisce bene, almeno fino alle resipiscenze tardive (e quindi ingiustificate), circa l'opportunità della propria ostentazione fisica, perché quello del cinema non possa essere il suo ambiente.

La signora senza camelie è un film mancato, perché annuncia un ritratto e lo imposta su premesse non concettualmente, ma narrativamente, fallaci. Quanto all'ambiente che intorno ad esso si muove, esso è rappresentato spesso con lucidità, ma senza una visione unitaria e decisa, piuttosto con tratti ora risaputi, ora impressionisticamente felici. (Forse un errore è stato quello di tramutare le figure dei due produttorelli cialtroni ed avventurieri, quali risultavano in una primitiva stesura dello scenario, in due industriali di una certa portata materiale: nel primo caso sarebbe risultato più vivo, più acre anche il dramma di Clara). Non è certo possibile, specie in un'opera di un certo livello, scindere sceneggiatura da regia; pure, la maturità del linguaggio, intelligentemente scrutatore, della "camera" di Antonioni (sempre alieno dal montaggio tradizionale; ma assai meno nervosamente irrequieto, nel seguire i personaggi in complicate evoluzioni "psicologiche", che non in *Cronaca di un amore*) fa rimpiangere che esso traduca in immagini una materia che, per riprendere il discorso iniziale, è stata forse *troppo maturata*, pur se può dare l'impressione di esserlo stata *troppo poco*. Vi sono scorci densi, pregnanti, come quel "fiasco" alla Mostra veneziana, suggerito attraverso un'inquadratura dell'atrio semideserto del Palazzo del Cinema, cui succedono poi, di mano in mano, piani più ravvicinati, con l'esodo del pubblico,

iniziato dapprima alla spicciolata, tra un fiorire di commenti sferzanti, per il produttore-marito, il quale si trova preso in mezzo ad essi con patetica angoscia. Sono accenni crudeli, di una "crudeltà pietosa", quale sa avere Antonioni. Assai accorto pure nel suggerire, con l'ausilio del fedele operatore Serafin, il livido squallore dei teatri di posa, con la sua realtà illusoria che si sfalda. Significativa, ad esempio, una lunga corsa della Bosè, in mezzo alle pareti alludenti del suo mondo fittizio, che la macchina accompagna, con movimento significante, nella chiaroscurata melanconia dell'immagine. Qui tuttavia è già possibile cogliere un certo principio di compiacimento per la "belluria", insolito in Antonioni, che in altri punti, specie verso il finale, si fa più accentuato, con una volontà simbolistica, in contrasto con l'asciutta natura del narratore ed il suo consueto piglio di racconto. Forse l'antico documentarista, con il suo noto "modo" fotografico in funzione lirica, ha preso un po' la mano al narratore. Il quale, è pur opportuno sottolinearlo, è dal canto suo debitore al documentarista per certa crudele indagine di costume, anticipatrice di questa svolta ne *L'amorosa menzogna*.

Con tutte le sue manchevolezze, *La signora senza camelie* testimonia dunque di una coerenza, nei temi (il dramma di Clara non è in fondo lo stesso di Paola, la protagonista di *Cronaca di un amore*, incapace sia di vivere nel suo nuovo mondo altoborghese sia di ritornare alle origini?) e nello stile (lo riconfermano anche gli aspetti marginali, per esempio il commento musicale di Fusco, con impasti strumentali al solito particolarissimi ed espressivi: pianoforte e strumenti a fiato). Il che è comunque importante, e rende tanto più spiacevole la fragilità dell'edificio narrativo. Ma è comunque certo che di opere sbagliate con la nobiltà di questa al nostro cinema è lecito augurarne parecchie.

Il sole splende alto (*The Sun Shines Bright*, John Ford, 1953)

E rieccoci a parlare del vecchio, infaticabile John Ford. Il quale, settimane fa, non si è capito bene se, parlando con i giornalisti romani, abbia inteso prendersi cordiale gioco di loro o di se stesso, tali e tante sono le bizzarrie che ha allineate. Fra le tante, ricordiamo ora quella secondo cui *Il sole splende alto*, eccezionalmente riservato in prima mondiale all'Italia, sarebbe il suo miglior film. Ma già, per molti artisti l'ultima opera è sempre la prediletta e la migliore. Si vede che Ford fa parte di quel numero. D'altro canto, guai a dar troppo retta all'interpretazione e al giudizio che un regista, come un romanziere o un pittore, dà di se stesso. A voler proprio cercare

una logica in quel che Ford ha dichiarato si potrebbe notare una cosa: e cioè che *Il sole splende alto* è forse il film più "fordiano" d'ogni altro, nello stesso senso in cui, che so, *Les Belles de nuit* è una quintessenza di Clair. In un senso, cioè, antologico, di ricapitolazione di modi, temi e figure sparsi un po' dappertutto nei film precedenti (e particolarmente in *Judge Priest* [*Il giudice*, 1934] che aveva a protagonista, in una vicenda per molti aspetti simile, il medesimo personaggio di *Il sole splende alto*, il giudice Priest, allora impersonato da Will Rogers). Ricapitolazione e ripetizione, aggiungo, perché l'impressione che quest'opera suscita, nello sdipanarsi del suo racconto, è di "già visto". S'intende che i motivi più genuini, più congeniali per Ford sono sempre dilettevoli a riassaporarsi, perché promanano un buon profumo cordiale e nostalgico di vecchio Sud. Ma le citazioni che il regista fa di se stesso rimangono sempre citazioni di se stesso, dalla tipizzazione, qui particolarmente estesa, al ballo (ufficiali e fanciulle in fiore), che richiama palesemente quello di *Fort Apache* (1948). Non che sia il caso di drammatizzare questa manifestazione di stanchezza della fantasia: a dispetto delle dichiarazioni pretenziose, il film altro non vuol essere che una nuova "vacanza" (la precedente era stata quella di *What Price Glory*, 1952, basato su una commedia di M. Anderson e L. Stallings, sceneggiatore di questo *Il sole splende alto*), evidentemente gradita al regista, in quanto ambientata nel mondo di cui il suo dolce reazionarismo d'amabile cantastorie lo fa sentir partecipe. Se considerato come una "vacanza", *Il sole splende alto* può apparir degno di simpatia, perché abile ed affettuosa testimonianza di una coerenza. Il guaio nascerebbe qualora si volesse prenderlo troppo sul serio.

Il film, nato dalla sovrapposizione di tre racconti (il personaggio del protagonista, il giudice Priest, è una figura di spicciola popolarità negli Stati Uniti), non nasconde l'episodicità della sua costruzione, tutt'altro che compatta. Ma, più che di presentare una narrazione nel senso tradizionale, Ford si è curato qui di presentare un ambiente, con al centro una figura-tipo, sbozzata con quella euforica sbrigatività comunicativa, caratteristica del Ford minore. La storia, in questo caso, ha un interesse marginale, quello che conta è la vita di un piccolo centro del caro, assolato Kentucky, durante i giorni della sua vigilia elettorale. Il film racconta appunto come e perché il giudice Priest, generoso esponente di quel sudismo pittoresco e tradizionalistico che fa palpitare il gagliardo cuore di Ford, sia riuscito a farsi rieleggere, a dispetto di un agguerrito concorrente "yankee". Ford non

trascura di mettere in azione alcun elemento proficuo: dagli sciamannati ed estrosi reduci di guerra confederati al coro patetico e buffo dei negri (quietamente, atavicamente assuefatti ad una convivenza con i bianchi, in istato di inferiorità rispetto ad essi; ma i bianchi di Ford sono la più brava gente del mondo, anche i cattivi in fondo raramente mordono, non si tratta comunque che di singoli individui, regolarmente puniti o ravvedentisi), accomunati tutti dal canto e dal suon del più ricco patrimonio folkloristico (sotto l'aspetto musicale questa è tra le più indicative opere fordiane, tutta giocata com'è su un variare di ritmi e di melodie arci-familiari: dal coro nostalgico di *My Old Kentucky Home*, a quello struggente cimiteriale dello "spiritual" *Deep River*, all'onda tenera e lieve, invitante alla danza, di *Genevieve*).

Al di là del riecheggiamento formale comunque più esteriore, nella tipologia, nell'impiego della musica e via dicendo, *Il sole splende alto* è opera riassuntiva pure nella sua sostanza, nello spirito da cui è informata. Dal quadretto si sprigiona infatti, come dicevo, lo spirito conservatore di questo irlandese "sudista", che offre del Kentucky un'immagine non meno attraente e idillica, nella sua variopinta bonarietà, di quella offerta dell'Irlanda in *The Quiet Man*, film, tuttavia, assai meno sommario e superficiale. Per altro verso, in *Il sole splende alto* si ritrova l'umanitarismo cattolicheggiante di Ford in una sua manifestazione tipica: la rivalutazione, la redenzione della prostituta (pensate solo a *Stagecoach*, 1939). La vittoria elettorale del giudice Priest si concreta proprio attraverso un suo atto di ribellione contro il puritanesimo gretto della cittadina: attraverso la sua partecipazione al funerale di una prostituta (tornata a morire in patria, attratta da un richiamo analogo a quello avvertito dal pugilatore di *The Quiet Man*), partecipazione la quale, da personale che era, si muta a poco a poco in un gesto di solidarietà e di ribellione che la parte più schietta della popolazione (i reduci confederati, i negri) compie contro quella più arretrata. Ma lo spirito conciliativo di Ford si manifesta pure qui: anche il capo dei reduci "unionisti" si associa al corteo (vedi la solidarietà tra clero cattolico e protestante in *The Quiet Man*). Nella sequenza del corteo risiede, ovviamente, l'acme del film, il suo scopo ed il suo pezzo di bravura. Per un momento il tono garrulo, talora chiassosamente farsesco, cede ad un tono più raccolto: quella sfilata silenziosa, nel sole, del carro bianco, seguito dal giudice, dai suoi sostenitori sempre più numerosi e dalla carrozza aperta, che ospita, parate in lutto stretto, le dame della casa chiusa in cui la donna aveva esalato l'estremo respiro, attraverso

la curiosità pettegola e la commozione partecipe delle due fazioni di cittadinanza, fino alla chiesa dove si leva il canto propiziatorio dei negri, è una pagina ferma, che trova riscontro in altre pagine fordiane improntate a spirito affine, ma ne rinnova l'ispirazione con generoso trasporto.

Dopo la cerimonia funebre, dove Ford fa esplicito, polemico richiamo al Vangelo (capitolo dell'adultera), il racconto si riallaccia al suo tono fondamentale e si conclude con il prevedibile impasto, un po' convenzionale, di vivacità e di patetismo. Insomma, *Il sole splende alto* è un film a suo modo rappresentativo, in tono sommesso, delle predilezioni, dei difetti e delle virtù di Ford. Della sua eloquenza fervorosa e comunicativa, così come del suo indulgere spontaneo al bozzettismo o ai cascami di un tardo e un po' provinciale romanticismo (il "culto" della prostituta). Al di là di tutto ciò che in quest'opera sa di "repertorio", di convenzione, rimane la naturale alacrità, che si espande ora nel "tic" di un personaggio, ora nel sapido umore di un dialogo, ora nel puntuale echeggiare di certe note. Quella alacrità che è sostanzialmente la virtù per cui amiamo (quando lo amiamo) John Ford. Il quale ebbe a dire d'aver reclutato per *Il sole splende alto* tutti gli attori disoccupati di Hollywood. In questa materia, ha avuto ancora una volta ragione lui: dal godibilissimo Charles Winninger all'ultimo generico, essi (alludo agli uomini soprattutto) hanno offerto una galleria di infallibili caratterizzazioni.

MISCELLANEA

The Happy Time di Samuel Taylor era una commediola piacevole nella sua esilità; a Broadway incontrò gran successo, ed anche in Italia piacque quando la presentò la compagnia Calindri. Essa appartiene a quel filoncino di "bozzetti familiari", il cui rappresentante più fortunato si chiama *Life with Father*. La famiglia, nella fattispecie, è di franco-canadesi, e i suoi rappresentanti maschi sono tutti, in vario modo e misura, pervasi da un demone malizioso e galante. La commediola esponeva, con spirito burlone e qua e là piccante, i casi che conducono all'iniziazione di un rampollo vivace ai misteri dei rapporti tra i sessi. La pittura d'ambiente e il traliccio originario sono rimasti nel film omonimo diretto da Richard Fleischer e presentato da noi come *Tempo felice* (1952), ma il codice moralistico della produzione ha imposto il sacrificio delle trovatine più salaci e, in fondo, più spassose. Ad esse altre ne sono subentrate, spesso un po' goffe, insistite, prevedibili. A reggere lo stanco raccontino non valgono neppur sempre gli sforzi degli

attori, tra cui fa spicco uno Charles Boyer, padre di sorridente e serafica manica larga.

Faccio un'eccezione al principio di non riparlare dei film già recensiti da altri in occasione della loro presentazione ai vari festival, per registrare la comparsa sui nostri schermi di *Pueblerina* (1948) di Emilio Fernández, cui è stato imposto il categorico titolo italiano *Abbandonati da Dio*. La presenza del cinema messicano è assai saltuaria, in Italia, al di fuori delle occasioni eccezionali, e questo film può offrire il destro per osservare – qualora pur ve ne sia bisogno – che in passato si rischiò, su questo argomento, di cadere in notevoli equivoci. Oggi il cinema messicano e Fernández ci appaiono nei loro mediocri limiti, e ci si domanda come mai, tanto per rimanere in tema, *Pueblerina* abbia colto ben due allori in campo internazionale (nel 1949 a Cannes per la musica di Antonio Díaz Conde, fragorosa secondo il solito; nel 1950 a Karlovy Vary per la fotografia di Gabriel Figueroa, stucchevolmente leccata, come d'abitudine, se pur conseguente risultati di singolare pastosità nella sequenza finale, con quel duello a cavallo, che si svolge in una luce notturna, sotto la cappa di piombo d'un cielo temporalesco). *Pueblerina* ripete con ostinazione quell'unico tema su cui Fernández ha battuto da *María Candelaria* (*La vergine indiana*, 1944) in poi: di quanto mal fu padre, quel film: i soliti peones vittime del feudalesimo brutale, i soliti possidenti ritratti secondo certe viete regole fisse. Il tutto calato entro il solito stampo formale, anzi formalistico. L'interpretazione, affidata alla spaurita Columba Domínguez e a Roberto Cañedo, è piuttosto inerte. Del cinema social-estetizzante *Pueblerina* pone in piena luce ogni singolo difetto, senza più conservarne quasi alcun pregio.

I sette dell'Orsa Maggiore di Duilio Coletti è un film che fa il paio con *Carica eroica* di De Robertis, di cui si discorse non molto tempo fa, e che, per altro verso, si riallaccia al De Robertis dei film marinareschi. Di questi conserva un certo, apprezzabile scrupolo documentaristico nelle lunghe sequenze sottomarine (il racconto mira all'esaltazione delle gesta dei nostri sommozzatori durante l'ultimo conflitto: Gibilterra, Malta, Alessandria), che rivelano una considerevole virtuosità di ripresa, valorizzata da un montaggio efficace. Dell'ultimo De Robertis, invece, il film di Coletti condivide, aggravandola, la tendenza alla retorica celebrativa, cui certa parte di pubblico rimane tutt'altro che insensibile. Retorica che è servita a dovere dal commento musicale di Nino Rota, insolitamente pompieristico (si tratta di

uno dei nostri migliori e più fini compositori specializzati), su cui si inseriscono inni e marce ben noti e di effetto infallibile. Accanto a un gruppo di attori più o meno imprigionati nelle maglie della formula "eroica" ad ogni costo, fa capolino, in un diversivo esotico-spionistico, Eleonora Rossi Drago, immancabilmente discinta.

Il mondo le condanna di Gianni Franciolini rientra in quel prolifico filone, che sfrutta i sottoprodotti del neorealismo, in chiave scandalisticamente sessuale e intimamente fumettistica. Nel caso specifico poi si tratta di uno pseudo realismo, che talora sembra rifarsi addirittura a quello romantico francese dell'anteguerra. Non per nulla il regista è Franciolini, che del realismo francese diresse a suo tempo un notevole derivato, *Fari nella nebbia* (1941). Il richiamo a quest'ultima opera può esser legittimo per la prima parte del film, che presenta i vani sforzi di un "angelo" caduto "sul marciapiede" (la terminologia appartiene al titolo con cui *Il mondo le condanna* era stato precedentemente annunziato) per riconquistarsi un posto d'onore in mezzo ad una società che lo "condanna". Il tutto sullo sfondo di un grigio sobborgo fiorentino dagli asfalti lucidi di pioggia. Fin qui un certo astuto mestiere regge il racconto, pur impostato su un esasperato schematismo psicologico. Nella seconda parte, poi, esso crolla nella retorica più vieta, (la stessa sciorinata da Franciolini in *Ultimo incontro*, 1951), attraverso trapassi sempre più arbitrari e sommariamente giustificati. Le figure della prostituta orgogliosa, che rifiuta l'aiuto caritatevole da parte di chi pretende di giudicarla; dell'ingegnere tutto d'un pezzo, che cede al richiamo dei sensi, interpretandolo quasi come l'appello di una missione redentrice dell'amante carogna; dell'innamorato timido, onesto e donchisciottesco; della moglie borghese, disperatamente gelosa della propria dignità personale, finiscono col rivelare fino in fondo la loro anima di stoppa e la loro funzione astratta in un tendenzioso paradigma. Dove ogni accenno polemico è di una genericità timida e irrisolvente. Poi, il salmo finisce in gloria (occhio alla intestazione della casa produttrice): incapace di risolvere o di lasciar risolvere i propri problemi, la prostituta si fa, di punto in bianco, suora. Se riuscirà a far chiudere le famose case, la senatrice Merlin sa quindi ormai dove poter avviare le sue protette. D'altro canto, anche l'apologia dello spirito può essere un buon affare (*Anna* insegni), se interpretata sul tono di *Grand Hotel*. I produttori ne hanno certo tenuto conto. Tra gli sceneggiatori, per la cronaca, la Cecchi d'Amico, che sta diventando come il prezzemolo, ed Ennio

Flaiano, che si sarà così privato della possibilità di dedicare a questo film uno dei suoi colonnini sornionamente fustigatori. Gli interpreti (Valli, Nazzari, il bravo Reggiani, la Nollier, Interlenghi), assecondando i rispettivi "clichés" con diligenza e aderenza, almeno fisica, considerevole.

FILM DI QUESTI GIORNI
a. VI, n. 104, febbraio 1953, pp. 116-119

La provinciale (Mario Soldati, 1953)
Gli ambigui rapporti tra Mario Soldati e il cinematografo sono ben noti. Ad una posizione di pregiudiziale diffidenza da parte dello scrittore-regista ha fatto riscontro, in un primo tempo, un raffinato impegno di natura letterario-calligrafica, scaduto ben presto sul piano della gelida e inerte oppur compiaciuta illustrazione fine a se stessa (il cammino da *Piccolo mondo antico*, 1941, al sopravalutato *Le miserie del signor Travet*, 1945, è stato di chiara, definitiva involuzione), in un secondo tempo la cinica acquiescenza ad una narrativa vellicante i peggiori istinti del pubblico, alla ricerca di variopinte avventure o di farsesche melensaggini. In fondo, al porto dei suoi ormai innumerevoli film improntati ad un commercialismo deteriore Soldati è giunto senza troppo rimorso, ed in sostanziale coerenza con le sue riserve estetiche, da tempo formulate nei riguardi del cinema. Riserve che hanno trovato sbocco in una polemica da lui sostenuta nei confronti del neorealismo e basata su presupposti non tutti erronei, ma troppo schematicamente sviluppati fino a conclusioni estremistiche e generalizzanti. La posizione di Soldati, denunciante il "roseo", il "bozzettistico", il "convenzionale" del neorealismo, può essere giustificabile se applicata agli epigoni minori del movimento. Così come la sua contrapposizione di fantasia a verismo, la sua equazione: realtà eguale inverosimiglianza, la sua negazione che la vita possa esser travasata direttamente nel cinema e che il vero sia eguale al verosimile possono avere un valore di saggio antidoto solo se riferite a certi eccessi di chi vuol essere "più neorealista del re". Non certo se intesi, alla lettera ed in ispecie se riferiti alla pratica seguita dal Soldati. Nel cui curriculum, tuttavia, già prima di questo *La provinciale*, sono reperibili tracce non spregevoli di un'ispirazione più o meno concreta, corposa, realistica: *Tragica notte* (1942) e il sottovalutato *Fuga in Francia* (1948). D'altro

canto, se è vera la notizia a suo tempo diffusa, secondo cui solo per l'opposto volere del produttore Soldati avrebbe rinunciato a valersi per *La provinciale* di attori non professionisti, le contraddizioni in cui egli cade appaiono sempre più fitte, essendo, l'impiego di attori occasionali, uno tra i canoni più estremistici di quel movimento che desta in Soldati una tanto seria avversione.

Gli artisti vanno, comunque, giudicati dalle opere e non dalle intenzioni, onde è consigliabile passare senz'altro indugio all'esame del film, atteso negli ambienti del nostro cinema come la "riabilitazione" di questo singolare scrittore sul piano della sua personalità registica. *La provinciale*, si sa, è un lungo racconto, posto da Alberto Moravia in apertura di una sua raccolta, apparsa nel 1937, sotto il titolo *L'imbroglio*. E la storia narrata è quella di una donna, che lo stesso Moravia accettò di definire "una piccola Emma Bovary della provincia italiana", una creatura mortificata da un'esistenza provinciale e tesa verso l'evasione. Soldati, pur intendendo tenersi accosto ai suggerimenti del testo, si è collocato nei suoi confronti in una posizione elastica, al fine di riviverlo, rielaborandolo "dal di dentro". La posizione di chi non voglia considerarsi un mero illustratore, ma, entro certi limiti, un "ricreatore". In un primo momento parve che egli dovesse godere della collaborazione dello stesso Moravia, poi in pratica la sceneggiatura venne stesa con l'intervento di altri. Non so quali ragioni abbiano escluso Moravia dalla sceneggiatura. Forse il troppo intenso lavoro per le "fumetterie" assortite alle quali egli presta compiacentemente la sua firma? Il fatto sta che ora Moravia si è dichiarato soddisfatto del film; dovremo dunque concludere: "contento lui contenti tutti"? Sarebbe un po' troppo semplicistico.

Occorre anzi tutto osservare come, nel trasferirsi sullo schermo, *La provinciale* abbia subìto un decisivo mutamento di impostazione: da ritratto obiettivo e distaccato, alla maniera moraviana, di una donna, scritto secondo le intenzioni dell'autore "nello stile moralistico e storico della *Monaca di Monza*", è diventato un ritratto soggettivamente ricostruito da quattro diverse persone, l'ultima delle quali è la stessa protagonista e le altre i vari responsabili del suo destino. Poiché questo è il significato intimo della tecnica rievocativa prescelta (prescelta quindi non per un puro e semplice desiderio di movimentare l'articolazione del racconto): dimostrare come il destino di Gemma Foresi vada giudicato alla luce delle altrui responsabilità. Vi è in Soldati a differenza che nel freddo moralista Moravia, la volontà di

giustificare la protagonista, di presentarla sotto una luce, più comprensiva, di circondarla di un alone di simpatia, che nel racconto mancava. (Non mancavano, invece, le giustificazioni, ma Soldati, come vedremo, le ha estese, pur rinunciando, per converso, a qualcuna che il testo gli suggeriva. La differenza sostanziale consiste però nell'aver voluto renderle, da implicite che erano, esplicite, facendo recitare ai vari personaggi quella specie di "mea culpa"). Una simile impostazione potrebbe venir considerata come un intelligente ed accettabile mutamento di prospettiva qualora la sostanza umana e psicologica dei singoli personaggi ne fosse uscita piuttosto arricchita che depauperata. Non è questo il caso del film, dove le attente cure "compilative" di una sorta di scheda segnaletica per i singoli personaggi non impediscono le cadute nel generico o nel romanzesco. (Un romanzesco, a dir vero, di cui già il racconto offriva qualche avvio: si pensi alla inopinata parentela di Gemma con Paolo). Prendiamo il personaggio del fratellastro: il solo fatto di averlo voluto richiamare in causa alla fine, identificandolo col medico sollecitato a soccorrere Gemma colta da collasso, ha significato una confessione al gusto dell'improbabile e dell'artificioso. Ma quello che più sembra grave è la sbrigatività con cui si è dato per risolto l'innamoramento tra i due giovani. Nella descrizione del pomeriggio afosamente estivo in cui Paolo, vagando alla ricerca di refrigerio, incontra Gemma dormiente, la consueta, sensuale minuziosità di Moravia ottiene uno dei suoi risultati positivi, sommando una serie di notazioni ambientali e fisiche, sulle quali il film sorvola, senza peraltro sostituirle con altra soluzione adeguata. Quell'amore viene fatto nascere in maniera brusca e impersuasiva, specie se si tenga conto che nel film anche Gemma, conformemente alla "simpatia" del suo tratteggio, risulta innamorata, e non semplicemente mossa da calcolo ambizioso. Allo stesso modo che Paolo risulta forte del proprio sentimento, baldanzosamente ostentato, mentre nel racconto la sua condotta ambigua, contraddittoria, sostanzialmente vile era assai più coerente con le remore derivategli dalla sua posizione: «E invece con una dispettosa vergogna si accorgeva di scivolare ogni giorno di più verso quegli odiati rapporti di padrone e cameriera… Egli si indispettiva oltremodo di provare questi sentimenti, considerandoli ingiusti e indegni di lui; né si accorgeva che in gran parte erano provocati e giustificati dal contegno di Gemma, calcolato e servile».

Anche più rilevanti e determinanti sono le modifiche subìte dal per-

sonaggio della madre, nel racconto apertamente istigatrice delle ambizioni della figlia e stolidamente formulante per lei i più pazzi progetti (vedi la sua iniziale perplessità di fronte al matrimonio col professor Vagnuzzi e la speranza che esso non impedisse alla figlia di entrare nel "bel mondo", diventando magari l'amante di qualche "gran personaggio"). La "donna vecchia dagli occhi ancora giovani e pieni di innocente follia" era tutt'altra cosa dalla logora vecchietta del film, la cui debolezza non consiste nell'avere alimentato nella figlia ambizioni sproporzionate, ma nell'averle in un primo tempo taciuto la verità sul fratellastro. (Il che sorprende un poco, essendosi gli autori lasciati sfuggire un'occasione per meglio scagionare conformemente ai loro propositi, la protagonista).

La figura del terzo "responsabile", il marito, è, nel film, meglio definita rispetto alle altre due, grazie anche ad una intelligente caratterizzazione di Gabriele Ferzetti. Ma si è mirato a renderla meno sgradevole, meno affetta da "tic" e da debolezze che nel racconto, oltre che meno repugnante dal punto di vista fisico («Sebbene fosse giovane era calvo, giallo e inseccolito come un vecchio»). Il che porta a considerare come l'operazione effettuata in sede di sceneggiatura, sottraendo le ragioni obiettive di attenuante per l'agire della protagonista (ragioni che stava al lettore di individuare), per sostituirle con altre ragioni *soggettivamente* enunciate dai singoli personaggi ed imposte allo spettatore, si sia risolta in un depauperamento della sostanza psicologica.

Il quarto racconto è la confessione della protagonista al marito, la quale, assente nel racconto (il marito preferisce chiudere la pagina senza approfondire, anche perché l'essenziale gli è stato gridato sul viso dalla Coceanu), contribuisce, nelle intenzioni degli autori, a proiettare luce comprensiva e simpatica su Gemma. In un'erronea scelta dell'attrice per questo personaggio consiste forse uno tra i difetti-base del film. Non si discute qui l'innegabile progresso di Gina Lollobrigida, che va dimostrando una reattività un tempo insospettabile. Si discute la sua aderenza fisica, e di riflesso psicologica: «Gemma non era graziosa e anzi sfiorava la bruttezza ma aveva quei lineamenti nobili e pronunziati che rivelano un'origine non volgare; e a momenti sembrano comporsi in una specie di altera bellezza. Era alta, snella, ossuta, con lunghe e magre cosce eleganti, larga nel petto sfornito e nelle spalle. Il viso era smunto e pallido fuorché sugli zigomi sempre un po' rossi, gli occhi grandi e lenti nel muoversi con palpebre spor-

genti che velavano la pupilla e davano agli sguardi un'aria di dignità squallida e sprezzante. Aveva il naso aquilino, la bocca grande e sdegnosa, e, sotto capelli crespi, una carnagione delicata e malsana, ora diafana ora chiazzata di macchie di rossore. Certa peluria, che le adombrava le braccia e la nuca, faceva pensare ad un corpo villoso e infuocato pur nella sua sgraziata magrezza». Ora, qui non si fa questione di pedissequo ossequio ad una lettera. Ma è evidente che una creatura del genere offre problemi fisiologici e psicologici un po' diversi da quelli della signora Lollobrigida. La quale potrà anche sembrare un personaggio carnosamente moraviano; ma un altro personaggio (magari quello de *La Romana*). Meno inadatta, se pur anche lei tutt'altro che ideale, sarebbe forse stata Alida Valli, cui Soldati aveva pensato anni fa, all'epoca di un primo progetto poi sfumato. Fisico a parte, anche certe altre modifiche subite da Gemma non persuadono gran che. La gravidanza cui si accenna nel racconto valeva di movente psicologico accettabile ed umanamente valido per le sue estreme reazioni, mentre il fallito tentativo di prostituzione, cui la avvia la Coceanu, non rimane se non un basso espediente romanzesco, che sfiora assai da vicino il ridicolo (e non è l'unico punto di caduta nel risibile – penso a certe battute del sovente frusto o inerte dialogo), come non è l'unica accentuazione romanzesca (si veda il ferimento della Coceanu, nel racconto soltanto tentato, e la clamorosa espulsione di questa da casa Vagnuzzi). A proposito della quale Coceanu (che rimane il personaggio fra tutti più rilevato, grazie anche ad una compiaciuta, ma ricca, caratterizzazione di Alda Mangini, mentre fiacca risulta qualche altra figura, per esempio l'amante di Renato Baldini), giova osservare come nel racconto certi suoi tratti appaiano assai più accettabili, specie nei confronti del rapporto psicologico con altri personaggi: alludo soprattutto al suo installamento in casa Vagnuzzi, che Moravia prepara sotto forma di ricatto preventivo e non dà brutalmente come un fatto compiuto, la cui pacifica accettazione da parte del professore suona alquanto improbabile. (Analogo discorso valga per il trasferimento a Roma, la propria partecipazione al quale la rumena dà nel film per implicita, mentre nel racconto essa, più sottilmente, estorce un invito al Vagnuzzi).

A tutte queste lacune d'ordine psicologico il film ne aggiunge un'altra anche più grave, trattandosi di una vicenda, il cui sottotitolo potrebbe benissimo essere quello flaubertiano di "moeurs de province": alludo all'ambiente, pigro e mortificante, arido e mediocre, della cittadina di provincia,

che il film suggerisce con tratti sommari (come sommaria è la presentazione del bel mondo) e non sempre significanti. Nel film l'odiata "casa del vicolo", e l'altra casa, quella degli sposi, da dove "le mura apparivano chiuse, lisce e senza alcun pertugio", non assumono viva presenza. E tanto meno la assume la cittadina circostante. Pure, in Moravia era reperibile un paio almeno di aperture descrittive, che potevano valere di stimolante suggerimento: «Il cinema si trovava nell'antico teatro della città: una sala immensa e tetra, con quattro file di palchi rossi e dorati e una cupola affrescata. In origine questo teatro non aveva accolto che opere, poi sul principio del secolo era incominciata la decadenza: dall'opera era passato al teatro di prosa, da questo all'operetta, e poi al varietà e finalmente a qualche raro spettacolo filodrammatico di beneficenza. Il cinema l'aveva salvato dalla chiusura definitiva e nello stesso tempo ne aveva in certo modo fissata e consacrata la decadenza. Le dorature erano scrostate e mostravano il gesso bianco, le ninfe rosee dipinte nella cupola erano oscurate da larghe macchie di umidità, le vecchie poltrone col velluto rosso erano state sostituite da certe scranne di ferro che si alzavano e si abbattevano con un cupo fracasso. C'era sempre un odore vecchio di folle scomparse, di fumo freddo, di segatura umida, di tempo piovoso. Negli intermezzi non si accendevano che le lampade della prima fila di palchi, il resto della sala restando immerso in un'ombra grigia di circo deserto; e lo schermo bianco pendente nel mezzo delle cortine scure e drappeggiate faceva pensare in quella luce smorta ad un lugubre apparato di funerale». E ancora: «Cenarono in fondo alla sala da pranzo del vecchio albergo. La maiolica ingiallita e consumata del pavimento, la luce filtrata delle lampade dai globi opachi, la cupola di vetri verdi davano un aspetto di piscina vuotata a questa sala, una piscina in fondo alla quale fossero stati collocati dei tavolini e delle credenze. C'era un silenzio stantio e compatto come un tanfo, nel quale le voci e le risa del Vittoni e delle due donne erano le sole a risuonare. Gli altri commensali, un paio di viaggiatori di commercio e tre ufficiali della guarnigione, assuefatti a mangiar zitti e soli, in un forzato e meditativo silenzio, i loro pranzi a prezzo fisso, li guardavano tra invidiosi e scandalizzati. Persino i camerieri invecchiati e incurviti nelle lise giubbe bianche parevano disapprovare, con il servizio lento e i visi pieni di cattivo umore, un fracasso tanto insolito».

Tutto questo non impedisce che *La provinciale* sia un film impegnato ed accurato, di fattura nettamente superiore al consueto, un film che per

Soldati è comunque il segno di un ritorno (speriamo non effimero) alla ricerca di uno stile e di una civiltà espressiva. Ma troppe occasioni sono state ignorate, evase o inadeguatamente raccolte. Per lo meno agli occhi di uno spettatore che non abbia dimenticato il valore ed il significato di un racconto come quello di Moravia nella storia della narrativa italiana. Un valore ed un significato da cui non è possibile prescindere, di fronte alle lacune che il film presenta, anche qualora lo si voglia considerare come un'entità a sé stante[42].

MISCELLANEA

Terrore sulla città (*The Turning Point*, 1952) di William Dieterle rientra nel numero dei film, che hanno procurato di trar partito dall'eco sollevata, in mezzo all'opinione pubblica americana, dall'inchiesta Kefauver sul risorgere della delinquenza negli Stati Uniti. Sottoprodotto della rinascita postbellica del film di "gangsters" sfrutta senza risparmio motivi ormai consueti, in un primo luogo quello, ormai divenuto basilare, della corruzione nella stessa polizia, ma trasferendoli su un piano sostanzialmente convenzionale e melodrammatico (il figlio integerrimo funzionario, che dirige l'inchiesta, e il padre poliziotto che tradisce e poi si redime facendosi ammazzare dagli ex soci; senza contare il giornalista, cinico, almeno in apparenza, che anche lui sconta con la morte il proprio generoso coraggio, e la ragazza, che passa dal funzionario probo e bovino al giornalista spregiudicato e disincantato, con sorprendente disinvoltura). Un'interpretazione corretta e precisa di William Holden (il giornalista) e Edmond O'Brien (il funzionario, vaga controfigura di Humphrey Bogart), i quali si disimpegnano volonterosamente tra le secche del luogo comune. Nelle quali Dieterle diguazza come nel proprio elemento, salvandosi tutt'al più per qualche sporadico tratto più secco o per la scelta felice di un tipo secondario.

Nella sua prima metà *Vivere insieme* (*The Marrying Kind*, 1952) di George Cukor potrebbe sembrare la traduzione in lingua americana di *Edouard et Caroline* (*Id.*, 1951, di Jacques Becker, di recente passato sui nostri schermi, dove, a dispetto di qualche trovatina piacevole, ha confermato l'estrema,

[42] Le citazioni di certi punti di vista di Mario Soldati sono attinte dall'articolo di Stelio Martini *Indossa la giacca verde Soldati per «La provinciale»*, apparso in «Cinema», n. 89, giugno 1952; la citazione dei punti di vista di Alberto Moravia dal suo articolo *Ho visto il film tratto da una mia novella*, apparso ne «L'Europeo» del 5 marzo 1953. Le citazioni dal racconto *La provinciale* si riferiscono all'edizione Bompiani, Milano 1937, del volume *L'imbroglio*.

labile modestia del proprio respiro). Qui come là l'esemplificazione aneddotica degli equivoci e dei malumori che rischiano di condurre al malo passo della separazione o del divorzio una giovane coppia di modeste condizioni, tentata attraverso un raccontino a fior di pelle. Con la differenza che nel film di Becker l'episodio è unico, mentre in quello di Cukor si frammenta in molteplici episodietti, che tendono a ricostruire la storia di un matrimonio. Nella seconda parte la differenza di tono si fa sentire, in quanto Cukor non rinuncia a svolte drammatiche, come quella della morte del figlioletto. S'intende che si tratta sempre di una drammaticità dimessa e presto dissipata dal solito sorriso. La tesi è molto facile, e viene fatta affiorare attraverso le parole di un personaggio di comodo, una donna-giudice, cui i due coniugi si sono presentati per far sancire il divorzio: è una tesi che esorta alla comprensione reciproca e fa capire come due giovani sposi, specie se afflitti da qualche contrarietà, tendano ad esasperare risibilmente certi piccoli inevitabili contrasti, magari derivanti, oltre che dai rispettivi caratteri, da una lieve differenza tra loro di condizione sociale (o quanto meno di aspirazioni). Conclusioni, come si vede, ovvie; raccontino, qua e là almeno, non altrettanto ovvio, ma solo a tratti sostenuto da una adeguata inventiva. Anche il meccanismo stesso, a ritroso e a bocconi, ormai mostra un tantino la corda. Cukor, cui lo scenario è stato fornito dai suoi ormai consueti collaboratori, commediografi di successo, Garson Kanin e Ruth Gordon, ha offerto anche stavolta qualche esempio di gustoso impiego del sonoro: come quando le immagini descrivono una situazione psicologicamente opposta a quella che la voce fuori campo dei due coniugi rievoca. Nulla di strepitoso (in fondo, trovate come queste non fanno che trasferire, sul piano del sonoro, un genere di fantasia che risale al Clair di *I due timidi* (*Les Deux Timides*, 1928), ma una certa vivacità di applicazione, purtroppo guastata dall'eccessiva insistenza sullo stesso fragile tasto. Voglio dire, oltre tutto, che ad un certo momento il film diventa troppo prevedibile, e il modesto godimento è finito. Il filmetto, comunque, ha diritto ad un suo posticino, nell'ambito dell'ormai fitto filone dedicato all'indagine del nucleo famigliare. Protagonista della schermaglia è Judy Holliday (al solito saporitamente doppiata da Rina Morelli), la quale, con quel suo viso sempre stranito e spesso imbronciato, pare un po' incerta sulla autentica fisionomia del personaggio e rischia di ripetere, talvolta, se stessa, ma finisce egualmente per ottenere risultati apprezzabili; il che non

si può dire del suo compagno, Aldo Ray, che, se nella figurina del pugilatore stupido di *Lui e lei* (*Pat and Mike*, 1952) era sembrato, un po', forse per merito del doppiatore, divertente, qui denuncia, pur con la massima buona volontà, un'immaturità di gioco, che gli impedisce di reggere validamente una parte di primo piano.

Con la nuova edizione, diretta da George Sidney, *Scaramouche* (*Id.*, 1952), il popolare romanzo di cappa e spada di Rafael Sabatini, ha celebrato il trentennale della sua prima edizione cinematografica, firmata da Rex Ingram, e avente a protagonista Ramon Novarro, allora bello, giovane e in auge. Qui gli subentra Stewart Granger, che fa del suo meglio per cancellare il ricordo di Errol Flynn, in parti consimili, di acrobatica scaltrezza. Nel suo genere il film non manca di slancio, di levigatezza esteriore; non per nulla il Sidney è specializzato nell'allestimento di certi grossi spettacoli in technicolor, dalla commedia musicale alla avventura, appunto, di cappa e spada (vedi anche *I tre moschettieri* (*The Three Musketeers*, 1948), che egli ha il buonsenso di raccontare con un certo spiritaccio divertito, senza mostrare di prestar fede alle grosse panzane di cui l'avventura stessa si alimenta. Lo spettacolo, quindi, c'è, un po' lungo, ma in fondo più digestivo di altri, tutto convergente verso la lunga sequenza, conclusiva, del duello, movimentatamente seguito attraverso palchi, corridoi, scale, ridotti, platea, palcoscenico e retropalco del Teatro Ambigu. Nel quadro dell'epidermica efficienza dell'insieme, merita menzione qualche risultato del "technicolor", come in una certa cavalcata per un parco nebbioso nella luce crepuscolare, dove sono raggiunti insoliti toni di pastello.

Un film che infonde una gran tristezza è *Gli ammutinati dell'Atlantico* (*Mutiny*, 1952), di Edward Dmytryk. Dico Dmytryk, e non Allan Dwan o Tay Garnett, sorpresi, per di più, da un momento di stanchezza e di distrazione. Raramente si è visto un racconto marinaresco-avventuroso infarcito di tanti luoghi comuni e di tante ingenuità; e così trasandato, nella fattura, dall'offensiva chiassosità del colore alla goffa inadeguatezza nell'uso dei modellini, alla sfacciataggine dei fondali dipinti, e via dicendo. Evidentemente è, questo film, la testimonianza concreta e visibile dello scotto dovuto pagare dal regista, dopo la condanna, l'esilio e l'abiura della fede politica, per il suo reinserimento nell'ambito della normale produzione di Hollywood. Una specie di "penso" che gli è stato assegnato e ch'egli ha eseguito con il massimo malgarbo possibile, quasi con la voluttà di prosti-

tuirsi fino in fondo. Dimentichiamolo al più presto, tanto più che le notizie sugli altri film girati nel frattempo da Dmytryk (*The Sniper*, *Eight Iron Men*), fanno sperare in qualche cosa di meglio. Di più civile, quanto meno.

Con *Androclo e il leone* (*Androcles and the Lion*, 1952) di Chester Erskine, il produttore Gabriel Pascal, profeta cinematografico di George Bernard Shaw, ha inteso, curiosa idea, entrare in polemica, con *Quo Vadis* (*Quo vadis*, 1951, di Mervyn LeRoy) e simili "supercolossi" made in U.S.A. Ed è entrato in polemica, andando a produrre il suo film, omaggio postumo allo scrittore, che già ne aveva approvato la realizzazione, proprio a Hollywood. In pratica tale polemica si è risolta in un inadeguato dispiego di mezzi, con conseguente corrivo uso di fondali dipinti. Usando il termine "inadeguato" mi riferisco al piano su cui Pascal ha inteso porre questa sua ultima fatica, il piano dello spettacolo in costume, che potesse fare la concorrenza ai "mammuth" hollywoodiani, presentandosi con la nobile etichetta del dialogo shawiano. Errore capitale, poiché la romanità di Shaw avrebbe avuto tutto da guadagnare ad essere presentata con una estrosa spregiudicatezza di visione scenografica e costumistica. Mentre tutta questa tradizionalistica cialtroneria fa a cazzotti con l'impertinenza delle battute. Ciò, s'intende, a voler prescindere dal fatto che l'ostinazione nel confezionare in celluloide l'opera omnia di Shaw si vien rivelando sempre più stolta. Non parliamo di film come *Major Barbara* (1941) o come il gigantesco e risibile *Cesare e Cleopatra* (*Caesar and Cleopatra*, 1945), ma lo stesso, fine e pur sopravalutato *Pigmalione* (*Pygmalion*, 1938, diretto da Anthony Asquith) aveva già dimostrato come la dimensione essenzialmente verbale dei personaggi e del mondo shawiano in genere poco si prestasse ad una rielaborazione cinematografica. Figuriamoci poi quando all'errore-base si sovrappone quello di considerare le opere di Shaw come pretesto di spettacolo nel senso esteriore della parola. In fondo, l'aver acconsentito, dopo tanta saggia riluttanza, a lasciar filmare le proprie commedie va messo nel conto delle debolezze senili dello scrittore. Che, nel caso di *Androclo e il leone*, è stato servito a dovere solo da alcuni attori, come il clownesco Alan Young (un Androclo quanto mai britannico) e soprattutto l'aristocratico Maurice Evans (Cesare), il massimo interprete shakespeariano e shawiano che calchi le scene d'America (ma la sua origine è inglese).

Un assai tipico prodotto hollywoodiano è *Le nevi del Chilimangiaro* (*The Snows of Kilimanjaro*, 1952) di Henry King, dove uno tra i maggiori racconti

di Ernest Hemingway ha subìto l'ormai immancabile strazio. Hemingway è uno tra gli scrittori usciti più malconci dai rapporti con i produttori e gli scenaristi di Hollywood. Rapporti per modo di dire: egli ha mostrato di disinteressarsi della sorte che erano destinati a subire i frutti più alti della sua fantasia e del suo stile.

Nel caso di *Le nevi del Chilimangiaro*, ad una apparente, quasi pedissequa fedeltà iniziale ed esteriore del film al racconto (basato, come si sa, su una tecnica "retrospettiva" di gusto, per l'appunto, cinematografico; il protagonista morente in Africa rivede a brandelli tutta la propria esistenza fallita) fa riscontro il più fumettisticamente pretenzioso dei tradimenti. Parlo di fedeltà e di tradimento, s'intende, dato che in partenza l'opera di un Henry King non poteva porsi, nel più fortunato dei casi, che su un piano di pallida illustrazione. La bella pensata dei produttori e dello scenarista Casey Robinson è stata quella di riempire certe suggestive lacune del racconto retrospettivo originale (i precedenti sentimentali del protagonista), attribuendo ad Harry un'assortita serie di donne, su una non meno assortita serie di sfondi cosmopolitici. Che sono solo in parte quelli evocati nel racconto. Poiché si è voluto – ecco il nucleo della pensata – identificare il signor Harry *Street* con lo stesso Ernest Heming*way*, basandosi su un gioco di parole coniato appositamente e su quel tanto di autobiografico che ogni scrittore, e particolarmente Hemingway, inserisce nelle proprie opere. Così accanto a Parigi e all'Africa, delle grandi cacce, viste l'una e l'altra con i tocchi della più corrente maniera, non poteva mancare la Spagna della guerra civile, in una grottesca sequenza che deve aver divertito molto Hemingway e che supera il ricordo dello stesso *Per chi suona la campana* (*For Whom the Bell Tolls*, 1943) di Sam Wood. Il che è tutto dire.

Che significhi, nel film, questa autobiografia, fondata su un'amara consapevolezza di una missione fallita, non è dato comprendere, malgrado la citazione testuale di parecchie battute di Hemingway e l'aggiunta di un fastidioso personaggio-coro che sputa sentenze qua e là (lo zio dello scrittore). Quello che nel racconto era onirica indeterminatezza, permeata da un'angoscia sincera, da un anelito vibrante, da una stanchezza mortale, qui, sotto i fuochi di un realismo di maniera concretato da un technicolor sgargiante, diventa genericità, convenzionalismo, retorica. Culminante, manco a dirlo, in un bel lieto fine che accomoda tutto. Gregory Peck, Ava Gardner, Susan Hayward, Hildegard Knef hanno sembianza di manichini semoventi.

Film di questi giorni
a. VI, n. 105, marzo 1953, pp. 147-151

Stazione Termini (Vittorio De Sica, 1953)

Più volte, durante e dopo la lavorazione di Stazione Termini, Vittorio De Sica aveva messo, come si suol dire, le mani avanti. Ad un ricevimento offerto alla stampa, in una sosta del lavoro, dichiarò, in sostanza, che sperava di riuscire a fare opera, se non d'arte, per lo meno dignitosa. A film terminato, egli ebbe a scrivere chiaro e netto che, dopo l'esperimento estremistico di *Umberto D.* (1952), *Stazione Termini* segnava «una battuta d'arresto: in quanto esso vuole essere un film d'arte realizzato con intenti commerciali»[43]. L'espressione era equivoca: troppo sfuggenti e complessi sono i rapporti tra arte e industria, in campo cinematografico, specie se considerati nei loro riflessi sul pubblico, perché si possa serenamente partire, nella produzione di un film, con la consapevolezza di accingersi a fare, ad un tempo, opera d'arte e opera "di cassetta". Ad ogni modo, è chiaro che un artista difficilmente ammetterà a priori di essersi rassegnato a cedere le armi alle brutali esigenze economiche. E infatti De Sica proseguiva: «Naturalmente, accettando di girare *Stazione Termini*, non ho abdicato alle mie convinzioni, né ho rinunziato a valermi delle esperienze della scuola realistica: il fatto che il soggetto sia di Zavattini (esso è stato attenuato solo in parte per le esigenze della censura americana), e che la storia sia ambientata nella principale stazione di Roma, dove passano e sostano ogni giorno migliaia di tipi umani, assicurano in partenza a questo film una impronta realista»[44].

Dico subito chiaro che preferivo la franca, se pur ovviamente diplomatica, ammissione citata più sopra, a questa sospetta riconferma di un credo neorealistico, che nessuno aveva, penso, supposto fosse stato ripudiato da De Sica. La preferivo, dico, perché essa costituiva il riconoscimento di una realtà (se poi in effetti il film abbia numeri per riuscire "commerciale" secondo il previsto è un altro discorso: certi fischi e certi commenti da me captati in sala starebbero a dimostrare il contrario, ma è certo ancora presto per arrivare a conclusioni di tal ordine); mentre al discorsetto riferito più sotto difficilmente si può trovare una conferma nel film quale esso è. Il

[43] V. De Sica, *Mi sono fermato alla Stazione Termini*, in «Cinema Nuovo», n. 3, gennaio 1953.
[44] *Ibid.*

fatto che il soggetto sia di Zavattini non può dimostrare nulla: Zavattini oggi è realista ad oltranza, ieri è stato fumista e surrealista, in questo soggetto è partito da un'idea sostanzialmente romantica (un film nettamente romantico, se pure di un romanticismo smagato, era *Breve incontro - Brief Encounter*, 1945, di David Lean, che tutti si sono ritenuti in dovere, e non senza ragione, di citare, a proposito di *Stazione Termini*, film il quale non fa che condensare, con stretta applicazione della triplice unità aristotelica di tempo, luogo e azione, il dato narrativo che Coward e Lean avevan preferito, suggestivamente, distendere). Il secondo argomento portato da De Sica per dimostrare la sostanza realistica del suo ultimo film – quello relativo all'ambientazione dal "vero" in una stazione ferroviaria – poteva avere miglior fondamento. Purtroppo, all'atto pratico, anch'esso si dimostra fallace.

De Sica ha requisito per cento notti la stazione di Roma, ha compiuto e fatto compiere ai suoi collaboratori un notevole *tour de force*, ha messo in atto una ricerca di tipi autentici da innestare nel quadro (destando la divertente reazione dei generici e delle comparse professioniste, che sembra si siano camuffate da "passeggeri in transito", per non lasciarsi soppiantare dai concorrenti non del mestiere); con il risultato finale di darci della stazione Termini un'immagine profondamente falsa. È spiacevole dover arrivare ad una conclusione tanto cruda, ma le cose mi pare stiano esattamente così. S'intende che l'errore-base non è avvenuto in sede di ripresa, ma in sede di sceneggiatura. Questa tormentatissima sceneggiatura, già elaborata e rielaborata, ai tempi in cui il soggetto di Zavattini sembrava destinato a venir realizzato, prima da uno, poi da un altro grosso regista, italiano e non. Tale errore, certo imputabile non solo a De Sica, ma forse più a Zavattini e ai suoi collaboratori Luigi Chiarini e Giorgio Prosperi, è consistito nel credere lecito e doveroso – partendo dalla considerazione che una grossa stazione ferroviaria presenta un traffico intenso e disparato – fare di essa una sorta di convulso e pittoresco caravanserraglio, un centro d'attrazione di tante figure e manifestazioni singolari e bizzarre. Quella che per una stazione può essere la sia pur frequente, ma isolata, eccezione, è diventata qui la regola. Una regola la quale fa sì che la folla che anima la stazione non sia nella sua gran maggioranza costituita da individui come voi e come me, ma da strana gente che si comporta nella maniera più incredibile: un tizio (Stoppa), che passa le sue ore là dentro, con aria imbambolata, voglioso di tentare approcci con le donne che incontra e pur incapace di tentarli; un

altro tizio (Viarisio), il quale si diverte a spedire, proprio dallo sportello della stazione, un telegramma cretino basato sulla ripetizione della parola "amore", telegramma che, manco a dirlo, va a sovrapporsi a quello di condoglianze, che sta per spedire un terzo tizio in lutto, creando un contrasto dei più voluti e artificiosi; un facchino, che, nel seguire carico di bagagli una vistosa femmina dalla "pososa" andatura, si sente in dovere di farne la risibile imitazione; una sposa sbronza, la quale si dà da fare per distribuire confetti agli sconosciuti, al solo scopo di determinare un contrasto (non meno arbitrario del precedente) col protagonista afflitto dai guai suoi, di natura sentimentale; e tante altre figure, che a me non è mai capitato di incontrare in nessuna stazione, e mi auguro non debba capitarmi mai, cosa d'altronde di cui sono fermamente convinto. Tutto questo movimento, poco fantasiosamente inventato, non certo osservato dal vero, come si vorrebbe praticamente sostenere, ha il proprio culmine nel frettoloso passaggio di alcuni signori in cilindro con bandiere e di alcuni impennacchiati carabinieri, partecipanti ad un corteo, inopinatamente piovuto alla squallida stazione Termini, sede di strazianti convegni d'amore e d'addio, proveniente da chi sa quale, ballettistico film di René Clair. La situazione è aggravata dal fatto che tutte queste notazioni sono posticciamente inserite nel film con tocchi rapidissimi, talvolta convulsi, spesso macchiettistici, e in base ad una specie di criterio di equità distributiva. Per cui ogni tanti minuti di colloquio d'amore s'incontra un minuto di stravagante descrizione ambientale, completamente avulsa, talora, dal clima, dal tono del racconto. Per tacere delle spicciole e grossolane inverosimiglianze materiali, soffermarsi sulle quali sarebbe forse ingeneroso, ma che pur vanno sottolineate, ad integrare la dimostrazione del fatto che lo studio dal vero di una stazione è completamente mancato (senza che peraltro a tale puntigliosa "ricostruzione" si sostituisse una allusiva, poetica evocazione, come era avvenuto in *Breve incontro*, dove la stazione era, con quei pochi, essenziali tratti di descrizione, un vero, piccolo mondo, vivo e angoscioso). Dare un elenco di queste inverosimiglianze vorrebbe dire sottrarre troppo spazio alla rivista: mi limito ad annotare quell'assurdo ristorante della stazione, dove non si può soffermarsi né consumare un pasto *prima delle otto di sera*, perché c'è da fare pulizia; quell'addetto ad uno sportello, che non conosce l'orario dei treni per Milano senza consultare un gran librone; quel treno, che fa il suo ingresso in stazione ad una velocità pazzesca. E via di questo passo. S'in-

tende che l'inverosimiglianza più marchiana è quella che tutti hanno rilevato: relativa alla sproporzione tra il "misfatto" compiuto, baciandosi in un vagone abbandonato, dai due amanti, e la procedura cui essi vengono sottoposti[45]. A questo alludeva probabilmente De Sica, riferendosi alle «esigenze della censura americana»; le quali possono senz'altro costituire una attenuante, ma non una giustificazione per l'arbitrarietà di una svolta narrativa, evidentemente basata, in origine, su una vera e propria consumazione di adulterio. (E ci vuole tutta la consumata bravura di Gino Cervi, l'unico interprete efficiente del film, per rendere sopportabile la scena al commissariato e il personaggio stesso del commissario, costretto a prendere troppo sul serio un bacio, sia pure ardente). La censura sembra abbia avuto a che vedere pure col finale d'addio definitivo: il codice di produzione americano non ammette infatti che un adulterio costituisca la soluzione di una vicenda. Ad un certo punto venne perfino annunziato[46] che tale adulterio, escluso dalla versione americana, si sarebbe profilato in quella italiana, balzando *in extremis* il protagonista sulla vettura di coda del convoglio che sta per rapirgli la donna amata. In pratica anche l'edizione italiana ha optato per l'amore impossibile, ed è certo meglio così. "Immorale" per i benpensanti, un simile finale avrebbe rappresentato una sorta di "lieto fine", fatto per accontentare le anime sognanti e sospirose, piuttosto che per concludere coerentemente la storia di un "breve incontro" e di un amore irrealizzabile. Già che si parla di edizione italiana, mette conto piuttosto di domandarsi il perché di un'altra incongruenza. All'inizio, infatti, la protagonista viene presentata come una signora straniera dalla presumibilmente modesta confidenza con la lingua italiana: per scusarsi con una persona essa usa l'espressione «sorry», nel suo stesso modo di esprimersi in italiano sembra esserci un lieve impaccio, alcune tra le prime frasi che le rivolge l'amato sono pronunziate col tono di chi si spiega con una persona che mal comprende la lingua. Poi, improvvisamente, tutto si normalizza, la donna prende a parlare e a capire correntemente l'italiano (se si eccettui il

[45] Il caso dei due innamorati sorpresi anni fa a baciarsi a Villa Borghese, cioè in luogo pubblico, processati e in un primo tempo condannati, è diverso, a parte il fatto che la sentenza finale della Cassazione ha escluso l'esistenza del reato. E si tratta comunque di un caso isolato.

[46] Cfr. F. Rispoli, *Cento e una notte alla Stazione Termini*, in «Festival», n. 1, gennaio 1953.

ricorrente particolare che, ogni qual volta le "autorità" le chiedono il passaporto, il suo compagno deve ripeterle, a mo' di spiegazione, la richiesta. Particolare, quest'ultimo, che potrebbe anche essere dovuto allo stato di stordita prostrazione in cui la signora si trova). Forse questo pure è un guaio derivante dal film girato in doppia versione, con personaggi di doppia nazionalità, con attori di doppia nazionalità e con criteri commerciali, e quindi antirealistici (un film come questo, con la partecipazione di David O. Selznick, escludeva a priori la possibilità d'impiego di una colonna sonora bilingue ad oltranza). Comunque stiano le cose e senza voler dar troppo peso ad aspetti marginali del genere bisogna pur dire che anch'essi concorrono per la loro parte a determinare l'impressione di abborracciatura che deriva da tutto il film, sol che si guardi appena oltre la corretta vernice formale.

Resta da vedere anche fino a che punto tale vernice sia compatta. Tra i molti inconvenienti, derivati dall'ibrido connubio tra un regista, fino ad oggi sottile inventore e poeta, come De Sica, ed un produttore dai decisi intendimenti spettacolari, come Selznick, è noto quello relativo ai primi piani di Jennifer Jones, che Selznick pretese fossero ripresi non dal bravissimo G.R. Aldo, direttore della fotografia di *Stazione Termini*, ma da uno specialista americano, in grado di ottenere quegli effetti di levigata e anonima piacevolezza che egli si riprometteva. Vi è una scena a tale riguardo assai indicativa, ed è quella, piuttosto lunga, del primo colloquio tra i due protagonisti, seduti al tavolo del ristorante. La scena, basata essenzialmente sul dialogo (essa ha lo scopo di chiarire i precedenti, l'antefatto della vicenda) e sulle reazioni che esso fa affiorare sui volti dei due, è composta in grandissima prevalenza di primi piani, articolati in un consueto gioco di campi e controcampi. Ebbene, a dispetto d'ogni evidente cura, il contrasto stilistico tra i primi piani di Jennifer Jones e quelli di Montgomery Clift è sconcertante: alla morbidezza lievemente "flou" degli uni, rispondenti ad una tecnica a "cliché", tipicamente hollywoodiana, corrisponde, negli altri, una illuminazione contrastata, che incide con realistica nettezza il volto dell'attore. Come in un quadro dipinto a sezioni, le une ad olio e le altre ad acquarello.

Questa scena può essere assunta a simbolo di quello che è il film, frutto di un insanabile contrasto di mentalità e di metodi, che De Sica si è soltanto illuso d'aver sanato. Tra De Sica (e Zavattini) da una parte, Selznick dall'altra, il più forte si è dimostrato di gran lunga quest'ultimo. Al film egli

può apporre con piena tranquillità la propria firma.

De Sica ha dichiarato: «Per quanto mi riguarda personalmente, posso dire che dirigere ottimi e sperimentati attori, come Jennifer Jones, Montgomery Clift, Cervi, Stoppa, ecc. è stato per me una specie di riposo dopo lo sforzo a cui dovevo sottopormi nei precedenti film per plasmare e dirigere attori presi direttamente dalla vita. D'altra parte l'affiatamento fra gli attori americani e quelli italiani non ha presentato nessuna difficoltà ed è stato rapidissimo, per non dire immediato. L'unica difficoltà – e insieme forse la più importante esperienza – è stata quella di far recitare gli attori in una lingua che non era la mia. Ma l'ho superata più facilmente di quanto credessi…», con l'esempio, cioè[47]. Purtroppo anche qui De Sica si illudeva, e assai gravemente per un attore e un direttore d'attori quale ha abbondantemente dimostrato di saper essere lui. Il rendimento dei suoi interpreti, fatta eccezione per il citato Cervi e trascurando tutti gli altri, che non si elevano dal rango di macchietta, è stato sorprendentemente inadeguato, di gran lunga inferiore allo "standard" delle loro prestazioni americane. Jennifer Jones, più mossa, ha dimostrato una totale insincerità, una costruzione del personaggio tutta al di fuori, ammanierata e smancerosa, con un eccesso di smorfie che i continui primi piani hanno implacabilmente denunciato. Montgomery Clift è risultato legato, assente, del tutto privo di potere emotivo (se si eccettui un solo momento, quello in cui, di fronte al brusco "revirement" della donna, che, ritrovato il nipote, rinuncia a seguire l'innamorato a casa, egli fissa impietrito l'amata e l'impreveduto nemico, ricacciando a fatica indietro le lacrime, con un nodo alla gola: a questo punto Clift ha due o tre primi piani di intensità davvero rara). Irriconoscibile è apparso qui il Clift asciutto, immediato, umano di *Un posto al sole* (*A Place in the Sun*, 1951), di George Stevens, un regista artigiano, talvolta delicato nell'espressione dei sentimenti d'amore, che sono convinto avrebbe fatto di questo (voglio dire prodotto in base a questa combinazione) *Stazione Termini* una confezione assai più efficiente.

Contrariamente a quello che ha creduto, De Sica, per la prima volta alle prese con attori di peso – e per di più dalla lingua, dalla mentalità, dalle abitudini diverse dalle sue –, si è trovato disorientato, incapace di trasmettere le proprie intenzioni in modo così suggestionante da riuscire ad otte-

[47] Vedi De sica, *Mi sono fermato alla Stazione Termini*, cit.

nere i risultati voluti. Non solo è rimasto lui, regista, al di sotto, e di gran lunga, rispetto alla freschezza prevalente nel tono recitativo degli altri suoi film (ad onta di sporadiche insufficienze imputabili alla spesso troppo polemica scelta di interpreti non professionisti), ma ha fatto rimanere attori di consumata esperienza e di tranquillo, se pur livellato, rendimento al di sotto delle proprie normali possibilità. (Fatto, questo, tanto più grave nei confronti del Clift, interprete di particolare genuinità, che si era ingenuamente illuso di poter ritrarre dalla collaborazione con De Sica un essenziale giovamento, evadendo dalle "formule").

Alla luce di *Stazione Termini* ci si spiega assai bene come De Sica non sia riuscito finora a concludere il suo film americano. Le remore deleterie che egli ha dovuto finir col subire lavorando in Italia si moltiplicherebbero nel caso di un lavoro in America. Per il regista dovrebbe essere, questa, una ben amara esperienza, analoga a quelle che altri grandi registi europei hanno fatto ad Hollywood. Egli dovrebbe aver constatate a proprie spese come sia impossibile fondere fruttuosamente personalità, mentalità, metodi diversi, opposti. Il regista De Sica appartiene ad un altro mondo rispetto al produttore Selznick. Così come il dialoghista Truman Capote, che pure è uno scrittore singolare ed interessante (ma il cui contributo mi è sembrato di una genericità penosa, per un film che, rinunciando alla visualizzazione dell'antefatto, doveva farlo suggerire, per l'appunto, dai dialoghi), appartiene ad un altro mondo rispetto allo scenarista Zavattini.

La morale di tutto ciò mi pare possa essere una sola: che i film americani (o quanto meno "all'americana") gli americani veri sanno confezionarli assai meglio di noi. Anche – e forse soprattutto – se questo "noi" si chiama De Sica. Per questo regista che amiamo *Stazione Termini* rimarrà – è da sperare – una isolata parentesi, ma una parentesi pesantemente negativa. Nella quale di italiano è dato trovare soltanto qualche nome e le apparenze esteriori della stazione di Roma (che speriamo un'altra volta Zavattini sia in grado di "drammatizzare" in un modo meno lontano dal vero, o dal verosimile. Quel vero e quel verosimile che danno probabilmente fastidio al molto onorevole Mr. David O. Selznick).

MISCELLANEA

Non si può dire che fino ad oggi Grazia Deledda abbia avuto gran fortuna, nei suoi contatti, anche postumi, col cinematografo. Si sa, la tentazione del folklore è presso che invincibile, e non molto tempo fa ad essa

cedette Augusto Genina, nel decorativistico *L'edera* (1950). Più sorvegliato, in questo senso, si è dimostrato Aldo Vergano, regista di *Amore rosso*, titolo dietro cui si nasconde, per evidenti ragioni speculative, la vicenda di *Marianna Sirca*, romanzo del 1915, che racconta l'amore di una bella proprietaria terriera per un ex servo divenuto bandito. Il regista e i riduttori hanno, dicevo, resistito alla facile tentazione di fare del colore locale sardo a buon mercato, ma non hanno resistito a quella di "romanzare" assai liberamente il traliccio originale, con discutibili innovazioni, suggerite palesemente da motivi di indole moralistico-spettacolare. È così praticamente sparita la figura di Costantino, il compagno del protagonista Simone, per lasciare il posto a prete Fenu, personaggio nel romanzo appena accennato; e gran parte degli altri personaggi hanno, dal più al meno, cambiato fisionomia, a cominciare dal bandito Bantine Fera, che la Deledda presentava come «un bandito giovanissimo, più giovane ancora di Simone» e che nel film è diventato un fuorilegge anziano e, alla fine, provvidenzialmente demiurgico, qualche cosa di analogo al capo della mafia di *In nome della legge* (1949) di Pietro Germi. Con la sobrietà nella descrizione ambientale e paesistica contrasta quindi una ricerca di effetti patetico-truculenti, culminante in quel finale ad ecatombe, il quale fa rimpiangere la quieta malinconia che adombrava la chiusa del romanzo, col rapido accenno alle nozze di Marianna, susseguenti alla morte di Simone.

Tutto quello che si può dire di *Gli eroi della domenica* di Mario Camerini è che esso costituisce un progresso rispetto al remoto *Cinque a zero* (1932) di Mario Bonnard (con Angelo Musco, e Osvaldo Valenti centravanti), film che aveva già tentato di impostare, farsescamente, i retroscena e le passioni che si agitano intorno ad una squadra di calcio. Data la modestissima portata di quel film non è che un simile progresso possa far inorgoglire nessuno. La materia è sviluppata secondo uno scrupoloso ossequio al luogo comune, in un salomonico connubio di fumettistico patetismo e di facile comicità. L'epidermico mestiere di Camerini salva, tuttavia, per lo meno qualche apparenza.

Il successo del *Cappotto* è stato un bel guaio, per Rascel. I suoi zelanti sfruttatori lo stanno alacremente risospingendo al pietoso livello da cui era partito. Di questo fatto sono cruda testimonianza due film di questi giorni. Il primo è *Ho scelto l'amore* di Mario Zampi, il quale ha lasciato l'adottiva Inghilterra, dove aveva appena diretto *Zitto e… mosca!* (*Top Secret*, 1952), di cui

mi sono già occupato, per tornare in patria a realizzare questa farsetta dalle evidenti finalità elettorali. Zampi ha, palesemente, il "complesso di *Ninotchka*" e del film di Lubitsch ha invano inseguito, nelle sue due recenti fatiche, trovate e toni, con ben miseri risultati (vedi qui, per esempio, il trio dei funzionari sovietici, scopertamente ricalcato). Se *Zitto e… mosca!* non era che una modesta farsa, inizialmente spiritosa, poi più grossolana e prevedibile, *Ho scelto l'amore* è una tra le più ricche collane di melensaggini che da tempo capitasse di vedere. Forse nel soggetto originario di Vittorio Calvino, che non conosco, c'era un piccolo spunto suscettibile di qualche sviluppo (il travet sovietico che smarrisce a Venezia la colomba della pace, unitasi in volo alle sue compagne di piazza san Marco); qui non si trova né un tono coerente né una fantasia di lena sia pur esile. Il naufragio di Rascel e dei suoi compagni di sventura è completo.

Su un livello di pochissimo superiore si trova *Piovuto dal cielo* di Leonardo De Mitri, ispirato ad un soggetto di Zavattini, appartenente alla maniera socialfiabesca. la storiella di un ladro dalla scarsa vocazione che, avendo rubato diecimila lire ad una fanciulla ed essendosi accorto di averla così inguaiata, si prodiga per restituirgliele compiendo un altro furto. Questo lo porta a penetrare in una casa dalla finestra e ad essere scambiato per un angelo da un bimbetto. Acciuffato ad un certo momento dalla polizia, dopo che il bimbo lo ha riconosciuto per istrada, riottiene la libertà (e la fanciulla amata) prolungando la finzione e spiccando un salto per dimostrare al suo minuscolo amico e al di lui padre la propria effettiva natura d'angelo. Un soggetto di questo genere avrebbe richiesto una fantasia aerea e svagata, che lo traducesse in chiave di favola librata veramente a volo d'angelo. E invece è stato realizzato secondo una dimessa e trita chiave pseudo-realistica, in termini di spicciolo bozzettismo, prescindendo da ogni lievito poetico e indulgendo alla più risaputa convenzione rivistaiola del protagonista. Tra gli interpreti, il migliore è Sandro Pistolini, che ha tre anni. Di Cecile Aubry un maestro della fotografia come Vaclav Vich ha fatto un incrocio tra la scimmietta e la nana. Dopo questa duplice esperienza negativa, è opportuno che Rascel pensi ai casi suoi e procuri di riguadagnarsi un po' del credito imprudentemente sperperato.

I lupi mannari (*The Devil Makes Three*, 1952) di Andrew Marton è stato girato in Germania e, in teoria, dovrebbe rivelare i retroscena dell'organizzazione neonazistica, detta, appunto, dei "lupi mannari". In realtà, non fa

che raccontare una improbabile vicenduola di contrabbandi, il cui unico aspetto realistico è dato da alcune riprese dell'autostrada che collega la Baviera col Salisburghese, "opera del regime". Il luogo comune predomina, malgrado certe intenzionali ricerche d'atmosfera, evidentemente e goffamente ispirate all'esempio del *Terzo uomo* (*The Third Man*, 1949) di Carol Reed. Nel film si incontrano Gene Kelly, che non si capisce perché faccia l'attore drammatico, quando invece è un buon regista, coreografo e ballerino per film-rivista; Anna Maria Pierangeli, ostinatamente impiegata in parti, come questa, d'angelo caduto al rango d'*entraîneuse*, assolutamente inadatte al suo delicato temperamento; e, in una breve apparizione, Otto Gebühr. Segno dei tempi, alquanto mutati da quando egli monopolizzava, in film apologetici, la figura di Federico il Grande.

Una piccola farsa spesso spiritosa è *Primo peccato* (*Dreamboat*, 1952) di Claude Binyon, che, secondo un andazzo ormai diffuso, ironizza sul cattivo gusto di certo cinema muto, non che sul risibile livello delle trasmissioni televisive americane. Il caso è quello di un dignitoso professore liceale, la cui tranquillità viene messa a repentaglio dall'inopinata diffusione, che la televisione effettua, di taluni film da lui interpretati molti anni prima, quando appunto, per un breve periodo, egli aveva furoreggiato come divo del cinema muto. Il professore comincia con lo sdegnarsi, avendo rifiutato quella parentesi, e poi finisce per accettare una vantaggiosa scrittura ad Hollywood. Il film del suo rientro è *Sitting Pretty* (*Governante rubacuori*, 1948, di Walter Lang), poiché il protagonista è interpretato da Clifton Webb, con saporosa misura e con acuto senso caricaturale, che consegue i suoi risultati più gradevoli nella ricostruzione dei frammenti di vecchi film, disseminati qua e là nel racconto, con frequenti giochi contrappuntistici di ameno effetto. Questa tendenza a gettare sguardi retrospettivi – sia pure più spesso in chiave parodistica – sulla propria storia, mi sembra uno tra gli aspetti interessanti di certa recente produzione hollywoodiana. In questo ambito, sebbene sia dotato di uno spirito di grana meno sottile che quello spiegato in *Cantando sotto la pioggia* (*Singin' in the Rain*, 1952) di Gene Kelly e Stanley Donen, *Primo peccato* può essere accettato come un piacevole contributo.

Una parola va spesa per *Intrepidi vendicatori* (*The Fighter*, 1952) di Herbert Kline, più che altro per riguardo al nome del suo realizzatore. Al Kline, documentarista di rilievo, si deve tra l'altro quel *The Forgotten Village* (1941) che, su scenario di Steinbeck, descriveva la miseria e la superstizione do-

minanti la più bassa classe sociale del Messico. Sebbene sopravalutato, quel film non era privo di un suo nudo interesse documentaristico. Il Messico ritorna anche in *Intrepidi vendicatori* (ispirato al romanzo di Jack London *The Mexican*), ma interpretato in chiave facilmente romanzesca. Il film, che è un sottoprodotto di *Viva Villa!* (*Id.*, 1934) di Jack Conway, più ancora che del coetaneo *Viva Zapata!* (*Id.*, 1952) di Elia Kazan, bilancia la propria azione tra il Messico ed El Paso, cittadina di confine, nel Texas, dove si trova rifugiato un gruppo di transfughi rivoluzionari messicani. Ad essi si aggrega un nuovo profugo, superstite di un eccidio compiuto dai federalisti, il quale si dà al pugilato, per ricavarne il denaro necessario alla causa. Il "clou" del film è dato da un *match*, dove si ripete l'eterna situazione del contendente più debole, che finisce per vincere, grazie ad un supremo sforzo di volontà. Tutto nel film è volonterosamente "fasullo", compresa la recitazione di attori di valore come Richard Conte (il giovane pugile) e Lee J. Cobb (il capo dei rivoluzionari, Durango).

L'impresa che John Huston, aveva cortesemente declinata ha finito per ricadere sulle spalle di Mervyn LeRoy, ahi quanto mutato da quello che nel 1932 diresse *Io sono un evaso* (*I Am a Fugitive from a Chain Gang*), una delle più eloquenti testimonianze polemiche sulla vita americana. Alludo, s'intende, al *Quo Vadis* (*Quo Vadis*, 1951), o per meglio dire al "colossale" *Quo Vadis*, per seguire la dizione corrente. Riferire su questo gigantesco polpettone della durata di due ore e cinquantacinque e che allinea tutti i luoghi comuni su romanità e cristianesimo sarebbe impresa superflua: basti dire che per un certo pubblico vedere san Paolo che va, per così dire, a "prendere il caffè" in casa di un patrizio romano costituisce pur sempre uno spettacolo allettante. Per quanto riguarda poi il pubblico italiano, ad esso è riservato lo speciale gusto di identificare le adunate di massa sotto il balcone neroniano con quelle di piazza Venezia, e di godersi fanciullescamente certe facili analogie. Già che si allude a Nerone, diamo atto a Peter Ustinov di una caratterizzazione istrionescamente divertente, in uno stile prettamente operettistico.

La Metro Goldwyn Mayer ha poi di recente rimesso in circolazione, al fine di sfruttare l'euforia stereoscopica, un vecchio esperimento di quasi vent'anni fa, il quale aveva lasciato il tempo che aveva trovato: il cortometraggio girato col sistema Metroscopix, da osservarsi con gli occhiali bicolori. La fatica, nel giro di un quarto d'ora, è notevole, per lo spettatore.

Anche perché, mentre il particolare puntato direttamente contro di lui (in genere un oggetto contundente) risulta a fuoco, il resto dell'immagine rimane affogato in una sorta di nebbia indecisa.

Cannes: atto primo

a. VI, n. 106, marzo 1953, pp. 157-165

Una certa esperienza accumulata, in fatto di festival cinematografici, ed una valutazione, per quanto possibile obiettiva, dei singoli panorami nazionali di produzione mi ha insegnato, ormai da anni, ad accostarmi alle opere di una mostra corazzato dai principi di un incrollabile relativismo. È inutile domandarsi oggi quante delle opere presentate a Venezia o a Cannes nel tale o tal altro anno siano destinate a sopravvivere a, poniamo, cinquant'anni di storia del cinema e dell'umanità: forse nessuna di esse offre titoli sufficienti perché si possa aprirle un tal credito. Il cinema, oggi, è quello che è, e non soltanto nelle occasioni ufficiali rappresentate dai festival: per un *Luci della ribalta* quante mistificazioni, quante esercitazioni sterili, quanti vellicamenti dei più superficiali gusti popolari. Tanto vale, quindi, partire per un Festival provveduti d'un bagaglio, non dico di indulgenza colpevole, ma di facoltà discriminatrice. Pretendere fermamente l'esclusione di opere che non raggiungano neppure il livello dell'onestà, della decenza, della maturità minima indispensabile per poter entrare in una competizione internazionale, quelle opere che inutilmente appesantiscono i programmi, a detrimento di un più riposato esame delle altre più meritevoli. E poi, inforcate le benevole lenti del dottor Pangloss, gradire le intenzioni, salutare con soddisfazione i tentativi dignitosi degli esordienti, accontentarsi di una caratteristica espressione di questo o quello spirito nazionale. I tempi delle arrabbiature sono passati, ormai ben sappiamo le cose come stanno, e apprezziamo i generosi tentativi per ridurre i danni al minimo, col comprimere, come farà Venezia quest'anno (accogliendo voti espressi fin dal 1948), il periodo di proiezioni.

Ciò premesso, noterò con piacere come, nella prima fase del festival di Cannes 1953, i film nettamente indegni di comparire in una sede consimile siano risultati in misura inferiore a quella consueta in tutti o quasi tutti i festival postbellici. E che, se pure il livello generale è apparso alquanto

modesto, soprattutto a causa delle rappresentanze variamente discutibili inviate dalle maggiori nazioni produttrici, non sono mancati i motivi di interesse per merito di un certo numero di nazioni minori o minime, alcune delle quali nuove o quasi alle competizioni internazionali.

Alludo, per esempio, al Guatemala, dal quale è giunto *Naskara* (*L'alba*) di Juan Miguel de Mora, un corto metraggio che mi piace registrare insieme con i film normali di altre nazioni, in quanto esso costituisce il primo tentativo di una produzione guatemalese, ed appare inoltre dettato da ragioni nettamente narrative, anche se espresse entro la misura del breve "racconto". Nel suo schematismo, nella sua ingenuità, questo filmetto "populista" non è privo di fascino. Esso ha per protagonista una giovane donna, che percorre a piedi il suo paese, chiedendo invano giustizia per la violazione subita da una sua sorella, poi morta di parto, ad opera del figlio di un potente. Quando la donna, respinta da tutte le autorità, dispera ormai della possibilità d'una giustizia, la rivoluzione (1944) scoppia e annuncia, più o meno lontana, un'"alba" per chi ha subìto la violenza e l'iniquità dei dominatori. Nel film, che ha per protagonista Stella Inda, già interprete di notevoli film messicani, come *Los olvidados* di Buñuel, non mancano, tra varie reminiscenze ed immaturità, un'emozione sincera, un'eloquenza sommessa (anche se, per irrobustirsi, essa fa ricorso, assai ingenuamente, alle note dell'*Eroica* beethoveniana), una immediata suggestività nell'evocazione del paesaggio. Cugino di certo cinema messicano alimentato da analoghe ragioni sociali, *Naskara* se ne distingue proprio per l'accento meno ricercato ed estetizzante, più genuino, insomma.

Nel caso di *O Cangaceiro* (*Il brigante*), brasiliano, esordiente non è la nazione, ma il regista, Lima Barreto, documentarista premiato a Venezia un paio d'anni fa. Definito sbrigativamente, il film è un "western" d'ambiente brasiliano. Ma rispetto alla gran massa della consueta produzione americana del genere, esso offre un respiro più fresco, una scelta di tipi più inedita, una verginità di intuizioni e di materiale insolita. Tutti pregi derivanti dalla mancanza di formule acquisite, in un paese dalle tradizioni cinematografiche ancor giovani. Una romantica fantasia pittoresca, alimentata dalle belle immagini di H.E. Fowle, dal rigoglioso folklore dei canti indigeni, conferisce al film un suo alacre ritmo, a tratti scandito con vibrata secchezza di montaggio (il saccheggio del paese). Quello che manca, in questa storia di una banda di fuorilegge, la quale rapisce una giovane maestra, e poi si

lancia all'inseguimento suo e del bandito che l'ha fatta evadere, fin che riesce a catturare quest'ultimo, il quale cade vittima degli ex compagni, è un fondamento solido, d'indole storico-sociale. Storia e leggenda si mescolano, nella vicenda, ma essa non sembra dotata di una plausibilità sufficiente né sul piano dell'uno né sul piano dell'altra. Chi siano e che vogliano, questi cangaceiros, è difficile comprendere, tanto più quando la parte avversa, quella dei legalitari, sia rappresentata in modo così grottesco, come nella battaglia dove essi si espongono inutilmente ad un massacro sicuro. Assistendo al film è quindi consigliabile non porsi troppe domande: gradire un'ariosità stilistica insolita nella produzione brasiliana, con una luminosa rappresentazione del paesaggio (la monotona, aspra, desolata, ma suggestiva, Cantinza), con una spesso singolare scelta di tipi (il capobanda, pittorescamente disegnato da Milton Ribeiro). Anche preso come una semplice esercitazione stilistica, *O Cangaceiro* è un film notevole: oltre ai "westerns", anche certi romanzoni hollywoodiani nel gusto di *Viva Villa!* non avrebbero proprio nulla da guadagnare da un confronto.

Un'altra nazione dall'attività modesta è la Finlandia, assai saltuariamente presente alle competizioni internazionali, e qui rappresentata da *Valkoinen peura* (*La renna bianca*) [*Il bianco pastore di renne*] di Erik Blomberg (coscenarista ed operatore, oltre che regista). Il film si inserisce palesemente entro una lunga tradizione nordica, la tradizione "saghistica" dei Sjöström e degli Stiller. Ad un film di quest'ultimo, *Il vecchio castello*, richiama inevitabilmente l'apparenza esteriore dell'opera, con i suoi accecanti candori di neve, su cui si stagliano, nere, le figure umane, o i branchi delle renne. A tutta una letteratura prima ancora romanzesca che cinematografica, si ricollega l'aspetto leggendario e soprannaturale della narrazione: il tema vampiristico, in particolare, è legato ad una splendida fioritura di film, su cui è inutile soffermarsi. Tanto più che qui il tema vampiristico assume aspetto assai diverso, in quanto immerso nell'ambiente monotono e abbacinante della nevosa distesa lappone. Dove una donna, che ha sacrificato una piccola renna bianca, viene trasformata in un esemplare di tale razza. I cacciatori, che si pongono all'inseguimento dell'animale raro e pregiato, vengono da questo attirati, ad uno ad uno, in una gola, e qui uccisi per maleficio dall'essere stregato, il quale riprende le sue originarie fattezze femminili. Spetterà finalmente al marito della donna di uccidere la renna, per poi vederla, con orrore, mutarsi, esanime, nel corpo della sua sposa. Il film, piut-

tosto breve e schematico, ha talvolta un ricco respiro di immagini e, nel gioco mutevole delle apparenze del vampiro, una suasiva morbidezza: alla figura della donna dall'accattivante ed ambiguo sorriso (la genuina Mirjami Kuosmanen, che con acuta vibrazione suggerisce il progressivo, angoscioso farsi strada della consapevolezza nella mente della protagonista) si alterna quella, caracollante con irreale e felpata andatura, della candida renna inafferrabile. Anche il commento musicale di Einar Englund contribuisce, specie con un canto acuto e nostalgico, a diffondere entro il film un clima di sospeso sortilegio. Pure nel caso di *Valkoinen peura*, la sincerità dell'ispirazione, attinta a fonti nazionali, compensa la limitata originalità e il circoscritto respiro del racconto.

L'altra nazione nordica in gara, la Svezia, ha esordito con un'opera del pari coerente con certa tradizione locale. E ancora una volta un regista svedese ha saputo trovare palpiti inediti per descrivere, con partecipante pudore, un idillio tra adolescenti. L'ambiente stavolta è quello di un liceo, dove l'amore si intreccia tra due ragazzi borghesi, lui di famiglia ricca ed importante, lei figlia di un modesto professore di lettere. Sia tale ambiente, sia la tenera ricerca d'affetto che i due giovani compiono, sottraendosi alla gretta vigilanza delle famiglie, i loro segreti convegni d'amore, sempre più dominati da una sensualità prorompente, sono osservati con una delicatezza comprensiva ed illuminante. *För min heta ungdoms skull* (*Per gli ardenti amori della mia giovinezza*) di Arne Mattsson non è un film originale, ma riesce a rinnovare parzialmente, grazie alla sua freschezza di ispirazione e al vibratile palpito della sua protagonista Maj-Britt Nilsson, una certa ben nota tematica. Purtroppo, nella sua seconda parte, il film non sfugge alle regole feuilletonistiche, cui sembra soggetta tutta la produzione svedese intonata al sentimento dell'amore: artificiose complicazioni irretiscono il racconto, come conseguenza della nascita di un bimbo, che l'intransigenza delle famiglie timorose dello scandalo impone sia confinato all'estero, presso certi contadini danesi. Il matrimonio tra i due giovani, le ricerche d'evasione da parte dell'immaturo marito, insofferente dei vincoli coniugali e vittima degli stessi pregiudizi che regolano l'esistenza della sua famiglia, la rivendicazione del figlio che la donna compie e il definitivo ritrovamento dei due sposi divorziati, di fronte al bambino che li riunisce, sono altrettanti episodi nei quali viene meno la spontaneità dominante in tutta la prima parte, quella precedente il matrimonio. Il film, comunque, non manca di riconfermare

l'interesse per le psicologie giovanili, già rivelato dal precedente film di Mattsson, *Ella danzò una sola estate* [*Ha ballato una sola estate*], presentato l'anno scorso a Cannes. Non che un senso qua e là pregnante del paesaggio, osservato in funzione, per l'appunto, psicologica; una viva sensibilità ambientale (vedi certi tocchi sulla scuola, la iniziale presentazione del mondo familiare della ragazza, con quella madre pazientemente dedita a lustrare il lampadario della sala da pranzo, simbolo della modesta rispettabilità della famiglia, e quel padre probo e longanime); un'attenzione più che mai solerte per il problema sessuale, assumente un rilievo dominante nel paese, attraverso un conflitto fra generazioni.

Un paese, la cui presenza è ormai diventata motivo di sicuro interesse per i festival cinematografici, è il Giappone. La prima opera presentata a Cannes, *Daibutsu* [*Daibutsu kaigen*] (*La saga del grande Budda*) di Teinosuke Kinugasa, appartiene al filone dei film ispirati alle antiche leggendarie tradizioni popolari. Esso racconta come milleduecento anni or sono il Mikado, per propiziare la divinità, la quale aveva colpito il paese con ripetuti flagelli, decidesse l'erezione di un simulacro di Budda dalle inusitate, gigantesche proporzioni. E come tali imponenti lavori, della durata di diversi anni, nascondessero un retroscena di rivalità tra nobili famiglie, una delle quali interessata a promuovere l'edificazione della statua, l'altra, per opposti motivi, ad impedirla. Il film è appunto la storia dei successivi sabotaggi, attraverso cui si tenta di arrestare i lavori. Gli oppositori si valgono anche, ad un certo momento, della collaborazione della donna amata dal giovane scultore, la quale, per una banale gelosia, presta loro mano, per poi pentirsene. Dopo vicende alterne, il simulacro viene condotto a termine, ma proprio all'ultimo momento, quando l'involucro sta per cadere, scoprendo il volto del dio, un ennesimo sabotaggio rischia di disperdere tanta fatica: lo scultore riesce a frustrare il tentativo, ma paga il gesto coraggioso con la vita. Può tuttavia vedere, prima di chiudere gli occhi, il lavoro compiuto. Poi la sua donna, colpita come da una folle, invasata ispirazione, si inerpica sul grembo del Budda e là esegue una sua ultima danza di disperazione. Le danze della donna, in altri momenti morbidamente sensuose, segnano altrettanti passaggi cruciali di un film, che ritrae dal volto cangiante della stupenda, femminilissima Machiko Kyō (l'interprete di *Rashomon* e di *Il romanzo di Genji*) gran parte del proprio indefinibile fascino. Certo, si tratta di un'opera assai lontana dalla nostra mentalità, a differenza di *Rashomon*, più

affine, caso mai, a *O-Haru* [*La vita di O-Haru - Donna galante*]. Rispetto a quest'ultimo film, tuttavia, *Daibutsu* soffre di una più impercettibile linea narrativa, diffondendosi in un lento, assorto descrittivismo, solo a tratti ravvivato da determinate figurazioni-chiave, a carattere vagamente simbolico (vedi le danze sopra ricordate). Sotto l'aspetto formale anche *Daibutsu* reca l'impronta di una assoluta maturità, attestata così dalla musica, di una sottilissima espressività, come dalla fotografia, che è di Kohei Sugiyama, l'operatore premiato l'anno scorso a Cannes per *Il romanzo di Genji*.

Ad una realtà viva e bruciante è invece ispirato il secondo film giapponese, *Gembaku no ko* (*I bambini di Hiroshima*) di Kaneto Shindō, opera che a me sembra distaccarsi nobilmente da tutte quelle presentate nella prima fase del festival. Privo di un soggetto vero e proprio, il film intende documentare la situazione degli abitanti di Hiroshima, la grande città, dove il 6 agosto 1945 venne fatta scoppiare la prima bomba atomica e dove 250.000 persone trovarono la morte in un sol istante. *Gembaku no ko* non accusa nessuno, almeno esplicitamente, non va alla ricerca di cause, di responsabilità, indica soltanto, con atroce evidenza, le conseguenze del flagello. La portata di questo fu tale, per cui la sventura si propaga ancor oggi, a distanza d'anni, come constata la giovane maestrina protagonista, la quale, dall'isola vicina dove lavora, torna ad Hiroshima, per rivedere la propria città e rendere omaggio alla tomba dei propri genitori periti nello scoppio. Il film segue l'itinerario della donna, i suoi incontri, con individui e famiglie, ognuno dei quali reca i segni indelebili e dolorosi della tragedia. Un vecchio ex servitore della ragazza è rimasto sfigurato e, umiliato dalla miseria, vive nell'attesa della morte, in una squallida capanna, con il solo conforto del nipotino, allevato in un asilo. Degli unici tre bambini già suoi allievi, uno perde, proprio mentre la maestrina va per visitarlo, il padre, sofferente in seguito ai postumi dell'offesa atomica; un'altra è inchiodata in un letto, e breve tempo le resta da vivere; il terzo ha una sorella, rimasta gravemente storpia in seguito allo scoppio, alla cui modesta cena nuziale la maestra partecipa. Essa si propone di portare via con sé il nipotino del servo, per assicurargli un migliore avvenire: ma si trova di fronte prima all'opposizione del vecchio, per cui quel bambino costituisce l'unica ragione di vita, poi del bimbo stesso, attaccato all'affetto del nonno. Quest'ultimo, tuttavia, comprende quale sia l'interesse del nipote, e si uccide dando fuoco alla propria capanna, per troncare l'ultimo legame del bambino con la sua terra. Il si-

gnificato del film risiede nella constatazione che, a sette anni dalla tragedia, se la città appare per gran parte ricostruita, attiva, alacre, molte delle creature che la abitano recano ancora i segni mortali o deformanti dell'offesa giunta dal cielo. Sarebbe un errore chiedere al film quello che esso non vuol dare, un'indagine razionale e polemica, un'interpretazione qualsiasi dei fatti: *Gembaku no ko* intende semplicemente, sommessamente, pacatamente, ma con intensa vibrazione, descrivere l'esistenza di una popolazione "sette anni dopo". E di questa popolazione sceglie, come emblemi, famiglie e individui, umili in una loro, malgrado tutto, tenace ed ottimistica volontà di sopravvivere, con la speranza che un simile flagello non debba ripetersi più, in nessuna parte del mondo. Con la sua melanconia dolce e struggente, il film assume quindi l'universalità di un messaggio a tutti gli uomini. Il suo discorso raggiunge una limpida castità di espressione, sorretto com'è da una pena pacata e virile, non che da una facoltà d'osservazione lucida quanto commossa. Quando viene rapidamente rievocato l'istante della tragedia, il tono di distesa, accorata descrizione si fa più concitato, in una apocalittica allegoricità: alle luminose immagini di una vita quieta ed abitudinaria succedono, introdotte, nella colonna sonora, da un silenzio agghiacciante, quelle evocanti uno strazio, un orrore, che di per sé, nella sua eloquenza muta, suona condanna della guerra. In quell'istante la mente corre a *Guernica* di Picasso o, per rimanere in campo cinematografico, alla sequenza del bombardamento in *Giochi proibiti*. Accanto a quest'ultimo film, a *Sciuscià*, ai capolavori di Rossellini, che talvolta richiama, nel suo andamento di nuda, obiettiva, se pur commossa, inchiesta, mi pare sia giusto collocare *Gembaku no ko*, stupendo contributo ad una interpretazione della guerra, offerto da un paese che ha duramente scontato le proprie responsabilità. Inutile dire che, nell'uso appropriato dei mezzi d'espressione come nella fragranza dell'interpretazione, l'opera di Kaneto Shindō conferma l'eccellenza in ogni campo degli artisti del cinema giapponese, a qualunque genere di impegno essi si applichino.

Assenti le nazioni dell'Europa orientale, conforme ad una prassi che qualcuno crede destinata a venir presto abbandonata, ancora una volta la sola Jugoslavia ha figurato tra i paesi comunisti, a produzione statalizzata. Se in un film come *Sofka*, presentato anni fa a Venezia, era dato riscontrare, in mezzo ad una sostanziale immaturità espressiva, una certa genuina impronta nazionale, con reminiscenze figurative di certo grande cinema so-

vietico, *Nevjera* (*Equinozio*) di Vladimir Pogačić denuncia – qualora debba venir assunto quale pietra di paragone di un livello generale – un sensibile regresso. La produzione jugoslava sembra legata ad un greve gusto del "mélo" a forti tinte (non per nulla il film è basato su un dramma fine ottocento, di Ivo Vojnović), realizzato con un assiduo ricorso al luogo comune, attinto ad un risibile repertorio: le passioni prorompono in armonia con una grande tempesta equinoziale. Inutile soffermarsi sulla trama di un'opera fondata su ricatti d'avventurieri ed agnizioni di figli naturali, tanto più che i dati grossolani non appaiono riscattati da alcuna virtù di racconto.

Assente, con la Germania orientale, anche quella occidentale, il cui livello produttivo non sembra ancora gran che soddisfacente, all'Austria è spettato di rappresentare i paesi di lingua tedesca. *1. April 2000* di Wolfgang Liebeneiner è un film polemico-satirico. Col divertito consenso degli occupanti, evidentemente persuasi che il 1° aprile ogni scherzo è lecito, il governo austriaco ha ufficialmente appoggiato questa fantasia avveniristica, dai facili allegorismi e dalle dirette allusioni. Liebeneiner suppone che, trovandosi nel 2000 l'Austria ancora occupata dalle quattro nazioni vincitrici, un suo presidente del Consiglio, all'atto del proprio insediamento, comunichi ai commissari alleati la sua decisione di metterli alla porta insieme con le loro truppe, perché il suo paese è stanco di promesse non mantenute. L'Unione Globale (leggi O.N.U.) considera l'atto, che ha sollevato l'euforia popolare, provocatorio, e spedisce a Vienna una commissione d'inchiesta internazionale ed una polizia armata di misteriosi raggi mortali. L'Austria viene sottoposta a processo, con l'intento di radiarla dalla carta geografica, sotto l'accusa di essere stata in ogni tempo una nazione aggressiva. L'astuto presidente, mobilitando cinema, teatro, televisione, etc., riesce invece a dimostrare, con una serie di rievocazioni storiche, alla aggressiva presidentessa della commissione, che le tradizioni del suo paese sono sempre state pacifiche e nobili, nell'interesse non solo dell'Austria stessa, ma dell'Europa intera. Le opinioni dei vari componenti la commissione a poco a poco si scuotono, per crollare definitivamente quando una dimostrazione collettiva attesta l'innato e radicato amore dell'austriaco per la musica, espressione della gioia di vivere, manifestata attraverso le operette, i valzer e i canti e le danze tirolesi. Il colpo di grazia alla feroce presidentessa viene dato dalla scoperta, in biblioteca, di una polverosa pergamena, firmata da Stalin, Churchill e Roosevelt [Truman] a Potsdam nel 1945, dove all'Austria veniva ri-

conosciuto solennemente il diritto alla indipendenza. Un matrimonio col presidente, conforme alle tradizioni austriache, sancisce la capitolazione dell'inquisitrice, e tuttavia sul volto del "premier" si distende un'ombra: tutto ciò accadrà nel 2000, ma fino ad allora? Nell'ultima inquadratura il film riassume il tono serio della didascalia iniziale, che lo sviluppo facilmente ridanciano del racconto aveva disperso. Gli strumenti di cui Liebeneiner si vale per la sua satira sono alquanto ovvii, di una cordiale bonarietà: l'ironia su certi strumenti ed armi dell'avvenire, per esempio, non è davvero inedita, e lo stesso conflitto, politico-sentimentale, che sta alla base del racconto, è venerando, come fonte di ispirazione. Alquanto corrivo è l'andamento rivistaiolo che il racconto stesso non tarda ad assumere, con quel frequente inserimento di quadri retrospettivi e quella confidenziale mescolanza di passato e di presente. E la comicità non riesce quasi mai a seguire un filo più arguto e sottile che non sia quello del caratteristico gusto viennese per la franca *facetia*, aliena da troppe sofisticazioni. Né l'ironia allusiva di un Lubitsch, quindi, e neppure l'eleganza nostalgica di un Forst: ma una generosa copia di trovate, ora piuttosto goffe, ora spiritose, una comicità esplicita e indiscriminata, un fiato un po' greve ma presso che assiduo, anche grazie all'ausilio degli scorci, oleograficamente, se pur maliziosamente rievocativi, e soprattutto dell'onda, generosamente profusa, della buona musica viennese d'ogni stile.

Una gradevole sorpresa è giunta dalla Spagna, paese la cui produzione ci era apparsa, fino ad oggi, dominata dal convenzionalismo, non meno che dalla grossolanità dei mezzi espressivi. Di tale sorpresa dobbiamo esser grati a Luis G. Berlanga, il giovane scenarista (con Juan A. Bardem e Miguel Mihura) e regista di *¡Bienvenido, Mister Marshall!*. Ho citato a bella posta i nomi dei collaboratori allo scenario, in quanto dalla sua ben articolata e succosa struttura, così come dall'arguzia del dialogo e del commento fuori campo, il film trae evidenti ragioni di vitalità, incrementate da una direzione agile, mossa, in una fresca varietà di toni. L'intento dell'opera è bonariamente satirico: uno sperduto paesello agreste della Castiglia viene messo a rumore da una notizia imprevista, quella relativa ad un imminente passaggio per la località di una commissione americana del piano Marshall. Le fantasie si eccitano, gli ospiti d'eccezione vengono attesi come altrettanti messia, destinati a recare doni e benessere al villaggio, dalla modestissima economia rurale. Si discutono i modi più acconci per rendere omaggio ai

benefattori, inducendoli ad una lunga e provvidenziale sosta. Si profondono sforzi (acquistando il necessario a credito), per mutare il volto del paese da castigliano in andaluso, in base a criteri stereotipamente e folkloristicamente turistici, pensando di renderlo più attraente e festoso. Si provano assiduamente manifestazioni di clamoroso ossequio. E infine si prende accurata nota dei desideri di ciascun abitante, cui senza dubbio gli americani elargiranno un dono personale (senza pregiudizio delle provvidenze d'ordine generale). Ma quando il giorno arriva, tutto si riduce ad un frettoloso passaggio di automobili chiuse, che spariscono, senza sostare, in una nube di polvere. Ai buoni villici non rimane che tornare filosoficamente alla vita d'ogni giorno, decisi ad aiutarsi unicamente con le proprie braccia, e contribuire con generosità ognuno secondo le proprie umili forze, a mettere insieme il denaro necessario per far fronte alle spese ottimisticamente sostenute dall'alcalde, con la fallace certezza che esse avrebbero smisuratamente fruttificato.

La vita semplice ed abitudinaria del paesino, i tic dei suoi principali abitanti, disegnati come amabili macchiette, lo sgomento e poi l'euforia dell'attesa, la quieta rassegnazione del finale sono osservati dal Berlanga con occhio benevolmente ironico e al tempo stesso con ottimistica tenerezza. Dai toni di alacre farsa si può quindi giungere senza scarti all'affettuosa, e naturalmente ovvia, moralità della conclusione. S'intende che le reminiscenze non mancano: da quelle teatrali (*Il revisore* di Gogol' ritorna alla mente durante la visita del Delegato governativo, apportatore della notizia; *Piccola città* di Thornton Wilder è richiamata dalla presenza ordinatrice della voce fuori campo) a quelle cinematografiche (il paese messo a rumore dall'imminente arrivo di uno straniero, sia pure dai più invocato, anzi che temuto, può rammentare quello di *La kermesse eroica* di Feyder; e a *Sogni proibiti* di Norman Z. McLeod rimandano le visioni notturne di alcuni personaggi. È questo uno tra i passaggi più spassosi del film: il sindaco, assiduo spettatore di "westerns", si immagina protagonista, mercé l'arrivo degli americani, di una vicenda del genere, a base di pistolettate, in un caratteristico "saloon"; l'hidalgo fiero e sdegnoso si figura messo in pentola da un'orda di pellerossa; il prete si vede processato dal tenebroso Ku Klux Klan; il povero agricoltore sogna di vedersi piovere dal cielo, dono dei Re Magi d'oltre oceano, un trattore). Nei suoi limiti non ambiziosi, di cordiale ma non gratuita comicità, di satiretta a fior di pelle, *¡Bienvenido, Mister Mar-*

shall! costituisce un lieto incontro, il primo che ci riconcili con la cinematografia spagnola.

Mentre dalle nazioni così dette minori, o quanto meno scarsamente familiari a noi, sono giunte diverse opere di vario ma sempre notevole rilievo, una serie di delusioni ha riservato la produzione di alcuni tra i maggiori paesi europei. La Gran Bretagna, ritenendosi impreparata, ha addirittura rinunciato a partecipare ufficialmente. Tra le partecipazioni a titolo privato, provenienti da quel paese, va registrato finora un film di Charles Frank, *Intimate Relations*, presentato fuori concorso e basato sulla commedia *Les Parents terribles* di Jean Cocteau. Si tratta di una piatta, grigia e pedissequa riduzione, del tutto priva di quei valori di impegno psicologico, che per lo meno offriva il pur discutibile tentativo analogo, compiuto anni or sono dallo stesso Cocteau. Né l'ambiente né i personaggi riescono ad attingere una dimensione, una fisionomia; alcuni interpreti appaiono, oltre che mediocri, inadatti ai rispettivi personaggi. Sui suoi compagni si solleva di qualche poco Marian Spencer, nella parte di Yvonne. Più degno di presenza ad un festival va considerato il breve *The Stranger Left No Card*, dovuto ad una donna esordiente, Wendy Toye, storiella assolutamente gratuita, ma piacevolmente risultante da un impasto di festosità e di "thrilling", la quale narra di un tale che, per compiere un delitto "perfetto", suggerito da intendimenti di vendetta per un torto subìto, giunge in una cittadina camuffato in una pittoresca e irsuta guisa dickensiana, quasi fosse piovuto da un altro secolo e da un altro mondo. Il filmetto ha un suo garbo sciolto ed un suo *humour*, di impronta ben britannica. Esso, insieme con il ricordato film guatemalese e con lo stupendo *Crin Blanc* del francese Albert Lamorisse (già autore dell'affine *Bim*, presentato a Cannes nel 1951), fornisce l'esempio di come la novella cinematografica, praticamente ignorata o quasi in Italia, possa costituire un genere suscettibile di risultati fecondi.

A *Crin Blanc* è stato assegnato recentemente il premio Vigo, e più ancora gli si addirebbe un premio Flaherty, qualora questo venisse istituito. Si tratta infatti di una pagina che probabilmente l'autore di *Louisiana Story* potrebbe e vorrebbe aver firmato. Attraverso immagini luminose e spaziose (la fotografia è di Edmond Séchan, mentre la musica, assai acutamente descrittiva, è di Maurice Le Roux), questo breve film narra l'amicizia di un ragazzo e di un bianco cavallo selvaggio, nel quadro monotonamente fascinoso della Camargue, una regione del sud della Francia. Il magnifico ani-

male desta le cupidigie degli uomini, ma essi non riescono a domarlo, a costringerlo alla cattività. Solo il ragazzo, che ne è attratto in una maniera infantilmente pura, può avvicinarlo impunemente, e poi legarlo a sé d'amicizia, comprendendone la ribelle fierezza di spirito, curando una sua ferita, montandolo senza imporgli alcuna schiavitù. Ma gli uomini tentano ancora una volta di fare loro "Crin Blanc", giungendo perfino ad imprigionarlo entro una cortina di fuoco, da cui il ragazzo riesce, coraggiosamente, a farlo evadere. Inseguiti dagli uomini, essi non si arrestano di fronte alla barriera di un fiume e, trascinati dalla sua corrente, spariscono, l'uno in groppa all'altro, nel mare, verso un paese, dove gli uomini e gli animali sono amici tra loro La favola è raccontata con una verginità di linguaggio singolare; il richiamo a Flaherty è più che lecito, di fronte a una così umana comprensione dei misteriosi, istintivi rapporti che si stabiliscono tra il ragazzo e l'animale, di fronte ad una così fervida contemplazione della natura, al di fuori d'ogni adulterazione.

Dei lungometraggi francesi, modesto ma tutt'altro che spiacevole è *Horizons sans fin* di Jean Dréville, dedicato alla memoria dell'aviatrice Hélène Boucher, già detentrice di vari records mondiali, tra cui quello assoluto di velocità, conquistato nel 1934, pochi mesi prima di morire in un volo di allenamento. Il film illustra la caparbia vocazione di questa ragazza, semplice e disarmante, la quale, da commessa di negozio che era, riuscì a diventare una eccezionale campionessa, superando le diffidenze di tecnici e costruttori nei confronti di una donna, sospettata di dilettantismo e di presunzione. Il regista si sofferma a descrivere l'ambiente dell'aeroporto dove Hélène fa le sue prove, sostenuta dal generoso slancio di un gruppo di meccanici e di piloti, sperimentatori per conto di una grossa casa produttrice di velivoli, i quali favoriscono in ogni modo lo svilupparsi della vocazione della ragazza, sotto gli occhi scettici del quadrato capo dell'ufficio progetti. La vita di questa piccola comunità viene così seguita affettuosamente, nella sua cordiale fusione, nelle sue speranze, nei suoi tentativi, nei suoi successi e nelle dolorose perdite, che successivamente segnano le tappe del progresso. Il definitivo grande successo di Hélène coincide col sacrificio di quello che era stato il suo maestro di volo, il miglior pilota del gruppo. Su uno scenario di Raymond Caillava, legato ad uno schema tutt'altro che originale, ma pur onesto e sincero, Dréville ha costruito un film simpaticamente equilibrato tra il richiamo emotivo e la notazione comica, ben coadiuvato dalla delicata

Gisèle Pascal e da un eccellente gruppo di caratteristi: Jean Chevrier, René Blancard, etc.

Con *Les vacances de M. Hulot*, a distanza di quattro anni e dopo aver rifiutato vantaggiose ma grossolane occasioni, come quella di un film con Totò, Jacques Tati ha tentato di rinverdire i lauri conseguiti a Venezia con l'impreveduto e garbatissimo *Giorno di festa*, ritrattino di un buffo postino di campagna. Questa volta Tati, traendo ancora una volta partito dal proprio funambolismo di attore del "music-hall", oltre che dalla propria capacità di osservazione umoristica, ha voluto offrire un ironico quadro della vita estiva in una stazione balneare frequentata dalla minuta borghesia. Non si può negare al film una copia di trovate e trovatine alacri e spesso divertenti, una puntualità nella descrizione dell'ambiente e dei tipi, macchiettisticamente individuali, che lo popolano. Ma tutto ciò non è sufficiente a reggere, senza il minimo sussidio di racconto, un'ora e tre quarti di proiezione. Tanto più in quanto l'inventiva del Tati appare qui, a differenza che in *Giorno di festa* (impregnato di uno spirito di rustica "gauloiserie"), limitatamente originale. Troppi "gags", implicanti un estro soprattutto mimico, sono direttamente mutuati dal Chaplin dei "two-reel", così come la trovata iniziale, dell'altoparlante della stazione il quale trasmette avvisi incomprensibili disorientando i viaggiatori, si trovava già, presso che identica, nel film sovietico di Rajzman *Un treno va in Oriente*. L'errore di Tati consiste nell'aver creduto di poter protrarre fino alla misura del film normale un genere di invenzione che Chaplin accortamente chiudeva nei limiti delle due bobine. Peccato perché *Les vacances de M. Hulot* è comunque un film che sprizza intelligenza ad ogni passo e centra alcuni aspetti tipici della piccola borghesia con una precisione mordace, la quale può ricordare certo Longanesi. Quale una serie, troppo insistita, di vignette umoristiche va appunto considerato il film, caratterizzato da un impiego singolare del sonoro: il protagonista, il quale non emette che vaghi suoni o frasi smozzicate, la porta a doppio battente, di comunicazione tra le cucine e la sala da pranzo dell'albergo, la quale chiudendosi produce un curioso rumore (simbolo, quasi, della monotona, squallida vita di "divertimento obbligatorio"), il dialogo in genere, assolutamente casuale, frammentario, più rumoristico che legato ad un qualsiasi contenuto e via dicendo. Molti tra i tic che distinguono i clienti dell'albergo sono originalmente intuiti, sottilmente allusivi ad un'intera categoria umana, e compensano di altri più ovvii e risaputi; così come certi

"gags" (vedi la scena in cui la "caffettiera" scoppiettante del protagonista si infila casualmente in un cimitero durante la celebrazione di un funerale) appaiono dotati di un estro più vivido di altri, meccanicamente introdotti, al fine di alimentar ad ogni costo una dispersa narrazione, che avrebbe potuto durare mezz'ora come proseguire all'infinito.

Il film più importante della rappresentanza francese e uno tra i più importanti del festival è *Le Salaire de la peur* di Henri-Georges Clouzot, condotto a termine dopo una fatica massacrante, protrattasi, per ragioni climatiche ed economiche, lungo due successive estati. Clouzot ha infatti scelto la Camargue, assolata e selvaggia, per ricostruirvi un suo Guatemala, fantastico e pur atrocemente "verosimile". Avvertiva Georges Arnaud all'inizio del romanzo omonimo da cui Clouzot ha ricavato lo spunto: «È inutile cercare sulla carta geografica le località nominate in questo libro. L'esattezza geografica non è che una illusione: il Guatemala, per esempio, non esiste. Io lo so, ci sono vissuto». Clouzot ha preso in parola il suo autore: ha "creato" un paese autentico, e pur assurdo, nella sua fisionomia desolata e riarsa, nella sua fermentante, laida e crudele concomitanza di esseri, di umori, di situazioni eccezionali. Le reminiscenze del soggiorno sudamericano del regista si sono qui fuse con il suo ben noto gusto compiaciuto per l'osservazione acre, sadica, macabra, con la sua tendenza a descrivere condizioni umane permeate da un senso di schifo, d'orrore, di oppressione morbosa. Il romanzo di Arnaud non ha fornito a Clouzot se non un labile suggerimento: generico frutto di una inventiva scolorita e stilisticamente non individuata, il romanzo ha proposto una situazione che a Clouzot è sembrata, giustificatamente, suscettibile di sviluppi nel senso di un "cinema della crudeltà", quale egli persegue. Se vi è un film scarsamente debitore al romanzo da cui trae le origini, questo è *Le Salaire de la peur*. Clouzot ha tutto (o quasi) autonomamente inventato, a cominciare da quello straordinario ambiente, di sabbia e di pietrame, monotono e ossessionante popolato da insetti disgustosi e da uomini esasperati, quell'ambiente nella cui minuta, accanita, feroce descrizione il regista indugia per tutta la prima lunga parte del film. Su questo sfondo, fin dalla prima inquadratura (la cavalletta che si dibatte prigioniera del ragazzo, osservata con freddo compiacimento), si distacca lentamente, in mezzo ad un coro di figure spesso suggerite con tocchi maestri, il quartetto degli eroi della vicenda, anche questi totalmente trasformati e inventati, rispetto al romanzo, dove vive-

vano di una ben pallida vita. Questi quattro individui, respinti dal consorzio umano, i quali aspirano a trovare i mezzi materiali per evadere dall'inferno guatemalese, sono: Joe, un bandito parigino; "Bimba", un tedesco, già condannato dai nazisti al lavoro nelle miniere di sale; Luigi, un italiano dedito al mestiere di muratore e gravemente minato da una malattia di petto contratta sottoponendosi a una dura fatica sotto quel clima; Mario, un corso privo di scrupoli. L'occasione favorevole per i quattro si presenta, allorché, un pozzo di petrolio nel deserto diventa preda delle fiamme: l'unico mezzo per salvare il giacimento è di "soffiare" il petrolio con un potente esplosivo. La società che sfrutta i pozzi di petrolio intende far partire dal villaggio due camion carichi di nitroglicerina, i quali, attraversando una regione asperrima, tentino di recare ai pozzi l'esplosivo necessario. L'impresa è presso che disperata, significa la morte quasi certa per le due coppie di camionisti: ogni minimo urto o incidente provocherebbe la deflagrazione del carico. Ma il premio promesso è assai alto: e i quattro uomini, non avendo più nulla da perdere, tentano. La seconda parte del film è costituita, appunto, dalla storia di questo viaggio, delle sue angosciose insidie, delle sue paurose alternative, che Clouzot ha moltiplicato, rispetto al romanzo, con una raffinata ferocia, con un virtuosistico gusto della "suspense". Non si può negare che la successione dei tranelli disseminati lungo l'accidentato cammino sia legata con una inesorabilità che non dà tregua. Ma certo non ci si può sottrarre, pur ammirando la sbalorditiva precisione della tecnica e del montaggio, ad un'impressione di fatica, di artificio. Clouzot si diverte a tenere ad ogni istante lo spettatore col fiato mozzo in attesa di una catastrofe che, quanto più è prevedibile, tanto meno si verifica, allo stesso modo che un Hitchcock si diverte, nei suoi giochetti polizieschi, con l'architettare indovinelli angosciosi. Qui però la posta era assai più alta, come dimostra l'approfondimento umano che il regista ha spiegato, nel disegno di alcuni personaggi, sopra tutti dell'italiano, che Folco Lulli ha incarnato con una stupenda pienezza di rilievo, di colore (penso a quel francese parlato alla "becera", penso a certi scatti esuberanti e infantili, alternati con desolati ripiegamenti). Spiace quindi che un film come questo, psicologicamente impegnato e mirante ad una universale moralità (vagamente analoga a quella del *Tesoro della Sierra Madre* di John Huston, compiangente le sterili fatiche e pericoli sostenuti dall'uomo, per l'ansia di un guadagno, che il caso disperde), si compiaccia ad ogni passo di sensazioni gratuitamente drogate,

di emozioni facilmente, se pur abilissimamente, provocate (a pagine ferme, intense, come quella del brillamento della mina, altre se ne alternano di insistite, come quella del passaggio dei camion sul tavolato sospeso sopra il vuoto, ed altre ancora di deciso e necrofilo cattivo gusto: vedi l'episodio della perdita della gamba da parte di Joe, il quale, vedi caso, è tra i pochi presi a prestito dal romanzo). Va comunque dato atto a Clouzot di aver saputo condurre un racconto, della durata di due ore e mezzo, lungo una parabola emotiva che tocca il proprio culmine quando il momento della distensione sembra esser giunto: saltata in aria la coppia Luigi-"Bimba", senza che il motivo del disastro appaia individuabile (e il mistero aggiunge alla situazione un alone di più stringente orrore), perito Joe, vittima anche del paralizzante panico, che era subentrato al suo iniziale spavaldo cinismo, il solo Mario porta a termine l'impresa. Ma neppur lui riesce a godere il "prezzo della paura": l'esultanza per il successo gli è fatale. Durante il solitario viaggio di ritorno, verso la ragazza indigena che lo ama e lo attende al villaggio, egli abbandona il suo camion al ritmo di un valzer sfrenato che la radio sta trasmettendo, fin che, perduto il controllo della macchina, si sfracella con essa giù per un burrone. Il brano finale costituisce il culmine del virtuosismo di Clouzot, del suo gusto per i contrasti accentuati e programmatici: la danza del camion impazzito si alterna convulsamente, nel montaggio, con la visione del bar del villaggio, dove lo stesso valzer trasmesso dalla radio viene ballato in segno di gioia per il ritorno di Mario. Spregiudicato nell'indagine delle psicologie, come nella suggestione climatica ed ambientale, sbalorditivo nella padronanza del mezzo espressivo, implacabile nella ricerca dell'effetto quanto più possibile urtante e provocatorio, *Le Salaire de la peur* è un "concentrato" del terrificante, istrionico nichilismo del regista, la sua "summa", oltre i risultati della quale, nel bene come nel male, sembra quasi impossibile egli debba riuscire a spingersi in avvenire.

Caratterizzata da un impegno prevalentemente commerciale risulta la rappresentanza americana. Un frettoloso accenno può esser bastevole per *Lili* di Charles Walters, un colorato e mieloso pretesto per Leslie Caron, in una parte di ingenua colombella piovuta nel mondo variopinto di un Luna Park, dove trova l'amore di un burattinaio e l'amicizia dei suoi quasi umani fantocci; mediocri "gags" e poveri spunti coreografici condiscono un filmetto, la cui presenza ad un festival appare ingiustificabile. Alla di-

mensione di un talvolta agganciante, ma meccanico, "thriller" Alfred Hitchcock ha ridotto, in *I Confess*, uno spunto di vivo interesse psicologico e morale, mutuato da un dramma di Paul Anthelme. Un giovane sacerdote cattolico di Québec si trova a dover ascoltare, in ora notturna, la confessione dell'inserviente della canonica, il quale, recatosi a rubare in casa di un avvocato e sorpreso sul fatto, ha ucciso il derubando. Scoperto il delitto, una serie di prove si accumula proprio contro il sacerdote, sia perché viene risaputo che l'assassino indossava una tonaca da prete, sia perché il protagonista, a causa dei suoi rapporti con una bella signora, un tempo a lui fidanzata e tuttora di lui innamorata, ha compiuto e compie alcuni passi falsi, alcune azioni inspiegabili, delle quali si rifiuta di dar conto alla polizia, cui, d'altronde, vincolato com'è dal segreto del confessionale, non può rivelare l'identità del vero colpevole. Malgrado una generosa confessione della donna, la quale si risolve a render noto il proprio sentimento e le ragioni dei propri incontri col prete (l'avvocato assassinato ricattava i due per averli scoperti insieme anni prima, allorché la donna era già sposata, ma il giovanotto non ancora "chiamato" dalla vocazione sacerdotale), il prete viene sottoposto a giudizio. La giuria lo dichiara "non colpevole" per insufficienza di prove, ma la folla, che è assiepata dentro e fuori del tribunale, la pensa altrimenti e minaccia di linciarlo. A questo punto interviene la moglie dell'assassino a gridare l'innocenza del sacerdote, ma viene freddata da una rivoltellata del marito, il quale, rifugiatosi poi in un albergo vicino, è finalmente abbattuto dalla polizia. Sbaglierebbe chi credesse che Hitchcock abbia cercato di approfondire il problema morale del sacerdote, consapevole di una certa verità e pure inchiodato al silenzio da un dovere più alto, il cui adempimento egli potrebbe scontare con l'impiccagione. Questa drammatica e insolita situazione psicologica il regista ha preferito semplicemente presupporre, affidandosi alla bravura del suo interprete, che è Montgomery Clift. E, secondo il suo costume, si è abbandonato al piacere dell'emozione per l'emozione, non senza appesantire il racconto di elementi romanzeschi (il rapporto tra il sacerdote e la donna, il cui personaggio è comunque meglio illuminato che non quello maschile) e di compiaciute e risapute ricerche d'effetto (il fastidioso finale, con la rincorsa dell'assassino il quale, prima di morire, sente il bisogno di fare una gran predica, scrupolosamente ascoltato dai poliziotti). Inoltre, come sempre nei film di Hitchcock, non mancano i particolari gratuiti e difficilmente spiegabili: come

mai il ricattatore si faccia vivo a distanza di tanto tempo; come mai l'assassino, inizialmente dipinto come un poveraccio terrorizzato dalla propria azione, si trasformi poi in un mostro (manco a dirlo, tedesco), dalla nazistica e manierata ferocia. E via dicendo. A patto di non porsi troppi interrogativi e di accettare la rinuncia ad impegni psicologici troppo alti, lo spettatore può tuttavia divertirsi, assistendo ad *I Confess*, come ad uno spettacolo accortamente fabbricato, con una tecnica consumatissima e con un infallibile senso della "suspense", non che ottimamente recitato, oltre che dal Clift, da Anne Baxter, Karl Malden e Brian Aherne.

Peter Pan di James M. Barrie (originariamente scritto sotto forma di romanzo: *Peter Pan in Kensington Gardens*, seguito da *Peter Pan and Wendy*; e poi trasferito, con pari, strepitoso successo, che tuttora perdura, sulla scena) è una specie di precoce classico, in Inghilterra (e anche da noi non manca chi lo conserva tra i poetici ricordi dell'infanzia). È il frutto di una tenue fantasia d'altri tempi (il primo volume apparve nel 1906): il magico ragazzo Peter Pan il simbolo dell'eterna giovinezza dello spirito, un simbolo caro non soltanto ai ragazzi, ma anche ai grandi che sappiano conservarsi "puri di cuore". Peter, inseparabile dalla dispettosa fatina Tinker Bell, penetra nelle case dei fanciulli che credono in lui e li trasporta in un fantastico mondo, popolato da figure di una fiabesca realtà avventurosa. Disney ha sostanzialmente rispettato le invenzioni di Barrie, ha raccontato fedelmente le gesta di Peter, di Tinker Bell e dei tre ragazzi, Wendy, John e Michael, nel paese di Neverland, la loro vittoriosa lotta contro il bieco capitano Hook (che porta un uncino al posto di una mano, lasciata tra le fauci di un simpatico coccodrillo sornione, il quale batte impazientemente una zampa sulla superficie marina, quando l'atteso boccone umano tarda ad arrivare), la liberazione ch'essi compiono di Tiger Lily, la bella pellerossa prigioniera del capitano, il loro felice ritorno a casa, dove, oltre alla mamma, già amica del magico ospite, anche il burbero padre si converte al culto di Peter Pan. (E qui si è fermato, suggerendo, anzi che illustrare, come Barrie, la perpetuazione di tale culto, di generazione in generazione). Disney ha fatto dunque rivivere tutte le figure care all'infanzia britannica; ma a modo proprio, s'intende, traducendo gli aerei toni del pastello postvittoriano di Barrie in quelli più accentuati e pupazzettistici, cari alla sua fantasia. (Ciò valga a spiegare le reazioni negative della critica inglese). Egli ha comunque avuto la mano assai più felice che in precedenti occasioni consimili (*Pinocchio*, *Alice*

nel Paese delle Meraviglie). *Le avventure di Peter Pan* è un film spesso divertente: non vi mancano le ripetizioni rispetto alle opere anteriori dell'autore (perfino la classica marcia in fila indiana, inevitabile, sembra, dopo quella dei nanetti di *Biancaneve*), ma non mancano neppure le trovate spiritose. La presa di bavero delle avventure piratesche è piacevole e molto saporita quella dei pellerossa, al cui coro è affidata una tra le più simpatiche canzoncine del film, dal testo improntato, come pure il dialogo, ad un agile gusto irridente.

Pure *Water Birds*, l'ultimo documentario di Disney, appartenente alla serie sulle meraviglie della natura, costituisce un risultato più felice che non quelli immediatamente precedenti. La paziente e accorta presentazione delle più assortite varietà di uccelli acquatici, colti nei loro moti più inediti, si conclude con un singolare pezzo di bravura, frutto di una sapiente alterazione ritmica della realtà riprodotta e di una puntualissima sincronizzazione di essa con una musica preesistente e celebre: quella della seconda rapsodia ungherese di Liszt. Uccelli d'ogni sorta, isolati, a coppie, a gruppi, a stormi, paiono così, anzi che volare, danzare al ritmo della musica, qui assai più appropriatamente impiegata (fuori da ambizioni presuntuose) che non, poniamo, in *Fantasia*.

Un notevole documentario (a lungo metraggio, a differenza del precedente) è pure *Magia verde*, che, con *La provinciale* di Mario Soldati, di cui già si discorse all'epoca della sua presentazione sugli schermi italiani, ha fin qui rappresentato l'Italia. *Magia verde*, girato da Gian Gaspare Napolitano durante la spedizione di Leonardo Bonzi nelle terre più vergini e sterminate del Brasile, della Bolivia e del Perù, va ascritto a titolo di merito anzi tutto per l'operatore Mario Craveri, autore di rischiose e spesso assai suggestive riprese in un buon "ferraniacolor". Al regista si può invece rimproverare di non aver saputo imprimere al suo film un qualsiasi disegno, sia pur vagamente, narrativo: esso risulta così una slegata serie di impressioni, di "tagli" (uso il termine nel senso giornalistico, che si addice ad un abile corrispondente viaggiante come Napolitano), alcuni dei quali davvero ammirevoli: cito per tutti il matrimonio in un remoto paesino delle Ande, dove il montaggio dei corpi abbandonati all'onda della danza, dei volti, simili ad antiche sculture Incas, dei colori smaglianti delle vesti, consegue risultati di originale scoperta umana ed etnica. (Di fronte a *Magia verde* una ben povera cosa appare *Bongolo*, in gevacolor, del belga André Cauvin, documentario a

lungo metraggio e con un esile soggetto, sull'urto, nel Congo, della civiltà con la superstizione. D'altro canto, il film era già stato presentato l'anno scorso a Venezia, fuori competizione, e ciò dispensa da ogni discorso).

I corti e medi metraggi d'ogni sorta, sfilati sullo schermo di Cannes sono gran numero, e non è possibile protrarre il discorso per menzionarli tutti, tanto più che in maggioranza essi appaiono notevoli più che altro sotto l'aspetto della pura e semplice documentazione su fenomeni artistici, etnici, e via dicendo. Oltre a quelli già incontrati, mi limiterò quindi a ricordare uno straordinario documentario di Giovanni Paolucci, *La montagna di cenere*, che ritrae il lavoro nelle cave di pietra pomice delle isole Lipari, con una limpida, semplice, autentica facoltà di osservazione, conducendo il "ferraniacolor" ad una quasi miracolosa trasparenza e delicatezza di impasti (vedi i giochi del bianco e del grigio sul bianco, nelle cave, o l'indefinibile gamma di tinte nel mare sporco in vicinanza delle sponde). All'ordine del giorno, insieme con Paolucci, vanno citati l'operatore Giuseppe Aquari e quel sensibilissimo compositore che è Valentino Bucchi (il quale suggerisce l'aridità della pietra attinta nelle cave mediante la periodica insistenza su un violino isolato).

Tra i documentari stranieri, merita ancora ricordo sopra tutti *Vincent Van Gogh*, ripreso, in un diseguale gevacolor, da Piet Out, su uno scenario di J. Hulsker, intelligentemente basato sulle autobiografiche lettere del pittore al fratello Theo, il ricorso alle quali consente di stabilire un chiaro rapporto tra la sua vita e la sua opera.

Tra i disegni animati, oltre al canadese *Romance of Transportation in Canada* di Colin Low, elegantemente caricaturale e dedicato alla evoluzione dei mezzi di trasporto, particolare segnalazione merita *Kujira* (*La balena*) del giapponese Sakura [Noburō Ōfuji], dalla lieve ispirazione umoristica e dall'insolita tecnica: più che di un vero disegno animato, si tratta infatti dell'animazione di figurazioni da lanterna magica (quelle umane in silhouettes, dagli effetti assai fini), ritagliate però su cellophane, colorata e ispessita da carta paraffinata, con risultati di semitrasparenza. Uno squisito, come sempre (nelle opere giapponesi) insolito, commento musicale (di Setsuo Tsukahara) integra il fascino originale di questo breve "exploit".

a. VI, n. 106, marzo 1953, pp. 181-183

Febbre di vivere (Claudio Gora, 1953)

La prima virtù che va doverosamente riconosciuta a Claudio Gora regista è la coerenza. Il suo primo film, *Il cielo è rosso* (1950), ispirato al romanzo omonimo di Giuseppe Berto, si era studiato di suggerire la cruda miseria di un gruppetto di giovani e di adolescenti, vittime della guerra, delle sue distruzioni, della sua annientante crudeltà. La prova era, decisamente, acerba. Al di là delle buone intenzioni, della serietà di un impegno, pesava un compiacimento formalistico, tipico di molti esordienti, un'indulgenza verso la belluria fine a se stessa, che non valeva a mascherare l'incerta frammentarietà dell'ispirazione, anzi finiva per denunziarla con maggiore evidenza. All'attivo di quel film si poterono registrare la ricerca di un assunto non evasivo e una insolita consapevolezza grammaticale, più che sintattica.

Ora Gora presenta, dopo una lavorazione difficoltosa per ragioni economiche, che imposero, ad un certo punto, la sospensione delle riprese, il suo secondo film, lontanamente ispirato, questo, ad un dramma rappresentativo di un certo clima postbellico: *Cronaca* (1946) di Leopoldo Trieste, opera "engagé", nel senso di una indagine realisticamente squallida di stati d'animo, legati ad una cronaca, appunto, recente e cocente. Essa drammatizzava il caso di due amici, l'uno dei quali, un giovane avventuriero, Massimo, dedito a losche imprese, aveva denunziato l'altro ai tedeschi come ebreo. Il dramma prendeva le mosse dal ritorno dell'ebreo, Daniele, reduce dal campo di concentramento, e, in tre atti secchi e raddensati, poneva a contrasto alcune psicologie aggressivamente profilate: i due ex amici, un terzo, succube e complice di Massimo, e due ragazze, coinvolte entro l'alone di sinistro fascino emanante da quest'ultimo. E centrava il proprio fuoco piuttosto sulla figura di Daniele, per chiarire il sordo complesso d'odio che la tremenda esperienza di amarezza e di dolore aveva alimentato in lui. Un complesso complicato da remoti richiami ancestrali e dalla tortuosa volontà di assecondare l'inclinazione spontanea al male di Massimo, per penetrarla, comprenderla e al tempo stesso farla precipitare verso l'immancabile meta di una punizione, che costituisse per lui, Daniele, vendetta. Con il suo ambiguo cammino interiore Daniele cercava una superiore ragione per le cose, un mezzo per ricostruire un'esistenza basata su valori positivi; ma il

dramma si chiudeva su una semplice speranza: non essendo approdato a nulla di positivo, per sé, con la propria mimetizzazione nel male, Daniele si rinchiudeva nel silenzio e nella solitudine, per interrogarsi e placarsi, prima di ricominciare a vivere, con accanto Lucia, che gli era affine per razza e che era uscita delusa dall'esperienza dell'amore per Massimo.

Di *Cronaca* Gora ha conservato, nei tratti essenziali, lo schema esteriore dei rapporti tra i personaggi, ed i personaggi stessi. Ma la fisionomia di questi ha radicalmente trasformato. Poiché assai diversi erano i suoi propositi da quelli del commediografo. A Gora premeva non più di risalire all'esame delle tragedie direttamente scatenate dalla crudeltà della guerra, ma di interpretare la divorante "Krankheit der Jugend", la malattia della gioventù d'oggi. Una malattia derivante dall'ultima guerra e dalle sue conseguenze, ma le radici della quale possono esser ricercate ancora più indietro, forse in quel crollo di valori acquisiti che rappresentò la prima guerra mondiale, i cui postumi suggerirono appunto a Ferdinand Bruckner il dramma (1926) del quale ho citato il titolo e che in Italia è stato presentato come *Gioventù malata*. La guerra è da Gora presupposta, ma non chiamata direttamente in causa. Onde il suo Daniele non è più un ebreo ed è stato denunziato da Massimo per ragioni assai più comuni e private: attirato dall'amico in un giro di affari sporco e sballato, egli ha pagato infatti per consentire a quello di salvarsi e di arricchirsi, sempre poco pulitamente, alle spalle della vittima ignara, da lui denunziata, come responsabile dei propri misfatti, alla polizia.

Non v'è dubbio che una simile impostazione limiti di molto la portata dei problemi morali e sociali affrontati da Gora. D'altro canto, non è certo il caso di muovere un processo alle intenzioni. Al regista l'angoscioso problema di come un uomo possa essere trascinato a denunziare un amico per un interesse derivante dalla follia di una persecuzione belluina è sembrato ormai remoto. Non so se questo giudizio debba considerarsi attendibile, ma le cose stanno così. Gora ha dunque voluto dipingere, con spregiudicata obiettività, il mondo di una "jeunesse dorée" fatua e sciocca, in combutta con un'altra "jeunesse", cinica e senza scrupoli, "parvenue" e speculatrice, anche sui più sacri sentimenti. Da una simile impostazione derivava una conseguenza logica: che il protagonista del film non poteva più essere Daniele, bensì Massimo, il quale, grazie anche ad una mobilissima, aderentissima, sciolta interpretazione di Massimo Serato (che, dopo

tante prove scialbe, si dimostra qui attore nel pieno senso della parola), è risultato un personaggio di netto rilievo, anche se alquanto uniforme nella sua mancanza assoluta di coscienza, nel suo ributtante ed ostentato cinismo; una sorta di "mostro" che affascina gli ignari e gli sprovveduti con certa sua comunicativa e canagliesca carica di "simpatia" fisica. Quello che Massimo ha guadagnato Daniele ha perduto, come personaggio, come entità drammatica: tanto più in quanto egli è divenuto qui un buono integrale, un remissivo, un uomo che il temperamento e le sofferenze subite hanno reso desideroso unicamente di un quieto vivere, basato sulla chiusura volontaria della brutta pagina trascorsa. I personaggi negativi, nell'arte, hanno in genere assai maggior rilievo che quelli del tutto positivi: e Daniele non fa eccezione alla regola, malgrado la solida bravura di Marcello Mastroianni.

I rapporti con le due donne sono pure sensibilmente mutati, rispetto al dramma, anche se alcuni dati esteriori sono rimasti gli stessi: e direi che le due figure femminili si ritrovano qui notevolmente arricchite. Elena con quel suo complesso di inferiorità mal dissimulato, con l'arrovellante sensazione di sentirsi a poco a poco esclusa, con la sua volontà disperata di dedizione a Massimo, con la sua pietosa e accanita difesa del figlio nascituro che l'amante non vuol accogliere; Lucia con quella sua pacata indole ragionatrice, con quella sua chiarezza mentale che finisce, a poco a poco, per cedere al fascino torbido di Massimo, ch'essa si illude di ricondurre su un quieto binario di vita.

L'intersecarsi di rapporti fra questi quattro personaggi (cui va aggiunto il quinto, quello di Sandro, il socio di Massimo, del quale Gora ha fatto un rampollo di nobile famiglia, integralmente succube dell'amico – a differenza che nel dramma, dove egli lo giudicava, – ma riservandogli, sia pure in circostanze diverse, la stessa sorte che in *Cronaca*: la morte per mano di Massimo) è stato colto come occasione, dal regista, per andare alla scoperta di quello che il dramma non suggeriva (né si proponeva di suggerire, essendo mosso da diverse finalità): l'ambiente, cioè, nel quale essi vivono e del quale costituiscono altrettante differenti espressioni. Sotto questo aspetto *Febbre di vivere* può apparentarsi a *Le infedeli* (1953) di Steno e Monicelli: come specchio polemico di una società borghese postbellica, dominata dal culto del denaro, dalla febbre delle vanità, delle ambizioni, dall'ansia di godimento. Ne *Le infedeli* lo sguardo era rivolto agli aspetti matrimoniali di quel mondo, in Febbre di vivere l'interesse si appunta sulla gioventù in-

dipendente. E l'occhio della "camera" di Gora osserva un tale ambiente con una nervosa mobilità (si vedano certi movimenti di macchina, facenti perno intorno alla scala interna dell'appartamento di Massimo), con una intelligente varietà di linguaggio (penso a certa significante alternativa di scene giocate su una densa successione di piani ravvicinati e di scene poggianti su lunghe inquadrature fisse in campo lungo; le prime in genere volte all'approfondimento di stati d'animo individuali, le altre dedicate alla fredda contemplazione di un clima, di una collettività colta nei suoi atteggiamenti caratteristici). Tutta la prima parte del film è sotto questo riguardo significativa e compatta. Anche quando certe schematicità affiorano in taluni personaggi (maschili), esiste sempre intorno a loro un mondo che aiuta a chiarirli e a sostenerli. Pur se non tutto il materiale d'osservazione è di prima mano, il nerbo del racconto è sempre saldo.

Purtroppo, avviandosi verso i suoi nodi decisivi, esso cede sempre più alle tentazioni di un romanzesco, improbabile anche se, come sembra, appoggiato ad esempi più o meno analoghi, raccolti nell'osservazione di certa società nostra d'oggi. Che il succube Sandro, per compiacere l'amico, il quale già gli ha fatto sottrarre una grossa somma al padre, si presti a far passare per proprio il figlio nascituro di Massimo, è cosa assai dura ad accettarsi. Anche se il film riscatta subito la innaturalezza del passaggio, descrivendo con fine sapore le reazioni "di casta" della nobile madre di fronte alla confessione (la figura del padre debole è invece solo macchiettisticamente suggerita con due insufficienti scorci). Da questo primo passo falso derivano, per fatale concatenazione, i successivi: dopo il delitto, l'artificiosa e ridicola scena all'obitorio, con il gruppo cicalante degli amici, intervistati accanto alla madre del morto, interrotto, nei suoi commenti idioti, dalla retorica confessione di Lucia, colta da superiore illuminazione e decisa a liberarsi dal fascino di Massimo, denunciandolo. E finalmente, il lento allontanarsi sul selciato crepuscolare di Lucia e Daniele, verso un domani meno cupo e sterile.

L'incapacità di condurre ad uno scioglimento il proprio racconto senza il ricorso all'artificio e alla retorica non intacca tuttavia il credito notevole cui Gora ha acquisito il diritto con questo suo secondo film. Alla coerenza di interessi umani, rispetto all'opera precedente, fa riscontro un deciso progresso nella maturazione dei mezzi per esprimere un mondo interiore non banale. Per un regista ai suoi esordi, questo è un risultato es-

senziale, specie quando si pensi a qualche collega del Gora, che fra il suo primo e il suo secondo film ha fatto registrare un regresso. Giova soggiungere ancora che il regista si è riconfermato qui, e più distintamente, un attento, sottile direttore d'attori, come dimostrano, oltre le prestazioni dell'ammirevole Serato e del Mastroianni, quelle di Marina Berti, che non avevo mai veduta andare tanto a fondo nella psicologia di un personaggio, per di più alquanto complesso e sfuggente, di Anna Maria Ferrero, assai patetica in una delle sue tipiche parti di vittima, e di parecchi tra gli interpreti minori e minimi, tra cui l'esordiente Mancinelli Scotti (Sandro). Tutte, del resto, le componenti espressioni del film sono evidentemente regolate dal regista con piena consapevolezza della loro funzionalità: lo dimostrano ancora la pastosissima fotografia, e il commento musicale di Valentino Bucchi, particolarmente acuto e suggestivo.

Il viale della speranza (Dino Risi, 1953)

Anche Dino Risi è al suo secondo film, e anche nel suo caso è doveroso dare atto di un sensibile progresso. Siamo, peraltro, su un piano alquanto diverso. Tra i documentaristi giovani, provenienti dall'esercizio della critica, Risi parve, anni fa, uno dei più promettenti (*Barboni*, *Cortili*, etc.). Per questo i risultati del suo primo film a soggetto, *Vacanze col gangster* (1952), sembrarono decisamente deludenti. Certe buone intenzioni di partenza erano naufragate in un raccontino ingenuo e stinto, privo di interesse non solo per gli adulti, ma anche per i ragazzi, cui si narrava la storia di un gruppo di coetanei, esaltati dallo spirito d'avventura, i quali si prodigano per liberare dal carcere un innocente e si trovano ad avere invece liberato un autentico gangster.

Con *Il viale della speranza* Risi ha mutato registro e ha dimostrato di volersi interessare di una realtà a lui assai vicina: quella del cinema, la stessa che ha attratto, nel medesimo periodo, Antonioni. Le ambizioni di Risi si sono palesate, tuttavia, ben più modeste: nel suo film, infatti, non si trova né una tendenza all'osservazione distaccata, obiettiva, fredda, né una volontà dichiaratamente polemica. Il titolo ch'egli ha scelto è volutamente allusivo a quello di una celebre opera di Billy Wilder: *Viale del tramonto* (*Sunset Boulevard*, 1950), ma il richiamo sa di espediente commerciale e dà un suono vagamente retorico, anzi che assumere un significato, appunto, polemico. In fondo, il film non ha una tesi da dimostrare, sia pure implicitamente. La conclusione cui esso conduce lo spettatore è che, di tante ragazze che ali-

mentano la dorata illusione della gloria cinematografica, qualcuna sola riesce, come precisamente una fra le tre eroine del *Viale della speranza*. Delle altre due, una scopre di non esser tagliata per far l'attrice e, fallita la prova cui era giunta sfruttando la propria mancanza di scrupoli, si sistema passando da un amante ricco ad un altro, al fine di soddisfare la propria aspirazione al lusso; l'altra, quella d'origini piuttosto popolari, forse, che piccolo-borghesi, trae, dall'esperienza compiuta dalla contemplazione del mondo in cui è penetrata piena di esaltazione, la morale lezioncina che il natio paesello e il fidanzato provinciale sono preferibili a tante lusinghe illusorie. Una tale varietà di destini e di soluzioni è, in fondo, conforme alla varietà della vita; ma non si può dire che, con questa programmatica astensione da una "scelta", da una polemica, Risi abbia inteso fare opera di più deciso realismo. Il suo film si ferma sul piano del bozzetto, mosso con una certa disinvoltura, ma senza mai scendere in profondità, né rispetto ai personaggi né rispetto agli ambienti e alle situazioni. Affine, quanto a tema, a *La signora senza camelie* (1953), *Il viale della speranza*, con l'intrecciarsi delle vicende di queste tre ragazze, potrebbe ricordare piuttosto certi film aneddotici ed episodici di Luciano Emmer, e più particolarmente *Le ragazze di piazza di Spagna* (1952). Ma senza raggiungerne la freschezza, l'autenticità di notazioni psicologiche e ambientali. Quello di Emmer è un realismo inventato, ma inedito e attendibile, sostenuto da una lena spesso lesta, ora delicata, ora ammiccante, ora maliziosa. Quello di Risi è un realismo più intenzionale che effettivo, reso inoperante da una sorta di timidezza, di ossequio al luogo comune, o di incapacità di sviluppare fino in fondo qualche sporadica invenzione. Si pensi, anzi tutto, al tratteggio dei tre personaggi principali, tutti accettabili e magari gradevoli, ma a patto di subire il più ovvio "cliché", particolarmente sensibile nel caso della "vamp", cui l'esordiente Piera Simoni offre una presenza fisica rilevante ed una disinvoltura interpretativa piuttosto di maniera. Altrettanto può valere per il piccolo mondo della pensione dove le ragazze vivono, se si eccettui la servetta ignorantella e garrula, peraltro in parte ricalcata su quella di *Umberto D.* (1952) di Vittorio De Sica (perfino l'interprete, Maria Pia Casilio, è la stessa). Anche le notazioni ambientali riguardanti il cinema, che sono numerose, raramente appaiono rivelatrici. Nel più fortunato dei casi valgono a strappare un sorriso, come quando, all'inizio, la nuova venuta a Cinecittà, rivolgendosi a una persona fuori campo, dice: «Ehi, militare», e poi si vede entrare in campo

una comparsa paludata da romano antico; o come quando, alla fine, la padrona della pensione trova, in uno studio cinematografico, calato in una ferrea armatura medioevale, il colonnello suo pensionante, che aveva sempre ostentato, nei confronti del cinema, il più deciso disprezzo. Gli esempi piacevoli, di interventi mordaci d'una comparsa o d'un tecnico, potrebbero moltiplicarsi, ma non si va mai oltre il gusto della battuta romanesca o dell'osservazione a fior di pelle. Ed è il caso di dire che, sul conto dei generici del cinema, diceva assai più cose e altrimenti approfondite, in dieci minuti, il documentario di Valerio Zurlini *Il mercato delle facce* (1952). Niente a che vedere, quindi, con le osservazioni disseminate con lucido distacco da Antonioni nel pur incompiutissimo *La signora senza camelie* (per tacere della aspra densità di sguardo spiegata da Luchino Visconti in *Bellissima*, 1951). Da questa parentela con un repertorio risaputo, da una cert'aria macchiettistica non si salvano neppure le varie figure che si staccano sullo sfondo dell'ambiente cinematografico. Come il tipo di maneggione parolaio, compagno del protagonista. Il caso singolare è che fatti e figure hanno quasi sempre un preciso riscontro nella realtà. Ma, anche quando si tratti della prima volta ch'essi vengono assunti quale materia di racconto cinematografico, la loro dimensione appare mediocre, bozzettistica, frutto non di una traduzione incisiva della materia in termini fantastici, ma di una semplice facoltà di annotatore caricaturale. Questo discorso può valere per il regista straniero, per l'industriale ignaro, il quale si dedica al cinema allo scopo di guadagnarsi i favori della ragazza smaniosa, per i vari tipi che si incontrano nella sede della casa produttrice [come quel fastidioso balbuziente, di scadente stampo rivistaiolo, il quale pretende di fare l'attore; reminiscenza, forse, di uno *sketch* di Vittorio Caprioli, altrimenti acuto, così come la scena delle riprese sulla spiaggia costituisce uno stanco riecheggiamento de *Lo sceicco bianco* (1952), di Federico Fellini], e via dicendo. In altri casi, dicevo, l'intuizione iniziale non è sviluppata a dovere: il tipo di produttore affidato a Nerio Bernardi avrebbe potuto risultare insolito. Egli viene infatti fatto risultare come non avventuriero, né cialtronescamente dongiovanni; ma non riesce ad uscire da una indecisa sommarietà: il suo iniziale atteggiamento paterno verso la ragazza assume improbabili aspetti da fiaba ed è poi contraddetto da una bruschezza forse eccessiva, per finire in una nuova, bonaria e demiurgica, obiettività. La figura del ragazzo avrebbe potuto riuscire la più interessante ed originale del film: il figlio adolescente di padre danaroso

(produttore o regista o attore) è un esemplare riconoscibile e frequente, entro la fauna del nostro cinema. Senonché, individuato il personaggio, non si è trovato qui il modo, e la fantasia, per renderlo vivo e sottrarlo ad una marginale presenza timida, anche se indirettamente risolutiva (in genere quei giovinetti sono di una petulanza e strafottenza estrema; ma evidentemente quella presentata nel film è una famiglia eccezionalmente per bene). S'aggiunga che il divario d'età tra lui e Cosetta Greco (la quale, come la Bonfatti e gli altri, fa del suo meglio per adattarsi al "cliché" affidatole) risulta forse un po' troppo accentuato, sottraendo credibilità al rapporto, sia pure platonico. E ancora: il fenomeno della casa cinematografica effimera, che si dissolve nel nulla da un giorno all'altro, è ben rappresentativo dell'ambiente romano: ma anche qui l'osservazione attenta finisce con lo sfociare in una soluzione facilmente farsesca (le trattative con la ditta di impermeabili, subentrata nell'appartamento alla casa produttrice, le riprese di un filmetto pubblicitario per conto di essa).

Spero d'essermi spiegato: non è tanto un difetto di capacità d'osservazione che va attribuito a Risi e ai suoi collaboratori quanto un difetto di facoltà elaborativa, di scelta esatta della chiave in cui risolvere le singole figure ed il racconto. Si è mirato, non volendo proporsi ambizioni critiche vere e proprie, a conseguire una agile speditezza di narrazione, punteggiata di notazioni vivaci, alla Emmer, come si diceva. Ma senza una precisa consapevolezza dei limiti oltre cui si cade nel luogo comune, senza una opportuna misura nel tono. Della decorosa, ma fragile, consistenza del film potrebbe esser assunto ad emblema il commento musicale del Nascimbene, il quale insiste, a proposito e a sproposito, su un presso che unico, elementarmente orecchiabile, motivetto.

Era doveroso dimostrarsi ancora una volta severi con Dino Risi, perché dal suo talento è lecito attendersi di meglio; un meglio che è già preannunziato dalla esteriore, amabile speditezza e lindura che il suo recente film presenta, virtù che nel precedente venivano desiderate invano.

Processo contro ignoti (Guido Brignone, 1953)

Vi è chi ha arrischiato l'affermazione che film come questo possano costituire un esempio di produzione media decorosa, quella che invano da tempo si auspica per il cinema italiano, teso verso gli opposti estremi di una rigorosa ricerca d'arte e di una avventurosa indulgenza speculativa. Mi sembra trattarsi di una affermazione ottimisticamente imprudente. In

fondo, questo film di Guido Brignone presenta troppe ambizioncelle, più o meno dichiarate, perché si possano passare sotto silenzio le sue non lievi insufficienze. Esso racconta la storia di un delitto e del processo contro un innocente, che, in seguito a certe sue leggerezze e paure, si trova accusato di crimini non commessi e in procinto di venir condannato all'ergastolo. Il deciso intervento del suo difensore d'ufficio lo salva *in extremis*. Lungo il corso della narrazione sono individuabili diversi timidi tentativi: di impostare i termini di una misera condizione umana, quella dei due coniugi protagonisti, ambedue costretti a lavorare, al fine di cavare un magro pane per sé e per la creatura che hanno messa al mondo; di avviare una ricostruzione documentaristica (sul genere de *La città nuda - The Naked City*, 1948, di Jules Dassin) dei metodi seguiti dalla polizia e dalla magistratura; di promuovere una polemica, in favore della riforma della procedura penale, con l'inserimento dell'avvocato difensore nel meccanismo dell'istruttoria; e infine di suggerire la responsabilità della società, nei confronti di quei due sposi, vittime della miseria, delle sopraffazioni e degli errori altrui (prima che dei propri), e brancolanti, anche dopo l'assoluzione del marito, verso un avvenire incerto ed angustiante. Il fatto è che, di tante intenzioni, non una va a segno, tale è la convenzionalità o l'insufficienza o la genericità con cui si è cercato di tradurle in un racconto. Rimane, al di là di questo più intimo tessuto, ambiziosamente intenzionale, il tessuto esteriore della narrazione, dal meccanismo poliziesco, qua e là più serrato ed ingegnoso d'altri, ma spesso sbrigativo e lacunoso in passaggi anche essenziali (difficilmente comprensibile, per esempio, risulta il modo attraverso cui la polizia giunge a mettere le mani sul protagonista). S'aggiunga l'infelice veste formale del film, che la squallida fotografia del Torre avvolge in un perpetuo limbo caliginoso e indistinto; la casuale ambientazione a Genova, al di fuori d'ogni consapevolezza ambientale; la modestia di una interpretazione, che nei casi migliori e più frequenti attinge un semplice livello di pulizia; l'ingenuità di un commento musicale (Carabella), teso allo sterile inseguimento dell'insistente leitmotiv de *Il terzo uomo* (*The Third Man*, 1949, di Carol Reed). E si arriverà alla conclusione che sarebbe desiderabile la nostra produzione media si impiantasse su presupposti magari meno ambiziosi, ma più solidi.

Cannes: atto secondo

a. VI, n. 107, aprile 1953, pp. 191-198

La seconda fase del festival di Cannes ha provveduto a fugare, con greve brutalità, il mio cauto ottimismo iniziale. I film si sono accumulati gli uni sugli altri, presentati secondo un ritmo gravoso ed ammessi in gara senza la minima giustificazione plausibile, a dispetto dei fieri propositi, manifestati in origine dalla direzione del festival e dalla commissione d'accettazione. Resta da domandarsi per quale misterioso motivo le opere più scadenti ed inutili siano state tutte o quasi accumulate negli ultimi giorni, e quelle interessanti, al contrario, "bruciate" nella maggior parte durante il periodo iniziale. Un accorto equilibrio distributivo avrebbe potuto meglio dissimulare la inerte povertà di gran parte delle opere accolte.

Non mi sento quindi autorizzato a tediare il lettore con un minuzioso resoconto riguardante la più scadente zavorra: per buon numero di film una frettolosa menzione potrà essere più che sufficiente. Alludo a *Doña Francisquita* di Ladislao Vajda, una rozza operetta presentata dalla Spagna e ripresa con quel sistema "cinefotocolor" che fa rimpiangere gli eroici "exploits" degli archeologici autori di film colorati a mano. (Con eguale sistema è stato girato da Edgar Neville *Duende y misterio del flamenco*, un lungo documentario che la stessa Spagna ha presentato ad illustrazione e glorificazione del ricco patrimonio andaluso, relativo al canto "flamenco" ed alle danze che sogliono accompagnarlo. Gli esecutori dei vari pezzi d'antologia, commentati da una didascalica voce fuori campo, sono di un virtuosismo ammirevole: basti pensare che tra essi vi è Antonio, esecutore sbalorditivo di due numeri d'eccezione. L'interesse documentario è quindi salvo; ma il film è composto, obbrobrioso colore a parte, con una offensiva sciatteria, che alterna le cartoline illustrate alle oleografiche scenette di "genere", senza d'altro canto porsi con troppo acume e troppa accortezza tecnica al servizio del fenomeno artistico illustrato). Alludo a *Sala de guardia* di Tulio Demicheli, argentino, uno scucito racconto ad episodi sulla vita ospedaliera, infarcito di luoghi comuni, di retorica sentimentale, di macchiettismo, ed inutilmente arieggiante certi film americani in auge vent'anni fa. Alludo a *Luz en el páramo* (*Luce sulla brughiera*) del venezuelano Víctor Urruchúa, dramma squallidamente generico ed immaturamente raccontato, di un rivoluzionario che, evaso di galera, trova rifugio e moglie presso una famiglia

di agricoltori, e finisce ucciso dalla propria ex fidanzata delusa. Alludo ad *Awaara* (*Il vagabondo*) dell'indiano Raj Kapoor, regista e protagonista, il quale tenta macchinosamente ed ingenuamente di fare della polemica "sociale" (contro un mondo il quale permette che la gioventù cresca spesso in quartieri miserabili, priva di assistenza e di guida), valendosi di un pasticciato soggetto, che sta a mezza via tra il Victor Hugo dei *Miserabili* e i più vieti romanzi d'appendice del secondo ottocento e rimanendo, s'intende, più vicino a questi che a quello. Non è neppure possibile, per *Awaara*, nutrire l'interesse "documentario" che destarono altri film indiani, fedeli ad una concezione quasi "rituale" estremamente tipica, in quanto il film ostenta, con somma sprovvedutezza, tecnica ed aspetti esteriori occidentalizzanti (dai titoli di testa, inoltre, si apprende che la copia da noi veduta era frutto di un montaggio per il mondo occidentale). Alludo a *The Village*, una produzione anglo-svizzera di Leopold Lindtberg, dove questo notevole regista, ormai da anni francamente delusivo, insiste nel suo ottimistico e generoso proposito di predicare la fratellanza tra i popoli. A tale scopo stavolta egli ambienta il suo racconto nel villaggio Pestalozzi, che in Svizzera accoglie piccoli profughi d'ogni paese. Il film comincia svolgendo un tema (quello delle difficoltà che incontra il desiderio di estendere la solidarietà anche ai bambini tedeschi, da molti identificati col popolo responsabile dei più atroci crimini) e finisce proponendone un altro (quello dell'atteggiamento assunto dalle nazioni dell'Europa orientale nei confronti dell'iniziativa: si assiste infatti al ritiro, da parte polacca, dei membri della comunità cittadini di tale nazione). In questa seconda metà il film, che è un compitino volonteroso, manierato e dolciastro, con qualche sporadica notazione psicologica, e qualche fresco interprete fanciullo, cede ad una certa tendenziosità politica. Alludo a *Las tres perfectas casadas* (*Le tre mogli perfette*) [*Le tre moschettiere*] del messicano Roberto Gavaldón, un regista talvolta interessante (*La otra*, *Rosauro Castro*), che stavolta non è riuscito ad andare oltre uno sterile giochetto, parolaio e non troppo ingegnoso, basato sulla trovata di tre mariti, borghesemente fieri delle proprie mogli, i quali apprendono che esse sono state tutte tre possedute da un comune amico, scrittore cinico e libertino. Il film si conclude con l'accidentale morte di quest'ultimo, il quale firma una dichiarazione, con la quale restituisce la pace alle proprie vittime, affermando che la sua precedente confessione, che tanto rumore aveva sollevato, non doveva considerarsi se non uno scherzo. Protagonista del film

è Arturo de Córdova, il quale si trova pure al centro di *Él* (*Lui*), l'ultima opera, anch'essa messicana, di Luis Buñuel, la quale è riuscita a trascinare al riso ed al motteggio il pubblico cannense, che è di bocca infinitamente buona. *Él* è la storia di uno psicopatico, il quale soffia la fidanzata ad un amico, la sposa e poi, fin dalla prima notte di nozze, la sevizia atrocemente col suo egoismo e la sua parossistica gelosia. Nel film succedono le cose più assurde e ridicole, il protagonista con le sue sempre più arzigogolate escandescenze diventa una figura di farsa, mentre la moglie si riduce ad un fantoccio, per la sua supina acquiescenza ai pericolosi estri del consorte. Il quale, finalmente, avendo tentato di strozzare un prete, viene chiuso in un manicomio, da dove passa in un convento, mentre la moglie ritorna all'antico amore. Ma l'ultima inquadratura nella quale il pazzo, ridivenuto apparentemente calmo, si allontana con andatura a zig zag lungo un viale del giardino del convento, lascia capire che le sue rotelle continuano a girare in senso contrario. Buñuel si è ricordato delle sue antiche esperienze avanguardistiche nella scena in cui, in chiesa, il pazzo vede, nella sua mente allucinata, gli astanti, prete compreso, ridere e farsi beffe di lui; si è ricordato di certo suo gusto, un tempo acre, per le immagini ecclesiastiche, nella scena iniziale, in sé e per sé abbastanza suggestiva, della lavanda dei piedi, nel giorno del giovedì santo (risibile tuttavia appare l'innamoramento reciproco, mediante un solo sguardo, dei due protagonisti); si è ricordato del *Terzo uomo* di Carol Reed (scena sulla ruota del Prater), allorché, dalla vetta del campanile, il pazzo enuncia il suo minaccioso disprezzo per l'umanità sottostante.

Terzo film messicano, *La red* (*La rete*) di Emilio Fernández esaspera la tendenza al vagheggiamento dell'immagine fine a se stessa, propria di questo regista. Stavolta egli ha avuto come collaboratore non Gabriel Figueroa, ma Alex Phillips, un operatore di classe davvero strabiliante: il suo virtuosismo, nelle riprese della spiaggia deserta, sconfinata e sabbiosa, dell'abbacinante cielo, dei marosi che si frangono sulla scogliera, delle figure umane (quella di Rossana Podestà pastosamente valorizzata in tutto il suo rigoglioso richiamo sensuale), sembra poter effettivamente sostenere qualsiasi confronto. Gli effetti di luminosità, di trasparenza che egli ottiene, per esempio in certi campi lunghissimi, il gioco sapiente dei contrasti di toni da lui sostenuto lo qualificano come un maestro della fotografia. Ma, nell'assistere al film, pensavo a quanto diverso potrebbe essere il suo rendi-

mento accanto ad un regista che non si compiacesse sterilmente della sua bravura, ad un Luchino Visconti, quello de *La terra trema*. Ne *La red*, invece, la bella immagine sembra esser tutto, e finisce quindi per apparire gratuita, esibita con troppo carezzevole insistenza, non intesa quale strumento di un impegno drammatico. In un ritmo lento, che vorrebbe essere solenne e suscitatore di un clima di ossessiva sensualità (a questo mira anche la musica, di Antonio Díaz Conde, talora riecheggiante il *Preludio al pomeriggio di un fauno* di Debussy), le immagini si succedono spesso volutamente eguali o analoghe tra loro, per suggerire il senso di isolamento degli esseri umani (un pescatore di spugne ex bandito, la sua donna e poi un amico del primo, evaso di prigione e ricercato dalla polizia), in mezzo ad una natura immutabile. Ma il compiacimento traspare da tutta questa esibizione di cielo, di mare, di sabbie, di reti distese. E l'analisi insistita di volti sempre identici a se stessi, fin quasi all'inespressività, lentissimi nel passaggio da un'espressione ad un'altra, vorrebbe forse indicare una condizione umana primitiva, una sotterranea elaborazione impercettibile di stati d'animo. Ma finisce per denotare invece inadeguatezza di interpretazione, e di approfondimento psicologico da parte del regista. Fernández vorrebbe farci credere di essere un primitivo, ed è invece fradicio di cultura, sia pur approssimativamente assimilata. La bizzarra tecnica di questo stesso film, con la sua lentezza e le sue insistenze, con il suo dialogo rado ed insignificante, che vorrebbe dimostrare l'autosufficienza dell'immagine, denuncia l'influenza di modelli illustri, dai capolavori russi del periodo muto a certe opere del cinema lirico-documentaristico. Quanto al finale, piuttosto voluto, in cui il superstite dei due uomini che si contendevano la ragazza (il nuovo venuto, per cui i sensi di lei si erano accesi) sparisce volontariamente tra le onde, recando tra le braccia la spoglia della donna, colpita a morte dal suo amante, a propria volta ucciso poi dalla polizia, esso ricorda quello di un altro film di Fernández, *La perla*. Fernández è dunque già arrivato alle citazioni di se stesso: estrema manifestazione di un narcisismo formalistico dalla sterile virtuosità.

Un'eccellente occasione perduta in malo modo può considerarsi *The Heart of the Matter* (*Il nocciolo della questione*) [*L'incubo dei Mau Mau*], inglese, di George More O'Ferrall, basato sull'omonimo romanzo di Graham Greene. Se vi è un romanziere apparentemente allettante, ma intimamente infido, per i cineasti, questo è il Greene, i cui soggetti, spesso esotici ed av-

venturosi o misteriosi, si fondano sulle più sottili casistiche psicologiche e morali. Il Greene, cattolico osservante se pur spregiudicato, è ossessionato dal problema del peccato, in relazione con i doveri imposti a chi professi la sua religione. Di un conflitto del genere è vittima anche il protagonista di questo romanzo, il vice commissario di polizia britannico Scobie, in servizio in una colonia africana durante la guerra. Scobie, che è sulla cinquantina, ha l'amarezza di doversi considerare, pur nella sua probità, un fallito. L'insofferenza della moglie per la permanenza in quel luogo lo costringe a venire a patti con la propria coscienza, legandosi ad un losco levantino, il quale gli fornisce un prestito, necessario per consentire alla moglie di trasferirsi. Durante l'assenza di essa, Scobie diventa l'amante di una giovanissima vedova, vittima della guerra, verso cui egli è attratto dall'evidente bisogno che essa ha di protezione. Il complesso di colpa, formatosi in Scobie, si scatena, allorché la moglie, imprevedutamente, ritorna e, cattolica praticante quale è, lo induce ad accostarsi alla comunione. Scobie sente di essere in peccato mortale, e pur non può sottrarsi a tale stato. Egli avverte come ambedue le donne abbiano bisogno di lui, come non sia in suo potere operare una scelta, che distruggerebbe una creatura, come non sia d'altra parte possibile proseguire una vita di sotterfugio, che ripugna alla sua morale. E allora si uccide, votandosi coscientemente alla dannazione eterna, in cui crede, poiché ritiene che, per le sue donne, la sua scomparsa possa essere il male minore.

Nel film non è rimasto, di una delicatissima indagine, tutta svolta nell'intimo di un'anima peccatrice e credente, che un pedestre riassunto, in più punti lacunoso, sommario, oscuro. Inoltre, al fine di non incorrere nei fulmini della censura, il regista, con la colpevole approvazione dello stesso Greene, assai disgraziato, in genere, nei suoi rapporti col cinema, ha alterato il finale, facendo sì che il protagonista, pur meditando il suicidio, muoia in realtà ucciso durante una rissa tra negri. Il film tende a far credere che un Dio più attivamente misericordioso di quello di Greene abbia, con questo suo intervento, messo le cose a posto, senza render necessario che un suo fedele si macchiasse del peccato più grave, quello contro se stesso. Degli interpreti Trevor Howard e la riesumata Elizabeth Allan corrispondono solo in parte, la seconda in ispecie, il cui personaggio è stato eccessivamente alonato di luce antipatica, all'immagine che ci si sarebbe potuta formare delle figure ideate da Greene. La delicata Maria Schell, già incontrata in *Stu-*

penda conquista di John Boulting, è invece l'Elena fragile, delicata e femminilissima che già conoscevamo.

Più elevato, senza dubbio, appare l'impegno di un altro film ispirato ad un romanzo, lo svedese *Barabbas* di Alf Sjöberg, per il quale lo stesso autore del romanzo omonimo, Pär Lagerkvist, premio Nobel 1951, ha steso i dialoghi. Ma i risultati devono considerarsi insoddisfacenti. È un fatto che il film, pur così accurato e formalmente raffinato, offre il fianco a più di un rilievo: il più grave è questo, che difficilmente chi non abbia letto il libro può cogliere con esattezza il significato del racconto. Questo finisce così per limitarsi ad essere una fedelissima illustrazione del libro, ad uso esclusivo di chi già lo conosca. Un'illustrazione, per di più, alquanto compiaciuta in certo "tecnicismo", in certe preziosità formali, in certe lungaggini descrittive. Il regista ha centrato vividamente alcuni particolari istanti (vedi l'uscita di Barabba e del suo compagno di lavoro dalla tenebra oppressiva della miniera, il loro sollevato, stupefatto posare lo sguardo sull'ampia distesa della campagna luminosa), ma ha mancato di far risaltare l'inquieto e sfuggente fondo del protagonista, la cui figura rimane nel film, uniforme, monotona, sempre identica a se stessa. Vero è che solo il romanziere può disporre dei mezzi più adatti per penetrare certe sottili contraddizioni di un'anima, e Lagerkvist se ne servì da par suo. Egli immaginò che Barabba, il ladrone liberato per volontà di popolo in cambio del Cristo condannato a morte, restasse sconvolto dalla visione di Gesù, della sua morte cui egli doveva la propria libertà, e cercasse angosciosamente di scoprire una verità che illuminasse il suo torpido spirito. Non ci riuscì, sebbene seguisse ed interrogasse i discepoli del maestro, sebbene si legasse di amicizia con un nuovo adepto della fede da Gesù predicata, sebbene la donna da lui posseduta fosse stata colpita dalla grazia. Quel morto resuscitato e pescatore d'anime continuò a rappresentare per lui un'ossessionante presenza incomprensibile. E l'estremo errore di Barabba fu quello di contribuire all'incendio di Roma, allorché si sparse la voce che esso fosse stato promosso dai cristiani. Poiché l'anima confusa di Barabba credette a quella voce e si convinse, con voluttuoso fervore, che il dio dei cristiani fosse un dio annientatore, il quale lo spingeva a distruggere un mondo, che egli odiava, perché in esso non trovava pace e serenità. Così Barabba si trovò a morire crocifisso insieme con gente sul contenuto della cui fede egli aveva tragicamente equivocato; si trovò ad offrire la propria morte a Colui, la morte del quale

aveva inconsciamente provocata. Di questo delicato assunto un regista pur esperto e spesso intenso come il Sjöberg non è riuscito a comunicare se non un barlume; della dignità del suo impegno è comunque testimonianza anche una delle poche aggiunte ch'egli si è concesso rispetto al testo, scrupolosamente seguito, di Lagerkvist: Barabba, che ha recato su di sé, lungo tutta la sua affannata esistenza, il peso dello sguardo, arcanamente consapevole, che la Madonna gli ha rivolto nel momento del proprio strazio per la morte del figlio, incontra, dalla croce su cui è appeso, alla fine, lo sguardo di un'altra donna, e questa ha la stessa figura della Vergine, gli stessi suoi occhi. Così come la medesima attrice aveva, nel film, interpretato pure una terza parte, quella della madre di Barabba. Con questo espediente Sjöberg ha inteso sottilmente esprimere il senso di una pena e di una condanna che il protagonista reca in sé durante l'intera sua vita. Sjöberg, comunque, al pari di De Sica con *Stazione Termini*, è tra i registi di rilievo che hanno lasciato insoddisfatti, a Cannes, il pubblico e la critica internazionale.

Piuttosto delusivo, rispetto ai due precedenti, è risultato anche il terzo film giapponese, *Gendai-jin* (*Quelli d'oggi*) di Minoru Shibuya, il quale, come già aveva fatto *Gembaku no ko*, ha affrontato aspetti del dopoguerra nel paese. Ma con tutt'altro tono. Qui al casto accento documentario si è preferita una melodrammatica elaborazione d'intreccio, alquanto risaputo da un lato, alquanto impreciso psicologicamente dall'altro. Il tema riguarda la corruzione negli ambienti burocratici, la quale viene presentata come una conseguenza della guerra, dell'impoverimento del paese, degli stipendi di fame, e via dicendo. Due generazioni poste di fronte: quella anziana, rappresentata da un funzionario, indotto in tentazione dalla necessità di provvedere alla moglie inferma ed alla figlia, oltre che agli estremi richiami della propria fragile carne; e quella giovane, rappresentata da un secondo funzionario, coinvolto nel giro delle losche e lucrose concessioni di appalti dal più anziano collega. Il giovane, che ama la figlia del collega, indurrà quest'ultimo a redimersi per la pace della famiglia, ucciderà il ricco corruttore e darà fuoco agli incartamenti che compromettono il vecchio. Ma questi, sotto la spinta della dignità latente nel suo animo, si deciderà ad affrontare pur egli il giudizio degli uomini ed il carcere. Non si può dire che questo dramma di due "generazioni perdute" sia rivelatore nei confronti di una società. Il film manca di approfondimento ambientale e si risolve in un racconto ad effetti, talora limitatamente credibile, non immune da influenze

hollywoodiane nella tecnica narrativa, meno diffusa che in altri film giapponesi, e nella tipizzazione. Questo contatto con un "genere", per noi ancora inedito nell'ambito della produzione nipponica, non è tuttavia, evidentemente, privo di un certo interesse "di cognizione".

Estraneo al clima che dovrebbe avere una manifestazione internazionale è evidentemente *Call Me Madam* di Walter Lang, presentato dagli Stati Uniti a chiusura del Festival. Si tratta infatti di un "musical show", derivato, con una certa prolissità, trasandatezza e povertà di fantasia, dall'omonimo "big hit" di Broadway, dovuto alle spiritose penne associate di Howard Lindsay e Russel Crouse (autori, tra l'altro, di *Vita col padre*) e, per quanto riguarda parole e musica dei molti gradevoli ed epidemici motivetti, al popolare talento di Irving Berlin. Se *Call Me Madam*-film può essere seguito, almeno nella prima metà, con un certo diletto, è perché il testo su cui si basa è nato da una invenzione, solo in parte originale, ma gustosa, e perché le battute colgono di frequente il segno con pungente agilità. Gli autori presero lo spunto dal caso di una danarosa e sprovveduta signora, amica assai intima, pare, di Truman, la quale anni fa venne nominata ambasciatrice degli Stati Uniti nel Lussemburgo, prima donna che raggiungesse simile rango. Il Lussemburg è qui diventato un Lichtemburg, che avremmo voluto potesse venir descritto dal Lubitsch dei tempi d'oro, con l'ausilio di uno scenografo e di un costumista un po' più brillanti di questi, in un "technicolor" un po' meno sciatto di questo. Anche senza il garbo allusivo lubitschiano, tuttavia, il film offre, ripeto, le sue occasioni di spasso, nel tratteggio della protagonista, armata solo di faccia tosta e di energico, bottegaio spirito pratico di marca "yankee", cui Ethel Merman, già creatrice della parte sulle scene, dà un rilievo aggressivamente pittoresco (vi raccomando le sue periodiche telefonate con "Harry", a spese del quale e della cui canora figlia si ride spesso e volentieri, o la sua presentazione a corte, compiuta con un brio da simpatica "gaffeuse"). Non insisto sui particolari del raccontino, basato su un prestito statunitense, cui il Lichtemburg aspira e che offre il destro per ironiche puntate, e su un duplice intreccio d'amore, tra l'ambasciatrice ed il ministro degli esteri del paese ospitante (George Sanders, infelicemente canoro), tra il suo addetto stampa (il simpatico Donald O'Connor) e la principessa lichtemburghese (Vera Ellen). Tutto il modesto merito del filmetto sta nel risparmiarci la necessità di un viaggio in America per prendere visione di questa fortunata confezione teatrale.

A conti fatti, il film meno inutile di questa seconda fase del festival è stato *Come Back, Little Sheba* (*Torna, piccola Sheba*) di Daniel Mann, per merito sostanziale di una straordinaria attrice, Shirley Booth che, ben nota sulle scene di Broadway, ha per la prima volta affrontato lo schermo in questa riduzione di un dramma omonimo di William Inge, rappresentato anche in Italia da Renzo Ricci ed Eva Magni. Fatto davvero singolare, l'esordio cinematografico della Booth ha coinciso con la sua consacrazione per mezzo dell'Oscar. E possiamo ben dire che una volta tanto si tratta di un premio meritato. Il film infatti prende luce da lei, vive in funzione di quest'attrice umanissima e per nulla istrionica, la quale, con la sua patetica melanconia, eclissa il pur decoroso Burt Lancaster, che le fa da partner (una segnalazione merita tuttavia anche la giovane Terry Moore, assai fresca nel disegno di una giovane studentessa, civetta, ma sostanzialmente "borghese"). L'atmosfera del dramma è quella di un "ménage" fallito, di cui si assiste al desolato crepuscolo. Fallito l'uomo, nella sua carriera professionale (aspirava a diventar medico ed è rimasto massaggiatore) come nella sua esistenza privata, su cui pesa l'ombra dell'alcoolismo, del quale è rimasto vittima e dal quale cerca puntigliosamente di redimersi. Fallita la donna, precocemente intristita ed ingoffita, fra la trepidazione per la sorte del marito, il nostalgico vagheggiamento di una bellezza, di una gaiezza istintiva ed esuberante, ormai mortificate, il rimpianto a tratti ossessivo di una cagnetta smarrita, la piccola Sheba di cui al titolo. È evidente che la cagnetta vuol essere un simbolo, uno di quei simboli ovvii e lievemente retorici, cari agli americani, il simbolo di tutte le illusioni giovanili, che la vita si è incaricata di disperdere.

Praticamente il dramma ed il film sono tutti qui, nella pittura grigia ed amara di questa casa, dove due esseri vivono, legati ad una consuetudine quotidiana, che è una specie di greve catena, ad onta degli istanti di tenerezza o di euforia cui la donna si abbandona, trascinando talvolta seco lo stanco marito. Entra poi in gioco un altro elemento: una ragazza, che i due accolgono come pensionante e cui si affezionano, quasi essa potesse sostituire la creatura che hanno perduta. Quando si accorge che la ragazza, fidanzata ad un giovanotto perbene, sta cedendo ai sensi ed abbandonandosi ad un qualsiasi giovinastro che la corteggia, il padrone di casa sente sfaldarsi una tragica ragione d'affetto che era riuscito a ritrovare, e si lascia riattirare dall'alcool. Ogni cosa, tanto nel film quanto nel dramma, si riaccomoda,

in qualche modo: la ragazza finisce per sposare il fidanzato e il massaggiatore, guarito ancora una volta, riprende, più solitario, l'esistenza accanto alla sua compagna. Ma è l'accento che, nel trapianto da Broadway a Hollywood, è mutato, in omaggio alle solite esigenze del conformismo: la ragazza, anzi che andare a letto con l'atletico giovinastro, sa fermarsi a tempo, e la sua leggerezza appare assai meno programmatica; i due coniugi si ritrovano insieme più sereni, più decisi ad affrontare la vita nella sua realtà, la donna addirittura congeda il fantasma della piccola Sheba. Il dramma era più profondamente, coerentemente amaro. Ma il film è comunque un'opera di corretta, abile fattura, che dimostra da parte del regista, anch'egli proveniente da Broadway, un accorto adattamento alle esigenze del diverso mezzo di espressione. Tuttavia, ripeto, la vera ragione d'esistere del film è Shirley Booth: la sua Lola, sciattona e generosa, delusa e pur fiduciosa, appare (malgrado risulti un po' troppo anziana: in realtà non si tratta di una vecchia, ma di una donna ancor giovane e precocemente appassita) una figura indimenticabile: dalla trotterellante andatura al chiocciare infantile della voce, tutto è dall'attrice misurato con esemplare discrezione.

In mezzo alla folla dei documentari e dei cortometraggi sceglierò anche stavolta qualche titolo indicativo: l'ampio *La Vie passionnée de Clemenceau* di Gilbert Prouteau (Francia), un'accurata ricostruzione biografica, eseguita mediante lo sfruttamento di documenti e di riprese quasi sempre autentiche; l'arbitrario *Peter Brueghel l'ancien ou Le triomphe de la vie* di Arcady, Edmond Lévy e Gérard Pignol (Francia), che "romanza" a modo suo le opere del genio fiammingo; il suggestivo *Reverón* di Margot Benacerraf (Venezuela), evocante con felice ricerca d'atmosfera il clima in cui nasce la pittura di questo maestro, influenzato da Goya e da certa pittura fiamminga; il singolare *Döderhultarn* di Olle Hellbom (Svezia), il quale illustra le sculture in legno dell'artista omonimo, raffiguranti, con acuta facoltà di osservazione, il corso della vita umana; il realistico e intelligentemente montato *Houen zo!* di Herman van der Horst (Olanda), che sintetizza lo sforzo di ricostruzione con il chiaro stile di quella, giustamente apprezzata, scuola documentaristica. Tralascio i molti documentari i quali hanno lodevolmente adempiuto ad una mera, ma preziosa, funzione informativa e illustrativa (poniamo: *La pintura mural mexicana* di Carlos Velo, Messico), distinguendosi da quelli pretenziosamente aspiranti ad ambiziosi risultati che non sono riusciti neppur lontanamente ad ottenere (poniamo: *Joy of Living, the Art of*

Renoir di Jean Oser, Gran Bretagna). Nel campo del film di pupazzi merita infine una menzione il gentile, se pur limitatissimo *Gazouilly, petit oiseau* di Ladislas Starewitch (Francia).

Ha completato le manifestazioni del festival una retrospettiva dedicata al recentemente scomparso Jean Epstein, questo artista solitario e sfortunato, il quale recò un sensibile contributo all'evoluzione dei mezzi espressivi del film. Sullo schermo sono sfilati successivamente brani di *Coeur fidèle* (1923; la famosa "fête foraine"), di *Les Aventures de Robert Macaire* (1926), di *La Chute de la Maison Usher* (1928), di *Mor vran* (1930), non che un breve film del 1947, *Le Tempestaire*, che si basa su uno spunto assai poetico: una donna, che ha il suo uomo, pescatore, in mare, durante una violentissima tempesta, ricorre ad un "tempestaire", cioè ad un vecchio, il quale, secondo un'antica tradizione, ha il potere di sedare i venti e le acque. E questi, effettivamente, grazie al suo intervento, si placano. Per esprimere il rapido e progressivo calmarsi degli elementi, Epstein fece uso di un accorgimento tecnico come il "rallentatore", con risultati assai suggestivi. Il lato innovatore del film consiste nel fatto che per la prima volta il rallentatore non è applicato solo alle immagini, ma anche al sonoro.

Le somme che ora si possono tirare non sono davvero confortanti; neppure gli occhiali del dottor Pangloss riuscirebbero a salvare una percentuale troppo elevata di film in gara, inspiegabilmente ammessi, dopo le iniziali dichiarazioni ufficiali, improntate alla volontà di essere rigorosi. Mette comunque conto di registrare con soddisfazione il progresso talora notevole o comunque l'impegno dimostrato da talune nazioni cinematograficamente secondarie, quali il Brasile (*O Cangaceiro*), la Spagna (*¡Bienvenido, Mister Marshall!*), la Finlandia (*Valkoinen peura*), il Guatemala (*Naskara*). (Ad un livello assolutamente non internazionale appaiono invece rimaste l'Argentina, l'India, il Venezuela, la Jugoslavia). Nazioni cinematograficamente più mature, come l'Austria (*1. April 2000*), il Messico (*La red*), la Svezia (*För min heta ungdoms skull*, *Barabbas*) hanno palesato un dignitoso e talvolta ambizioso sforzo, cui solo in modesta misura (vedi la prima parte del terzo film nominato) hanno corrisposto i risultati. Mentre ancora una volta ha confermato il proprio alto "standard" produttivo, la propria ardua e nobile ricerca di temi, la propria finezza di espressione la cinematografia giapponese (*Daibutsu*, *Gembaku no ko*). Tra le nazioni così dette maggiori, rappresentata solo privatamente e poco decorosamente la Gran Bretagna,

affidatisi ad una pattuglia presso che esclusivamente "commerciale" gli Stati Uniti (si stacca un poco dagli altri film il solo *Come Back, Little Sheba*), in sensibile regresso, rispetto agli anni precedenti, l'Italia, ha fatto nettamente miglior figura la padrona di casa, la Francia, con una rappresentanza assortita ed equilibrata, non strepitosa, ma di notevole classe, avente i suoi soliti punti di forza ne *Le Salaire de la peur* e nel medio metraggio *Crin Blanc*, rincalzati da *Les vacances de M. Hulot*, *Horizons sans fin* e via dicendo. In complesso, una metà circa dei lungometraggi presentati avrebbero potuto vantaggiosamente venirci risparmiati; nell'ambito dell'altra metà, assai variamente giudicabile, si sono decisamente distaccati il virtuosismo di Clouzot, ma soprattutto la accorata purezza di *Gembaku no ko* e il luminoso lirismo del breve *Crin Blanc*. Sono queste ultime, le due autentiche pagine poetiche offerte da Cannes edizione 1953.

Volgendoci ora a dare uno sguardo al *palmarès*, si nota subito come la giuria si sia proposta di non lasciare nessuno o quasi a bocca asciutta, criterio purtroppo invalso nelle competizioni internazionali. A questa stregua appare anche più offensivo e assurdo (suggerito, forse, da ragioni politiche) l'ostracismo totale inflitto ai giapponesi, la cui rappresentanza era, nel suo complesso, la più valida del festival. Silenzio quindi su *Gembaku no ko*, il più elevato film a lungometraggio proiettato a Cannes (dopo che, come si ricorderà, esso aveva corso il rischio di venir escluso in omaggio a scrupoli politici); silenzio su *Daibutsu*, un'opera non eccezionale, ma dignitosa, la quale è assai più meritoria di alcune tra quelle segnalate. All'atteggiamento della giuria principale si è associato quello della giuria dei cortometraggi, ignorando *Kujira*, il miglior disegno animato del Festival. A parte ciò e reso comunque omaggio a Clouzot, cui un cospicuo riconoscimento andava di diritto, ad onta dei limiti del suo film da me già illustrati, conviene rilevare l'insostenibile e superato sistema di ripartizione per "generi" dei film premiati e l'approssimatività estetica delle motivazioni. Accomunati dai premi internazionali si trovano film di diversissima portata: *O Cangaceiro* (opportunamente segnalato anche per la musica) e l'ignobile *Lili* ("film de divertissement", "charme de l'interprétation"); *¡Bienvenido, Mister Marshall!* (di cui si è giustamente segnalato lo scenario) e l'aridamente preziosistico *La red* ("le mieux raconté par l'image", espressione quanto mai equivoca e risibile); oltre a *Valkoinen peura*, a *Magia verde*, a *Come Back, Little Sheba*, tutte opere dotate di qualche merito, anche se, volendo pre-

miarle, è stato in pratica, per ognuna, inventato arbitrariamente un differente "genere". Tra le segnalazioni speciali, a parte quella del colore per il documentario italiano, troviamo le due dedicate ai migliori interpreti: se mi trovo nettamente d'accordo per la Booth, faccio le mie riserve per Vanel, indubbiamente bravo, ma cui avrei preferito, nello stesso film, Folco Lulli. Il *palmarès* è stato inoltre appesantito con l'ennesimo, pleonastico omaggio, fuori concorso, delle due giurie, a Walt Disney, e con un altro omaggio allo scadente *Flamenco*, che ha il solo merito di riprodurre dei canti e delle danze in sé e per sé assai belli.

Più giudiziosa è stata la giuria dei cortometraggi, la quale per lo meno ha avuto l'avvedutezza di non premiare opere al di sotto di un certo livello: a parte il "fuori classe" *Crin Blanc*, cui sacrosantemente è toccato il massimo riconoscimento di categoria, gli altri premiati, *Houen zo!* ("film de réalité"), *The Stranger Left No Card* ("film de fiction"), *Döderhultarn* ("film d'art"), *Romance of Transportation* ("film d'animation") sono, come ho già avuto occasione di rilevare, operine tutte variamente pregevoli. Resta tuttavia il fatto che il miglior disegno animato, *Kujira*, e soprattutto il miglior "film de réalité", *La montagna di cenere*, con quel suo miracoloso "ferraniacolor", sono rimasti privi di riconoscimento.

La Francia è dunque uscita, non senza merito (Giappone a parte) vittoriosa dalla competizione, cui si era presentata non impreparata. I due maggiori premi le sono stati attribuiti dalle giurie ufficiali. Vi era dunque una qualsiasi ragione per cui le due giurie non ufficiali, quella dell'O.C.I.C. e quella della F.I.P.R.E.S.C.I., dovessero attribuire i loro premi agli altri due film a soggetto presentati dalla Francia? L'O.C.I.C. per ragioni elevatamente morali, la F.I.P.R.E.S.C.I. per ragioni rigorosamente estetiche avrebbero avuto il dovere di cogliere la buona occasione per rimediare alla "gaffe" della giuria ufficiale, premiando *Gembaku no ko*. E invece hanno rispettivamente rivolto le loro preferenze all'onesto, ma "corrente", *Horizons sans fin*, allo spiritoso, ma prolisso e fragile, *Les vacances de M. Hulot*. Ancora una volta la F.I.P.R.E.S.C.I. ha dimostrato di essere sensibile alla suggestione dei "ritardatari", degli avanguardisti di retroguardia.

L'operato della commissione d'accettazione e delle giurie ha dunque lasciato ampi motivi di insoddisfazione. Ma ancora una volta gli amici francesi si sono dimostrati ospiti di inappuntabile e signorile cortesia. Essi hanno conferito alla manifestazione un tono mondano festosamente ele-

vato (grazie anche al concorso di un eccezionale numero di celebrità convenute a Cannes) ed hanno messo a contributo ogni loro premurosa risorsa pur di rendere gradevole il soggiorno ai loro ospiti.

Film di questi giorni
a. VI, n. 108, aprile 1953, pp. 244-247

Ali del futuro (*The Sound Barrier*, David Lean, 1952)
Un film come *Ali del futuro* giunge in buon punto per aiutarci a veder più chiaro in due diversi fenomeni: il primo, d'indole generale, riguarda la seria crisi che la cinematografia britannica sembra attraversare, dopo l'effimera "rinascita" post-bellica, culminata nel trionfo veneziano del 1948; il secondo, d'indole particolare, riguarda la sopravalutazione subita da un regista come David Lean.

Riguardo alla crisi della produzione britannica, a parte le molte testimonianze (e mi riferisco soprattutto a quelle degli stessi critici inglesi, con cui cerco di ovviare alla parziale lacuna, dovuta alla circostanza che la produzione d'oltre Manica è assai saltuariamente rappresentata sui nostri schermi, e non sempre i festival internazionali sono sufficienti a colmare gli iati che si vengono a produrre nella nostra documentazione), è stato eloquente il recente festival di Cannes, dove l'Inghilterra, timorosa di esporsi con una rappresentanza ufficiale, ha inviato, in forma privata, un paio di film a lungo metraggio, gravemente indicativi, come già ho riferito, di una pericolosa inerzia, di un manierato conformismo. Particolarmente eloquente il caso di *The Heart of the Matter*, con cui George More O'Ferrall ha perpetrato un serio oltraggio all'opera di un romanziere nazionale degno di ogni rispetto. Ora, dopo aver veduto *Ali del futuro*, una non sospettabile conferma alle nostre induzioni ci viene dai premi annuali conferiti dalla British Film Academy, la quale ha assegnato all'ultimo film di David Lean il premio per il miglior film britannico dell'annata (non che, a Ralph Richardson, quello per la migliore interpretazione maschile). Questa valutazione "relativa" permette di stabilire, grosso modo, quale possa esser stato il livello medio della scorsa stagione in Inghilterra: evidentemente piuttosto modesto. Che una cinematografia la quale ha avuto, di volta in volta, le proprie "punte" in un *Henry V* (*Enrico V*, 1944), in un *Brief Encounter* (*Breve incontro*, 1945), in un

Hamlet (*Amleto*, 1948), individui ora il proprio miglior risultato in *Ali del futuro* è alquanto desolante. Allo stesso modo è desolante che l'Italia, dopo alcuni anni di splendente supremazia, sia stata costretta ad inviare a Cannes le opere che le sono costate una cocente e indiscutibile sconfitta. Quello che più sorprende, da parte di una istituzione seria come la British Film Academy (niente a che vedere con l'Academy americana, elargitrice degli Oscar, uno tra i quali è pure toccato ad *Ali del futuro*, ma semplicemente per la registrazione del suono) è che essa, non paga di avere attribuito al film di Lean la massima distinzione in campo nazionale, gli abbia regalato pure la massima distinzione assoluta, coprendosi di ridicolo, come appare evidente, sol che si pensi a quelle due o tre opere che nel corso del 1952 hanno fatto onore alla cinematografia mondiale. I nazionalismi protezionistici sembra stiano risorgendo, in campo cinematografico; e questa manifestazione inglese, se pur dotata di minor pubblica risonanza, è anche più grave di quella francese, verificatasi a Cannes con la preferenza dimostrata a *Le Salaire de la peur*, nei confronti del giapponese *Gembaku no ko*.

Venendo ora a David Lean, il sospetto, ingenerato da opere come l'artificioso e calligrafico *The Passionate Friends* (*Sogno d'amanti*, 1949) o, peggio, come l'opaco e inutile *Madeleine* (*L'amore segreto di Madeleine*, 1950), che il merito del poetico intimismo di un film come *Breve incontro*, culmine dell'operoso artigianato di questo regista, andasse attribuito per gran parte a Noel Coward (suo ispiratore per quella come per altre opere e suo "padrino" negli esordi registici), un simile sospetto, dicevo, non può che venir aggravato da un film come *Ali del futuro*. Con questo saggio di narrativa "aviatoria", basato su uno scenario di un altro commediografo di successo, Terence Rattigan, Lean ha definitivamente dimostrato di non possedere un mondo suo particolare, da illuminare progressivamente e coerentemente. Il suo intimismo, il suo psicologismo ha mostrato di potersi spesso e volentieri colorare di toni romanzeschi (vedi i film del 1949 sopra citati) o di poter addirittura cedere il passo ad un formalistico, raffinato gusto rievocativo e letterariamente illustrativo (vedi le vecchie stampe dickensiane in movimento di *Great Expectations* (*Grandi speranze*, 1946), di *Oliver Twist* (*Le avventure di Oliver Twist*, 1948) o, come è il caso di *Ali del futuro*, ad una narrativa, basata su schemi ben noti e rispondenti ad intenti di emotiva celebrazione. Insomma, il cantore pudico dei "tristi amori" borghesi ci si è venuto rivelando come un eclettico, indubbiamente dotato di accorto e tal-

volta acuto mestiere e in grado di realizzare scenari disparati, cari una garanzia, per il produttore, di generica correttezza.

Ali del futuro è un film prodotto per esaltare le imprese dei costruttori e dei piloti che hanno imposto la tecnica del volo a reazione, riuscendo a vincere, al prezzo di dolorosi sacrifici, la così detta "barriera del suono". La produzione del film ha coinciso con uno dei più penosi tra tali sacrifici, quello di un pilota che, durante una pubblica giornata aviatoria, si disintegrò nell'aria col suo apparecchio, provocando una strage tra gli spettatori. Anche nel film vi sono piloti che periscono disintegrandosi durante il volo forzato oltre i limiti ritenuti fino a ieri invalicabili. Esso vuol essere la dimostrazione della fecondità di tali sacrifici, della necessità che la scienza non arresti il proprio progresso, in omaggio a limitati principi umanitaristici, ma vada avanti, tenendo presente un dovere e la possibilità di un più ampio benessere, forse, per l'umanità. La tesi non è di particolare originalità, ma consente al film di evitare, in parte, le formule proprie al racconto puramente basato sul succedersi di determinate emozioni. Purtroppo, però, esso si preclude la possibilità di uscire dal generico (e quindi, sostanzialmente, dal retorico, a dispetto d'ogni evidente ritegno) col presentare psicologie di una sommarietà indisponente e inconcludente. Tipico a questo riguardo il protagonista, il costruttore "duro" tutto teso nell'ansia del proprio lavoro, della propria missione, fino ad apparir insensibile agli affetti familiari. La sua figura non esce dal "cliché", ad onta della composta misura con cui si è impegnato a disegnarlo un attore come Ralph Richardson. Il profetico simbolismo "avveniristico" di cui il regista lo ammanta (vedi il telescopio con cui egli scruta gli spazi infiniti) risulta così piuttosto vieto. Anche più scolorite, psicologicamente, le figure dei piloti, particolarmente quella, più importante, del genero del protagonista, un po' per colpa di Nigel Patrick, che è un interprete del tutto esteriore ed inefficiente. Il proprio miglior risultato, in senso psicologico, il film lo attinge quindi nel personaggio della donna, la cui corsa, ingoffita dalla gravidanza, per gli stabilimenti deserti, che essa abbandona, dopo la disgrazia che le ha sottratto il marito, acquista, grazie anche ad un intelligente gioco di campi lunghi e ad un sonoro basato su suggestivi effetti di rimbombo, una notevole pregnanza espressiva. Vero è che il suo rientro col figlioletto nella casa paterna, dopo che l'incomprensione e il risentimento l'avevano indotta ad allontanarsene, è quanto di più prevedibile e più manierato potesse immaginarsi per conclusione.

Povero, da un punto di vista problematico e di messaggio, schematico da un punto di vista psicologico, imprigionato, malgrado ogni egregia intenzione, entro le maglie della retorica e del luogo comune, *Ali del futuro* rimane da ammirarsi essenzialmente per la inconsueta perizia delle riprese aeree a velocità e a quote inusitate. Grazie anche a tale perizia, un vivo effetto emotivo viene raggiunto nella sequenza del tentativo sfortunato (la moglie che ignara si reca al cinema, mentre il marito compie il suo ultimo, mortale volo), così come in quella del tentativo coronato da successo. Ma istanti come questi restano, in certo senso, avulsi dal contesto del film, pezzi di bravura che debbono considerarsi fine a se stessi. Luogo comune per luogo comune, io confesso senza rossore di preferire la fresca modestia di un raccontino psicologicamente azzeccato ed emotivamente tutt'altro che scentrato come quello di *Horizons sans fin* di Jean Dréville, recentemente veduto a Cannes. Se non altro, esso era stato caricato di un messaggio meno pretenzioso.

L'uomo, la bestia e la virtù (Steno, 1953)

Non varrebbe certo la pena di indugiarsi su un film goffo e di cattivo gusto come questo se esso non presentasse, con presuntuoso arbitrio, sul proprio biglietto da visita, il nome di Luigi Pirandello. Pirandello ha sempre avuto assai scarsa fortuna, nei propri rapporti, diretti ed indiretti, con lo schermo: basti pensare al finale accomodante e convenzionale da lui stesso sottoscritto per l'edizione di *Il fu Mattia Pascal*, realizzata in Italia da Pierre Chenal (1937) o ai romanzeschi pasticci confezionati ad Hollywood su pretesti assai lontanamente pirandelliani. In fondo, si è costretti a riconoscere che il più rispettoso nei confronti dello scrittore era stato il regista che forse aveva fatto apparentemente alla sua opera una più decisa violenza: alludo al L'Herbier di *Feu Mathias Pascal* (1925).

L'uomo, la bestia e la virtù, un apologo in tre atti del 1919, che rimase sotto più aspetti isolato nell'opera del drammaturgo, poteva anche recare in sé i presupposti per un film saporito e pittoresco. Ma a patto di venir rielaborato con altri metodi, e soprattutto con un estro ed una misura che a Steno, scenarista principale, oltre che regista (questa volta da solo, senza la collaborazione del solito Monicelli), sono totalmente mancati. (Si potrebbe anche domandarsi se questa pessima prova di Steno autore unico debba esser interpretata come un indice del peso determinante che assumerebbe l'apporto di Monicelli nei film firmati a quattro mani. Ma sarebbe difficile

trovare una risposta al quesito). *L'uomo, la bestia e la virtù* presenta un soggetto estremamente delicato a trattarsi. La storia del "trasparente" signor Paolino (l'uomo), il quale consola la "virtuosa" signora Perella dell'infedeltà coniugale del marito capitano di mare (la bestia), che si è costruito altrove una seconda famiglia e, durante i suoi rapidi e sporadici ritorni al domicilio legale, non fa fronte ai propri obblighi (*Richiamo all'obbligo* si intitolava la novella da cui Pirandello ricavò poi l'apologo), ed è poi costretto a ricorrere ad un afrodisiaco per ottenere che il capitano, compiendo una volta tanto il dover suo, assuma implicitamente ed inconsapevolmente la paternità di un "guaio" combinato dai due adulteri, è alimentata da umori grassamente ridanciani, che toccano ad ogni passo la pornografia. Sviluppata con una tecnica elementare ma esperta, la commedia si eleva tuttavia su altro piano, sia in grazia dei propri fecondi vincoli con tutta una tradizione nazionale, che dal Boccaccio si perpetua nei novellisti minori tre e cinquecenteschi e nei commediografi rinascimentali, sia in grazia di un fondo amaramente sarcastico (avvertibile nella definizione di "apologo", nel titolo contrapponente tre prototipi, come nel gioco risibile delle apparenze, che si conclude con il trionfo di una "virtù", costretta a difendere i propri diritti naturali col peccato e a tutelarsi con gli espedienti più triviali: il paradosso del commediografo vuole che l'amante si erga a tutore di una morale e di una giustizia "conculcate" e riesca a farle trionfare ricorrendo ad intrighi "farmaceutici"). I riduttori della commedia (tra i quali figura Vitaliano Brancati) si sono fermati al pretesto più immediato ed esteriore. E anzi che lavorare di fantasia per trasporre il gioco salace su un piano allusivo, di variopinta mascherata (non per nulla disponevano di Totò), o magari tentare la commedia di costume in un senso più o meno realistico, hanno esasperato lo spunto pirandelliano in direzione di un farsesco esagitato, triviale e banalmente rivistaiolo (il regista ha abbandonato Totò ai suoi peggiori istinti, rinunciando ad esercitare la minima funzione di guida; ha dato ben scarso risalto alla figura della donna, pur disponendo di un'interprete suggestionante come Viviane Romance; ha confinato quasi tutti gli altri personaggi sul piano di scadenti macchiette: così che al disastro non si salvano che Orson Welles, grazie anche ad una divertente truccatura, e il vispo ragazzino). Per circa due terzi il film segue con apparente pedissequo ossequio il testo teatrale, ma cercando unicamente di spremere da esso tutti i più bassi effetti comici di cui può essere suscettibile. Il gioco non tarda a diventare sgradevole e

gratuito, come allorché la "virtù", anzi che in una "baldracca da trivio" viene trasformata, per renderla appetibile dal marito, in una urtante maschera di cera dipinta. A un certo punto, l'ossequio al testo cessa: per rendere più insistente l'alternativa di speranze e di sconforti nei due amanti, il capitano non mangia la torta drogata a tavola, ma nel cuore della notte, variante la quale non si traduce che in una lungaggine inutile, entro un racconto ormai frusto. Inoltre – e qui la cosa diventa comica, – per riscattarsi da tutta la volgarità profusa senza motivo, gli autori del film hanno nel finale fatto omaggio alla censura ed alla "pruderie": il capitano compie sì il dover suo, ma non sotto l'impulso dovuto all'afrodisiaco, che in realtà per errore non era stato messo nella torta, ma spinto da un autentico desiderio, di fronte alla bella moglie improvvisamente "riscoperta". E il film si chiude con il definitivo ravvedimento della bestia e con la delusione di Paolino, che va a cercarsi consolazione presso la prostituta del paese, leggiadra invenzione degli scenaristi. Che gli eredi di Pirandello abbiano permesso un simile arbitrio, il quale riduce l'apologo al rango di una disgustosa "pochade" non è molto edificante. Vero è che essi possono giustificarsi col precedente citato del *Fu Mattia Pascal*, avallato dallo scrittore stesso.

Il passivo di questo film, privo di qualsiasi senso e di qualsiasi giustificazione, coinvolge anche il Gevacolor, diseguale, immaturo ed offensivo (ahi quanto lontano da quello di *Barbe-Bleue* (*Barbablù*, 1951, di Christian-Jaque). Gli esterni del paesino della costiera amalfitana, dove, in omaggio a Totò, è stata trasferita l'azione, situata da Pirandello in "una città di mare, non importa quale", ma presumibilmente siciliana, ricordano i "viraggi" blu e ocra dell'epoca arcaica. Quanto agli interni, si risolvono in un massiccio e indiscriminato affastellarsi di tutte le gradazioni di giallo, di ocra, di marrone, profuse fino all'assurdo nella scenografia (Mario Chiari), nell'arredamento, negli accessori, nei costumi, con la pia illusione di agevolare lo sfruttamento delle tonalità più mediterranee calde tra quelle proprie del sistema di colorazione impiegato.

MISCELLANEA

In qualche sporadico effetto della fotografia in technicolor di Claude Renoir va individuato l'unico e modesto merito di *Puccini*, una biografia composta da Carmine Gallone con gran spreco di mezzi e in conformità con la sua ormai vetusta tradizione personale. Un racconto decisamente oltraggioso e diffamatorio (gli eredi dei grandi artisti sono evidentemente

tutti di manica assai larga, nei confronti dei manipolatori delle loro sacre memorie, e badano piuttosto al "sodo"), fondato sui luoghi comuni deteriori caratteristici del "genere" e su un itinerario amatorio avventurosamente improbabile. Il motto "genio e sregolatezza" è tuttora l'insegna dei biografi pellicolari. Tra le tante cose deprimenti non mancano nello spettacolo quelle a modo loro "divertenti": vedi per esempio Giulio Ricordi, disinvoltamente tramutato in una sorta di papà Natale; vedi la rivelazione sensazionale del modo in cui sarebbe nata, nell'ispirazione pucciniana, la celebre romanza *In quelle trine morbide*, della *Manon Lescaut*. Il film ha inoltre un suo "pezzo forte", un funerale lacustre, con spargimento di fiori e canto di nenie, la paternità del quale Glauco Pellegrini e l'operatore Scarpelli stanno disputando a Gallone e Renoir. Io, se fossi loro, non mi accanirei troppo: tecnicamente accurata, la scena, specie in un polpettone del genere, dà un suono posticcio e voluto, di dubbio gusto. Gli interpreti si difendono come possono, specie Gabriele Ferzetti, che per il nostro cinema è stato, si sa, un buon acquisto.

La modestia, grazie al cielo, sostiene *Solo per te, Lucia*, un filmetto di Franco Rossi, che immagino sia stato favorito e magari sovvenzionato dalla Radio Italiana, di cui costituisce una implicita pubblicità. La prima parte del film, dedicata ad illustrare i retroscena e il fitto intrico delle trasmissioni, viste "tra le quinte" con occhio talora scanzonato, non manca di sapore. Poi il raccontino (una schermaglia d'amore tra due impiegati della R.A.I., la cui unione è ritardata dall'esistenza di un "figlio della colpa", che lei vuol tenere nascosta), denuncia fragilità e convenzionalità, rischia di impantanarsi, ricorre per irrobustirsi a discutibili e divagatori "exploits" di varie orchestre e cantanti "leggeri". Alla fine, tuttavia, l'equilibrio si riaccomoda, grazie a qualche piccola trovatina e soprattutto alla accattivante spontaneità di un biondo bimbetto, che è il miglior interprete del film (tra gli altri, va segnalato, in progresso quanto a disinvoltura, Luigi Tosi). Pur così gracile, così zeppo di pleonasmi e di iterazioni, così affidato talora al luogo comune (l'istrione donnaiolo tratteggiato da Nerio Bernardi, che fa rimpiangere il personaggio analogo, interpretato da De Sica in *Cameriera bella presenza offresi*, 1951, di Giorgio Pàstina), il film si fa limitatamente apprezzare per una disinvoltura e pulizia esteriori, abbastanza insolite in un esordiente, quale il regista, fin qui noto solo per la sua attività, appunto, radiofonica. (E il film conferma infatti una diretta e capillare conoscenza dell'ambiente, piuttosto

inedito per lo schermo).

Ragioni evidentemente elettorali devono aver suggerito il "lancio" in questi giorni di un film come *Colpevole di tradimento* (*Guilty of Treason*, 1950) di Felix Feist, il cui scenario, dovuto ad Emmet Lavery, il drammaturgo di *The First Legion*, un lavoro sui gesuiti, si basa sul volume collettivo *As We See Russia*, edito a cura dell'Overseas Press Club of America, per ricostruire il caso del cardinale Mindszenty, processato e condannato qualche anno fa in Ungheria. Anche ammesso che le testimonianze giornalistiche di cui sopra fossero attendibili e che lo scenario del film le abbia rispettate, il tono generale del racconto, infarcito di personaggi evidentemente frutto di fantasia (scadente), è talmente romanzesco da non consentire di attribuire al film, assai usualmente confezionato, un credito più che modesto. Tra gli interpreti, Bonita Granville, invecchiata, scolorita e quasi irriconoscibile rispetto alla ragazzina che faceva faville in *These Three* (*La calunnia*, 1936) di William Wyler.

Anche *Il delitto del secolo* (*Walk East on Beacon*, 1952) di Alfred Werker è un film anticomunista, ma impostato diversamente, vale a dire su un caso di spionaggio da parte dell'organizzazione sovietica negli Stati Uniti. Il film è prodotto da Louis de Rochemont e realizzato con la collaborazione del Federal Bureau of Investigation, ma non è a credere che esso, malgrado certe superficiali apparenze, possa venir apparentato molto strettamente con gli analoghi film spionistici prodotti da de Rochemont, basati su "dossiers" ufficiali e diretti da Hathaway subito dopo la fine della guerra o, in altro modo, con i film-inchiesta, pure prodotti da de Rochemont e girati sui luoghi stessi dell'azione, ma rivolti ad altri settori, come quello della giustizia. Infatti, sebbene la partenza paia impersonale e da "reportage", elementi chiaramente romanzeschi si inseriscono nel racconto (oltre quelli polemici). Questa storia di un celebre scienziato, di cui si vogliono carpire i segreti col ricatto e che i russi tentano di rapire, per trasferirlo nel loro paese, ha il torto di essere seguita da due direzioni: con un occhio, cioè, dalla parte della volpe ed uno dalla parte dei cacciatori. Il che è contrario alle buone regole di un gioco del genere e ingenera il fondato sospetto che le notizie sulle più private azioni della volpe (per meglio dire, delle volpi) siano state più o meno fantasiosamente ipotizzate durante la stesura dello scenario.

Preferibile, nel settore dell'avventura, *Luci sull'asfalto* (*The Mob*, 1951)

di Robert Parrish, che sfrutta una trovata tutt'altro che inedita, quella del poliziotto, che si finge fuorilegge per mimetizzarsi e favorire la cattura di una banda. Grazie tuttavia ad un mutamento d'ambiente (si tratta stavolta di quello portuale) e ad una tecnica ovvia ma disinvolta, il film si fa seguire senza danno e raggiunge un efficiente livello emotivo. Notevole la caratterizzazione di Broderick Crawford, il poliziotto costretto alla rischiosa impresa dai suoi superiori, come prezzo di riscatto dalla colpa di una involontaria "gaffe", commessa lasciando fuggire un assassino.

Una evidente accuratezza formale, una certa scioltezza grammaticale ed una discreta interpretazione, specie di Richard Widmark, non che la sempre avvertibile presenza di Marilyn Monroe, risultano del tutto insufficienti alla salvezza di *La tua bocca brucia* (*Don't Bother to Knock*, 1952) di Roy Baker, assurda storia, dalle intenzioni moralistiche, oltre che effettistiche, di un cinico giovanotto, che si riscatta agli occhi della sua ex bella, intenerendosi sulla sorte di una ragazza squilibrata, la quale lo identifica, in un suo bizzarro e non sempre innocuo delirio, col proprio amato perito in un incidente aviatorio. Malgrado il rispetto delle unità aristoteliche di tempo e di luogo (un lussuoso albergo), il film, lungi dal raggiungere un clima "tragico", dopo qualche istante di tensione naufraga nel ridicolo.

Nel genere "polpettone" vanno registrati *Mia cugina Rachele* (*My Cousin Rachel*, 1952) di Henry Koster, melensa storia terrorifica ad indovinello basata sul romanzo omonimo di Daphne du Maurier e affidata ad una Olivia de Havilland al di sotto del suo normale rendimento, non che *Cuori umani* (*Of Human Hearts*) di Clarence Brown, che risale nientemeno che al 1938. Valendosi di un vigoroso "cast" (Stewart, Huston, Bondi, Coburn, Carradine, etc.), il film espone, con tutti i possibili espedienti di maniera, una sorta di "racconto mensile" del *Cuore* di De Amicis, ambientato in America, prima e durante la guerra di secessione. Storia di un figlio buono e coraggioso ma un po' riottoso o distratto nei confronti dei genitori, il film non manca di far intervenire il presidente Lincoln in persona, per tenere un predicozzo al giovanotto e mettergli la penna in mano, affinché scriva alla madre ansiosa, da due anni lasciata priva di notizie.

Lasciamo da parte la comicità involontaria e veniamo a quella intenzionale: *La divisa piace alle signore* (*Never Wave at a W.A.C.*, 1953) di Norman Z. McLeod è una farsetta d'ambiente militare, che si diverte, scomodando perfino il generale Bradley, a spese di una viziata e pososa ricca figlia di se-

natore, la quale per ricongiungersi al fidanzato si risolve ad arruolarsi come ausiliaria, fidando nelle proprie altolocate relazioni e nella conseguente possibilità di fare i propri comodi anche nell'esercito. Ma il padre, per darle una lezione, la fa trattare alla stregua delle altre, con le conseguenze clamorose che è facile immaginare. Il tratteggio del personaggio da parte di Rosalind Russell è estremamente piacevole ed arguto, ma nella seconda metà la storiella, esaurita la propria carica, si sgonfia in malo modo.

Più fine, se pure esilissimo nel traliccio e anch'esso prevedibile nella seconda metà, *Marito per forza* (*Love is Better than Ever*, 1952) di Stanley Donen [co-regista con Gene Kelly degli spiritosi *Un giorno a New York* (*On the Town*, 1949), e *Cantando sotto la pioggia* (*Singin' in the Rain*, 1952)]. Esso si inserisce nella tradizione della commedia sofisticata, presentando la schermaglia tra uno scapolone di New York ed una graziosa provincialina, da lui incontrata in città. Il primo, trascorsa la settimana di piacevole ed innocuo "flirt", ritiene chiusa la partita, la seconda non vuol darsi per vinta e finisce, mediante qualche trucchetto, per farsi, naturalmente, sposare dall'altrettanto "cotto" dongiovanni. La prima fase, quella in cui si imposta il rapporto e si descrive la settimana newyorkese di "libertà", è fresca, grazie anche ad un dialogo frizzante; poi, il filmetto, che è piccolo piccolo ma tutt'altro che sgradevole, si regge più che altro per il garbo di Larry Parks e la gentilezza di Elizabeth Taylor, attorniati da qualche buon caratterista. Non chiediamo, naturalmente, al film alcuna testimonianza di costume: rischieremmo di trovarlo piuttosto ipocrita. Stiamo contenti al *quia* del modesto divertimento.

Modelle di lusso (*Lovely to Look At*, 1952) di Mervyn LeRoy non è altro che il rifacimento, in un volgare technicolor, di *Roberta* (*Id.*, 1935) di William A. Seiter, un "musical show", di origine teatrale (il testo recava la firma di Otto A. Harbach), allietato da un certo sfoggio di eleganze (l'azione si svolgeva in una casa di mode parigina), dalle danze di Fred Astaire e Ginger Rogers e dalla canora e suasiva femminilità di Irene Dunne, non che dalle festevoli musiche di Jerome Kern. Che cosa abbia indotto la Metro a mettere in cantiere un "re-make" in condizioni tanto svantaggiose è un mistero: basti pensare al "cast", di una desolante miseria, Kathryn Grayson avendo occupato il posto di Irene Dunne e Marge e Gower Champion quello della coppia Astaire-Rogers. Le scipitezze di Red Skelton e la scadente qualità dei "gags" comici come delle invenzioni coreografiche concorrono al fal-

limento del film, per il quale è stato perfino riesumato, senza apparenti risultati, il celebre Adrian, il sarto in auge anteguerra come costumista della Metro.

Biblioteca

a. VI, n. 108, aprile 1953, p. 238

Testi e sceneggiature, collezione diretta da Edoardo Bruno - Edizioni di Filmcritica, Roma: L'asso nella manica *di Billy Wilder*, s.d. (ma 1952); Viva Zapata! *di John Steinbeck ed Elia Kazan*, a cura di Giovanni Calendoli, 1953; Luci della ribalta *di Charles S. Chaplin*, a cura di Giovanni Calendoli, s.d. (ma 1953); Diario di un curato di campagna *di Robert Bresson*, a cura di Antonio Petrucci, 1953.

Da molti anni, ormai, in Italia si è diffusa la consuetudine di pubblicare i testi delle sceneggiature e dei dialoghi di film di un certo rilievo o addirittura classici. Trascurando esempi sporadici, come *Il fantasma galante*, che integrava il trattatello *Come si scrive un film* di Seton Margrave, o *I promessi sposi* di Camerini, primo volume di una collana subito interrotta da Garzanti, rimangono le annate di «Bianco e Nero» o la collana di Poligono, come esempi di un organico interesse in tale direzione. Nella serie di «Bianco e Nero», che ora la «Rivista del cinema italiano» dimostra di voler continuare (vedi l'esauriente fascicolo dedicato ad *Umberto D.*), sceneggiature vere e proprie si alternavano a sceneggiature ricavate alla moviola dal montaggio definitivo. S'intende che tra le une e le altre va stabilita una notevole differenza, sia dal punto di vista "letterario", sia soprattutto dal punto di vista tecnico, specie nei confronti di quei registi per cui la sceneggiatura ha valore di proposta (del resto, perfino Clair, sostenitore, se altri ve ne fu della così detta sceneggiatura di ferro, comincia a concedersi qualche piccola libertà nei confronti di se stesso scenarista: vedi l'interessante volumetto di Georges Charensol: *René Clair et "Les belles-de-nuit"*). Alla seconda categoria appartenevano i volumi editi da Poligono, i quali si spingevano alla filologica "preziosità" di volerci fornire perfino la durata di ogni singola inquadratura. Dal punto di vista scientifico non si poteva desiderare nulla di più impeccabile, grazie anche al corredo illustrativo. Mentre all'attivo dei testi editi da Bianco e Nero rimane, per esempio, la più meditata "scoperta" del sin-

golare valore espressivo dei dialoghi, semi improvvisati, de *La terra trema*.

La polemica di recente risuscitata da Alessandro Blasetti rischia di attrarre nuovo interesse su questo genere di pubblicazioni. Interesse di cui non rimane che da rallegrarsi, a patto che esso non si traduca in pericolosi equivoci. Che dopo tanti anni e tante disquisizioni estetiche si debba ricominciare la "querelle" sull'autore del film, sembra, se non ozioso, certo rischioso. E speriamo che il dibattito, tenuto tempo fa a cura del Circolo Romano del Cinema, abbia servito a rischiarare le idee a chi ne aveva bisogno. Fin che, comunque, i testi di sceneggiature pubblicati si riferiranno ad opere di livello elevato e recheranno quindi la firma dei registi stessi dei relativi film nessun equivoco potrà nascere, anzi, caso mai, ne verrà rinsaldato il concetto "unitario" dell'opera cinematografica. È questo appunto il caso dei quattro volumetti finora editi da «Filmcritica» in una sua collezioncina che molti altri ne promette: film come il *Diario di un curato di campagna* e *Luci della ribalta* appartengono rispettivamente ed esclusivamente a Robert Bresson e a Charles S. Chaplin (fatta riserva, s'intende, per il romanzo di Bernanos cui Bresson si è ispirato); ed anche *L'asso nella manica* e *Viva Zapata!* appartengono rispettivamente a Billy Wilder e ad Elia Kazan, pur se essi si sono valsi della collaborazione di sceneggiatori, tra cui, eminente, John Steinbeck per il secondo film. Quest'ultimo è forse l'unico tra i quattro casi per il quale il bravo Blasetti potrebbe sollevare eccezioni polemiche nel senso da lui chiarito. Ma, per quanto riguarda i volumetti della collezioncina diretta da Bruno, occorre avvertire che essi non recano il testo della vera e propria sceneggiatura; basati invece sulla così detta "continuity", essi sono integrati minuziosamente sulla base della copia del film passata alla moviola. Procedimento, forse, un po' ibrido, ma che non impedisce ai testi di assumere un indubbio valore di documentazione, di recare un contributo che vorrei definire essenzialmente "mnemonico". Chi voglia rinfrescarsi la memoria su un dato passaggio di un film, sfogliando il libretto troverà la descrizione di quel passaggio e sulla scorta di essa potrà far rinascere nella memoria l'immagine che si era dissolta. Affinché tali volumetti rispondano tuttavia veramente alla loro funzione ed assumano un'impronta sia pur parzialmente "scientifica", occorrerà assolutamente che essi registrino i dialoghi e la descrizione delle immagini in "sincronia", se vogliono evitare una certa confusione per il lettore ed una evidente limitazione d'interesse. A meno che non succeda come per il *Diario di un curato di campagna*, il cui curatore e

traduttore, Antonio Petrucci, ha preferito limitarsi alla riproduzione dei soli dialoghi. Idea abbastanza discutibile, specie quando si pensi che i dialoghi del film sono scrupolosamente "ritagliati" da quelli del romanzo. Il loro interesse è quindi in rapporto più stretto che mai con la successione delle immagini. La pubblicazione della sceneggiatura completa varrebbe appunto a dimostrare il modo in cui un dialogo di natura squisitamente letteraria possa trovare una funzionalità cinematografica. Petrucci ha comunque preferito questa soluzione "giansenistica", non senza peraltro dimostrarsi, nell'introduzione, un po' scettico circa la sua utilità. Giova soggiungere che nella stessa introduzione Petrucci dice cose piuttosto fini, sia sfiorando problemi generali, sia accennando a quello del rapporto Bresson-Bernanos. Di notevole interesse sono pure le introduzioni apposte da Giovanni Calendoli ai testi relativi ai film di Kazan e di Chaplin. Nella prima si pone l'accento sulla riuscita del "ritratto" del protagonista, nel quadro di una narrazione che Calendoli giudica "mancata"; nella seconda si illumina la coerenza chapliniana da un angolo visivo piuttosto personale. Sulla base di *Luci della ribalta* come di tutta l'opera precedente, Chaplin è definito «uno dei più violenti rapsodi di questa distruzione dello spettacolo inteso come fonte di gioia». Poiché Calendoli, interpretando il suo mondo, tende a individuarvi soprattutto i segni della «disperazione contemporanea, di quella disperazione che ha portato alla rinascita del relativismo e dell'esistenzialismo».

Almanacco dello spettacolo italiano 1953, a cura di Egidio Ariosto e Giovanni Calendoli, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1953.

Questo *Almanacco dello spettacolo italiano* sta diventando una consuetudine preziosa. E promette una regolare continuità, in modo da affidare ai posteri una fitta ed esauriente documentazione su quanto, anno per anno, si fa in Italia nei vari campi dello spettacolo. L'edizione 1953, pur serbando immutate le linee di quella precedente, si presenta, rispetto ad essa, notevolmente migliorata, specie nella selezione del materiale, sottratto ormai all'occasionalità, e scelto e collegato secondo un criterio unitario e chiarificatore. In questa sede mi occuperò, naturalmente, solo delle pagine dedicate al cinema, non senza ricordare che, oltre al nucleo maggiore, riservato alla scena di prosa, sono qui variamente illustrati il settore musicale, quello della rivista, quello della radio, quello del circo. Le pagine dedicate al cinema, da una trentina che erano l'anno scorso, sono diventate nel 1953 oltre cinquanta, senza contare l'appendice. Esse sono aperte, dopo alcuni dati sta-

tistici, da un ampio e sensato articolo dell'on. Egidio Ariosto, *Una seria organizzazione per il cinema italiano*, nel quale si illustra una cancrenosa piaga: quella della mancanza di una produzione "media" efficiente. In Italia tra il film d'arte e quello di bassa speculazione esiste un pauroso iato. Le parole di Ariosto costituiscono un invito a meditare la necessità di una più seria organizzazione produttiva e a porre in atto gli accorgimenti per realizzarla. L'articolo è illustrato da grafici riguardanti la diffusione del cinema nel nostro paese. Segue una disamina, dovuta a Mario Gromo, della produzione italiana 1951-52. Un'annata assai più felice della precedente, di cui il critico sottolinea gli aspetti salienti con quella misurata finezza di giudizio che lo distingue. Fantasio ricorda poi la ricorrenza del ventennale della Mostra veneziana soffermandosi sulle varie tappe della sua storia e particolarmente sul suo esordio. A Gaetano Carancini è stato affidato il compito di riferire sui documentari della stagione, cosa che egli ha fatto con diligenza, se pure con qualche sporadico eccesso di indulgenza. A Salvatore Argento si deve un panorama riguardante il cinema italiano all'estero, basato essenzialmente sui dati. Ad Alfredo Pieroni, infine, un articolo sul Centro Sperimentale di Cinematografia, improntato più che altro a colorismo giornalistico. Alcune pagine della ricca appendice informativa sono pure riservate al cinema. Troviamo così i dati relativi a tutti i film italiani presentati nella stagione 1951-52 (e mi auguro che nelle prossime edizioni tali dati non siano limitati alla produzione, alla regia e agli interpreti, ma includano i "credits" completi). Troviamo un resoconto statistico sulla XIII Mostra d'arte cinematografica di Venezia. Una storia della Cineteca Italiana. Una raccolta di notizie e dati sulla televisione. E ancora i dati relativi all'Ente dello Spettacolo (che comprende il Centro Cattolico Cinematografico) e quelli relativi ai "quadri" della Direzione Generale dello Spettacolo.

La presentazione generale dell'Almanacco reca la firma dell'on. Giulio Andreotti, che, dichiarandosi soddisfatto dei progressi del nostro cinema, avverte che «nel 1953 bisognerà peraltro preoccuparsi di due delicati problemi: l'irrobustimento del mercato del film italiano negli Stati Uniti d'America e l'adozione di qualche misura per impedire frane nel settore del noleggio italiano nel territorio nazionale». Tutte le pagine dedicate al cinema godono di un amplissimo corredo di illustrazioni di ottima scelta.

Nel congedarsi dai lettori gli attenti e vivaci compilatori registrano con giusta soddisfazione il successo che l'edizione 1952 dell'Almanacco ha

incontrato anche all'estero, da dove sono affluite richieste di biblioteche, di enti, di privati studiosi. Ed effettivamente, oltre che in patria, l'opera è in grado di recare anche, se non soprattutto, fuori un utilissimo contributo per la miglior conoscenza delle attività di casa nostra, che solo in alcuni settori sono, al di là dei confini, ampiamente conosciute.

I compilatori annunciano infine le più salienti innovazioni per il 1954: una bibliografia teatrale (è evidente che la vorremmo pure cinematografica), una storia completa del movimento dei Circoli del Cinema (opportuna, senza dubbio), una "cronaca minuta" e documentariamente brillante dell'annata dello spettacolo, vista anche attraverso i suoi aspetti apparentemente marginali, non che la traduzione di alcuni capitoli dell'opera in una o più lingue straniere. Già da queste anticipazioni è dato prevedere che l'Almanacco intende percorrere una linea ascensionale, verso un assiduo perfezionamento, e una sempre più completa documentazione, di modo che il "corpus" dei suoi volumi possa costituire tra qualche anno una fonte di consultazione esauriente, indispensabile e sotto più aspetti unica.

Storia segreta di un film che Max Ophüls non ha mai fatto

a. VI, n. 109, maggio 1953, pp. 255-259

Conobbi Max Ophüls a Venezia, durante l'estate del 1950, nelle ore successive alla presentazione de *La Ronde*. E simpatizzammo subito. La mia, veramente, era una simpatia antica, una sorta di "affinità elettiva", che mi legava ai suoi film, fin da quando, ragazzino, avevo visto per la prima volta *Liebelei* (*Amanti folli*, 1933). La sua nasceva dalla istintiva constatazione che ci intendevamo a meraviglia, che avevamo dei gusti comuni e che io apprezzavo il suo lavoro presente e passato, maggiore e minore. Sul finire del colloquio, su cui riferii nel numero 48 di «Cinema» (n.s.), nacque, quasi per caso, un discorso che non doveva chiudersi lì, sulla terrazza dell'Excelsior. Riporto da quel vecchio articolo il nostro ultimo scambio di parole, e la mia conclusione: «Quando gli nominai *La sposa venduta* e feci un'osservazione circa l'importanza di quel film nella storia del cinema "operistico", il suo sguardo si fece ancora più vivo e lieto del ricordo». «Il mio sogno», mi disse, «sarebbe proprio di girare un film basato su qualche capolavoro della vostra opera buffa italiana… che miniera. E su su fino alla commedia del-

l'arte. Questo mi piacerebbe». «Perché non cerca di concludere la cosa con un produttore italiano, e non viene a realizzare da noi il suo progetto?». «Magari. Ma nessuno mi ha invitato a fare un film in Italia». «Le auguriamo di ricevere presto un invito del genere, caro "Herr" Ophüls. Poiché crediamo che lei darebbe una simpatica lezione ai nostri ineffabili Carmine Gallone e C., sul come si fa un film del genere. I produttori di casa nostra, pronti a lasciarsi attrarre da idee non sempre peregrine, sono avvertiti. Quanto a me, se mi decido a giuocare alla "roulette", e vinco, vi giuro che quel film a Ophüls glielo faccio fare».

Lì per lì, naturalmente, non pensai che la cosa potesse aver un seguito. Si esprimono tanti desideri del genere, nel mondo del cinema, e non per questo essi sono minimamente destinati a realizzarsi. Ma, prima ancora di recarmi a Roma (dove stavo per trasferirmi temporaneamente), cominciai a domandarmi se non valesse la pena di tentare qualche approccio. L'idea mi piaceva, il precedente di *Die verkaufte Braut* (*La sposa venduta*, 1932) mi sembrava costituisse una valida garanzia, il pensiero di render possibile, a un regista che prediligevo, di attuare un progetto a lui caro mi stimolava. Erano i tempi della Berit Film (la casa che prendeva nome dalla Bergman e da Rossellini e che ebbe effimera vita, legata alla produzione di *Stromboli*) e a Venezia si trovava, in servizio come giornalista, uno dei consiglieri della casa, Alfredo Orecchio. Questi ritenne che il progetto potesse interessare la Berit e si offerse di proporlo. Della qual cosa avvertii subito Ophüls, che mi rispose a giro di posta, con la lettera seguente (la traduco dal francese), datata 6 settembre e scritta da Bad Reichenhall (Grand Hotel Axelmannstein), dov'egli attendeva al completamento della sceneggiatura di un singolare film su Giovanni Strauss (per maggiori notizie in proposito, v. il mio articolo citato), che poi andò a monte: «Caro signor Castello, la ringrazio di cuore per la sua lettera del 2 settembre. Sono molto commosso del suo entusiasmo e della sua iniziativa. Se mai realizzerò quel film, sono certo di non dimenticare, durante tutto il lavoro, i minuti che abbiamo passati insieme su quella terrazza del Lido e farò di tutto per soddisfare le speranze di quel giorno. Le sono grato per aver parlato con un consigliere della società "Berit Film". Io sono ancora libero per la primavera 1951 e sono pronto ad incontrarmi con i membri di tale società allo scopo di discutere quel progetto. Penso che qualsiasi schema generico sia prematuro prima della scelta dell'opera stessa. D'altro canto, tale scelta non può esser fatta

da me solo, dato che io non sono sufficiente conoscitore della letteratura musicale italiana per trovare un soggetto popolare e che abbia al tempo stesso dei valori culturali. Mi piace molto *Don Pasquale*, mi piace pure molto *Gianni Schicchi*. Mi domando perfino se non si potrebbe fare *Falstaff* di Verdi. Bisogna leggere enormemente, bisogna discutere. So, tuttavia, una cosa: che potrei apportare una soluzione musicale e cinematografica che realizzerei molto volentieri e che, spero, sarà originale e divertente. Ho idea che il film dovrebbe essere cantato e parlato interamente in italiano ma che dovrebbe riunire i protagonisti migliori, anche a costo di doverli andare a cercare (per questa o quella parte) all'estero. Non credo opportuno cercar di "inquadrare" l'opera musicale con azioni moderne, né di interromperla. Mi piacerebbe sviluppare il mio stile de *La sposa venduta*: "l'immagine canora". Naturalmente accetterei non soltanto un collaboratore italiano per lo scenario» (una simile pregiudiziale mi era stata prospettata durante i miei primi contatti ed io l'avevo riferita al regista; quanto alla trovata "chiave" cui Ophüls accenna, doveva trattarsi di qualche cosa di analogo al personaggio-coro de *La Ronde*, un qualche cosa di cui egli era geloso e su cui serbava un comprensibile riserbo) «ma esso mi sarà addirittura indispensabile, come pure il direttore d'orchestra, i cori e, per quanto possibile, tutta la parte musicale. Peraltro, chiederò di avere al mio fianco dei collaboratori internazionali, i quali saranno probabilmente lo scenografo, l'operatore, il costumista. Per le mie condizioni vi prego di volervi mettere in contatto col mio agente Mr. David Stein della Musical Corporation of America, 26, Avenue Marceau, Paris 8e. Il suo telefono è Elysées 14-92. Il mio onorario, che non sarà certo troppo esoso per un film che mi sta tanto a cuore, sarà pagabile a Parigi. Ecco quanto ho da dirle in tutta fretta. Mi proponga un incontro quanto prima. Bisognerebbe dare già inizio allo scenario mentre io mi sto ancora occupando del mio film attuale. Grazie di nuovo e a presto. Suo M.O.».

A questa lettera tardai alquanto a poter rispondere. La consistenza della Berit Film, dopo molte dilazioni ed irreperibilità, appariva quanto mai dubbia, ed io pensai di rivolgermi altrove. Mi misi in contatto con amici dalle mani ampiamente in pasta, quali Zavattini, Fabbri ed altri. E venni a sapere che nessuna o quasi delle case italiane di portata internazionale navigava in acque troppo buone. Si tenga presente che a quell'epoca non esisteva sul mercato la Film Costellazione, che Ponti, De Laurentiis, Rizzoli

lavoravano su basi più modeste delle attuali e via dicendo. Già la Lux si era decisamente orientata su programmi di minor rischio, poggianti sulla distribuzione dei film, al massimo su una limitata coproduzione. Non ricordo più bene tutti i tentativi che feci, direttamente o per interposta persona. Ma risultò che né la Minerva Film né Ponti né altri erano in condizione di affrontare l'onere di un film impegnativo e costoso come si annunciava quello da me prospettato. Alla Fincine (ancora in vita, allora, se pur già scossa), ebbi, poi, dal suo direttore Stefanutti, una dichiarazione che mi parve singolare, con tutto il rimescolio di pessimi film musicali, operistici, che si notava in Italia: e cioè che il film operistico non era più considerato "commerciale" (mentre io ero ingenuamente partito dal principio che film-opera, quindi di cassetta, più regista di fama internazionale, equivalesse a formula sicura). La Fincine poteva dichiararsi interessata alla firma del regista, ma non al tipo di film. Sarebbe stata ben disposta forse ad anticipare un notevole minimo garantito sul noleggio, ma per un altro film, e di costo medio, con la regia di Ophüls. Il risultato non era molto incoraggiante, tanto più che l'entusiasmo di Ophüls e l'accenno alla modestia del compenso da richiedere si basavano sul principio della realizzazione di quel progetto. Il 5 ottobre, sempre da Bad Reichenhall, il regista mi scriveva, a proposito di certe critiche veneziane da lui ricevute, ed aggiungeva: «Sono sempre in attesa di una risposta alla mia lettera del 6 settembre. Per caso non l'ha ricevuta? Se è così, me ne avverta e gliene farò mandare copia. Spero di avere presto sue buone notizie. Cordialmente suo M.O.». Io risposi subito, mettendolo al corrente dei passi fatti, delle difficoltà incontrate, delle speranze in corso ed egli, in una lettera del 24 ottobre da Parigi, dove si era temporaneamente trasferito all'Hôtel Prince de Galles, dandomi ricevuta del mio scritto, mi diceva di attendere altre notizie e ribadiva: «Mi creda, sono sempre molto interessato al suo lavoro…». La corrispondenza tra me e il regista, in questo periodo in cui io stavo cercando, come dirò appresso, una soluzione diversa, ma non avevo ancora elementi precisi, verteva pure su altri argomenti. Una lettera di Ophüls del 5 novembre, sempre da Parigi, che ricordo per scrupolo di completezza, conteneva dei dati biografici che io gli avevo chiesto, dovendo compilare la voce a lui relativa per l'Enciclopedia dello Spettacolo. (I dati sono interessanti: riguardano per esempio le 150 regie teatrali che Ophüls curò in Germania, Austria e Svizzera, prima di entrare nel cinema, cosa che fece nel 1930; riguardano inoltre

il periodo americano dell'attività cinematografica del regista).

Quest'ultima lettera si incrociò per strada con una mia, nella quale lo mettevo al corrente dei rapporti avuti con Salvo d'Angelo. A quell'epoca l'Universalia, reduce dalla produzione de *La Beauté du diable* di Clair, appariva ancora l'unica società italiana condotta su larghe basi e con vedute nettamente internazionali. (Non mi accorsi se non in un secondo tempo che quelle larghe basi erano gravemente scrollate da una amministrazione che Alfredo Panzini avrebbe definita "pindarica"). Conclusi quindi, non senza aver ascoltato qualche attendibile parere, che la cosa migliore da fare era entrare in contatto con l'architetto Salvo d'Angelo, deus ex machina dell'Universalia. Il che potei fare grazie anche alla "mediazione" di Fabbri. L'impressione più forte che mi rimane di quei giorni è quella del gran tempo perduto. D'Angelo era una persona effervescente ed occupatissima, spesso irreperibile o sedicente tale. In quel momento, doveva avere, come sempre del resto, i guai suoi da risolvere. Non gli mancavano comunque l'ottimismo, il dinamismo, la volontà di formulare progetti, la capacità di entusiasmarsi. Mi faceva fare spesso anticamera di ore, di cui la sua segretaria e lui stesso si scusavano poi con abbondante mortificazione; si eclissava per interi periodi, fin quando io ponevo termine all'attesa vana con una lettera secca, e mi sentivo immediatamente telefonare con premurosa costernazione.

D'Angelo, dunque, dichiarò subito di vedere la cosa. Era abbastanza chiaro che a lui l'idea del film musicale non sorrideva per nulla, ma la firma di Ophüls suonava interessante al suo orecchio di produttore cosmopolita. In quel giro di tempo egli era affogatissimo nelle trattative per la realizzazione di *Stazione Termini* (il soggetto era in quei mesi passato di sua proprietà), per la regia di Autant-Lara, ma non disdegnava di pensare anche al poi. Sentendomi magnificare *La sposa venduta*, come esempio di quello che Ophüls poteva fare nel "genere" operistico, ammise di non conoscere quel film e mi chiese se fosse possibile vederlo. Io, memore del fatto che la Cineteca del Centro Sperimentale ne possedeva una copia, ricorsi alla cortesia di Chiarini, allora direttore del Centro stesso, ed ottenni una proiezione apposita per un pomeriggio. D'Angelo mi mandò a rilevare a casa dal suo autista, poi la macchina passò a rilevare lui nella sua rustica villa sull'Appia, dove stava discutendo una sceneggiatura con Blasetti. L'attesa durò un pezzo, ma finalmente andammo, sia pure con notevole ritardo sull'ora fis-

sata. I titoli di testa della copia che ci venne mostrata erano privi di colonna sonora. Vidi dipingersi sul volto del produttore siciliano una vaga angoscia: «Ma è muto?», mi domandò, mal dissimulando il terrore. Lo tranquillizzai, ribadendogli quanto gli avevo già ampiamente spiegato, e cioè che si trattava di un'opera filmata, il che rendeva piuttosto improbabile l'ipotesi di una realizzazione muta. Io vedevo il film, mi pare, per la terza volta, e me lo godetti come non mai. Sul volto di d'Angelo a quella passeggera angoscia si andò sostituendo, pian piano, ma stabilmente, una leggibile noia, che si estrinsecava in sbadigli educatamente dissimulati. Quando la luce si riaccese, mi resi conto che egli stava vivendo il dramma di chi cerca il modo per cavarsi d'impaccio, evitando di dir male del film che ha appena visto e che lo ha intensamente disgustato, sia per non incorrere nel rischio di una cattiva figura dal punto di vista "culturale", sia per usare un riguardo a me, che continuavo a dimostrarmi di così opposta opinione. Udii quindi qualche generica frase di riconoscimento per i nobili sforzi di Ophüls, seguita dalla diffidente ed eloquente domanda se io credessi che al pubblico una cosa del genere potesse interessare. Era chiaro che per d'Angelo la partita del film musicale doveva considerarsi più che mai chiusa. Me ne accorsi subito in macchina, lungo la via del ritorno, quando egli si mise a vagheggiare l'idea di far realizzare da Ophüls il soggetto sul *Marchese del Grillo*, che già era stato da lui annunciato (e poi smentito) con la regia di Visconti (protagonista Fabrizi: si trattava, come è noto, di una celebre figura dell'ottocento romano, passata alla storia per le sue burle).

Della proiezione che si doveva svolgere avevo nel frattempo avvertito Ophüls, che mi scrisse da Parigi in data 7 novembre: «Caro signor Castello, tutti i miei ringraziamenti per la sua lettera del 3 novembre. In questo momento – e per due o tre settimane ancora – mi è estremamente difficile venire a Roma» (tale era stato un desiderio espresso dal produttore e da me trasmesso) «e sarei molto felice se il signor d'Angelo potesse venire lui qui. Ciò sarà inoltre piuttosto propizio per i nostri progetti, poiché attualmente sto discutendo con i miei produttori per rimandare il film su Strauss di forse un anno, il che mi permetterà di realizzare altri progetti. Spero che *La sposa venduta* non sarà troppo invecchiata per piacere ancora. Conosco naturalmente le produzioni dell'Universalia e ho molte speranze per quanto concerne una collaborazione con tale casa. Ciò potrà condurre ad un film internazionale di buon livello. D'altro canto, ho un'altra idea musicale, di

cui però non voglio parlare ancora. Sono un po' superstizioso e aspetto l'impressione che farà *La sposa venduta*. Non so come ringraziarla per tutti gli sforzi che fa per me, e grazie anche al signor Chiarini della sua cortesia. Se avesse la minima spesa, la prego vivamente di lasciarmela rimborsare. A presto, dunque. Sono convinto che il nostro incontro sulla terrazza del Lido – incontro "d'esprit" – farà nascere qualche cosa di molto bello. Con i miei migliori sentimenti d'amicizia. M.O.».

Avvenuta la proiezione de *La sposa venduta* e chiarito l'orientamento di d'Angelo, avvertii Ophüls circa la faccenda del *Marchese del Grillo*, ribadendogli le mie personali impressioni circa il suo film operistico, riveduto a distanza d'anni, e scivolando su quelle, d'altronde inespresse, di d'Angelo. Lo avvertii inoltre dell'imminente arrivo a Parigi del produttore, di passaggio per New York, dove si recava per la prima americana di *La Beauté du diable*. A d'Angelo, desideroso egli pure di incontrarsi col regista, avevo comunicato il recapito di quest'ultimo, di modo che potessero fissare un appuntamento. Nel frattempo Ophüls si era però trasferito in campagna a L'Étang-la-Ville, da dove mi rispose il 7 dicembre: «Caro amico, grazie delle sue due lettere del 29 novembre e del 1° dicembre. Aspetto oggi la telefonata del signor d'Angelo. Ho lasciato l'albergo e mi sono sistemato in una casetta di campagna, ma ho lasciato il mio numero di telefono, di modo che il signor d'Angelo non avrà difficoltà per trovarmi. La ringrazio ancora del suo entusiasmo e della sua generosità e, mi creda, sono molto felice della sua critica riguardo a *La sposa venduta*. Ma continui ad aiutarmi e mi dia delle idee per un nuovo film-opera. Le piacerebbe, per esempio, un Mozart? Mi risponda francamente. Io sono piuttosto curioso di conoscere il soggetto del *Marchese del Grillo*, di cui non ho la minima idea, ma ho fiducia nei suoi gusti. Penso sarebbe bene entrare in contatto con la Società Fincine solo dopo aver visto il signor d'Angelo e nel caso in cui le conversazioni con lui non giungessero a buon fine». (Quest'ultima frase si riferisce all'accenno da me fattogli circa l'eventualità di riprendere più decisi contatti con la Fincine, in conseguenza di un periodo di accentuata irreperibilità e scivolosità di d'Angelo).

La seconda parte della lettera conteneva nuove informazioni sui film americani di Ophüls e in particolare sui due film "realistici" d'ambiente statunitense, che il regista prediligeva tra quelli girati a Hollywood: *The Reckless Moment* (*Sgomento*, 1949) e soprattutto *Caught* (1949), con Robert Ryan,

James Mason e Barbara Bel Geddes, non importato in Italia [poi distribuito con il titolo di *Presi nella morsa*]. *Caught* non aveva avuto successo in America, ma a Ophüls «è molto caro», poiché egli ritiene che contenga «delle verità». Ophüls mi sollecitava un giudizio su tali film. Purtroppo mi riuscì di vedere solo il primo (cronologicamente posteriore): decoroso, ma non certo sul piano dell'Ophüls più riconoscibile e durevole. Ophüls si augurava infine di ricevere presto una mia nuova lettera. Questa era destinata a recargli la notizia che d'Angelo aveva modificato i suoi piani, rimandando il suo viaggio a New York, il che doveva spiegargli il fatto di non aver ricevuto da lui alcuna telefonata o visita. Qualche settimana dopo, tuttavia, lo storico incontro ebbe luogo. Ne ebbi notizia da d'Angelo, con una lettera datata 28 dicembre dall'Hôtel Plaza-Athénée di Parigi: «Gentilissimo Dott. Castello, ho passato ieri un pomeriggio con il signor Ophüls: abbiamo parlato di tante cose tutte interessanti che avranno uno sviluppo – se lo avranno – come ce lo auguriamo. Siamo rimasti d'accordo il signor Ophüls ed io che per il nostro eventuale lavoro Lei sarà il migliore collaboratore». (A voce, in precedenza, d'Angelo mi aveva spontaneamente offerto la partecipazione alla sceneggiatura, l'assistenza alla regia, qualunque forma di collaborazione, cioè, desiderassi…). «In ordine di tempo il mio primo lavoro sarà un film che girerò a Roma in agosto con Autant-Lara e per adesso mi dedicherò interamente a questo lavoro…». (Per la verità, a un certo momento egli mi aveva accennato all'idea di far realizzare *Stazione Termini* da Ophüls stesso, evidentemente in seguito a qualche intoppo nelle trattative con Autant-Lara, che poi finirono nel nulla. Finì anzi, come è noto, nel nulla la produzione stessa di quel film da parte di d'Angelo, che cedette di nuovo il soggetto). L'incontro tra produttore e regista ebbe un seguito epistolare, di cui ebbi notizia da Ophüls, in data 25 gennaio 1951, sempre da L'Étang-la-Ville: «Caro signor Castello, il signor d'Angelo mi ha scritto. Forse c'è la possibilità di fare *La bella Elena*. Gli è molto piaciuto il soggetto ed io cerco di mettere (sic; sta evidentemente per "mettermi" o "metterlo") in rapporto con un produttore francese per una eventuale coproduzione. Mi scusi se non le scrivo che queste poche parole, ma sono a letto, ho l'influenza. Cordialità e ringraziamenti. Suo M.O.». Alla lettera seguì una cartolina in data 28 gennaio, la quale mi comunicava un nuovo mutamento d'indirizzo: Ophüls si era trasferito a Chevreuse, sempre nei pressi di Parigi, dove mi risulta abiti tuttora. Non so se per caso sia andata smarrita una lettera, pre-

cedente quella del 25 gennaio: perché de *La bella Elena* non si era mai parlato in precedenza. Evidentemente doveva trattarsi di quella di Offenbach, su libretto di Meilhac e Halévy.

La laboriosa e sterile istoria di questo film non nato finisce, praticamente, qui. Non passò infatti molto tempo che Salvo d'Angelo chiuse l'avventurosa gestione dell'Universalia e, con essa, la sua carriera di produttore cinematografico, rinunziando anche al film che aveva in preparazione. Dal canto mio, confesso che ne avevo abbastanza. Ritenni esauriti il mio compito e la mia provvista di illusioni. Il 17 maggio dello stesso anno, dall'Hôtel Prince de Galles di Parigi, una lettera della segretaria di Ophüls, scritta per incarico del regista, che si trovava a girare in esterni in Normandia, rispondeva diffusamente ad un mio scritto di qualche tempo prima, in cui tra l'altro chiedevo notizie circa il nuovo lavoro cui Ophüls stava finalmente per dedicarsi. Seppi così che era entrato in fase di realizzazione *Le Plaisir* (*Il piacere*, 1952).

Film di questi giorni

a. VI, n. 109, maggio 1953, pp. 275-279

L'uomo nell'ombra (*Man in the Dark*, Lew Landers, 1953)

La critica americana considera questo *L'uomo nell'ombra*, in bianco e nero, al pari di *Bwana Devil* (1952) di Arch Oboler, a colori (che sta pure iniziando il suo giro italiano), come un esempio "primitivo" di cinema tridimensionale, in confronto con *House of Wax*, di André De Toth, pure a colori, da poche settimane in visione al Paramount di New York. Sembra che *House of Wax*, rifacimento di *La maschera di cera* (*Mystery of the Wax Museum*, 1933) di Michael Curtiz – un film di "orrori" girato con sistema bicromatico, precursore dell'attuale technicolor – autorizzi a più consistenti speranze circa le funzioni espressive del così detto "3D". Il direttore di «Films in Review», Henry Hart, spinge il suo ottimismo fino ad affermare che gli storici futuri parleranno di *House of Wax* e del "pot-pourri" *This is Cinerama* come quelli attuali parlano di *Il cantante di jazz* (*The Jazz Singer*, 1927) di Alan Crosland. Egli accosta i primi due titoli, in quanto sostiene che le nuove virtualità espressive non potranno concretarsi pienamente se non quando sarà stato trovato il modo di abbinare l'effetto propriamente tridimensionale con la

proiezione su grande schermo. A parte questa possibilità che spetta ai tecnici realizzare (ed è probabile vi riescano presto), a parte la mia personale inclinazione a credere che la proiezione su grande schermo – costo di attuazione su larga scala a parte – abbia assai più serie e durevoli probabilità di attecchire e di recare qualche contributo all'evoluzione dei mezzi espressivi (inclinazione confortata dalla notizia che la M.G.M., per esempio, punta, nel suo imminente programma, quasi esclusivamente sul grande schermo, con film in genere a doppio uso, per proiezione normale e allargata, dando carattere complementare ed eccezionale ai pochi film in "3D"), a parte tutto ciò, resta il fatto che per ora noi non abbiamo sotto mano *House of Wax*. E tanto vale quindi limitarci a riferire su questo *L'uomo nell'ombra*, rifacimento di *The Man Who Lived Twice*, interpretato nel 1936 da Ralph Bellamy, qui sostituito dal flaccido e ormai risaputissimo Edmond O'Brien. Negato a questo film di Lew Landers (uno zibaldone giallastro, imperniato su un gangster cui viene aggiustato il cervello in modo da farne una persona come si deve, il che gli costa sevizie da parte dei suoi ex compagni ed incubi e lotte all'ultimo sangue, fino all'immancabile lieto fine) un qualsiasi credito generico, rimane da considerare l'aspetto strettamente tecnico. Constatiamo anzitutto, dal punto di vista dello spettatore, che il "Natural Vision", con occhiali polarizzati cartonacei ed instabili, come quelli in uso vent'anni fa, comporta una notevole sofferenza, una visione non sempre perfetta, una fatica per la vista che non sarebbe a lungo sostenibile. Per fortuna il film dura poco più di un'ora. Quanto agli effetti, non siamo molto più in là del "Metroscopix" d'anteguerra, se si eccettui la circostanza del film a soggetto sostituito agli *sketches*. Sul piano normale del racconto il rilievo, inegualmente ottenuto, non è quasi mai di ausilio, raramente incrementa le possibilità dell'espressione. Il rilievo si impone quando contro lo spettatore viene decisamente puntato qualche cosa. Lo sapevamo, ormai l'effetto è scontato. Oltre ad essere provocatorio, scoperto, talvolta cercato con mezzucci e con il deliberato proposito di far lanciare qualche urletto alle signore più sensibili (vedi gli spari, i movimenti dei ferri chirurgici, etc.). Quanto alle figure umane, specie se tagliate in piano americano, le distanze tra di esse risultano anche troppo nette, le loro sagome si staccano come isolandosi, e tutte insieme assumono un aspetto bizzarro, di immagini semoventi in un traslucido acquario. L'unico effetto veramente apprezzabile è quello della folla, nei campi lunghi ripresi attraverso il luna-park (pretesto, quest'ultimo, per

programmatici giochetti di bravura, prima nella sequenza dell'incubo, poi nella realtà). Qui effettivamente viene a crearsi un limpido e al tempo stesso fluido gioco di piani, la folla che si muove nei due sensi cessa di essere una massa indifferenziata, per animarsi ed apparire, quale è, composta di decine di individui. Sulla base di questo singolo, isolato effetto, d'altronde di valore, qui, puramente impressionistico, descrittivo, marginale, non so se sia lecito arrischiare ipotesi sulle possibilità del "3D". E allora aspettiamo *House of Wax*. Tanto io non ho fretta. E voi?

Il cane della sposa (*Behave Yourself*, George Beck, 1951)

Il cane della sposa è uno di quei film cui i misteri del noleggio hanno riservato un trattamento incomprensibile e inadeguato. Presentato in alcune città all'inizio della corrente stagione (ricordo di averlo visto a Roma in novembre, in un locale di terza o quarta visione), inizia ora il suo giro in altre città, in copie talvolta deteriorate e mutilate dall'uso. Insomma, nella valutazione dei noleggiatori e degli esercenti, sembra non possa sfuggire alla qualifica di film "estivo". Io la penso piuttosto diversamente. Per me, *Il cane della sposa* occupa un posto di primissimo rango nella storia postbellica della commedia sofisticata. Cosa di cui non sembra essersi accorta, in genere, la critica, spesso suggestionata dalla stagione in cui un film viene "lanciato". E allora lasciatemi cercar di rimediare alla trascuratezza.

Fin dagli inizi della storia vera e propria (sonora, quindi) della commedia sofisticata si distingue un aspetto particolare del "genere": il così detto "giallo-rosa", che ebbe subito il suo efficiente modello in *The Thin Man* (*L'uomo ombra*, 1934) di W.S. Van Dyke, dove, sullo sfondo di uno scenario poliziesco e terrorifico, di Dashiell Hammett, William Powell poliziotto dilettante e Myrna Loy sua consorte tessevano, con l'aiuto del "rough-terrier" Asta (al secolo Skippy), una deliziosa schermaglia domestica. All'acume sornione del poliziotto dilettante faceva riscontro, secondo una regola accreditata da certa letteratura, la rozza miopia degli investigatori ufficiali. Naturalmente, il felice modello rimase insuperato, sia da parte dei film costruiti sulla sua falsariga dallo stesso regista e con gli stessi interpreti, sia da certi non spiacevoli filmetti, diretti anni dopo da Alexander Hall, col concorso di Melvyn Douglas e di Joan Blondell. Con il dopoguerra, il "giallo-rosa" venne sostanzialmente messo nel dimenticatoio. Ora, *L'uomo ombra* mi ritornava alla mente rivedendo *Il cane della sposa*. E, in certo modo, mi tornava pure alla mente un altro film ad esso coetaneo, *Hide Out* (*Il ri-*

fugio, 1934) dello stesso Van Dyke, dove un gangster bellimbusto e giuggiolone (Bob Montgomery), ricoveratosi ferito in casa di brava gente di campagna, si dimenticava completamente d'essere gangster, lieto di farsi coccolare da una liliale e vezzosa fanciulla (Maureen O'Sullivan), con grave stupore e costernazione dei suoi luogotenenti. *Il cane della sposa*, prodotto dai vivaci Jerry Wald e Norman Krasna e diretto dall'inedito George Beck, già attivo come scenarista, e sceneggiatore in collaborazione di questo stesso film, si ricollega ad una simile lontana fioritura. Per altro verso, nella facoltà di farci assistere ad un carosello di cadaveri suscitatori di impressioni lepide anzi che macabre, un carosello che si moltiplica a vista d'occhio *gratuitamente*, esso si ricollega ad una farsa come *Arsenico e vecchi merletti* di Joseph Kesselring. Poiché *Il cane della sposa* tende ad esasperare la chiave della commedia fin sul piano della vera e propria farsa. Contenuta, s'intende, entro i limiti di un gioco impeccabile. Abbiamo, da un lato, una piccola pittura borghese: i due sposini provvisti di tenerezza, di puntigli e di scarsi mezzi, lui candido, stordito, bonario e infine esasperato a vuoto, lei coccolona ma fornita di unghiette, anche perché sostenuta da un "madro" viperino (Margalo Gillmore); dall'altro, una serie di gruppi di gangsters, in rapporto o in antitesi tra loro, definiti con una perentoria eloquenza di tratti beffardamente allusivi a tutta una serie di "clichés" del genere (si vedano lo stranito Jonas e lo stolido portatore della borsa coi soldi – falsi –, inchiodato giorno e notte su di una strada dalla ferrea consegna: si vedano il sinistro giustiziere Gillie, che ha la inequivocabile maschera di Hans Conried, e l'autorevole grassone, che ha la ciccia e il sussiego di Francis L. Sullivan; o ancora il massiccio e ottuso massacratore (Lon Chaney Jr.). In mezzo ai due mondi, strumento di una impensabile, assurda comunicazione, è il cane, lo spinoncino Arsenio. Un po' in margine, una sbigottita polizia, capitanata dalla grinta collerica di William Demarest.

Se la schermaglia domestica è decisamente piacevole, nei suoi alti e bassi, la matassa riguardante i "gangsters" è aggrovigliata con un gusto maligno ed infallibile: questa gente, è bastato, all'autore del film, presentarla, definirla, imbrogliando i fili il più possibile. Le marionette giocondamente sinistre fanno un gran agitarsi, senza che allo spettatore sia, volutamente, dato rendersi conto dello scopo esatto per cui si danno tanto da fare, di quali esattamente siano i rapporti tra loro, del perché si eliminino scambievolmente con tanto fervore. Sappiamo solo che si contendono il possesso

di qualche cosa e che il cane, caduto, per propria spontanea elezione, tra le mani dei giovani coniugi, è la chiave che loro necessitano per conseguire la meta. Ciò è sufficiente per imprimere al gioco il suo ritmo di libera, gratuita buffoneria. Derivante dal fatto che ciascuno agisce, nella storia, per proprio conto: i vari gruppi di gangsters, il malcapitato giovanotto che vuol liberarsi del cane, la sposina ignara che se lo vuol tenere, la polizia che si rifiuta di ammettere la realtà, il cane, infine, che desidera fare i comodi propri. Una volta messo in moto, il meccanismo scatta con implacabile puntualità: le inserzioni sul giornale, invitanti alla restituzione del cane smarrito, si moltiplicano, ogni volta con un indirizzo diverso, relativo ai singoli gruppi di delinquenti e infine alla disperata sposina. Ad ogni indirizzo corrisponde una tappa dell'ecatombe. Prima un morto (con il divertente equivoco dell'assassino scambiato per la sua vittima), poi un altro (con il godibile effetto del giustiziere macellato, che emerge dalla gran saponata nella vasca da bagno), poi altri due, e infine lo sterminio finale. In mezzo a tutto questo turbinio di salme, lo sballottamento, ora serafico ora esterrefatto, dell'inconsapevole deus ex machina, il maritino, cui Farley Granger presta il suo garbo più accattivante, in contrappunto con le graziette aggressive di Shelley Winters. Ma vi raccomando anche il sale cosparso in abbondanza della gran schiera degli splendidi caratteristi. E soprattutto il cane.

MISCELLANEA

La vita che sognava (*Boots Malone*, 1952) è una tra le opere più decorose dirette da quell'eclettico e indifferente, assai spesso corrivo, talvolta energico, artigiano, che risponde al nome di William Dieterle. È, al tempo stesso, uno tra i film più accettabili imperniati sull'ambiente ippico. Intendiamoci, il tessuto del film non esce dalle maglie del luogo comune più accreditato: elementi coloristici, emotivi e patetici del genere sono già apparsi spesso in produzioni analoghe. Pure, non manca, nella pittura dello sfondo, più di una annotazione inedita o quasi. E il piglio non è il solito, facilmente effettistico, ché sul racconto si proietta un'ombra di melanconica suggestione. La storia di questo impresario sull'orlo del fallimento, per difetto di un fantino valido, appartiene ad un filone crepuscolare, da cui solitamente i film ippici si tengono lontani. E la definizione delle psicologie è meno sbrigativa del solito. Quello di *Boots Malone*, anche per merito di un'asciutta interpretazione di William Holden, è indubbiamente un personaggio, col suo impasto di cinismo, per gran parte derivante dall'ambiente stesso in cui l'uomo

si è formato, e di sotterranea umanità. Certo, l'espediente del figlio morto, che dovrebbe spiegare il suo rapporto a poco a poco sempre più tenero col ragazzo destinato a diventare il suo nuovo fantino, appartiene ad un repertorio di un patetismo ovvio. Ma è parzialmente riscattato dalla trovata di quella figura di adolescente, magro, sgraziato e sensibile, di quel "signorino" dalla volontà di ferro, piovuto inopinatamente dal cielo, cui Johnny Stewart attribuisce una presenza nervosa, viva, vibratile (la scena in cui il ragazzo si trova a montare per la prima volta il cavallo imbizzarrito e a domarlo è di effetto tutt'altro che dozzinale). La lotta silenziosa che il ragazzo conduce per farsi prendere sul serio da chi non cerca che di sfruttare le sue ingenue chimere ha tratti delicati. E non importa se il finale, con la corsa vinta a dispetto dei banditi del "turf", rientra in una tematica ben nota. Anche qui il nerbo, la tensione non mancano. Quanto allo scioglimento, con l'impresario che *in extremis* abbandona l'atteggiamento fatalistico e si pone in salvo dai gangsters che gli hanno giurato vendetta, non si capisce se sia un atto di coraggio rispetto all'ormai previsto, lacrimevole "sacrificio", o non piuttosto un estremo segno di "ruffianeria" degli autori del film, per concludere nel migliore dei modi possibili, per di più eludendo le facili previsioni dello spettatore. La fattura del film è assai civile, anche per merito di una variegata fotografia di Charles Lawton Jr., che evoca abilmente soprattutto il fascino degli ippodromi deserti in ore di allenamento, quello di certi paesaggi spaziosi. Lo scenario di Milton Holmes, l'attenta direzione, la recitazione e la scelta dei tipi concorrono con la fotografia nel dare l'impressione di un prodotto confezionato con artigianale pulizia.

Lo stesso notevole livello generale si riscontra in *La belva dell'autostrada* (*The Hitch-Hiker*, 1953), con cui Ida Lupino, solerte rappresentante delle donne-registe statunitensi, dimostra di aver ormai pienamente maturato, su un piano esteriore, il proprio mestiere. Certo, l'impegno di questo film, da un punto di vista tematico, è più generico, rispetto ad altre opere, magari soltanto prodotte e sceneggiate dalla Lupino, come *Non abbandonarmi* (*Not Wanted*, 1949). Ma, dal punto di vista della meccanica narrativa, nulla da eccepire. E, d'altro canto, lo spunto di questo lavoro, abbastanza realisticamente impostato, è tratto dalla cronaca nera più recente: e riguarda i pericoli dell'autostop (per chi lo subisce). Il caso infatti è quello di due malcapitati in gita di piacere, sulla cui auto si installa un temibile delinquente evaso, il quale è braccato dalla polizia per aver già eliminato a scopo di rapina diversi

suoi ospiti occasionali del genere. Il film è la storia di un interminabile viaggio, attraverso una regione aspra, monotona, desolata e semideserta messicana, della macchina con a bordo i due, tenuti costantemente di mira dalla "belva". Questa, egregiamente impersonata da William Talman, è stata descritta dalla Lupino con un certo marcato compiacimento, che finisce col rendere leggermente improbabile il candore di chi è facilmente disposto ad accogliere a bordo un ceffo del genere. Il quale ha un occhio semichiuso, che non si chiude mai del tutto, onde è impossibile per le due vittime scoprire quand'egli stia dormendo e quando stia desto, con le conseguenze che ne derivano. Naturalmente, trovate come questa e come quella del gratuito sadismo per cui la "belva" costringe uno degli ostaggi a compiere sull'altro un tiro a segno degno di Guglielmo Tell sospingono il film, a dispetto della iniziale impostazione documentaristica, cronistica, verso tonalità romanzesche, di un effettismo caro al "genere". Ma non si può negare che, come film di gangsters, *La belva dell'autostrada* appaia piuttosto inedito, per lo meno nella sua struttura. Struttura difficile da secondarsi, pena una inevitabile monotonia. E invece, grazie al nerbo della regia, il racconto, sia pure a prezzo di invenzioni qualche volta, come s'è visto, romanzesche, risulta abbastanza interessante, valorizzato com'è da una fotografia ariosa, luminosa di Nicholas Musuraca, che dà risalto alla programmatica monotonia esasperante del paesaggio. S'intende che il finale, con l'eliminazione del gangster proprio al momento in cui questi credeva di essere in salvo, è largamente scontato. Si intende che il suo gioco prolungato di gatto con i due topi è (e non soltanto nei punti ricordati) risaputamente insistito. Ma la macchinetta, pur che considerata esclusivamente come tale, funziona, e documenta qualche cosa. I due viaggiatori sono Frank Lovejoy e Edmond O'Brien, diligenti, specie il secondo, che ha la parte più "fatta", ma un poco cristallizzati in un gioco espressivo che permetteva loro scarsa possibilità di variazioni.

Matrimoni a sorpresa (*We're Not Married!*, 1952) di Edmund Goulding parte da uno spunto decisamente piacevole. Una coppia si reca di notte, per sposarsi, da un giudice di pace, anzianotto ma di freschissima nomina. Questi non conosce ancora il proprio mestiere ed è la sposa, che deve avere una certa esperienza in materia, ad insegnarglielo. A qualche mese di distanza si viene a scoprire che il simpatico e buffo vecchietto ha commesso la "gaffe" di cominciare a celebrare matrimoni una settimana prima dell'effettiva investitura. Le prime sei coppie unite in matrimonio da lui non

sono quindi, in pratica, sposate legalmente. Come si comporteranno i loro componenti di fronte al fatto nuovo? Delle cinque coppie che il film prende in esame, la prima, quella già incontrata nel prologo, è la più divertente, essendo composta di due tali, i quali si sono sposati a semplice scopo di lucro, dovendo interpretare alla radio la rubrica dei perfetti sposini. In realtà i due si detestano, e il loro immusonito e pestifero "ménage", il contrasto che con esso stabilisce il simulato idillio radiofonico (occasione per frizzanti puntate contro i programmi pubblicitari), il loro tripudio di fronte all'inattesa liberazione reciproca sono giocati con arguzia, grazie anche al brio di Ginger Rogers e di Fred Allen. Il secondo episodio, quello della maniaca dei concorsi femminili, la quale lascia il succube marito a fare da massaio, mentre essa vince una gara tra giovani mamme, e, una volta conscia di non essere maritati, si ripresenta a concorrere come "miss" è ancora piuttosto gradevole. (S'intende che la bellezza è Marilyn Monroe, il che non guasta). Il terzo episodio, quello dei due sposi caduti ormai nella insoddisfacente, inerte "routine", con il marito che, di fronte al fatto inatteso, sogna per un momento la libertà, la vita nuova, ha un sia pur labile tratto di fine psicologia. Il quarto, quello dell'anziano riccone che riesce a levarsi di torno la bella e cinica moglie ricattatrice, è piuttosto prevedibile. L'ultimo, quello del soldatino in partenza per la guerra, che vuol lasciare il proprio nome alla creatura che sta per nascere, è di una facilità banaluccia. Insomma, lo scenario di Nunnally Johnson ha il grave torto di segnare una parabola assiduamente decrescente. E di concludersi, in quattro casi su cinque, con una ripetizione del matrimonio, assai frettolosamente presentata, senza giustificazioni o quasi. D'altronde, il film non voleva essere più che uno scherzo, un palloncino, che però si sgonfia troppo presto. Tra gli interpreti, oltre ai citati e a Paul Douglas, merita ricordo Victor Moore, impagabile nei panni del giudice pasticcione.

Il terrore di Londra (*The Hour of 13*, 1952) di Harold French, è un film americano solo di produzione: girato in Inghilterra, ambientato in Inghilterra, diretto da un inglese, interpretato da inglesi (tra cui il misurato, eccellente Roland Culver, nei panni dell'ispettore), esso è soprattutto improntato ad uno spirito tipicamente britannico. Quello stesso spirito che diede vita ai racconti di Conan Doyle su Sherlock Holmes, ai romanzi di Wallace e di Agatha Christie, e via dicendo. Il "giallo" inglese si distingue da quello americano, per una misurata nota di *humour* che vena spesso il racconto e

ne attenua gli aspetti terrorifici. Lo spirito americano, quando esiste, è più acre o più spicciativo, quello inglese, anche negli scrittori dozzinali, serba sempre un che di aristocratico. Così accade pure nel film di French, che è basato su un romanzo di Philip MacDonald. La storiella di questo ladro in guanti gialli, che finisce per trovarsi immischiato in una serie di delitti a catena cui è estraneo e per entrare nel gioco, al punto da riuscire ad acciuffare l'assassino al posto della polizia, è ingegnosa e abilmente intrecciata. Per l'accuratezza dell'ambientazione, per l'accorto impasto di tensione e di divertimento (il dialogo è abbastanza spiritoso), per la qualità della recitazione (Peter Lawford è un protagonista antipatico, ma efficiente), *Il terrore di Londra* risulta, tra gli scampoli in circolazione, uno dei più agevolmente commestibili.

Più agevolmente di *Polizia militare* (*Off Limits*, 1953) di George Marshall, dove Bob Hope ripete le sue ben note formule fredduristiche, nei panni di un impresario di pugili, il quale finisce arruolato nella Military Police. Il film è di grana grossa, ma strappa qualche risata qua e là, come quando Hope dirige, osservandolo alla televisione, il combattimento del mio pupillo o come quando lo vede "doppio" sul ring.

Un decoroso pretesto per una pregevole interpretazione di Ray Milland (che rifà un po' il se stesso di *Giorni Perduti - The Lost Weekend*, 1945, di Billy Wilder) è *Solitudine* (*Night into Morning*, 1951), firmato da quel Fletcher Markle, di cui tempo fa vedemmo il più pretenzioso e goffo, *La casa del corvo* (*The Man with a Cloak*, 1951). Non che *Solitudine* sia privo di pretese: è la storia di un uomo che, perduti moglie e figlio in una disgrazia, si dà al bere, rischia di impazzire, decide di uccidersi e finisce per rinunziarvi *in extremis* e per persuadersi che "la vita continua". Ma siamo su un piano più quotidiano, senza aspirazioni culturalistiche e simbolistiche, per lo meno. La crisi dell'uomo, il suo passaggio dalla serenità all'angoscia che lo impietrisce, è seguito con mezzi abbastanza comuni, ma piani ed attenti. Poi si nota qualche intrusione più romanzesca, qualche espediente per tirare avanti, fino ad un finale irrisolutivo, perché immotivato, non approfondito. L'uomo si persuade bruscamente di fronte a ragionamenti che gli eran già stati tenuti altre volte e che egli aveva sempre rifiutato di ascoltare. Morale ovvia e soluzione accomodante e di maniera.

Knock, ovvero il trionfo della medicina (*Knock*, 1951) di Guy Lefranc è una pedissequa riduzione della celebre commedia di Jules Romains, già nel 1933

ridotta per lo schermo, sempre per l'interpretazione di Louis Jouvet, che aveva indissolubilmente legato il proprio nome alla commedia sulla scena. Il film, di assai qualunque fattura, di nessun estro, di un inerte e insistito macchiettismo, che esaspera i lati più caduchi della commedia, non meriterebbe un cenno se non ci conservasse una delle ultime immagini vive di Jouvet ed una delle sue interpretazioni considerate classiche. Riguardo alla quale mi permetto di meravigliarmi e di dissentire nettamente dall'impostazione da lui data al personaggio di Knock, che qui figura come un furbo lestofante, anzi che come un fanatico e paradossale apostolo. Mi pare evidente perciò che in questo modo il significato voluto da Romains per la sua parabola non esiste. Per un'interpretazione che dovrebbe far testo, a detta dello stesso autore, il caso è singolare.

Il celebre racconto di Robert L. Stevenson *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) non cessa di affascinare i cineasti. Dopo le tre edizioni americane, di John S. Robertson con John Barrymore (1920), di Rouben Mamoulian con Fredric March (1932), di Victor Fleming con Spencer Tracy (1941), tutte tre intitolate *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, ecco un film argentino, *Il dottor Jekyll* di Mario Soffici, un attore-regista di origine italiana, che fin dagli inizi del sonoro ha svolto oltre oceano una densa attività. Il film chiede un ricordo, oltre che a titolo di curiosità, per le notevoli trasformazioni che esso impone al testo d'origine. Per sottolinearne l'attualità tematica (la lotta tra angelo e demonio nell'umano subcosciente), Soffici ha trasferito l'azione ai nostri giorni e in un paese che evidentemente non è l'Inghilterra. Non solo: ma ha posto, all'inizio, in bocca ad alcuni personaggi, le parole "esistenzialismo", con un'insistenza ed un compiacimento piuttosto infantili. A parte questa assai generica modernizzazione, sostanziali trasformazioni si riscontrano nella struttura del racconto (il quale, oltre che a Stevenson, è debitore alle precedenti edizioni cinematografiche americane: vedi il personaggio della *chanteuse*): così cambia aspetto ed oggetto l'assassinio commesso da Hyde, così a Jekyll, per più pateticamente giustificare la sua "crisi" di ravvedimento vengono attribuiti una moglie e poi un figlioletto. Quanto alla figura di Hyde, essa è fatta risultare meno compiaciutamente "mostruosa" che in altri film (quello con March, soprattutto), le vengono cioè dati i tratti di un uomo abnorme e ripugnante, più che di un vero e proprio incrocio con la bestia. La truccatura dell'attore è abbastanza suggestiva, ma i passaggi da una personalità ad un'altra sono

realizzati con tecnica alquanto sommaria, in confronto con quella americana. Curioso a dirsi, Hyde viene presentato come un individuo gigantesco, mentre Stevenson lo aveva immaginato come una specie di nano, il rimpicciolimento essendo parte integrante della trasformazione. Nel suo complesso, il film ha, pur con qualche sporadica cura esteriore, il grigiore comune a tutta la produzione argentina. Particolarmente squallida, inerte, come al solito, l'interpretazione.

Un esempio assai desolante di riduzione di un testo letterario è dato da *Un giorno… tutta la vita* (*24 Hours of a Woman's Life*, 1952) di Victor Saville. In questo oleografico "technicolor" inglese, il tardo e alquanto abbandonato, ma sincero, romanticismo crepuscolare di Stefan Zweig, autore del racconto lungo omonimo (mi riferisco al titolo originale del film), si è tramutato in una luccicante, orpellosa narrativa cosmopolita da "romanzo della Palma", alla Vicky Baum o alla Maurice Dekobra. Proprio al contrario di quanto era successo con *Lettera da una sconosciuta* (*Letter from an Unknown Woman*, 1948) di Max Ophüls, dove il tenero romanticismo congeniale al regista aveva creato intorno alla vicenda un clima, un alone, che nel racconto originario (affine al presente come tono, ma meno sorvegliato ancora nella scrittura) non esisteva. Il racconto in questione oggi narrava il caso di una vedova con figli, sulla quarantina, la quale commette una "follia", spinta dall'impulso di salvare un giovane ridotto alla disperazione dalla rovinosa malattia del gioco. Innamoratasi nel corso di quella che in origine doveva essere solo un'azione "protettiva", essa si illude di poter ricondurre il ragazzo sulla giusta via e rendere durevole la loro relazione, ma deve arrendersi di fronte alla realtà di una passione (quella per il gioco) che non ammette alternative e che condurrà egualmente il giovane al suicidio, dalla donna soltanto ritardato. Il racconto aveva una cornice, piuttosto convenzionale, tendente a stabilire una discussione sulla possibilità e la legittimità dell'amore a prima vista, soddisfatto a dispetto dei vincoli sociali. Il film ha conservato e la cornice e i dati esteriori della storia, sviluppandoli e ritoccandoli, però, con estrema superficialità, con totale ossequio alle convenzioni ed alle ipocrisie (la "donna in fuga" della cornice non è più sposata ma solo fidanzata; i due protagonisti non finiscono più a letto insieme, ma passano la notte nella stessa stanza vestiti; senza contare la balorda figura aggiunta del prete musicista). Inoltre, il rapporto d'età fra i due protagonisti risulta errato: accanto ad una donna ancor fresca, sullo schermo, come

Merle Oberon, andava posto un attore assai più immaturo, più ragazzo di Richard Todd. Così invece risulta inspiegabile il complesso "materno" che si sviluppa nella donna, e tutto si risolve nell'accendersi di una banale passione, su sfondi-cartolina della Costa azzurra.

La moglie bugiarda (*True Confession*, 1937) di Wesley Ruggles, basato su una commedia di Berr e Verneuil, era stato uno tra i più spiritosi prodotti del periodo aureo della commedia sofisticata. Narrava – ricordate? – il caso di quella bizzarra bugiardella, la quale, pur di procurare un successo al proprio fidanzato, leguleio senza clienti, si addossa la responsabilità di un assassinio non commesso, cacciandosi nei guai, per poi uscirne di misura in vista del sacramentale lieto fine. John Berry ha tentato di rinnovare il giochetto in *Bionda fra le sbarre* (*Cross My Heart*, 1947), ma con assai minor mordente ed estro. Lo scenario, pur serbando le sue linee generali immutate, ha subìto diverse variazioni, in prevalenza peggiorative, e in parte conseguenti dalla circostanza che il personaggio principale è qui affidato alla canora Betty Hutton, attrice simpatica e dinamica, ma priva della finezza richiesta dalla commedia "pura", di cui in *La moglie bugiarda* Carole Lombard aveva offerto un saggio spiritatamente virtuosistico. Anche l'opaco Sonny Tufts non ha niente a che vedere con Fred MacMurray, allora nel suo momento di auge. E non parliamo del macchiettistico Michael Chekhov (assai più brillanti certi caratteristi minori), il quale osa sostituirsi all'enorme John Barrymore, nella parte dello stravagante ed inesorabile sgonfiatore di palloncini. Poiché i "gags" distintivi dei vari personaggi sono rimasti immutati; anche qui la protagonista raggomitola in bocca la lingua contro una guancia, quando sta per snocciolare una "spiritosa invenzione". Ma è il tono che fa la musica, e qui il tono, anche se il raccontino continua ad essere qua e là arguto, appare notevolmente ammosciato. Tra i particolari più piacevoli, merita ricordo quello della linda vecchietta.

Film di questi giorni
a. VI, n. 110, maggio 1953, pp. 309-311

Mariti su misura (*The Model and the Marriage Broker*, George Cukor, 1951)
Nella filmografia, specie recente, di George Cukor non sono infrequenti film che affrontano con misura ed arguzia aspetti del costume contempo-

raneo americano, specie per quanto riguarda i rapporti tra i sessi, il nucleo familiare, e via dicendo. S'intende che i piacevoli saggi di Cukor, attento artigiano dalle eclettiche attitudini (ma direi che i film di questo filone sono quelli che meglio rispecchiano i più autentici interessi del regista), rientrano in una corrente più vasta, alla quale recano contributi non meno validi, nei loro limiti, altri eclettici registi. Nella reviviscenza della così detta commedia sofisticata, verificatasi negli ultimi cinque anni, è stato possibile notare un più o meno deciso spostarsi (rispetto all'anteguerra) del polo d'interesse dalla schermaglia sentimentale a quella più propriamente familiare: ed ecco film come *Mr. Blandings Builds His Dream House* (*La casa dei nostri sogni*, 1948) di H.C. Potter, come *Father of the Bride* (*Il padre della sposa*, 1950) e *Father's Little Dividend* (*Papà diventa nonno*, 1951) di Vincente Minnelli, come *The Mating Season* (*La madre dello sposo*, 1951) di Mitchell Leisen, come *Behave Yourself!* (*Il cane della sposa*, 1951), come *Adam's Rib* (*La costola di Adamo*, 1949) e *The Marrying Kind* (*Vivere insieme*, 1952) dello stesso Cukor, tutti in vario modo centrati, gradevoli e indicativi.

Questo *Mariti su misura* non appartiene propriamente al filone "familiare" e potrebbe anche essere catalogato tra i film di schermaglia "prematrimoniale", se non tenesse presente l'istituto matrimoniale in maniera assai diretta: il racconto prende infatti le mosse da un'agenzia, la quale ha per scopo, appunto, la fabbricazione di matrimoni; non solo, ma il personaggio della protagonista (voglio considerare tale, piuttosto che la pur deliziosa Jeanne Crain, quella straordinaria, sottilissima caratterista che è Thelma Ritter, cui evidentemente è stato concesso maggior credito, dopo la sua pittoresca ed umana interpretazione della madre-fantesca in *The Mating Season*) è spiegabile, nelle sue azioni e reazioni, solo a patto di tenere presente il suo disgraziato passato matrimoniale. La vicenda del film costituisce infatti l'anello di passaggio da uno stato matrimoniale e da uno prematrimoniale disgraziati ad un duplice matrimonio, che si annuncia felice e risolutivo. Nulla di anticonformistico è possibile rilevare nel film, se si eccettuino forse qualche rapido "gag" e qualche battuta, né mancano certi puntelli patetici di ovvia natura (la ricomparsa, nell'agenzia, della donna che ha rubato il marito alla protagonista, donna che tenta di cattivarsi comprensione con l'ostentazione della propria attuale, tardiva solitudine), i quali vogliono alimentate il racconto quando questo, oltre la meta, tende a farsi un po' ansimante. E tuttavia il garbo dell'osservazione è frequente, non

mancano le note autentiche, un timbro umano è riconoscibile al di là della spassosa qualità di alcune trovate. E forse l'indice più sicuro dell'intelligenza con cui il filmetto è stato ideato va ricercato nel finale, sufficientemente imprevedibile per un film del genere, e coerente: nel tentativo, cioè, di "restituzione" che la ragazza compie nei confronti della sua benefattrice. Come questa, infatti, ha cercato, con valide astuzie, di distoglierla dall'avventura senza uscita con un uomo sposato (dimostrandosi in questo ben memore della propria amara esperienza passata) e di avviarla ad un più pacifico e idoneo porto matrimoniale, così la ragazza, accortasi della crisi da lei determinata nell'animo della protagonista, tenta di architettare un analogo trucco per convogliare la matura benefattrice verso un matrimonio adatto pei lei. Il fondamentale buonsenso della donna sventa all'ultimo momento il piano, cui si era prestata, ignara, anche se la marcia nuziale finisce per suonare egualmente, anche per lei. Ma come conclusione di un rapporto meno romanzesco, quale a lei si conviene: essa sposerà quel bizzarro personaggio, che interviene, periodicamente, nel film al solo scopo di avviare con lei accanite partite a pinnacolo.

Con questa conclusione per quanto riguarda la donna più anziana e con il tipo di rapporto sentimentale intrecciato dalla donna più giovane (né lei né il giovanotto verso cui viene sospinta appartengono infatti al numero dei "clienti" dell'agenzia) il film avanza una morale, che suona educata, se pur ironica, sfiducia nell'efficacia di istituzioni come l'agenzia, per la risoluzione dei problemi sentimentali. Non per nulla il film fa assistere a diversi tentativi di "aggancio" per interposta persona miseramente falliti e presenta la protagonista in desolanti condizioni di bilancio (sono il suo scetticismo verso gli amori che dovrebbero nascere dalle schede e, per converso, la sua generosa fiducia verso i diritti naturali della gioventù, a indurla a tentare una impresa che esula dai suoi compiti professionali). Cukor (ma non si dimentichi la spiritosa qualità dello scenario e del dialogo, dovuti, oltre che a Richard Breen, a due firme come Charles Brackett, che è pure produttore del film, e Walter Reisch) contempla con scetticismo ed ironia, non disgiunti tuttavia da una vaga compassione, i campioni di piccola umanità "sola", "timida", "sfiduciata", che affollano l'agenzia matrimoniale, alla ricerca di una chimera, il cui raggiungimento viene reso assai problematico dalle loro caratteristiche fisiche, d'età, di temperamento. Certo, egli si diverte non poco alle loro spalle. Come noi, specie durante quel ricevimento domeni-

cale in casa della protagonista, che dovrebbe essere foriero di combinazioni nuziali ed emana invece un senso di indicibile squallore, comico sì, ma anche patetico. Quell'assortimento di tipi pietosi (lo svedese, goffo, timidissimo, pasticcione, il padre di molte inerti figliuole, il quale lancia l'idea di far inghiottire ad una di esse un anello perché il fatto determini nuovi sviluppi), quell'ambiente stintamente piccoloborghese, quegli svaghi assurdi e convulsamente melanconici (il gioco dei fili intrecciati) concorrono a suscitare nel film un sapore abbastanza inedito e stimolante.

MISCELLANEA

Si parlò l'altra volta di *L'uomo nell'ombra* (*Man in the Dark*, 1953) di Lew Landers, come di un tentativo ingenuo e gratuito di film tridimensionale. Esso rischia di fare assai buona figura se confrontato col di poco anteriore *Bwana Devil* (*Id.*, 1952) di Arch Oboler, un informe pasticcio in scoloritissimo Ansco Color, il quale risulta privo anche dei minimi requisiti tecnici indispensabili. Se nel film di Landers si notava una ricerca di effetti piuttosto scoperta ed infantile, tali effetti qui sono rari ed ancora più rozzi ed inutili, e non riescono a creare la minima suggestione, sebbene la visione risulti meno scomoda, grazie al diverso tipo di occhiali da inforcare, metallici e più stabili. Inoltre, certa fluidità di sfondi, apprezzabile nel film visto in precedenza, in *Bwana Devil* non si riscontra. Non parliamo del racconto, una assurda storia africana, basata sulle stragi compiute da due inafferrabili leoni in mezzo alla "troupe" che cura i lavori di costruzione di una ferrovia sul finire dell'ottocento. Esso cade ad ogni passo nel ridicolo, specie quando si constata come, in mezzo al terrore che si è diffuso, il protagonista si ostini ad andare in giro quasi sempre disarmato.

Una buona occasione perduta può considerarsi *Oggi Regina* (*A Queen is Crowned*, 1953) prodotto da Castleton Knight, il lungometraggio in "technicolor" sull'incoronazione di Elisabetta II d'Inghilterra, montato e stampato a tempo di record. Con la fretta è difficile fare le cose a modo: di conseguenza, il film appare ripreso e montato con estrema trasandatezza: povertà di angoli di ripresa, monotonia di iterazioni esasperanti, omissione di quasi tutti quei particolari pittoreschi, di folla e di invitati, i quali insieme con un'accorta varietà di piani ed un montaggio più studiato e serrato, avrebbero potuto fare di questo film un documento notevole. Così, invece, tutto si riduce ad un piatto "reportage", di una tediosa prolissità, aggravata dal bolso commento parlato (ma è possibile sia, come si dice, di Christo-

pher Fry?), inciso a Londra non senza marroni di dizione (nell'originale *speaker* era Laurence Olivier). Quello che forse è più grave è però il disordinato e generico squallore della parte introduttiva, sulle regioni del regno di Elisabetta, sui precedenti dell'incoronazione, ecc.: almeno quella avrebbe potuto essere preparata, dato il tempo a disposizione, con un minimo di unità e di buon gusto.

Il personaggio del capitano "Bulldog" Drummond, poliziotto a tempo perso, è stato assai caro al cinema americano avvezzo a prenderlo a prestito dalla modesta narrativa a lui consacrata. Nel dargli vita si sono succeduti più attori, tra cui sopra tutti notevole il grande John Barrymore, negli anni del suo declino; ma la serie di film relativa non è, ch'io mi sappia, giunta in Italia. Non so se questo ritorno postbellico di Drummond sia la premessa per una nuova "serie". Il livello del film diretto in Inghilterra da Victor Saville per conto della M.G.M., *L'ultima rapina* (*Calling Bulldog Drummond*, 1951), non è davvero tale da farci desiderare che una simile eventualità si realizzi. Interpretato senza infamia da Walter Pidgeon, esso sfrutta tutti gli espedienti più consueti al genere "giallo", intrecciandoli in un racconto, il cui margine di improbabilità è forse superiore a quello che abitualmente si dà per scontato in simili casi.

Berlino, Festival d'incontro

a. VI, n. 111, giugno 1953, pp. 317-324

Non è possibile tirare le somme del Festival di Berlino senza tener presenti le sue caratteristiche, abbastanza dissimili da quelle di altre manifestazioni del genere. Senza tenere soprattutto presente il suo carattere di "incontro" internazionale in una città che vive una sua esistenza bizzarra ed angosciosa ad un tempo, isolata com'è dal resto del mondo e del paese stesso di cui fa parte, tagliata a mezzo e soggetta a scosse politico-militari, sul genere di quella rivolta popolare nell'est, che rischiò tra l'altro di esercitare i suoi contraccolpi anche sullo svolgimento della rassegna cinematografica. Il che non avvenne, poi, perché i due mondi a stretto contatto vivono al di fuori di sostanziali interferenze reciproche, così che si dette il caso penoso e paradossale che, mentre noi assistevamo al Festival, a poche centinaia di metri di distanza si sparava senza che ce ne potessimo render chiaro conto. Sif-

fatte circostanze comportano come conseguenza che l'ospitalissima e animata Berlino non si renda schiava di alcuna etichetta mondana; comportano, per altro verso, che la manifestazione accolga liberamente opere già largamente note altrove e presentate ad altre rassegne del genere. Mi ritengo quindi esonerato dal riferire ancora una volta su film come *O Cangaceiro* e *Le Salaire de la peur*, come *Bongolo* e *Les vacances de M. Hulot*, come *La nuit est mon royaume* (fuori competizione) e *Le Fruit défendu*, come *Tent City* e *La red*, come *Sie fanden eine Heimat* (*Das Pestalozzi Dorf*) e *The Sun Shines Bright*, come *Los ojos dejan huellas* e come quelli componenti l'intera pattuglia italiana. La quale, tra le rappresentanze delle maggiori nazioni, è stata inspiegabilmente l'unica a poggiare unicamente su opere già collaudate, quasi sempre in sedi analoghe a questa: *Altri tempi* era già apparso a Venezia, *Processo alla città* a Locarno, *Magia verde* a Cannes. A questi film di vario interesse, ma ormai internazionalmente "bruciati" (il primo, inoltre, presentato, come già altrove, mutilo di un paio d'episodi), si aggiungeva *I sette dell'Orsa maggiore*, edito solo in Italia, ma ormai classificato quale un mediocre saggio di nazionalismo cinematografico, riscattato in parte da buone riprese subacquee. Non si vede perché ragioni discutibili e tanto estranee all'arte debbano consigliare alle nostre autorità di esibire in sede di festival un film del genere, che figura pure nel programma di Locarno. Fuori concorso l'Italia ha presentato anche lo scadentissimo *Ho scelto l'amore*, ma per fortuna alla sua inclusione in programma i nostri organi competenti erano rimasti estranei.

Certo è singolare che, a differenza della Francia e soprattutto degli Stati Uniti, l'Italia non si sia preoccupata per nulla di conferire alla propria rappresentanza berlinese un sia pur minimo carattere di inedito. Il che non ha impedito che un paio di nostre opere (la prima e la terza nominata) si inserissero tra le prime cinque nella classifica del pubblico referendum, che a Berlino tiene il posto di premiazione da parte di una giuria (quest'ultima è ammessa dai regolamenti internazionali soltanto a Cannes e a Venezia). *Magia verde* sembrò anzi poter contendere a *Le Salaire de la peur* il primato assoluto. Quanto a *Processo alla città*, che era indubbiamente il film italiano di maggior rilievo, venne segnalato fra i tre film (gli altri furono *Man on a Tightrope* e *Entotsu no mieru basho*), che sembrarono aver meglio contribuito all'affermazione di ideali democratici, di libertà e fratellanza. S'intende che la classifica tramite referendum ha per conseguenza inevitabili alterazioni di gerarchie di valori: nei primi dieci classificati, in eccellente posizione, fi-

gurano così film come *Le Fruit défendu*, a danno di altri più meritevoli, come *Processo alla città* o anche *The Bad and the Beautiful*. Ma in fondo il metodo, con tutti i suoi inconvenienti, impegna il pubblico ad una più partecipante attenzione.

Il migliore in gara era, comunque, in ogni caso, *Le Salaire de la peur*. E il suo primo posto, nel dimostrare come anche al pubblico indifferenziato non sia sfuggita la sua supremazia, offre un indice del livello generale della manifestazione, cui non ha preso parte alcun film di lirica purezza come il giapponese *Gembaku no ko*, che si era veduto a Cannes.

E veniamo ad una essenziale rassegna di quanto è passato sugli schermi berlinesi con carattere di inedito, almeno per noi. Quattro su sei film francesi ci erano noti, e li ho nominati poc'anzi. La novità più notevole fu così rappresentata da *Manon des sources* di Marcel Pagnol. È un curioso film, di dimensioni inusitate (due ore e tre quarti circa di proiezione; ma pare che l'edizione originaria durasse assai di più) e di notevole coerenza con i gusti tipici del commediografo regista. L'azione si svolge in un borgo di Provenza, assolato ed arido. Ai margini di esso vive con la madre una ragazza selvaggia, la Manon di cui al titolo, la quale gode fama di stregoneria. Un bel giorno la fonte che fornisce la magra risorsa idrica al paese si dissecca e sospetti di malefizio ricadono sulla fanciulla riottosa. Attraverso molte peripezie si viene a scoprire che effettivamente era stata lei a giocare lo scherzo, ma non per virtù malefiche, sibbene semplicemente ostruendo la fonte, di cui era la sola a conoscere la misteriosa ubicazione. La ragione dell'atto andava ricercata nel risentimento che essa provava contro i paesani uno dei quali in altri tempi aveva commesso male azioni nei confronti della sua famiglia. Il colpevole, che aveva posto sulla ragazza occhi cupidi, finisce con l'espiare uccidendosi e lasciando Manon, che convola ad altre e più romantiche nozze, erede dei beni moralmente già suoi. Questo soggetto conta ben poco, se non venga messo in relazione con l'attitudine di Pagnol ad inserire l'azione in una pittoresca cornice ambientale, improntata ad un macchiettistico e dialettalistico regionalismo. Evidentemente Pagnol si compiace e si diverte nello sbozzare tutti quei tipi, contraddistinti da manie, da tic, straripanti di umori campagnoli, e noi ci divertiamo con lui. Ma non possiamo non deplorare un'assoluta mancanza di misura e di scelta, per cui lo scenarista-regista non sa rinunziare a nessuna delle sue spiritose e terrigne trovate (o più semplicemente battute) e le affastella l'una accanto all'altra,

senza preoccuparsi del disegno generale dell'opera, della sua economia. Sequenze come quella del farsesco processo che viene imbastito a Manon sono senza dubbio piacevoli, ma altrove un senso di stanchezza si ingenera. Comunque, rispetto ad altri film, affini a questo quanto ad ambiente e a spirito, Pagnol sembra aver dimostrato un progresso: il dialogo dilagante non manca di innestarsi su una descrittività talvolta insistita, ma in altri casi sufficientemente dinamica. Esiste qui, un ambiente, esistono, se non dei personaggi (quello di Manon, affidato a Jacqueline Pagnol, moglie del regista, pecca forse per mancanza di più autentica "selvaggeria", sebbene l'attrice sia disinvolta), certo delle macchiette, assai vivamente tratteggiate da una folla di infallibili caratteristi; esistono una ricca polemica, in chiave beffarda, sulla morale volgare, spregiudicate teorie sulla religiosità ed il culto dei miracoli, e via dicendo.

Assai più modesto e non certo adeguato ad un festival, ma tutt'altro che sgradevole, l'altro film francese, *Les Amants de minuit* di Roger Richebé, il quale è una variazione sul tema di Cenerentola, sorretta dal garbo dei dialoghi di un Georges Neveux. La favola racconta di una piccola commessa, la quale si crede brutta ed ha invece le incantevoli grazie di Dany Robin, ma tuttavia rischia di passare la sera di Natale sola ed immalinconita. In buon punto e per errore capita da lei un bel principe azzurro, con i modi accattivanti di Jean Marais, e la conduce in giro, la fa divertire, non senza averla abbigliata come una principessa. I due si innamorano, ma il breve incontro, punteggiato di complicazioni più o meno romanzesche, finisce presto: il bel giovane è un falsario e i biglietti di banca con cui ha pagato la felicità effimera della ragazza sono soltanto carta straccia. Alla piccola commessa non rimane di lui che un ricordo dolceamaro, quasi di sogno. Il filmetto è di second'ordine, ma la pulizia della direzione, la freschezza di certe notazioni nello scenario e nel dialogo, la tenerezza della recitazione lo fanno accettare senza sforzo, a dispetto di certe lungaggini nella parte centrale e della sua totale improbabilità.

In chiusura e fuori competizione la Francia ha poi presentato *Mina de Vanghel* del commediografo Maurice Clavel e di Maurice Barry, una novella cinematografica, la quale si apparenta al più noto *Le Rideau cramoisi* di Alexandre Astruc. Qui la base del racconto è Stendhal, con un suo misconosciuto racconto, storia dell'impossibile amore di una fanciulla tedesca per un gentiluomo francese, assai più anziano di lei e fidanzato con un'altra

donna. Di questa vicenda, che si conclude col suicidio della ragazza, Clavel e Barry non sono riusciti a dare altro che una illustrazione compiaciutamente letteraria, lacunosa, oscura, psicologicamente soltanto enunciata. Le belle, preziose immagini di un maestro come Eugen Schüfftan sono rimaste fine a se stesse, il filmetto si snoda come un album che vada sfogliandosi o un libro di cui si osservino solo le illustrazioni. Certo rarefatto clima descrittivo denuncia un volonteroso ma vano conato di creare alle immagini un sottofondo denso, che in realtà manca. I volonterosi interpreti sono Odile Versois e Alain Cuny.

La Germania ha confermato di trovarsi in un difficile periodo di assestamento. Dei film da essa presentati il più notevole, per la firma che reca di Rudolf Jugert, è *Ein Herz spielt falsch* (*Un cuore batte irregolarmente*), il cui soggetto ricorda alquanto da vicino quello di un film americano su cui riferii non molto tempo fa: *Invitation* (*Perfido invito*) di Gottfried Reinhardt, storia, come ricorderete, di una giovane donna minata da un male che si crede irrimediabile, alla quale viene combinato un matrimonio, ch'essa crede d'amore, ma che in realtà per il marito tale diviene solo in un secondo tempo, sulle prime essendosi egli semplicemente venduto per garantire alla donna qualche mese di felicità coniugale, quale essa desiderava. La felicità artificiale ed effimera finisce col diventare autentica e, nel film americano, durevole, in quanto un'operazione difficoltosa salva la vita della protagonista. Nel film tedesco, invece, la donna muore in pieno rispetto per la diagnosi.

Di modestissimo rilievo *Der Kampf der Tertia* (*La battaglia della terza*) di Erik Ode, uno dei soliti film sulla gioventù, improntato ad una generica esuberanza esteriore e ad un fervido amore per gli animali. Volendo, si può nominare qui anche l'edizione tedesca di un film americano, girato a Hollywood in doppia versione: *Die Jungfrau auf dem Dach* (*La ragazza sul tetto*) di Otto Preminger. Titolo originale *The Moon is Blue* (*La luna è azzurra*), eguale a quello della commediola di F. Hugh Herbert, presentata anche in Italia da Vivi Gioi e Luigi Cimara e che Preminger ha ridotto senza alcuno sfoggio di fantasia, nei suoi risaputi termini di schermaglia sentimentale aliena da ogni impegno.

Un po' meno opacamente che non a Cannes ha figurato la rappresentanza britannica, tutta improntata ad uno *humour* di chiara provenienza. *The Pickwick Papers*, sceneggiato e diretto dal commediografo Noel Langley, è una spiritosa, diligente, accurata illustrazione dell'omonimo romanzo di

Charles Dickens. Senza raggiungere la raffinatezza degli analoghi *Great Expectations* e *Oliver Twist* di David Lean, anche questo film si inserisce con una certa nobiltà nel ricco filone letterario della cinematografia inglese. Come si sa, il romanzo di Dickens non sviluppa un'azione unica, ma risulta dalla giustapposizione di una serie di pittoresche avventure erotico-giudiziarie, le quali hanno per eroi i buffi e curiosi membri del circolo Pickwick, collegio di scapoloni in giro per la provincia britannica, in cerca di nuove cognizioni e sensazioni, non che lo spregiudicato e canagliesco Mr. Jingle e la ricca serie di individui, di famiglie, di belle fanciulle e di mature aspiranti al matrimonio, che i pickwickiani incontrano lungo il loro movimentato itinerario. Tutte queste figure sono state evocate da Langley con attento e colorito ossequio alla lettera del romanzo dickensiano. Per far ciò egli ha trovato, in James Hayter (Pickwick), in Nigel Patrick (Jingle), in James Donald (Winkle), in Alexander Gauge (Tupman), in Lionel Murton (Snodgrass), in Hermione Baddeley (Mrs. Bardell), e soprattutto nello straordinario Donald Wolfit (Buzfuz), non che in tutta la serie azzeccatissima, spesso, degli interpreti minori, altrettanti collaboratori ideali, i quali hanno dato vita agli eroi di Dickens, tenendo presenti a tal punto i suggerimenti del grande illustratore del romanzo, il pittore Seymour, da far sì che le loro rispettive truccature apparissero uscite pari pari dalle stupende tavole che egli dipinse per un'edizione di *The Pickwick Papers*. Nei suoi limiti puramente illustrativi, il film, un po' prolisso, ma ambientato con profumato sapore e tenuto su un piano di decisa stilizzazione caricaturale, può quindi considerarsi abbastanza riuscito.

Di non rilevante impegno, ma garbato e basato su una arguta trovata, *The Captain's Paradise* di Anthony Kimmins, costruito sulla esatta misura dell'impareggiabile Alec Guinness. Il quale appare nei panni del comandante di un battello in servizio tra Gibilterra e l'Africa del nord. Quest'uomo è riuscito a crearsi una doppia vita: in Africa convive con una bellissima ballerina (Yvonne de Carlo), tutta pepe e senso, e conduce vita gaudente, a Gibilterra ha una compagna massaia e borghese (Celia Johnson) e conduce vita pantafolaia e ritirata. Il paradiso: se un bel giorno non si desse il curioso fatto che la ballerina comincia a nutrire aspirazioni borghesi e la massaia ad essere punta dall'uzzolo della mondanità. Morta ammazzata la ballerina, mentre stava a convolare a nozze con un altro uomo, pericolosamente orientata verso amicizie extraconiugali la moglie massaia, il ca-

pitano ha un astuto espediente: paga delle truppe di colore perché fingano di fucilarlo, e si eclissa, evidentemente per costruirsi altrove un paradiso consimile a quello perduto. Il suo posto è preso dal suo secondo, il quale, avendo ammirato intensamente il genio "organizzativo" del capitano, non manca di imitarlo anche per quanto riguarda il doppio focolare. Il lato ameno del film, lento a mettersi in moto e di comune fattura, ma ricco di spirito sornione e recitato impeccabilmente, specie, s'intende, dall'impagabile Guinness, è dato dal fatto che la sua azione ha inizio dalla conclusione, e per un'ora e mezzo lo spettatore crede che il capitano sia stato davvero giustiziato e invano si scervella per rendersi conto del perché.

Un ben noto documentarista britannico, Basil Wright, è il produttore di *The Boy Kumasenu*, un film della Costa d'Oro, diretto da Sean Graham. Esso può ricordare, se pure molto alla lontana, *The Quiet One* di Sidney Meyers. È la storia di un ragazzo indigeno, ingiustamente accusato dai suoi compaesani di malefizio, in conseguenza del cattivo esito della loro pesca. Il ragazzo è costretto ad andarsene dal suo paese di pescatore e a recarsi in città, dove trova un delinquente che lo sfrutta e un giovane medico che lo protegge. Alla fine il coraggioso Kumasenu riesce ad eliminare il suo nemico e, grazie all'interessamento del medico, si sistema in una nuova esistenza, avendo ottenuto un imbarco a bordo di un battello. Il suo penoso isolamento, la sua vita randagia hanno così fine. Il film è volonteroso e sommario, il suo interesse è più che altro nel senso della documentazione. Esso tenta comunque di suggerire con affetto l'isolamento da cui il ragazzo si sente circondato, la sua esclusione da una vita attiva nel seno di una comunità, cui egli cerca invano, in un primo tempo, di ricongiungersi.

Sorvoliamo sui tre film presentati dall'Egitto, su quello presentato dall'India, sul norvegese *Trine!* di Toralf Sandø, una goffa, ridicola "partita a quattro" comico-sentimentale, e veniamo al Giappone, la cui rappresentanza, se pur assai più modesta che a Cannes, non è risultata, al solito, sprovvista di interesse. Più notevole *Entotsu no mieru basho* (*Laddove sorgono le ciminiere*) di Heinosuke Gosho. Si tratta di un film realistico, di ambiente contemporaneo, ma caricato di intenzioni simbolistiche, ai nostri occhi un poco artificiose e retoriche, ma in realtà sincere. Il simbolismo riguarda un gruppo di ciminiere di fabbriche, che sono visibili da un quartiere periferico, abitato da povera gente: tra costoro vi è chi riesce a vederne una sola, chi due, chi tre, chi tutte le ciminiere, e il fatto vuol significare la varietà di punti

di vista da cui la realtà può essere osservata. In senso morale, s'intende; anche dopo *Rashomon*, per ammissione degli stessi giapponesi, Pirandello non cessa, col suo relativismo, di influenzare la loro tematica. Alla fine, quando i due diversi gruppi di personaggi principali, il marito e la moglie, tormentati dalla ristrettezza di mezzi, ma soprattutto dalla mancanza di un figlio, e i due innamorati finalmente uniti per sempre, hanno risolto i loro problemi psicologici, le quattro ciminiere paiono, alla vista, riunirsi in una sola, a significare questo '"incontro" sul piano psicologico. Il meglio del film non va naturalmente ricercato in questo simbolismo per noi scoperto ed ingenuo, e neppure negli sviluppi del racconto, complicato da elementi che noi definiremmo "feuilletonistici" (i due coniugi si ritrovano in casa un bimbo abbandonato che vorrebbero adottare; ma in seguito si viene a sapere che esso è figlio del primo marito, creduto disperso in guerra, della donna; questa si scopre bigama e, angosciata, tenta il suicidio. Poi la sciagurata madre del bambino si fa viva a reclamarlo, e i due, che in un primo tempo avevano rifiutato di riconsegnarglielo, finiscono per rendersi conto delle sue ragioni e per decidere di restituirglielo, dopo averlo allevato, con la speranza di poterne avere uno proprio), ma nella sua impostazione, nella descrizione di quel misero quartiere e dei problemi dei suoi abitanti. Più ancora che di quelli dei due innamorati, resi a lungo non pienamente comprensivi l'uno dell'altro dalla profonda differenza di carattere (lei più fredda e positiva, lui più emotivo e intimidito dalla ragazza), dei problemi dei due sposi maturi con la scoperta fatta dal marito che la compagna si reca anch'essa a lavorare, per aiutare la baracca domestica di nascosto da lui. In questo senso un dialogo tra i due, a letto, è di una delicatezza, di un pudore esemplari. Il linguaggio del film è in genere assai maturo: il pianto insistente del bimbo è per esempio impiegato come nota dominante del sonoro per un lungo brano del racconto, con effetto ossessionante e significativo. Interpretazione, fotografia, musica recano il sigillo di una compiuta civiltà.

Assai più lontano dalla possibilità di una equa comprensione da parte nostra è apparso *Sengoku burai* (*I mercenari*) di Hiroshi Inagaki, unico tra i film non tedeschi ad essere presentato in prima mondiale. Esso racconta una farraginosa storia di avventure, di lotte, di rivalità amorose, coinvolgenti tre ambiziosi soldati di ventura (siamo in un Giappone cinquecentescamente feudale, preda di nebulosi conflitti tra casate) e due giovani donne. Il film, denso di fatti violenti accavallantisi gli uni sugli altri, dopo un'ucci-

sione ed un suicidio, si conclude con l'unione tra la superstite delle donne ed uno dei soldati, il quale abbandona l'ambizione e il combattimento per l'amore. Il film è tecnicamente ineccepibile, talvolta suggestivo (vedi certi scorci paesistici), gli interpreti sono ricchi di vigore, ma il senso dell'insieme sfugge a noi occidentali. È meglio non impegnarci in un giudizio troppo deciso, che sarebbe di mediocrità, di inutile spreco d'azione; limitiamoci a considerare l'opera diseguale, di importanza secondaria, di valori più che altro esteriori e di portata circoscritta.

A differenza che a Cannes, gli Stati Uniti sono scesi a Berlino in piene forze. A parte il citato Preminger con un film solo per metà americano (gli interpreti di questa edizione erano tedeschi), essi allineavano film di Ford (un'opera a noi già nota), di Zinnemann, di Kazan, di Stevens, di Minnelli. Un notevole quintetto di registi, in partenza: i risultati, in pratica, sono stati assai più modesti del previsto. I limiti del Ford, antologia, solo parzialmente ispirata, di motivi risaputi, li abbiamo già illustrati a suo tempo. Una netta battuta d'arresto, dopo il felice *High Noon* (*Mezzogiorno di fuoco*) è, per Fred Zinnemann, *The Member of the Wedding*, riproduzione diligente, tecnicamente irreprensibile, ma inerte, di un gran successo di Broadway, l'omonimo dramma che la delicata e singolare Carson McCullers ricavò da un proprio romanzo. Il caso è quello di una inquieta ragazzina dodicenne, la quale diventa preda di una crisi di solitudine in seguito al matrimonio del fratello. Nella sua ipersensibile mentalità essa si convince di poter continuare a stare accanto al fratello e alla cognata, seguendoli fin dal viaggio di nozze. Disingannata, cade preda di una esaltazione ora cupa ora isterica, a placare la quale non valgono le amorevolezze, ora tenere ora impazientite, di una buona domestica negra. La ragazza fugge, ma gli spaventi che si busca nel suo breve itinerario notturno e la morte improvvisa di un suo piccolo amichetto la riconducono ad un senso più socievole della realtà. Il dialogo della McCullers è sottile, vibratile, nella sua svagatezza rivelatrice, ma, trasferito sullo schermo, perde dimensione drammatica, perde penetrazione e mordente. Lo scenario di Edna e Edward Anhalt ha trascurato di trovare l'equivalente per l'indagine introspettiva svolta sul palcoscenico, ha lasciato andare alla deriva i personaggi, omettendo certi necessari approfondimenti: il padre, ma soprattutto il fratello della ragazza, si riducono a due inanimati ed effimeri pupazzi, la riconquista della socialità da parte della protagonista non sembra per nulla motivata dagli avvenimenti precipitosamente riassunti

nell'ultima parte del racconto. Per fortuna del film vi è la umanissima prestazione di Ethel Waters, la domestica negra, e, oltre alla garrula presenza del piccolo Brandon De Wilde, la nevrotica reattività di Julie Harris, ai cui dodici anni, però, è del tutto impossibile prestar fede, specie negli implacabili primi piani.

Abbastanza delusivo, in rapporto con gli entusiasmi di certa critica americana, ho trovato *Shane*, "western" diretto da un regista specializzato in certe tenere indagini psicologiche, George Stevens. Il quale non ha fatto eccezione alla regola americana dell'adattabilità, onde *Shane* non risulta sprovvisto di tutti gli esteriori, sanguigni attributi caratteristici di questo tipo di racconto. Quello che manca a *Shane*, correttamente interpretato da Alan Ladd, da Van Heflin, da Jean Arthur, da Brandon De Wilde, da Jack Palance, robustamente fotografato in un "technicolor" dagli impasti talvolta sbavati ed eccessivi, contraddistinto dagli ingredienti consueti al genere, cavalcate, sparatorie ed una cazzottatura tra le più violente che la storia del cinema ricordi, è una storia efficiente. La lotta di un gruppo di coloni, per resistere contro dei grossi allevatori di bestiame, i quali vogliono cacciarli dalle loro terre, è stemperata in una narrativa troppo lenta, prolissa, avara di azione e prodiga di luoghi comuni accreditati, per risultare di interesse più che mediocre. Con tutto ciò, al mestiere del regista si deve se il racconto ha una sua dignità, una sua solidità, a tratti un suo vigore. Anonimo, s'intende. Tale anonimità e la mancanza presso che assoluta di un impegno psicologico fanno catalogare *Shane* tra i "western" di seconda schiera, salvati dalla generica compattezza della realizzazione. Se gli sceneggiatori di *Shane* non si sono davvero spremuta la fantasia, Robert E. Sherwood, drammaturgo di cartello e scenarista di *Man on a Tightrope* di Elia Kazan, l'ha lanciata a briglia sciolta sulla china dell'assurdo e del risibile. Con intenti di polemica politica e con risultati di cervellotico e superficiale, ma innegabile, divertimento. *Man on a Tightrope*, in qualche modo ispirato a cronache recenti, rientra nell'ampia collana dei film anticomunisti allestiti dall'America. Quest'ultimo film è stato girato in Germania ed espone il caso di un circo equestre cecoslovacco, il quale passa arma e bagagli oltre la cortina di ferro, in Baviera (zona americana), volendo sottrarsi al regime poliziesco cui è soggetto. L'elenco delle assurdità di cui il film è composto risulterebbe piuttosto lungo: penso alla figura del protagonista, il cui passaggio eroico (egli lascia la pelle nel riuscito e pazzesco tentativo) dalle incertezze e rinunce

iniziali all'energia e dignità finale, nella vita privata e in quella professionale, appare alquanto brusco e misterioso e può essere accettato solo in grazia della bravura sofferta, pacata, schiettissima di un grande Fredric March; penso a tutta l'inattendibile pittura della polizia cecoslovacca, con relativo conflitto tra il poliziotto ministeriale e "borghese", interpretato, udite udite, da Adolphe Menjou, e il giovane e "duro" rappresentante del partito; penso agli espedienti con cui si cerca di rendere meno incredibile la forzatura della frontiera, cioè la condanna a morte del poliziotto, per ridicole ragioni, da parte del politico, con conseguente revoca di ordini già impartiti per sventare il tentativo di fuga; penso allo stile operettistico con cui è rappresentato il gruppo dei soldati cecoslovacchi in servizio alla frontiera, specie il comandante vanitoso e sciocco. A tenere in piedi l'assurda e vacillante storiella sta un mestiere di scaltrezza eccezionale, sta una gran copia di particolari azzeccati o piacevoli, i quali fanno da contrappeso alle convenzionalità (sul genere degli infortuni coniugali del protagonista, con relativa redenzione della moglie – Gloria Grahame – in seguito al risveglio e poi al sacrificio del marito; sul genere della delazione del nano scacciato; sul genere soprattutto del proprietario di un circo concorrente, la cui figura chiassosamente immaginaria era necessaria allo scenarista per inventare uno dei più fragorosi ed arbitrari puntelli per il racconto). Mi riferisco per esempio a certi scorci della vita di circo, con il senso di squallore, di immiserimento che ne promana (quel domatore che fa il bravo nella gran gabbia con un solo, melanconico e biascicante leone). Ma l'acme del film, la sequenza, dove, sul piano dell'assurdo, il mestiere di Kazan si dispiega, è quella finale, con il passaggio del ponte di frontiera, effettuato dal circo in parata (banda che suona, elefanti, giocolieri, cani ammaestrati, nani e via dicendo), sotto gli occhi esterrefatti delle guardie di confine dell'una e dell'altra parte (assai gustoso il particolare della guardia tedesca che, rivolta ai colleghi americani e con aria assolutamente incomprensiva del pandemonio che sta succedendo, domanda candidamente: «Bitte?»). Qui il pittoresco latente nel film si sfrena liberamente e chi si sente animo di "minore di sedici anni" ha agio di divertirsi con lo stesso gusto provato un tempo con i romanzi di Salgari o le dispense dei "tre boys scouts".

L'opera più importante della pattuglia americana era certo *The Bad and the Beautiful* di Vincente Minnelli, che si può considerare un grande film mancato. L'intendimento di Charles Schnee, autore dello scenario, del pro-

duttore John Houseman (quello del *Julius Caesar* di Joseph L. Mankiewicz) e di Minnelli era stato di prendere di mira il mondo hollywoodiano con decisione e spregiudicatezza, strappando alcuni veli ipocriti per rendere visibile cosa si nasconda dietro la rispettabile facciata dell'attività produttrice. Per far ciò essi si sono ispirati evidentemente ad altri film: più alla lontana, nel tema generale, a *All About Eve* (*Eva contro Eva*) di Mankiewicz, satira del mondo teatrale, di cui *The Bad and the Beautiful* vorrebbe essere l'equivalente per quanto riguarda il cinema; e più da vicino a *Sunset Boulevard* (*Viale del tramonto*) di Billy Wilder, per la cinica acrimonia della polemica verso il mondo del cinema, e a *Big Carnival* (*L'asso nella manica*) dello stesso Wilder, per il tratteggio di una figura di avventuriero intelligente e privo di scrupoli affidato pure stavolta a Kirk Douglas. Rispetto a *Sunset Boulevard*, il richiamo al quale è più diretto, *The Bad and the Beautiful* avrebbe dovuto, in partenza, essere un film anche più vivo e coraggioso, in quanto volto a prendere di mira cose e figure attuali, anzi che un mondo cristallizzato e mummificato nella sua funeraria immobilità. È invece accaduto il contrario, perché a questo film è del tutto estraneo il talento corrosivo e, implacabile di un Billy Wilder. *The Bad and the Beautiful* è il risultato palese di un'infinità di compromessi; la iniziale volontà di vedere a fondo nella realtà cede ben presto ad un deteriore gusto del romanzesco e ad una visione generica, confusa, delle cose. A meno che l'ipotesi giusta non sia quella di una mala fede iniziale: che cioè il film sia stato studiato unicamente come pretesto per un'esibizione di Kirk Douglas sulla linea di quelle sue più fortunate, ed il resto sia venuto poi, con molta zavorra romanzesca ed un certo numero di acuti e spregiudicati scorci ambientali e psicologici. Il film racconta la storia di un produttore ambizioso (figlio di un altro grande produttore, odiatissimo per la sua totale mancanza di umanità e di rispetto per gli altri), il quale sfrutta il suo prossimo e finisce per rimanere travolto dal proprio cinismo. La vicenda viene ricostruita attraverso tre episodi: uno riguarda un regista (Barry Sullivan), il secondo una bella e inetta comparsa, figlia di un celebre divo scomparso, lanciata come "stella" (Lana Turner), il terzo un noto scrittore assunto come scenarista (Dick Powell). Tutti tre devono al giovane produttore la loro prima affermazione, ma hanno successivamente dovuto subire gli effetti della sua pirateria. Quando egli, dopo il crollo e qualche anno d'esilio, vuol tornare a produrre e chiede la loro collaborazione, i tre rifiutano, ma l'ambiguo finale lascia capire che essi finiranno per cedere.

(Vi è un quarto personaggio, un anziano produttore – Walter Pidgeon – che aiuta il giovane a lanciarsi, per poi trovarsi spodestato e assunto da lui come direttore della propria produzione; egli vorrebbe rappresentare lo spirito d'obiettività nel racconto, sottolineando, accanto ai difetti, i meriti del protagonista). L'impostazione è interessante, intelligente, coraggiosa anche. Le notazioni acri e saporite non mancano, con frequenti riferimenti ad una realtà hollywoodiana identificabile: vedi il funerale del padre del protagonista il quale è costretto a pagare delle comparse, le quali recitino un dolore, che nessuno sente, per la scomparsa di un uomo universalmente odiato (il dolore del protagonista è però presentato come sincero, in omaggio a quello scrupolo di obiettività che vorrebbe reggere il suo personaggio, impasto di qualità positive e di deplorevoli difetti); vedi la figura del celebre divo, assai malignamente e caricaturalmente impersonato da Gilbert Roland, che si cerca di persuadere a concedere la sua partecipazione, indispensabile al buon esito di un film progettato, puntando sul suo spiccato interesse per le belle donne, e la attraente fanciulla che gli viene messa alle costole pianta bruscamente in asso il suo compagno di ballo, non appena scorge l'appetitoso richiamo di una frittata; vedi la presentazione di due diversi tipi di registi stranieri, il genialoide tedesco e il compassato e meticoloso inglese; vedi la presentazione satirica delle comparse in costume per il film terrorifico sugli uomini-gatto; vedi anche il processo di meccanizzazione che subisce lo scrittore di "best-sellers", una volta ingranato nella stritolante routine hollywoodiana. Non mancano particolari insoliti per un film americano, non solo in certe battute, ma anche in certi scorci (l'occhiata significante che il divo lancia alle curve posteriori della prosperosa ragazza, mentre questa si dimena per entrare in automobile; particolare, questo, che può ricordarne uno analogo, in altra chiave, di *Le Salaire de la peur*). Ma tutto ciò non è sufficiente a dare al film una sua unità, una sua coerenza, una sua autentica patente di coraggio polemico. L'unico episodio parzialmente accettabile e significante è il primo, con il tradimento ai danni dell'amico soggettista-regista, che il produttore perpetra con indifferente cinismo, affidando ad un regista più noto e sperimentato la direzione di uno scenario, cui l'amico annetteva giustamente la più grande importanza ed al quale era affezionato. Il rapporto con il regista risulta l'unico umano del film, dalla collaborazione iniziale, allorché Jonathan, il giovane produttore, non riesce ancora a farsi prendere sul serio ed imposta il suo assalto

ad Hollywood sulla base della collaborazione con lo sfortunato amico, fino al momento in cui egli "scarica" quest'ultimo, determinando la rottura. Assai meno plausibile è l'episodio di Georgia, la comparsa (che Lana Turner interpreta, fatto insolito, con notevole sensibilità): non risulta infatti per nulla chiaro perché mai Jonathan le dimostri totale indifferenza, tradendola con un'altra ambiziosa sua simile, non innamorata, come Georgia, di lui, ma semplicemente desiderosa di valersi del suo appoggio, dal momento ch'egli era arrivato al punto da mettersi contro tutto il proprio ambiente per imporla come "stella", a dispetto delle sue mediocri o nulle capacità. Quanto al terzo episodio, dopo un inizio abbastanza interessante, nella presentazione dello scrittore e della moglie di lui, arrivista e curiosamente ambiziosa, e del loro assorbimento da parte di Hollywood, naufraga nel romanzesco gratuito, allorché Jonathan, per assicurarsi una collaborazione non distratta da parte dello scenarista, non trova di meglio che "combinare" una relazione extraconiugale alla moglie di lui e spedirla in viaggio di adulterio, in cui essa trova la morte insieme col proprio amante. (Di qui la frattura con lo scrittore, quando questi viene a scoprire la verità). Insomma, *The Bad and the Beautiful* è un film notevole, che non ha la forza e il coraggio di trarre dalle proprie premesse tutte le possibili conseguenze. Si preoccupa di fornire un pretesto a Kirk Douglas, il quale non fa che ripetere un se stesso ben noto, e smarrisce ben presto la stimolante asciuttezza dello stile, in un groviglio di psicologie approssimative o confuse e di complicazioni artificiose. Peccato, perché il nerbo, qua e là, non manca, come non mancano il sapore e l'asprezza delle notazioni, l'evocazione, almeno sporadica, di un ambiente.

All'attivo degli Stati Uniti va messo ancora un breve disegno animato "animalesco" prodotto da Fred Quimby: *Tom and Jerry*, storia di un gatto e di un topo. Esso è fregiato dell'Oscar, come lo è *Neighbours*, un curioso cortometraggio canadese di Norman McLaren, nel quale due figure umane si muovono su uno sfondo disegnato. Sono due vicini di casa che, nell'ora della siesta, vengono a feroce disputa per il possesso di un fiore spuntato in mezzo alle loro sedie a sdraio. Ognuno sostiene che il fiore è dalla propria parte di una tendenziosa linea di demarcazione, che egli si affretta a tracciare. La disputa degenera in lotta all'ultimo sangue, nella quale i due trovano la morte e quanto li circonda la distruzione. Il fiore spunta di nuovo sulle loro tombe. L'allegoria attuale è trasparente, e l'autore vi giunge at-

traverso una tecnica volutamente ingenua e trucchistica. Il tutto ha un'aria alquanto rozza e dilettantesca, ma è gradevolmente spiritoso. Non mi trattengo sul resto dei cortometraggi presentati, buona parte tra i quali, specie i migliori, erano già noti.

Nel quadro delle manifestazioni del Festival è entrata la proclamazione del Silver Laurel Selznick 1953 per i film prodotti dai paesi di lingua tedesca: il film prescelto, che concorrerà all'assegnazione del Golden Laurel, è lo scadente *Sie fanden eine Heimat* (*Das Pestalozzi Dorf*) di Leopold Lindtberg, una produzione britannico-svizzera, di cui già ci occupammo in occasione della presentazione a Cannes. Gli altri film in lizza erano *1. April 2000* di Liebeneiner (austriaco), *Heidi* di Comencini (svizzero) e *Toxi* di Stemmle (tedesco).

A lato del Festival il Film Club del British Center ha fatto svolgere un pregevole ciclo di proiezioni retrospettive: molte tra le opere classiche presentate sono di corrente circolazione anche in Italia (*Metropolis*, *La linea generale*, *Un chien andalou*, ecc.), altre si ha occasione di vederle o rivederle più di rado (*Berlin - Die Sinfonie der Großstadt* di Ruttmann, *La Coquille et le Clergyman* della Dulac), altre ancora non sono reperibili in Italia. Alludo, più che altro, a *Der müde Tod* (1921) di Fritz Lang, un film irrimediabilmente datato e spesso di cattivo gusto, ma di interesse storico essenziale, non solo in riferimento alla carriera del suo autore, che con esso si apre ma anche all'influsso da esso esercitato su altri registi, come Murnau.

Quando poi i diseguali programmi del Festival nulla offrivano di appetibile, l'incorreggibile tentazione mi spingeva talvolta nei normali cinema di Berlino. Dove mi è capitato vedere *La fête à Henriette*, un piacevole filmetto di Julien Duvivier, che vive della trovata, sviluppata con garbo, di raccontare la storia a mozziconi, seguendo le discussioni, le incertezze, i pentimenti dei suoi due sceneggiatori. In questo spiritoso zibaldone si sente la mano alacre di Henri Jeanson, mentre Duvivier si denuncia in un ostinato e irragionevole impiego di inquadrature sghembe. Ho visto poi *House of Wax* di André De Toth, un rifacimento in "warnercolor" di *Mystery of the Wax Museum* (*La maschera di cera*, 1933) di Michael Curtiz, uno dei primi film «technicolor» (ancora bicromatico). Con questo film in "Natural Vision", si può dire nasca effettivamente il cinema tridimensionale. A parte la buona fattura del racconto, pur che, s'intende, venga accettato il suo genere granguignolesco, a parte alcuni giochetti in rilievo, d'altronde assai più accorti e

giustificati di quelli fin qui subiti in film consimili, per la prima volta in *House of Wax* la terza dimensione appare qualche cosa di fluido e, vorrei dire, di ovvio, entro la quale le figure umane e gli oggetti si inseriscono senza sforzo e senza ostentazione. Ho voluto anticipare un rapido cenno, ma ovvio che di questi ultimi film avremo tutto il tempo per riparlare.

Il settimo Festival di Locarno

a. VI, n. 112, giugno 1953, pp. 349-355

Al Festival di Locarno, si sa, i film giungono per strade differenti. Vi sono nazioni che intervengono in forma ufficiosa, attraverso organismi come la nostra Unitalia, ve ne sono altri che intervengono per il tramite dei distributori svizzeri, organizzatori della manifestazione. Simili circostanze influiscono, come è comprensibile, sul tono del festival. In senso negativo (frequente inclusione di opere di modestissimo livello, in omaggio a presunti criteri spettacolari), ma pure in senso positivo. È possibile, per esempio, che, grazie anche alla posizione politica della civilissima Svizzera, il festival locarnese goda di un privilegio negato negli anni scorsi ai Festival di Cannes e di Venezia: la presenza di film sovietici e delle altre nazioni dell'Europa orientale. Ed occorre subito dire che in tale presenza va ricercata la migliore ragion d'essere, il significato del Festival di quest'anno.

Le maggiori nazioni dell'occidente hanno infatti figurato in maniera del tutto o quasi insoddisfacente. Della rappresentanza italiana il film più pregevole era *Febbre di vivere* di Claudio Gora, il quale ebbe tuttavia accoglienze negative da parte sia del pubblico sia della critica, mentre il suo minor consimile *Le infedeli* di Steno e Monicelli sollevò entusiasmi e ricevette il maggior riconoscimento, in sede di referendum finale, da parte dei critici svizzeri. Il resto della pattuglia italiana era di livello inferiore: dall'interessante ma fallito *La signora senza camelie*, attraverso le trionfanti *Canzoni di mezzo secolo* (!) e *Puccini*, fino all'immancabile *I sette dell'Orsa Maggiore*. Se da parte nostra una metà dei film presentati erano per lo meno dignitosi (e anche qualcosa di più), da parte francese si è inviato un gruppo tanto folto quanto insignificante. Non mi indugerò su *Son dernier Noël* di Jacques Daniel-Norman, zuccherosa e patetica istoria di un Natale festeggiato in anticipo da un intero quartiere, a beneficio di una bambina moritura, con

commenti canori di Tino Rossi; e neppure su *Belle mentalité* di André Berthomieu, spicciativo ritratto farsesco di un campagnolo, "scarpe grosse e cervello fino", il quale si reca a fare il cameriere a Parigi, dove trova modo di risanare un "ménage" pericolante, di trovare dieci milioni abbandonati, di eliminare un lestofante e di prender moglie, il tutto avendo la mutria stolida e i *tic* del pittoresco Jean Richard. E neppure spenderò troppe parole su *Le Père de Mademoiselle*, diretto da Marcel L'Herbier (*sic*!), sulla base di una fortunata commediola "boulevardière" di Roger Ferdinand, da lui riprodotta senza alcun volo, appoggiandosi alla evidente, ma un po' insistita, bravura caratterizzatrice di attori come André Luguet, Arletty, Denise Grey. Basti dire che la storiella riesuma la veneranda polemica a fior di pelle dei "pochadisti" parigini nei confronti degli esponenti della politica e della magistratura; tale polemica si innesta su un attacco, blandamente satirico, contro la mentalità fondamentalmente accomodante ed utilitaristica dei moralisti di provincia. Origini teatrali, ma un po' più illustri, ha anche *Carnaval* di Henri Verneuil, un film prodotto da Marcel Pagnol, che lo ha pure sceneggiato sulla misura di Fernandel. La fonte è *Dardamelle*, con cui nel 1922-23 Émile Mazaud tentò di riprodurre gli schemi molieresch della grande commedia di "cocuage", sulla linea, poniamo, di un *Georges Dandin*, trovando ospitalità niente meno che al "Vieux-Colombier" di Jacques Copeau. Se la commedia, pur interessante, rivelava troppo chiari i suoi limiti di "esercitazione" *à la manière de*…, il film, trasferito da Pagnol, manco a dirlo, nel solito clima di pettegola provincia e quindi caratterizzato da una comicità realistica e macchiettistica, anzi che ambiziosamente astratta, generalizzante, si riduce ad una farsa prolissa, grossolana e spesso e volentieri di pessimo gusto, che Fernandel interpreta secondo i suoi schemi più risaputi. Un film dignitosamente inutile è *Rayés des vivants* di Maurice Cloche, storia di un operaio, del suo scivolare nella delinquenza, delle sue prigioni, dei suoi prima vani tentativi di riabilitazione, del suo definitivo riscatto per mezzo di un'operazione al cervello, che lo rende una persona normale e gli apre un avvenire migliore ed onesto. Esso agita problemi vari, come quello dell'influenza dell'ambiente sulla formazione morale e sociale degli individui, o come l'altro dei fondamenti patologici della criminalità, o ancora come quello della recuperabilità dei criminali. Tutto ciò con buona volontà, onestà, intenzioni realistiche ed un diffuso grigiore. L'interpretazione di Daniel Ivernel è sincera e credibile. Abbastanza piacevole, prescindendo dalla sua presenza ad un Festival, è

Dortoir des grandes, un "giallo rosa" di Henri Decoin, il quale, pur svolgendosi in un collegio femminile, non ha niente a che vedere con il consimile *Il serpente a sonagli* (1935) di Raffaello Matarazzo. Il commissario inquirente è Jean Marais, e la sua amabile strafottenza, a contatto con lo sciame gaietto delle belle collegiali e con la scandalizzata direttrice (Denise Grey), non manca di tratti spiritosi, grazie soprattutto a un puntuale dialoghino del commediografo Jacques Natanson. Il meccanismo giallastro non è né più né meno ingegnoso di tanti altri, la presenza di Françoise Arnoul non è troppo avvertibile (ma per ragioni di altra indole il film è destinato, presumo, a non trovare grazia presso i nostri censori), le invenzioni più gradevoli sono sottolineate da una leggiadra musichetta di Georges Van Parys. Così che, a conti fatti, il film migliore della rappresentanza francese è risultato forse *Alger-Le Cap*, un lungo documentario di Serge de Poligny, girato durante un raid automobilistico attraverso l'Africa. La materia è ben nota, ma il Poligny ha saputo spesso scegliere aspetti meno divulgati di una realtà tanto spesso sfruttata e soprattutto ha avuto il merito di non insistere mai nelle sue descrizioni, di cogliere di ogni cosa o fenomeno i tratti essenziali, con una giornalistica rapidità, valendosi di una bella fotografia di Roger Verdier e di Félix Forestier.

Assai poco significativa pure la rappresentanza della Germania occidentale, che constava, oltre che di documentari, tra cui il notevole *Quick die Eichhorn*, sulla vita degli scoiattoli, di due film: *Postlagernd Turteltaube* (Fermo in posta *Tortorella*) di Gerhard T. Buchholz, film politico di intenzioni democratiche e antidittatoriali, che ambienta la propria complicata parabola in un paese immaginario, il quale si trova nel la condizione della Germania d'oggi. Molte discussioni, nel film, una probabile buona fede, una singolare preoccupazione di non fare della politica troppo *scoperta* e diretta. Il che praticamente avviene, invece, e senza risultati apprezzabili. Migliore, nei suoi limiti, *Die Spur führt nach Berlin* (*Le tracce conducono a Berlino*) di Franz Cap, che è un semplice giallo, di tecnica piuttosto svelta ed americana. Esso racconta la caccia ad una banda di falsari nella Berlino d'oggi, nei cui esterni naturali il film è accortamente ambientato. Non mancano i luoghi comuni, fino all'inseguimento conclusivo attraverso i corridoi del bunker e le macerie del Reichstag, con reminiscenze di infiniti film polizieschi e perfino di Orson Welles.

Al genere "giallo" appartiene pure l'unico film inglese presente a Lo-

carno, *The Yellow Balloon* (*Il pallone giallo*) di J. Lee Thompson, frutto di un mestiere attento e non dimentico di innumeri esempi del genere. Come già in *Hunted* (*La colpa del marinaio*, 1952) di Charles Crichton, si tratta di un ragazzino che fa coppia con un criminale. [Il film ricorda pure *The Window* (*La finestra socchiusa*, 1949), di Ted Tetzlaff, anche per via della rassomiglianza del piccolo sensibile protagonista, Andrew Ray, già interprete di *The Mudlark* (*Un monello alla corte d'Inghilterra*, 1951), di Jean Negulesco, con Bobby Driscoll]. Il caso è quello di un ragazzetto che uccide senza volere un compagno di giochi e, terrorizzato, incontra un delinquente ricercato dalla polizia. Questi si rende amico il bambino, stabilisce un'alleanza con lui, cerca abilmente di sfruttarlo, valendosene anche come di uno strumento per un "colpo", infine tenta di ucciderlo quando lo ritiene divenuto pericoloso. Naturalmente, tutto finisce nel migliore dei modi, non senza una interminabile rincorsa per i sotterranei della metropolitana, ricalcata su ben noti modelli. A parte l'efficienza del raccontino, non manca qualche finezza nel disegno della psicologia infantile.

Assenti Svezia, Danimarca, Norvegia, ha figurato la Finlandia con un lungo, diligente documentario sulle Olimpiadi di Helsinki del 1952: *Citius-Altius-Fortius* di Hannu Leminen, il quale ha montato materiale ripreso da operatori di nove paesi, concedendo il massimo respiro all'atletica leggera e comprimendo notevolmente la relazione sugli altri sport. Il film ha puro valore di documento e non è certo paragonabile al suggestivo *Olympia* (1936-38) di Leni Riefenstahl. Assente il Giappone abbiamo trovato la Cina nazionalista, con un film prodotto con modestia di mezzi ad Hong Kong e diretto da Chusheck Lane (inglese, si dice) con una tecnica ed un gusto occidentalizzanti, americanizzanti: *Lo spettacolo deve continuare*. Esso racconta le vicende di una "troupe" di giocolieri ed acrobati, la quale, caduta in difficoltà, viene scritturata in un locale di tipo occidentale, la cui direzione la costringe a rinunziare alla propria fisionomia tradizionale e nazionale. Quando tuttavia viene avanzata la pretesa che la figlia del vecchio capo "troupe" si esibisca vestita di soli veli, egli si ribella e rompe il contratto. La situazione, complicata ulteriormente da una operazione costosa che la ragazza, incinta, deve subire, è risolta dal ritorno di un ex membro della compagnia, il quale era andato in cerca di fortuna ed è riuscito a far quattrini. Il film è privo di uno stile nazionale riconoscibile, sfrutta elementi patetici abbastanza ovvii (la relazione amorosa all'insaputa del padre della

ragazza; la fanciullina costretta ad esibirsi anche indisposta e vittima di un infortunio mortale), mira ad una morale non meno ovvia, ma è recitato con dignità, offre qualche volonterosa apertura psicologica e si può vedere a scopi di documentazione.

A parte il già noto in Italia *Never Wave at a W.A.C.* (*La divisa piace alle signore*, 1953) di N.Z. McLeod, il gruppo americano constava di tre film, cui voglio aggiungere il disegno animato *Hoompa*, prodotto da quello Stephen Bosustow, che qualcuno considera oggi la maggior personalità statunitense in questo campo, cui egli si è accostato con criteri rinnovatori. Il filmetto che ho visto rivela una notevole finezza di disegno, un po' nel gusto di certi "cartoons" cecoslovacchi, ma purtroppo è debole nell'invenzione; la sarabanda di alcuni strumenti a fiato, "individualizzati", riesce insufficiente a reggere anche pochi minuti di proiezione. Ma veniamo ai lunghi metraggi. Non si può negare il divertimento offerto da *My Six Convicts* (*I miei sei galeotti*) [*I miei sei forzati*] di Hugo Fregonese, produttore Stanley Kramer. Più discutibile è il suo fondamento. Al fine di rinnovare il sempre vegeto e commerciale genere "carcerario" si è innestato su di esso quel filone psicanalitico, che nel dopoguerra ha preteso assai superficialmente di sminuzzare tale scienza al popolo. In questo film capita dunque che un medico psicanalista venga assegnato ad un penitenziario, con il compito di fare esperimenti, indagini, "tests" e via dicendo. In mezzo allo scetticismo generale e all'ostilità dei reclusi egli inizia, armato di incrollabile fede nella propria missione, il suo lavoro. Dopo molte delusioni, egli riesce a indurre sei galeotti a fargli da assistenti. Di essi, cinque gli si affezionano, al punto che gli salveranno la vita, quando il sesto, che è un criminale degenerato, tenterà la fuga facendosi scudo del dottore. Alla fine questi è trasferito e passa nostalgicamente le consegne al suo successore, cui i quattro forzati superstiti (uno ha lasciato la pelle nel salvare il medico) continueranno, dopo la prima insofferenza, a prestare la loro volonterosa collaborazione. Questa storia si segue con un certo diletto, perché è sceneggiata da Michael Blankfort con americana spregiudicatezza di risorse, in un impasto di drammatico e di umoresco, diretta con chiarezza e interpretata con molto sapore da Millard Mitchell, più che mai pittoresco, da Gilbert Roland, decisamente in auge, e da John Beal (il medico), il quale appartiene al numero degli attori che si sono maturati stagionandosi. Resta il fatto che quel che succede è alquanto improbabile, a dir poco: i trapassi psicologici dei forzati si svolgono

con una disinvoltura che contrasta con il tono realistico che il film vorrebbe avere. Il gruppo dei cinque "fedeli" finisce col sembrare uscito da una sorta di romanzo picaresco di nuovo genere, in contrasto con la serietà cui pretenderebbe il personaggio del dottore. Alcuni particolari sono decisamente risibili, come il ritorno in prigione di uno dei sei, il quale era stato dimesso e, incapace di inserirsi nella socialità, ha provato nostalgia per lo psicanalista. Comunque, considerato come spettacolo, al di fuori d'ogni pretesa di documentazione sia sui penitenziari sia sul metodo psicanalitico, *My Six Convicts* non manca di numeri e di efficienza.

Evidenti ambizioni sono alla base pure di *The Glass Wall* (*La parete di vetro*) di Maxwell Shane [regista fattosi notare all'epoca di *City Across the River* (*Malerba*, 1949), un film sopravalutato in Italia, ma interessante, sulla delinquenza minorile]. Esso, prendendo spunto, credo, da un fatto di cronaca, descrive le dieci ore d'odissea di un profugo europeo, vittima della guerra, il quale, all'arrivo a New York, si vede respinto dalle autorità d'immigrazione per difetto di documenti. Di fronte alla prospettiva dell'immediato rimpatrio il giovane fugge dalla nave, ferendosi nell'impresa, e si mette a percorrere, con la polizia alle calcagna, New York notturna, alla problematica ricerca di un clarinettista, cui egli aveva salvato la vita in Europa e che potrebbe ora testimoniare in suo favore. Gli sviluppi dell'odissea (incontro e alleanza con una disgraziata ragazza, costretta al furto dalla miseria; conflitto a cazzotti con un suo intraprendente corteggiatore) non sono né troppo originali né troppo credibili. Altrettanto si dica della fortuita scoperta di quello che sta succedendo da parte dell'amico clarinettista, il quale proprio quella sera ha trovato un lavoro ed è quindi, in un primo tempo, nell'impossibilità di correre alla ricerca dell'amico. Ma il mestiere che sorregge il racconto è assai scaltro e la descrizione di New York, prima nella notte abbagliante di insegne luminose, poi nell'alba livida, ha un piglio autentico, grazie al realismo disadorno di una fotografia terrosa, che riesce ad imbruttire perfino due belle creature come Vittorio Gassman e Gloria Grahame. Un senso di effettiva angoscia si sprigiona dalla progressione narrativa, grazie anche alla semplicità con cui Gassman interpreta la prima vera parte che gli sia mai stata affidata sullo schermo. L'andamento del racconto lascia sperare in un'impostazione coerentemente amara e polemica. Viceversa, alla fine tutto rientra nei binari del conformismo: il protagonista si trascina all'alba fino al palazzo dell'O.N.U. per chiedere giustizia (il gran

palazzo dalle pareti di vetro, dall'evidente valore simbolico: la terra promessa visibile, a portata di mano, eppure resa lontana da una barriera imposta dalle leggi). In una specie di delirio, tiene una concione ai seggi deserti sulle sacrosante aspirazioni dell'individuo ad una verace democrazia, dove gli uomini siano liberi di stabilirsi dove meglio credono, poi sta per gettarsi nel vuoto dall'alto della terrazza, quando l'intervento dell'amico lo induce a trattenersi e ad attendere il giusto verdetto di ammissione che ormai non gli verrà negato. A parte il carattere accomodante del finale, che stride col tono doloroso e polemico, pur nel suo obiettivismo realistico, dell'inizio (e come si spiega il fatto che, nel riassunto del soggetto distribuito ai giornalisti, il protagonista figurava suicida; esistono forse due finali del film, a somiglianza di quanto si è verificato per *Quattordicesima ora*?), a parte ciò, le incongruenze abbondano. La più vistosa danneggia appunto la conclusione: non si capisce infatti perché la polizia, invece di spaventare l'inseguito e di indurlo a pensare al suicidio, non mandi subito avanti i suoi amici in grado di tranquillizzarlo. O meglio, lo si capisce benissimo: se così non avvenisse, l'"emozionante" rincorsa in un ambiente tanto inedito non potrebbe più aver luogo. Bisogna concludere che, a dispetto d'ogni generosa intenzione di partenza, *The Glass Wall* è solo un discreto film di "inseguimento". Comunque, nella votazione tenuta da un gruppo di giornalisti di varie nazioni, esso ha riportato la palma di film "più umano", una dizione estremamente equivoca, che è stata escogitata insieme con quella di film "più ottimistico" (per fortuna il referendum su quest'ultimo punto è stato disertato).

Il "pezzo" più insolito della rappresentanza statunitense era il *Julius Caesar* di David Bradley, un film sperimentale, girato a 16 mm, nel 1950 da una "équipe" quasi completamente composta da studenti della Northwestern University di Chicago, con mezzi assai ridotti (meno di 15.000 dollari) e conseguente messa in uso di accorgimenti per ridurre l'impiego di masse, per utilizzare edifici moderni in funzione di scenografie e via dicendo. Il film ha fruttato al Bradley, il quale lo ha pure prodotto, mentre per la distribuzione si è affidato ad un uomo intelligente, aggiornato e di vedute larghe come Thomas Brandon, una scrittura da parte della Metro Goldwyn Mayer (per conto di essa egli ha già girato un film, che pare abbia subìto una vicenda analoga a quella di *The Red Badge of Courage* [*La prova del fuoco*, 1951], di John Huston, e risenta degli stessi ritardatari gusti "avanguardistici" riscontrabili nel *Julius Caesar*) e a Charlton Heston, interprete della

parte di Marco Antonio, una scrittura da parte della Paramount (lo si ricorderà in *The Greatest Show on Earth* [*Il più grande spettacolo del mondo*, 1952] di Cecil B. DeMille, nella parte del direttore del Circo). Ora, l'interpretazione di Heston, aiutato anche da un evidente prestigio fisico (che il regista ha abbondantemente sottolineato: in tutte le prime scene, con la scusa che all'inizio Antonio si dispone a prender parte ad una corsa, il personaggio è presentato in *slip*), risulta l'unico elemento realmente maturo del film. Gli altri interpreti, Bradley compreso che è Bruto, mentre Harold Tasker è Cesare, Grosvenor Glenn è Cassio, William Russell è Casca, appaiono nulla più che volonterosi dilettanti. E tutto il film, il quale, nella carriera del Bradley, consegue ad alcuni medio metraggi, tra cui un *Macbeth* di quaranta minuti, può essere considerato l'ambizioso frutto di una buona volontà, non sprovvista di talento, ma irreparabilmente inficiata dal dilettantismo. Il demone del "cinema cinematografico" domina evidentemente il regista (interessante a questo proposito sarà un confronto con l'analogo film di Mankiewicz, realizzato, pare, partendo da presupposti antipodici), attento compulsatore, si direbbe, di Jean Cocteau e, perché no, di Orson Welles. Al gusto del Cocteau di *Le Sang d'un poète* (1930) si possono riferire certe simbolistiche rimasticature di una avanguardia scontatissima: vedi, nella visualizzazione del sogno di Calpurnia, il busto di Cesare che – presagio funesto – cola sangue su un selciato fradicio di pioggia. La tragedia è stata affrontata con un basilare rispetto, anche se essa appare notevolmente decurtata (ma non senza avvedutezza): e tuttavia lo spirito che ha presieduto alla realizzazione non è per nulla in linea con i tempi e con le recenti esperienze in questo campo. L'inesperienza e la pochezza dei mezzi hanno fatto il resto: il comparsame, su cui gravava un più duro compito, a causa della esiguità del suo organico, si muove e si esprime con lo stesso garbo e credibilità dei coristi d'opera. Il tentativo di suggerire i vari ambienti con una rapidità di scorci allusivi si può dire riuscito solo assai sporadicamente: oggi è più facile accettare una rigida applicazione della convenzione scenica elisabettiana, a teatro e magari anche al cinema, che non un tentativo del genere, inevitabilmente ibrido. Il film è recentemente uscito negli Stati Uniti in visione normale e ha suscitato interesse e una fioritura di commenti, spesso spropositati. La sua presenza è stata motivo d'onore per gli organizzatori locarnesi, che ci hanno offerto un'opera difficilmente visibile in sede normale; sul suo valore intrinseco, specie sul piano assoluto, ribadisco

le più ampie riserve.

Delle tre rappresentanze dell'Europa orientale, la meno rilevante è stata quella ungherese. *Erkel* di Márton Keleti è una biografia di un musicista nazionale dell'800, Ferenc Erkel, il quale attinse ispirazione a temi popolari, in funzione anche patriottica e libertaria. Il film è di una goffaggine e povertà di fantasia irreparabili, e non ci risparmia la pedissequa riproduzione di lunghissimi brani d'opera. Di tutt'altro livello un cortometraggio a colori di László Kalmár, *Ecseri lakodalmas* (*Le nozze di Ecser*), il quale con estrema freschezza e genuinità descrive una festa nuziale nella campagna magiara. Danze e canti folkloristici vengono evocati con suggestività, grazie alla partecipazione del Complesso Popolare di Stato e del coreografo Miklós Rábai. L'impiego degli squillanti costumi, l'armonia delle composizioni figurative accrescono il fascino del filmetto, che sfrutta accortamente una tradizione sempre viva.

Pure con un documentario a colori (di notevole ampiezza) ha esordito l'Unione Sovietica: si tratta di *Vo l'dakh okeana* (*Tra i ghiacci dell'oceano*) di Aleksandr Zguridi, uno specialista nell'osservazione della vita degli animali in libertà, autore tra l'altro del meritatamente celebre *V peskakh Sredney Azii* (*Nelle sabbie dell'Asia centrale*, presentato a Venezia nel 1946). Pur non raggiungendo l'omogeneità e il clima lirico del precedente, questo film è un ottimo esempio dello stile chiaro ed essenziale e della illuminata pazienza dei documentaristi sovietici. Venuto a mancare l'annunciato *Sadko* di Aleksandr Ptuško, per ragioni (non politiche!) di forza maggiore, l'interesse della partecipazione sovietica si è accentrato su *Kompozitor Glinka* (*Il compositore Glinka*) di Grigori Aleksandrov. Su Glinka avevamo già veduto un film sovietico nel 1947 a Venezia, diretto da Leo Arnštam, una mediocre collana di luoghi comuni. Ora i sovietici sono ritornati sull'argomento con altre ambizioni: un argomento che sembra loro caro, in quanto l'attività del musicista testimonia di una viva aderenza allo spirito popolare, cui egli ha chiesto a prestito una fervida tematica, che ha poi restituita al popolo riccamente rielaborata. Lo stesso tema dell'ungherese *Erkel*, press'a poco, anche per i riferimenti allo spirito di libertà in pieno regime zarista che la musica di Glinka viene a simboleggiare. Ma il tono è altrimenti sostenuto. Si avverte spesso la mano di un regista esperto e vivace come Aleksandrov, limitato da un sostanziale eclettismo, ma piuttosto idoneo ad esprimere certi moti ed apparenze della natura popolare. I passaggi descrittivi del film,

quelli in cui si dimostra come il compositore si sia avvicinato al suo popolo per interpretarne il canto e, con esso, la coscienza e l'animo, sono i più sinceri ed ispirati: vedi la scena iniziale dell'inondazione a Pietroburgo sottolineata dal grave canto dei popolani in lotta contro la furia delle acque e tenuta su mirabili tonalità brune di colorazione, che danno alle immagini un sapore di "quadri dell'epoca"; vedi la scena del trasporto della chiesa in campagna; vedi soprattutto la splendida scena del mercato ucraino, festosa di colori e di movimenti e risolta per mezzo di un lungo animatissimo carrello, che ci rimanda, in tutt'altra chiave, a quello che apre *Vesëlye rebjata* (*Ragazzi allegri* o *Tutto il mondo ride*, 1934) dello stesso Aleksandrov. Qui il senso dell'intima partecipazione dell'artista alla vita del suo popolo e, insieme, il debito ch'egli ha verso di esso risultano con la massima evidenza. E non mancano, sempre in tale direzione, i particolari psicologici significanti, come l'acqua da bere che Glinka attinge al secchio di una contadina, al proprio ritorno dall'Italia, mentre riscopre la propria terra, col suo verde e le sue acque generose. Questa ricchezza di motivi autentici non impedisce che, nel suo disegno generale, *Kompozitor Glinka* sia un film oleografico, il quale rispetta schemi immutabili propri del "genere", sovrapponendo ad essi, qua e là, lo schematismo d'indole politica caro ai sovietici (la figura dello zar scade, a tratti, nel pupazzesco). Ma l'oleografia appare riscattata da una dignità e da un gusto quasi assidui, oltre che dai tratti sporadici di lirica ispirazione. E il film va quindi additato ad esempio ai nostri vari Carmine Gallone. Un raffronto con *Puccini*, a Locarno, sarà stato istruttivo. Il colore di *Kompozitor Glinka* denuncia, ogni tanto, degli scadimenti, delle perdite di "quota", non so se imputabili alla copia presentata. Ma appare, nel suo complesso, di alta classe, impiegato da un operatore come Tissé con piena consapevolezza pittorica. A parte i passi già citati, la scena al caffè Quadri di Venezia, con il particolare della maschera, appare studiata sulle composizioni di Pietro Longhi, mentre suggestione di stampa hanno certe vedute lagunari e di piazza San Marco (anche se in una tra esse la basilica viene bizzarramente spostata sul lato della piazza fronteggiante la laguna…). S'intende che anche nelle scene italiane non manca il "cliché" (particolarmente brutta, mi dicono, fosse, per esempio, la parte riguardante un amore di Glinka, espunto dalla copia presentata a Locarno), ma il sussidio dell'intelligenza non viene quasi mai meno al racconto (da segnalare, per esempio, la polemica, ironica e certo discutibile presentazione di Liszt), il

quale raggiunge con chiarezza nel finale lo scopo che si era proposto, di far constatare a Glinka come il suo dono sia stato spontaneamente raccolto dal popolo. *Kompozitor Glinka* ha raccolto ampio favore tra la critica presente a Locarno. Nel referendum internazionale per il film "più artistico" esso ha conseguito il maggior numero di voti, a pari merito con *Julius Caesar*; il quale ultimo ha ricevuto pure una segnalazione nel ricordato referendum dei critici svizzeri.

Questi ultimi hanno citato al merito ancora, oltre ad alcuni realizzatori elvetici, in occasione della retrospettiva dedicata alla cinematografia di tale paese, ed oltre alle opere già menzionate, il corto metraggio cecoslovacco di Jiří Trnka, appartenente alla nuova serie *Miti della vecchia Boemia*, il quale è stato presentato insieme con un filmetto nel gusto di *Špalíček* (1947), *Pellegrinaggio*. La nuova serie di Trnka è tale da attrarre tutta la nostra attenzione. Alla vivacità consueta dell'ispirazione, alla sbalorditiva e ancor più perfetta padronanza della tecnica, essa aggiunge una diversità di impegno: dal folklore nazionale, dalla favolistica internazionale Trnka passa al patrimonio storico-leggendario boemo, assumendo un più risentito tono di canzone di gesta e trasferendo un'epica familiare nel suo linguaggio consueto, che si fa tuttavia, qua e là, più ardito, conferendo una cadenza più solenne ad immagini ed avvenimenti osservati con occhio limpidamente fiabesco. Dalla Cecoslovacchia è giunto pure quello che io considero il film più importante della rassegna locarnese: *Císařův pekař - Pekařův císař* (*Il fornaio dell'imperatore*) [*L'imperatore della città d'oro*] di Martin Frič. Anche qui siamo sul piano storico-leggendario, ma la vicenda si ammanta di un esuberante colorito farsesco, chiaramente venato di note polemiche in senso politico-sociale. Al centro del racconto è la figura dell'imperatore Rodolfo II di Boemia, sovrano che viene dipinto come una sorta di Enrico VIII, grassamente edonistico, ma di umore privatamente meno macabro. Collezionista al limite tra il culto dell'arte e quello della pornografia, affamatore del popolo, egli aspira al possesso del Golem, il famoso e fortissimo gigante d'argilla, costruito da un rabbino, il quale poteva essere strumento di bene come di male, a seconda delle intenzioni di chi muoveva la sua passività. Scovato, il Golem, in assenza dell'imperatore, rischia di divenire lo strumento dell'oppressione e degli egoismi privati dei cortigiani, ma un fornaio, già prigioniero nelle segrete del palazzo imperiale ed evaso, viene scambiato, grazie alla sua straordinaria rassomiglianza, per il sovrano, ed al suo posto

riesce a governare per alcuni giorni, piegando tra l'altro il Golem alla propria volontà e ponendo le sue forze al servizio del popolo sfruttato e sofferente. La parabola è decisa e talvolta un po' greve (il Golem viene assunto addirittura a simbolo dell'energia atomica), ma il racconto può essere goduto anche al di fuori delle sue chiavi più direttamente allusive e trabocca di felicità inventiva, di schiumoso spirito popolaresco, sorvegliato da una sensibilità raffinata. Ad una cura compositiva e coloristica attentissima fa riscontro un gusto beffardo della trovata e della battuta, che si indovina frizzante anche al di là della barriera linguistica. Viene a mente, che so, *La Kermesse héroïque* (*La kermesse eroica*, 1935) di Jacques Feyder, che l'autore deve aver tenuto presente sotto ogni punto di vista. In *Císařův pekař* vi è una densa alacrità di "gags", un rigoglio vitale, che attesta la coerenza della fantasia con una tradizione nazionale. La comicità è talvolta di grana un po' grossa, ma sempre autentica, ed anche le reminiscenze appaiono assorbite con accorto mimetismo. (Alludo per esempio alla scena dello specchio, quando il vecchio imperatore, nella sua dabbenaggine, spera di essere stato ringiovanito dall'elisir – egli ha uno stolido culto della magia nelle sue varie forme – e si guarda nello specchio rotto, oltre il quale vi è il fornaio, suo sosia, ma notevolmente più giovane. Onde il sovrano crede di essere effettivamente ringiovanito e il fornaio asseconda l'illusione con la sincronia dei movimenti. Trovata e particolari sono tolti di peso da *Sept ans de malheur* [*Seven Years Bad Luck*] (*Sette anni di guai*, 1921) di Max Linder, eppure la citazione non risulta arbitraria). Con questo film (interpretato, nella doppia parte, da Jan Werich – il celebre fondatore del "Teatro libero" e coscenarista, con Jiří Brdečka, di *Císařův pekař* – il quale, se pecca per istrionismo alla Heinrich George o alla Emil Jannings, che ricorda anche nella figura pletorica, è tuttavia un protagonista di pittoresca comunicativa) Martin Frič conferma le sue robuste doti di eclettico narratore. Altra volta incline all'epica o al realismo o all'umor sottile, qui egli si è abbandonato al gusto della comicità più larga, indulgendo perfino a qualche "exploit" canoro, che, se può indurre a riserve, finisce però per rientrare nel carattere popolaresco dell'intera narrazione.

I solerti organizzatori locarnesi, preoccupandosi giustamente di assicurare un carattere culturale alla loro manifestazione, hanno inserito in essa mostre personali e retrospettive. Ricordo anzi tutto la commemorazione di Vsevolod I. Pudovkin, avvenuta, oltre che con *Potomok Chingis-*

Khana (*Tempeste sull'Asia* o *L'erede di Gengis Khan*, 1928), un capolavoro che ha riconfermato le sue altissime virtù, con due bobine del recentissimo *Il ritorno di Vasili Bortnikov* (1953), un film a colori, basato sul romanzo *La messe* di Galina Nikolaeva. La limitatezza dei brani presentati, la preponderanza del dialogo non tradotto non consentono di arrischiare giudizi sull'opera, che si apre col ritorno a casa di un reduce dato disperso, il quale scopre che la moglie è passata ad altre nozze. Nel quadro della rassegna del film comico muto, organizzata dalla Cineteca Italiana col sussidio di altre cineteche, hanno assunto rilievo, accanto ad opere ed operette largamente note, alcuni brevi primitivi italiani e francesi, non che *Sunnyside* (*Idillio ai campi*, 1919) [*Charlot in campagna*], per la prima volta presentato, in una copia proveniente dalla cineteca jugoslava, dopo che a lungo era circolata, sotto tale titolo, una comica "di serie". Visione di evidente interesse, anche se *Sunnyside*, pur nella sua prodigiosa freschezza di motivi [si veda il sogno con la danza agreste, che ricorda quello del coetaneo *The Kid* (*Il monello*)] e di "gags", non va evidentemente annoverato tra le cose maggiori di Chaplin. Notevole pure la retrospettiva del cinema svizzero, la quale, accanto ad alcuni documentari, comprendeva: *La Vocation d'André Carel* di Jean Choux (1925), un film dalle ingenue pretese "sociali", nel senso dell'avvicinamento tra le classi, recitato molto convenzionalmente eccetto che dal delizioso Michel Simon, in una buffa parte di impacciato istitutore; *Die missbrauchten Liebesbriefe* (*Lettere d'amore smarrite*, 1940) di Leopold Lindtberg, una vecchia, sopravalutata "sorpresa" veneziana, che mi è parsa, rispetto ad allora, alquanto stinta nella sua ottocentesca piacevolezza, e *Romeo und Julia auf dem Dorfe* (*Romeo e Giulietta al villaggio*, 1941) di Hans Trammer e Valerian Schmiedely, basato, come il precedente, su un racconto di Gottfried Keller e narrante, con una lenta, assorta, un po' prolissa, ma delicata, melanconia di immagini un tragico amore tra due giovani, esponenti di famiglie nemiche, sullo sfondo della verde campagna elvetica, ricca di pigre acque scorrenti. Le manifestazioni speciali hanno compreso ancora una folta rassegna del film turistico, con opere talvolta pregevoli di quattordici nazioni.

Nel corso del Festival locarnese, contraddistinto dalla consueta, serena, ospitale atmosfera, ha avuto luogo l'attribuzione del Silver Laurel 1953 per il film di lingua italiana. Erano in lizza *Altri tempi*, *Processo alla città* ed *Europa '51*, ed è stato prescelto, per la gara finale, avente come posta il

Golden Laurel, il terzo. Da chi? Non è dato sapere con precisione né chi abbia fissato la terna, né chi, nell'ambito della terna, abbia ulteriormente scelto. È stato genericamente annunciato che la decisione era dovuta ad una giuria di critici italiani. Quali, se è lecito? Le voci correnti parlavano di sessanta persone interpellate. Sarebbe lecito domandare agli organizzatori del premio Selznick con quale criterio si è svolto tale referendum? Non è una curiosità malsana, credano pure. Si domanda così tanto per sapere, visto che ogni quindici giorni siamo chiamati ad occuparci di quel che succede nel cinema.

Film di questi giorni

a. VI, n. 112, giugno 1953, pp. 371-374

Ai margini della metropoli (Carlo Lizzani, 1953)

Carlo Lizzani è, in un certo senso, il più "avanzato", politicamente parlando, dei nostri registi, ed è quindi quello più soggetto a trovare remore lungo il proprio cammino. La posizione di Lizzani è riconoscibile non solo nei punti di partenza dei suoi film, ma anche nella coraggiosa impostazione cooperativistica da lui secondata, se non ideata, per *Achtung! Banditi!* (1951), impostazione che pare verrà ripresa per l'annunciato ed ambizioso *Cronache di poveri amanti*, dal romanzo di Vasco Pratolini. Ho detto "ambizioso". L'ambizione è infatti una delle riconoscibili costanti di una carriera ancor breve, interessante e finora più ricca di intenzioni che di risultati. Con *Achtung! Banditi!*, si sa, Lizzani, lo studioso acuto formatosi su queste colonne e indagatore sottile della storia del cinema, specie italiano, con particolare riguardo ai suoi rapporti con la storia di una società, documentarista polemico, partito alla scoperta del sud e delle sue miserie, tentò di coagulare una materia recente, friabile e complessa come quella della lotta di resistenza nel nord industriale in un racconto che prescindesse dai troppo comodi moduli retorico-avventurosi. L'impresa riuscì per metà. Il film di Lizzani coglieva un certo spirito di solidarietà popolare, attingeva un certo asciutto tono di epica senza fanfare, ma peccava, come tanti altri film "politici", nella pittura dell'altra parte, appariva minato da una costruzione diseguale di scenario e da molti dilettantismi, specie di recitazione, derivanti anche dalla particolare fisionomia produttiva. Circostanze esteriori a parte,

tuttavia, pregi e difetti appartenevano soprattutto al regista, ai cui innegabili numeri, coltivati, però, ricordiamolo, in sede anzi tutto libresca (se De Santis, oltre che colto, è istintivo, fin troppo, Lizzani deve affidarsi al raziocinio, e questo è spesso insufficiente, quando le circostanze sono contrarie e magari l'ispirazione fa difetto), facevano riscontro immaturità, inesperienza, sia in sede di elaborazione di scenario, sia in sede di direzione di attori, tanto più se non professionisti, e via dicendo. Purtroppo i difetti di *Achtung! Banditi!* ritornano, aggravati, in *Ai margini della metropoli*, senza peraltro essere più (o quasi) compensati dai pregi di quel film. *Ai margini della metropoli* è un film che è nato disgraziato, ha subito un'infinità di impacci e di manomissioni in sede preventiva, da parte della censura e dei produttori. Una storia complicata, che solo Lizzani stesso potrebbe raccontare per intero, il che sarebbe certo interessante. Il fatto sta che il film, al suo annunciarsi, venne considerato politicamente pericoloso, probabilmente anche improduttivo da un punto di vista commerciale. Lizzani voleva prendere spunto dal caso Egidi (quel tale, abitante di una "borgata" di Roma, che venne imprigionato sotto accusa di un atroce delitto e sottoposto a processo, a dispetto delle sue proteste di innocenza, contro cui pareva convergere una serie di prove indirette. Fin che al processo un castello di testimonianze a suo carico cadde, ed egli venne assolto per insufficienza di prove), per spingere uno sguardo, comprensivo e socialmente accusatore, verso l'umanità che popola le misere borgate di Roma, dove la corruzione o la criminalità sono spesso figlie del bisogno e della disperazione, dove la patetica e rassegnata laboriosità si trova accanto alla esasperata ribellione o alla fatalistica inerzia. Il tema che poteva nascere dallo spunto era duplice: da un lato, la giustizia umana, con la sua fallacia, la sua dipendenza da oscuri legami di interessi e di sentimenti, che possono indurre un testimone a giurare il falso, rendendolo responsabile di durissime condanne ai danni di innocenti; dall'altro lo sfondo sociale di certe situazioni, di certi delitti, di certe miserie. Di tutto ciò in *Ai margini della metropoli* si trova ben poco. Tutt'al più, conoscendo l'uomo e le sue intenzioni, si può cercar di leggere tra le righe e di apprezzare, per quel che possono umanamente valere queste ultime. Ma un film, purtroppo, bisogna giudicarlo per quello che è. E *Ai margini della metropoli*, sospinto sulla china del poliziesco, appare un mediocre sottoprodotto di tutta una letteratura cinematografica avente per base innocenti accusati di delitti spaventosi e avvocati che si sostituiscono alla giustizia nella

ricerca della verità per la salvezza del cliente. Qui l'accento "sociale" dovrebbe esser dato dal fatto che l'avvocato è un piccolo borghese, il quale dapprima accetta di difendere la causa per puro esibizionismo e solo in un secondo tempo (grazie all'intervento di una fanciulla che fa da legame tra lui e il mondo delle borgate, fanciulla che è l'antitesi di una lussuosa e cinica fidanzata altoborghese; personaggi, l'uno e l'altro, di ovvia retorica) ne comprende a fondo la portata e la bontà. Naturalmente i giusti finiscono col prevalere (per merito non tanto dell'avvocato quanto del popolo, dei borgatari), ma soltanto grazie a procedimenti romanzeschi, quali sono quelli che il racconto adotta dopo i primi tocchi di disadorna semplicità in certi scorci descrittivi della borgata e nella presentazione del personaggio dell'amante, poi moglie, dell'imputato (che Giulietta Masina interpreta con la consueta lena, ma con qualche tendenza a strafare, a illeziosirsi nel suo piglio popolaresco). Tutta la verità viene alla luce, e il protagonista esce assolto a formula piena, a differenza dell'Egidi. Il caso reale fu, in altre parole, assai più penoso, perché oltre tutto, la verità non essendo venuta a galla se non in parte, il disgraziato, presumibilmente innocente, non riuscì a liberarsi dall'ombra di un sospetto. Ma, ripeto, è inutile proseguire la ricerca delle insufficienze tematiche di un film che si è perduto per istrada. Quello che vorrei rimproverare a Lizzani, assolto da altre colpe, è di non sostenere meglio la propria limitata esperienza con l'apporto di sceneggiatori un po' più smaliziati ed esercitati. Un film poliziesco, quale va considerato questo, ha bisogno di ben altro mordente di soluzioni, di ben altra tensione, di ben altra cura nel cautelarsi dalle incongruenze e dalle oscurità. Troppo sgangherato è qui il tessuto, troppo posticci sono certi riempitivi, troppo falsi certi tratti d'ambiente (perfino nel mondo dei "baracchesi" si intrude un pizzico di "barbonismo" alla *Miracolo a Milano*) perché sia possibile prestar fede alla storia che ci vien raccontata.

MISCELLANEA

A un discorso unico con quello sul film di Lizzani invita *Cronaca di un delitto* di Mario Sequi, film che si era ambiziosamente annunziato come "problematico". Il problema affrontato era pure in questo caso inerente alla giustizia, e la presenza di Francesco Carnelutti quale consulente e dialoghista aveva potuto far credere ad un apporto "tecnico" illuminante. Ahimè, tutto è rimasto nel limbo delle intenzioni. Non si trattava – e l'intendimento era tutt'altro che privo di interesse – di studiare la situazione

di chi si trovi ad essere, da un tribunale, assolto da un delitto «per insufficienza di prove». Su di lui continuano, inevitabilmente, a gravare i sospetti di parte almeno della società in cui gli accada di riprendere la vita; onde il suo reinserimento nella comunità è difficoltoso, egli viene spesso posto in una condizione come di isolamento, con pregiudizio delle stesse possibilità di lavoro. Vari potevano essere i modi di impostazione d'un film su un tema del genere. Attacco a fondo contro la formula giudiziaria equivoca, rappresentazione obiettiva di un caso con il suo pro e il suo contro, nei confronti tanto dell'assolto quanto del suo prossimo. E via dicendo. Gli scenaristi di *Cronaca di un delitto* (tra i quali, mi duole dirlo, è Vasco Pratolini) hanno scelto una via che precludeva loro la possibilità stessa di dare seguito al proposito enunciato: hanno cioè fatto del protagonista un innocente perseguitato, sul quale fin dall'inizio si appuntano la simpatia e la commiserazione del narratore (certe pallide ombre del suo carattere non bastano a ristabilire un'obiettività compromessa dalla circostanza stessa della sua innocenza). Così il film non è più un racconto polemico o emblematico di una condizione non insolita, osservata con pacato distacco. È il racconto, manco a dirlo poliziesco, di un caso banale. Sequi si è limitato infatti ad esporre come l'innocente, con l'aiuto del figlio dell'ucciso e della polizia, riesca a far emergere la verità e a riabilitarsi. È evidente che, caso mai, l'innocenza doveva scoprirsi alla fine o meglio ancora non scoprirsi affatto; solo così il racconto avrebbe potuto avere un significato non circoscritto. In questo modo, invece, non è rimasta che una storiella poliziesca infarcita di svolte romanzesche e di luoghi comuni. Gran parte dei quali sono accumulati nel dialogo del prof. Carnelutti. Non sappiamo se l'illustre giurista sia disposto a dar retta ai consigli disinteressati. Torni ai codici, e non dia retta ai cattivi consiglieri. Il cinema è anche un mestiere, proprio come l'avvocatura, ch'egli certo si scandalizzerebbe di veder esercitata, che so, da Roberto Rossellini.

Grosse ambizioni, ma di indole assai diversa, sono alla base anche di *Carmen proibita* di G.M. Scotese, il quale si è proposto, sulla scia di molte suggestioni di varia indole, di far rivivere i personaggi di Mérimée in una Spagna moderna, adattandoli a situazioni e a climi differenti. Ne è uscita una storia a fumetti di contrabbandieri, condita di facili ingredienti spagnoleschi e di tutto un campionario di banalità. Tra le molte ingenuità del film la più grossa è forse quella d'aver creduto di poter dare al racconto un senso

ed una nobiltà di cui era privo, largheggiando in esterni naturali, ripresi con un preziosismo formalistico, compiaciuto ed inerte. Fra gli insufficienti interpreti italo-spagnoli, alle prese per di più con un dialogo all'altezza dello scenario, si difende bravamente il solo Fausto Tozzi.

In campo americano si registra un film che reca una firma un tempo rispettabile, quella di Leo McCarey, autore nell'anteguerra di notevoli film intimistici, comici e satirici: si tratta di *L'amore più grande* (*My Son John*, 1952), dove la propaganda anticomunistica sfocia in un ridicolo talmente grossolano e controproducente, da far meraviglia che nessuno tra i responsabili della produzione se ne sia accorto in tempo. Il film racconta la "conversione" di un figlio degenere – cioè comunista – di dabbene famiglia borghese, rispettando tutti i più inveterati "clichés" e facendo spreco di melassa e di bolsa retorica, ispirata, evidentemente, dall'American Legion. Il ritorno di una grande "signora" di Broadway, da tempo lontana dallo schermo, Helen Hayes, nella parte della madre, è piuttosto infelice, data la leziosità retrodatata ch'ella si trascina dietro dal palcoscenico.

Più digeribile è un filmetto come *L'amore che ci incatena* (*Affair with a Stranger*, 1953) di Roy Rowland, narrante l'amore e il matrimonio di una indossatrice con un commediografo, prima squattrinato e poi di successo. Qualche modesta trovata incrementa il raccontino, qualunque del resto, che, condotto in prevalenza su tono brillante, affronta e supera ovvie ed obbligatorie svolte drammatiche a lieto fine. Il vero pregio è la freschissima recitazione di Jean Simmons, disinvoltamente coadiuvata da Victor Mature.

Un regista che certa critica francese tende a sopravvalutare è Jean Grémillon, tuttavia è innegabile ch'egli ha diretto diverse opere, di vario genere, contraddistinte da indubbi segni di nobiltà. Con *Maternità proibita* (*L'étrange Madame X*, 1951), invece, egli ha ceduto al gusto del feuilleton più risibile, raccontando per l'ennesima volta la vecchia storia della donna ricca e insoddisfatta la quale si prende un amante proletario, con quel seguito di maternità illegittima, di doppi sotterfugi (di fronte al marito e di fronte all'amante ignaro della condizione sociale della compagna), di corna orgogliosamente sopportate, che è facile immaginare. Neppure gli occhi stellanti di Michèle Morgan valgono a salvare un simile pasticcio.

Come la bravura di Pierre Fresnay non vale a giustificare l'esistenza di un film come *La grande rivale* (*Un grand patron*, 1951) di Yves Ciampi, che, tracciando il ritratto di un insigne chirurgo, vorrebbe dare, del mondo dei

medici, un'immagine spregiudicatamente polemica, presentandolo come dominato dall'ipocrisia e dall'ambizione più sfrenate. A quest'ultima soggiace anche il protagonista che, sotto altri aspetti, è persona degna; onde il ritratto personale, se non la pittura di sfondo, sembrerebbe pretendere ad una certa obiettività. Ma il risultato è invece schematico e tendenzioso.

Mette conto poi di menzionare tre film presentati al Festival di Locarno 1952 e quindi già brevemente esaminati su «Cinema», sia perché due di essi sono giunti in Italia con un titolo assai mutato rispetto all'originale, sia perché essi sono in parte riferibili ad una recente cronaca: alludo a *Notti sulle strade* (*Nachts auf den Straßen*, 1952) di Rudolf Jugert, storia di un camionista, coinvolto in un traffico losco e in un amore quasi senile, il quale riesce a riscattarsi dalle debolezze e dalle ambizioni e a ritrovare la serenità del suo modesto "ménage" (protagonista un invecchiato – solo quanto a stile – Hans Albers). Questo film, con la sua tecnica corretta ma risaputa e i suoi luoghi comuni, induce rinnovatamente a riflettere sul livello della produzione nella Germania occidentale, dato che, in occasione del recente festival berlinese, esso è stato premiato come il migliore dell'annata 1952. Storia di un pericoloso amore quasi senile, da cui il protagonista, casellante ferroviario, riesce a liberarsi, riversando – come *Umberto D.* – il proprio solitario affetto verso un cane, è pure *La follia del silenzio* (*Pickup*, 1951) di Hugo Haas, un attore-regista di origine cecoslovacca da tempo trapiantato a Hollywood, dove ha in questa occasione dimostrato di poter mirare a risultati psicologicamente interessanti. *La colpa del marinaio* (*Hunted*, 1951), infine, di Charles Crichton, l'autore di *L'incredibile avventura di Mr. Holland*, è, come ho già avuto occasione di ricordare, da antecedente diretto e assai più abile, almeno nella prima parte, e suggestivo (grazie anche a certi sapienti scorci ambientali e paesistici dell'Inghilterra, il nord con le sue ciminiere, le verdi campagne e colline, i piccoli porti sul mare pescoso, tutti splendidamente fotografati), di *The Yellow Balloon*, presentato a Locarno poche settimane fa. Mentre questo derivato si accontentava di mostrare un bambino, sconvolto da un senso di colpa, il quale rimane succube di un delinquente, *La colpa del marinaio* assume un bel rilievo umano e psicologico presentando il criminale come un uomo sostanzialmente onesto, il quale ha ucciso solo per gelosia, finisce con l'affezionarsi al bimbo, fuggito da una casa dove è infelice, e col rinunziare, dopo una fuga estenuante, alla libertà, unicamente per salvare la salute del bimbo caduto ammalato. Dirk

Bogarde e il piccolo John Whiteley sono due interpreti efficientissimi.

Il documentario a Venezia è uno spettacolo popolare

a. VI, n. 114, luglio 1953, pp. 42-46

Della IV Mostra Internazionale del Film Documentario e del Cortometraggio, tenutasi a Venezia dall'11 al 19 agosto, è doveroso registrare anzi tutto il successo di pubblico. Spettacoli a sala gremita, la mattina, il pomeriggio, la sera, con le proiezioni eclettiche e con quelle tecniche, nella saletta e nella sala grande, nella quale più volte i gradini d'accesso alla galleria si trasformarono in seggi di fortuna. Tanto che la Direzione della Mostra ravvisò l'opportunità di istituire la doppia proiezione serale, come avviene per i lungometraggi, con presentazione nell'arena all'aperto dei film che maggior favore avevano riscosso al chiuso. Merito dei prezzi vantaggiosamente bassi (200, 100 lire); merito dell'opera di progressivo assuefamento che le manifestazioni veneziane vanno compiendo da più estati, portando a conoscenza del pubblico il meglio della produzione internazionale, in un campo vergognosamente boicottato da distributori ed esercenti italiani. L'esperienza di quest'anno appare decisiva, ai fini della dimostrazione del fatto che anche il documentario può formare oggetto di spettacolo a carattere largamente popolare.

Seconda constatazione positiva: l'ampiezza della partecipazione internazionale, estesa quest'anno a trenta nazioni, tra cui quelle dell'Europa orientale, da tempo assenti, ed alcuni paesi minori, dalla produzione a noi ignota, come Tahiti e la Nuova Zelanda, come l'Honduras e la Costarica e Ceylon. Certo, alla soddisfacente entità di presenze nazionali fa riscontro una sensibile pletoricità complessiva. Dei centottantun film presenti (quasi tutti in concorso) parecchi erano di livello modesto o usuale; onde non sarebbe male, per l'avvenire, che i produttori si convincessero di quello di cui finora si sono rifiutati di convincersi: e cioè che uno snellimento delle singole rappresentanze gioverebbe allo spicco e alla valorizzazione delle opere più meritevoli. S'intende che tale snellimento dovrebbe essere compito di una commissione di accettazione istituita presso la Mostra.

In questo modo la composizione dei programmi potrebbe acquistare in razionalità, nessuna opera di rilievo andrebbe relegata in orario inco-

modo per il pubblico, e forse guadagnerebbero in omogeneità le varie sezioni, alcune delle quali, un po' genericamente definite, si trovano ad ospitare film di carattere alquanto disparato.

Ciò premesso non rimane che da sintetizzare il carattere delle opere sfilate sugli schermi del Lido, cosa che mi propongo di fare, per chiarezza, in forma schematica, categoria per categoria e sezione per sezione. Non senza avvertire il lettore che, per non appesantire inutilmente il discorso, mi limiterò a far cenno dei film aventi un minimo notevole di interesse. E il lettore vedrà che non sono pochi. Tacerò non soltanto degli scadenti, ma anche di gran parte di quei documentari di media portata e di valore più che altro informativo, un ragguaglio sui quali rischierebbe di far assumere a questo articolo proporzioni incongrue.

Il Regolamento veneziano prevede due grandi categorie: la A, per film da presentarsi in locali pubblici, suddivisa in due gruppi (documentari e cortometraggi), ciascuno dei quali suddiviso a propria volta in varie sezioni; la B, per film da presentarsi a pubblici specializzati.

CATEGORIA A - DOCUMENTARI

Sezione 1 (di argomento geografico, turistico, etnografico, storico, biografico e di carattere culturale e informativo in genere): particolarmente affollata, data la genericità della sua definizione, ma non particolarmente ricca di opere d'eccezione. Ha fatto spicco il premiato *Warszawa* (*Varsavia*, Polonia) di L. Perski, K. Malcuzynski, S. Jankowski, un ampio "excursus" storico-epico-cronistico sulle caratteristiche e le vicende della capitale polacca. Il pregio essenziale del film, dal largo respiro, risiede nella parte centrale, in cui brani di "attualità", dell'epoca, accortamente montati, offrono un panorama impressionante delle distruzioni spaventose causate dalla guerra nella città, dei selvaggi vandalismi nazistici, della volontà di resistenza della popolazione. A tale panorama fa riscontro, nell'ultima parte, e non senza qualche prolissità, una sintesi della progressiva ricostruzione della capitale, su nuove basi, ma con intima fedeltà al patrimonio storico nazionale. La "menzione" di sezione è andata a *Sardegna* di Giovanni Paolucci, un seguito di studiatissime immagini in virtuosistico "ferraniacolor", le quali hanno il torto di appoggiarsi alla rimbombante retorica del poema sinfonico omonimo di Ennio Porrino. La vuotezza della composizione musicale che ha offerto lo spunto si è ripercossa sulle immagini, inficiate qua e là da un certo gusto estetizzante e, appunto, retorico. Nel mazzo dei molti altri film ricorderò

Paysages insolites, una mediocre realizzazione di André Petit, alla base della quale è tuttavia un'idea non spregevole: presentare alcuni ambienti naturali di aspetto esotico, per poi rivelarli come francesi, e dimostrare così la ricchezza paesistica di quel paese; *Este a Fonóban* (*Le filatrici del villaggio*) di Tamás Banovich (Ungheria), un balletto folkloristico della stessa serie cui apparteneva l'assai più vivace *Le nozze di Ecser*, presentato a Locarno; *La Nuit de Pâques* di Philippe Agostini, diligente e inerte registrazione di una cerimonia sacra, ben fotografata e sottolineata dal grave canto gregoriano.

Sezione 2 (divulgazione di materie scientifiche, presentate in forma accessibile per un pubblico non specializzato): ha fatto spicco qui il vasto *Gyöngyvirágtól lombhullásig* (*Dall'aura di primavera alla tramontana d'autunno*) di István Homoki Nagy (Ungheria), un'incantevole scorribanda attraverso le piane e le foreste che si estendono oltre le rive del Danubio, alla ricerca di animali d'ogni sorta – quadrupedi, rettili, uccelli, – colti con il massimo di freschezza e di autenticità mediante riprese a colori pazienti e virtuose. Lungo lo scorrere delle stagioni il regista ha osservato la natura ed i suoi abitatori con lo stesso spirito del guardacaccia che ne salvaguarda la libera esistenza. E spesso ci ha offerto visioni in incontri e di lotte tra animali quali lo schermo non aveva finora mai registrato (la caccia del cane alla volpe nel suo covo; ecc.). Assai notevole pure il "menzionato" *Giungla sommersa* di Guido Manera, che, in un bel "ferraniacolor", offre una lunga serie di immagini sottomarine, tra le più curiose e smaglianti che sia dato ricordare, in un "genere" ormai abusatissimo. Alla rinfusa citerò ancora: *Des Feuers Macht* (*La potenza del fuoco*) del tedesco Erich Menzel, pletorica, pretenziosa e farraginosa storia del fuoco attraverso i tempi; *Aux frontières de l'homme* di Nicole Védrès e Jean Rostand, una mediocre esemplificazione di bizzarri fenomeni biologici, illustrata dal celebre scienziato e realizzato dall'autrice di *Paris 1900*; *Fliegende Untertassen* (*Dischi volanti*) di Georg Zauner e Friedrich Wollangk (Germania), che passa in rassegna le varie ipotesi sui dischi volanti, con uno stile da «Reader's Digest»; *The Atomic Bomb* di D. Villiers (Gran Bretagna), un documentario di lodevole chiarezza, sui possibili effetti della bomba atomica e sui mezzi idonei per difendersene e limitarne la portata dell'offesa; *Il miracolo della seta* di Lando Colombo, *Il pantano* di Alberto Ancilotto, *Moltiplicazione dei pesci* di Piero Lamperti, *L'attimo si è fermato* di Corrado Dragoni, *Quattro colori* di Ermanno e Federico Scopinich, *I fiori* di Enzo Trovatelli, che hanno abbastanza degnamente completato il gruppo italiano,

con un contributo di divulgazione dignitoso e con un attento impiego del colore. È da lamentare, tuttavia, il turgido e risibile stile "Incom", che predomina spesso nel commento parlato dei documentari italiani. Il caso più grave si è avuto col nominato, eccellente *Giungla sommersa*, il cui parlato oltrepassa ogni limite di ridicolo e reca, sembra abusivamente, a quanto dichiara l'interessato, la firma di Mario Verdone. Un commento ingenuamente pretenzioso e fastidioso si trascina pure dietro *The Sea Around Us* di Irwin Allen, un lungo documentario a colori statunitense, immeritatamente insignito dell'Oscar. Pur offrendo notevoli riprese sottomarine, esso è montato con arbitrario convenzionalismo ed è guastato da un'introduzione biblico-storica di pessimo gusto. In questo settore l'U.R.S.S. ha presentato *Nikitsky Sad* [*V Nikitskom botanicheskom sadu*] (*L'orto botanico Nikitsky*) di Jurij Ozerov, che illustra il patrimonio di piante rare ospitate in un giardino di Crimea.

Sezione 3 (Documentari riguardanti le arti): il primato di *Les primitifs Flamands* di Paul Haesaerts (Belgio) non credo possa essere discusso. Si tratta di un ampio ragguaglio storico-critico, in un ottimo gevacolor, sull'arte di alcuni tra i maestri più rappresentativi della pittura fiamminga fra il '300 e il '500, da van Eyck a Brueghel. L'opera non risulta soltanto di una esemplare chiarezza informativa e sistematica. Arrischia anche alcuni interessanti esempi di analisi critica per il tramite delle immagini. Sotto questo aspetto il film può ricordare il *Rubens* di Henri Storck e dello stesso Haesaerts. L'autore si avvale con avvedutezza dei mezzi postigli a disposizione dal cinema con i suoi "trucchi", ma al di fuori di ogni intento violentatore. Il film è suggestivamente commentato da musiche della scuola fiamminga. Lo stesso Haesaerts ha fatto invece opera mediocre con *Quatre peintres belges au travail*. Alle spalle del maggiore film del regista belga si sono imposti *Le Métier de danseur* di Jacques Baratier, dove le vicende della preparazione di un balletto sono oggetto di una delicata trasfigurazione lirica ("Maître de ballet" vi è un grande danzatore: Jean Babilée, che ritorna come protagonista del balletto *Le poignard*, una mediocre realizzazione di Jean Benoît-Lévy) e *I racconti a Orneore*, dove Michele Gandin ha animato con una squisita funzionalità i dipinti curiosi, specchio per lo più di una vita paesana, osservata con ingenuo incanto, del pittore-calzolaio Orneore Metelli. Con questo film, oltre che con quello premiato che tra poco ricorderò, e anche con *Poesia della danza*, che registra alcune esecuzioni di Clotilde ed Alessandro Sakharoff, Gandin ha brillantemente confermato di essere uno dei più maturi tra i no-

stri documentaristi, pronto per il passaggio al film a soggetto. *La Route des épices* di William Novik (Francia) racconta la storia del commercio delle spezie attraverso testimonianze d'arte. La riproduzione si fonda su uno squillante technicolor, il materiale usato è di prim'ordine, ma appartenente a stili e tecniche troppo disparati per fondersi. Sostanzialmente inerte il fluviale documentario su *Gustave Doré* di Raymond Voinquel. Di gusto un poco emmeriano, nell'impiego dei carrelli e dell'illuminazione, *Hodler face à l'homme* dello svizzero Herbert E. Meyer. Mi risparmio altre citazioni: mi limito ad osservare che un Renoir o anche un Guttuso non dovrebbero essere fatti oggetto di documentari scadenti quali quelli visti a Venezia.

Sezione 4 (viaggi, spedizioni, esplorazioni): unica opera degna di nota, in una sezione assai poco affollata, il francese *Des hommes et des montagnes* di J.J. Languepin e Rébuffat, discreta documentazione, assai ben fotografata, su alcuni aspetti di difficili ascensioni in montagna.

Sezione 5 (sport ed educazione fisica): altra sezione modesta. Vi ha primeggiato il sovietico, in sovietcolor *Arena smelych* (*L'arena dei virtuosi*) di S. Gurov e J. Ozerov, un animato ragguaglio su uno spettacolo di circo, notevole per la presentazione di artisti di singolare bravura e di numeri abbastanza inediti, come la lotta libera di un uomo con un orso ammaestrato.

Sezione 6 (mezzi di comunicazione e impianti relativi): ancora una sezione a organico ridotto. Ma vi ha brillato una piccola gemma: *The Moving Spirit* di Bob Privett (Gran Bretagna), un deliziosissimo, spiritoso disegno animato a colori, che presenta l'evoluzione dell'automobile dalle origini ai nostri giorni. Il fatto di essere stato prodotto a scopi pubblicitari non toglie nulla al merito di questa piccola cosa perfetta, che riesce anche ad essere una arguta testimonianza di costume.

Sezione 7 (problemi dell'economia e della produzione, industria, agricoltura, artigianato, commercio): ha brillato qui un limpido film a colori del cecoslovacco Calábek, *Rostlina a voda* (*La pianta e l'acqua*), una illustrazione del fenomeno per cui tra tutti gli esseri viventi le piante sono quelli più bisognosi d'acqua. Tra gli altri documentari si possono ricordare: *Le goudron* del francese André Gillet; *Siderurgia moderna italiana* di Giovanni d'Eremo; *Farming in New Zealand* del neo zelandese Oxley Hughan.

Sezione 8 (problemi, realizzazioni sociali ed educazione di base): esemplare *Ecoliers d'hier et d'aujourd'hui* del francese Jean Vidal, una storia dell'evoluzione della scuola in Francia, costruita con accortezza e gusto, per mezzo

di una scelta finissima di antiche stampe, fotografie e documenti, montati con una estrema scioltezza, in alternativa con riprese realistiche. Il senso delle varie epoche si sprigiona dalle singole immagini e sequenze ed una vigile consapevolezza dei diritti democratici è, senza retorica, presente nel disegno generale del film. Di notevole portata pure l'*Inchiesta parlamentare sulla miseria* di Giorgio Ferroni, che, partendo da una iniziativa della Camera dei Deputati, illustra certi aspetti della miseria in Italia con chiarezza di visione e copia di dati, che vengono, credo, portati per la prima volta a conoscenza di grandi pubblici, in forma accessibile. Il cinema si è posto qui al servizio della scienza statistica, per divulgarne i risultati con efficacia. Tanto maggiore in quanto la statistica si trasforma qui in immagine realisticamente attendibile. Certo, nella sua parte finale il film dà l'impressione di farsi ottimisticamente accomodante. L'atto di coraggio non è stato spinto fino alle possibili estreme conseguenze, ma si può gradire comunque l'intenzione. Da questa sezione è uscito il vincitore assoluto di categoria: *Cristo non si è fermato ad Eboli* di Michele Gandin, prodotto dall'Unione Nazionale per la Lotta contro l'Analfabetismo. Di tale ente il film illustra l'azione benefica con i mezzi più semplici, più disadorni, più umani. Esso espone la storia di un piccolo paese dell'Italia meridionale, considerata sotto questo aspetto, puntando soprattutto sul passaggio della popolazione dalla diffidenza alla calorosa e generale partecipazione. La macchina da presa interroga volti di una umanità eloquentissima ed autentica, la colonna sonora ne registra parole di una verità luminosamente primitiva. È un film fatto di particolari significanti, colti attraverso una paziente e comprensiva osservazione di un prossimo meno fortunato di noi. Con questo film, ripeto, Gandin si qualifica autorevolmente per la direzione di un film a soggetto. E adesso ricorderò ancora *Alles über Peter* (*Tutto su Pietro*) di Ann H. Matzner (Austria), che illustra le fasi della presa di coscienza umana da parte di un bambino; *Timidité* del canadese Stanley Jackson, che esemplifica i modi per vincere la timidezza innata in certi fanciulli; *Roots of Happiness* di Henwar Rodakiewicz (U.S.A.), che illustra i principi di una feconda e lavorativa vita familiare, assumendo come esempio una famiglia di Portorico.

Sezione 9 (attualità, purché non di propaganda politica): un esempio singolare è dato da *Bora su Trieste* di Gianni Alberto Vitrotti, il quale è riuscito a fare una cosa spiritosa, vivace e nello stesso tempo d'eccezione, da un punto di vista strettamente documentaristico, assumendo un tema di per

sé arido. Il filmetto di Vitrotti riesce a dirci cos'è e come si determina la bora, quali sono le sue conseguenze (realisticamente osservate e registrate, in condizioni atmosferiche difficilissime, con inconsueta perizia), e infine quali sono gli aspetti curiosi o buffi che essa provoca nella vita cittadina. Da segnalare con favore *L'Homme et la Bête* di Marc de Gastyne (Francia) sul "dressage" degli animali di un circo. Completavano il ridotto quadro *E comme Europe* di Géza von Radványi (Francia), "reportage" improntato a spirito democratico, su una tendopoli internazionale; *Korea* di Yoshio Omine (Giappone), altro "reportage", di guerra questo, non privo di notazioni acute; *The Breaking Point* di Charles E. Gallagher (U.S.A.), che vuol essere un aneddotico-didascalico ammonimento agli uomini, la cui sbadataggine provoca incidenti di vario genere, con danno personale e collettivo.

CATEGORIA A - CORTOMETRAGGI

Sezione 1 (a soggetto di genere vario): *Sunday by the Sea* dell'inglese Anthony Simmons, cui è andato il gran premio per la categoria, è un prodotto sulla linea della miglior documentaristica britannica. Sintetizza la "domenica al mare", in un paese con spiaggia alle foci del Tamigi, prediletto dalla borghesia, con una vivace ricchezza di osservazioni realistica e con un acuto senso dell'umorismo. Soprattutto le immagini assumono più preciso valore dallo stretto contrappunto che le lega alle parole di alcune piacevoli e tipiche canzoni, di moda all'inizio del secolo, sulla successione delle quali è basata la colonna sonora. Il primato di sezione è andato a *Lettere di condannati a morte della Resistenza italiana* di Fausto Fornari (alla sceneggiatura ha collaborato tra gli altri Zavattini), il quale, con pudore schivo, fornisce un equivalente visivo ad alcune tra le lettere contenute nell'epistolario pubblicato da Einaudi. La suggestione maggiore nasce, s'intende, dalle parole, che sono spesso sulla linea di un'altissima tradizione civica e morale italiana. Ma le immagini si fanno apprezzare per la loro spoglia nudità, nella ricerca di luoghi, di figure, culminanti in quella della madre che distende i panni al sole, in contrappunto con l'addio del figlio ad ogni singolo membro della famiglia. Di tono asciutto, austero, commosso è il finale, con l'itinerario "soggettivo" del condannato a morte, sul camion che lo conduce, attraverso le strade sinistramente deserte, al luogo della sua esecuzione. Una menzione è spettata ad *À nous deux Paris!*, della giornalista francese France Roche [diretto da Pierre Kast], divertente variazione sul tema dell'arrivismo negli ambienti letterari ed artistici parigini, costruita sulla falsariga di *Les Casse-*

Pieds di Noël-Noël [diretto da Jean Dréville]. Al pari di quel film l'operetta della Roche è danneggiata da una certa prolissità ed insistenza. Non tutta l'inventiva è di prima mano; ma non mancano le battute o le trovatine caustiche, nella definizione di un mondo e delle chiavi per conquistarlo. Modesti gli altri film, dal pacifista *The Message* dell'inglese Enrico Pratt all'impressionistico e realistico *Ma Jeannette et mes copains* di Robert Ménégoz, da *Mina de Vanghel*, già presentato a Berlino, a *The Drayton Case* dell'inglese Ken Hughes, il quale rientra in una serie tendente a ricostruire visivamente celebri casi criminosi risolti dalla polizia di Scotland Yard.

Sezione 2 (sperimentali e d'avanguardia): scarso il materiale, e di terz'ordine. Come la confusa divagazione dell'americano Paul Bumford su *Art and Motion*, cioè sul moto come base della vita e fonte di ispirazione per gli artisti. O come il pasticcio astrattizzante di Mary Ellen Bute, *Pastoral*, in confronto col quale il mediocre *Fantasia* di Disney acquista pregio. Si tratta infatti delle solite arbitrarie astratterie, ideate sulla base di una composizione di Bach, che Stokowski dirige, apparendo sullo schermo in sovrapposizioni di orripilante gusto.

Sezione 3 (disegni, cartoni e fantocci animati): *Rooty Toot Toot*, diretto da John Hubley, è uno dei prodotti di Stephen Bosustow, l'*homo novus* del disegno animato americano. Il tratto è estremamente sottile, svelto, pungente, le trovate piacevoli non mancano in questo brevissimo film, che si diverte alle spese di una certa convenzione hollywoodiana, in materia di delitti e di processi. Si desidererebbe, tuttavia, una costruzione più piena, una fantasia più costante, altrimenti il gusto intellettualistico dell'invenzione rischia di disperdersi marginalmente. Altrettanto può dirsi del secondo film di Bosustow, *Madeline*, diretto da Robert Cannon, basato su un'idea e sui disegni del celebre, arguto scrittore-disegnatore Ludwig Bemelmans premiato al Festival dei ragazzi. Esso reca tutti i segni del talento di Bemelmans, nel presentare un folto gruppo di fanciulline americane, guidate da un'istitutrice a Parigi, una Parigi vista con leggiadria ammirevole. *Man on the Land* dell'americano Bill Hurtz infine, sintetizza sbrigativamente, ma non senza un certo spiritaccio elementare, le successive conquiste dell'uomo alla scoperta e alla conquista della terra e dei suoi tesori.

Sezione 4 (cortometraggi realizzati o da proiettarsi con l'impiego di nuovi mezzi tecnici): nessun partecipante.

CATEGORIA B.

Sezione 1 (documentari scientifici di insegnamento superiore e di ricerca nel campo della medicina, chirurgia e veterinaria): tra una dozzina di film la giuria ha dato le sue preferenze a *Combined Resection of Tongue and Floor of the Mouth*, prodotto dalla statunitense Veteran's Administration, al quale è andato il Gran Premio di categoria, non che a *Le praticien devant l'actualité rhumatologique* di Jacques Schiltz e prof. de Seze (Francia) e a *Colpo-isterectomia* di Piero Lamperti (Italia), cui sono andati rispettivamente il premio e la menzione previsti per ciascuna sezione.

Sezione 2 (documentari scientifici e di ricerca nel campo della fisica e matematica, della chimica e delle scienze naturali): sezione scarsamente affollata, dove ha prevalso *Il terreno è vivo* di Fausto Saraceni (prod. Istit. Luce), una chiara rigorosa "analisi del terreno", che elargisce all'uomo i suoi prodotti, nei vari aspetti che lo riguardano, con particolare attenzione per le premesse della sua fertilità. Da ricordare pure due documentari americani, *The City That Disappears* di Lester Novros, un curioso film con intercalati brani piacevoli a disegno animato, il quale studia il fenomeno dell'intossicazione dell'aria che, in determinati periodi, avvolge Los Angeles, ricoprendola con una nube di fumo, e *Lightning Masters* di James E. Moore, una specie di "storia del fulmine".

Sezione 3 (documentari di istruzione professionale-tecnica, applicata all'industria, al commercio, all'agricoltura, alle arti e al lavoro in genere): il pregevole *Drei Meister schneiden in Holz* di Hans Cürlis (Germania) illustra con molta diligenza la tecnica di tre incisori tedeschi in legno; *Le margeur automatique* di André Tadié, il funzionamento del marginatore automatico in uso nelle tipografie; *Le Test du Village* di Jean Raine, un esperimento psicanalitico ideato da un medico olandese e ripreso da un francese; *Coastal Navigation and Pilotage* di Louis Dahl è un esemplare film didattico ad uso degli allievi ufficiali di rotta; *Fasciature* di Francesco Nervi illustra il modo per eseguire fasciature con mezzi di fortuna; *The Science of Making Brass* di Rene Bras (U.S.A.) la fabbricazione dell'ottone.

Molti altri film non ho nominato, alcuni dei quali riguardavano argomenti in sé e per sé curiosi o interessanti, ma apparivano privi di una particolare consapevolezza di linguaggio. I titoli che ho citato credo siano tuttavia sufficienti a dare un'idea dell'ampiezza della manifestazione veneziana, che ha ormai cessato di essere un convegno ristretto di specializzati, per attingere il pubblico vero e proprio del cinema, un pubblico meno

"chic", ma più maturo, forse, di quello che affolla il Palazzo del Cinema nelle serate di gala.

Intervista con Wyler e Semenov

a. VI, n. 115, agosto 1953, pp. 69-71

Lido di Venezia, agosto

William Wyler, americano di origine alsaziana, è uno dei pochi registi che godono la stima tanto dello spettatore comune quanto dell'intenditore. Il primo gli è grato delle lacrime che Wyler lo ha aiutato a spargere con *La voce nella tempesta*, e con *Gli occhi che non sorrisero*, il secondo, a seconda delle proprie inclinazioni personali, fissa la propria preferenza sul realismo "sociale" di *Strada sbarrata*, di *I migliori anni della nostra vita*, oppure sulla capillare indagine psicologica di *La calunnia*, di *Infedeltà*, di *Piccole volpi*, di *Pietà per i giusti*. Tra tutti questi film Wyler dichiara di preferire, dal canto suo, *I migliori anni della nostra vita*, perché è quello «che ha avuto più successo di pubblico». Il metro con cui il regista giudica le cose del cinema è appunto questo: un film è bello se piace a molta gente. Un criterio molto hollywoodiano, fatto per deludere l'ammiratore di Wyler, il quale, in base alla visione dei suoi film, avesse creduto di potersi aspettare da lui una qualche consapevolezza, diciamo così, estetica.

Wyler è una persona simpatica e loquace. Alle prese con un gruppo di giornalisti di orientamenti assai diversi, la sua posizione diventa tuttavia alquanto curiosa. È troppo intelligente, infatti, per saper rispondere a tono alle domande sceme, che immancabilmente gli vengono rivolte; ed è troppo sprovveduto di idee generali per poter dare una evasione soddisfacente alle domande impegnative che qualche ottimista si ostina ad indirizzargli. È un uomo senza problemi, in fondo. O meglio, il suo unico problema è quello che assillava anche il vecchio Molière: il problema di "piacere" al proprio pubblico.

Wyler ha lasciato capire d'esser convinto che il suo ultimo film, quello presentato a Venezia in serata d'apertura, *Roman Holiday*, piacerà, appunto, alla gente. E il pubblico del Lido ha dimostrato di non volergli dar torto. Come vi spiega altrove Daria Angeleri, il film è una via di mezzo tra la commediola e l'operetta, una cosina leggera leggera, nel gusto di un Lubitsch,

un "exploit" inconsueto per un regista ora romanticamente rugiadoso, ora aspro nel leggere gli animi umani. Però Wyler si è meravigliato che noi ci meravigliassimo di questo suo cambiamento di tono. Il problema è sempre lo stesso: quello di "piacere", il modo non conta. Lui, Wyler, si diverte moltissimo a dirigere film leggeri e, lungi dall'auspicare un pronto ritorno alle atmosfere tese, si augura di trovare presto un altro soggetto del genere. Qualcuno aveva affermato che la realizzazione di *Roman Holiday* gli era stata imposta dalla Paramount, che egli, in altre parole, non è più libero di scegliere i temi che gli interessano. Wyler è cascato dalle nuvole, a sentir dire cose simili. Non è vero niente, lui ha sempre realizzato e continua a realizzare proprio i soggetti che meglio gli convengono. I suoi personali interessi sembra coincidano a meraviglia con quelli della casa produttrice per conto della quale lavora.

Insomma, ci siamo trovati di fronte a quello che la critica suole definire un buon "regista artigiano". Perché ha scelto spesso, come soggetti, celebri romanzi o drammi? O bella, perché gli sembrava offrissero dei solidi soggetti. Perché in più casi i suoi film sono risultati migliori dei drammi cui si ispiravano? Risposta che non è una risposta: sono piaciuti di più al pubblico. Si ritorna a battere sullo stesso tasto. Per poi chiarire che il film, coi primi piani ed altri mezzi, consente di scavare più a fondo le psicologie. Inoltre, il film viene dopo l'esperienza del palcoscenico, e consente così di eliminare quello che si è dimostrato superfluo o caduco. Wyler ha sempre fatto, nei suoi film, largo uso di primi piani con valore psicologico. Eppure crede nel "grande schermo" del Cinemascope (non nelle tre dimensioni propriamente dette); in apparenza vi è una contraddizione tra i due fatti, il grande schermo portando praticamente all'eliminazione del primo piano. Wyler si è alquanto imbrogliato nel tentativo di chiarire la contraddizione, comunque ha insistito sui vantaggi che il grande schermo offre ai fini di un più integrale realismo. Ma era inutile insistere troppo nel pretendere da lui ragionamenti provvisti di un capo e di una coda. Quando gli ho ricordato il lungo saggio, a lui dedicato da uno scrittore francese, André Bazin, il quale ha definito Wyler il «giansenista della regia», ho compreso di aver piombato il mio interlocutore nel più fitto degli imbarazzi. Chi sa mai quali significati avrà assunto la misteriosa parola «giansenista», nel suo quadrato cervello di persona, per la quale due più due non saranno mai in grado di fare altro che quattro.

Qualche collega allora cercò di alleggerire l'atmosfera, domandando se era vero che il caso raccontato in *Roman Holiday* presenta qualche affinità con quello della principessa Margaret e del colonnello Townsend, se era vero che la deliziosa Audrey Hepburn, per colpa del film di Wyler, aveva dovuto rinunziare ad un matrimonio. Ma il tentativo naufragò: Wyler rinnovò il proprio sbigottimento, si dichiarò ignaro di tutto questo e si rimise cordialmente a svolgere il suo tema preferito, sotto gli occhi benevoli del direttore generale per l'Italia della casa Paramount: un film è bello quando piace a tanta, tanta, tanta gente.

Il signor Wyler ride spesso e volentieri, il signor Nikolaj Semenov sorride, specie quando ha il piacere di poter constatare che il suo interlocutore occidentale si rende conto degli aspetti della cinematografia sovietica, che egli rappresenta. Il signor Semenov è un uomo che, evidentemente, conosce molto bene il fatto suo. Gli ho rivolto domande per un'ora e cinque minuti, e non l'ho visto esitare una sola volta prima di rispondere. Ho ricevuto risposte talvolta diplomatiche (il signor Semenov è una persona civile ed educata), ma in genere esaurienti, le quali toccavano esattamente i punti cui io avevo mirato. Merito anche di una perla di interprete (Marabini), che il signor Semenov si tiene al fianco. A volte mi era dato, in questo singolare colloquio, formato da domande rivolte in italiano e da risposte date in russo, di poter prevenire la spiegazione dell'interprete. Ed era quando, ed accadeva spesso, le risposte del signor Semenov incominciavano con un vivace «da, da» oppure con un «niet», a seconda che certe mie affermazioni o supposizioni corrispondessero o meno alla realtà. Ho avuto il singolare piacere di constatare, per esempio, che in merito al film di Pudovkin, *Il ritorno di Vasili Bortnikov* presentato la seconda sera, il signor Semenov la pensa presso a poco come me. Egli, contrariamente a quanto qualcuno potrebbe credere, non si ritiene affatto vincolato a considerarlo un capolavoro. Trova che la parte "kolchoziana" non è approfondita e cammina su una linea parallela a quella della parte "psicologica", senza fondersi con essa.

Inutile dire che il capo della delegazione sovietica si dichiara soddisfatto di trovarsi a Venezia. Ma non vuole arrischiare conclusioni circa il bilancio della "rentrée" dopo sei anni di assenza dalla manifestazione del Lido. Tanto per cominciare, la rappresentazione sovietica alla Mostra del Documentario ha sofferto di un equivoco. I dirigenti della cinematografia

russa hanno infatti equivocato sul carattere di tale Mostra, supponendo essa fosse limitata ad opere di carattere gradevolmente informativo, ed hanno così rinunciato a partecipare anche con quei film a carattere scientifico-didattico-divulgativo, che sono forse quanto di meglio si produca in Russia, oggi, e possono servir di modello a chiunque. Alla luce di tale equivoco si spiega come mai la rappresentanza sovietica nel campo documentario sia apparsa di un livello inferiore al prevedibile.

Il signor Semenov si affretta a dichiarare che il suo paese non si aspetta un trattamento di privilegio, in sede di premiazione. Ma soggiunge subito che lui e i suoi compatrioti hanno «occhi per vedere» (e vedono tutto, compresi i film argentini) e sono quindi in grado di rendersi conto se ai loro danni verranno commesse iniquità. Il signor Semenov, per esempio, non ha molto gradito il film di Wyler che ha aperto la Mostra. «Se noi volessimo», mi dice «di soggetti come quello saremmo in grado di scriverne a decine». Con tutto ciò ammette che gli capita spesso di vedere ottimi film americani (nelle Case della Cultura sovietiche se ne presentano, ad uso dei cineasti, in maggior numero che nelle pubbliche sale), e che gli uomini del cinema sovietico sono dispostissimi ad imparare qualche cosa anche dal cinema degli altri paesi, quando ritengano che ne valga la pena. Siccome a proposito di un certo film russo proiettato in Italia (*Un treno va in Oriente*) io ho arrischiato l'ipotesi di un'influenza esercitata sul regista dal Capra di *Accadde una notte*, mi replica: «Se noi vogliamo ispirarci a qualcuno, ci ispiriamo a un Chaplin, non certo ad un Capra». Ma soprattutto gli preme dirmi la sua ammirazione per i film italiani, che sembra godano di notevole favore presso il pubblico russo. E nomina *Ladri di biciclette*, *In nome della legge*, *Le mura di Malapaga*, oltre a *Roma, ore 11* (presentato solo a pubblici ristretti, finora) e ai film musicali, specie quelli con Beniamino Gigli, i quali, evidentemente, mandano in solluchero gli "uomini della strada" piuttosto che quelli del mestiere.

Le notizie che il signor Semenov mi fornisce sul cinema del suo paese sono molte e di varia indole. Si sofferma, per esempio, sulla varietà dei generi, alcuni dei quali non facilmente comprensibili per lo spettatore occidentale (i problemi kolchoziani del film di Pudovkin sono per esempio rimasti indigesti ai frequentatori eleganti del Palazzo del Cinema), e sull'elevata percentuale di film a carattere scientifico-popolare nel quadro della produzione annuale sovietica (che consta di un centinaio di lunghi metraggi,

gran parte dei quali, appunto, non sono a soggetto). Notizie interessanti apprendo da lui sul cinema tridimensionale, che in Russia è stato realizzato da molti anni, ormai, ma ad uso di sale per pubblici ristretti. Il "3-D" sovietico non richiede occhiali e si proietta su uno schermo un poco inferiore al normale. Tale schermo è di vetro e su di esso sono inserite tante piccole lenti, le quali danno origine all'illusione tridimensionale. L'inserimento delle lenti sullo schermo è ancora lontano dalla perfezione, tuttavia, per cui lo scienziato inventore del sistema, Ivanov, sta lavorando al suo perfezionamento e non ritiene finora possibile fare uscire il "3-D" dal campo sperimentale. Giova rilevare che tutti i film tridimensionali russi (dieci programmi l'anno) sono a colori, come è del resto, in genere, la produzione sovietica. Il signor Semenov mi ha negato l'esistenza in Russia di una "crisi dei soggetti" (sostenuta da certi informatori occidentali) ed ha, caso mai, accennato cautamente ad una crisi delle sceneggiature, cioè del modo di sviluppare i soggetti. Tuttavia, ha finito con l'ammettere che mira dei dirigenti è di aumentare il numero annuale dei film prodotti, pur che gli scrittori si decidano a fornire soggetti interessanti in misura più elevata.

Chiedo al mio interlocutore le sue impressioni sulla Mostra. Non lesina le frasi di cortesia, nei confronti dell'organizzazione. Ma accenna a certe «nuvolette nere» che hanno cominciato a profilarsi all'orizzonte. «Per esempio», mi dice, «noi siamo rimasti profondamente stupiti che la Mostra si sia inaugurata con un film non italiano. Ciò è contrario alle regole dell'ospitalità quali vengono concepite nell'Unione Sovietica. In qualsiasi banchetto il primo brindisi spetta all'ospitante». Le ragioni per cui in genere non si sceglie per la serata inaugurale un film italiano sono invece proprio di ospitalità, in un senso diverso. Ma è evidente che il signor Semenov non poteva gradire un'inaugurazione all'ombra delle "stars and stripes", tanto più il film parendogli, e non con tutti i torti, di livello modesto. Questo però lui non me l'ha detto. Ha detto invece il suo stupore per lo scarso pubblico presente alle proiezioni. Ma non poteva evidentemente riferirsi alle affollatissime proiezioni dei documentari e neppure alla ancor più affollata proiezione inaugurale e nemmeno alle proiezioni popolari all'arena all'aperto. Si riferiva, evidentemente, ai vuoti che presentava la sala la sera della presentazione del film di Pudovkin. Abbonati o invitati i quali non avevano ritenuto di dover occupare il loro posto. Forse si riferiva anche, indirettamente, alle pattuglie di spettatori scintillanti e ineducati che si al-

zarono per andarsene prima della fine, solo perché il film non era di loro gusto. O peggio, a quei pochi villani che elevarono sibili all'indirizzo di certi pensieri "kolchoziani" un po' massicciamente espressi. Ma le frasi gentili del signor Semenov all'indirizzo del popolo italiano dimostrano ch'egli sa fare le debite distinzioni. Del resto, le considerazioni di cui sopra sono io che gliele attribuisco. Egli si è ben guardato dal manifestarle. È, ripeto, una persona troppo garbata per farlo, troppo diplomatica. Non è venuto qui per mettere in atto la guerra fredda, ma per valorizzare del suo meglio quanto si fa nel suo paese. E per impedire, quando è il caso, che gli Stati Uniti, i rivali sottaciuti ma sottintesi in ogni discorso, vengano a trovarsi comunque in situazione di privilegio. È così che sui pennoni del Palazzo del Cinema la bandiera stellata e quella rossa sventolano fianco a fianco, al centro della lunga fila. È così che dietro categorica dichiarazione dello stesso Semenov dalla delegazione sovietica gli ospiti della Mostra si attendono a un ricevimento che farà impallidire i più mondani ed esigenti tra i capitalisti d'occidente.

Troppi "Leoni" al Lido

a. VI, n. 116, agosto 1953, pp. 94-113

Quest'anno la Mostra di Venezia si è presentata, in partenza, con tutte le sue carte in regola: pieno carattere di internazionalità, con il reingresso, dopo sei anni, dell'Unione Sovietica e delle altre nazioni dell'Europa orientale (sono mancate solo la Cina e la Germania Orientale, così come, tra gli *habitués*, il Messico); riduzione sensibile del numero dei giorni di proiezione; riduzione sensibile del numero dei premi, lasciati, tutti o quasi, a disposizione della giuria, affinché questa potesse motivarli in perfetta libertà; incremento dell'attività culturale in senso lato ed in senso stretto, con la vasta rassegna retrospettiva del Cinema francese muto (sulla quale, per ragioni di spazio, riferiremo nel prossimo numero), con la primizia ghiotta del Cinemascope, con i congressi della critica italiana, degli autori cinematografici, delle associazioni di produttori di film, del film d'arte, con la pubblicazione d'attualità su «Cinema e TV», ecc. Inutile ricordare come gran parte di questi positivi provvedimenti e realizzazioni fossero stati auspicati negli anni scorsi dalla stampa e come la Direzione della Mostra abbia palesato di voler

tener conto di esigenze largamente sentite.

Alla riduzione della durata del festival (sedici giorni, contro i ventiquattro dell'anno precedente) doveva corrispondere – è evidente – una proporzionata e drastica riduzione dei film in gara. Fino all'ultimo momento si è sperato e creduto che così avvenisse, ed invece, in pratica, si è assistito allo stesso fastidioso fenomeno di superaffollamento che si era lamentato per il passato. Trenta film in sedici giorni sono ancora molti, quando si rifletta a quello che si è dimostrato il livello della produzione mondiale più recente e alle proiezioni supplementari quotidiane, di carattere retrospettivo, etnografico e via dicendo. Il famoso comitato degli esperti, incaricato di sceverare il grano dal loglio tra le opere presentate dalle singole nazioni per l'ammissione, ha finito per fare o dover fare buon viso di fronte ad opere al di sotto di un minimo livello di dignità. Ora perché si trattava di nazioni (l'Argentina, la Jugoslavia, l'India) che non avevano, si diceva, di meglio da offrire e la cui presenza arricchiva pur sempre il carattere di internazionalità della Mostra; ora perché si trattava di nazioni (gli Stati Uniti) già abbastanza tartassate in partenza ed in procinto di prender cappello e di astenersi. Gli Stati Uniti, infatti, hanno riservato, quest'anno, il presunto meglio per Berlino (e allora si vide trattarsi di un "meglio" assai mediocre), destinando a Cannes ed a Venezia rappresentanze eminentemente commerciali. Gli esperti veneziani si provarono, una volta tanto, a "fare la faccia feroce", scartarono un film dopo l'altro, fecero dispetto alla M.P.A.A. invitando l'indipendente *Little Fugitive*, poi, di fronte alla minaccia di astensione, finirono, comprensibilmente, per capitolare, accettando alcuni film incompatibili con una Mostra d'Arte. Riservarono tuttavia il loro gesto di forza al *Julius Caesar* di Mankiewicz, al posto del quale invitarono (film Metro contro film Metro) *The Bad and the Beautiful* di Minnelli. Pur non avendo veduto il *Julius Caesar* ed ammettendo a priori che sia brutto come dicono gli esperti, io mi permetto di dissentire: *The Bad and the Beautiful* era già stato presentato, in serata inaugurale, a Berlino e giudicato un film mediocre, il *Julius Caesar* era pur sempre un film firmato da un regista rispettabile, con un "cast" d'eccezione e con un interesse culturale, sia pure alla rovescia, derivantegli dall'esser basato su una tragedia di Shakespeare. Se a questo episodio si aggiunga la circostanza che la Paramount non ritenne opportuno avanzare la candidatura di *Stalag 17* di Billy Wilder per tema che il film potesse urtare le suscettibilità dei tedeschi, si comprenderà come la rap-

presentanza americana fosse a priori destinata a fare modesta figura, rispecchiando d'altronde il livello attuale della produzione di quel paese. Alle zeppe concernenti le nazioni ricordate all'inizio si vennero ad aggiungere, comunque, quelle concernenti gli Stati Uniti (dei quattro film della M.P.A.A. almeno due erano di troppo, a voler essere generosi) o la Germania Occidentale, dei cui due film uno era assolutamente al di sotto di ogni decenza.

Ora, sebbene sia pacifico che, in sede preliminare, il numero dei film avrebbe potuto vantaggiosamente venir ridotto di un terzo o della metà, è altrettanto pacifico che, sempre a priori, la Mostra sembrava presentarsi come dignitosa e ricca di elementi di interesse. Basti scorrere l'elenco dei registi rappresentati: si troveranno i nomi di William Wyler, di Vsevolod I. Pudovkin, di Josef von Sternberg, di Kenji Mizoguchi, di Alexander Ford, di Federico Fellini, di Grigorij Rošal', di Jiří Trnka, di Martin Frič, di Claude Autan-Lara, di Aleksandr Ptuško, di Yves Allégret, di Luigi Zampa, di Ingmar Bergman, di John Huston, di Marcel Carné, di Michelangelo Antonioni, ecc. Una rappresentanza internazionale di evidente prestigio. In pratica, solo quattro o cinque dei nominati ci hanno risparmiato una più o meno grossa delusione. La regola è stata quella di una decadenza, di una involuzione, variamente dimostrata. È evidente che di tutto ciò non è possibile far colpa alcuna alla Mostra di Venezia, la quale ha avuto la disgrazia di rispecchiare, in misura più acuta che per il passato, la crisi del cinema contemporaneo. Una crisi che dovremmo giudicare sempre più preoccupante, se Venezia quest'anno non ha potuto esprimere né un *O-Haru*, né un *Giochi proibiti* e neppure, per altro verso, un *Uomo tranquillo*.

Di una simile situazione, è evidente, specchio fedele avrebbe dovuto essere il *palmarès*; e invece è successo questo: che la giuria, dopo aver compiuto un insolito atto di coraggio (ma potrebbe essere pure interpretato come segno di viltà, come espediente per non scontentare i potenti esclusi), col non assegnare, per la prima volta nella storia della Mostra, il Leone d'Oro di San Marco, ritenendo che nessuna opera si staccasse dalle altre (se esso fosse andato a *Ugetsu monogatari*, tuttavia, nessuno, credo, avrebbe avuto nulla a ridire), si ritenne autorizzata dal «notevole livello medio delle opere presentate» ad aumentare il numero dei riconoscimenti. Si è verificato così il fatto paradossale, già più volte lamentato per l'addietro: che dodici film, quasi la metà di quelli presentati in concorso, hanno ricevuto un premio. Il che è semplicemente assurdo, specie dopo una Mostra così povera

di film d'eccezione, e rischia di svalutare pericolosamente i premi distribuiti nella sede veneziana. Che i sei film premiati con i "leoni d'argento" meritassero tutti, chi più chi meno, un riconoscimento possiamo convenire. Meno d'accordo sono sul fatto di averli messi tutti sullo stesso piano da un lato (mentre sullo stesso piano non sono, nei confronti dell'arte) e di averli dall'altro nominati secondo una gerarchia non corrispondente a quella reale. Così né *Sadko* è l'ultimo dei sei film premiati "ex aequo" né *I vitelloni* è il secondo. Che *Ugetsu monogatari* sia il primo è cosa ormai pacifica, per concordanza di giuria e di critici (quelli italiani gli hanno assegnato il loro premio, mentre quello dell'O.C.I.C. è andato, prevedibilmente, a *La guerra de Dios*). Se la giuria si fosse fermata qui, possibilmente includendo l'omaggio a Pudovkin, in forma solenne e con un cenno allo stupendo colore del suo film, nel testo del proprio verbale (anzi che farlo pronunziare – *verba volant* – dal direttore della Mostra, quasi *en passant*), avrebbe fatto, tutto sommato, una discreta figura. E invece essa ha pensato bene di istituire i "leoni di bronzo". Animali, questi ultimi, di razza evidentemente bastarda, e della cui distribuzione non hanno da vantarsi né i benefattori né i beneficati, eccezion fatta per il Brasile, forse. Il colmo dell'assurdità si è raggiunto con il premio a *Pickup on South Street*, il peggiore film del gruppo americano, opera di serie assolutamente non degna di figurare in una Mostra d'Arte, accolta *in extremis* dagli esperti per ragioni contingenti. Il guaio è che *Pickup on South Street* non è soltanto un *brutto* film, è anche un film anticomunista nella maniera superficiale e generica in cui sanno esserlo le correnti produzioni hollywoodiane sullo spionaggio e simili. Un premio a un bel film anticomunista potrebbe e dovrebbe essere difeso, un premio a un brutto film anticomunista è un'offesa che non riguarda soltanto l'arte, in una Mostra annunciatasi, a buon diritto, sotto gli auspici rosei della distensione. Si fanno tanti mercati e misurazioni sulla bilancia dell'opportunità distributiva in campo internazionale nel seno delle giurie; mi pare fosse proprio questo il caso di considerare sotto ogni aspetto le possibili conseguenze di un premio assegnato, voglio sperare, solo per aberrazione di giudizio e non per partito preso. Si dice che la giuria lo abbia sancito con cinque voti contro due. Addito i due giudici di minoranza all'ordine del giorno e mi rammarico solo non abbiano potuto o saputo persuadere gli altri cinque membri che stavano rendendo un pessimo servizio alla cultura, e non ad essa soltanto. Perché il risultato è questo: che l'Unione Sovietica non tornerà l'anno pros-

simo a Venezia. Me lo ha dichiarato tondo tondo il suo capo delegazione, Semenov, che incontrai in motoscafo, mentre raggiungevo la stazione, l'indomani della chiusura. Vorrei tanto dargli torto, ma proprio non ci riesco. Restano da ricordare, per chiudere con l'argomento premi, quelli riservati alle interpretazioni. E qui si va più che mai nel campo dei gusti personali: io a Lilli Palmer avrei preferito la "rivelazione" Audrey Hepburn, se non si voleva laureare la già laureata ed anziana Luise Ullrich. E c'era sempre in serbo Simone Signoret. Quanto all'attore, visto che è consuetudine di non premiare i bambini (quello di *Little Fugitive*, Richie Andrusco, ha surclassato tutti i divi presenti), al pur eccellente Henri Vilbert io avrei anteposto l'esemplare, se pur da molti vituperato, José Ferrer. Ma ne riparleremo a proposito dei rispettivi film. Lasciatemi infine dire che doveva esser meglio definita la situazione delle *Staré pověsti české* di Trnka: al Festival dei ragazzi ne venne accettato soltanto l'ultimo dei sei episodi, onde quella giuria si limitò a menzionarlo, avvertendo che esso sarebbe stato presentato integralmente alla Mostra d'Arte. Il che avvenne, ma evidentemente "fuori concorso". In questo modo si mise fuori combattimento un'opera tra le più degne esibite a Venezia. E non vedo perché.

E veniamo finalmente ai film. Comincerò con lo sbrigare le nazioni "minori", le quali sono quest'anno, nel complesso, venute meno ad una delle simpatiche consuetudini veneziane: quella delle "sorprese", delle "rivelazioni". Ognuna di esse ha, dal più al meno, confermato di rimanere inchiodata sulle proprie posizioni. L'Argentina, per esempio, sembra non riesca a liberarsi dal peso di un'ingombrante tradizione melodrammatica, di un convenzionalismo retorico, quale quello che predomina in *La pasión desnuda* di Luis César Amadori, vieta storia, rigonfia di facili elementi patetico-passionali, basata sul personaggio di una "donna perduta" (la solita Maria Félix), che si riscatta nel triplice amore per Dio, per la propria bambina (ignara della identità della madre), per un giovane medico. Una morte straziante conclude il bolso racconto nella chiave che meglio gli è consona. La Jugoslavia, dai tempi dell'immaturo ma formalmente non spregevole *Sofka* di Novaković, presentato a Venezia nel 1949, ha continuato a compiere dei passi indietro. Il più grave è rappresentato forse da questo ambizioso *Jara gospoda* (*Gli arrivisti*) di Bojan Stupica, che vorrebbe aprire (come del resto *Sofka*) una polemica con la classe borghese del paese, presentando, nella luce di un egoistico e meschino arrivismo, due studenti, figli di ricchi

contadini, i quali, diventati rispettivamente avvocato e giudice, vengono assunti ad emblema della nuova classe dirigente che ha preso il posto della umiliata e rovinata nobiltà terriera. Il nucleo dell'azione è dato dai rapporti dei due con una donna, la quale, sposata dal primo per puro desiderio fisico, ma col disprezzo ch'egli ritiene dovuto ad una ex cameriera, diviene l'amante, poi rinnegata, del secondo. L'egoismo diverso e pur analogo dei due uomini finisce col sospingere la disgraziata alla miseria e alla prostituzione. Questa storia melodrammatica è raccontata col solito metodo rievocativo e senza un vero approfondimento psicologico ed ambientale (l'azione si svolge tra la fine del secolo scorso e l'inizio dell'attuale). Non mancano le forzature né le ingenuità, manca in compenso il quadro attendibile di un'epoca e di una società. Non rimane che qualche esercitazione fotografica dell'operatore Ivan Marinček. Tra le nazioni qualitativamente, oltre che quantitativamente, "minori" non si può non includere, oggi, anche la Germania occidentale, in seria e riconfermata crisi, industriale e di ispirazione. *Die große Versuchung* (*La grande tentazione*) di Rolf Hansen è la storia di uno studente in medicina povero, il quale, avendo già esercitato brillantemente la chirurgia sotto le armi, tenta e riesce a spacciarsi per medico anche nella vita civile, con risultati eccezionalmente positivi, ma finisce per avvertire il peso della menzogna. La società lo processa, ma un comprensivo giudizio lo restituisce ad un più sereno e lecito esercizio della sua missione. Il racconto è inzeppato di elementi sentimentali di convenzione ed è diretto ed interpretato con notevole scoloritura. A titolo di curiosità si può ricordare una chiara ripresa di un'operazione al cuore. Più dignitoso *Vergiß die Liebe nicht* (*Non dimenticare l'amore*) di Paul Verhoeven, che si basa su una situazione psicologica attendibile e finemente intuita. Protagonista del film è una madre di famiglia, ancora abbastanza giovane e piacente, la quale soffre silenziosamente per l'egoismo e la trascuratezza del marito e dei figli, che ne sfruttano le elevate virtù domestiche, senza ricambiarla di un affetto più che distratto e senza cercar di capire l'insoddisfazione sommessa ed umiliata che si nasconde dietro la sua altruistica e generosa premura. Un viaggio nato da un moto di ribellione, un casuale incontro con un fascinoso e galante cantante offrono alla protagonista l'occasione per intravedere una vita diversa, in cui la donna in lei possa riacquistare personalità e dignità. Ma la sua ragionevolezza la indurrà a concludere senza nulla di fatto o di irreparabile il "breve incontro". Esso sarà comunque valso ad

aprire gli occhi all'ottuso marito. Il film è purtroppo lontano dall'essenzialità e dell'approfondimento umano di un *Breve incontro*; si accontenta di notazioni ora felici ora convenzionali, ma sempre epidermiche, e non disdegna di ricorrere ad una melodrammatica fuga della figlia della protagonista, per spingere il racconto verso l'attesa soluzione. Rimane qualche situazione qua e là godibile, qualche breve lampo psicologico e soprattutto una squisita, delicatissima, vibratile interpretazione di Luise Ullrich, che ha evidentemente trovato una sua seconda giovinezza d'arte. L'India crede di potere e dover fare concorrenza alla Hollywood "technicolorata" e circense di un DeMille. Così quest'anno, in luogo d'una di quelle sue fiorite leggende, cosparse di interminabili dolci nenie e di simboliche danze, ha presentato *Jhansi Ki Rani* (*La principessa di Jhansi*) di Sohrab M. Modi, un "mammuth" storico della durata di due ore e mezzo, il quale, con un colore offensivamente, pacchianamente sgargiante e con uno spreco di mezzi (comparse, cavalli, elefanti, costumi, ecc.) davvero hollywoodiano, racconta, alla maniera di Salgari, ma con assai maggior prolissità, la presunta storia di una coraggiosa e fiera principessa, che, a metà del secolo scorso, si levò con le armi in pugno contro alla volontà degli inglesi di asservire l'India a beneficio della Compagnia delle Indie Orientali. Il film, ispirato ovviamente da accesi spiriti antibritannici, abbonda in pletoriche scene di massa in esterni, con adunate, cortei, sottolineati da musiche rimbombanti, battaglie e via dicendo. Esso, al di là dell'esteriore ambientazione, sacrifica i caratteri espressivi nazionali all'esteriore ossequio verso i modelli americani del genere. A dire il vero, l'India avrebbe avuto un film più interessante da presentare, ma esso venne depositato in ritardo e il comitato degli esperti ritenne di non poterlo accogliere, ad evitare pericolosi precedenti. Lo vedemmo egualmente in sede privata: si intitola *Do Bigha Zamin* (*Due ettari di terra*), è diretto da Bimal Roy e costituisce un esempio insolito di film indiano realistico, rispecchiante problemi contemporanei. Esso è un chiaro derivato di modelli occidentali: si può pensare a molti film come a possibili archetipi, ma soprattutto evidente è l'influenza del neorealismo italiano, ed in particolare di *Ladri di biciclette*, per quanto riguarda il problema della disoccupazione e soprattutto i rapporti tra padre e figlio. S'intende che il richiamo vale se inteso molto alla lontana: il film, il quale espone il caso di un contadino privato della terra, cui deve finalmente rinunciare dopo molte vicissitudini cittadine, è il prodotto, rozzo, ingenuo, prolisso di una cine-

matografia in fasce e continuamente rivolta a raccogliere influenze esterne, che gli consentano di evadere dal proprio tradizionalistico attaccamento a statiche forme semirituali. Ma rappresenta pur sempre un segno di risveglio da registrare con simpatia. La Spagna non ha rinnovato il felice esito di *¡Bienvenido, Mister Marshall!*, veduto a Cannes, ma ha confermato di stare cercando una via d'uscita dal proprio mortificante asservimento alle formule melodrammatiche e folkloristiche. Dalle maglie di un deleterio schematismo non esce tuttavia neppure questo *La guerra de Dios* di Rafael Gil, che pur tenta di essere nei suoi limiti, ed in rapporto alla situazione politico-sociale del paese, coraggioso. Esso rappresenta la lotta che un giovane curato intraprende, in un piccolo centro minerario, per raggiungere l'obiettivo della pacificazione sociale e della bonifica morale e religiosa del villaggio, dove i minatori sono in aperto conflitto col piccolo feudatario che li sfrutta. L'arrivo del sacerdote, con le sue illusioni di neofita, nel piccolo paese, l'ostilità, ch'egli si attira addosso con il suo comportamento, sia da parte dei minatori sia da parte del signorotto e dei suoi simili, sono rappresentati con sincerità e con una certa suggestione formale. Ma già fin dall'inizio si insinuano nel film gli elementi convenzionali, nella pittura delle due parti in contrasto, che si vale sovente del luogo comune, sia pure non offensivo. Il lato positivo è dato dal tratteggio della figura del prete, soprattutto per merito di Claude Laydu, che ripete, con maggiore esteriorità, ma con castigato stile, l'esperienza del *Diario di un curato di campagna*. A quest'ultimo film ha avuto l'occhio palesemente rivolto anche il regista, il quale si è tenuto tuttavia in superficie, badando ad esasperare i contrasti piuttosto che a leggere a fondo nelle anime. Nella seconda parte, infatti, il film precipita nel risaputo, inciampando nel luogo comune patetico. Lungi dal risolversi per evoluzione interna, il conflitto si placa sotto una spinta emotiva esteriore: quella del contemporaneo smarrimento, in una pericolosa miniera abbandonata, dei rispettivi rampolli del feudatario e del capo dei minatori. Questi si trovano riunificati dall'amor paterno, il quale, purtroppo, non può costituire un reagente bastevole per risolvere annosi e complessi problemi sociali. Inutile dire che la sequenza relativa alle ricerche nella miniera è tributaria nei confronti di molti film che è superfluo ricordare. Comunque, di *La guerra de Dios* è lecito gradire le buone intenzioni, la probabile buona fede e certa cura formale nel fingere il realismo anche nell'impiego di elementi fasulli. Il brasiliano *Sinhá Moça* di Tom Payne e Oswaldo Sampaio ha

sostanzialmente confermato il risveglio della cinematografia brasiliana, già dimostrato da *O Cangaceiro*, affermatosi a Cannes. Non direi però che questo film costituisca un vero progresso se raffrontato a quello. *O Cangaceiro* godeva, sia pur disordinatamente, di una sua lena più alacre, di un suo respiro popolaresco più profumato. *Sinhá Moça* ha comunque su di esso un vantaggio, e non trascurabile. Pur se romanticamente impostato, consente una visione del fenomeno sociale cui si riferisce meno fantasiosamente vaga. I fuorilegge di *O Cangaceiro* non si capiva bene donde venissero e che volessero, gli schiavi indigeni di *Sinhá Moça* hanno una presenza più giustificata e comprensibile. Ciò grazie anche alla possibilità di riferire la loro lotta per l'emancipazione (nel penultimo decennio del secolo scorso) alle lotte analoghe che già si erano svolte altrove e sulle quali siamo meglio documentati. *Sinhá Moça* vuole cogliere il senso di tale lotta, presentando aspetti dell'oppressione feroce dei bianchi, della sofferenza degli indigeni, dell'aiuto ch'essi ricevono da quei bianchi che si sono posti alla testa del movimento d'emancipazione. La prima parte del film imposta una situazione e alcuni caratteri (vi è di mezzo anche un rapporto amoroso, trattato con qualche ricorso alla convenzione), senza uscire da una generica diligenza. Nella seconda, con la rivolta e la fuga degli indigeni, considerate premature dai loro animatori bianchi e dovute alla fustigazione a morte subita da uno schiavo con l'inseguimento dei fuggiaschi per foreste e corsi d'acqua, il film, pur abbandonando ogni tentativo di approfondimento storico della situazione generale (d'altronde neppure mai tentato), si impenna in un estro "avventuroso" che lo apparenta a *O Cangaceiro*, grazie ad una drammaticità popolaresca ed ampia da canzone di gesta. La soluzione giunge brusca, allorché, fallita la rivolta e sottoposto a processo l'indigeno che l'ha guidata, si diffonde la notizia che l'imperatrice ha elargito la libertà agli schiavi. All'attivo del film va registrata fra l'altro la bella fotografia di Ray Sturgess. Rinnovati segni di involuzione ha dimostrato la Svezia, con *Kvinnors väntan* (*Donne in attesa*) di Ingmar Bergman, che qualcuno, non so quanto a proposito, ha definito un "decameroncino". Ma qui non vi sono piacevoli e ricreativi conversari durante un esilio forzato, bensì la noia di quattro donne, in attesa dei propri mariti in una villa di campagna, le quali si raccontano i segreti dei rispettivi matrimoni. (Per meglio dire, tre sole li raccontano, squisitamente interpretate da Anita Björk, Maj-Britt Nilsson, Eva Dahlbeck; la quarta cognata, ché tali sono esse tra loro, nulla trova da

dire circa la propria grigia esistenza coniugale). I tre racconti sono di interesse mediocre; rispecchiano sensuali inquietudini, languidi abbandoni, sorde incomprensioni, squallide stanchezze, e un definitivo generale adattamento al compromesso, alla consuetudine non sempre soddisfacente della vita coniugale. Quando i racconti sono conclusi – e l'ultimo, con quella lunga scena in ascensore tra marito e moglie ubriachi e quindi per la prima volta sinceri, non mi è sembrato di gran buon gusto –, la quinta, silenziosa "donna in attesa", figlia d'una delle precedenti, prende il coraggio a due mani e fugge con il suo innamorato. Il film sembra voler dire che è l'età che così la fa agire, che col tempo anch'essa rientrerà nella regola. Ma non mi stupirei se il regista avesse voluto insinuare nella morale della favola un pizzico di anticonformistico (e molto nordico) elogio per il libero amore. Comunque, *Kvinnors väntan* non fa che passare in rassegna una tematica ben nota, senza attingere quei risultati di capillare approfondimento, o di lirica suggestione, propri delle opere migliori del cinema nordico, delle quali questa può condividere solo qualche valore formale e quelli interpretativi. Le nazioni minori dell'Europa orientale si sono presentate all'insegna del film storico e biografico, largamente diffuso in quelle cinematografie, quale strumento di un'edificazione popolare, praticata secondo schemi divulgativi. Così l'Ungheria ha esibito *Föltámadott a tenger* (*Il mare sorge*) di Kálmán Nádasdy, quadro della rivoluzione popolare e della sfortunata guerra di indipendenza del 1848-49, facente perno sulle figure del capo politico e spirituale Kossuth e del poeta Petőfi, da una delle cui liriche il film ha preso a prestito il titolo. Si tratta di una serie di pannelli illustrativi, sul genere di quelli in uso nelle scuole. Pannelli animati da un volonteroso slancio epico nelle ampie scene di battaglie e distinti da un sorvegliato impiego del colore. Sincero, pur nel suo sostanziale convenzionalismo "patriottico", il film, di decorosa fattura, non si preoccupa, nella sua struttura tutt'altro che compatta, di chiarire i presupposti storici di una situazione e si direbbe sottintenda cognizioni che non tutti gli spettatori non ungheresi sono tenuti a possedere. *Młodość Chopina* (*La giovinezza di Chopin*), presentato dalla Polonia e risalente a qualche anno addietro, reca la firma di Alexander Ford, fattosi apprezzare a Venezia nel 1948 con *Ulica Graniczna* (*La strada di confine*) [*Fiamme su Varsavia*], una delicata evocazione del ghetto di Varsavia e della sua orrenda tragedia. Questa volta Ford ha confermato solo sporadicamente le sue doti di osservatore, ed in un senso più che altro formale, con

certi suggestivi esterni agresti, oltre che con qualche pennellata ambientale (la cerimonia in chiesa, il salotto aristocratico dell'inizio) Ma il suo film non esce dai limiti della oleografia, con l'aggravante di un racconto sparpagliato, in conseguenza della derivazione da quattro distinti racconti, che il regista, il quale è stato pure scenarista del film, non è riuscito a legare insieme. Il fondo tematico comune della narrazione è dato dall'impronta conferita al carattere del compositore, visto qui essenzialmente in funzione del contributo spirituale da lui recato alla lotta rivoluzionaria del suo paese contro l'oppressione zarista. Il film dà adito a seri dubbi sulla consistenza del suo disegno, per quanto riguarda la formazione del protagonista. D'altronde, da questa serie di frammenti la figura di Chopin esce priva di una sua unità e di qualsiasi illuminazione circa la portata e la formazione del protagonista. I generici accenni ad una ispirazione alle fonti popolari e alla lotta politica non si innestano con sufficiente chiarezza e attendibilità sull'immagine accreditata di uno Chopin musicista romantico in quanto l'accezione del termine ha di individualistico. Il difetto di questa raccolta di oleografie è di non fornire la chiave per la comprensione né dell'uomo né dell'artista e neppure della concreta situazione storica e sociale in cui egli si è mosso ed ha operato. Più serio, in certo modo, il film biografico presentato dalla Cecoslovacchia: *Tajemství krve* (*Il segreto del sangue*), che tuttavia rappresenta una anonima parentesi per il suo regista, l'eclettico e talvolta ispirato (vedi *Il fornaio dell'imperatore* [*L'imperatore della città d'oro*], presentato a Locarno) Martin Frič. Qui egli si è limitato ad un compito puramente illustrativo, didascalico, edificatorio, sintetizzando la vita di uno scienziato boemo, il prof. Janský, il quale, all'inizio del nostro secolo, scoprì le categorie del sangue, aprendo la strada all'impiego della trasfusione del sangue come strumento di salvezza per tante vite umane. Il film rientra in un filone assai diffuso, e non soltanto nelle nazioni orientali: quello cioè che rivendica primati scientifici o artistici nazionali e divulga nozioni storico-scientifiche di interesse comune. Naturalmente, esso è costruito secondo gli schemi più accreditati: non manca l'opposizione che il protagonista deve subire da parte della scienza ufficiale del suo tempo, non manca l'alternativa delle speranze e delle delusioni, non manca un cauto pimento aneddotico, non manca l'apoteosi del riconoscimento postumo. Un'opera correttamente grigia, realizzata con un colore uniformemente ocraceo. Il pregio alla partecipazione cecoslovacca è derivato da *Staré pověsti české* (*Vecchie leggende ceche*) di Jiří Trnka,

film di cui già discorsi da Locarno, riferendomi soltanto al suo ultimo episodio. Ad esser visto nella sua integrità esso guadagna e scapita ad un tempo: guadagna in quanto si ha modo di meglio apprezzare, nella sua varietà di modi, la nuova esperienza epica che Trnka ha tentato, evadendo sia da un idillico folklore sia da una fantasiosa aura di magica fiaba, e la sempre maggiore virtuosità tecnica da lui acquisita. Scapita in quanto l'ispirazione non si mantiene su di un livello costante (oltre a non evitare ripetizioni) ed acquistando in ampiezza perde talvolta in finezza, in grazia, in arguzia. L'opera è comunque di classe: essa rivive antiche vicende del popolo ceco (la presa di possesso del paese da parte della tribù guidata dal nobile Cech, le vicende dei suoi successori, dall'uccisione di un feroce cinghiale alla guerra delle donne contro gli uomini, dalla scoperta delle sabbie aurifere alle gesta dell'eroe Horymir e a quelle dell'eroe Cestmir, vincitore di una battaglia decisiva contro una tribù selvaggia di invasori). Il film, realizzato come il precedente in un colore dalle prevalenti tonalità ocracee o brune, è ricco di momenti di alta solennità o di vibrata drammaticità, in esso l'epica squillante si scioglie talvolta nella dolcezza del canto (anche la colonna sonora è, come sempre, esemplare nel suo accento popolaresco), un austero arcaismo predomina, specie nel tratteggio delle ieratiche figure umane.

Se scarso è stato il contributo positivo recato dalle nazioni così dette minori, ampiamente delusiva è stata la presenza delle nazioni più importanti, ad onta di qualche limitata eccezione. Una carenza assoluta di fantasia e di stile ha dimostrato, come dicevo sopra, la pattuglia ufficiale statunitense. Non ritornerò su *The Bad and the Beautiful* di Vincente Minnelli, che mi ha riconfermato l'impressione ricevuta e riferita da Berlino. Dirò soltanto che, malgrado ciò, questo film è risultato il meno peggio dei quattro. Non sarebbe il caso di scandalizzarsi per *Roman Holiday*, neppure tenendo conto della firma che reca, di William Wyler (tutti hanno il diritto di prendersi una vacanza; ma il regista alsaziano, come ho già riferito, minaccia di insistere per questa via "evasiva"), se esso non avesse aperto in pompa magna una mostra internazionale d'arte. *Roman Holiday* è un film fino ad un certo punto gradevole; ma senza dubbio con l'arte ha a che vedere molto da lontano. È una storia che ha ricordato ai più, e non senza motivo, da un lato quella di Cenerentola (ma alla rovescia), dall'altro certe fantasie, operettisticamente sofisticate, care ad Ernst Lubitsch. Se dico che tutta la parte iniziale del film, fino alla fuga della giovane principessa, annoiata dalla pe-

sante etichetta impostale, per Roma notturna, ed al suo incontro con il giornalista americano affamato di "colpi" sensazionali, potrebbe averla firmata Lubitsch stesso, intendo con questo fare un complimento a Wyler. Grazie anche al sussidio del fragrante virtuosismo della incantevole ed inedita Audrey Hepburn e alla presenza di un disinvolto Gregory Peck, non che di qualche spiritosa trovatina di scenario (la scarpa che si sfila durante l'udienza ufficiale, con i disperati sforzi della ragazza per rinfilarla e la costernazione del suo seguito), il film si avvia con un suo ritmo svelto e brioso, con una sua scanzonatura garbata. Le cose si complicano e si appesantiscono allorché il giornalista intravede la possibilità di sfruttare un romantico *flirt* per uno spregiudicato colpo giornalistico. Il cinema americano ha già affrontato temi del genere in ben altra chiave: penso alla cattiveria di un *Nothing Sacred* (*Nulla sul serio*, 1937), di William A. Wellman. Qui siamo sul piano della favola, d'accordo. Ma allora non si spiega il ricorso ad espedienti farsescamente clamorosi, quale quello della cazzottatura a bordo del pontone galleggiante. Anche nel seguire le svolte meno spontanee della prevedibile narrazione non è comunque il mestiere che manca al regista. Come non mancano qua e là nuove trovatine a punteggiare il racconto (vedi l'uscita dall'aereo dei poliziotti in borghese, inviati "in segreto" dal regno immaginario, alla ricerca della principessa scomparsa: tutti eguali, vestiti di nero, militarescamente in fila, insomma con la scritta "poliziotto" in fronte). E non soltanto sul piano umoristico, ma anche su quello patetico, in conformità con la svolta decisiva del racconto (alludo alla conferenza stampa, in cui i due innamorati, pur divisi dall'etichetta, riescono a scambiarsi, allusivamente, le frasi del loro tenero addio). All'attivo del film vanno registrate anche la squisita fotografia di due maestri come Planer e Alekan, e la piacevole musichetta di Auric. Al passivo il greve, incomposto macchiettismo delle figurette italiane di contorno, affidate ad attori nostri, guidati in conformità con i più scontati "clichés" hollywoodiani.

Un film assolutamente inutile è *The Four Poster* (*Letto matrimoniale*) di Irving Reis, che appartiene alla serie delle commedie di successo messe in iscatola. La commedia in questione è quella omonima di Jan de Hartog, rappresentatissima anche in Italia da Renzo Ricci ed Eva Magni. Se il "tour de force" della "pièce" a due soli personaggi era apparso notevole in scena, esso ha raddoppiato i suoi rischi trasferendosi sullo schermo. In realtà, a dispetto della diligenza anonima di Irving Reis come confezionatore e della

"verve" di Lilli Palmer e di Rex Harrison come interpreti (sul piano però della "bravura", e non senza l'inconveniente di una non sempre identica adeguatezza fisica ai personaggi lungo l'arco della loro esistenza, inconveniente quest'ultimo implacabilmente denunciato dai primi piani), i fatterelli personali, estasi, ripicchi e consolazioni di due coniugi assai qualsiasi, nel corso della loro vita in comune, sono apparsi in questa sede alquanto privi di interesse, malgrado il fiorire qua e là di battutine gradevoli. Inutile dire che il finale, con l'apparizione del fantasma della donna, risulta sullo schermo anche più fastidioso e retorico che sulla scena. Il lato positivo del film è dato dai disegni animati che spiritosamente (eccetto che nel convenzionale pezzo riguardante la guerra, il quale non sembra neppure opera della stessa mano) collegano i vari quadri di cui si compone il racconto. Essi sono dovuti a quel John Hubley, premiato a Venezia per il cortometraggio *Rooty Toot Toot*, su cui ho già riferito, e al suo produttore Bosustow. Sono caratterizzati dalla già rilevata sveltezza e finezza di tratto e hanno argutamente sostituito le evasioni in "esterno", che di solito si concedono i riduttori di commedie di questo genere a cui invece Reis ha pensato` bene di rinunciare. Il quarto film è quel *Pickup on South Street* di Samuel Fuller, che ho già ricordato come pietra dello scandalo. Esso è uno dei tanti film di spionaggio, attualmente di moda oltre oceano, in coincidenza con certi avvenimenti divulgati dalla stampa e oggetto di polemiche, è raccontato con la consueta, anonima scaltrezza di mestiere nella direzione del "thrilling", e non pretende di basarsi su cronache o rapporti ufficiali. La sua base fantastica è dimostrata fin dall'inizio da quel curioso personaggio della donna, informatrice ad un tempo della polizia e dei fuorilegge, allo scopo di potersi comperare "una bella tomba" (la parte è splendidamente interpretata dall'impagabile Thelma Ritter), il quale fa sperare in una impostazione del film che esca dalle formule più logore e ricerchi una meno schematica umanità. Ahimè, non è così. Non solo la storia del borsaiolo che si trova senza saperlo in possesso di una pellicola riproducente documenti segreti, trafugati da un'organizzazione di spie, volge ad un cervellotico lieto fine con il suo riscatto patriottico, quale eliminatore delle spie, ma anche l'unico personaggio originale, quello della vecchia citata, naufraga nella retorica, con il suo immolarsi "per la causa". Il connubio di propaganda e di "thrilling" avviene così sul piano di un risaputo intreccio di "ficelles" dinamico-emotive.

Malgrado tutto, non è mancata una voce americana di una freschezza incantevole. Essa è stata ancora una volta introdotta da quel Joseph Burstyn, presentatore or sono quattro anni a Venezia di *The Quiet One* di Sidney Meyers e divulgatore negli Stati Uniti di alcuni capolavori del nostro cinema postbellico. Anche *Little Fugitive* di Ray Ashley, Morris Engel, Ruth Orkin (scrittore per bambini il primo, fotoreporters gli altri due) è, come *The Quiet One*, la storia di un ragazzetto. Ma essa non si propone di evocare una difficile condizione psicologica (il senso di isolamento e di inferiorità che rende ombroso un negretto, a causa di sfavorevoli condizioni familiari ed ambientali), né di additare un rimedio sociale a tale condizione anormale. Intende semplicemente raccontare un momento della vita, una giornata, di un bambino, bianco questa volta. L'assunto è meno impegnativo ma, per la stessa concentrazione, temporale e in parte locale, dell'azione, il film acquista, rispetto al suo predecessore, che pur conseguiva talora risultati psicologici più pregnanti, una maggiore saldezza, un più coerente estro di racconto. La storia riguarda Joey, un biondino lentigginoso di sette anni, rimasto solo in casa, a causa di una improvvisa partenza della madre, col fratello maggiore. Questi, per sbarazzarsi del bimbo cui dovrebbe far da tutore, con la complicità di due compagni di giochi, finge d'esser rimasto ucciso da Joey, il quale fugge per paura delle conseguenze del proprio "delitto". Fugge con la beata serenità ed incoscienza dei bimbi, subito pronti a dimenticare qualsiasi cosa, non appena una ghiotta distrazione li attragga. E la ghiotta distrazione si chiama, nella fattispecie, Coney Island, la sterminata spiaggia, invasa dal "carnaio" estivo ed attorniata da baracconi di divertimento e da attrazioni d'ogni genere. Il nucleo del film, che si conclude col ritrovamento del bimbo da parte del fratello e col tempestivo rincasare dei due prima dell'arrivo della madre, è dato dalla descrizione del modo come Joey trascorre la sua giornata di libertà assoluta. Occorre dire che in tale descrizione gli autori, cui si deve pure il soggetto, sceneggiato dal solo Ashley, hanno dato prova di una finissima conoscenza dell'animo infantile, oltre che di un acuto senso di osservazione ambientale, umoristicamente puntuale. La tranquilla e curiosa euforia, con cui il bimbo, sfruttando i pochi dollari presi in casa, esperimenta l'una dopo l'altra tutte le possibili specie di leccornie e di svaghi e di giochi che offre il "luna park", è definita con cenni infallibili. Il bimbo agisce con una tale miracolosa naturalezza che appare del tutto ignaro dell'esistenza della macchina da presa,

lo si direbbe colto di sorpresa nei suoi atti, così animalescamente innocenti (vedi le reazioni di fronte al cibo troppo bollente o cento altre notazioni analoghe). Pure, tali atti sono scelti e collegati con troppo necessaria ed intelligente successione per non essere il frutto di un meditato studio preventivo. (L'esecuzione è stata poi, con ogni probabilità, *provocata* in vista di un certo risultato, ma al di fuori di ogni espediente *recitativo*). E ripresi e montati (vedi l'altalenante scena della giostra) con una virtuosità propria di chi è avvezzo a ritrarre, quale *reporter*, la realtà nel suo farsi immediato (il tono è documentaristico) ed è conscio delle risorse del mezzo a propria disposizione (vedi certe civetterie della fotografia, come l'uso, peraltro significante, dei controluce: la coppia che si bacia). La cosa che più sorprende, in un filmetto di così breve respiro narrativo, ma che pur dura oltre un'ora, è l'esistenza di una lena osservatrice che sempre si rinnova. La scoperta della spiaggia non è meno felicemente descritta che quella del "luna-park". Qualcuno ha voluto riscontrare nel film un influsso del cinema italiano. Un richiamo a *Domenica d'agosto* potrebbe anche risultar ovvio. Ma non escludo che il contatto possa essere casuale. Resta il fatto che gli autori hanno saputo trarre, da una piccola trovata (le bottiglie vuote di Coca-Cola, dalle quali Joey scopre che si possono ricavar quattrini), tutto il partito possibile. Il leitmotiv del racconto, infatti, diventa ad un certo punto la caccia alle bottiglie. Una caccia ostinata, paziente, astuta, implacabile, che non risparmia la quiete dei dormienti, l'isolamento degli innamorati, il buon diritto di chi non ha ancora proprio finito di scolare la bottiglia. È un gioco di classe, sostenuto da una fantasia sottile che si rinnova sempre, impensatamente, pur su basi così esili. Poi, nel vuotarsi della gran spiaggia su cui scende la notte, mentre risplendono le luci del "luna-park", la facoltà descrittiva di un ambiente si riconferma, con la presentazione dell'altro volto di un luogo di cui era stato precedentemente evocato, in tutto il suo sapore, il volto diurno. Un leggiadrissimo commento musicale per armonica, di Eddy Manson, contrappunta gli estri di una azione, apparentemente svagata, e pur tutta necessaria, illuminata dagli occhi chiari, dai capelli biondi, dalla bocca sdentata del piccolo Richie Andrusco.

La Gran Bretagna, tuttora in crisi di produzione, non ha voluto esporsi con una partecipazione ampia, che non desse piene garanzie. Pure, qualche film notevole, da *Genevieve* alla, pare mediocre, d'altronde, *The Beggar's Opera*, ci sarebbe stato. Tutto si è ridotto ad un film attesissimo, ma

che, meglio che inglese, sarebbe forse il caso di definire apolide. Alludo a *Moulin Rouge* di John Huston, film che ha di inglese solo il produttore, l'operatore (Morris) e lo scenografo (Sheriff), americani essendo regista e protagonista, francesi vari altri interpreti e il musicista (Auric). Secondo me, quest'opera non è stata ancora presa per il verso giusto. In America, in Inghilterra ed ora in Italia si è lamentato che Huston, preso l'avvio dal romanzo di Pierre La Mure, non abbia saputo cogliere, del pittore Henri de Toulouse-Lautrec, la personalità in tutti i suoi aspetti, le sue contraddizioni, né, dell'ambiente che lo circondava, il significato e le immagini che non fossero quelli più appariscenti. Si è lamentato, in altre parole, che il personaggio del pittore sia risultato monocorde, che la sua umanità sia risultata limitata, che lo sfondo alle sue spalle sia risultato piatto, sebbene Huston abbia sentito il bisogno di spostarsi a Parigi per attingere là un'ispirazione più diretta. Tutto ciò è anche vero, non discuto. Effettivamente, la vita di Toulouse-Lautrec viene notevolmente schematizzata, l'accento viene posto esclusivamente sul suo atroce complesso di inferiorità, derivantegli dalla disgrazia di essere rimasto nano e deforme, il doppio romanzo sentimentale, con la prostituta Marie e con Myriamme, non evita molti luoghi comuni ed incongruenze (la scena di gelosia che Lautrec fa a Myriamme, verso la fine, dovrebbe, a lume di logica, sortire l'effetto opposto a quello che sorte, vale a dire dovrebbe dimostrare chiaramente alla donna che il pittore la ama), il clima artistico parigino, così ricco e pittoresco, in quel periodo, è più sottinteso che presentato, e in genere tutta la parte ambientale, se si eccettui il "Moulin Rouge", è abbastanza genericamente definita. Difetti, certo. Ma che sono in realtà meno gravi di quanto si sia voluto far credere. Il primo canone per comprendere un'opera dell'ingegno è quello di rendersi conto di quello che il suo autore ha voluto con essa fare. Forse, senza una valutazione preliminare del genere, riuscirebbe difficile collocare *Moulin Rouge* al giusto posto nella carriera di Huston. Io penso che egli, questa volta, abbia voluto, di proposito, porsi un problema piuttosto di colori, di ritmo decorativo, che non di narrazione. Non credo sia arrischiato dire che *Moulin Rouge* è tra i cinque o sei più insigni esempi di impiego del colore che la storia del cinema registri. Huston ha giocato prevalentemente su tonalità che ancora il "technicolor" non conosceva, per lo meno quali leitmotiv: il viola, per esempio. È d'obbligo citare la sequenza iniziale, la presentazione del "Moulin Rouge", con i suoi solisti (La Goulue, Aicha,

Valentin le Désossé), usciti pari pari dai cartoni di Lautrec, con le sue musiche, i suoi canti, le sue dispute volgari, il suo sgargiante can-can, immersi tutti nell'atmosfera azzurrina e fumigante creata dalle nuvole dei sigari. Le tinte sono accese, aggressive, e pur castigate, composte in una tavolozza equilibratissima; vedute, inoltre, come attraverso un velo, una nebbia che ne ammorbidisce i contorni: una trovata, senza dubbio. Il ritmo è di una esattezza, di un mordente rari, con quel suo passare dal ritratto individuale all'immagine collettiva di un pubblico, data da un sapiente movimento di macchina, con quel suo stretto montaggio che valorizza l'evoluzione del balletto. La sequenza si conclude con la presentazione del pittore: la macchina lo inquadra prima di spalle, poi di fronte; è seduto ad un tavolino, e subito colpisce la straordinaria precisione evocativa del trucco di José Ferrer. Ma il suo aspetto non si distacca ancora troppo dalla normalità. Solo quando anche per lui, ostinato e solitario cliente, sarà venuta l'ora di andarsene, giungerà, netto, conclusivo, magistrale il tocco che compie: Lautrec si alza, ma rimane alla altezza del tavolino: è un nano. Il suo melanconico trotterellare per le viuzze bluastre, nella notte, e deserte prolunga la prima sequenza e, ad un tempo, introduce la seconda. Avviene qui infatti l'incontro con la prostituta, cui Colette Marchand ha dato un rilievo sinuoso, torbido, vischioso. Non è esatto dire, come ha fatto qualcuno, che il film finisce praticamente qui. Certo, una sequenza così virtuosamente antologistica non può costituire se non un prologo, non certo un metro sul quale misurare il resto. I cui limiti ho rilevato, ma il cui splendore formale, cromatico permane egualmente vivido. E valorizzato da frequenti tratti di regia esemplari, tanto più se nati talvolta, come ritengo, da una limitazione di carattere esterno: si veda l'ingresso di Lautrec nel postribolo. Si inquadra il pittore che apre la porta, si individuano all'interno le sue donne disposte in una sorta di semicerchio. Ci si attenderebbe un'inquadratura corrispondente dall'interno. Ma Huston non era libero di mostrare l'interno di un luogo simile. E allora, con uno stacco brusco e perentorio ha legato all'inquadratura accennata l'immagine del dipinto che Lautrec dedicò a quel luogo, nel quale le donne sono esattamente disposte come nell'inquadratura sopra descritta. Un esempio pregnante di come si possano sintetizzare le fonti di ispirazione di un artista. Il quale ha trovato il suo interprete devoto in José Ferrer. Miracolo di truccatura e di abnegazione a parte (ha recitato reggendosi sulle gambe ripiegate), gli è stata rimproverata una certa fissità

e monotonia. Ma queste sono state, caso mai, logica e necessaria conseguenza dell'impostazione data dal regista al racconto. Vero è d'altronde che sulla dolorosa fissità di una maschera dominata dalla pena della propria condizione si innestano sguardi taglienti, sorrisi sarcastici, che aprono vedute eloquenti sull'intero prisma di una personalità.

All'insegna del colore si è presentata l'intera pattuglia dei film russi. E l'impiego sapientissimo di questo mezzo espressivo ha costituito l'aspetto veramente indiscutibile di tutte tre le opere proiettate. La meno notevole tra esse è senza dubbio *Rimskij-Korsakov* di Grigorij Rošal' (autore con Vera Stroeva del fine, dostoevskiano *Notti bianche di San Pietroburgo*, presentato a Venezia nel 1934, oltre che di un *Musorgskij*, 1950), biografia di un musicista "professore" ed ex ufficiale di marina, la cui vita artistica offriva troppo pochi elementi drammatici o drammatizzabili per poter dare origine ad un film dotato di una sua ragione narrativa. Del "gruppo dei cinque" (Balakirev, Borodin, Kjui, Musorgskij, Rimskij-Korsakov), l'ultimo non fu certo il più significante, ad onta del suo talento di strumentatore. La portata della sua opera, ispirata alla tradizione popolare, non è certo paragonabile a quella dell'antesignano Glinka, cui la cinematografia sovietica ha giustamente dedicato di recente il bel film di Aleksandrov veduto a Locarno. Altri erano i tempi e altra la formazione individuale. Della lotta rinnovatrice in senso nazionale sostenuta da questa "sinistra" musicale il film di Rošal' dà, attraverso la figura di Rimskij-Korsakov, una serie di momenti frammentariamente e spesso tendenziosamente illustrativi, privi di una vera consistenza drammatica e di un nesso avvertibile che li stringa in unità. Come accade in molti film sovietici del genere, fatti e figure vengono spesso presentati sotto una luce di interpretazione più o meno violentatrice (vedi Šaljapin, vedi lo stesso Djagilev, il "marcio decadente" cosmopolita cui spettò il compito di edificare all'estero la splendente fortuna dei "balletti russi", trionfo di un formalismo tutt'altro che dimentico di certe tradizioni popolari, e cui spettò tra l'altro di dar vita, con la collaborazione del coreografo Fokine, due anni dopo la morte di Rimskij-Korsakov, qui presentato come suo acerrimo spregiatore, ad un suo balletto ancor oggi popolare: *Shéhérazade*). Il film si riduce quindi ad un pretesto per la diligente registrazione di ampi estratti di opere del compositore, difettosamente collegati dai frammentari brani biografici. Sulla stessa leggenda popolare da cui Rimskij-Korsakov ricavò un'opera (alcuni brani della quale intessono suggestivamente

la partitura che commenta il film) ha costruito Aleksandr Ptuško (il regista di *Il nuovo Gulliver*, di *Il fiore di pietra*) il suo *Sadko*. Temperamento spontaneamente propenso verso i modi fiabeschi, egli ha raggiunto qui il perfetto equilibrio dei toni, la pienezza di una ricerca figurativa. Alla storia del romantico suonatore di "guzla" che, novello Peer Gynt (o Ulisse, come qualcuno vuole), partì da Novgorod su un veliero, con un gruppo di compagni, alla ricerca della felicità, identificata con un magico uccello, e dopo mirabolanti avventure tornò alla sua fedele Novgorod, alla sua fedele Lyubava, avendo scoperto che la felicità non si trovava lontano ma a portata della sua mano, Ptuško ha conferito un incanto raro e prezioso, che nasce da tutte le auree risorse di un meraviglioso fiabesco (ariostesco o da *Mille e una notte*), evocato con i mezzi più propri. Il tono è quello schietto, candido delle opere di genuina natura popolare. Eppure, lo stile è di una raffinatezza insolita, quanto aliena da ogni belluria compiaciuta di se stessa. C'è un gusto alacre del raccontare, dell'inventare (ricordo la cattura del cavallo bianco, con quel suo timbro eroicomico, la partita a scacchi col maragià possessore della fenice, e i brani che evocano il senso largo degli spazi oceanici, il fascino esotico dei mondi singolari e scintillanti visitati), c'è un continuo rinnovarsi della lena, con un variar di accenti nella fondamentale coerenza di un tono, c'è soprattutto una smagliante consapevolezza cromatica, (operatore Fyodor Provorov), sussidiata da un rigoglio scenografico (scenografi Yevgeni Kumankov ed Eughenij Svidetelev), che presuppone il richiamo cosciente a tutta una tradizione figurativa e teatrale. La ballata variopinta e nostalgica si appaga di una moralità elementare, quale conviene alle fiabe, una moralità che dà un sapore fragrante ad uno spettacolo, come tale incantevole.

La presenza dell'ultima opera di Vsevolod I. Pudovkin, compiuta poco prima della morte, *Vozvrashcheniye Vasiliya Bortnikova* (*Il ritorno di Vasili Bortnikov*) è stata tra le più autentiche ragioni di interesse della Mostra. L'opera riveste una importanza evidente: con essa non soltanto il regista, dedito, negli ultimi anni, soprattutto al film storico-biografico, ma la stessa cinematografia sovietica, hanno tentato il ritorno all'indagine dei sentimenti dell'uomo comune. Voglio dire dei sentimenti anche privati, che la prassi sovietica aveva troppo spesso, specie nella fase recente di quella cinematografia, ignorato a vantaggio delle tesi rigide, dei personaggi monoblocco, delle celebrazioni nazionalistiche. Il caso, attinto ad un romanzo, *La messe*,

di Galina Nikolaeva, è quello di un ex combattente che, creduto morto, torna dopo molti anni al focolare domestico e trova che la moglie, disperando del suo ritorno, si è unita con un altro uomo. L'inizio del film rispecchia questa ricerca interiore con trattenuta commozione, il reingresso in casa dell'uomo, il suo doloroso stupore, il suo sordo risentimento, l'angoscia della donna, sono suggeriti con pudore. Ma a questo punto, dopo che il marito ha scacciato l'intruso, il racconto prende un nuovo avvio. Il problema umano ed intimo stimolava Pudovkin non in sé e per sé, ma in quanto componente di un più vasto problema, che interessa la collettività. Il reduce, infatti, ha trovato il "kolchoz" di cui era dirigente in pietose condizioni di arretramento. E si propone di ricondurlo con tenacia ad un maggior livello produttivo. Senonché la pena segreta, che egli alimenta per la colpa innocente della moglie cui non sa perdonare, gli impedisce di attinger quella serenità e quella cordiale comunicativa che i "kolchoziani" desidererebbero trovare nel loro capo. Il film dovrebbe essere il dramma di questo isolamento di Bortnikov, nei confronti della moglie come dei suoi compagni di lavoro. E invece gli accenni, peraltro significanti, a tale sua condizione psicologica sono sporadici, insufficienti. Alla vena umana, felicemente avviata (penso all'affettuosa inquadratura soggettiva dell'inizio, allorché Bortnikov riposa nella contemplazione dei figlioletti dormienti il proprio sguardo incupito), si sostituisce ben presto quella aridamente didascalica. Al centro del film rimane non più l'uomo, con le sue amarezze e le sue aspirazioni, ma il "kolchoz", entità astratta, meglio ancora che collettiva, almeno in base al modo come esso viene presentato nel film. Interminabili discussioni intorno alla carenza e alla difettosità dei trattori disponibili stemperano il dramma più autentico in una serie di notazioni sparse, spesso inappaganti (il personaggio dell'*altro*, per esempio, è disegnato con estrema genericità). Certi valori affettivi, come quello dell'amicizia, che si affacciano nel racconto, rimangono emblematici, sono raggelati dall'insistenza su una problematica limitata e schematizzata. Il dramma degli individui e quello della collettività si svolgono, se tale verbo può addirsi al sordo, opaco progredire dei conflitti, su due binari paralleli, senza incontrarsi se non episodicamente (su questo difetto anche la critica sovietica ha posto l'accento). L'inserimento di alcuni personaggi marginali è effettuato al di fuori di una vera necessità ed autenticità (vedi la ragazza frivola che finisce per convertirsi alla religione del lavoro). La preoccupazione evidente per un didasca-

lismo da cui si è creduto non poter prescindere (e che d'altronde, come ha pure rilevato la critica sovietica, non ha trovato estrinsecazione sufficientemente chiara e conseguente) ha mortificato le pregevoli intuizioni psicologiche del regista, per il quale questo film poteva pur rappresentare un essenziale punto d'arrivo, che aveva dietro di sé i presupposti, sia di carattere psicologico sia di carattere corale, impliciti nella miglior produzione sovietica e di Pudovkin stesso. Non è stato, ripeto, trovato il giusto punto di fusione per due esigenze distinte e non agevolmente conciliabili. Si è temuto di abbandonarsi ad uno psicologismo troppo individualistico e d'altro canto si sono avvertiti, ma non abbastanza, il peso ed il pericolo di una pedantesca insistenza su una materia difficilmente riscattabile sul piano della poesia. Così da giungere ad una conclusione completamente fiduciosa, sia per quanto riguarda il destino degli individui, sia per quanto riguarda quello della collettività, senza una preparazione approfondita dei trapassi decisivi. E questo proprio perché il destino della collettività è apparso qui strettamente collegato con quello dell'individuo; ma tale legame è stato enunciato piuttosto che illuminato, se non per rapidi accenni. Accenni, tuttavia, talora folgoranti. Come quando, durante il lavoro nei campi, il volto di Vasili, per la prima volta conscio del suo debito anche psicologico nei confronti dei suoi compagni, si illumina d'una serenità nuova, e la sua voce intona un canto gioioso, che si trascina seco quello dei compagni, in un coro di stupefatta esuberanza, che trova riscontro nel rigoglio della natura. Qui si riconosce, arricchita da un sovrapporsi di esperienze, la mano del maestro. Come, in genere, in tutti i brani lirico-georgici che amplificano la cadenza del racconto: allora il risveglio primaverile della natura, la fatica ilare dei contadini, l'incombere di una tempesta sulle messi da falciare spalancano visioni di una solennità ispirata. E il calore, opalescente spesso nel delicato nitore dei volti umani, si fa cangiante e vivido, opulento e livido, in una ricchezza di impasti che trova pochi riscontri (operatore Sergej Urusevskij).

Una straordinaria coerenza e raffinatezza decorativa è, in tutt'altro stile, la caratteristica di *Ugetsu monogatari* (*Racconti della luna misteriosa e pallida dopo la pioggia*) [*I racconti della luna pallida d'agosto*] di Kenji Mizoguchi. Si ritrova qui la conferma di un eccezionale talento direttoriale, rivelatoci l'anno scorso da *La vita di O-Haru - Donna galante*; la conferma della maturità di una cinematografia che, procedendo su due direzioni (quella storico-leggendaria e quella realistica), sembra sovrastare ogni altra nel mondo, non solo in virtù di alcune

opere di inconfrontabile purezza e compiutezza, ma anche di uno "standard" tecnico-realizzativo d'eccezione, che assicura piena dignità ad opere anche mediocri nella loro struttura o sostanza. Il film risulta dalla libera fusione di due racconti appartenenti alla raccolta da cui prende il titolo: *Asaji ga yado* (*La capanna tra le graminacee selvagge*) [*La casa fra gli sterpi*] e *Jasei no in* (*La lubricità dello spirito del serpente*) [*La lussuria del serpente*]. E racconta l'analogo e pur diverso destino di due cognati, povera gente, in un Giappone misteriosamente medioevale (XVI secolo), scosso da guerre intestine, desolato da flagelli, soggetto ad una regola feudale, eppure animato da mille presenze arcanamente poetiche. Uno dei due uomini è vasaio ed accanito lavoratore, sogna la ricchezza da conquistare col frutto delle sue fatiche, l'altro è insofferente ed ambizioso, sogna la gloria delle armi di samurai. L'uno e l'altro vivono una deludente avventura. Il primo, sconvolto dalla subitanea apparizione al mercato di una bellissima gentildonna, rimane, come per sortilegio, risucchiato nell'incanto sottile e perfido che emana dal suo sguardo, dal suo corpo, dalle sue danze, dalla sua preziosa dimora. Così egli oblia il lavoro e da moglie per ritrovarsi, dissolto l'incantesimo (la donna non era se non lo spirito di una fanciulla, privo di pace per non aver mai conosciuto in vita l'amore), solo, in mezzo ad un melanconico scenario di rovine. Il secondo, affascinato dallo sfilare di un corteo guerresco, abbandona anch'egli il lavoro per arruolarsi e, dimentico della sposa, coglie sanguinosi `allori, ma finisce per rendersi conto del suo errore quando ritrova la donna in una casa di prostituzione. Il cognato, invece, non la ritroverà, al ritorno a casa, se non come fantasma, ché essa è stata uccisa da un soldataccio. Ma il fantasma benigno veglierà il suo coraggioso ritorno alla fatica quotidiana, dopo la parentesi deviatrice. È agevole osservare che il finale sa di stucchevole convenzione, che la morale del film, avversa alle inebrianti e delusive evasioni, è vecchia come il mondo. Quello che conta, in *Ugetsu monogatari*, è il magistero purissimo dello stile. Il miracolo inesprimibile per cui il sogno e la realtà si fondono senza sforzo, come due momenti di una stessa esistenza (non vi è passaggio, stacco alcuno, di tono, di tecnica, tra le sequenze della realtà e quelle del sortilegio). Un'aura di estasi lunare pervade il racconto, che ora si adagia in una contemplatività squisitamente decorativa (il prodigio di quella fotografia – Kazuo Miyagawa –, di quella scenografia – Uichiro Yamarnoto [Kisaku Itô] –, le quali dimostrano la permanenza del gusto, supremamente compiuto, che presiedette alla fioritura della grande pittura giapponese arcaica, dell'arte del ricamo, dell'inci-

sione, dell'oreficeria, e assumono talora la fragile trasparenza di una preziosissima filigrana), ora vibra di un suo drammatico richiamo (il passaggio dei samurai, nelle loro sovraccariche armature, è sufficiente ad evocare tutto un mondo, oltre che a suscitare la crisi d'uno dei protagonisti), ora si carica di un brivido ineffabilmente ambiguo (le due prime apparizioni, per le strade, della gentildonna, con quel suo volto stupendo e stregante – Machiko Kyō, s'intende –, con quei suoi costumi opulenti, con quella sua andatura superba e dondolante, che sembra sprigionare un profumo intenso, quasi di narcotico). E la musica sottolinea l'incanto, con una più che mai inaudita ricerca di impasti (penso allo stridio fisicamente conturbante che accompagna i titoli di testa), con un impiego più che mai fascinoso di strumenti per noi tanto ignoti da apparir magici. Certo, *Ugetsu monogatari* ha, rispetto a *O-Haru*, una minor consapevolezza sul piano storico, suggerisce favolosamente un ambiente, anzi che presentarlo come sfondo vaporoso e pur concreto alla vicenda, in una serie di quadri evocativi di un mondo e di un'epoca, di una società. Qui vale per se stesso l'incanto della fiaba con la sua antica moralità; vale lo stile di un regista, e questo sì è lo stesso stile, così aereo e attento ai valori formali e nello stesso tempo sottilissimo interprete di atmosfere, pregnante indicatore di stati d'animo.

Giapponese a mezzo è *The Saga of Anatahan*, che ha il merito di essere il frutto del ritorno di Josef von Sternberg, dopo anni di attività legata alle necessità industriali, ad una sfera di interessi a lui congeniali e liberamente lasciati espandere. Per questo Sternberg si decise ad andare a produrre in Giappone, per conto di una casa giapponese, con interpreti e tecnici giapponesi, il suo film, che peraltro reca indubbi segni della sua ispirazione occidentale: per cercar di tornare, al di fuori d'ogni costrizione, al proprio filone originario, il filone del sesso, come sovvertitore d'ogni umana consistenza. Per far questo Sternberg è ricorso alla cronaca del nostro dopoguerra, raccontando, assai liberamente, la storia di quel gruppo di soldati giapponesi che, asserragliati in uno sperduto isolotto del Pacifico, si rifiutarono per anni di credere all'avvenuta capitolazione del loro paese e rimasero virtualmente in istato di guerra con gli Stati Uniti. La presenza nell'isola di una giovane donna, oggetto di cupidigie e dispute, era elemento bastevole per suscitare l'interesse di Sternberg. Il quale ha trovato nella ballerina Akemi Negishi un emblema sessuale (più che una attrice) di un acerbo, primitivo, sensuoso fascino. La canzone cantata in coro, che ricorre come leit-

motiv nel film, sottolinea ed accresce la presenza ossessiva del sesso, della foia, negli uomini isolati e resi rivali l'uno dell'altro (il primo rivale è il compagno che la donna già aveva nell'isola). Il film appare quindi coerente con un certo gusto tipico dell'antico Sternberg (la donna – vedi Marlene – ridotta a puro strumento di gioco sessuale, al di fuori di ogni impegno psicologico) e per contro attesta una sostanziale rinuncia al vacuo insistere su ghirigori fotografici di timbro decadente, che il regista si era trascinato appresso anche nelle sue più recenti, anonime opere hollywoodiane. Ma esso non esce comunque dalla mediocrità: la integrale ricostruzione in istudio della giungla nella quale si svolge l'azione (di autentico non vi sono che alcuni campi lunghissimi e totali di pura "natura") conferisce al racconto una patina d'artificio e dimostra come la produzione *in loco* non sia nata in pratica se non da una combinazione industriale; la presenza di un fastidioso ed assiduo commento parlato risulta pleonastica e controproducente, in quanto il narratore non fa che anticipare le vicende che siamo destinati a veder svolgersi sullo schermo; lo scenario non manca di incongruenze notevoli, prima fra tutte quella per cui il feroce torneo intorno alla preda concupita, in seguito al quale parecchi degli uomini perdono la vita in agguati, non si inizia se non dopo diversi anni di convivenza forzata nell'isola, fatto questo piuttosto inesplicabile. Inoltre, l'interesse del regista essendosi appuntato unicamente sul fattore "sesso", l'elemento "guerra", pur essenziale come presupposto e come presenza sottintesa, risulta ben presto dimenticato o quasi, a tutto svantaggio della drammaticità di una situazione. Alla correttezza generica di un mestiere, alla suggestione dei sensi evocata con mezzi, come s'è detto, appropriati, a qualche ricerca espressiva (vedi l'inseguimento nella giungla) fanno riscontro un "piétiner sur place" narrativo ed un episodico cattivo gusto di linguaggio, come nel finale, in cui si assiste al ritorno in Giappone dei reduci, ognuno annunciato da un abbagliante lampo di magnesio.

Un comun denominatore letterario ha, come sempre, contraddistinto la delusiva rappresentanza francese. La caduta più clamorosa è stata quella di Claude Autant-Lara, il quale, dopo le sue note e presuntuose dichiarazioni, ha figurato, suo malgrado, con un film, *Le Bon Dieu sans confession*, del quale il meno che si possa dire è che non si regge in piedi. Basato su un romanzo di Paul Vialar, *Monsieur Dupont est mort*, che pare abbia avuta gran fortuna e che il film mi ha tolto ogni voglia di leggere, costruito, con mal-

destra citazione di *Le Diable au corps*, secondo un ansimante ed arbitrario schema retrospettivo (tra un mozzicone e l'altro del racconto si intercala, con insistenza ed a casaccio, qualche inquadratura di un funerale; i vari mozziconi partono da un volto umano, come per esteriorizzare un ricordo, ma talora nessun nesso apparente vi è tra il volto inquadrato ed il brano che gli succede), *Le Bon Dieu sans confession* racconta i casi di un tizio qualunque (Dupont, come sarebbe da noi Rossi o Bianchi), attraverso i ricordi, appunto, colorati talvolta di rimorso, delle persone che gli sono state più vicine. E sono casi pasticciati ed improbabili. Riguardano soprattutto la passione quasi senile di questo bovino arricchito per una attraente, giovane, ambiziosa donna, avvezza al lusso e squattrinata, la quale riesce ad invischiarlo per assicurare una bella vita a sé e al marito imbelle di cui è innamorata. Ma il signor Dupont è tanto babbeo da coprirla d'oro nel senso letterale della parola, dietro una semplice vaga promessa che un giorno, nel nome di un amore puro che non le consente di diventare la sua amante, essa lo sposerà, tra dieci anni all'ingrosso, quando egli avrà sistemato i suoi figli e si sarà dignitosamente liberato dal legame familiare che ha. I presupposti sono tanto puerili che tutto il racconto ne è inficiato irreparabilmente. Non v'è al mondo, io credo, individuo sufficientemente imbecille per poter commettere le melensaggini e gli errori del signor Dupont. Non v'è donna tanto fortunata da poter ottenere, con così poco astute, così sbrigative armi, un così grande beneficio. Non v'è marito tanto incoerente da poter accettare e poi, dopo un bel pezzo, rifiutare bruscamente il vantaggio materiale che gli deriva dalle tresche platoniche della moglie. E si potrebbe continuare a lungo, per insistere sull'inconciliabilità tra l'astuzia di Dupont negli affari (si è salvato durante la guerra facendo perfino il doppio gioco) e la sua dabbenaggine nella vita privata, sull'improbabilità che la maschera d'innocenza di una donna come quella possa resistere tanto a lungo (le si potrebbe dare "il buon Dio senza confessione", tanto è candida, dice una frase idiomatica francese); sulla bruschezza frammentaria con cui sono inserite quelle penose "spiegazioni" che Dupont ha con i propri figlioli, con il figlio accusatore spietato, con la figlia inguaiata, cui egli elargisce la sua comprensione ritardataria in un colloquio che è, per lo meno sul piano del dialogo (di Ghislaine Auboin, sceneggiatrice col regista e con Roland Laudenbach), la cosa migliore del film. Quando verso la fine Dupont, per nulla presago della propria morte imminente e repentina, rinuncia alla presunta felicità

in cui continua a credere, nel nome dei diritti di una famiglia riscoperta, i limiti del grottesco sono stati superati da un pezzo, malgrado gli sforzi generosissimi e sottili di due attori come Danielle Darrieux e Henri Vilbert.

Les Orgueilleux di Yves Allégret è un sottoprodotto, ad un tempo, di un "sartrismo" esteriore e deteriore (è basato su un soggetto originale dell'autore de *La nausée*) e del "clouzotismo". Un critico poco informato è arrivato a scambiare per il vero Clouzot un suo omonimo, Jean, che ha collaborato alla stesura dello scenario, insieme, ahimè, ad Aurenche e Bost. Cantonata a parte, il riferimento a Clouzot è d'obbligo. Ma un film come questo sembra fatto per riabilitare *Le Salaire de la peur* anche agli occhi dei suoi più accaniti detrattori. Per lo meno, ora si è avuto un saggio di quello che può essere Clouzot rifatto da uno che non è Clouzot (ma neppure il primo venuto). In realtà qui non è stato rifatto Clouzot, che nasconde sempre nei suoi film una moralità, più o meno accettabile o inedita che sia; è stata rifatta la sua maniera, il suo gusto talora gratuito per le sensazioni sgradevoli ed acri. Si è contemplato con accanimento un ammalato grave che vomita addosso a se stesso e alla moglie; ci si è soffermati sul suo cadavere con evidente spirito di necrofilia; si sono ritratti ripetutamente insetti schifosi; ci si è compiaciuti di un clima messicano di calura, di corruzione, di sfacimento, di epidemia, di superstizione; si è osservata con insistenza raffinata sadica una puntura lombare, mostrando il lungo ago che una prima volta torna indietro respinto dai nervi tesi della paziente, e la seconda affonda lentamente, per poi riaffiorare con efferata provocazione di spasimi. E tutto questo a che scopo? Per rivelare quale mondo, quale umanità, quale morale? Una donna che rimane bruscamente vedova durante un viaggio nel Messico e finisce con l'innamorarsi misteriosamente e fatalmente di un medico europeo abbrutito dall'alcool fino alla peggior degradazione, e riesce a riscattarlo e si ferma al suo fianco per combattere l'epidemia che è scoppiata. Tanta sporcizia, tanto sadismo, tante crudezze per che cosa? Per raccontare per l'ennesima volta la storia dell'ubriacone redento dall'amore e dalla coscienza di una sua missione, della donna folgorata da eros a dispetto delle apparenze sordide che ha l'oggetto della sua passione. Poco davvero, e sprecata tanta bravura formale (operatore è Alex Phillips, quello de *La red*), tante pretese letterarie nel dialogo, tanto slancio sincero in Michèle Morgan e tanto istrionismo "fasullo" in Gérard Philipe, che, alle prese con una parte inadatta, ha dovuto perfino esibirsi in un pezzo di bravura,

una danza messicana frenetica, che il medico è costretto ad eseguire per guadagnarsi il guiderdone di un po' di alcool.

Lungo tutta la prima parte di *Thérèse Raquin* mi ero illuso che Marcel Carné avesse ritrovato la via della sua ispirazione più autentica: in quel trasferimento, libero e pur rispettoso, della vicenda ideata da Émile Zola dalla Parigi secondo Impero alla Lione d'oggi ritrovavo il gusto prebellico del regista per un verismo pessimistico e denso, un gusto, tuttavia, "integrale", non più complicato da elementi di un romanticismo attinto ad una letteratura non sempre di prim'ordine, ma puntigliosamente attento al particolare significante, all'atmosfera acremente quanto sapientemente suggerita. Rimaneva, a stabilire un proficuo contatto con i film dell'anteguerra, il senso di una passione "fatale" che brucia al cospetto e a dispetto di una meschinità avvilente, qui rappresentata dal marito malaticcio e meschino di Thérèse, come in *Le Quai des brumes* (*Il porto delle nebbie*, 1938) lo era dal laido, barbuto negoziante, o in *Le jour se lève* (*Alba tragica*, 1939) dall'istrionico ammaestratore di cani. L'atmosfera soffocante della città di provincia, il clima borghesemente torpido di casa Raquin (con quelle partite alle "corse dei cavallucci" e le conseguenti pietose discussioni, in cui si «ingaglioffivano» – uso la parola nell'accezione del Machiavelli – i contendenti), la figura, chiusa nella sua mortificata insoddisfazione di uno slancio vitale, di Thérèse, quella matriarcalmente esclusivista della suocera, quella goffamente ridicola del marito assumevano una presenza netta, inequivocabile, attraverso un sommarsi di notazioni, dove lo stile veristico si distendeva senza sbavature, senza compiacimenti o concessioni. Su questa linea il film arriva, press'a poco, fino al delitto. Poi, sul gusto di un sano verismo nella scia zoliana si innesta, impensatamente, quello di un "simbolismo realistico", caro a Carné nelle sue manifestazioni deteriori, quello stesso che, dopo i presagi dei film anteriori, condusse, invadendo il film, al fallimento di *Les Portes de la nuit* (*Mentre Parigi dorme*, 1946). Il rimorso, anzi che affondarsi negli animi, i quali vengono letti sempre più superficialmente, degli amanti, prende corpo in un personaggio posticcio e falso, quello del ghignante testimone ricattatore. Il personaggio della vecchia, perdendo di importanza e di rilievo, modifica anche la propria funzione rispetto al romanzo; la sua paralisi appare provocata proprio dalla notizia della morte del figlio, la sua presenza muta non diventa rimprovero solo agli occhi degli amanti tormentati, ma *vuole* essere rimprovero, in quanto l'inferma risulta subito consapevole della realtà dei

fatti. I due amanti, non legati dalla complicità nel delitto, di cui Thérèse è stata semplice testimone, non si sposano. Il gioco reciproco delle accuse è accennato, l'inferno che i due vivono non viene approfondito, essendo stato non necessariamente esteriorizzato nel personaggio del ricattatore, che contribuisce ad apparentare il racconto ad una vicenda con agganci polizieschi, sul tipo de *Il postino suona sempre due volte*. La fine degli amanti non è più dovuta ad una estrema, disperata volontà di punirsi per uscire dall'inferno, aggravato dalla raggiunta consapevolezza della loro colpa da parte della vecchia paralitica, ma giunge in seguito ad una manifestazione di quella "casualità" cara al pessimismo letterariamente fatalistico di Carné. Soddisfatto il ricattatore, questi rimane vittima di un incidente mortale (grottesca a tal riguardo la scena in cui Lorenzo porta il moribondo nel negozio, mentre la folla della strada rimane sulla soglia, senza creare il minimo scompiglio, senza cercar di entrare a vedere, ad aiutare, come accade in simili circostanze). Di conseguenza, la lettera di denuncia ch'egli aveva scritta per diffidenza e che aveva dato disposizione di far partire solo nel caso di un suo mancato ritorno all'albergo, viene avviata a destinazione, da una cameriera ignara e da un postino, cui un dialoghista (e coscenarista) del talento di Charles Spaak ha avuto il pessimo gusto di far esclamare, per sottolineare la malignità *del caso*: «Mi chiamano il postino degli innamorati». Si direbbe alla fine di aver assistito ad un film in due puntate, girato da due registi diversi. Ed è gran peccato, ripeto, la partenza era apparsa dotata di uno stile coerente ed esemplare, e l'interpretazione di Simone Signoret (eccellenti Sylvie – la suocera, Jacques Duby – il marito; volenteroso Raf Vallone – l'amante), nella sua melanconica, impenetrabile maschera di amarezza, raggiunge una potenza drammatica inconsueta.

La rappresentanza italiana, nel confermare quel livello complessivo da "squadra nazionale B" che era stato ritenuto prevedibile in partenza, ha sostanzialmente rispecchiato con fedeltà la situazione attuale del nostro cinema, situazione di "crisi" per taluni fra i suoi talenti maggiori, di consolidamento e affinamento per altri registi, giunti di rincalzo alla prima ondata del neorealismo. A questi appartiene Federico Fellini, che con *I vitelloni* ha estrosamente riconfermato, dopo *Lo sceicco bianco*, la sua vena svagata e caustica di fustigatore del costume. Dopo il mondo dei "fumetti" e dei loro fanatici, ha preso di mira quello della mediocre, stagnante provincia e di certi suoi abitatori tipici, giovinotti di poco criterio e di molte fantasie, i

quali vivono alle spalle del prossimo, combinando guai, perdendo oziosamente e stupidamente il loro tempo e sognando un'evasione, senza precisarne concretamente gli scopi e senza far nulla di positivo per renderla attuabile. I "vitelloni", secondo una terminologia regionale. *I vitelloni* rimane, quanto a portata di interessi e ad impronta di gusto, sul piano de *Lo sceicco bianco*; ma rispetto ad esso segna un progresso per quanto riguarda il possesso dello stile, di una maturità narrativa, tanto più difficile da acquistarsi quanto più il racconto è deliberatamente disperso in una serie di annotazioni psicologiche e di atmosfera, al di fuori di una vera e propria costruzione, e con una pluralità di casi da seguire, fondendoli in una unità. Vero è che, stranamente e non senza cattivo gusto, i soggettisti (Pinelli e Flaiano, quest'ultimo pure sceneggiatore, oltre lo stesso Fellini) hanno creduto lecito, per conferire una maggior compattezza e concretezza al racconto, di far ricorso ad elementi feuilletonistici, a "coincidenze" poco fortuite, ad espedienti poco attendibili, e via dicendo. Così il film si inizia con la rivelazione *ex abrupto*, durante la festa così rapidamente e saporosamente descritta, che Sandra, sorella del vitellone Moraldo, è incinta del vitellone Fausto. E passi, malgrado l'effettistico svenimento nel bel mezzo della festa. Ma il ritorno a casa del vitellone Alberto, all'alba, ubriaco fradicio e con panni squallidamente femminili addosso (ritorno che consegue alla mirabile sequenza del veglione, mossa con un estro esemplare e retta da una ricchissima facoltà di osservazione satirica), coincide con la sorella di lui, la quale "evade" verso l'amore libero e si scontra sulla soglia di casa con il fratello conciato a quel modo. E due. La terza "ficelle" si ha quando il "fatale" reincontro di Fausto con la sconosciuta abbordata al cinema (episodio, quest'ultimo, gustoso, ma un po' stiracchiato) avviene per l'appunto mentre egli, fuori di sé ed in crisi di ravvedimento, sta correndo in cerca della moglie fuggiasca. È un po' troppo. E troppo si chiede allo spettatore, imponendogli di accettare la falsità inutile e irrisolutiva dell'episodio relativo al furto e alla tentata vendita della statua dell'angelo (il fatto che Fellini abbia davvero rubato in gioventù un angelo consimile non vuol dire che l'episodio possa assumere necessità e credibilità sullo schermo, né tanto meno risultare di buon gusto). Purtroppo avviene spesso ne *I vitelloni* che la situazione appaia tirata per i capelli (chi sa perché, per esempio, nel finale del piacevolissimo ed acuto episodio del vecchio attore, quest'ultimo si ostina a voler trascinare il vitellone Leopoldo fino al molo in una notte di

vento furioso, quando potrebbe raggiungere tanto meglio i suoi scopi invitandolo a discutere la commedia in camera sua? Probabilmente perché da una situazione così impostata il regista si riprometteva un effetto di "clima" che ha in realtà raggiunto). Non vorrei sembrar pedante nei confronti di un film che sostanzialmente ammiro. Ma vorrei che Fellini, il quale fu uno sceneggiatore attentissimo, si guardasse dal cadere in simili errori di gusto. Forse su di lui ha influito la necessità di tener conto, in un film già di per sé abbastanza insolito e anticommerciale, dei desideri dei produttori, avvezzi a poggiare i piedi su una solida "trama". Resta comunque il fatto che *I vitelloni* riconferma la vena satirica più viva che oggi conti il nostro cinema; che l'atmosfera grigia della provincia (quelle strade notturne, per le quali echeggiano i canti e le battute sciocche dei vitelloni; quelle case povere, modeste o comode, in ogni caso onorate, in cui l'inutilità professionale di quei giovinastri trova rifugio ogni notte dopo l'ozioso girovagare; quel mare squallido; quei periodici sussulti di euforia artificiosa: la festa col concorso di bellezza, il veglione) ed alcune psicologie (quella del bellimbusto Fausto, quella del giullare Alberto, assai pittorescamente interpretato da Sordi, quella del "signorino" Moraldo) appaiono interpretate da un osservatore e psicologo assai acuto. Il quale, da buon moralista, sa spremere alla fine un senso dal suo racconto, che non vuol certo essere un semplice "divertissement". La partenza di Moraldo verso la mitica "grande città", una partenza assorta e in apparenza priva di una meta coscientemente individuata, chiude poeticamente la vicenda dei vitelloni, specie in quanto Fellini ha trovato un modo singolarmente abile di stabilire il debito confronto tra colui che parte e coloro che restano, passati idealmente in rassegna da Moraldo, il quale li *vede* pigramente affidati al loro sonno o alle loro chimere, mentre il treno dell'alba lo conduce via dal luogo delle sue sterili illusioni.

Di *Anni facili* si deve dire anzi tutto che è un film coraggioso, con i tempi che corrono. Che è un film civilmente utile, perché addita senza ipocrisie piaghe riconoscibili della nostra vita sociale (non per nulla i soliti difensori della "dignità della patria" l'hanno subito preso in uggia). Ed in questo il più recente film di Luigi Zampa si distingue dal suo gemello *Anni difficili* (1948), che finiva col dare, qualunquisticamente, un colpo al cerchio ed uno alla botte. Rispetto ad *Anni difficili*, *Anni facili* si differenzia anche per una diversa maturità narrativa, la quale fa sì che il ricorso alla macchietta

trita e bozzettistica si faccia più raro e lasci il posto ad una incisione satirica più larga e proficua. Tornare sull'argomento di *Anni facili* non sarebbe forse necessario, tante se ne è parlato: è la storia di quel povero professore di provincia siciliana che, trasferito a Roma in seguito alle mene della moglie ambiziosa, si trova costretto, per tirare avanti nella capitale, ad assumere un secondo lavoro, quello di rappresentante industriale, e a venire perciò contatto con gli ambienti burocratici ministeriali, con la corruzione latente cui egli si ribella, e perfino con il risorgente neofascismo, legato appunto a certe cricche annidate nei ministeri. Ridotto alla miseria dai suoi onesti scrupoli, il poveretto si induce a commettere una irregolarità d'altro genere nella scuola. E paga con la galera la colpa commessa con riluttanza dopo una vita di onorate fatiche, mentre un alto funzionario corrotto, con cui egli ha avuto a che fare e che una sua generosa testimonianza ha coperto, se la cava con un trasferimento non ignominioso né troppo svantaggioso. Il parallelismo dei due treni che partono, nel finale, in direzioni opposte e con ben diversi ospiti, è un po' facile, ma Zampa è uomo da cercar di spremere il sugo della sua morale nella maniera più evidente. Resta il fatto, coraggio a parte, che egli ha puntato il suo sguardo di moralista satirico su aspetti della nostra vita pubblica riconoscibili da tutti, ricavandone figurette e tratti di bel rilievo caricaturale. Certo, non tutto il materiale è di prima mano e di eguale buon gusto (la scena, un po' voluta nel suo tono patetico, dell'arresto durante la festa nuziale sembra debitrice verso una scena consimile, nel terz'atto di *Fine mese*, una vecchia commedia di Paola Riccora). La presenza di Vitaliano Brancati quale soggettista e coscenarista ha portato come conseguenza l'insistenza su determinate idee fisse dello scrittore siciliano, da quelle politiche sui fascisti, mimetizzati e no, a quelle sessuali (vedi qui il "Virilon"), che per lui costituiscono una specie d'ossessione. Il guaio maggiore del film è tuttavia la sua mancanza di un tono coerente: partito sul piano di una frizzante commedia di costume, esso tocca, nella gustosa, ma un poco avulsa dal contesto, sequenza dei neofascisti, gli accenti della farsa grottesca, per poi planare nel drammatico e nel facile patetico della parte conclusiva. Difetto abbastanza serio, che non basta tuttavia a cancellare i notevoli meriti del film. Il quale ha tratto da avvenimenti della cronaca (dal raduno di Arcinazzo allo scandalo degli esami in un liceo romano) utile spunto per confermare l'esattezza del giudizio dato dagli autori su una situazione generale. Nino Taranto è un protagonista in

cui il colore dialettale riesce insolitamente a trovare una accettabile misura.

Non si può negare alla rappresentanza italiana una notevole coerenza tematica e tonale. Anche il terzo film, *Napoletani a Milano* di Eduardo De Filippo, ha per obiettivo una moralistica pittura del costume, nella quale tuttavia la cordialità esuberante ed ottimistica prevale sull'amarezza, dominante nelle più significative commedie dell'autore. Ho già avuto occasione di esprimere il mio punto di vista sul cinema di Eduardo, e non starò quindi a ripetermi. Dirò solo che ho creduto di trovare in *Napoletani a Milano* una conferma alla mia tesi sul "bozzettismo" connaturale al regista e sotto tale luce considero il film un ulteriore progresso rispetto alle precedenti prove. Non mi meraviglia, naturalmente, che, al contrario, coloro i quali attribuiscono a De Filippo cineasta capacità espressive più ampie non siano rimasti del tutto soddisfatti ed abbiamo catalogato anche questo film, come già *Ragazze da marito*, tra le opere "minori" del suo autore. Senza ritornare quindi su una polemica già affrontata, rileverò come in quest'ultima opera mi sia apparso maturato il possesso del linguaggio, attraverso una narrazione più mossa, più articolata, più inventata che nei film precedenti. E la fantasia ha fatto sfoggio di una alacrità considerevole, applicata direttamente alla soluzione di problemi narrativi propri del cinema. S'intende che i limiti di Eduardo permangono evidenti, il respiro è sempre quello del bozzetto, sia pure coralmente animato, il racconto procede spesso per "aneddoti", non tutti della stessa qualità inventiva. Ma al film non manca un suo vivace sapore. La sua moralità è elementare: esso vuol ribadire l'eguaglianza degli italiani, contradicendo ai regionalismi polemici, vuole opporre a certi pregiudizi settentrionali le qualità positive dei napoletani, spesso ingiustamente screditati. Per far questo De Filippo immagina che i miserabili abitanti di un vecchio angolo di Napoli, acquistato da una società milanese e destinato a scomparire sotto i colpi di piccone, constatati vani i loro bizzarri e ostinati tentativi di resistenza, si trasferiscano in massa a Milano, dove, con un'astuzia, riescono ad ottenere lavoro dalla società. Quando questa, in difficoltà, chiuderà la fabbrica in cui i napoletani lavorano, saranno essi, col loro slancio ed il loro solidale spirito di iniziativa, a far superare alla società, nell'interesse comune, la grave crisi, che rischiava di esporre alla fame tante persone. E tutto si conclude in un "embrassons-nous" generale. «Siamo tutti napoletani» sembra voler concludere De Filippo, in antitesi allo *slogan* analogo di Fraccaroli. Tesi abbastanza facile e

dimostrazione non meno facile, in quanto basata su situazioni d'eccezione, su "trovate" più o meno pirotecniche, su battute festosamente fine a se stesse. Malgrado l'impiego di "clichés" dialettali, di puntelli narrativi evidenti, di macchiette, di ovvii elementi folkloristico-patetici, il film ha un suo frequente rigoglio, che si manifesta in tutta la pittoresca e picaresca resistenza iniziale degli sfrattati all'intimazione di sloggiare, nel loro arrivo in una Milano nebbiosamente invernale. Le reazioni dei napoletani di fronte all'inusitato clima, alla impreveduta atmosfera ambrosiana, sono forse quanto di meglio offra il racconto. La descrizione del modo come una modesta casa milanese, con i suoi ballatoi affacciati sulla corte interna, si tramuti in un batter d'occhio, grazie ad un fitto, squillante vociare ed intrecciarsi di richiami e di esclamazioni, in una casa napoletana, è una pennellata maestra. Ma il film, pur nel suo frammentismo ed anche nei suoi momenti più ovvii, non tradisce mai una sincerità comunicativa.

Il quarto film italiano avrebbe dovuto costituire, in base all'aspettazione generale, l'opera di punta del gruppo, ed ha invece provocato notevole delusione. Alludo a *I vinti* di Michelangelo Antonioni, incluso in concorso all'ultimo momento e poi all'ultimissimo dichiarato fuori gara, trattandosi di una versione doppiata in italiano (in quella originale ogni episodio è parlato nella lingua relativa). Il "fattaccio" è stato conseguenza, credo, dei maneggi di parte francese, la versione attuale dell'opera non essendo ancora stata definitivamente approvata in sede politica internazionale. La discutibile procedura non ha tuttavia spostato, a mio avviso, le proporzioni dei valori in gara, *I vinti* essendo un'opera per due terzi mancata. Il tema del film, che Antonioni ha realizzato prima de *La signora senza camelie*, è cronisticamente ambizioso: esso si propone, attraverso la impersonale, distaccata, fredda (la famosa freddezza di Antonioni) ricostruzione di tre episodi attinti in vario modo dalle cronache nere di questi anni e verificatisi rispettivamente in Francia, in Italia e in Inghilterra, di offrire uno specchio eloquente ed accusatore della gioventù del nostro dopoguerra, una gioventù per la quale il delitto, in un'atmosfera dove i valori umani e morali hanno perduto ogni valore, è diventato un atto, spesso, mostruosamente gratuito. Tale suo proposito l'autore ha enunciato in un breve prologo, risultante più che altro dal montaggio di titoli giornalistici e di fotografie sensazionali, accompagnate da una voce che commenta. I tre episodi si svolgono poi indipendenti del tutto l'uno dall'altro: quello fran-

cese e quello inglese seguono da vicino i fatti di cronaca cui si ispirano, quello italiano, per volontà dei produttori, non è strettamente autentico, come avrebbe desiderato Antonioni, ma si ispira abbastanza evidentemente ad episodi del dopoguerra. Il primo è quello francese, che vuol ricostruire la storia dei così detti "J 3", gli adolescenti che uccisero un compagno durante una gita in un bosco. Nel film, conformemente alle risultanze di certe indagini di Antonioni sull'evoluzione psicologica della gioventù francese, il delitto dovrebbe risultare meno gratuitamente dimostrativo, rispecchiare il corso criminoso di un'esaltazione ambiziosa. Vi è perfino lo scopo di furto, il giovane destinato come vittima avendo fatto credere ai suoi compagni di possedere una forte somma di dollari, guadagnata in loschi traffici. Il denaro dovrebbe servire per un'*evasione* e il ragazzo esecutore materiale del delitto agisce sotto lo stimolo di una coetanea ai cui occhi egli vuole alonarsi di "mito". Tutte belle cose (per modo di dire), a capir chiaramente le quali è però indispensabile leggere il riassunto del soggetto, perché dal racconto cinematografico è difficile ricavarle se non genericamente. Astrattamente considerato il racconto ha uno stile sorvegliato, nitido, con quel tanto di gelido distacco documentaristico che Antonioni si proponeva e che gli è congeniale. Ma i discorsi e le azioni di quei ragazzi rimangono avvolti nel vago, nell'impreciso, le loro reazioni psicologiche (del resto, quali reazioni?, nel film tutto è già stabilito, non c'è processo intimo alcuno, ce ne vengono solo enunciati, non senza oscurità, i punti d'arrivo) appaiono misteriose. In che modo il "capo" destinato vittima sia riuscito a far credere di aver accumulato i quattrini è tutt'altro che comprensibile. Ed anche le fasi preliminari del delitto sono descritte senza molta evidenza. Si aggiunga l'assenza di una vera e propria recitazione: quei ragazzi non sono che presenze fisiche, talora notevoli, come la torbida Etchika Choureau, ma non sono attori, e sono stati per di più doppiati in maniera dilettantesca. Rimangono le suggestive tonalità grigie della fotografia (Enzo Serafin). E le intenzioni, interessanti, ma non realizzate. Il secondo episodio, quello italiano, venne, pare, subìto dal regista, e ripresenta, aggravati, i difetti del primo. Ne è protagonista un adolescente di famiglia agiata e borghese, il quale, esaltato da ideali fasulli, neofascisti a quanto pare, fa saltare in aria una fabbrica di prodotti chimici per forniture militari. L'insano gesto dimostrativo provoca la morte di alcuni innocenti e non trova solidarietà presso nessuno, neppure presso un operaio, appartenente, si direbbe, al

partito comunista, con cui il dinamitardo ha imprecisati contatti. La morte, che il ragazzo aveva evitato per viltà durante il suo gesto, lo coglie di sorpresa, provocata da lesioni interne subite in seguito allo scoppio. Anche qui, tutto avviene come in una successione onirica di fatti. Quali siano esattamente le idee del giovane e come si siano formate, quali i suoi rapporti con l'operaio, quali i suoi interessi umani e quali quindi i termini del suo crollo interiore, di fronte alla constatata inanità del suo gesto criminale, non è dato sapere. Anche questo episodio è recitato maluccio e giocato sulle tonalità livide della fotografia. Il terzo, invece, quello inglese, è una piccola cosa esemplare e dimostra, da parte di Antonioni, una ammirevole assimilazione del clima, della mentalità (o forse più semplicemente di una certa esperienza cinematografica) inglese. Ciò risulta evidente dallo stesso tono della fotografia, che, pur fondendosi perfettamente con quello dei precedenti episodi, ricorda da vicino la "grana" dei film inglesi. Certo, il compito era stavolta più facile: si trattava di dar vita ad un semplice caso patologico, quello di un paranoico che volle superare il proprio complesso di inferiorità eseguendo un delitto perfetto, perché senza scopo: l'uccisione in campagna di una donna sconosciuta. Dopo di che egli vendette ad un giornale un servizio sulla "scoperta" del cadavere. Non pago della pubblicità fattasi, il giovane cercò di rinnovarla dichiarandosi autore del delitto, che egli era certo non avrebbe potuto tuttavia venir provato in modo da rendere ottenibile la sua condanna, ma finì col rimanere vittima della trappola da lui stesso fatta scattare, e subì la condanna a morte. Qui il clima di lucida e sorridente paranoia è suggerito con i mezzi più appropriati. C'è un'atmosfera tipicamente britannica, c'è soprattutto una mentalità caratteristica, nelle varie figurette che animano il racconto. E c'è un personaggio centrale, visto, grazie anche all'intelligenza di Peter Reynolds, in tutto il mostruoso candore della sua ostinata fatuità ed ambizione, della sua psicopatica incoscienza del male. Qui veramente il delitto come atto gratuito appare in tutta la sua mostruosa *normalità*, che può coglierci ad ogni passo. Ma è pur vero che l'episodio è il meno dimostrativo, in quanto i casi patologici sono d'ogni epoca, anche se le circostanze di un dopoguerra possono incrementarne il fiorire. Al pieno equilibrio dei valori dell'episodio (che dimostra, come del resto i precedenti, in Antonioni, un processo di semplificazione dello stile, una meno accanita ricerca di significazioni psicologiche nel movimento della macchina da presa) contribuisce in misura

notevole il commento musicale di Giovanni Fusco che, assente nel primo, volgarmente affidato ad un mandolino nel secondo, raggiunge, in questo terzo episodio, per mezzo di un pianoforte solitario, effetti di una liquida allusività, ben coerenti col clima dominante di lucida follia.

A completare la cronaca veneziana non rimane che da far cenno della primizia offerta, in chiusura e fuori competizione, del Cinemascope. Debbo dire che l'impressione che se ne riporta è, dal punto di vista, diciamo così, tecnico, di una notevole grandiosità e suggestione. L'immersione dello spettatore nell'azione non è, in certi casi, grazie alla concavità dell'enorme schermo e all'esatto funzionamento della stereofonia, un modo di dire. Ciò valga soprattutto per il brano, ripreso da un aereo, il quale si dirige contro una catena di montagne nevose, poi vira, picchiando sul mare, e riprende il volo orizzontale rasente la superficie azzurra. Qui davvero la visione assume dimensioni nuove e stimolanti. Analoghe sensazioni nascono dalle riprese di una corsa automobilistica sulla pista sabbiosa (di Indianapolis, credo), con l'uscita di strada, in direzione della sala, di una vettura; delle riprese aeree panoramiche di Venezia, luminose e smaglianti, recentemente effettuate da Jean Negulesco per il suo film *We Believe in Love* [*Tre soldi nella fontana* (*Three Coins in the Fountain*, 1954)]; dalla cronaca, cromaticamente squillante, del corteo per l'incoronazione di Elisabetta d'Inghilterra, un miracolo di ripresa, in rapporto anche alle condizioni atmosferiche (notare il contrasto della pioggia con l'accesa policromia delle divise). Quest'ultima ripresa risulta particolarmente interessante per gli effetti stereofonici, con il procedere della fonte sonora di pari passo con il procedere delle bande militari in marcia. L'effetto stereofonico è stato del resto esemplificato anche a parte, con la ripresa relativa all'incisione in istudio di un commento musicale per film da parte di un'orchestra. Occorre sottolineare che tutti questi brani documentaristici godono di un "technicolor" particolarmente vivido ed equilibrato, che accresce la suggestione. Utilmente indicativo è risultato pure il brano di "rivista", relativo al film *Gentlemen Prefer Blondes* di Howard Hawks, brano girato appositamente in Cinemascope per un raffronto con analogo brano per lo schermo normale. Appare chiaro come certa coreografia dinamica, propria del film-rivista a grande spettacolo, abbia tutto da guadagnare dall'espansione dello schermo. Questo è il bilancio positivo. Un trionfo della tecnica, che si sta affinando ogni giorno, come dimostra il fatto che le riprese più recenti (quelle veneziane, ad esem-

pio) non presentano più certi difetti di granulosità dell'immagine, di sfocatura bilaterale, che riprese effettuate pochi mesi fa denunciano ancora. Non per nulla le scene girate durante la fase iniziale di lavorazione di *The Robe* di Henry Koster, il primo film realizzato col Cinemascope, sono state interamente rifatte. E con *The Robe*, di cui sono stati mostrati vari brani, incominciano le note meno liete. Se sul piano panoramico e documentaristico in senso stretto (o su quello rivistaiolo) il Cinemascope ha dimostrato d'acchito una sua ragion d'essere (per lo meno in quanto conquista tecnica e, nell'ambito della più vasta inquadratura, dinamica), sul piano narrativo esso ha legittimato seri dubbi, non tanto per la soppressione del montaggio tradizionale (vedi la scena del duello, giocata con una certa fissità lungo l'enorme estensione del campo scenico) e delle dissolvenze o per la limitazione dei primi piani (i quali peraltro si rivelano tutt'altro che impossibili; essi occupano la sola parte centrale dello schermo, quelle laterali rimanendo inutilizzate e "neutralizzate" in una sorta di sfocatura), quanto per l'esigenza di colossalità che l'adozione di un simile schermo comporta, colossalità nei soggetti e nel loro sviluppo, nell'impiego delle masse, nella resa della figura umana, che, diventando mastodontica, risulta alquanto abnorme, specie se vista un po' da vicino, e piomba lo spettatore nello stato d'animo provato da Gulliver nel paese dei giganti. Quale possa essere quindi l'avvenire del Cinemascope su di un piano strettamente estetico di evoluzione del linguaggio è quindi presto per affermare, anche se è fin d'ora indubbio che certe cose si potranno dire meglio attraverso tale mezzo e certe altre non si potranno dire affatto. Per ora accontentiamoci di considerarlo uno strumento per una presa di contatto più ampia, comprensiva ed immediata con la *realtà* (vedi i brani citati): una realtà, oggi come oggi, non trasfigurata poeticamente ma registrata, con un metodo ed uno stile da colorata "attualità" e non senza effetti degni di ammirazione. (Per questo l'altra sera al Lido ci siamo sentiti un po' nelle condizioni di bambinesco, se pur forse, in noi, meno candido stupore in cui devono essersi sentiti gli spettatori di quella famosa proiezione inaugurale del Cinema Lumière a Parigi, or sono quasi sessant'anni). Vero è che, di un cinema propriamente narrativo, ci è stato offerto un saggio assai poco probante, il pompieristico *The Robe*, che aggrava, date le inusitate dimensioni, tutti gli sgradevoli effetti ed effettacci propri di consimili polpettoni pseudostorici e pseudoreligiosi, sul genere del demilliano *Sansone e Dalila*. Ma è pur vero, forse, d'altronde, che i costi

e, ripeto, le dimensioni del mezzo condannano, almeno per ora, chi l'impieghi ad un suo sfruttamento in tal senso deteriore e da baraccone.

Tornando a Venezia e per concludere, tirando una rapida somma, appare dimostrato come la manifestazione sia in grado, ormai, di acquistare una sua fisionomia, garantitagli da un complesso di iniziative varie e complementari tra loro e da un regolamento, di anno in anno reso più rispettoso delle esigenze della cultura (di questioni importanti in sospeso non rimane se non quella della giuria internazionale, da formarsi su basi di stretta competenza specifica). Ma il regolamento non potrà dare i suoi buoni frutti fin che non verrà reso operante da una rigorosa applicazione. Il problema da risolvere è tutto qui: trovare il coraggio per rispettare le norme liberamente sancite in omaggio a criteri ritenuti giusti e doverosi. Solo un ferreo rispetto del regolamento da parte di chi è tenuto ad applicarlo potrà assicurare un durevole prestigio alla Mostra e far sì che le nazioni partecipanti ne comprendano appieno la funzione e ne rispettino, a loro volta, i principi informatori.

Trent'anni di cinema francese a Venezia

a. VI, n. 117, settembre 1953, pp. 129-133

Le rassegne retrospettive, dedicate di anno in anno, alle diverse cinematografie nazionali, costituiscono, è evidente, il titolo culturale più sostanzioso che possa vantare la Mostra veneziana, un titolo che vale a meglio distinguerla dalle altre manifestazioni analoghe e che trova i suoi precedenti nelle "mostre personali" inaugurate nel 1947 per iniziativa di Francesco Pasinetti. Dopo l'eco larghissima suscitata l'anno scorso dalla retrospettiva del nostro cinema muto, organizzata dalla Cineteca Italiana, la rassegna di quest'anno, dedicata a quello francese ed organizzata dalla Cinémathèque Française, era attesa come un valido mezzo di divulgazione storica e come una fertile occasione per opportune sistemazioni e revisioni critiche. L'interesse complessivo della rassegna è stato considerevole, ma la sua impostazione è apparsa, dopo le primissime proiezioni, discutibile. Vedremo tra poco di motivare l'affermazione. Ma è bene osservare fin d'ora come dall'esperienza di quest'anno risulti chiara l'opportunità, in sede di stesura di un programma del genere, che i vari conservatori delle cineteche siano affiancati

da studiosi di prestigio internazionale in grado di guidare la loro scelta col sussidio di una cultura specifica, meno legata al gusto piuttosto polveroso del tipico "topo d'archivio". Tale, vorrei dire senza offesa, si è dimostrato infatti, nella recente occasione, Henri Langlois. Il «dragon qui garde les trésors», come lo ha definito brillantemente il solito Cocteau, ha palesato, cioè, un amore assolutistico per il "pezzo raro", un gusto alquanto programmatico della rivalutazione polemica, a tutto detrimento di una considerazione più comprensiva ed equilibrata di un intero decorso storico. Il Langlois, in una sua presentazione della rassegna, ha lamentato gli imbarazzi seri in cui si è trovato, ai fini di una scelta il più possibile rappresentativa, in conseguenza del numero limitato di proiezioni. Gli diamo atto della inevitabilità di un simile "embarras du choix", con la derivante necessità di "sacrificare" determinati film di notevole significato o pregio, ma è d'altro canto doveroso rilevare che una serie di una quindicina di proiezioni, senza limiti di durata (alcune hanno sfiorato le tre ore), non è poi costrittiva al punto da impedire la composizione di un panorama armonico e privo di lacune essenziali. Il che non mi sembra possa dirsi di quello sfilato sullo schermo veneziano. Il cui difetto va individuato per l'appunto in una pregiudizievole mancanza di equilibrio, di proporzioni. Determinati fenomeni sono stati illustrati "ad abundantiam", a detrimento di altri; si sono incluse opere di ristretta portata a danno d'altre di peso considerevole; e via dicendo. Forse il torto capitale del Langlois, in sede di scelta dei programmi, è stato quello di non voler in nessun caso (eccetto uno, inevitabile) prescindere dalla presentazione dei film nella loro integrità. Criterio, intendiamoci, apprezzabile in sede scientifica astratta, ma negativo nel caso particolare, proprio in relazione con le suaccennate limitazioni temporali. È perfettamente superfluo presentare integralmente film come *L'Enfant de Paris* o *Vendémiaire* (ne riparleremo), a dare un'idea dei quali anche un semplice estratto sarebbe bastevole, quando poi si è costretti a rinunciare del tutto ad opere come *Les Vampires* o *Nana*, per non citare che due tra i venti titoli che verrebbero sulle labbra. Mi sembra evidente che per alcuni tra i registi inclusi nella rassegna sarebbe riuscito assai più eloquente uno spettacolo composto da brani (di sufficiente lunghezza, s'intende) che non la presentazione per intero di un unico film, specie quando questo fosse atto ad illustrare di tale regista un solo aspetto, e magari neppure il più importante. Dico questo, comunque, quasi per assurdo, in quanto sarebbe stata soprattutto questione

di misura e gusto nella selezione. Anche mantenendo il criterio della presentazione integrale, sarebbe forse bastata qualche esclusione ed inclusione, rispetto al programma che abbiamo veduto, per far sì che esso rispondesse agli scopi per cui era stato commissionato. Voglio dire che, accanto ad opere miliari, abbiamo visto diverse cose inutili e non ne abbiamo viste altre fondamentali. E cercherò di dimostrarlo. Non senza rilevare prima come le lacune del programma siano state aggravate dalla sua arbitraria presentazione. Le formulette applicate dal Langlois alle varie proiezioni erano fatte solo per creare confusione nella mente degli indotti ed apparivano dettate da un gusto di arido catalogatore e soprattutto di accanito "grammatico", il quale, teso appunto a bizantineggiare sulle progressive conquiste di un linguaggio, astrattamente o manualisticamente considerato, perde spesso e volentieri di vista il più vasto processo storico entro cui quel linguaggio si è svolto, prendendo così sonore cantonate. S'intende che, pur offrendo della storia del cinema muto francese una sintesi zoppicante e deformata, la rassegna del Langlois aveva in sé, cioè nel materiale presentato spesso rarissimo, troppi motivi di interesse, per non attingere almeno un generico e talora rilevante (vedi il *Napoléon* di Gance) fine di documentazione.

Mi propongo ora di motivare meglio le mie osservazioni passando rapidamente in esame il programma presentato. Dopo il primo saggio di brevi film Lumière, prevalentemente d'attualità, proiettati in serata inaugurale, la rassegna vera e propria ebbe inizio con un doveroso omaggio ai precursori. Strumento mirabile di tale omaggio quello straordinario film storico-didattico-documentaristico-antologico che è *Naissance du cinéma* (1945) di Roger Leenhardt e Georges Sadoul, nel quale la storia dei successivi esperimenti e conquiste che portarono alla prima famosa proiezione dei fratelli Lumière nel 1895 è sintetizzata con una chiarezza esemplare, in una perfetta e rara fusione dello spirito divulgativo con il rigore informativo. Vale più la visione di quel film, a definire la portata del contributo di Marey o Reynaud, che non la lettura di tomi dottissimi. *Naissance du cinéma*, che sfrutta materiale d'archivio di sostanziale e prezioso interesse, dimostra come sia possibile fare opera accessibile e, direi, piacevole, anche in sede storico-scientifica. Nella stessa giornata venne con larghezza completato l'omaggio ai Lumière. S'intende che, alla visione di questi filmetti, girati per lo più attraverso il mondo da svariati operatori "corrispondenti", quello che prevale in noi è lo stimolo di curiosità, diciamo così etnografica, se non

addirittura pettegola. Il documento è spesso attraente ai fini di confronti urbanistici, di moda o di una documentazione di costume (vedi, per esempio, il "cake walk"). Ad una osservazione più pacata, tuttavia, non sfuggono altri elementi: dalle premesse di un amore per la realtà cronistica colta nel suo divenire (un gusto oggi in auge, sotto forme altrimenti complesse) alla ricerca insistente di un "movimento nel quadro" (evidente nella scelta delle occasioni di ripresa, sempre legate, in sede embrionalmente narrativa, ad un accadimento di ben percettibile dinamismo), per tacere della inconsapevole e fin troppo celebrata "scoperta" di strumenti linguistici (come il carrello applicato da Promio con la sua passeggiata in gondola per il Canal Grande). Lo spettacolo dedicato a Georges Méliès comprendeva, purtroppo, una grossolana sintesi della sua vita, scombiccerata da Georges Franju (*Le grand Méliès*, 1952), con la complicità dei familiari dell'artista. Unico merito del film, vistosamente convenzionale, la necessaria citazione di brani di alcune opere. I quali vennero integrati dalla prelibata presentazione della copia colorata a mano (con che libero estro) di quel capolavoro umoresco che è *Le Voyage à travers l'impossible* (1904). Il contributo di Méliès veniva ancora esemplificato nella proiezione seguente, intitolata *La nascita di un'arte*, con operine di una fantasia deliziosamente floreale, come *L'illusioniste* (1898), *Le Mélomane* (1903), *Le Merveilleux Éventail Vivant* (1904) o come il più complesso e meno felice *Barbe-bleue* (1901), di cui forse Christian-Jaque non era del tutto dimentico, nel girare (1951) il suo brillante film omonimo. La stessa proiezione esemplificava la nascita di "generi" come lo storico, il drammatico-sociale, il farsesco, il disegno animato. Composta con accortezza, essa permise di assistere alla nascita del "Film d'Art", stabilendo un debito raffronto tra *L'Assassinat du duc de Guise*, girato da Brotteau [Georges Hatot] nel 1897, e il film omonimo girato da Le Bargy e Calmettes nel 1908, all'insegna, appunto del "Film d'Art", esempio quest'ultimo di una concezione quasi ballettistica del pannello storico, con effetti inevitabili di involontario ridicolo. Analogo raffronto, nel campo del film drammatico (con accento sociale di impronta feuilletonistica) fu possibile stabilire tra *Les victimes de l'alcoolisme* di Brotteau [Ferdinand Zecca] (1902) e *Les victimes de l'alcool*, notevolmente più articolato, con pretese realistiche, di Bourgeois (1911). I film di Brotteau, e non soltanto quelli, recano la firma pure di Ferdinand Zecca, uno dei "pionieri" di più viva personalità, supervisore ed influenzatore di tutta una produzione, appartenente ai più

assortiti generi. Voglio notare lo spiritoso surrealismo del rapido ed estroso *Une demande en mariage mal engagée* di Zecca-Velle (1901), o la goffaggine significativamente anticipatrice de *La Vie et la Passion de Jésus-Christ* di Zecca-Nonguet (1903). Accanto, poi, ad un Lépine nella scia di Méliès (*Le fils du diable fait la noce à Paris*, 1906), ad un Feuillade ancora in cerca di allegorie nel gusto della epoca (*Les Sept Péchés capitaux*, 1910), ad un Nonguet piacevole movimentatore di farse (*Dix femmes pour un mari*, 1905), figurava il grande Émile Cohl, con alcuni filmetti ignoti o quasi in Italia (esempio: *Porcelaines tendres*, 1909) ed improntati ad un leggiadrissimo, sottile gusto del disegno, un gusto che oggi rivive, trasformato e maturato, nei migliori cultori del genere. La quinta proiezione si intitolava, pomposamente, "Max Linder e l'epopea dei comici francesi". Malconcio ne uscì proprio Linder, dell'anticipatore di Chaplin essendo stati presentati, senza una ragione ben chiara, solo alcuni filmetti secondari. Di fronte ad una protesta della figlia del comico, Langlois si giustificò affermando che le opere più note di Linder erano già state ampiamente proiettate in Italia. A parte il fatto che l'affermazione è controvertibile, resta la constatazione che, in altri casi, Langlois non è rifuggito dal ripresentare film che tutti i nostri soci di cineclub sanno a memoria. Non rimane così che da lamentare come, dalla presentazione di cosucce come *Max illusionniste* (1914) o *Max veut grandir* (1912), la fondamentale figura di questo comico sia uscita confusa nel mazzo dei vari André Deed, Prince Rigadin e dei loro sottoprodotti, dei quali Langlois ha offerto un'antologia spiacevolmente priva di un senso di misura. Dalle due ore e quaranta di proiezione si è venuti fuori con una grande impressione di mediocrità, che non corrisponde probabilmente alla realtà delle cose. È lecito comunque affermare che in alcuni filmetti dei comici citati (cui tanti altri se ne possono aggiungere, da Bosetti a Calino, da Little Moritz a Onésime, a Marcel Levesque; e, tra i registi, lo stesso Bosetti e Monca, Gasnier e Durand fino a Feuillade) vengono anticipati mondi e tecniche del grande cinema comico americano. Non senza un timbro originale. Come in *L'homme aimanté* di Roméo Bosetti (1907), dove la trovata dell'uomo-calamita offre spunto fertilissimo di invenzione. Con *L'Enfant de Paris* di Léonce Perret (1913) Langlois volle celebrare la "nascita del cinema moderno". Etichetta, questa, quanto mai pericolosa, da applicarsi ad un film. Nel caso specifico, assolutamente arbitraria. Ad un simile titolo altri se ne potrebbero opporre con altrettanta disinvoltura, ma voglio avere il

buonsenso di astenermene. Che l'opera feconda ed eclettica del Perret andasse esemplificata non mi sogno di negare. Ma che andasse presentato per intero *L'Enfant de Paris* contesto energicamente. Mi rifiuto di ammettere che il cinema francese "moderno" nasca con un "feuilleton", rispettoso sia pure, oltre che di tutte le lacrimose convenzioni del genere (rapimenti di bimbi, ricatti e via dicendo), delle regole grammaticali, di un certo qual gioco di piani, di una realtà non troppo cartapestacea. Non bastano simili attributi superiori, sia pure non ancora passati nel dominio pubblico, a conferire sproporzionati titoli di merito al film di Perret, come attributi consimili non bastano a fare di *Vendémiaire* di Louis Feuillade (1918) l'esponente di un "neorealismo francese", come ha voluto farci credere l'ordinatore della rassegna. Non basta certo un – d'altronde non suo esclusivo – impiego di esterni naturali, non basta una superficiale osservazione della vita nei campi, non basta una ispirazione basata su una realtà contingente (la guerra) e subito trasformata in convenzione (il deformato e goffo disegno dei due trucibaldi prigionieri tedeschi evasi) a fare di Feuillade un vessillifero di un preteso "neorealismo". *Vendémiaire* rimane un film di scoperta propaganda bellica antigermanica, zeppo di luoghi comuni, anche se non privo di volonterose aperture timidamente realistiche, e non vale certo a rappresentare in una rassegna del genere l'autore di *Fantômas contre Fantômas* (1914), di *Les Vampires* (1915), di *Judex* (1916), film, oltre tutto, di assai differente indirizzo. *La Roue* (1922) venne presentato quale legittimo rappresentante del gusto di Abel Gance e del suo linguaggio, in cui il così detto "montaggio breve" trova concreta applicazione nella scia dell'esperienza di un Griffith. Nel film c'è tutto Gance, con il suo cattivo gusto magniloquente, con la sua pletorica prolissità. La bolsa retorica dello scenario, l'insistenza parossistica sul particolare superfluo, che fa spesso perdere il senso del disegno generale, sulla digressione falsamente lirica o allegorica, rendono a più riprese difficilmente sopportabile l'opera ganciana. Pure, essa ha un suo fascino monumentale, derivante, soprattutto, appunto, dalla scienza del montaggio, tradotta in alcune sequenze di immagini di un realismo trasfigurato liricamente: memorabile in tal senso la sequenza della corsa del treno, la cui sinfonia del movimento – sinfonia d'acciaio dinamico e di volti umani – anticipa in maniera singolarmente diretta ed autorevole la sequenza analoga che apre *La Bête humaine* (*L'angelo del male*, 1938) di Jean Renoir. Proficuamente compendiosa fu la successiva proiezione, dedicata alla prima avan-

guardia impressionistica. *Fièvre* di Louis Delluc (1921) inaugura la predilezione di tanti fra i più significativi registi francesi per le atmosfere fumiganti dei bar portuali, centro di ritrovo di "anime alla deriva", i cui drammi si trascinano inerti o scoppiano violenti. Il film gode di una pregnante descrittività ambientale e soffre di una enfatica recitazione di Ève Francis. Limitata alla documentazione di un gusto scaduto mi sembra l'importanza di *La Souriante Madame Beudet* di Germaine Dulac (1923), dove l'impressionismo ricercato e raffinato si dimostra insufficiente a chiarire il sottile stato d'animo per cui l'eroina del dramma di Amiel e Obey giunge a caricare la famosa rivoltella e per cui successivamente la crisi di quello squallido "ménage" borghese trova la sua pacata catarsi. *Coeur fidèle* di Jean Epstein (1923) trascende la banalità del soggetto, riguardante la solita donna tra due uomini, in virtù di quell'intuito dell'amore come fatalità misteriosa che è diffuso in tante opere dell'epoca, ma soprattutto in virtù di un senso evocativo del montaggio, che culmina nel dinamismo policromo e suggestivo della famosa "fête foraine", destinata ad influenzare tanti registi e ad instaurare nel mondo del film l'amore visivo per le giostre e i baracconi delle fiere. Piuttosto incomprensibile apparve il significato attribuito da Langlois alla espressione "ritorno al classicismo", quando si pensi alla proiezione da lui posta sotto tale insegna. Il secondo film presentato era infatti *Ménilmontant* di Dimitri Kirsanoff (1926), film di un estenuato romanticismo, riscontrabile non soltanto nel "fait divers" che gli offre lo spunto, ma nell'atmosfera grigia e sfatta che si respira in quella Parigi di sobborgo, delicatamente evocata, con uno stile impressionistico e dispersivo. Di una classica solidità è invece senza dubbio *Crainquebille* di Jacques Feyder (1922), l'opera probabilmente più matura e durevole passata sugli schermi veneziani, durante questa retrospettiva (a parte il ben più noto *Les Deux Timides* di Clair). Se l'influenza avanguardistica si palesa, in quest'opera, con la spiritosa scena del processo, durante la quale le impressioni dello sbigottito protagonista si visualizzano nella presentazione di un poliziotto gigantesco e di un testimone a discarico pigmeico, il fondamento di *Crainquebille*, basato su un racconto (poi ridotto per il teatro) di Anatole France, è realistico. In senso psicologico (la costruzione del carattere semplice, umano, sugoso del protagonista, erbivendolo ambulante, che, condannato per oltraggio alla polizia, viene alla sua uscita di prigione ridotto alla miseria dal boicottaggio esercitato dai suoi ex clienti, e spinto a desiderare e a cercar di provocare il

ritorno in prigione, in una scena che ricorda il racconto *Il poliziotto e l'inno* [*Il poliziotto e il salmo*] di O. Henry e la sua traduzione filmica ad opera di Henry Koster in *O. Henry's Full House* (*La giostra umana*, 1952); carattere cui Maurice de Féraudy conferisce un rilievo amorevolissimo e comunicativo ed in senso ambientale (la vita della strada, in particolare, è colta con estrema precisione di tratti, con vivo senso del colore). Su questa narrazione, dominata spesso da un alacre senso umoristico, si distende un velo di melanconica, amara e pur sostanzialmente ottimistica solidarietà umana, che invade la seconda parte del film e gli conferisce il suo timbro definitivo. Con *Crainquebille* per la prima volta Feyder affermò le sue più autentiche doti di narratore. Della prima avanguardia esponente tipico fu Marcel L'Herbier, del quale, anzi che l'annunciato e meno noto *El Dorado* (1921), abbiamo rivisto *Feu Mathias Pascal* (1925). Vero è che la copia presentata offriva una completezza maggiore di altre già vedute in Italia. Tale completezza ha contribuito a meglio chiarire il carattere del film che, basato sul romanzo pirandelliano, interpretato con estrema libertà e non senza richiami all'espressionismo, si effonde con tale compiacimento nel particolare diversivo e fine a se stesso, anche se piacevole (notevole in questo senso la descrizione del Casino di Montecarlo), da perdere di vista il senso profondo del racconto. Anche a questa proiezione è stato apposto un'etichetta equivoca: "L'Herbier e il linguaggio cinematografico". Che significa? Di René Clair, additato quale esponente della "costante di una tradizione", si è avuto, oltre a quel limpido capolavoro dell'epoca vaudevillistica muta, ancora influenzato dalla avanguardia e dai suoi trucchi, ma già permeato da acuto senso di ironia affettuosa verso la borghesia, che è *Les Deux Timides* (1928), *Le Voyage imaginaire* (1926), farsa fiabesca di un gusto insolitamente grossolano per Clair, influenzata tanto da Méliès quanto dalla "comica" d'oltre oceano, indicativa, comunque, quale preludio ad un più rigoroso e coerente svolgimento di temi qui solo annunziati. La proiezione intitolata "la fine del muto" si è aperta con *La Petite Marchande d'allumettes* (1928), mentre è evidente che un *Nana* (1926) avrebbe meglio rappresentato Jean Renoir che non questa "féerie" malinconicamente decorativa, ispirata ad Andersen. Le è seguito *La p'tite Lili* (1927), un piccolo "divertissement" tra buffo, patetico e tragico, composto da Alberto Cavalcanti sulla falsariga di una popolare canzoncina rielaborata da Darius Milhaud. A parte il fatto che Cavalcanti poteva venir meglio esemplificato, *La p'tite Lili*, cosa modesta

già di per sé, è risultata inutile e priva di senso per il fatto di essere accompagnata, anzi che dai temi di Milhaud (che pur figuravano sullo schermo, a mo' di didascalie), da sonate per il pianoforte di Mozart, il cui stile faceva a cazzotti con la fumisteria del film. Né fu questo il solo appunto da muovere al tristissimo pianista che si era assunto il compito di accompagnare le proiezioni. Terzo film del programma *Gardiens de phare* di Jean Grémillon (1929), un film basato su un soggetto di Feyder, influenzato sia dall'avanguardia sia, soprattutto, dal movimento documentaristico, e rivolto al raggiungimento di una scoperta drammaticità, attraverso il caso di un guardiano affetto da rabbia in seguito alla morsicatura di un cane. Quello che prevale è tuttavia il gusto della bella immagine. Quali esempi della così detta "seconda avanguardia" (quella propriamente detta), piuttosto ballettistica, decorativistica o surrealistica che non psicologistica come la prima, sono sfilati: *Le retour à la raison* di Man Ray (1923), successione incoerente di immagini, fotograficamente preziose o astrattisticamente vacue, in libertà; *Entr'acte* (1924), il sempre verdissimo balletto dadaista di Clair; *La Zone* (1928), un'esercitazione liberamente documentaristica di Georges Lacombe su straccivendoli e robivecchi di Parigi, che ricorda un poco certi documentari "neorealisti" dei nostri Antonioni, Comencini, Risi, Maselli, etc.; non che, in una visione proclamata privata e discutibilmente ritardata fino a Mostra conclusa per evitare di ledere presunte suscettibilità, *L'âge d'or* (1930) di Luis Buñuel, pasticciatamente e gratuitamente anarchica visione surrealistica di timbro anticlericale, dai significati alquanto contorti e spesso inesistenti, a dispetto di qualche tratto mordente o gustoso. Quest'ultimo film, comunque, fuoriusciva leggermente dai limiti della rassegna, essendo già sonoro. Sonoro, parlatissimo e perfino cantato è poi *Adieu Léonard* (1943) di Pierre Prévert su scenario di Jacques, secondo "pezzo" di una trilogia bizzarramente "cocasse", che comprende i ben più significanti e saporiti *L'affaire est dans le sac* (1932) e *Voyage surprise* (1947), il primo dei quali avrebbe comunque figurato più opportunamente, in grazia della sua più diretta parentela con un certo tipo di fumistico surrealismo. Un'attrazione a sé, la più rilevante del ciclo, ha costituito il *Napoléon* di Abel Gance (1927), il mastodontico film epico-biografico, il cui racconto si arrestò con l'inizio della campagna d'Italia. Di esso abbiamo veduto solo alcuni ampi brani, sufficienti tuttavia a dare una chiara idea dell'ispirazione più che mai enfatica, turgida, dispersiva del regista. Il suo gusto del particolare super-

fluo, della metafora ridondante diventa qui parossistico, diluendo oltre il lecito la misura del racconto o gonfiando l'immagine in un empito esaltato. Pure, il film, con la sua mole, il suo impegno, la sua lena torrenziale, impone il rispetto. Specie quando si constati come il "triplo schermo", episodicamente impiegato, anticipi il "grande schermo" attuale in maniera diretta (e pochi giorni dopo, alla proiezione del Cinemascope, dovevamo averne la riprova). Se, quando sullo schermo centrale appare una azione principale e sui due laterali appare un'azione di contorno, d'insieme, sdoppiata col facile espediente del rovesciamento simmetrico dell'immagine (per esempio, il condottiero a cavallo al centro e la colonna dei soldati, moltiplicata per due con l'inversione della stampa, ai lati), la sensazione può esser quella di una ipertrofia voluta (ma non priva di effetto), quando le tre immagini riunite si fondono, costituendone una sola, come nelle riprese dell'esercito, accampato o radunato, all'inizio della campagna italiana, la suggestione appare imponente. Sul piano del "kolossal", in parte giustificato dal tema, l'importanza precorritrice di Gance risulta allora indiscutibile.

Non è mancata, come si vede, ripeto, materia per utile ripensamento e discussione, ché il programma comprendeva buon numero di opere di non corrente disponibilità e di considerevole pregio o interesse. Se un più lucido rigore avesse presieduto alla selezione e all'ordinamento di tale materiale, la funzione esercitata dalla rassegna avrebbe tuttavia potuto essere altrimenti proficua. Non mi proverò, comunque, a suggerire in sede postuma ed in aggiunta alle osservazioni già mosse, le linee di una diversa selezione e di un diverso ordinamento: ormai, non potrebbe trattarsi che di un saggio del senno di poi e di un inutile pianto "sul latte versato".

Film di questi giorni

a. VI, n. 117, settembre 1953, pp. 148-150

Un marito per Anna Zaccheo (Giuseppe De Santis, 1953)

Un marito per Anna Zaccheo è stato, per Giuseppe De Santis, un film di parziale ripiego, cui egli è giunto in conseguenza delle remore poste in sede censoria e produttiva alla realizzazione del vagheggiato e altrimenti impegnativo *Nostro pane quotidiano*. De Santis è del parere che la miglior tattica da opporre alle restrizioni creative sia quella di un lavoro accanito, anzi che

quella di un fatalistico e sdegnoso isolamento. Di una simile posizione occorre dar atto al suo spirito generosamente combattivo. Egli ha inoltre messo le mani avanti in altre direzioni, sia chiedendo venia in anticipo per certe imperfezioni formali del suo ultimo film, dovute a cause tecniche indipendenti dal suo intervento (e su questo punto il suo scrupolo è stato anche eccessivo, a ragion veduta), sia negando preventivamente di aver voluto fare un film "su Napoli". Anche di questo prendo atto, ma temo che, dietro la giustificazione non richiesta, stia la consapevolezza di un notevole difetto del film: quello di presentare una Napoli per nulla più originalmente, più autenticamente realistica di quella finora ritratta dal novantanove per cento degli autori di film. È vero che, per la prima volta nella sua carriera, De Santis rinunciava, con *Un marito per Anna Zaccheo*, a puntare su una impostazione drammatica più o meno largamente corale (la chiave corale era stata fin qui una "costante", riscontrabile in *Caccia tragica*, 1947, ed in *Roma, ore 11*, 1952, soprattutto; ma anche in *Non c'è pace tra gli ulivi*, 1950, e perfino, se non addirittura essenzialmente, in *Riso amaro*, 1949, sebbene poi dallo sfondo di massa di questo film si staccasse prepotentemente una figura), in favore di un ritratto umano isolatamente considerato. Ma è pur vero che tale ritratto aspirava a riassumere una condizione umana e psicologica e sociale largamente diffusa; è pur vero che l'azione era stata ambientata a Napoli non a caso, ma per una ragione ben precisa [«perché più drammatico, più tipico è il problema dei rapporti amorosi nel meridione d'Italia»], e che di conseguenza la presenza viva di quella città doveva costituire uno dei presupposti essenziali del racconto. La Napoli di De Santis è, invece, una Napoli marginale, di fondo, evocata con un sostanziale ossequio a quel gusto dell'oleografia, del quadretto di genere, caro ai meno provveduti rapsodi cinematografici, specializzati nel racconto passionale, immancabilmente "napoletano". (Non sono assenti dal film alcuni tra i più accreditati luoghi comuni, sul tipo dell'osteria con terrazza a pergolato, aperta sul panorama della città, anche se ci sono risparmiate, De Santis se ne è fatto un elementare dovere, le vere e proprie cartoline illustrate). Quest'ultimo rilievo ci conduce al nocciolo del problema critico concernente il film. Sul "cattivo gusto" di questo regista esiste ormai, si può dire, tutta una letteratura. È ben noto come il suo senso istintivo e pletorico del racconto per immagini abbia fornito risultati discontinui, soverchiato come è spesso apparso da reminiscenze invadenti, da compiacimenti ostentati, da estetismi

contraddittori: sotto questo rispetto, dopo l'esordio diseguale ma più che promettente di *Caccia tragica*, dopo la lena inquinata dall'esibizionismo di *Riso amaro*, dopo l'accademismo falso di *Non c'è pace tra gli ulivi*, l'autentico, concreto, asciutto realismo di *Roma, ore 11* aveva fatto sperare in un ormai avvenuto processo di depurazione delle scorie, in una ormai attinta, placata maturità. *Un marito per Anna Zaccheo* dimostra che non è così. Opera dichiaratamente minore, per il suo impegno circoscritto, se pur intenzionalmente sociale, oltre che psicologico in un senso popolaresco, il film vede assai ridotta la sua portata sul piano sociale, proprio in conseguenza del generico folklorismo della cornice, della mancanza di un inserimento più realistico della protagonista entro un ambiente di cui essa appaia chiaramente il frutto e lo specchio ad un tempo. Il caso di Anna Zaccheo, a parte le esasperazioni nel gusto del "mélo" bassamente veristico o della "sceneggiata", tanto per rimanere in terreno napoletano, è assai mediocremente rappresentativo di una realtà sociale geograficamente individuabile. Ragazze indigenti che cercano un marito e trovano solo candidi spasimanti squattrinati o cupidi attentatori alle loro virtù se ne trovano dovunque, specie nell'ambito di un popolo povero come il nostro, di una società dalle evidenti sperequazioni. L'aver ambientato a Napoli l'azione, rinunciando però a caratterizzare lo sfondo al di là del limite folkloristico, ha sottratto universalità al tema, senza per questo arricchirlo in senso realistico. L'intemperanza rilevata si era fin qui manifestata, in De Santis, non soltanto attraverso le intrusioni romanzesche e fumettistiche, le quali avevano compromesso lo slancio epico-lirico di alcuni suoi scenari, ma anche, se non soprattutto, attraverso un impiego della macchina da presa talora ricercato e calligrafico (singolare contrasto con un temperamento programmaticamente teso verso una realtà da interpretare con accento polemico), attraverso una vistosamente plateale ricerca del materiale plastico, e via dicendo. Ora, in *Un marito per Anna Zaccheo* lo stile di De Santis appare castigato fin quasi alla anonimità. Non vi è traccia del movimento di macchina virtuosistico, dell'inquadratura studiata a freddo, del particolare urtante. Sembra che il regista abbia voluto adeguarsi, anche formalmente, al clima e all'assunto "popolare" della vicenda, raccontando quest'ultima con spedita dimessità. Tutt'al più è lecito riscontrare alcune ricerche di montaggio "interno" alla Antonioni, durante i colloqui tra la protagonista e il marinaio: l'allontanarsi e l'avvicinarsi dell'uno all'altro personaggio e alla macchina da presa, la docilità con cui questa ac-

compagna il nervoso gioco delle posizioni e dei rapporti sono indice di impegno psicologico. Ma questo non è sufficiente a conferire all'opera un suo timbro. Non mi sembra che il "problema dell'amore" per una ragazza povera italiana sia qui individuato con troppo maggior ricchezza di indagine, di elementi di giudizio che non in certuni tra quei prodotti del cinema pittoresco-passionale, vanto del nostro schermo "minore", il quale attinge senza pausa al filone della bassa letteratura popolare. De Santis, in sostanza, si è messo in concorrenza con Guido Brignone. E ha vinto il confronto, su questo non c'è dubbio. Ma la vittoria è di Pirro, per un uomo del suo talento. Che egli sappia raccontare con una maggior pulizia e con qualche più acuta scelta di tratti psicologici non aveva bisogno di dimostrarci. Vorrei invece che De Santis facesse miglior applicazione pratica delle sue premesse in senso popolare. Non è strettamente necessario, per fare opera popolare, fare opera di cattivo gusto, appellandosi alle basi più discutibili di una cultura, le basi feuilletonistiche. È singolare come proprio i comunisti, che giustamente si battono per un'elevazione del livello culturale della massa, le propinino poi i prodotti deteriori di un gusto risalente alla epoca in cui l'evasione nel romanzesco, condito, "ad usum delphini", di spirito di solidarietà per gli oppressi, costituiva un provvidenziale "oppio" per le masse, non ancora rese consapevoli dei propri diritti. In fondo, la firma di De Santis su *Anna Zaccheo* fa il paio con la pubblicazione, da parte de «l'Unità», nella sua "appendice", dei romanzi di Michel Zévaco e simili. Che del resto il regista non rifiuti affatto parentele del genere è dimostrato dall'orripilante finale del film, in cui, dopo il parallelo ostentato tra Anna Zaccheo, la fanciulla "caduta", e lo sciame delle liliali figlie di Maria, che sfilano, cantando sacri inni di laude alla Vergine, in processione, la protagonista, rientrata nella casa paterna, si affaccia al balcone e, di fronte ad una Napoli malamente dipinta, pronuncia frasi di una fiducia nella vita, bruscamente ed immotivatamente recuperata. In questo finale si assomma all'errore flagrante di gusto quello, anche meno giustificabile, di psicologia. L'inesplicabile riacquisto della serenità rappresenta un trapasso conclusivo inefficiente, tanto più spiacevole dopo il pungente tratto psicologico degli schiaffi dati allo sconosciuto importuno. Così, il film si chiude senza aver nulla risolto, ma con la pretesa di far credere allo spettatore d'aver risolto: e questo non è l'ultimo tra i suoi difetti.

Quanto a Silvana Pampanini, alla quale De Santis si è dichiarato sod-

disfatto d'aver fornito la prima autentica occasione come attrice, non direi che risulti in progresso rispetto, che so, a *Processo alla città*, dove la sua inesperienza era difesa dalla modestia della parte. Qui essa rivela un impegno generoso, evidente, assiduo, ma denuncia, accanto a sporadici momenti di attendibile sincerità, altri, e più frequenti, di fastidioso scolasticismo. Aggravato dal peggiore scolasticismo dell'attrice napoletana che l'ha doppiata, le cui intonazioni sono una via di mezzo tra quelle di una allieva di terza elementare che recita la lezione e quelle di un'interprete di scadenti *sketches* dialettali in uno spettacolo di rivista o di avanspettacolo. E qui si potrebbe ritornare sulla piaga del doppiaggio per gli attori italiani (reso talora inevitabile da casi, come questo, di ambientazione regionalistica e di impostazione semidialettale del dialogo). Ma non è questa la sede per un discorso del genere, e d'altronde qualcuno lo ha già opportunamente intavolato.

MISCELLANEA

Lionello De Felice esordì quale regista nel 1951 con un film, *Senza bandiera*, che adattava con un certo garbo a fatti ed ambienti nostri le formule del film di spionaggio. Sembrava lecito riporre in lui una qualche fiducia nel senso di una produzione media, caratterizzata dall'onestà della confezione. Non direi che tale fiducia sia gran che corroborata da *L'età dell'amore*, per il quale De Felice ha preso spunto da una vecchia e fortunata commediola di André Birabeau: *Dame Nature* (*Madre Natura*, 1936), rappresentata nel dopoguerra anche in Italia. Birabeau vi aveva spiegato certe sue facili doti di autore "boulevardier", puntando sull'eccezionalità della situazione e sulle superficiali brillantezze del dialogo, piuttosto che su un inconsueto tentativo in senso psicologico. Quale la trovata avrebbe potuto giustificare: si trattava del caso di due ragazzi appena quindicenni, i quali mettono al mondo un figlio "senza saperlo", un caso che coinvolgeva un giudizio di condanna verso le colpe di certi genitori, di alta o bassa condizione sociale, per diversi e non giustificabili motivi poco solleciti dei problemi dei figli. Era da sperare che De Felice traesse alla luce le potenzialità psicologiche, se non sociali, di un simile soggetto. E invece egli si è accontentato di sfruttarne gli spunti più superficialmente ridevoli o patetici (la morte della ragazza, innovazione dovuta evidentemente al desiderio di "sbrigarsi" del personaggio, divenuto ormai incomodo, per risolvere – apparentemente ed ipocritamente – la situazione), inzeppando il racconto di fioriture pittoresche in senso deteriore, affidate soprattutto all'ovvio estro

di Fabrizi. La unica freschezza, ad un film nato sotto il segno del "cliché" e della realtà da palcoscenico e rispondente al gusto di un Mattoli più dotato di una consapevolezza del decoro formale, deriva dai vergini volti di Marina Vlady e di Pierre-Michel Beck.

Verrà un giorno in cui, stanchi e spazientiti, smetteremo di occuparci dei film di Fritz Lang, il più tipico esponente europeo dell'accomodamento alle formule hollywoodiane. Lungi dal subire resipiscenze e dal covare episodici propositi di rivalsa (quali ha recentemente dimostrato, sia pure con mediocri risultati, perfino von Sternberg), Lang si è ormai, da otto anni, acconciato a riprodurre gli schemi più logori, prevalentemente gialli, lasciando cadere, a poco a poco, anche le vestigia esteriori di un suo stile, fondato, per esempio, sull'illuminazione a forti contrasti. Di una simile, disastrosa decadenza è recente segno *Gardenia blu* (*Blue Gardenia*, 1953), storia di una ragazza che crede a torto di aver commesso, in istato di ebrietà, un delitto, con le conseguenze del caso. In questo racconto, privo perfino d'ogni senso di tensione, non può certo qualche trita sovraimpressione di gusto remoto far riconoscere l'antica mano. Mette piuttosto conto di osservare, ancora una volta, come nulla di nuovo compaia sotto il sole: la trovata di partenza venne sfruttata, in senso vaudevillistico, s'intende, dal buon padre Labiche nel 1857, con l'atto unico *L'affaire de la rue de Lourcine*, rappresentato anteguerra anche in Italia da De Sica-Rissone-Melnati, col titolo *Il fattaccio di vico Nardones*, in una libera riduzione di Dino Falconi e Oreste Biancoli. Non voglio, con questo, sospettare che gli scenaristi del film l'abbiano letto o ascoltato: dico così, tanto per dire qualcosa su un film sul quale tanto varrebbe sorvolare.

Ed ecco Marilyn Monroe in "technicolor", in attesa di averla, censura permettendo, a tre dimensioni. La bionda "vamp" del momento tende comunque a fuoruscire anche così dalla costrizione dello schermo piatto, grazie alle cure di un operatore e di un sarto, cui pare che la censura americana abbia lasciato fare con meno "pruderie" del consueto. Vi è un certo *tailleur* cui sembra debbano schizzar via i bottoni da un momento all'altro, tanto le ineccepibili curve vi risultano costrette dentro. Vi è un abito rosso, generosamente scollato e fasciante, grazie al quale il "technicolor" assume, una volta tanto nel film, una funzione caratterizzatrice del personaggio. Per tacere di "combinazioni" e altri indumenti intimi. Sto parlando di *Niagara* (*Id.*, 1953) di Henry Hathaway, un impasto di "thrilling" e sesso, che, ai fini

di una ambientazione "realistica", sfrutta le popolari, quanto fin qui presso che inedite, cascate del Niagara, ivi compresa anche la cittadina che si trova di fronte ad esse. Come "thriller" *Niagara* reca più che evidenti i segni della lezione di Alfred Hitchcock, assimilata non troppo a dovere (il senso della "suspense" è sempre approssimativo, malgrado il caso sia stranamente affine a quelli prediletti dal regista inglese): anche qui vi è una sorta di paranoico, in fase di relativa tranquillità, il quale dovrebbe essere eliminato dall'amante della moglie sgualdrina, ma riesce a rovesciare la situazione, sopprimendo lui, prima l'amante e poi la moglie stessa e infine sparisce tra i gorghi. Il fatto è che Hathaway non possiede il taglio per questo genere di storie, né il gusto per certe atmosfere di terrore. Egli si indugia a contemplare le cascate oppure cerca diversivi, occupandosi della coppia tranquilla, messa a contatto con quella criminale, o peggio ancora della coppia rumorosa e stolida, posta a far da riempitivo all'azione. Si indugia soprattutto ad accarezzare le forme di Marilyn Monroe, come era in fondo suo compito, il film essendo stato fatto solo per questo. Delle due componenti, "thrilling" e sesso, era quest'ultima che contava per i produttori, ed il regista si è uniformato, conseguendo, ripeto, qualche acre, se pur ovviamente contenuto e convenzionale risultato di sensualità, con lo sfruttare la Monroe più che come attrice (se pur lo è nel pieno senso della parola), come animale di una felina bellezza. Il cui tipo e personaggio-base non può non ricordare quello di Jean Harlow. Non per nulla è giunta notizia che la Twentieth Century Fox ha rilevato i diritti sugli scenari dei film, interpretati a suo tempo dalla "platinum blonde". Il che potrebbe rappresentare una mossa, dal punto di vista di un produttore, non sbagliata. Ma resta da dimostrare che la Monroe sia attrice parimenti dotata, in direzione aggressivamente drammatica come pittorescamente comica. Il mito di Jean Harlow fu creato non soltanto dall'ufficio pubblicità della M.G.M., non soltanto dalla sua altera bellezza sensualmente plebea, ma anche, e direi soprattutto, dalla sua vena di commediante (uso il termine nel suo significato più comprensivo), che non abbiamo ancor finito di rimpiangere.

Film di questi giorni
a. VI, n. 118, settembre 1953, pp. 182-183

Il prezzo del dovere (*Above and Beyond*, Melvin Frank e Norman Panama, 1952) Se si bada al tema, *Il prezzo del dovere* è, tra i film americani del dopoguerra, uno dei più importanti. Sempre badando al tema, lo si potrebbe considerare l'altro pannello di un ideale dittico, iniziato da *Gembaku no ko* di Kaneto Shindō, la purissima elegia che il cinema nipponico ha dedicato alla tragedia di Hiroshima. Questo ultimo film, come si ricorderà, venne presentato a Cannes, dove non ebbe alcun riconoscimento, malgrado si staccasse piuttosto nettamente dagli altri in gara, dove anzi rischiò di non venir neppure proiettato, a causa dell'opposizione statunitense. Con *Il prezzo del dovere* gli Stati Uniti presentano adesso il loro punto di vista sull'avvenimento. Ma il punto di vista di chi ha inflitto la punizione non assorbe certo né può escludere quello di chi la punizione ha subita. Tutto invoglierebbe ad un raffronto tra i due film, proprio da un punto di vista tematico, di "tesi", se non esistesse tra l'uno e l'altro un così grande divario di impostazione, di stile, di gusto. È evidente che un'opera di sommesso e pur atroce lirismo, sulla linea del Rossellini di *Paisà*, non può essere commisurata con un prodotto "made in Metro Goldwyn Mayer", anche se questo si presenti con tutte le possibili caratteristiche di pulizia e di dignità esteriore. Resta il fatto, del resto abbastanza logico, che per gli autori dell'uno come dell'altro film, pur tanto dissimili tra loro, non esistono "gli altri" se non come entità astratta e più presupposta che reale, gli altri con la loro "ragione" da valutare. Voglio dire che nel film giapponese si assiste allo scoppio e alle conseguenze strazianti di un castigo inaspettato, la cui provenienza è tuttavia sottintesa soltanto; in quello americano si assiste al processo di esecuzione di tale castigo, come soluzione rapida di una guerra interminabile e sanguinosa, senza andare oltre una generica considerazione delle centomila vittime innocenti (in realtà furono assai di più; il film ignora tra l'altro la seconda bomba, fatta scoppiare, pochi giorni dopo la prima, a Nagasaki), che si sarebbero rese necessarie per evitare ulteriori spargimenti di sangue nel mondo. Unico altro punto comune: l'espressione di una speranza che l'esperienza crudele valga ad evitare futuri macelli. Espressione poeticamente giustificata in *Gembaku no ko*, sulle labbra di un popolo che cerca di considerarsi "espiatore" per conto dell'intera umanità, cavia dolorosa per

mezzo della quale l'umanità stessa dovrebbe aver toccato con mano quali potrebbero essere le spaventose conseguenze di una futura guerra totale. Meno giustificata sulle labbra del protagonista di *Il prezzo del dovere*, il quale, sul punto di decollare per la sua atroce missione di "sgancio", trova l'estrema giustificazione per la sua coscienza turbata, formulando l'augurio che il sacrificio degli innocenti a lui affidato valga a por fine non solo a quella in corso, ma a tutte le guerre: augurio plausibile nella sua prima metà piuttosto che nella seconda, dovendo fin da allora risultar chiaro a chiunque che il possesso di una così decisiva arma da parte di una nazione non avrebbe potuto rimanere a lungo esclusivo (lo dimostra la storia dell'umanità e dei suoi mezzi di distruzione), ma avrebbe determinato presto una nuova "balance of power", non si sa bene se foriera di pace o di guerra.

Il prezzo del dovere di Melvin Frank e Norman Panama, provenienti dall'attività in "équipe" quali sceneggiatori ma da tempo ormai anche registi delle proprie opere (tra le quali ricordo *Strictly Dishonorable*, 1951, da una commedia di Preston Sturges), affronta dunque un problema di interesse, quello relativo alla "moralità" della bomba atomica, ma tende a circoscriverlo strettamente, sia limitando l'azione sul piano storico (l'episodio di Hiroshima), sia concentrando il fuoco del racconto sulla figura dell'ufficiale incaricato di compiere la missione. Dalla prima circostanza deriva una certa maggior facilità di giustificare l'impiego dell'arma. Quando esso venne deciso, il mondo aveva ormai alle spalle sei anni di guerra devastatrice, il conflitto nel Pacifico tendeva, date le enormi distanze, a protrarsi in una serie di episodi di logorante cruenza. Così che l'opinione pubblica tirò comunque un gran sospiro di sollievo e solo a poco a poco si rese conto dell'entità dell'annientamento provocato dalla bomba. Il civile americano, al sicuro dall'offesa aerea, e quello europeo, ormai al di fuori dalla guerra distruttrice, barattarono senza troppo sforzo, nella propria coscienza, le centinaia di migliaia di morti civili giapponesi con le centinaia di migliaia di soldati (e anche di civili) d'ambo le parti, presumibilmente risparmiati attraverso una rapida conclusione del conflitto. Il film accenna solo "en passant" alla crisi di coscienza attraversata dai capi responsabili degli Stati Uniti, prima di giungere alla decisione. L'opinione pubblica viene, caso mai, polemicamente chiamata in causa alla fine, allorché il protagonista, reduce dall'impresa, ai giornalisti che gli domandano, per conto dei propri lettori, «come si senta», risponde, dopo un momento di esitazione e con una sfumatura

di acredine: «E loro (i lettori, cioè il popolo degli Stati Uniti) come si sentono?». La massima punta polemica si era tuttavia avuta poco prima, subito dopo lo "sgancio", allorché il capo missione aveva contrappuntato, con una smorfia eloquente di amarezza e di pena, la concisa frase di rapporto al suo comando: «Risultato buono».

Il problema proposto dagli autori di *Il prezzo del dovere* è comunque di carattere privato e psicologico. Concerne il pilota prescelto per l'impresa, lasciato libero di accettarla o meno, ma vincolato in certo modo dalla sua qualità di militare ad eseguire un ordine da altri impartito e repugnante comunque alla sua coscienza umana più immediata, anche se da lui considerato giusto nel quadro di una più larga, politica e magari anche umana, valutazione delle cose. Considerato entro tali limiti, il processo psicologico del racconto può anche essere accettabile, grazie allo sforzo palese per esteriorizzare le reazioni del pilota nella loro variabilità. Il colonnello Tibbets del film, infatti, accetta la missione dopo una riflessione brevissima (il suo «sì» è sostituito dal particolare della mano che schiaccia il simbolico pulsante), ma il racconto non manca di presentarci i suoi tormenti, i suoi ritorni sul dubbio. Vero è che il dubbio maggiore non concerne tanto l'opportunità di eseguire la missione quanto la responsabilità di decidere se essa debba considerarsi tecnicamente a punto e sicura, la responsabilità quindi di non "sprecare" un'arma tanto nuova e potente con un lancio intempestivo ed imperfetto. Ciò sminuisce il peso delle sue esitazioni, le quali sono d'altronde risolte secondo moduli retorici, allorché egli, recatosi dal generale suo immediato superiore per cercar di scaricare su di lui tale responsabilità, lo trova ferito in seguito ad un incidente e trae da questa circostanza lo stimolo per rinunciare alla "viltà" che aveva in animo. Nel conto dei convenzionalismi spettacolari, riconducibili a tante altre opere del genere, va poi messa tutta la parte riguardante i rapporti dell'ufficiale con la sua famiglia, in particolare con la moglie. Il conflitto nasce dall'isolamento e dalla segretezza assoluta cui egli è costretto dalla natura della sua missione e viene esasperato in maniera spesso fittizia. Dati per ammissibili il nervosismo, l'irascibilità, la incomprensione umana derivantigli dalla stanchezza e dal peso della responsabilità, non si riesce facilmente ad accettare le conseguenze estreme di "rottura" con la moglie cui essi vengono portati. Un minimo di "self-control" da parte dell'uno e di elasticità mentale da parte dell'altra avrebbe consentito una più serena valutazione dei fatti e di con-

seguenza una convivenza.

S'intende che il personaggio della moglie è quello che permette agli autori le evasioni spettacolari volte a "scaricare" l'atmosfera tesa del racconto: come quando la donna, cui è stato fatto credere che gli scienziati atomici i quali si aggirano per il campo in camice bianco sono degli idraulici, chiama disinvoltamente uno di essi affinché le aggiusti un rubinetto guasto nella cucina.

Quest'ultimo, del resto piacevole, particolare può dare un'idea di quello che è il film, inevitabilmente inficiato dalla indefinibile patina "M.G.M." da cui è avvolto. La serietà dello sforzo è evidente già nella ricerca di una problematica, la fattura è accurata, specie nello sfruttamento di materiale d'attualità, l'interpretazione di Robert Taylor, sebbene poco varia di espressioni, è dignitosa, eppure il tono generale è assai limitatamente autentico. Si sente la confezione in istudio (quella da cui talvolta evadono certi film bellici o spionistici della Fox, grazie ad un impegno più nettamente cronistico e realistico d'ambientazione e di tecnica), si sente la traduzione, sia pur diligente, sul piano spettacolare di un tema di impegno superiore alla portata di un metodo produttivo che non si smentisce. Con tutto ciò, l'opera ha numeri bastevoli per esser considerata insolita; il che, in tempi in cui tutto è solito, e non soltanto ad Hollywood, basta a render doverosa la sua segnalazione.

MISCELLANEA

La Republic Pictures si è affrettata, al fine di battere sul tempo la Fox ed il suo Cinemascope, sul quale abbiamo riferito da Venezia, a lanciare sul mercato alcuni film, realizzati secondo un sistema solo apparentemente analogo, chiamato "Vast Vision". Non so se l'impresa sia destinata a costituire un affare per la Republic, certo rischia di creare un duplice danno alla Fox, dato che il "Vast Vision" non è se non una grossolana contraffazione, una sorta di turlupinatura per i gonzi, destinata a determinare diffidenza nei confronti del sistema più serio, il quale avrà la disgrazia di giungere dopo. Lo schermo concavo del Cinemascope può, come è noto, adattare le proprie dimensioni a quelle della sala dove è installato (andando da un minimo di sette ad un massimo di ventiquattro metri di larghezza; ma lo "standard" efficiente americano è intorno ai diciannove metri e mezzo per sette e mezzo), ferme restando però le proporzioni tra larghezza ed altezza: 2 e 55 per 1 circa. La concavità massima raggiunge il metro e sessanta. Lo schermo

del "Vast Vision", a parte il fatto che è notevolmente più ridotto in larghezza rispetto a quello del Cinemascope veduto a Venezia (il che dipende anche, appunto, dalle dimensioni delle diverse sale, ma comunque limita la resa spettacolare che è supremo fine di simili tecniche), presenta un rapporto larghezza-altezza più ridotto. Manca cioè quello stacco imponente di larghezza rispetto allo schermo normale che ha reso tanto suggestivi alcuni tra i saggi veduti del Cinemascope. Si aggiunga che la concavità di tale schermo, essendo esso meno allungato, più tozzo, risulta accentuata rispetto a quello della Fox, e si comprenderà come al ridotto effetto spettacolare venga a sovrapporsi un fastidioso effetto di realtà irrealmente a semicerchio, il quale è ben lungi dal determinare l'illusione di profondità e di immersione nel quadro, caratteristica frequente del Cinemascope. Il colpo decisivo al "Vast Vision" è tuttavia dato dalla assenza della stereofonia. Questo esperimento ha dimostrato per assurdo come gran parte dell'illusione di profondità derivi proprio da un perfetto funzionamento del dispositivo stereofonico. In conclusione, *Il mare dei vascelli perduti* (*Sea of Lost Ships*, 1953) di Joseph Kane non desta altra impressione, eccetto quella di notevole ingrandimento dell'immagine, derivante da un semplice, volgare slargamento, mediante lente, dell'immagine consueta, registrata sulla pellicola (mentre, come è noto, l'immagine del Cinemascope viene compressa in sede di ripresa e poi fatta espandere in sede di proiezione, attraverso un duplice gioco di lenti, con un effetto di cui questo non può, comprensibilmente, essere che un inappagante surrogato, nato dall'improvvisazione frettolosa). Nella fattispecie è stata sterilmente ingrandita tutta una serie di luoghi comuni emotivo-sentimentali, cari da decenni al genere avventuroso americano, e non basta certo la generica ambientazione nel mondo di una "ice-patrol" (cioè di una flottiglia per la salvaguardia della navigazione dal pericolo degli icebergs) a far attribuire al film la più pallida delle ragioni d'essere.

Film di questi giorni
a. VI, n. 119, ottobre 1953, pp. 212-215

Il sole negli occhi (Antonio Pietrangeli, 1953)
Mentre nel nostro cinema sta dilagando il fenomeno per cui registi con più o meno valide attitudini si abbandonano ad ambiziose dichiarazioni

programmatiche intorno al film cui stanno attendendo, film che in troppi casi, a ragion veduta, si dimostra assai meno ricco di significati di quanto il regista aveva voluto farci credere, l'esordio di Antonio Pietrangeli è da accogliersi con soddisfazione particolare. Anzi tutto Pietrangeli non ha avuto fretta. Prima di affrontare la piena responsabilità di un film, egli ha accumulato una dozzina d'anni di apprendistato, di tirocinio severo, sia in qualità di scenarista sia in qualità di assistente alla regia, accanto a registi di primissima schiera. Senza contare i suoi precedenti di critico e di studioso. Solo a maturazione avvenuta, intimamente come tecnicamente, egli ha compiuto il passo definitivo, elaborando un film, il quale – il fatto è da sottolineare – reca dal soggetto alla regia, attraverso lo scenario, steso, ovviamente, in collaborazione con altri, tra cui Suso Cecchi d'Amico, l'impronta di un solo autore.

Pietrangeli, cresciuto alla scuola del neorealismo, si è accostato fin dal suo primo esperimento registico, ad un tema impegnativo. Impegnativo anche perché inedito o quasi: la figura della domestica, realisticamente considerata nel suo ambito sociale, nei suoi mutui rapporti con i padroni, nella sua caratteristica e primitiva mentalità di "inurbata", è infatti un personaggio che fino ad oggi il cinema neorealistico non aveva incontrato sul proprio cammino se non di scorcio. Il precedente più cospicuo in materia rimane pur sempre quel *Sissignora* (1941) del compianto Ferdinando M. Poggioli, basato forse su intenzioni non dissimili da quelle dimostrate adesso da Pietrangeli, ma irreparabilmente inficiato dai presupposti "feuilletonistici" che gli derivavano dal romanzo omonimo di Flavia Steno su cui si fondava. Qualcuno tende oggi a sopravalutare *Sissignora*, quale anticipatore del neorealismo postbellico. Certo, Poggioli era riuscito in quel film, oltre che a tratteggiare una psicologia, approssimativa ma autentica, ad evocare una certa realtà "popolare" (vedi la "balera" domenicale), ma soltanto attraverso frammentari accenni, soffocati da una costruzione dominata da un accento melodrammaticamente lacrimoso. Comunque, il precedente sussiste, anche perché, sia pure in maniera sommaria, *Sissignora* suggeriva il problema della incomprensione tra domestiche e padroni – certi padroni, almeno –, con spirito di decisa simpatia verso la domestica, vittima dell'affezione nutrita verso il bambino a lei affidato. Nella contrapposizione della madre alla *serva*, sotto il riguardo del comportamento verso il piccolo, nell'olocausto della seconda, vittima innocente del proprio slancio e dell'iniquità altrui, affiorava

decisamente la sostanza "populistica" in un senso tutto d'appendice, mutuata dal romanzo. E vedremo tra poco come merito essenziale di Pietrangeli sia stato quello di tenersi lontano da ogni schematizzazione, da ogni presa di posizione preconcetta, da ogni polemica troppo scoperta. Da che parte si dirigano le sue simpatie è evidente, ma non per questo il disegno psicologico della protagonista è meno ricco di chiaroscuri, in modo da fare di essa una vera e propria creatura umana, con la complessità dei suoi problemi particolarissimi, e non un semplice "agnello" caduto ignaro in mezzo ai lupi cittadini. I precedenti che è dato ricordare nel quadro del nostro cinema postbellico sono meno rilevanti, anche se di più degno risalto artistico: ché la servetta di *Umberto D.* (1952) di Vittorio De Sica, se costituiva la più fresca ragion di vita del film, andava considerata una sorta di caso-limite, nella sua animalesca incoscienza, e comunque veniva studiata solo di riflesso; come di riflesso veniva considerato quel tenero e attendibile personaggio, che era ne *Le infedeli* (1952) di Steno e Monicelli la camerierina indotta al suicidio dalla falsa accusa subita[48].

Se il personaggio di *Umberto D.* era il risultato di una sorta di verismo alieno dal prender aperta posizione nei suoi confronti, quelli di *Sissignora* e di *Le infedeli* valevano di occasione per una polemica, più sbrigativa nel primo caso, più insistita nel secondo, avente come mira la società alto-borghese presso cui tante di queste ragazze di campagna trovano lavoro, ma non comprensione, anzi talvolta motivo di amarezza e magari di disperazione. L'obiettivo era limitato, i casi proposti erano lungi dallo esaurire il problema. Il merito essenziale di Pietrangeli è anzi tutto quello di avere, partendo da un presupposto di almeno relativa obiettività, allargato il campo visuale, con il cogliere, della sua Celestina, non un momento artatamente significativo, ma tutta una fase del "curriculum" quale "lavoratrice domestica". Che cosa sarà di Celestina, uscita dalla quadruplice esperienza

[48] Non rientra ovviamente nei nostri scopi di esaurire qui l'argomento "la domestica nel cinema italiano". Altrimenti correrebbe l'obbligo di ricordare altri titoli, primi fra tutti *Domenica d'agosto* (1950) di Luciano Emmer, dove la figuretta della serva inguaiata col metropolitano era forse più saporosa e ben rilevata, ed *È primavera*… (1950) di Renato Castellani, dove il personaggio della domestica veniva vivacemente inquadrato in un particolare ambito regionalistico. Ma questi ed altri precedenti non spostano sostanzialmente i termini della questione, trattandosi di personaggi periferici o comunque considerati al di fuori di una loro approfondita problematica.

di servizio e da quella, anche più istruttiva, dell'amore senza sospetti il film non dice né si propone di dire. All'intelligenza dello spettatore è affidata la previsione di quello che potrà essere il comportamento futuro di una ragazza ormai madre e fortificata da un contatto delusivo, ma chiarificatore, con l'esistenza nei suoi più crudi aspetti. Tanto per spiegarci in termini di buonsenso popolare, possiamo dire che, dopo quanto le è capitato nel film, Celestina avrà *imparato a vivere*. A vivere come le impone la sua condizione (Pietrangeli non intende proporre "rimedi" o soluzioni demagogiche alla consuetudine secolare per cui la società borghese può disporre della presenza e del lavoro quotidiano di migliaia di ragazze, sospinte in città da un bisogno che i frutti della terra non riescono a soddisfare), complicata dalla sopravvenuta, prematura maternità; a vivere con esatta comprensione dei suoi diritti e dei suoi doveri, di quello che le è legittimo e di quello che non le è legittimo sperare e credere.

Pietrangeli sembra aver fatto tesoro della miglior lezione del neorealismo, la lezione dell'antiretorica. Significative a tal proposito sono certe sue dichiarazioni, aliene da ambizioso messianismo: «Mi interessava solo raccontare vizi e virtù di un'umanità semplice, primitiva, sprovveduta, che si trova di colpo messa a contatto con quella tanto più complessa, scaltrita e affannata che popola una città… Se col mio film sarò riuscito comunque a esprimere sia pure una parte delle difficoltà, delle incertezze, dei dolori, delle ottusità – e magari della protervia – di una sola tra quelle migliaia di ragazze che ogni anno vengono dalla campagna in città, perché costrette a servire, credo di non aver fatto una fatica del tutto inutile»[49]. Pietrangeli ha scrupolosamente osservato le sue premesse, mantenuto quanto prometteva in partenza. E questo è già di per sé un fatto importante, specie a raffronto con la sproporzione, che ricordavo all'inizio, tra propositi e risultati di certi suoi colleghi anche più navigati di lui.

Ma si diceva del tema del film. «Pietrangeli… sostiene che alla base di tutti i rapporti intercorrenti tra il padrone e la persona che lo serve sta quello, per lui mostruoso, secondo il quale il padrone considera la persona di servizio da un punto di vista solo utilitaristico e se ne serve – egli dice – "come di un aspirapolvere", senza avere, cioè, quando ordina, preoccupazioni umane di sorta. E ciò fa per natura, per tradizione, semplicemente,

[49] A. PIETRANGELI, *Entra la cameriera*, in «Cinema Nuovo», n. 18, settembre 1953.

senza alcuna malvagità. Come, del resto, istintivamente, al di fuori di ogni intenzione offensiva, al solo fine di una adeguata difesa, fa il servitore, il quale pone, nell'eseguire l'ordine, la stessa indifferenza che metteva, nel formularlo, il padrone»[50].

Questo punto di vista sarebbe possibile enunciarlo press'a poco negli stessi termini attraverso la visione del film, voglio dire anche senza conoscere le dichiarazioni del regista. Segno che questi è riuscito a travasare senza sforzo il proprio concetto entro il telaio narrativo dell'opera. La quale gode della propria struttura episodica, resa salda dalla presenza di Celestina e dalla permanenza dei suoi problemi, del suo rapporto affettivo con Fernando, lo stagnaro. Quattro sono gli episodi fondamentali (oltre al prologo brevissimo: la partenza di Celestina per la città; all'epilogo: il tentativo di suicidio, l'ultimo incontro con Fernando all'ospedale, in cui Celestina ribadisce, di fronte all'uomo che ha ripagato di utilitaria incoscienza il suo esclusivo affetto, la propria volontà di ricominciare da capo, sola; a qualche rapido brano di collegamento, tra cui è gustoso quello del prete che procura a Celestina l'impiego presso la famiglia siciliana), corrispondenti ad altrettante tappe della carriera di Celestina quale domestica prevalentemente a tutto fare: presso la famiglia di media borghesia, esigente e convulsa; presso la famiglia del vecchio professore pensionato, priva di mezzi ma non di soverchiante affetto; presso la famiglia dell'alta borghesia, dove vige una fredda etichetta ed è assente il rapporto umano sia in senso positivo sia in senso negativo; presso la famiglia "mercantile" dei *grassi* arricchiti, confidenziali e svelti nell'allungare le mani.

Nella pittura di questi quattro ambienti, assai ben scelti, in quanto indicativi, e differenziati acutamente tra di loro, va ricercato il nocciolo e il sapore più autentico del film. La somma delle notazioni è ricca, originale, anche se ai due episodi più azzeccati, vale a dire al secondo ed al quarto, non è estranea un'influenza, rispettivamente, di Castellani (quello di *È primavera*…, 1950, così svelto a cogliere l'essenza della mentalità siciliana; si veda in proposito il personaggio del "fidanzato" agente di polizia, col suo formalismo ampolloso, con la sua retorica e la sua sostanziale, interessata, meschina pavidità: i rapporti con quest'ultimo sono illuminati con tocchi maestri, la passeggiata domenicale con la ragazza è una pagina esemplare)

[50] M. Di Thiene, *Celestina o Il sole negli occhi*, in «Cinema», n. 112, giugno 1953.

e di Emmer (vedi il colorito romanesco, il compiacimento nella pittura di quella famiglia di cicciuti, gli stessi scorci della spiaggia, peraltro, così deserta e ventosa, tanto diversa da quella di *Domenica d'agosto*, 1950). Il secondo ed il quarto ambiente appaiono i più inediti non solo e non tanto in sé e per sé quanto in rapporto con la presenza del personaggio della domestica. Si veda, nel secondo, come si coaguli lentamente il sentimento d'affetto reciproco, tra quel vecchio professore, il quale spende i suoi pochi quattrini in ponderosi tomi per la sua biblioteca, e la sua modesta e dignitosa consorte da una parte, e la stordita servetta dall'altra. Come venga colta nella sua realtà l'atmosfera di scienza polverosa, di decoro inconcusso e di fame nobilmente sopportata. Come il clima esageratamente familiare che Celestina trova in quella casa solitaria (clima il quale sfocia nell'avventata promessa di eredità) faccia da singolare ed esatto contrappeso e contrasto al clima di estraneità e freddezza del primo o del terzo episodio, concorrendo ad accentuare il disorientamento nella ragazza, impreparata di fronte a quella mutevole e contraddittoria realtà. Si veda ancora, nel quarto episodio, il diverso tipo di cordialità, derivante dalla rumorosa euforia di quella gente bottegaia e ben pasciuta, oscuramente conscia di non essere di livello troppo superiore a quella della domestica, intenta ad impiantare rumorose e futili liti, a dir grossolane facezie e a cogliere il proprio bene dove lo trova, si tratti pure delle allettanti curve della persona di servizio! Più ovvia l'osservazione d'ambiente negli altri due casi, entrambi rappresentativi del diaframma che in genere si viene a frapporre tra servi e padroni. Come nel caso di quei comuni borghesi, marito succube e moglie ostentante una dignità superiore a quella reale, incoerenza nei suoi rapporti con la domestica, da cui, in cambio di qualche distratta parola di comprensione, pretende una meccanica rispondenza alle proprie esigenze. O di quella casa di lusso, dove la padrona comunica con la cameriera per il tramite del maggiordomo e dove è possibile spaccare a bella posta un rubinetto senza che nessuno si accorga del dolo.

Il filo conduttore tra questi momenti è, dicevo, il carattere fidente di Celestina, specie in rapporto con quello spregiudicato di Fernando. Per quanto riguarda il personaggio della protagonista, reso atto ad Irene Galter di una interpretazione varia e delicata, che la indica definitivamente come un'attrice giovane d'avvenire (eccellenti pure, ed anche più, il Ferzetti, ed in genere il contorno dei caratteristi), occorre osservare come essa si co-

stringa con un certo sforzo entro i panni della contadinotta ignara. Si riesce a crederle solo quando comincia ad "aprire gli occhi". Precedentemente, si nota un qualche contrasto tra i suoi atti "primitivi" e la sua figura da "signorina" (lo stesso vestito che indossa in tutta la prima parte non sembra proprio di una contadina appena scesa dai monti). Il contrasto si fa tanto più grave in quanto i suoi due fratelli vengono presentati come due trogloditi, due gozzuti della Val d'Aosta o poco meno. Una singolare famiglia. A parte ciò, il delinearsi, l'interrompersi e il riprendere della relazione con Fernando sono seguiti con una facoltà d'osservazione vigile, chiarificatrice, grazie anche all'assidua presenza, spesso saporosa, del "coro" delle colleghe di Celestina (significativa in particolare la emiliana, mentre la veneta, più opaca, soffre anche di una scadente sincronizzazione). Il centro del rapporto e forse il centro narrativo del film è dato da quella gita sul lago, dove, meglio che in qualsiasi altro momento, il contrappunto corale giova alla definizione del rapporto tra i due protagonisti, illuminato con una discrezione, una penetrazione singolarissime. Allora anche il paesaggio assume una funzione, con quella boscaglia, quel lago, che si contrappongono, quale emblema di effimera libertà, alla città dalla selva di case tutte eguali, quelle di fronte a cui Celestina si era sentita disorientata al proprio arrivo.

Come prova d'esordio *Il sole negli occhi* è dunque assai positiva. In un'annata che non ci ha risparmiato delusioni d'ogni provenienza la nascita di un nuovo regista è un fatto da festeggiare con adeguata soddisfazione. Di fronte alla quale cadono i marginali rilievi cui il film dà adito e cui va aggiunto per lo meno quello relativo al titolo: nebuloso e deteriormente letterario, tutto il contrario, vale a dire, di quello che è il film.

MISCELLANEA

Tempi duri, per Margherita Gauthier. Il centenario non le ha portato fortuna. Giorni fa assistevamo all'impresa di un nostro provveduto commediografo, il quale ha avuto la bizzarra idea di rifare il dialogo a *La signora delle camelie*, infarcendolo di discutibili spiritosaggini e di vaghi fremiti esistenzialisti, privandolo, cioè, di qualsiasi alone romantico. Oggi ci troviamo di fronte ad una *Traviata '53* di Vittorio Cottafavi, cui non è evidentemente estraneo l'esempio di Clouzot e della sua *Manon* (1949). È il caso di ripetere quello che si diceva poche settimane fa, dopo Venezia, a proposito di *Les Orgueilleux* di Yves Allégret: e cioè che Clouzot conviene lasciarlo fare da Clouzot. La *Manon* di Clouzot offriva una certa prospettiva modernamente

acre, entro cui si inserivano i personaggi mutuati dall'abate Prévost; la *Traviata* di Cottafavi (soggetto di Tullio Pinelli e Federico Zardi, sceneggiatura di Pinelli e Siro Angeli) non è che un parziale ricalco, di origine deteriormente letteraria e dai risultati assai poco eloquenti. Ricalco duplice, ché, se lo spunto primo per il "travaso" è dovuto a Clouzot, il clima, entro cui la romantica vicenda è stata, con preteso disincantato realismo, trasferita, è quello, né più né meno, di Antonioni e del suo *Cronaca di un amore* (1950). Già quel pur notevolissimo film appariva lacunoso, talvolta impacciato nella presentazione del mondo altoborghese di Milano, con la sua mondanità poggiante su un solido affarismo. *Traviata '53*, nel ricalcare ambienti, situazioni, personaggi di Antonioni, rimane su un piano di assai maggiore genericità. L'impasto di realismo di seconda mano e di romanticismo residuo, da cui risulta il film, non offre una giustificazione plausibile, interiore (quale poteva essere appunto il cinismo di Clouzot) per un simile tentativo, sprovvisto, ormai, di una sostanziale originalità. Il traliccio originario ha subìto, ovviamente, radicali trasformazioni, serbandosi solo all'inizio entro i binari della diligente parafrasi. Il fulcro della nuova "interpretazione" risiede nella trovata che ha sostituito quello che è il centro della commedia: la decisione del sacrificio, vale a dire il dialogo col "vecchio genitore" (contro il quale si è pure accanito il commediografo di cui sopra, sostituendo alla rinuncia in chiave romantica una volontà di *attuarsi* in chiave, ripeto, larvatamente esistenzialistica). Nel film nessun incontro, nessun dialogo col padre, ma una volontaria rinuncia di Margherita, conseguente – udite, udite – alla circostanza che il suo amante ufficiale, potentissimo nel mondo degli affari, ha fatto, per vendetta contro la sua relazione col giovane, sospendere dalle banche i crediti all'azienda del padre di lui, crediti che vengono riaperti non appena la donna ha compiuto il sacrificio. L'espediente è abbastanza puerile ed improbabile, questo magnate dell'industria e della finanza che sfoga sul piano degli affari i suoi livori sentimentali è troppo ridicolo per esser preso sul serio. Specie quando, dopo tanto averne inteso parlare, lo si vede comparire con le sembianze di Eduardo De Filippo e la voce di Giulio Panicali.

La durezza del discorso, se riguarda il genere dell'esperimento e i modi del suo concretarsi (attraverso il solito racconto e frammenti, talora non troppo in regola con la logica), non riguarda l'esteriore mestiere del Cottafavi, che può aspirare probabilmente, dopo anni di oscuro tirocinio, a far di meglio. Formalisticamente considerato, il film è assai nitido, grazie,

anche alla bella fotografia di Arturo Gallea, e presenta perfino qualche pretesa d'atmosfera: vedi il notturno vagare di Margherita, legato peraltro a molteplici reminiscenze. Del resto, tutto il film è tributario nei confronti di questo e di quello: certi impieghi degli strumenti solisti, certi splenetici abbandoni del commento musicale di Giovanni Fusco ci riconducono ancora una volta ad Antonioni, mentre il personaggio della mezzana di lusso (assai vividamente interpretato da Gabrielle Dorziat, la migliore in campo, ché Barbara Laage alla inquietante presenza fisica unisce una presenza interpretativa solo saltuaria e Armando Francioli appare per lo più raggelato, ristretto in sé) proviene dritto dritto da *Manon*, come dimostra anche la scelta dell'interprete.

Con una certa nettezza di tecnica a stacchi il metodo rievocativo è impiegato in *La follia di Roberta Donge* (*La Vérité sur Bébé Donge*, 1952) di Henri Decoin, un film la cui frequente precisione formale e strutturale non fa che sottolineare la stucchevole e letteraria vuotaggine del racconto. Questo propone un aspetto di quella casistica matrimoniale e, in genere, di rapporto tra i sessi, cara al cinema francese e della quale un esempio recente è *L'ora della verità* (*La Minute de vérité*, 1952) di Jean Delannoy. Tra i due film, in effetti, sembra esistere qualche parentela, non soltanto nella loro struttura ad incastro, ma nell'indole di certe svolte narrative. Il confronto non può che aiutare a stabilire lo scarso peso del film di Decoin, dotato di un dialogo più pretenzioso che proficuamente illuminante. Inoltre, se il film di Delannoy sfociava in soluzioni convenzionali, questo di Decoin si appoggia a presupposti psicologici e di situazione sufficientemente insoliti e discutibili per riuscire probanti. Questa giovane moglie inesperta ed innamoratissima del marito più anziano, ricco e amante dei propri comodi, la quale uccide a freddo quando il suo amore è definitivamente crollato sotto il peso delle mortificanti disillusioni, risulta, ad onta della bravura di Danielle Darrieux (e Jean Gabin non le è da meno), una figura di comodo, ideala al puro scopo di costruire un meccanismo esteriormente esatto come certi giochi di pazienza cinesi.

Mare crudele (*The Cruel Sea*, 1953) di Charles Frend ha ricevuto, pochi mesi fa, il Lauro d'Oro di Selznick. E, visti gli altri film rimasti in lizza, possiamo anche dire che non l'ha rubato. Esso tra l'altro risponde abbastanza esattamente agli scopi che quel discutibile premio si prefigge. Ispirato al romanzo omonimo di Nicholas Monsarrat, illustra infatti le imprese di una

corvetta britannica durante l'ultima guerra. Le illustra prescindendo da ogni tono epico, o quanto meno eroico, insistendo fino alla monotonia sul grigiore di un compito quotidiano, che esponeva l'equipaggio a tutti i rischi di un mare, "crudele", più ancora che in sé, a causa dell'insidia dei sottomarini. Due tra questi avrà affondato la corvetta alla fine della guerra, un bilancio in apparenza modesto, ma in realtà ragguardevole, frutto di infinite sofferenze e prove di coscienza e di valore. Ho usato di proposito la parola coscienza, anche per sottolineare come *Mare crudele* voglia essere un film, più che di fatti, di stati d'animo. Esemplificati e riassunti nella psicologia di colui che della nave ha la responsabilità, il comandante (il robusto Jack Hawkins), chiamato ad addestrare ufficiali inesperti, a risolvere situazioni difficili, ad affrontare dilemmi morali tormentosi, come quando la nascosta presenza di un sottomarino da affondare lo costringe a sacrificare numerose vite di compatrioti, i quali, in mare, attendevano invece da lui salvezza. In certe notazioni psicologiche, in certa impalpabile atmosfera di "missione", con il peso incombente della guerra che opprime gli animi, sta il pregio di *Mare crudele*, film di buona fattura, nel suo realismo ricostruito, il quale non dice tuttavia nulla di minimamente nuovo sull'eterno argomento della guerra di mare e non trascura neppure di ricorrere, per alimentare una narrazione ad ogni passo stagnante, a "clichés" scontati come quello del "secondo" attaccabrighe. Forse *Mare crudele* ha il torto di arrivare un po' in ritardo. In ogni caso, però, anche se ricorda un film come *Il cacciatorpediniere Torrin* [*Eroi del mare*] (*In Which We Serve*, 1942) di Noël Coward e David Lean, si avvantaggia rispetto ad esso, in grazia di una maggiore autenticità e di uno spirito meno legato ai doveri apologetici della propaganda bellica.

Il favoloso Andersen (*Hans Christian Andersen*, 1952) di Charles Vidor, in cui Samuel Goldwyn ha prodigato alcuni anni di fervori e parecchi dollari, è uno scherzo di pessimo genere ai danni del più popolare autore di fiabe che conti la vecchia Europa. Andersen è stato assunto a pretesto per un "musical", fondato, con fantasia piuttosto avara, su una veneranda situazione di amore inappagato e nel quale le più celebri fiabe sono ridotte a semplici pretesti per altrettante canzoncine, affidate agli estri di Danny Kaye, evanescente protagonista. Senonché sul lato canoro del film, che sarebbe poi quello sostanziale, non è dato pronunciarsi, in quanto lo zelo dei nostri doppiatori è giunto fino a far sparire la voce di Danny Kaye. In compenso, il film è stato stiracchiato fino ad adattarlo alle dimensioni di un

qualsiasi schermo panoramico, definito favoloso pur esso. La più fortunata delle fiabe, nei confronti degli autori del film, è stata quella che ha dato origine al balletto conclusivo, che è il pezzo di bravura per il quale esso è stato evidentemente imbastito (con scarsissimo sale nello scenario – di Moss Hart – e tanto, tanto oleografismo nel colore, nelle scene e nei costumi da calendario dozzinale per bambini): qui l'inventiva coreografica di Roland Petit, l'efficienza del suo corpo di ballo, solista la bruna Renée Jeanmaire, che figura pure come protagonista del film, accanto ad uno spaesatissimo Farley Granger, il gusto scenografico di Antoni Clavé si sono fusi in un risultato cromaticamente e dinamicamente spesso suggestivo. Il quale non è tuttavia sufficiente a giustificare l'ibrido zibaldone.

In fondo, chi volesse potrebbe ripercorrere la parabola involutiva del cinema americano, semplicemente attraverso l'esame delle sue tre *Vedove allegre*, dovute – si badi – ad altrettanti registi di origine austrotedesca: quella di Erich von Stroheim (1925), quella di Ernst Lubitsch (1934) e questa di Curtis Bernhardt (*The Merry Widow*, 1952). Le conclusioni sarebbero sconfortanti: dalla sarcastica cattiveria, dal crudele verismo di Stroheim, dall'iridescente malizia, dal prezioso decorativismo di Lubitsch siamo arrivati alla gonfia pacchianeria di un "technicolor" offensivo, la quale è stata aggravata dall'ipertrofia di uno schermo panoramico sfruttato solo come fenomeno da baraccone (anche se una certa continuità del montaggio interno, alieno da stacchi e da dissolvenze, rende questo film, meno inadatto di altri alla proiezione su grande schermo, oggi praticata con criteri tanto arbitrari e prescindenti da ogni discriminazione). L'aspetto più grave del film, tuttavia, specie per chi ricordi la scintillante levità ed allusività dell'opera lubitschiana, risiede nell'estrema grossolanità di uno scenario, dovuto a Sonya Levien e William Ludwig, il quale manipola assai disinvoltamente i termini della trovata fondamentale, rimasta ovviamente immutata. Nella *Vedova allegra* di Bernhardt non c'è più traccia di ironia, di beffa sottile, ma soltanto un greve appoggiare su vetuste note farsesche, un meccanico procedere di una schermaglia amorosa che, priva d'ogni imprevisto per sua stessa natura, è stata privata anche del fertile pimento dell'umorismo. Che non era lecito attendersi neppure dai protagonisti, la soltanto graziosa ed elegante (costumi di Helen Rose e Gile Steele) Lana Turner e il cafonesco, inespressivo ed ingombrante Fernando Lamas (oh, ombra di Maurice Chevalier!). Dei quali, praticamente, uno solo canta, quello che è in grado di farlo, cioè il secondo,

il quale si aggiudica perfino le romanze della donna; ma noi non siamo in grado di pronunciarci sulle sue virtù canore, perché, secondo un vezzo che si diffonde, l'intera colonna sonora è stata – malamente – doppiata. Tra le molte cose che si fanno acutamente rimpiangere, del film di Lubitsch, sono le straordinarie coreografie di Albertina Rasch. A quella sapiente sinfonia di bianchi e di neri, in cui il regista aveva fuso elementi scenografici, costumistici, coreografici, si sostituisce qui, nella scena del gran valzer, una sinfonia in rosa, con intenzioni psicologiche (la visione intonata a quel colore vorrebbe suggerire uno stato d'animo), in cui il coreografo Jack Cole palesa una fantasia mediocre e assai poco intonata ad una coerenza di gusto, rispetto all'epoca evocata. A serbare stancamente i collegamenti con il passato è rimasta la sola Una Merkel, ahi quanto mutata da quella che tanto spiritosamente recitava nel 1934 la parte della regal consorte di Marsovia. Oggi essa interpreta tutt'altra parte, innovazione dell'attuale scenario, e i suoi compagni caratteristi, magari buoni attori in sé, suscitano per contrasto il ricordo di Edward Everett Horton e degli altri interpreti d'un tempo, diversamente arguti. Quello che non capisco è perché la Metro si ostini a fare insulto ai bei ricordi del tempo che fu, con "re-makes" inadeguati e volgari. Ieri *Roberta* (*Lovely to Look At - Modelle di lusso*, 1952, di Mervyn LeRoy), oggi – cosa più grave – *La vedova allegra*. Resterebbe per lo meno da dimostrare se la pacchianeria costituisca un buon affare.

Film di questi giorni

a. VI, n. 120, ottobre 1953, pp. 244-247

Gelosia (Pietro Germi, 1953)

Rileggevo, in questi giorni, il giudizio dato, a suo tempo (25 gennaio 1943), su *Gelosia* di Ferdinando M. Poggioli, da Giuseppe De Santis, in «Cinema» v.s. (n. 158). Un giudizio di condanna, spicciativo ed ingeneroso, il quale, accomunando l'opera ad un'altra, assai meno significativa, dello stesso autore (*La morte civile*, 1942), parlava di «mezzi cinematografici antiquati», di «teatralità di ritmo», di «affrettata preparazione», di «malafede del linguaggio usato», «tutto esteriorizzante», di racconto «indeciso», che «va avanti a sbalzi». Lo stesso De Santis contrapponeva *Gelosia* al di poco anteriore *Sissignora* (1941), come ad un'opera dalla «dignitosa coerenza». In epoca più

recente, un altro studioso della stessa corrente di De Santis, Antonio Pietrangeli, in una sua sintesi storica dedicata al cinema italiano, non si discostava da quel giudizio, liquidando *Gelosia* con la sommaria definizione di «tentativo maldestro»[51]. Io sono sempre stato e rimango di tutt'altro parere. Ritenendo che, se Poggioli va riconosciuto, come va riconosciuto, a detta degli stessi critici – oggi registi – menzionati, uno di coloro che più dignitosamente si adoperarono per un rinnovamento della stanca e falsa ispirazione del nostro cinema, in una direzione mediatamente realistica (attraverso, cioè, il compromesso del ricorso alle fonti della letteratura veristica, a sfondo regionale, a cavallo tra i due secoli), *Gelosia* ha buoni titoli per essere considerata l'opera più rappresentativa di questo regista prematuramente scomparso. Il mio pensiero su *Gelosia* è ancor quello che esprimevo tre anni fa, tentando di trarre alcune conclusioni dall'esame del contributo recato da Poggioli al nostro cinema: «Dopo il ricordato *La morte civile*, Poggioli nobilita il proprio gusto di regista, a suo modo, letterario, e si rivolge alla narrativa veristica dell'ultimo ottocento: *Il marchese di Roccaverdina* di Luigi Capuana è il testo da lui prescelto. Dalla rielaborazione di quella materia intrisa di presupposti naturalistici, cui non era estranea la lezione zoliana, ma pur solidamente ancorata alla realtà della terra siciliana, nacque un film, *Gelosia* (1942), che rimane forse l'opera più importante, se non più compiuta, di Poggioli. Anche questa volta la sceneggiatura non aveva sostenuto a sufficienza il regista. Il personaggio, feudalmente egoistico, del marchese non risultava approfondito nella sua ricca, aspra e poi sconvolta fisionomia. Più definita e persuasiva appariva invece la figura di Agrippina Solmo, la contadina che consacra, senza rimpianto, con animalesca fedeltà di schiava, la sua gioventù rigogliosa all'egoismo di lui. Merito anche di una Luisa Ferida stupenda, nella sua primitiva e calda incandescenza di creatura alteramente e appassionatamente umile. Così, più che la storia del rimorso del marchese per il delitto da lui compiuto, il film era la storia dell'amore silenzioso, ostinato e disinteressato di Agrippina. Dietro alla quale si proiettava, appena intuita, una Sicilia feudale scabra e bruciata dal sole. Ricordo certo biancore accecante di pareti, su cui la figura nera di Agrippina si stagliava in una mestizia chiusa (indice non di un compiaci-

[51] A. PIETRANGELI, *Panoramique sur le cinéma italien*, in «La Revue du Cinéma», n. 13, mai 1948.

mento decorativo, ma di una consapevolezza dei valori formali). E, d'altro canto, ricordo la suggestiva presentazione di Zosima, la donna un giorno amata e ora prossima a sfiorire, che il marchese si risolve a sposare per convenienza, e della sua famiglia ormai colpita dalla miseria: figure, nella loro durezza di contorni, rappresentative di una mentalità, di una concezione dei rapporti sociali. Mancava, nel film, un più completo sviluppo narrativo; ma alcune punte drammatiche erano colte dal Poggioli con vibrata densità, con realistica corposità, cui si aggiungeva il senso attento della composizione»[52].

Il lettore mi scuserà il lungo discorso e la lunga citazione a proposito di un film diverso da quello di cui si dovrebbe parlare: ma essi mi sono sembrati un'utile introduzione al ragionamento su di un'opera, quella recente di Pietro Germi, che, oltre a prendere le mosse dallo stesso romanzo di Capuana (1901), ripete, del film di Poggioli, e senza alcuna apparente necessità, il titolo stesso, quasi a volersi più decisamente richiamare al precedente. È bene chiarire che il secondo *Gelosia* non è un rifacimento del primo. Esso si basa su uno scenario assai diverso, steso da altre persone (oltre lo stesso Germi, il Berto ed il Mangione), costituenti, a priori, un'"équipe" forse meno eterogenea di quella (Brancati, G. De Benedetti, Ghenzi, Sensani, Amidei) di cui si valse Poggioli, incorrendo nei fulmini di De Santis. Pure, si tratta di uno scenario assai peggiore di quello, come s'è visto, lacunoso, che era servito a Poggioli. Tanto per cominciare, si è avuta, al fine di "movimentare" la narrazione, di ottenere un effetto "di rottura", iniziando "in mediis rebus", la poco peregrina idea di raccontare metà storia alla rovescia. Il film si apre col delitto, brusco e brutale, in aperta campagna di Sicilia: circostanza, questa, la quale induce a credere che Germi abbia voluto di proposito ricordarsi di un altro suo inizio consimile, diversamente giustificato e bruciante: quello di *In nome della legge* (1949). Noto per inciso come, situato poi al suo giusto posto nella storia, questo delitto risulti precipitato, scarsamente motivato. (Nel romanzo il marchese non uccide Rocco Criscione pochi istanti dopo le nozze che egli stesso aveva provocate; lo uccide più tardi, quando ha ragione di temere che Agrippina non mantenga il giuramento e stia per concedersi al marito). I precedenti del delitto vengono in luce poco dopo, allorché Roccaverdina, tormentato, si reca da don Silvio

[52] G.C. CASTELLO, *Retrospettive*, in «Cinema», n. 39, maggio 1950.

per aprirglisi sotto vincolo sacramentale. Per guadagnare un paio di facili effetti emotivi e di sorpresa, a beneficio dello spettatore ignaro, il film viene a scapitare in drammaticità, in tensione, in coerenza strutturale, il racconto retrospettivo non apparendo per nulla necessario o utile. Sotto qualche altro rispetto lo scenario impiegato da Germi può ricordare quello di Poggioli: mi riferisco più che altro ai difetti. Nel film di Germi il personaggio di Agrippina non ha lo stesso rilievo che nel precedente (ne ha sempre più che nel romanzo, comunque; parlo di *presenza*, s'intende, non di resa artistica). Da ciò deriverebbe la necessità di un approfondimento tanto più sottile del personaggio del marchese. E invece, se esso era generico nel primo *Gelosia*, nel secondo, un po' a causa di un interprete-manichino ed inerte come Erno Crisa, risulta del tutto immotivato, privo di sfondo e di "humus". La soppressione, peraltro giustificabile per ovvie opportunità di condensazione, di personaggi come lo "spiritista" don Aquilante e l'ateo cavalier Pergola, la soppressione, meno giustificabile, di Santi Dimauro, suicida sulla terra che era stato, praticamente ed a malincuore, costretto a cedere al marchese, si risolvono in un franamento della base da cui si alimenta la follia di Roccaverdina. Non dirò di amare per lo meno i primi due tra i personaggi citati, nel romanzo, ma devo pur riconoscere che essi, nell'economia del racconto, hanno una precisa funzione. Padronissimo Germi di fare a meno di loro, ma gli correva l'obbligo di surrogarli in qualche modo, se voleva che il suo personaggio avesse una dimensione. Altrettanto si dica di tutto il complesso e vario e movimentato sfondo, con i problemi della campagna, con il peso di un feudalesimo in decadenza, con i problemi della politica in cui il marchese viene a trovarsi coinvolto. Per tacere della rinunzia alla morte di don Silvio, che nel romanzo costituiva una effimera liberazione per il protagonista. A forza di sfrondare, di potare, di concentrare, ai riduttori non è rimasto più in mano null'altro che un ramo secco, rappresentato da quell'essere insignificante, tutto d'un pezzo, che risulta nel film il marchese, i cui successivi trapassi psicologici e la cui fine si susseguono con una casualità assoluta. Non meno gravi appaiono i "restauri" apportati alla figura di Zosima ed alla sua famiglia. A cominciare dall'incontro con il marchese, dopo il molto tempo scorso dalla prima giovinezza, incontro che nel romanzo avviene per caso nell'abitazione della zia, mentre nel film si verifica in seguito ad una grottesca iniziativa della zia stessa, mutata in una sorta di scadente macchietta (Paola Borboni) da teatro regionalistico. È, questo, uno

dei punti a netto favore del film di Poggioli, dove il personaggio di Zosima (Elena Zareschi) aveva uno stacco, una dignità, una rigidezza aderenti alle intenzioni del romanziere, che certo non ha la melensa fanciulla (Liliana Gerace), sotto le cui mentite spoglie Germi ha voluto camuffarla, privando il personaggio stesso d'ogni giustificazione sociale e d'ogni interesse umano (vedi anche la fuga dalla casa del marito folle ed avviato alla fine, qui mutata in un meschino allontanarsi, previo invito ad Agrippina perché vada a prendere il suo posto accanto al moribondo). La figura di Zosima perde risalto e significato anche a causa della scomparsa del personaggio di sua madre (oltre che di quello di suo padre), essenziale ai fini di una retta comprensione dei rapporti col marchese e della situazione sociale ed economica su cui si fonda il matrimonio. In compenso, e sventuratamente, nel film di Germi, a differenza che in quello di Poggioli, assume importanza ed invadenza il menzionato e risibile personaggio della zia, nel quale, evidentemente, si è voluto conglobare, a torto e senza finezza, qualche tratto anche della madre di Zosima.

Assente lo sfondo della regione con i suoi problemi e le sue miserie; destituito d'ogni motivazione umana il dramma personale del marchese; abolito quello di Zosima (arrovellantesi, nel romanzo, in preda alla sua umiliazione), in conseguenza del pietoso rovesciamento del suo carattere rispetto al romanzo stesso; non rimane nel film che la figura di Agrippina, giocata sulle stesse note anche formali (il nero dello scialle contro il biancore dei muri), già sfruttate da Poggioli, seguendo i suggerimenti rinvenibili in Capuana, sullo stesso accento fondamentale di canina fedeltà, di appassionata dedizione. Tratti, indubbiamente, più agevoli a farsi affiorare che non quelli tormentati del protagonista, e resi dalla bruna, accorata Marisa Belli, una scoperta di Germi per il tramite di una presenza assai meno calda e generosa che quella di Luisa Ferida, ma, nella sua delicata fragilità, sincera e plausibile. Quello di Agrippina è riuscito così l'unico personaggio sufficientemente credibile di un film approssimativo e recitato in maniera dilettantesca (con l'aggravante di un doppiaggio quasi sempre stonato).

Nella carriera di Germi questa terza pagina, di una trilogia siciliana, iniziata (*In nome della legge*, 1949) e proseguita (*Il cammino della speranza*, 1950) con altro estro, costituisce senza dubbio un pesante passivo. È il terzo grave passo falso che il regista commette nel giro di pochi anni. Gli altri due si chiamarono *La città si difende* (1951) e *La presidentessa* (1952); *Gelosia* mi sem-

bra tuttavia un errore ben più grave, in quanto commesso sullo stesso terreno su cui altra volta Germi seppe muoversi a suo pieno agio. Vero è peraltro che qui al regista incombevano impegni in senso psicologico, sconosciuti al Germi rapsoda di un'epica "western". Ed è, insisto, soprattutto sotto il profilo psicologico che il film risulta manchevole. *Il marchese di Roccaverdina* è una tragedia del rimorso. In *Gelosia* invano il rimorso cerca di assumer corposità, evidenza. Altro ci vuole che superficiali ricorsi ad una vecchia e scontata tecnica "avanguardistica", applicata episodicamente e ad orecchio. Altro ci vuole che un manierato insistere sul tema del Crocifisso, da cui il marchese si sente come perseguitato; tema che è individuabile nel romanzo, da cui già Poggioli lo riprese con maggiore efficacia, ma che nel mediocre gioco allusivo di Germi si risolve in insistenza sul luogo comune. Germi non ha fatto, in *Gelosia*, che sfruttare gli scampoli di certo suo gusto pittoresco per la Sicilia arsa, aspra ed assolata. Ma la rinuncia al raccontare mosso ed arioso, proprio del "western", per un raccontare volto allo scavo degli animi, lo ha condotto al fallimento. Film superficiale ed insincero, *Gelosia* reca tutti i segni della maniera e della stanchezza. Anche uno dei consueti collaboratori del regista, il compositore Rustichelli, non ha fatto che riecheggiare moduli ormai risaputi, con una chiassosa estraneità. Giunti a questo punto, vien fatto di chiedersi dove Germi, dopo varie esperienze contraddittorie e delusive, voglia andare a parare. Il credito pur notevole che egli si era aperto con alcune opere ormai lontane non gli permette di vivere oltre di rendita, nella nostra stima. Non sarebbe possibile concedergli il diritto di commettere un altro – un quarto – errore della gravità di quelli sopra denunciati. Esso indurrebbe a rivedere rigorosamente tutto un discorso critico, come, speriamo prematuramente, qualcuno ha già tentato di fare.

La lupa (Alberto Lattuada, 1953)

Alberto Lattuada, si sa, esordì, in tempi calamitosi e di puntigliosa quanto forzata tendenza al "parlar d'altro", sotto il segno del calligrafismo di origine pittorico-letteraria (*Giacomo l'idealista*, 1943). Una simile tendenza, conforme del resto a certe sue innate caratteristiche esigenze di rigore formale, andò perpetuandosi, nella sua opera, pur dopo l'accesso del regista alla tematica realistica, sotto forma di, diciamo così, "alternativa formalistica" (vedi *Il delitto di Giovanni Episcopo*, 1947). Maturatosi in una direzione sempre più concretamente, se pur razionalmente (non istintivamente e

quindi cronisticamente), realistica, Lattuada si volse ad un certo punto a fondere le due maniere del suo operare registico. Film come *Il mulino del Po* (1949) e, in altro modo (vale a dire con intrusioni evasive in senso fiabesco), come *Il cappotto* (1952) costituirono altrettanti segni di una fusione, felicemente raggiunta, almeno in parte, tra i suggerimenti della fantasia letteraria, e magari nobilmente calligrafica, e quelli della fantasia più immediatamente rivolta alla realtà circostante, rappresentarono, in altre parole, una "storicizzazione" in senso attuale dei dati letterari di partenza. Viste le origini colte e le innate preoccupazioni formali di Lattuada, era lecito credere che questo dovesse considerarsi per lui uno sbocco proficuo e definitivo, una via complessa per esprimere nello stesso tempo tutti gli aspetti, apparentemente contraddittori, della sua personalità di regista.

La lupa giunge, in certo senso, ad imbrogliare le idee. Il regista stesso si cautelò a suo tempo, annunciandola come un'opera minore e di compromesso (è noto come Lattuada sia, grazie alla sua disinvolta consapevolezza del mestiere, piuttosto elastico nell'adeguarsi a certe esigenze della produzione, con film – vedi *Anna* – di largo successo commerciale, tali da propiziargli il necessario credito per altre opere di più elevato impegno), come una «deviazione *letteraria*»[53], sulla linea, press'a poco, dell'*Episcopo*. Se posso comprendere e giustificare il volontario "passo indietro", dettato da ragioni tattiche, meno comprendo la procedura seguita, che mi appare contraddittoria. Non capisco, cioè, perché Lattuada, proponendosi di fare un film letterario, non abbia imboccato la via delle origini, cioè quella di una intenzionale fedeltà in senso più o meno formalistico, ma abbia tentato un ibrido connubio tra un simile formalismo ed una ricerca tutta esteriore e per nulla convinta (lo dimostrano tanto le dichiarazioni preventive quanto i risultati) di "attualizzazione". Nulla gli vietava, qualora avesse voluto e potuto fare un film impegnato, di cercar di seguire, per *La lupa*, lo stesso procedimento storicistico seguito per *Il mulino del Po* o, diversamente, per *Il cappotto*. Ma, nel caso contrario (quello datosi nella realtà), la soluzione più logica sarebbe stata quella di ripiegare su un esteriore ossequio ai suggerimenti verghiani, peraltro più che sufficientemente stimolanti. Invece, Lattuada ha preso alcuni spunti esteriori forniti dal racconto *La lupa*, 1880 (il

[53] B. Agnoletti, *In una manifattura di tabacchi la Lupa di Alberto Lattuada*, in «Cinema Nuovo», n. 5, febbraio 1953.

dramma omonimo – 1896 – in due atti, che lo stesso Verga ne derivò, non fa che stemperare, sia pur vigorosamente, i secchi, brucianti sviluppi del nervoso, esemplare racconto), per trasferirli entro una cornice differente per tempo e per luogo, accarezzata con un compiacimento formalistico e freddo, il quale fa uno sgradevole contrasto con l'infuocata materia del soggetto. Se Lattuada voleva fare un film "letterario" doveva limitarsi ad essere illustrativo, se voleva fare un film "passionale" poteva prescindere dalle parentele letterarie. Che senso ha, per esempio, la rinuncia alla Sicilia per una Lucania, cui il regista, per sua stessa confessione[54], ha dovuto rimanere estraneo, limitandosi a registrare dall'esterno, tramite la sapiente fotografia di Tonti, il suggestivo, ossessionante biancore della selvaggia, assolata ed assetata Matera? Forse che la Sicilia di Verga non era in grado di offrirgli spunti altrettanto fecondi da un punto di vista formale e meglio legati con le origini ed i presupposti della storia raccontata? Che senso ha la rinuncia al clima regionale dell'ultimo ottocento, quando la trasposizione temporale si è risolta in un atto superficiale e gratuito, che ha sottratto alla narrazione un fondamento (anche stilistico) senza sostituirgliene un altro? Nel quadro di tale modernizzazione si è, per esempio, spostato il centro dell'azione dai campi ad una manifattura di tabacchi. Le giustificazioni per un tale arbitrio sono speciose: Lattuada ha sostenuto, per esempio, che rendere sullo schermo la fatica del lavoro nei campi è troppo difficile[55]. Strana dichiarazione di impotenza, per un regista delle sue capacità, dichiarazione, oltre tutto, contraddetta da esempi molteplici ed illustri che egli sa a memoria. Quanto all'elemento corale, sfruttato in funzione drammatica, il regista l'avrebbe potuto avere egualmente, anche se l'azione si fosse svolta tra i campi. Soluzione, oltre tutto, quest'ultima, che avrebbe reso assai più fluidi e naturali i rapporti della Lupa e di Maricchia con il protagonista. Il fatto è che la presenza della tabaccheria è stata sfruttata ai fini di alcuni cauti accenni "sociali" (la difficoltà delle condizioni delle lavoratrici, avventizie perché stagionali), troppo vaghi per riuscire realisticamente interessanti, e di diverse ricerche d'effetto e d'effettaccio (l'assalto alla manifattura, l'incendio provocato dalla Lupa), dove non basta l'accortezza tecnica a determinare

[54] A. Lattuada, *Ho lasciato Matera senza Matera*, in «Cinema Nuovo», cit.

[55] Questa e le successive citazioni, letterali e non, si riferiscono all'articolo citato di Braccio Agnoletti.

un'emozione di natura elevata. Poiché, quale risultato di presupposti del genere, *La lupa* è un film freddo, come e più delle opere calligrafiche con cui Lattuada esordì. Si veda la scena della processione, che è forse quella montata con maggior perizia di contrappunto sonoro-visivo: i risultati potrebbero essere gli stessi, anche se si trattasse della parata d'un circo equestre o della sfilata di un reggimento di bersaglieri. Il regista non si interessa minimamente a quello che sta descrivendo, si compiace solo nel comporre dall'esterno un seguito di immagini morbidamente studiate. Lo stesso formalismo un po' torbido si riscontra nella scena che oppone, in camera da letto, la Lupa e Maricchia, ambedue discinte ed esibenti vicendevolmente le proprie forme, mature o acerbe, con sinuoso e gratuito rilievo. Venuto a mancare, se non come vuota cornice, lo sfondo realistico della narrazione, anche quest'ultima è risultata campata in aria, priva di logica, di struttura, di quella incandescente inesorabilità che costituisce il fascino e la forza del racconto verghiano. Questo, nella sua secca concentrazione, scandisce con assai maggiore evidenza la successione dei tempi che non il diluito e talvolta sbrigativo, lacunoso narrare di Lattuada. Si veda, per esempio, come Verga riesca a suggerire, con mezzi minimi, la schiavitù dei sensi che lega Nanni alla Lupa come ad una consuetudine inevitabile: «Ma nell'aia (la Lupa) ci tornò altre volte, e Nanni non le disse nulla; e quando tardava a venire, nell'ora fra vespero e nona, egli andava ad aspettarla in cima alla viottola bianca e deserta, col sudore sulla fronte; e dopo si cacciava le mani ne' capelli, e le ripeteva ogni volta: Andatevene! Andatevene! non ci tornate più nell'aia!»[56]. E si faccia il confronto con l'imprecisione del film che, dopo la scena, abbastanza suggestiva, in cui la Lupa va a trovare il giovane sul lavoro per indurlo in peccato, lascia il rapporto nel limbo delle cose vaghe e scontate, alludendo ad esso solo attraverso l'arrovellarsi di Maricchia. Del tutto trascurato è poi l'aspetto oscuramente mistico ed ossessivo del rimorso, che pur si fa strada nell'anima peccatrice del protagonista. («Ed avrebbe voluto strapparsi gli occhi per non vedere quelli della Lupa, che quando gli si ficcavano ne' suoi gli facevano perdere l'anima e il corpo. Non sapeva più che fare per svincolarsi dall'incantesimo. Pagò delle messe alle anime del Purgatorio e andò a chiedere aiuto al parroco e al brigadiere. A Pasqua

[56] Questa e le successive citazioni da *La lupa*, racconto di Giovanni Verga, si riferiscono all'edizione Treves, Milano 1920, di *Cavalleria rusticana ed altre novelle* (*Vita dei campi*).

andò a confessarsi, e fece pubblicamente sei palmi di lingua a strasciconi sui ciottoli del sacrato innanzi alla chiesa, in penitenza…»). Manca, nel film, ogni radice di tradizione, a dare un senso e un valore agli atti e alle parole. I personaggi rimangono vacui contorni, anche se Kerima ha una presenza ricca, conturbante di felina aggressività, non discosta da quella del personaggio verghiano, anche se May Britt è forse un po' troppo fragile, ma emana un singolare profumo di femminilità leggiadra e vergine, in netto ed opportuno contrasto con la compagna (Ettore Manni ha invece sulle spalle una buona percentuale di responsabilità per l'inesistenza del suo personaggio che, trascurato in sede di sceneggiatura, non ha avuto da lui null'altro che una, del resto generica, presenza fisica: né la passione né il rimorso né le contraddizioni né la disperata volontà di uscire dal vicolo cieco traspaiono dal suo scolorito immobilismo).

La sintesi di tutti gli errori del film è fornita da quel finale artificioso, prolisso, non immune da reminiscenze, in cui la Lupa, dopo aver rischiato il linciaggio, perisce volontariamente nell'incendio da lei provocato. Quale altra *necessità* nella morte cui, nel racconto verghiano, essa va incontro con selvaggia fierezza *perché* le proviene dalla mano dell'amato (pensate alla scarna pregnanza di quella chiusa: «Ei come la scorse da lontano, in mezzo a' seminati verdi, lasciò di zappare la vigna, e andò a staccare la scure dall'olmo. La Lupa lo vide venire, pallido e stralunato, colla scure che luccicava al sole, e non si arretrò di un sol passo, non chinò gli occhi, seguitò ad andargli incontro, con le mani piene di manipoli di papaveri rossi, e, mangiandoselo con gli occhi neri. "Ah, malanno all'anima vostra!" balbettò Nanni», e confrontatela con la convenzionale "coralità" del film)! Le giustificazioni in proposito fornite da Lattuada non sono meno impersuasive delle precedenti. Egli trova che il finale verghiano sarebbe risultato sullo schermo «troppo impressionante» (che significa? caso mai mi sembra tutto il contrario; pensate all'effettismo di quell'incendio) e avrebbe richiesto «una coda giudiziaria e un'appendice del racconto, con la conclusione della storia dei due giovani». Affermazione, quest'ultima, contestabile e che comunque non può valere di scusa per aver tolto al racconto la sua ultima e più decisiva stilla di sapore: quella derivante dal modo in cui la Lupa si sottopone al castigo, secondo una sua particolare legge di contrappasso.

Vorrei che Lattuada, che gode tutta la mia stima, si convincesse che un film *ben fatto*, quanto meno in senso tutto formale, esteriore, non sempre

equivale ad un *buon film*, sia pure su un piano medio, specie quando le pretese non manchino e le parentele letterarie impongano certi obblighi, che è pericoloso ed imprudente trascurare.

MISCELLANEA

Quando le donne amano (*Adorables creatures*, 1952) di Christian-Jaque è un film "per signore", che, puntando sul brio e sullo "charme" tutto francese di un gruppo di eccellenti commedianti (Daniel Gélin, Danielle Darrieux, Edwige Feuillère, Martine Carol, qui più aspretta e vivace del solito, anche perché favorita dal fatto che il suo episodio è il meno sprovvisto di sale, etc.), cerca di rinverdire i fasti della "pochade" e della commedia "boulevardière", ripetendone personaggi e situazioni tipicamente "galanti", al servizio di un poco peregrino scenario, ad episodi appunto, in cui è coinvolto Charles Spaak, autore pure di dialoghi, dallo spirito quasi sempre molto a buon mercato. La storiella multipla riguarda gli assortiti amori di un fortunato cartellonista, il quale, di avventura in avventura, va puntualmente a cascare nella trappola matrimoniale. Il meccanismo ripete, in diverso modo, quello di *Ricordi perduti* (*Souvenirs perdus*, 1950), dovuto al connubio dello stesso Christian-Jaque con lo scenarista Jacques Companéez, autore, con Spaak, del soggetto di questo *Quando le donne amano*. Ma i risultati non sono gran che diversi. E del tutto sprecata e limitata alla "firma" appare la collaborazione di un operatore come Christian Matras e di un musicista come Georges Van Parys.

La città è spenta (*The City is Dark*, 1953) di André De Toth risuscita, con notevole efficacia, l'antica formula del film di gangsters a puro meccanismo narrativo, sostanzialmente sprovvisto di implicazioni polemiche, sociali, di costume e via dicendo. L'unico problema toccato dal racconto è quello relativo all'ingrata posizione in cui vengono a trovarsi gli ex delinquenti, allorché, dimessi dal carcere, si propongano per avventura di redimersi, inserendosi con onestà di intenti nella comunità civile. È tale il caso del protagonista di *La città è spenta*, il quale, a dispetto d'ogni suo buon proposito, viene ricattato da alcuni suoi temibili ex compagni e costretto a prender parte ad una pericolosa impresa criminale. Quest'ultima, grazie ad un seguito non tutto accettabile di circostanze, finisce nel peggiore dei modi per i malvagi e nel migliore per il nostro eroe, aiutato anche dalla presenza di un ispettore di polizia, arcigno di apparenza quanto provvidenzialmente comprensivo di sostanza, cui Sterling Hayden, a parte qualche lieve forza-

tura, conferisce un rilievo originale, denso, accattivante (intorno gli sta un gruppo di interpreti minori efficientissimo, tra cui il sinistro Ted De Corsia ed un singolare ometto – il dottore mutato in veterinario, – di cui gradirei potervi dire il nome). Comunque, le improbabilità di certi particolari, l'accomodante paternalismo dell'ispettore, la genericità del modo in cui è affrontato il problema degli ex criminali redenti hanno scarsa importanza, quando si sia entrati nell'ordine di idee di godersi il film come saggio, gratuito forse, ma ineccepibile, di un raccontare secco, stringato, vigoroso, secondo gli insegnamenti della miglior tradizione americana del genere, risalente a *Scarface* (1932, di Howard Hawks). È inutile chiedere al film più di quanto voglia dare, è inutile osservare certe affinità di struttura con *The Asphalt Jungle* (*Giungla d'asfalto*, 1950, di John Huston), per poi sottolineare la sostanziale superficialità e unidimensionalità di *La città è spenta*: è più consigliabile prendere il film com'è ed ammirarne la puntualità di fattura e di montaggio, cui concorre anche la realistica fotografia di Bert Glennon.

Sangaree (*Id.*, 1953) di Edward Ludwig è un recente saggio, malamente "technicolorato", del "3-D" (con occhiali polarizzati), confezionato in casa Paramount. Al film non si riesce a trovare un qualsiasi scopo plausibile: la farraginosa storia di avventure settecentesche più o meno di cappa e spada, che racconta, non è in grado di interessare nessuno, tanto è infarcita di luoghi comuni, magari nel nome della democrazia e dell'eguaglianza tra gli uomini; effetti spettacolari di tridimensionalità non ve ne sono, a parte l'ormai tradizionale ed isolato lancio di oggetti contundenti (sgabelli) o perforanti (pugnali), e tanto meno vi è una qualsiasi più intima funzionalità del mezzo impiegato, ai fini del racconto. Per ora l'unico saggio decoroso, se pur limitato, del "3-D", la cui labile fortuna va già declinando (certi cinema rifuggono dal far sapere al pubblico che il film proiettato è tridimensionale, come altri rifuggono dall'annunciare l'installazione, avvenuta sotto la spinta della concorrenza e del panico, del grande schermo) ed è destinata a presto spegnersi di morte naturale, rimane sempre *House of Wax* (1953, di André De Toth), cui accennai mesi orsono e che adesso sta arrivando anche sui nostri schermi. *Sangaree* è invece stretto parente di *Bwana Devil* (*Id.*, 1952, di Arch Oboler), il mostro capostipite. Tra le sue perle, va registrata la profusione di valzer, romanticamente ottocenteschi, per un ballo che si svolge nel penultimo decennio del secolo diciottesimo.

Salome (*Id.*, 1953) di William Dieterle è un film al di là del bene e del

male, un saggio di incoscienza e pacchianeria, compiuto per di più con mezzi risibilmente insufficienti, a paragone del quale i "mammuth" storici di DeMille o il *Quo Vadis* assumono relativa dignità. Siamo di fronte ad un tale superamento dei limiti del grottesco che gli spettatori, una volta tanto rifiutandosi di farsi complici e "dupes", sghignazzano beffardamente. Non esistono termini adeguati per descrivere la spaventosa accozzaglia di ridicolaggini di un racconto "biblico", che attribuisce a Salome la sfortunata intenzione di salvare Giovanni Battista, che fa di essa una neofita del verbo cristiano e del suddetto Battista una sorta di peloso Tarzan, affidato agli inumani strabuzzamenti d'occhi di un energumeno di nome Alan Badel, sottratto, evidentemente, a non so quale filodrammatica. Taccio delle insultanti scenografie malamente dipinte, del ciarpame profuso a piene mani nei costumi, dei colori usciti dalla tavolozza di un pazzo in stato di esaltata euforia. Taccio delle esilaranti sentenziosità del dialogo; della prostituzione di attori degni come Judith Anderson, Sir Cedric Hardwicke, Basil Sydney, Charles Laughton, ed anche Stewart Granger, ridotti a recitare al teatro dei burattini. Taccio infine della "danza dei sette veli" di Rita Hayworth (più bella che mai), in vista della quale il film è stato fatto, tanto più che il settimo velo si guarda bene dal cascare (e, anche se fosse cascato, avrebbe rimediato la nostra censura, come già per la piccante scena del bagno di Martine Carol in *Quando le donne amano*).

Voglio infine avvertire i lettori che, pur non ritenendo opportuno ritornare diffusamente sui film già recensiti in occasione dei festival, a meno che la loro presentazione in visione normale non proponga, a qualsiasi titolo, particolari problemi nuovi, o che una "revisione" non mi suggerisca qualche ritorno sul pensiero critico già formulato, fornirò, da questo fascicolo in poi, quindicina per quindicina, per loro comodità, gli estremi di tali film, di mano in mano che essi sfileranno sui nostri schermi, aggiungendo il riferimento al fascicolo in cui essi sono stati da me presi in esame. Tale procedura mi sembra tanto più utile in quanto molti film stranieri vengono distribuiti in Italia con strani titoli, che poco o nulla hanno da spartire con l'originale, e la loro individuazione esatta potrebbe creare qualche grattacapo ai lettori.

Film di questi giorni
a. VI, n. 121, novembre 1953, pp. 276-279

Arriva Fra' Cristoforo! (*L'Auberge Rouge*, Claude Autant-Lara, 1951)
Il legame che unisce quest'opera, diretta da Claude Autant-Lara nel 1951, all'omonimo racconto pubblicato da Honoré de Balzac nel 1831 è talmente vago da potersi quasi considerare inesistente. Non per nulla i titoli di testa (sia francesi che italiani) del film lo ignorano. Pure, la coincidenza di certi elementi, a cominciare dal titolo, difficilmente potrebbe ritenersi casuale. È evidente che il regista di *Le Diable au corps* (1947), nell'evadere ancora una volta nella direzione del "divertissement" (di due anni anteriore è *Occupe-toi d'Amélie - Occupati d'Amelia,* 1949 basato sulla "pochade" di Georges Feydeau), non ha voluto prescindere da qualche riferimento in grado di nobilitare la modestia del tema affrontato. E alludo non solo al riferimento letterario, ma ad un altro più strettamente cinematografico, poiché esiste un film dallo stesso titolo ed ispirato direttamente dal racconto balzacchiano, il quale figura tra i primi della filmografia di Jean Epstein (1923). Opera, a dir vero, alquanto mediocre e con la quale questa di Autant-Lara ha ben scarsa parentela al di là del titolo.

Il racconto di Balzac era la storia di un misterioso delitto compiuto in una locanda durante il periodo napoleonico; dell'errore giudiziario che porta alla fucilazione di un innocente; del compimento della giustizia divina, la quale colpisce, anni dopo, il vero colpevole, un amico e collega del precedente, durante una conviviale rievocazione dei lontani fatti. In comune con questa storia il film che ci viene offerto oggi, con un risibile titolo italiano di troppo ovvia derivazione, ha soltanto l'epoca ottocentesca e l'esistenza di una locanda dove avvengono dei delitti. Del tutto diverso è l'intrigo e ancor più diverso il tono che anima il racconto. Se un riferimento viene spontaneo a proposito di quest'ultimo, non è già quello a Balzac, ma quello a Joseph Kesselring di *Arsenico e vecchi merletti*, la scintillante farsa dai venticinque cadaveri, rappresentata anche in Italia, e che Frank Capra sfruttò per un suo film (1944). Siamo, voglio dire, in un clima di comicità di gusto macabro, dove i cadaveri presenti o presupposti non dovrebbero assumere altra entità che quella di un pretesto quasi metafisico di riso. Autant-Lara, valendosi di uno scenario di Jean Aurenche, racconta di una matura coppia di locandieri (Carette e Françoise Rosay), i quali hanno la

pacifica abitudine di uccidere nel sonno i loro ospiti a scopo di rapina. Il fidanzamento della loro unica figlia con un gendarme li pone al di sopra d'ogni sorpresa. Una notte nella locanda capita un bel gruppo di gente, rimasta in "panne" a causa di un guasto alla diligenza, e i due si ripromettono pingue bottino, ché si tratta di persone per lo più danarose. Il guastafeste tuttavia sopravviene nella persona di un frate cercatore (Fernandel), il quale si ferma a chiedere ospitalità. Il locandiere vorrebbe eliminare lui pure per impadronirsi di un prezioso ciborio ch'egli porta seco, ma la moglie, colta da scrupoli, si oppone al progetto, e poi si confessa col frate. Quest'ultimo, pur trovandosi, a causa del vincolo sacramentale, nell'impossibilità di rivelare la verità ai suoi compagni di pericolo, opera astutamente in modo da sventare i piani degli ospiti e da consegnarli la mattina dopo alla polizia, previa scoperta di un cadavere recente, mimetizzato entro un rosso pupazzo di neve sullo spiazzo prospiciente la locanda. Ci scappa pure un matrimonio, ché la figlia dei locandieri si è innamorata di un giovane, compagno di viaggio del frate.

Una storiella del genere poteva anche riuscire divertente, a patto che venisse trovata l'esatta chiave in cui raccontarla. La chiave che un diverso accento di ironia ma sempre sul piano del "divertissement" Autant-Lara aveva trovato per il citato *Occupati d'Amelia*. L'unica chiave possibile, del resto, era quella, appunto, di *Arsenico e vecchi merletti*, dove l'implacabile, matematica costruzione della farsa sottraeva alla materia macabra ogni corposità, ogni consistenza, facendo di tutti quei cadaveri una pura astrazione di incalcolabile valore comico. Qui, invece, ad Aurenche e ad Autant-Lara sono venuti a mancare sia la fantasia, in grado di alimentare per un'ora e mezza una storia che si svolge, quasi per intero, di notte, entro una locanda sperduta, sia il tono giusto per conferire alle invenzioni un sapore, e soprattutto un ritmo, quel ritmo, di vertiginoso carosello, che faceva della commedia di Kesselring un esempio raro. Gli elementi-base per una sorta di macabramente sghignazzante balletto c'erano, ripeto, ma sono stati lasciati cadere a beneficio di un raccontare greve ed insistito, ovvio e grossolano. Non estro né malizia alimentano il film, ma un umore ridanciano che non bada tanto per il sottile, appesantito, per quanto concerne Fernandel, da un incomposto doppiato alla genovese. Indice eloquente dell'errata impostazione del racconto è la recitazione che, pur affidata ad attori esperti e comunicativi, risulta insopportabilmente falsa, gratuita. Fernandel e Ca-

rette, per esempio, si può dire recitino con le mani. I loro frequenti duetti si risolvono in un gran mulinare di mani in primo piano di fronte agli infastiditi occhi dello spettatore. Non è ben chiaro se i realizzatori del quasi contemporaneo *Don Camillo* (1952) abbiano operato la loro scelta, per quanto concerneva l'interprete principale, proprio in seguito a questa prestazione "religiosa" di Fernandel. Ma è bene avvertire che il Fra' Cristoforo di questo film non è che una torpida macchietta, stretta parente di tutti i personaggi deteriori collezionati dall'attore nel corso della sua carriera. (Del resto, neanche il genere "farsa macabra" era nuovo per Fernandel).

L'Auberge Rouge è dunque, nel quadro dell'attività di Claude Autant-Lara, un'opera incomprensibile ed inutile, un curioso errore di gusto, un tentativo abortito di accostarsi a modi estranei alla sensibilità dell'autore, quelli della farsa paesana, complicata da elementi macabri. Autant-Lara ha voluto accettare la farsa come tale, senza intellettualizzarla come aveva fatto per il testo di Feydeau, e si è trovato così a dirigere un film privo di una plausibile ragion d'essere. Giova avvertire che l'edizione italiana nuoce notevolmente all'opera. E non solo per il titolo offensivo e per il doppiato triviale del protagonista, ma anche per la soppressione, in sede di censura, di un particolare significante: mi riferisco alla scena della confessione della locandiera. La quale si svolge ad un certo momento, burlescamente, attraverso una graticola da cucina, allusiva alla grata del confessionale. Il particolare essendo stato soppresso, perché reputato irriverente, la confessione non risulta chiaramente come tale. Onde non ci si rende ben conto del perché il frate compia tante acrobazie allusive per rendere edotti della verità i suoi compagni, anzi che spiattellare loro, più semplicemente; la verità.

MISCELLANEA

Insistere oltre sulla decadenza di King Vidor sarebbe superfluo: i suoi termini sono evidenti ad ognuno. Vale tuttavia la pena di notare come egli, a differenza di qualche suo già illustre collega, non voglia adattarsi al rango di un qualsiasi uomo del mestiere, ma si sforzi di coltivare ambizioni, cui la sua levatura mentale si dimostra gravemente impari: il caso di *The Fountainhead* (*La fonte meravigliosa*, 1949) fu forse, in tal senso, il più indicativo. Con *Ruby, fiore selvaggio* (*Ruby Gentry*, 1952) siamo, comunque, su altro piano. Quando non mira a significazioni morali e sociali imprecise e velleitarie, attraverso vaniloquenti conati, come nel film sopra ricordato, Vidor ama ripiegare sui fitti intrecci del melodramma, intriso di passioni incomposte

ed in genere accentrato su una figura femminile. Il convenzionalismo, le scorie di un deteriore romanticismo, l'effettismo manieristicamente naturalistico, la virulenza esteriore di *Ruby, fiore selvaggio* hanno, quindi, precedenti vari: da *The Wedding Night* (*Notte di nozze*, 1935) a *Beyond the Forest* (*Peccato*, 1949), la cui protagonista, con il suo complesso di distruttrice sensualità, non manca di contatti con l'eroina di *Ruby, fiore selvaggio*. Ma certo, se si guarda al personaggio, il precedente più palese è quello di *Duel in the Sun* (*Duello al sole*, 1946): la Ruby di questo film è un duplicato in sedicesimo della figura che la stessa attrice, Jennifer Jones, interpretava in quello: creatura dai sensi allo stato primitivo ed "incandescente", polarizzatrice di tutte le attenzioni maschili, spinta da una sorta di fatalità, di "demone" interno a foggiare la rovina per sé e per i suoi adoratori ed amanti. Sotto questo aspetto, *Ruby, fiore selvaggio*, storia di una ragazza di bassa condizione, la quale riesce a farsi sposare da un miliardario (dopo la cui morte impiega il denaro per umiliare la "buona" società che l'aveva colpita col suo disprezzo) e a vincolare a sé un altro uomo, che perde la vita per lei, condannata così alla solitudine come ad una sorta di espiazione, questa storia, deteriormente "feuilletonistica", sembra costruita con scampoli di *Duello al sole*. Cui si aggiungono altri elementi di bassa convenzione, a cominciare dal fratello della donna, sorta di fanatico e squilibrato predicatore laico, agitato dallo spettro del peccato ch'egli estirpa a suon di fucilate assassine. Anche l'interpretazione della Jones non è se non un ricalco di quel vecchio modello. Ma se là si avvertiva spesso un certo afrore sensuale, qui non rimane se non un artefatto manierismo, controprova, in diversa chiave, dopo *Stazione Termini*, dell'intima falsità dell'attrice. In un film quasi interamente composto di autocitazioni non sorprenderà infine trovare cascami di *Hallelujah* (*Alleluja!*, 1929) – l'inseguimento nella palude – e di *Our Daily Bread* (*Nostro pane quotidiano*, 1934), – gli entusiasmi bonificatori del personaggio che Charlton Heston interpreta con tanto evidente disinteresse.

Il caso di *La vergine sotto il tetto* (*The Moon Is Blue*, 1953) di Otto Preminger è insolito: si tratta infatti di un film che, respinto dal Production Code (leggi censura) applicato dalla M.P.A.A., non che dalla Legion of Decency, la strapotente organizzazione che pretende di salvaguardare con l'ipocrisia la moralità negli Stati Uniti, ha trovato comprensione presso le censure di vari Stati e sta compiendo la propria carriera americana, a dispetto di quello stesso organo che i produttori di laggiù si sono autoimposti

per regolamentare la propria attività. Un film di produzione non indipendente che pretenda di circolare negli Stati Uniti senza essere in regola col così detto, un tempo, "Codice Hays", è davvero un uccello raro, il quale si espone al boicottaggio, e vale quindi la pena di segnalare il fenomeno. Vero è che ci troviamo di fronte al classico esempio di "molto strepito per nulla". Tutta la inaudita immoralità del film si riduce ad una certa libertà di linguaggio, inconsueta per gli schermi americani, (ma non certo per quelli europei: nel tratteggiare, infatti, una figuretta di fanciulla "enfant terrible", dal petulante candore non immune da calcolo, l'autore della commedia d'origine, puntualmente riprodotta sullo schermo, si è divertito ad insistere su parole come "vergine", "sedurre", "amante", "incinta", che il sullodato Codice riprova come segno di pessima educazione. La storiella, sostanzialmente innocua, verte infatti intorno alla bizzarra e saggia amministrazione della propria verginità (di cui essa viene anzi accusata di far addirittura professione), praticata da una ragazzuola tutt'altro che bella, ma pruriginosa, come l'inedita Maggie McNamara, che dal palcoscenico dove recitava *The Moon Is Blue* si è trasferita pari pari sul "set". Tale amministrazione la induce a tenersi in bilico tra un simpatico ed intraprendente giovanotto che ha il volto del misuratissimo William Holden ed un più maturo dongiovanni che ha quello del raffinato e spiritoso David Niven (disgraziatamente i due interpreti non riescono, sullo schermo, a dimostrare il divario d'età che dovrebbe separare i rispettivi personaggi). Dopo un'oretta di schermaglia teatralmente arguta il raccontino precipita senza troppo estro verso la prevista e regolamentare soluzione matrimoniale.

Di questo film, prima coproduzione tedesco-americana, realizzata a Hollywood, si era veduta a Berlino, lo scorso giugno l'edizione tedesca, che, pur essendo analoga e diretta dallo stesso regista, soffriva il danno d'esser recitata da goffi commedianti teutonici (a proposito di Berlino, rettifico una svista in cui siamo incorsi nel n. 111, a proposito di questo film: la commedia di F.H. Herbert, su cui esso si basa, non è quella recitata in Italia dalla Gioi-Cimara, che dello stesso autore presentò invece *For Love or Money*): qui, oltre al dialoghino spesso piacevole, vi sono i due attori di classe sopra nominati a sostenere il gioco con superiore bravura. La McNamara è una specie di Audrey Hepburn, assai meno graziosa ed assai meno abile, ma non priva di garbo. Quanto a Dawn Addams, è un'apparizione gelidamente lussuriosa, che ha ben poco da invidiare alla più largamente celebre

Marilyn Monroe, di cui ricorda il genere.

Gli avventurieri di Plymouth (*Plymouth Adventure*, 1952) di Clarence Brown si ricollega con tutta la vasta fioritura di zibaldoni storico-romanzeschi, nella cui confezione la Metro Goldwyn Mayer ebbe, in altri tempi, un primato. Primato palesemente perduto, come dimostra la nullità anche spettacolare di questa prolissa cronaca romanzata della celebre migrazione dei "Pilgrim Fathers" del Mayflower, i quali costituirono il primo nucleo di quelli che sarebbero divenuti, un secolo e mezzo appresso, gli Stati Uniti d'America. Sceneggiato senza alcuna fantasia da Helen Deutsch sulla base di un romanzo di Ernest Gebler, *Gli avventurieri di Plymouth* ha il gravissimo torto, per un film del genere, di essere presso che completamente privo di "plot", di coloritura, dicevo, spettacolare. L'unico tentativo di movimentare, in modo ovvio, la narrazione è dato da una gran tempesta in mare, riprodotta con una notevole, se pur non inedita, perizia tecnica. Per il resto, una pigra serie di luoghi comuni inerenti al viaggio ed ai suoi loschi precedenti. Tutto previsto; nessun respiro, in un'avventura oceanica integralmente e malamente ricostruita in istudio con una diseguale vernice di "technicolor". Gli attori, da Spencer Tracy a Gene Tierney, da Leo Genn a Van Johnson, muovono con annoiata sbadataggine i pupazzi loro affidati.

Schiavitù di Yves Ciampi è un film di coproduzione italo-francese, il quale, alla maniera dei vari *Persiane chiuse*, *La tratta delle bianche* e via discorrendo, propone un argomento scabroso, in apparenza per svolgere opera moralisticamente proficua ed edificante, in realtà per speculare sulle torbide occasioni offerte dal tema, riguardante le conseguenze dell'uso degli stupefacenti. Il protagonista, che ne rimane vittima, essendosi lasciato attrarre dal vizio dopo un uso terapeutico della morfina, rimarrà, a dispetto d'ogni sforzo della moglie e della medicina per aiutarlo, tristemente vincolato per sempre alle conseguenze della sua caduta e delle conseguenti ricadute, le quali lo destinano alla pazzia, avviando, nel contempo, ad altra rovinosa sorte la consorte vittima del proprio amore. In questo pessimistico finale ammonitore il film denuncia, dietro l'esteriore "coraggio" della rinuncia al lieto fine, le sue finalità moralistiche. Ma troppi morfinomani esuberanti ed in perfetto stato di salute esso presenta, a far da cornice e da istigatori al protagonista, perché l'esempio non rischi di risultare controproducente. Il racconto, che non disdegna di ricorrere alla più vetusta "truquerie" surrealistica, in funzione incubica, evita di chiarire molte cose, non ultima la

mentalità di coloro che si dilettano a freddo ad indurre in tentazione il loro prossimo estraneo al vizio o da esso momentaneamente evaso. Non basta l'impegno di Daniel Gélin, di Eleonora Rossi Drago (con naso non troppo brillantemente riveduto e corretto) e di Barbara Laage (la cui parte "fatta" di cinica corruttrice le permette di conseguire una resa più costante che in *Traviata '53*) a condurre felicemente in porto il granguignolesco zibaldone.

Tra i film italiani, meritano la precedenza nel ricordo due opere già giudicate in occasione della loro presentazione a Venezia (vedi n. 116): *Anni facili* di Luigi Zampa e *I vinti* di Michelangelo Antonioni. Il primo, sul quale non mi resta che riconfermare punto per punto il giudizio già formulato, ha offerto recente e nuova occasione polemica di discorso, in seguito alla sua bocciatura da parte della commissione di revisione di primo appello ed alla sua ammissione condizionata da parte della commissione di secondo appello. Era già apparso chiaro, fin da Venezia, che il film di Zampa, essendo in primo luogo *una buona azione in senso civico*, dava fastidio ad una infinità di "benpensanti", i quali avrebbero cercato di rendergli la vita impossibile. I benpensanti che si annidano nei Ministeri ci si sono provati; non sono riusciti – sembra grazie ad un intervento, dettato dal buonsenso e forse anche da un pizzico di preveggenza politica, dell'on. Bubbio – a far relegare il film nel dimenticatoio e a farlo sfigurare con le forbici. Sono riusciti, tuttavia, ad imporre al regista qualche sacrificio di parole o di immagini: l'unico grave, per fortuna, è quello riguardante la scena dei giudici riuniti in camera di consiglio, a conclusione del processo a carico del protagonista. Fra l'ex maresciallo di Neghelli ed i suoi seguaci, i burocrati ministeriali ed i magistrati, la censura ha ritenuto che i più temibili dovessero essere questi ultimi, e ha disposto di conseguenza. Del resto, non è la prima volta che una censura italiana di questi anni dimostra di temere la suscettibilità della magistratura: il precedente del veto alla commedia di Marcel Aymé *La Tête des autres* è di ieri. In conclusione, i danni sono stati minori di quanto si era potuto ragionevolmente temere; ma ciò non toglie che l'esistenza della censura, la quale impone la soppressione d'una scena del genere, saporosa quanto fondamentalmente inoffensiva, non è certo indice di sicura civiltà.

I vinti richiedono pure qualche parola in aggiunta a quelle già spese, malgrado il giudizio debba anche stavolta essere decisamente riconfermato. Voglio anzi tutto formulare qualche osservazione supplementare. Riguardo

al primo episodio: la sua intima debolezza, al di là del nitore formale, è dovuta in buona misura alla sciatteria, al convenzionalismo di un dialogo che finge d'esser disinvolto, parlato, ed è soltanto falso ed impreciso. (Inoltre: nel mio scritto citato del n. 116, a proposito del commento musicale di questo episodio, si leggeva "assente", mentre doveva leggersi "prevalentemente assente"). Riguardo al terzo episodio: una seria debolezza strutturale va sottolineata, in un racconto peraltro tanto felice. Il processo che conclude la narrazione risulta, infatti, quasi pleonastico, dato che in precedenza abbiamo già visto come la polizia sappia di tenere in pugno l'assassino, traditosi (ma la circostanza non risulta chiaramente dimostrata) attraverso il particolare del volto della vittima, da lui ricordato "bianco come il gesso". Il processo acquisterebbe un senso, un valore, un sapore, qualora non esistesse quella breve scena esplicativa negli uffici della polizia, qualora, cioè, la incosciente sicurezza dell'assassino, che cerca il processo come un giuoco cui è sicuro di vincere, come una sfida, venisse smontata in tribunale L'effetto psicologico su di lui del crollo del suo castello arricchirebbe la sostanza del racconto, di fronte allo spettatore, in tal caso non avvertito preventivamente dell'esito del processo.

Ma l'edizione de *I vinti* presentata nelle sale italiane riserva una sostanziale novità, rispetto a quella presentata a Venezia: il secondo episodio, quello italiano, è stato frettolosamente rifatto, dopo la valanga di critiche suscitate. Dico "rifatto" perché il suo nodo, il suo significato (ma ne ha mai avuto uno?) sono radicalmente mutati, ma dovrei dire "rimaneggiato", perché la maggior parte del materiale montato è stato conservato, sopprimendo una scena, inserendone un'altra, rifacendo il dialogo di qualche altra ancora. Poiché il protagonista non è più, qui, un dinamitardo spinto da nebulosi ideali politici, è un giovin signore (sempre Interlenghi, s'intende), che pratica in grande stile il contrabbando di tabacco. Per qual motivo, dato che appartiene a famiglia ricca, la quale sembra non gli faccia mancare nulla, non si afferra bene. Una sera la polizia sorprende il traffico, il giovane fugge, uccide chi gli si para sul cammino. Il resto lo sapete, come dicono i poliziotti dilettanti, nei romanzi gialli, riassumendo alla fine il corso delle loro deduzioni risolutrici. La leggerezza con cui si è creduto poter mutare di punto in bianco significato ad un racconto, con la semplice sostituzione di una scena e di qualche frase, ferma restando tutta una cornice narrativa, è indice indiscutibile della inconsistenza di basi da cui è nato per lo meno l'episodio

italiano di questo film. Un aneddoto vacuo, fumoso e gratuito, due mesi fa come adesso. Con la differenza che la prima versione, se pur incomprensibile, aveva un lontanissimo aggancio con una certa realtà, legata ad un particolare clima di fanatica esaltazione giovanile; mentre la seconda è priva di ogni significato e di ogni plausibilità. Questo precipitoso rifacimento è stato un inutile, peggio: dannoso, tentativo di raddrizzare le gambe ai cani: il film era nato male, il suo secondo episodio era nato anche peggio, ormai bisognava esser disposti ad accettare le cose come stavano. Dicono i veneti saggi: "pezo el tacon del buso".

Facevo, or non è molto, un'osservazione riguardante i "re-makes", in uso presso certe case americane, le quali si divertono sadicamente ad offendere certi buoni ricordi del passato. Denunciavo, la volta scorsa, la triste strada che il soggetto *Gelosia* ha percorso dal film di Poggioli a quello di Germi. Ed eccomi nella necessità di rinnovare una lamentela del genere, trovandomi di fronte alla nuova edizione de *Gli uomini, che mascalzoni*…, firmata da Glauco Pellegrini (*Gli uomini, che mascalzoni!*). Il primo film di questo titolo (1932) non è soltanto il frutto più gentile e più fresco del talento pateticamente ed ironicamente piccolo-borghese di Mario Camerini, è anche, insieme ma diversamente da *1860* (1934) di Blasetti, l'opera più durevole e più rappresentativa del nostro primo cinema sonoro: rappresentativa pure nel senso di un timido, ma significante, avvio realistico. Basato su un soggetto di Aldo De Benedetti, sviluppato da quest'ultimo in collaborazione con il regista, il film, si sa, raccontava una elementare schermaglia di sentimenti, tra un autista ed una commessa, sullo sfondo della Milano fieraiola, con una semplicità gracilmente accattivante, con una sincerità sorridente e commossa. La suddetta semplicità è evidentemente sembrata controproducente ad Age, Benvenuti, Scarpelli, i quali, con lo stesso Pellegrini, si sono assunti la cura di elaborare un nuovo scenario, che tenesse conto del vecchio spunto di partenza. Si aggiunga che essi hanno evidentemente inteso costruire lo scenario sulla misura più ovvia di Walter Chiari, il Chiari più superficiale e sbracato, non quello di Luchino Visconti, che avrebbe potuto serbare qualche vago contatto con l'incantevole De Sica del film cameriniano. Ne è venuto così fuori una storia gonfia di personaggi, ma non per questo più interessante dell'altra, anzi assai meno, perché insincera, forzata, triviale, quanto quella era amabile, plausibile, tenera. Il protagonista, qui, non ha la sfacciataggine un po' goffa di De Sica, ha la faccia tosta pe-

tulante di Walter Chiari: è l'amante mantenuto di una prosperosa usuraia, ma non disdegna di occhieggiare, per brutale interesse, alla stagionata e danarosa padrona ed alla appetitosa padroncina, le quali, oltre ad essere svanite, si trovano l'una e l'altra in perpetuo stato di fregola. Apertamente deficiente è il terzo membro della famiglia, il fratellino, cui il brillante autista si presta, sempre per interesse, a far da ruffiano. Il fatto sta che, fallito come ruffiano, egli riesce assai bene come cascamorto con la giovin commessa su cui il padroncino aveva senza successo posto gli occhi. Partito alla sua conquista per scommessa, egli si innamora sul serio, come del resto lei. Ma le cose si complicano a causa di tutti gli altri svariati legami e soprattutto a causa del richiamo dell'agognato danaro. Fin che, senza una ragione apparente, i buoni sentimenti prevalgono e l'autista si acconcia ad applicare il motto "due cuori e una capanna". La capanna sarebbe la squallida casa del suocero autista di piazza, che il regista, verso la fine, descrive, con una panoramica soggettiva non scevra di gusto, in tutta la sua decorosa miseria, vegliata dal ritratto di Mazzini. In queste assai sporadiche intuizioni sta l'unico, effimero sapore del film, ma si tratta, più che altro, di irrealizzate intenzioni: come quando l'autista si figura quale sarebbe la propria vita a seconda della diversa soluzione sentimentale prescelta. Quest'ultimo spunto, se pur non inedito, sarebbe accettabile, ma il suo sviluppo è regolarmente grossolano alla maniera rivistaiola. *Gli uomini, che mascalzoni…* di Camerini era un film spiritoso e romantico, questo di Pellegrini, duole dirlo perché abbiamo una certa stima di lui, è sciocco e volgare, gratuitamente volgare. Ho già accennato al divario tra i due protagonisti; un divario non meno grave separa il macchiettistico, esagitato autista di Carette, da quello, impagabilmente intriso di bonomia ambrosiana, che disegnava il compianto Cesare Zoppetti. Ed anche la graziosa Antonella Lualdi ha parecchio da invidiare alla gentilezza piena di pudore di Lia Franca. Gli altri personaggi del film di Pellegrini sono privi di precedente e sono accomunati dalla loro superfluità e dal loro disegno fondato sul luogo comune. Marie Glory è la matura padrona, Myriam Bru la pimpante padroncina, Jone Salinas l'amante usuraia, l'esordiente Mauro Carbonoli il padroncino scimunito, mentre Paola Borboni è l'umile madre dell'autista discolo. Ognuno cerca, più o meno brillantemente, di disimpegnarsi per proprio conto, al di fuori di un tono coerente, che il film, più propenso verso la farsaccia che verso l'impasto comico-sentimentale, non riesce mai a trovare, anzi neppur cerca.

Non ultimo difetto di questo infelice *Gli uomini, che mascalzoni!* è la mancanza di una qualsiasi attendibile pittura ambientale: mondo ricco e mondo povero sono accomunati da un generico ricorso alla "frase fatta", e invano alle loro spalle si cerca il cordiale sfondo milanese, autenticamente intuito da Camerini: l'occhio non può andare al di là di qualche cartolina illustrata, mentre l'orecchio è rintronato da una chiassosa, ostentata, superficiale, insistenza su un "meneghinismo" da teatro di posa.

Una di quelle di Aldo Fabrizi è un film che può dimostrare come, su un piano di produzione dignitosamente modesta, le virtù, intelligentemente sfruttate, di alcuni interpreti possano condurre a parziale salvamento un soggetto risaputo e deteriore. Esso racconta l'avventura di due provinciali, capitati a Roma in cerca di allegre avventure notturne ed imbattutisi inconsapevolmente in una povera vedova, madre di un bambino, la quale proprio quella notte era stata spinta, dal bisogno impellente, sulla strada della prostituzione, inespertamente e con estrema, paralizzante ripugnanza tentata quale *extrema ratio*. Dall'incontro fortuito nascono situazioni buffe in un senso, alquanto ovvio, e poi patetiche in un senso ancora più ovvio, allorché, essendosi gravemente ammalato il bimbo, uno dei provinciali è indotto a dimenticare le sue originarie cupidigie sensuali per trasformarsi in una specie di tenera "provvidenza". Tutto finisce, naturalmente, nel migliore dei modi, e non mancano neppure i chiari presagi di un matrimonio, risolutore d'ogni ambascia. Siamo quindi sul terreno dell'aneddoto macchiettistico e vellicante gli istinti più scoperti dello spettatore-tipo, ora per la via della comicità ora per quella della commozione. E non basterebbe una certa correttezza di fattura, pur nella limitatezza dei mezzi materiali impiegati, a salvare la situazione, se non intervenissero i quattro interpreti principali: alludo, più che a Peppino De Filippo, che ripete con gusto un suo consueto modulo di provinciale stolido, a Lea Padovani (vorrei vedere meglio e più frequentemente impiegata questa squisita attrice), la quale conferisce alla protagonista una limpidissima malinconia, una autenticissima vibrazione, non senza cogliere, dove è necessario, effetti di una discreta comicità; alludo a Totò (il provinciale in imbarazzo) e ad Aldo Fabrizi (il medico), che poche volte ho veduto tanto attenti alla compilazione affettuosa del personaggio, al di fuori di ogni facile espediente esteriore, coloristico. Curioso a dirsi, Fabrizi, avvezzo a prendere la mano a registi anche di polso, è riuscito a contenersi su una esemplare linea di umanità, pur essendo egli stesso regista

del film. E Totò ha spremuto dal personaggio ogni minima occasione per costruire una figura non labile, la cui comicità si colora di una vena crepuscolare, la quale può valere, ancora una volta, di indice delle enormi possibilità, pur sempre vergini, di questo straordinario commediante.

FILM DI QUESTI GIORNI
a. VI, n. 122, novembre 1953, pp. 308-311

I gioielli di Madame de… (*Madame De…*, Max Ophüls, 1953)
In un'epoca, la quale, specie sotto il profilo cinematografico, è dominata dal culto programmatico di un realismo quanto più possibile "engagé" (il polo opposto è quello dell'"escapism" hollywoodiano, fondato su un logoro formulario di convenzione spettacolare), quella dimostrata da Max Ophüls è una ben singolare e, vorrei dire, coraggiosa coerenza. Una coerenza che consiste nel voler credere, ad oltranza, in un mondo profumatamente o magari crudelmente (nell'ambito dei sentimenti) romantico, in un mondo nel quale ai personaggi è ancora lecito e doveroso vivere e morire *per* amore e *d'*amore. Un mondo luccicante e godente, quello di una "belle époque" senza tregua rievocata, con una punta di nostalgia, in tutta la sua frivolezza, mascheratrice di una sensuale gioia di vivere, derivante da un intimo benessere, alieno da sospetti.

In questo senso un film come *I gioielli di Madame de…* rappresenta la continuazione di un discorso, iniziato, dal regista sarrese, nel 1933, con lo schnitzleriano *Liebelei* (*Amanti folli*). Il film di cui stiamo parlando è come tutte o quasi le opere di questo regista, un film d'amore: non l'amore giovanilmente e perdutamente fragrante di *Liebelei*, o della prima parte di *Letter from an Unknown Woman* (*Lettera da una sconosciuta*, 1948), non quello peccaminosamente godereccio di *La Ronde* (1950), né quello provincialmente grassoccio de *La Maison Tellier* (secondo episodio di *Le Plaisir*, *Il piacere*, 1952); ma l'amore che coinvolge una fatua gentildonna non più freschissima, se pur ancora raggiante di bellezza, ed un diplomatico ricco di "charme", ma dalla chioma già grigia, un amore che trascorre, alonato da un presagio crepuscolare, dal lezio dell'ambiente e del clima in cui viene concepito all'estenuato romanticismo dei suoi "fatali" sbocchi.

Premetto che *I gioielli di Madame de…* non sprigiona né il brivido

d'adolescente fervore di *Liebelei* o dell'inizio di *Letter from an Unknown Woman*, né il sapore malizioso ed allusivo, la galanteria di *La Ronde*; non possiede né l'estro pittoresco di *Die verkaufte Braut* (*La sposa venduta*, 1932) né il vertiginoso virtuosismo calligrafico di *Le Masque* (primo episodio di *Le Plaisir*). Pure, tutto nel film concorre a dimostrare che esso appartiene alla maturità del suo autore e, nello stesso tempo, ad attestare lo stretto e non casuale legame, il quale fa sì che esso appaia la naturale continuazione di un discorso iniziato ventun anni fa. La coerenza creativa del regista si avverte negli aspetti esteriori come in quelli interiori dell'opera: la fedeltà alla "belle époque", cui sopra accennavo, vuole che qui ritornino i valzer languidi e distesi, danzati in saloni luccicanti di specchiere, sovraccarichi di stucchi, tra un sommesso sussurro di proibite frasi di passione; i teatri d'opera dai palchi accoglienti e spesso complici; gli amori segreti e adulterini; i duelli all'alba, distruttivi di un amore, nel nome di un onore ferito. Il finale di *I gioielli di Madame de*…, con quella morte in duello dell'ambasciatore e quella morte per consunzione e per amore della contessa, morte, quest'ultima, che è assai affine ad un suicidio, non può non indurre al ricordo di *Liebelei*; mentre a *Letter from an Unknown Woman* riconduce il modo in cui è descritto il fiorire della passione (con quella successione di valzer, i quali isolano dal mondo che li circonda i due innamorati) oppure certa crudeltà psicologica della seconda parte, allorché l'amore si va profilando come impossibile. Poiché dopo un paio di variazioni su aspetti più cinici o sensuali dell'amore (*La Ronde*, *Le Plaisir*) Ophüls ha inteso, evidentemente, con questo film, tornare a certe sue predilezioni più propriamente romantiche.

Un'altra "costante", che collega il film con quelli che lo hanno preceduto è la sua origine letteraria. Ma stavolta, dopo aver ricorso, successivamente, a Schnitzler (*Liebelei*) e a Stefan Zweig (*Letter from an Unknown Woman*), ancora a Schnitzler (*La Ronde*) e a Maupassant (*Le Plaisir*), Ophüls si è rivolto ad una fonte meno che ogni altra impegnativa: quella di un romanzo breve, *Madame de*…, di Louise de Vilmorin, un "best-seller" che sembrava possedere tutte le caratteristiche di un semplice canovaccio, per di più conforme con certe predilezioni del regista. Una storia di galanteria e d'amore, sullo sfondo della "belle époque": un invito, quindi, per Ophüls. Ma ancora una volta egli ha avuto modo di dimostrare la finezza delle sue doti di riduttore, l'intelligenza con cui sa scegliere i propri scenaristi (in questo caso, insieme con Annette Wademant, una collaborazione di Jacques

Becker, Marcel Achard, autore anche dei dialoghi del film, così ricchi di spirito e di esattezza psicologica), oltre che il suo talento di realizzatore. Se, infatti, tutto suo è il merito di aver evocato alle spalle dei personaggi, un ambiente, che nelle schematiche pagine del romanzo era soltanto presupposto (un ambiente il quale, pur presentandosi come parigino, al pari di quello di *La Ronde*, non può non essere apparentato alla Vienna, euforicamente absburgica, di *Liebelei* e di *Letter from an Unknown Woman*), suo e dei suoi collaboratori è pur quello di avere dato alla narrazione una dimensione che sulla pagina non aveva, di averne sottilmente mutate le prospettive, secondo un disegno psicologico di sottile intenzione. Il romanzo è scritto con uno stile secco, sbrigativo, par quasi una raccolta di appunti per un libro da scrivere, il suo accento è freddo, distaccato, secondo un gusto che la Vilmorin, scrittrice non proprio banale, sembra aver attinto da qualche illustre maestro della narrativa di ieri e d'oggi. Ophüls, conforme al suo temperamento, ha sgelato il racconto, lo ha immerso nella temperie romantica che gli è congeniale. Per contro, dopo avere, nella prima parte, seguito con un certo scrupolo le indicazioni del romanzo, nella seconda egli ha preferito, sempre nell'intento di accentuare il fascino romantico della passione "mortale" di Louise, mutare la prospettiva del personaggio di suo marito, mutamento preparato, del resto, da una notevole innovazione, secondo cui il conte non era stato più presentato come un semplice aristocratico, ma come un generale, il che implicava in lui un "habitus" mentale alquanto diverso (ciò facendo, i riduttori hanno forse raccolto una fuggevole indicazione della Vilmorin, là dove essa nota come Monsieur de*** si compiacesse di studiare i piani di certe battaglie). Voglio dire che il film pone gradatamente in luce, dietro la condiscendenza, ironica e comprensiva, del marito, una sua formalistica e cortesemente fredda crudeltà, che le sue mansioni professionali contribuiscono indubbiamente a spiegare. Il generale si ricollega così ad altri personaggi di Ophüls; e non solo a quelli che più decisamente si oppongono al "penchant" romantico dei suoi personaggi prediletti (penso al marito della protagonista in *Letter from an Unknown Woman*, ma fors'anche, se pure in diverso modo, all'aspetto "atavico", che in Fritz, il protagonista di *Liebelei*, si contrappone ai richiami dell'io romantico). È la messa in moto dell'impassibile meccanismo psicologico del generale che provoca un duello ed una catastrofe, analoghi a quelli di *Liebelei* (dove tuttavia Fritz era lo sfidato e la vittima, così che il generale de… si

accosta, per altro verso, al marito offeso di quel film), i quali conducono l'opera cinematografica alquanto discosto dai binari del romanzo. Tale mutamento va attribuito al concetto che Ophüls, romanticamente, ha dell'amore come passione che trascina seco una sua intima *fatalità*, spesso distruttrice: una sorta di equazione amore = morte. La crudeltà formalistica del generale, originata dalla maggior lucidezza e consapevolezza di cui egli è dotato nel film rispetto al romanzo, sembra quasi voler costituire un compenso alla crudeltà di indole più strettamente sentimentale e psicologica sottratta al personaggio del diplomatico. Il distacco definitivo che egli ostenta, nel romanzo, di fronte alla passione che domina Louise, distacco cagionato dalla lesione nel proprio orgoglio, provocata in lui dalle femminili menzogne della creatura amata, condanna quest'ultima ad una fine, la quale avviene nello squallore di un isolamento di cui essa si sente prigioniera, la quale, anzi, direi, è provocata da tale senso di solitudine da cui essa è colpita, come da una sorta di punizione, isolata come si trova tra un marito che non comprende intero il suo segreto ed un amante (soltanto potenziale, a quanto sembra), che essa con i propri errori ha ferito nel suo intimo. Ophüls ha preferito – e, conoscendolo, si comprende – accentuare il romanticismo della situazione, evitando di sottolineare il trapasso nell'animo dell'ambasciatore e puntando così sulla non casuale coincidenza di quelle due morti, diversamente occasionate dal comune vincolo di una passione. Il suo errore, caso mai, è stato quello di non chiarire meglio la psicologia dell'ambasciatore, avvolgendolo in una sorta di riserbo, di imprecisione di contorni. Il film non lascia comprendere bene fino a che punto egli si sia lasciato persuadere dalle giustificazioni di Louise e se al sacrificio finale si disponga serenamente, nel nome di un aristocratico dovere di coerenza con il codice d'onore di un mondo, oppure nel nome di un vincolo sentimentale ancor attuale, cui egli intenda tener fede fino all'ultimo con piena convinzione. Una parte di responsabilità per questa indecisione psicologica va forse attribuita a Vittorio De Sica, il quale (a parte lo sforzo che deve imporsi per aderire alla linea di eleganza, di "classe", propria di un nobile diplomatico della "belle époque") offre un apporto piuttosto discontinuo, in cui al naturale "charme" della sua chioma argentea, fa da contrappeso un eccesso, appunto di riserbo, una sorta di episodico imbarazzo, di non costante convinzione. Tanto più rilevabile in quanto, accanto alla variegata, squisita femminilità di Danielle Darrieux, attrice ormai particolarmente

idonea per questo genere di impegni, al tempo stesso psicologici, nell'ambito della casistica amorosa, e decorativi, fa spicco la ricchissima caratterizzazione di Charles Boyer, il quale trascorre dalla impeccabile e distaccata cerimoniosità alla non meno impeccabile e tagliente consapevolezza impietosa con un gioco d'altissima classe, tutto fondato sull'allusione significante, sul particolare che lampeggia, geniale, a sottolineare la perfezione dell'impianto complessivo del personaggio. (Soggiungo che anche il resto della distribuzione è di classe, con particolare riguardo al gioielliere di Jean Debucourt, ed eccezion fatta per Lia Di Leo – l'amante congedata del generale, – il cui inesperto intervento, se sorprende, data la rifinitezza di un'opera come questa, va d'altronde considerato quale uno spiacevole scotto pagato alla consuetudine delle coproduzioni).

Stabilita la debita tara per la rilevata imperfezione psicologica, va ammirata la sottigliezza rara di una struttura narrativa, impiantata con assoluta originalità rispetto al romanzo. Al tono di impersonale relazione di quest'ultimo fa riscontro qui una perigliosamente sostenuta progressione, la quale conduce il racconto, dal tono iniziale di frivolo *marivaudage*, attraverso un impalpabile sommarsi di notazioni, un quasi inavvertibile "complicarsi" dell'impegno di partenza, fino al tono di tragica fatalità della conclusione. Progressione, quella del racconto, che corrisponde esattamente alla progressione psicologica, in virtù della quale Louise trascorre dalla iniziale civetteria con cui essa affronta la nuova relazione, al pari delle molteplici che l'avevano preceduta, invariabilmente platoniche, superficiali e sostenute da semplice fatuità, alla dedizione totale ad un sentimento che non può non condurla alla morte. L'esordio del film è contrassegnato da un gusto aperto per il "divertissement": quel passare di mano in mano dei famosi orecchini, se può ricordare esteriormente e alla lontana la meccanica del *Ventaglio* goldoniano, riconduce, per altro (alludo, più che all'intrigo, al tono), al Lubitsch (o Borzage che dir si voglia), felpato e sornione, di *Desire* (*Desiderio*, 1936), quel Lubitsch cui Ophüls si dimostrò già altra volta, in diverso modo, debitore [penso al gusto del raccontare allusivo, attraverso una visione offerta allo spettatore per il tramite di una finestra chiusa; applicato da Ophüls in *Le Plaisir*, sulla scia lontana del Lubitsch di *Angel* (1937, *Angelo*)]. Poi, ripeto, alla costante "futilità" della cornice vien facendo riscontro una casistica dei sentimenti sempre più fitta e complessa, una casistica che, a tratti, fa pensare al cinismo ed alla crudeltà, uniti allo scintillio verbale ed alla segreta pietà,

del Marivaux riecheggiato da Anouilh in *La Répétition ou l'Amour puni*.

In un giuoco così serrato ed accorto come quello cui si assiste all'inizio pienamente giustificabili risultano certe improbabilità, tanto ostentate da apparir cercate come per un supplemento di provocatoria raffinatezza: alludo all'ostinato succedersi dei primi casuali incontri di Louise con l'ambasciatore, alla dogana svizzera, poi per istrada, in seguito alla collisione delle rispettive carrozze, infine al pranzo. Coincidenze che annunciano, in chiave frivola, quella fatalità che serpeggia attraverso tutto il tessuto del racconto, fino alle più drammatiche conclusioni. Ad un simile voluto concorso di coincidenze fa riscontro, di mano in mano che il racconto procede, un sempre più ricco repertorio di intuizioni psicologiche, di sottigliezze narrative. Penso, da un lato, all'istintiva reazione lusingata di Louise, allorché essa, disfatta, si reca a visitare il diplomatico poche ore prima del duello («Non sono più neanche bella», essa dice. «Più bella che mai», corregge subito l'altro, ed essa è costretta a reprimere, riprendendosi, un suo moto, infinitamente femminile in quelle disperate circostanze, di gioia); penso, dall'altro, alla calcolata funzione emotiva di quel duello seguito indirettamente dalla donna, di quel secondo colpo di pistola che, atteso, non echeggia, senza che la macchina abbandoni la figura di Louise, senza che il narratore senta il pedante desiderio di trasportarci a *vedere* quello che è successo. Esempio notevole, quest'ultimo, di un essenziale impiego della narrazione ellittica.

Ad onta dei suoi ricami di psicologie, del suo ricorrere consapevole e prezioso ad una inesausta tematica dell'amore romantico, *I gioielli di Madame de*… potrà agevolmente, da qualche amico mio, accanito fautore di un cinema impegnato ad ogni costo, venir definito un film squisitamente fatuo e magari elegantemente superfluo. Io ribadisco: coraggiosamente fatuo e superfluo, attribuendo a questi termini un valore un po' diverso. L'ultima opera di Max Ophüls è un film, una volta di più, maturo, dove il compiacimento di una elaborata calligrafia (alludo, per esempio, a quel lungo "tête-à-tête" con lo sfondo delle coppie abbandonate all'onda delle danze, che si riflettono nella gran specchiera; alludo a certa sventagliante pregnanza descrittiva dell'irrequieta macchina da presa) sa arrestarsi al giusto limite, senza cadere nel, peraltro spesso ammirevole, furore dinamico e geometrico di *Le Plaisir*. È un film dove tutte le occasioni sono state colte per intessere leggiadre variazioni intorno al decorativo edonismo di

un'epoca e di un mondo felici, in continua caccia di private complicazioni ed infelicità: in questo senso ancora una volta Ophüls ha saputo trarre il più coerente partito dalla "troupe" d'eccezione che ha da tempo riunito intorno a sé, e che comprende lo scenografo Jean d'Eaubonne [*De Mayerling à Sarajevo* (1940, *Da Mayerling a Sarajevo*); *La Ronde*; *Le Plaisir*], autore di interni di una sovraccarica, stuccata, floreale adesività alle psicologie, oltre che in sé godibilissimi, i costumisti Georges Annenkov (*La Ronde*) e Rosine Delamare, ideatori di armoniose eleganze, l'operatore Christian Matras (*La Ronde*), pastoso equilibratore di rapporti tonali, i musicisti Oscar Straus (*La Ronde*) e Georges Van Parys, profumati o spiritosi evocatori di un'epoca (il primo con speciale riguardo, s'intende, ai suoi valzer).

Da questa somma di contributi e di valori scaturisce un ennesimo omaggio ad un passato recente, espresso nelle forme più convenienti. Ma tale omaggio può apparire solo ad una superficiale considerazione futile ed epidermico; poiché esso è il risultato di una lunga coerenza, di una assoluta fedeltà – sempre più rare, oggi, nel cinema, – ad uno stile, intelligentemente impegnato nella ricerca di assidue variazioni che gli impediscano di degenerare in maniera.

I perseguitati (*The Juggler*, Edward Dmytryk, 1953)

Avevamo lasciato Edward Dmytryk, figliol prodigo contrito e messo in castigo, alle prese col ciarpame avventuroso di *Gli ammutinati dell'Atlantico* (*Mutiny*, 1952; v. «Cinema» n. 104). Ritrovarlo ora impegnato con un clima ed una tematica a lui congeniali non può essere che fonte di soddisfazione, data la stima che questo regista si seppe guadagnare in altri tempi. *I perseguitati* si ricollega, infatti, all'opera più matura del suo autore: *Odio implacabile* (*Crossfire*, 1947). Non tanto da un punto di vista formale, ché qui alla tagliente ricerca luministica da "kammerspiel" si è sostituito un talvolta spazioso senso paesistico, quanto dal punto di vista dei contenuti. *Crossfire*, come si ricorderà, era, al di là delle apparenze poliziesche, un film polemico nei confronti dello spirito di violenta intolleranza razziale, caratteristico della nostra epoca e fonte di dolorose esperienze, di insensati traviamenti. Era, in sostanza, un invito implicito alla comprensione umana, invito che ritornava, più esplicito e sotto diverse forme, in *Cristo fra i muratori* (*Give Us This Day*, 1949). Concetti del genere ritornano ancora in *I perseguitati*, anche se espressi in una forma più apertamente precettistica e quindi meno poetica. L'intolleranza antiebraica è alle basi di questo film come già fu alle basi

di *Crossfire*, se pure in maniera assai diversa, nell'ambito di un assai diverso mondo. Dramma del nostro dopoguerra, quello, come questo, che si svolge nel 1949. Ma mentre là il tema era quello degli strascichi lasciati dalla mentalità bellica in alcuni reduci, variamente in preda ai loro problemi, relativi alla ripresa di un'esistenza "civile", qui al centro del dramma, che si svolge in Israele, è un ebreo tedesco, approdato nella patria dei suoi avi, in lenta fase di edificazione, dopo anni crudeli di persecuzioni subite, le quali sono costate, tra l'altro, la vita di tutti i suoi cari. L'avvio del film è suggestivo, l'ambiente "provvisorio" in cui i profughi si trovano accolti (un "campo" pur esso cinto di filo spinato, al pari di quello rimasto nella loro memoria come dipinto d'orrore) è descritto con tocchi essenziali ed umani, la psicologia del protagonista è impiantata in termini insoliti. Poiché egli era stato, in altri tempi, un giocoliere, il maggior virtuoso della Germania, idolatrato dalle folle, ammirato da sovrani e da platee gremite e festose, un "mostro sacro", avvezzo a considerare il mondo ed in particolare la patria come costituiti da una somma di suoi più o meno anonimi amici ed ammiratori. Il brusco crollo, la inaudita degradazione al rango di reprobo da isolare, da sterminare, erano stati quindi da lui avvertiti come particolarmente penosi. Le sofferenze, fisiche e morali, subite lungo tutti quegli anni, avevano completato il processo di disintegrazione del suo mondo interiore, della sua coscienza civile. Ed egli arriva così al campo d'Israele come tutt'altro uomo da quello che risulta effigiato nelle "gloriose" fotografie che ancora reca con sé, quale pallida testimonianza di un passato lontano, il quale lo aveva veduto protagonista viziato, anzi che pedina di un gioco criminoso di sterminio. Fin qui il film gode di una sua autenticità, di una sua felicità di racconto. L'amicizia allacciata con una bimbetta per il tramite di "trucchi", sorridenti e dolorosi ad un tempo (il ventriloquio), riesumati dal bagaglio dei ricordi remoti, costituisce l'occasione per una pagina sincera e chiarificatrice. Ma il film non tarda a scoprire le sue carte. Quello del protagonista è, piuttosto che un caso umano, voglio dire solamente umano, un caso patologico. (Si sa che i casi patologici abbondano, da tempo, nel cinema americano, specie in quello che cerca di aggirare le difficoltà, anzi che affrontarle di petto. E lo stesso Dmytryk non è nuovo al "genere"). La lunga consuetudine con le mura, con i recinti costrittivi dei luoghi di prigionia, hanno originato in lui una claustrofobia, che si manifesta, discontinuamente, in forme acute, violente, parossistiche. La vicinanza, a qualsiasi

titolo, di un agente dell'ordine è per lui fonte di esasperato timore. La prima fuga del protagonista è provocata da pura ombrosità, ma vale ad attirare su di lui l'attenzione di un poliziotto. Colpito questo, all'uomo non rimane che fare della fuga verso una meta a lui non chiara la propria unica ragion di vita, il proprio mezzo di evasione dal senso di soffocamento che lo avvolge. Anche in quel paese che dovrebbe essere suo l'ex giocoliere si sente un escluso, un indesiderato, un perseguitato. E, sottraendosi ad ogni ragionevolezza, egli lo percorre sotto mentite spoglie, nascondendo la propria identità ed i propri scopi anche all'amico occasionale (un ragazzo), che incontra per istrada e che divide con lui il cammino. Ormai, il film ha perduto la sua più schietta umanità ed è divenuto prevedibile. Un malato ai limiti della paranoia interessa sempre assai meno che una persona normale, la quale conservi l'animo offeso dalle sofferenze. E, d'altro canto, i film impostati su cacce all'uomo, considerate ora dal punto di vista della lepre, ora da quello dei cani, si sono sprecati nell'ultimo cinema statunitense. Il racconto, pur stagnando nella sua parte centrale, conserva sempre una certa semplicità limpida di linguaggio, grazie anche all'impiego di frequenti aperture sull'ambiente inedito attraverso cui si svolge l'itinerario del protagonista. Il soggiorno di questo in un solitario "kibbuz" sembra voler costituire l'occasione, soprattutto, per l'impianto di un banale legame di sentimenti (la presenza di una Milly Vitale in *shorts* appare, tra l'altro, in questo film, che non è neppure una coproduzione, tanto edonisticamente piacevole quanto intimamente inspiegabile). Ma il nuovo vincolo che viene a stabilirsi tra il giocoliere ed i ragazzi del "kibbuz", vincolo sancito da uno spettacolo rudimentale, in cui egli riesuma l'antica scienza con un giocondo estro da tempo dimenticato, offre un'altra occasione per una pagina insolita, la quale culmina, in maniera non insolita, con il sopraggiungere della polizia. Un macello sembra profilarsi, ma invece il protagonista cede ai tentativi di persuasione e si dispone a lasciarsi guarire dal suo terrore incubico, ad inserirsi docilmente in una nuova comunità. Soluzione tranquillamente e conformisticamente scontata. Un fatto curioso a notarsi è che lo schema del racconto segue, punto per punto, quello di un film sul quale riferii da Locarno (n. 112): *The Glass Wall* di Maxwell Shane, prodotto quasi contemporaneamente dalla stessa casa, la Columbia. Là si trattava, ricorderete, di un profugo europeo, reduce dalla dura esperienza nazistica, il quale, respinto dalle autorità statunitensi di immigrazione, fugge per New York, alla disperata,

fin che viene provvidenzialmente fermato proprio nell'istante in cui sta per suicidarsi. Trasferite il caso, con qualche correzione, in Israele, e la storia vi apparirà esattamente la stessa. Con la differenza, però, che il profugo di *The Glass Wall* è una persona esasperata dalle circostanze, ma fondamentalmente normale, mentre il giocoliere di *I perseguitati* è, come si diceva, uno squilibrato, sia pure in seguito ad un deplorevole complesso di cause. Di conseguenza, la portata umana del film di Shane, pur così legato ad un formulario relativo alle "cacce all'uomo" cinematografiche e così conformistico nella conclusione, appare più considerevole che quella del film di Dmytryk. A vantaggio di quest'ultimo rimane la sua impostazione, indubbiamente più originale, specie in rapporto con le caratteristiche biografiche del personaggio. Rimane, inoltre, il rilevato valore indicativo, nei confronti di un regista caduto, per forza di circostanze, in preda al meccanismo stritolatore dell'industria. L'interprete principale di *I perseguitati* è Kirk Douglas: il suo gioco è ormai quasi tutto prevedibile, anch'esso, ma senza dubbio vigoroso.

MISCELLANEA

Un altro film che ne ricorda da vicino altri è *La marea della morte* (*Jeopardy*, 1953) di John Sturges, basato su un racconto di Maurice Zimm, sceneggiato da Mel Dinelli. Esso racconta il caso di una coppia di sposi americani, in vacanza in una zona desertica del Messico, insieme col petulante figlioletto. Il marito rimane prigioniero in acqua, presso la riva del mare, di una palafitta crollata, mentre la marea sta lentamente salendo e minaccia di sommergerlo. La moglie si allontana in macchina alla ricerca di una fune e di soccorsi, ma si trova in difficoltà, data l'ignoranza della lingua e le enormi distanze disabitate. Invece di un aiuto provvidenziale ed urgente, essa trova un malvivente di passaggio, evaso dalla galera, il quale si installa a bordo della sua macchina e la costringe a prestarsi al proprio gioco di individuo braccato dalla polizia. Frattanto il marito rischia di fare misera fine. Ma, come è buona regola, l'"happy end" non manca, il salvataggio, proprio *in extremis*, si compie, e per colmo di fortuna la donna non ha neppure da pagare lo scotto "in natura" che il delinquente pretendeva. Infatti, egli, un po' perché pressato da preoccupazioni più urgenti (la polizia gli è vicina), un po' perché colto da improbabili scrupoli, di fronte all'*eroismo* di nuovo genere di quella donna, che ha il fiero volto di Barbara Stanwyck, rinuncia al gusto di possederla, e sparisce per i fatti suoi. Se la situazione

dell'uomo "incastrato", in attesa di soccorsi, può rammentare quella di Leo Minosa in *L'asso nella manica* (*The Big Carnival*, 1951) di Billy Wilder; se certe fasi della sua "liberazione" (le ruote della macchina che girano rischiosamente a vuoto sul malsicuro pontile in legno) possono suggerire il ricordo di *Vite vendute* (*Le Salaire de la peur*, 1953) di Henri-Georges Clouzot (ma, se non la prima, quest'ultima coincidenza deve ritenersi del tutto casuale, per ragioni di tempo), la situazione della donna, tenuta in ostaggio sulla propria macchina dal bandito, richiama molto da vicino quella di *La belva dell'autostrada* (*The Hitch-Hiker*, 1953) di Ida Lupino (v.n. 109). Quest'ultima coincidenza, a dispetto del fatto che i due film siano stati prodotti quasi contemporaneamente, è piuttosto curiosa, e induce al sospetto. Anche perché identico è l'ambiente in cui l'avventura si svolge, quello, cioè, rappresentato dalla strada polverosa ed assolata che percorre le lande selvagge del Messico sud-occidentale (penisola di California). A meno che gli autori di questo film, al pari di quelli di *La belva dell'autostrada*, non abbiano tenuto presente il fatto di cronaca, relativo all'incomodo fautore dell'autostop che empì di sé per un certo periodo i giornali americani. Al film della Lupino rinvia, del resto, pure la bruciante luminosità della fotografia di Victor Milner, non che la tecnica stessa del racconto, che sfrutta con una certa scaltrezza una esperienza hollywoodiana ormai antica, in questo genere di meccanismi. Si aggiunga che lo sdoppiamento dell'azione, una dinamica (quella della donna e del suo occasionale compagno), l'altra forzatamente statica (quella del marito e del ragazzo) consente un parallelismo di montaggio, lontano derivato dello stile di Griffith. Chi vuol intendere intenda, perché naturalmente qui siamo su un modesto, se pur corretto e qua e là vibrato, piano di mestiere, inficiato dal tono frettolosamente accomodante dell'illustrato finale. Il marito è il decoroso Barry Sullivan, il gangster l'interessante e misurato Ralph Meeker, il ragazzino l'insopportabile Lee Aaker.

Il più piccolo spettacolo del mondo, non è altro che *Jeannot l'intrépide* (1950), il disegno animato a lungo metraggio, realizzato da Jean Image, un artista francese di origine ungherese, sulla base della fiaba perraultiana *Le Petit Poucet*, con la collaborazione, per lo scenario, di Paul Colline. Il film accolse vari riconoscimenti, tra cui il premio veneziano (Festival del film per i ragazzi, 1951) per il miglior lungometraggio a soggetto. Si tratta, in sostanza, dell'opera di uno fra i tanti epigoni di Walt Disney, tutt'altro che originale nel suo impianto, oltre che nel tratteggio delle figure, animalesche, fanta-

stiche o umane che siano. La fedeltà ai suggerimenti di Perrault è assai relativa, ma non è sostituita da un estro indipendente e vivace, se si eccettuino alcune trovate, dovute più che altro al brio del commento musicale di René Cloërec, con cui l'immagine stabilisce talora un gradevole contrappunto (scena della festa, etc.). L'apporto del "technicolor" è alquanto scialbo. Quanto alla riduzione italiana, essa non giova certo all'opera, data l'abbondanza dei luoghi comuni, non ultimo la fastidiosa voce di Tino Scotti, e l'aggiunta di una canzoncina, scopiazzata sulla falsariga di analoghi motivetti inseriti nei film disneyani[57].

Il neorealismo è vivo

a. VI, n. 123, dicembre 1953, pp. 317-319

Avevamo in partenza ritenuto e definito importante il Convegno di Parma sul neorealismo cinematografico, e ci sembra che i fatti ci abbiano dato ragione. Non si vuole con questo dire che esso abbia risolto qualche cosa (la soluzione dei problemi del momento non poteva rientrare per ovvie ragioni tra gli scopi di un convegno, il quale può tutt'al più additare qualche via che conduca alla soluzione) e neppure che sia servito a chiarire ai convenuti "che cos'è il neorealismo" (ma è possibile definire, imprigionare in una formula un movimento tuttora in atto?). Si vuol dire che per la prima volta è avvenuto un *incontro* tra tutti coloro che, su diverso piano, con diverse mentalità e funzioni, hanno contribuito e contribuiscono a quel fenomeno, che, con una definizione di comodo, è stato catalogato come "neorealismo". Quando dico *tutti*, alludo, oltre che alla critica, nel campo della quale i vuoti di rilievo non erano molti (malgrado l'assurda coincidenza con l'annuale assemblea del Sindacato Giornalisti Cinematografici), ai registi (De Sica, Antonioni, Lizzani, Nelli, Gandin, Maselli, Germi, Risi, Emmer, Marchi, De Robertis, ecc., cui si sono aggiunti i messaggi di Pabst, di De Santis, di Visconti), alludo ai soggettisti, sceneggiatori e scrittori in genere (Cecchi d'Amico, Zavattini, Vigorelli, Amidei, Bernari, Bassani, ecc.), alludo ai produttori ed organizzatori, sebbene rappresentati in misura più limitata (Guarini, Mirabile, Ferreri, Martello, ecc.), alludo a scenografi (Filippone,

[57] Per *Moulin Rouge*, cfr. il rendiconto veneziano nel n. 116 di «Cinema».

Polidori) ed operatori (Craveri), per tacere di esponenti d'altre arti, come lo scultore Mazzacurati, e a tutta la folla, qualificata e non, che ha gremito per tre giorni le varie sale parmensi, recando spesso alla discussione un proficuo contributo. Gli assenti, come al solito, sono stati gli attori, rappresentati sostanzialmente dal solo Lamberto Maggiorani. Assenti, forse, per il timore o la convinzione che, essendo all'ordine del giorno il "neorealismo", toccasse loro ascoltare le indiscriminate lodi dell'interprete non professionista. (Quando invece, come vedremo, è accaduto il contrario). Si aggiunga che era perfino giunto appositamente dalla Francia un collega dei «Cahiers du cinéma», J.-L. Tallenay, e ci si renderà conto di come l'iniziativa parmense non abbia mancato di attrarre l'attenzione che meritava. Caso mai le ha un poco nuociuto la non perfetta organizzazione delle relazioni, troppo numerose e presentate secondo una successione puramente casuale, così che la discussione, pur animatissima (e, soggiungo, di esemplare civiltà), è andata procedendo un po' a strappi, spesso sminuzzandosi, raccogliendo un filo, perdendolo, e ritrovandolo (non sempre) solo in seguito a tenaci sforzi ed ammonimenti di Gromo, di Chiarini, di Sacchi, che si sono succeduti alla presidenza.

L'oscillazione fondamentale si è avuta tra teoria e pratica. C'era chi pensava opportuno ed essenziale proporre una definizione valida per sempre del neorealismo e dei suoi presupposti e chi invece si sforzava di far approdare il dibattito ad un terreno concreto di proposte per un'azione proficua nei diversi campi attinenti al cinema neorealistico. Esempio tipico della prima mentalità fu la relazione di Giancarlo Vigorelli su *La seconda strada della cultura italiana*, intonata ad umori dotti quanto paradossali e certo un poco "estravagante" rispetto al tema generale del convegno. In essa, con brillante acrobatismo storicistico, si andava a ricercare le origini del neorealismo in un medioevo, la cui "barbarie" realistica veniva rivalutata e contrapposta al formalismo rinascimentale sulla scorta perfino dell'autorità aristotelica (*nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu*). Il richiamo di Vigorelli a Dante ed al "ballo per i poveri" manzoniano (singolare autodefinizione del proprio romanzo fornita da don Alessandro) presupponeva una programmatica ed innaturale sottovalutazione dell'umanesimo inteso nel suo senso autentico e non professorale, tanto che ad un certo punto l'oratore stesso si trovò costretto a far rientrare dalla finestra quel Leonardo che, insieme con tanti altri, aveva frettolosamente scacciato dalla porta. La rela-

zione di Vigorelli costituì la concessione massima del convegno ad un teorizzare in certo modo fine a se stesso, non inutile comunque in vista di una chiarificazione degli spiriti. Specie quando tale teorizzare si tenne più accosto alla realtà delle opere cui si riferiva. Come accadde nella relazione di Luigi Chiarini su *La crisi interna del neorealismo*, dove si rimproverarono i registi di aver oggi abbandonato quelle istanze morali da cui il neorealismo aveva preso le mosse, dove li si accusò di voler andare deliberatamente alla ricerca di temi accetti al pubblico, a tutto scapito della genuinità di un'ispirazione, di voler fare sfoggio di un gratuito teoricismo volto a finalità spettacolari. "I vecchi e i giovani", avrebbe potuto, pirandellianamente, intitolarsi la relazione di Chiarini, intesa a stabilire un confronto tra la prassi dell'ieri e quella dell'oggi. Non manca di interesse e di significato il fatto che Chiarini, che aveva episodicamente ripudiato la sua teoria e la sua prassi di un tempo, per abbracciare l'estremismo cronistico zavattiniano, abbia, a proposito della crisi dei soggetti ch'egli individua alle basi della più vasta crisi del neorealismo, sconfessato la propria recentissima esperienza di *L'amore in città* (v., in questo stesso fascicolo, la recensione al film), con il valido argomento *a posteriori* che una simile prassi va contro la naturale "figuratività" dell'opera cinematografica. Fu questo il primo accenno polemico del convegno nei confronti della nota teoria zavattiniana del "pedinamento", dell'uomo della strada da portare sullo schermo con la sua storia e col suo nome e cognome. Altri accenni analoghi, ma di varia indole, non mancarono, così che ad un certo momento Zavattini, cui pur tutti indistintamente resero il doveroso omaggio come all'animatore principale del movimento neorealistico (ma qualcuno, per lo meno in sede privata, ricordò, sacrosantemente, Sergio Amidei, non foss'altro, per il suo essenziale contributo ai capolavori rosselliniani), sembrò diventato la "testa di turco" del convegno. Preso di mira da Carlo Bernari, pur suo fautore, quando esprimeva il dubbio che andando troppo sotto la realtà si rischi di finire *oltre* la realtà, di cogliere il particolare ma non l'insieme; da Giorgio Bassani, quando si adoperava opportunamente a distinguere neorealismo da verismo ed intendeva il movimento come animato, nelle sue migliori espressioni, da un fondamentale *lirismo*; da Valmarana, da Gadda Conti, da Uccelli, sia pure in maniera indiretta (Uccelli sostenne la "dialettica dell'approfondimento", cara ai cattolici, e basata sul trinomio: persona; società; trascendenza); da Giusto Vittorini (individuante nella teoria di Zavattini, sulla base di una personale esperienza

documentaristica, una tendenza a scivolare verso un naturalismo di per sé inerte) e dal sottoscritto. Il quale additò tra l'altro i pericoli insiti nel programmatico impiego dell'attore "preso dalla strada". Non starò qui a ripetere argomenti da me svolti in queste stesse pagine a proposito de *L'amore in città*. Voglio solo osservare come essi abbiano combaciato con quelli recati da un uomo di vasta e varia esperienza produttiva, talora posta al servizio di idee inconsuete (quelle di Zavattini comprese): Alfredo Guarini. Naturalmente non mancarono i difensori di Zavattini, talvolta più limpidi e felici di lui stesso, il quale, peraltro, in una fitta relazione dal titolo *Il neorealismo secondo me*, ribadì i suoi ben noti concetti, ponendo calorosamente l'accento su quell'"amore per gli altri" che è alle basi del suo interesse verso la realtà. Anche se non recò elementi nuovi e se non apparve felice quanto all'esposizione, la relazione di Zavattini costituì un documento umano ed un contributo di idee e di fervore notevole. Certi concetti del quale, come quello dell'amore evangelico, vennero ripresi poi, con accento cattolico, da Gian Luigi Rondi. Da parte marxista fece testo la relazione di Carlo Lizzani su *La crisi del neorealismo*, dove, rifacendosi ad un recente dibattito organizzato dal Circolo Romano del Cinema su argomento affine, il regista di *Achtung! Banditi!* polemizzò con Rondi, negando l'esistenza dell'artista "miracoloso" e fuori del tempo, e con Di Giammatteo, a proposito degli "spiragli" in direzione psicologistica e "borghese", che secondo il critico torinese si aprirebbero per il neorealismo, in un momento di crisi di libertà e di ispirazione. Lizzani indicò i pericoli di una "segmentazione della realtà" e richiamò gli uomini del cinema ad una interpretazione "engagée" della realtà stessa, la quale parte dalla valutazione dei contrasti sociali, delle contraddizioni interne che offrirebbe, oggi come ieri, la vita del nostro paese. Lizzani insistette sulla necessità di reagire alle imposizioni coperte e palesi della censura, e l'argomento venne ripreso da Guido Aristarco, nella sua relazione su *Gli oppositori del neorealismo*. Aristarco denunciò, come sintomo di involuzione, il ripiegamento di registi quali Castellani e Visconti sul film in costume, scelto, in conseguenza delle restrizioni poste dall'alto alla libertà creativa, come un mezzo per una sorta di "trobar clus", di espressioni per via di metafora. (Ad Aristarco replicarono Piero Nelli, rivendicando per il film in costume la possibilità di interpretare la realtà storica in un senso attuale, ed il sottoscritto, chiarendo l'opportunità di una distinzione tra chi effettivamente, come Visconti, è costretto a ripiegare sul film in costume dall'im-

possibilità di realizzare opere più impegnate, e chi, come Castellani, si è dedicato in realtà ad un'opera lungamente pensata e vagheggiata, oltre che concepita in termini, a quanto il regista afferma, di coerenza con l'esperienza neorealistica). La questione della censura, nelle sue varie manifestazioni, ufficiali e più spesso ufficiose, fu tra le più dibattute, dall'una parte (Tosi, per esempio, e Renzi, limitatamente ai film sulla guerra) recandosi dovizia di esempi e di argomentazioni polemiche, dall'altra (Rondi) replicandosi in difesa degli organi governativi. Molti, tutti vorrei dire, hanno nondimeno convenuto sul pericolo, forse più grave ancora, rappresentato dalle imposizioni dei produttori e dei noleggiatori, i quali considerano, più o meno esplicitamente, come sconfessata ed archiviata l'esperienza neorealistica. Indice di una tale mentalità è apparso il messaggio inviato al Convegno da Eitel Monaco, presidente dell'ANICA, dove, accompagnandola con generiche frasi di apprezzamento per il contributo del neorealismo, si ripete la tesi già svolta tempo fa dall'on. Bubbio e con la quale noi abbiamo polemizzato con argomenti che ora abbiamo, su per giù, ripetuto a Parma: alludo alla tesi secondo cui l'espansione del cinema italiano nel mondo non sarebbe dovuto ad alcuni film rivoluzionari, ma ad una legge protettiva e ad una elefantiasi industriale, la quale sta assumendo proporzioni ed ambizioni incongrue, pretendendo tra l'altro di fare stolidamente la concorrenza ad Hollywood sul suo stesso terreno. Le responsabilità di certa politica governativa nei confronti della produzione e dell'esportazione (IFE, ecc.), sono state illustrate con vivace spirito da Fulvio Jacchia, mentre quelle dei produttori e, ancor più, dei noleggiatori, sulle quali ha convenuto anche Rondi (denunciando tra l'altro lo scandalo del Comitato Tecnico, il quale amministra i premi alla produzione sotto l'influenza dei gusti e degli interessi di tali categorie), sono state ben chiarite da Alfredo Guarini, il quale, con pacata concretezza, ha tenuto la relazione forse, più interessante e più utile dell'intero convegno. Parlando su *Il neorealismo e l'industria*, Guarini ha affermato coraggiosamente e sacrosantamente che il neorealismo è nato dagli artisti, *malgrado* l'industria, e ha fornito esempi opportuni dell'influenza nefasta del noleggio, sostenendo la necessità per gli artisti di partecipare attivamente al lancio delle loro opere. Istruttivi esempi circa le remore provenienti dal lato industriale hanno recato pure Michelangelo Antonioni, a proposito di *I vinti*, e Suso Cecchi d'Amico, a proposito di *Marcia nuziale*, il film progettato e non realizzato da Luchino Visconti.

Su un piano di feconda concretezza si è mantenuta anche la relazione di Ugo Casiraghi, il quale ha esaminato il rapporto film-pubblico-critica, soffermandosi sugli aspetti del contributo che quest'ultima può e deve recare, ai fini di una elevazione del pubblico stesso. Casiraghi ha sostenuto la necessità per la critica di occuparsi anche dei film scadenti, per meglio individuare le ragioni psicologiche del loro eventuale successo (vedi il *Don Camillo*, probabilmente rispondente a certa vaga aspirazione alla fratellanza) e svolgere poi proficua opera di proselitismo, di persuasione, per educare lo spettatore. A tal fine determinanti risultano le pubbliche proiezioni popolari con referendum, che i giornalisti, specie di Milano, indicono periodicamente, presentando a prezzi popolari le opere più interessanti dell'annata. Ancora sul piano della concretezza meritano ricordo gli interventi di Gandin, il quale ha avanzato proposte per la diffusione organica dei film neorealistici e per il bando di un concorso riservato a saggi ed articoli su una fioritura cinematografica, della quale più d'un intervenuto ha lamentato il mancato approfondimento da parte degli studiosi (l'organizzazione di tale concorso è stata già varata tramite una pubblica sottoscrizione fra gli uomini del cinema); di Rognoni, il quale ha lanciato un appello per il "recupero" dei negativi dei capolavori del primo neorealismo in procinto di scomparire per sempre; di Cosulich, il quale ha illustrato l'opera culturale svolta dai circoli del cinema; di alcuni insegnanti ed educatori parmensi, i quali hanno insistito sulla funzione educativa e didattica del film. (D'altro canto, sul piano dei concetti, non va dimenticato il contributo di Rognoni, ancora, arduamente rivolto alla ricerca di una valida sistemazione teoretica del neorealismo; di Pandolfi, acuto chiarificatore dell'apporto zavattiniano – passaggio di Zavattini dal se stesso inteso come personaggio alla realtà degli *altri* – e del primo neorealismo, inteso anzi tutto come testimonianza vissuta; di Laura, il quale ha interpretato il significato del movimento soprattutto nel senso di un contributo all'unificazione culturale del paese; di Sacchi, il quale ha svolto alcune considerazioni storicistiche, soffermandosi sul divario tra proletariato e borghesia come oggetto di rappresentazione nel nostro cinema; e via dicendo).

In linea generale, attraverso le vie più dissimili, quasi tutti i presenti hanno convenuto sull'esistenza di una crisi, di una involuzione interna ed esterna del cinema italiano, sintetizzata da Gromo nella sua breve dichiarazione pronunciata in apertura di congresso. E d'altro canto tutti hanno in-

sistito sulla vitalità e sulla necessità di una prosecuzione dell'esperienza neorealistica. De Sica si è dichiarato ottimista, sostenendo addirittura che «il neorealismo è soltanto agli inizi» e che, se cessata è la sua iniziale veemenza nata da una esperienza di dolore, ancora fertile deve essere considerato il suo terreno. Con quanto affermavamo noi nell'editoriale del n. 121 ha concordato Casiraghi allorché ha detto che faremmo bene a parlare di *realismo* tout court, meglio che di neorealismo. Il termine, insomma, come noi scrivevamo, è apparso frusto, insufficiente, non la sostanza di un'esperienza che noi crediamo, e l'abbiamo detto a Parma, debba venir sempre più profondamente assorbita, per volgere le fondamentali conquiste umane e stilistiche verso nuovi possibili sbocchi, al di fuori d'ogni programmaticità. In questo senso il nostro amore per il neorealismo come scoperta, valorizzazione dell'uomo nella sua fisionomia più quotidiana e più segreta coincide con la dichiarazione di Maselli in favore dello "spirito di inchiesta" zavattiniano, contrapposto tuttavia alla volontà di considerare l'inchiesta in sé e per sé quale valido fatto rappresentativo. Come afferma Visconti nelle dichiarazioni da lui pronunciate alla vigilia del convegno, il neorealismo non è «una rigida forma stilistica, legata alle contingenze di un determinato periodo, bensì l'inizio dell'evoluzione del cinema, come fatto d'arte, su di un piano di sempre più approfondito accostamento alla vita nelle sue varie istanze e di una sempre più approfondita conoscenza della realtà umana». Sotto questo aspetto, evidente è la responsabilità dei singoli registi, al di là d'ogni, pur esistente, costrizione di censura, di produzione, di noleggio. È un fatto che oggi, in vario modo, quasi tutti i nostri uomini più validi, dagli anziani ai giovani, denunciano una preoccupante involuzione intima. Le eccezioni esistenti non possono se non indurci ad auspicare, con Chiarini, che nei registi non si spenga la «volontà di rivelazione» che animò di un soffio nuovo le prime opere del neorealismo, quelle opere i cui brani salienti, riveduti oggi (nel corso di una rassegna antologica, lacunosa e talvolta sproporzionata, ma interessantissima, presentata a Parma a cura di Antonio Marchi e Luigi Malerba) non cessano di suscitare emozioni pure, in quanto scossi da una spirito essenziale di sincerità, di schiettezza nuda ed illuminante.

Il convegno di Parma, dunque, anche se non ha, come dicevamo iniziando, *risolto* nulla, anche se ha lasciato troppo spesso il campo libero alle astratte discettazioni e non ha seguito una coerente linea di impostazione, rimarrà, nella storia della nostra cultura cinematografica, come un fatto im-

portante e suscettibile di fertili sviluppi, come un incontro aperto e disinteressato. Per averlo ideato e reso possibile dobbiamo rendere grazie ad una città dove l'illuminismo settecentesco ha lasciato tracce tali da essere ancor oggi visibili e tangibili. A Parma, grazie al garbo ed alla alacrità della sua gente, abbiamo trovato, espresso nei termini di un'ospitalità esemplare e preveggente, di un'organizzazione impeccabile, il segno di una civiltà che non si smentisce.

Film di questi giorni

a. VI, n. 123, dicembre 1953, pp. 339-343

L'amore in città (autori vari, 1953)

L'amore in città è un film importante. È il primo esempio di quel cinema "integrale", da un punto di vista strettamente neorealistico, che Cesare Zavattini andava ormai vagheggiando da tempo. Questa "rivista cinematografica" in sei capitoli, se ha un precedente nel «Documento mensile», tentato non senza sfortuna, un paio d'anni fa, dallo stesso Riccardo Ghione, che ora figura tra i direttori della nuova "rivista" (a quel primo tentativo collaborarono, oltre ad alcuni scrittori e pittori di fama, un Visconti, un De Sica; le occasioni del "documento" erano disparate, ma la chiave neorealistica era in esso mantenuta con puntiglioso scrupolo), va più opportunamente collegata da un lato con la rinnovata fioritura del film ad episodi (variamente antologico, illustrativo di un tema, in tutti, o quanto meno in diversi, suoi aspetti), dall'altro, e più decisamente, alle teorie cui Zavattini è approdato, dopo un quindicennio di attività cinematografica.

Si sa come lo scrittore emiliano, partito da un fumismo funambolesco, sia venuto accostandosi, sotto la spinta dei tempi e di una sua segreta vocazione, al culto della realtà, sempre più intransigentemente osservato, anche se l'antica fumisteria surrealistica non ha mancato di perseguitarlo, a guisa di un piccolo demone maligno, fino a determinare il più patente degli squilibri interni in un film come *Miracolo a Milano* (1951) di Vittorio De Sica. Forse per reagire più decisamente contro i propri precedenti di artista e contro le "cattive" tentazioni insite nella sua stessa natura, Zavattini ha sentito il bisogno di esasperare sempre più le proprie concezioni, alle quali ha finito per associarsi qualche altro uomo di cinema, magari partito e per

lungo tempo (fino a ieri) avviato lungo un cammino anche più rigidamente e magari frigidamente aristocratico del suo, nel nome di cartesiani principi teorici, in senso formalistico, lungamente studiati e diffusi e, all'occasione, almeno in qualche caso, lucidamente applicati. Alludo a Luigi Chiarini, che ora trovo, insieme con Buzzi, Malerba, Pinelli, Veltroni, tra i collaboratori allo scenario di questo *L'amore in città*, collaboratore in particolare per quella *Storia di Caterina* che è davvero agli antipodi, come racconto cinematografico, di *Via delle cinque lune* (1942), o di *La bella addormentata* (1942). Ho citato il caso di Chiarini per dimostrare quanto sensibile appaia l'influsso esercitato dalle teorie zavattiniane, le quali si sono dimostrate capaci di far rovesciare le proprie posizioni ad una persona non certo digiuna di idee generali.

In realtà, il generoso apostolato di Zavattini in favore di un cinema che si accosti sempre più coraggiosamente alla realtà nuda, se ha fin qui recato frutti indiscutibili (e altri numerosi è certo destinato a recarne), è andato inquinandosi di una programmaticità un poco utopistica e "settaria", è andato, da un punto di vista teorico, trasformandosi nel culto di una fisima, che potrebbe dimostrarsi pericolosa, specie se applicata da persone (come può accadere) non provvedute. Documento di tale fisima è quella specie di saggio, di manifesto, pubblicato, col titolo *Alcune idee sul cinema*, nella «Rivista del cinema italiano» (dicembre 1952), dove si leggono le più infuocate espressioni contro il cinema "di fantasia", nemico del cinema "realistico", dove si proclama l'interesse essenziale che rappresenta per l'artista l'uomo della strada, nelle sue manifestazioni più quotidiane (il famoso acquisto del paio di scarpe, che secondo Zavattini è suscettibile di diventare dramma), dove, dopo l'ormai storico motto «bisogna far capire finalmente che all'anagrafe "siamo tutti nominati" e che quindi siamo tutti ugualmente interessanti», si legge: «È evidente che per il neorealismo anche l'attore inteso come colui che presta fittiziamente la propria carne ad altri, non ha più ragione di esistere, allo stesso modo del soggetto immaginato. Il neorealismo – come lo intendo io – richiede che ognuno sia attore di se stesso. Voler far recitare un uomo al posto di un altro implica la storia prepensata. E il nostro sforzo è di mostrare cose viste, non favole… Sarà necessario naturalmente scegliere temi che escludano automaticamente gli attori».

Ora, i sofismi contenuti in simili affermazioni sono troppo palesi perché si debba, in questa sede, indugiarsi a confutarli. Su altro piano, mi vengono in mente i famosi quarti di bue sanguinolenti che allietavano le

scenografie naturalistiche del "Théâtre Libre" di Antoine. Senza che con questo si voglia negare la formidabile importanza polemica, ed estetica, del verbo e della prassi di Antoine, come di quelli di Zavattini. Anche se praticasse il suo famoso sistema del "pedinamento" dell'uomo della strada nel suo agire quotidiano, Zavattini scenarista non potrebbe mai, fatalmente ed ovviamente, rinunziare ad una rielaborazione, sia pur minima, in senso fantastico, dei dati offertigli dalla realtà. Di conseguenza, il suo diventerebbe un "soggetto" per film, e come tale ammetterebbe, o esigerebbe, un vero e proprio interprete. Che potrà, in casi eccezionali, essere, ma potrà più spesso non essere, lo stesso eroe dell'avventura vissuta. Questo degli interpreti *reali* è forse l'aspetto più pericoloso della fisima zavattiniana. Lo hanno dimostrato certe negative esperienze del realismo postrosselliniano (vedi quelle di De Sica), lo ha dimostrato in questo *L'amore in città* la presenza della protagonista del fatto di cronaca, vagheggiata interprete del famoso e tramontato "film-lampo", che può esser considerato, in vario modo, un precedente del film attuale: Caterina Rigoglioso. La presenza di questa donna, pur eloquente in un senso tutto fisico, è nulla da un punto di vista interpretativo. Poiché l'episodio, essendo impostato non descrittivamente, al pari di altri, ma come una vera e propria, se pur breve, narrazione, esigeva da lei un autentico contributo di interprete, che è fatalmente venuto a mancare. (Si osservi, a smentita più integrale di Zavattini, che l'altro episodio narrativo, *Agenzia matrimoniale*, ha per interpreti, se non degli attori, degli allievi del Centro Sperimentale, e che risultati immediati ed efficaci di schiettezza hanno in questo film offerto gli interpreti "presi dalla vita" quando impiegati in maniera impressionistica, nel rapido stile ad appunti di una semplice inchiesta o documentazione, al di fuori, quindi, di esigenze recitative). D'altro canto, l'escludere i temi che comportino l'intervento di attori, come vorrebbe Zavattini, significherebbe tagliarsi fuori da una vastissima porzione di realtà e di verità, senza che questo appaia per nulla necessario. All'inizio delle sue esplorazioni in questo campo, Zavattini ha del resto cercato di eludere la difficoltà, ideando un film autobiografico ad episodi (stretto parente dell'attuale, anche se strutturalmente diverso, più omogeneo dal lato "genere", meno dal lato "contenuto"), *Siamo donne* (ne parleremo un'altra volta), dove a raccontare se stesse fossero delle vere e proprie attrici, di larga fama. L'esperimento, si sa, è riuscito a mezzo, avendo Zavattini, per ovvie ragioni, dovuto di massima rinunziare alla "tranche de

vie", in favore del tanto vituperato "soggetto prepensato". La difficoltà, elusa per un verso (interpretazione) si è riproposta per un altro (produzione, pudore geloso delle interessate, o non so che altro ancora).

Questa volta, con *L'amore in città*, è il caso di dire che Zavattini ha potuto fare finalmente a modo suo. E tanto va attribuito ad onore di una casa quale la Faro Film, che conta già al proprio attivo un'opera notevole come *Il cappotto* (1952) di Alberto Lattuada. Resta da vedere fino a che punto il film sia probante, nei confronti delle teorie zavattiniane. Questo primo "numero" della "rivista cinematografica" «Lo spettatore» (la quale si propone, in partenza, di diventare, al pari e in diverso modo da *Altri tempi* (1952) di Alessandro Blasetti – film che sta per avere il secondo ed il terzo fratello – il primo esempio di "un cinema mai visto") è stato dedicato, dunque, a *L'amore in città*. Ma, come avverte la chiusa dell'opera e come qualcuno ha già sottolineato, dell'amore in città si sono visti alcuni aspetti soltanto, aspetti che, per lo meno in parte, sarà lecito considerare d'eccezione. L'amore normale, tranquillo, borghese magari, l'amore adolescente, l'amore con ovvie prospettive matrimoniali, l'amore coniugale, i "tristi amori" della vecchiaia insidiata dal tradimento, e via dicendo, nel film non figurano. (Forse qualcosa d'essi sarebbe apparso, qualora Luciano Emmer avesse diretto il progettato *Settimo sacramento*, che in un primo tempo avrebbe dovuto figurare nel film, insieme con *La conferenza*, diretta da Gianni Franciolini, su un celebre soggetto di Zavattini, ed insieme con una introduzione firmata da Piero Tellini. A meno che a Tellini, che nei "credits" non figura, non debba attribuirsi quel rapido succedersi di appunti, di immagini e parole rapidamente fermate da un cronista volante, e tutte orientate intorno agli aspetti del rapporto uomo-donna, appunti che costituiscono precisamente l'avvio del film. Giova soggiungere che, rispetto al progetto primitivo, il posto dei due episodi citati è stato preso dalla *Storia di Caterina* di Maselli-Zavattini). Non so a che debba attribuirsi una simile rinuncia al racconto dell'amore "normale", quotidiano (che troveremo presto, invece, in film ad episodi "di fantasia", come *Terza liceo* di Emmer, *Villa Borghese* di Franciolini – gli stessi nomi esclusi da *L'amore in città* – ed altri ancora). Verrebbe fatto di supporre malignamente una sfiducia in quella realtà totalmente "drammatica" e cinematografabile di cui parla Zavattini. Sfiducia che potrebbe essere pure dimostrata dalla circostanza che i due capitoli del film più tipicamente "eccezionali" sono per l'appunto quelli cui

si è dato sviluppo propriamente narrativo. Mentre agli aspetti dell'amore più vicini alla quotidianità si è conferita un'impronta o di *inchiesta* o di *impressionistica descrizione*. Poiché l'impaginazione della "rivista" si compone, variamente, di due racconti, di due inchieste e di due, diciamo così, elzeviri. I cui risultati, diseguali tra loro, dimostrano come il metodo "oltranzistico" additato da Zavattini si presti, meglio che alla narrazione, la quale richiede pur sempre una elaborazione fantastica ed una vera interpretazione, alla descrizione. Registrando la fertilità dello stile descrittivo è ora equo osservare come certi presupposti di esso, in senso, appunto, realistico, fossero rinvenibili nell'attività documentaristica di alcuni tra i registi che hanno firmato le pagine di *L'amore in città* (oltre che d'altri, s'intende: Gandin, Zurlini, Questi, Renzi, ecc.). Il Lizzani di *L'amore che si paga* discende dal Lizzani dei documentari sociali *Nel mezzogiorno qualcosa è cambiato* e *I fatti di Modena*, così come l'Antonioni di *Tentato suicidio* discende da quello di *N. U. - Nettezza urbana*, di *L'amorosa menzogna*, di *Superstizione*; il Risi di *Paradiso per quattro ore* ha per precedente il Risi di *Barboni*, di *Cortili*, di *Buio in sala*, così come il Maselli di *Storia di Caterina* ha per precedente quello di *Finestre*, *Zona pericolosa*, di *Fioraie*, e via dicendo. Mentre Lattuada, pur non contando precedenti documentaristici non occasionali, vagheggiava da tempo questo *Gli Italiani si voltano* come una delle pagine d'un taccuino ch'egli si riprometteva, nei momenti di nostalgia per la libertà dai vincoli della produzione, di avviare con il solo ausilio di una macchina da presa "privata" ed impiegata in piena libertà. In questo senso è evidente che *L'amore in città* prosegue un discorso fecondamente realistico, si ricollega, cioè, ad una fioritura solo apparentemente minore, quella del cortometraggio, alla cui scuola si sono formate alcune tra le più genuine energie del nostro cinema. Se quindi da un lato il film appare inconsueto, polemico, "primo di una serie nuova", dall'altro i suoi precedenti sono evidenti e valgono a stabilire una esatta, logica, sana linea di parentela.

Alla singolare coerenza formale di un film come questo, pur risultante da apporti numerosi e disparati, coerenza da attribuirsi, oltre che ad una sotterranea affinità di "punti di vista" nei confronti della realtà, se non di metodo (il che, come s'è visto e meglio si vedrà fra poco, non sarebbe esatto sostenere), all'apporto prezioso dell'operatore Gianni di Venanzo, il quale ha assicurato una uniformità di riprese, caratterizzate da una grigia, spoglia tonalità cronistica; a tale coerenza in senso esteriore fa riscontro,

come dicevamo, una notevole disparità strutturale e di risultati, tra episodio ed episodio. I più felici, per le ragioni illustrate sopra, sono gli "elzeviri", ed in particolar modo *Paradiso per quattro ore* di Dino Risi. Mi è grato rendere atto di questo successo ad un regista che, dopo le stimolanti prove documentaristiche, era scaduto nel generico (*Vacanze col gangster*, 1952) o tutt'al più nel correttamente convenzionale (*Il viale della speranza*, 1953). Attraverso un montaggio accortissimo e stretto, di ottimo stile documentaristico, Risi ha sintetizzato il mondo delle "balere" domenicali con un estro pungente, con una vivacità sapida di osservazione, di caratterizzazione, con un intuito felice del contrappunto. *Paradiso per quattro ore* è una piccola cosa perfetta, e giunge, nei limiti delle sue dimensioni e delle sue aspirazioni, a fornire esatte indicazioni psicologiche, pregnanti definizioni di tipi, di modi di essere, deformati da un tratto ironico che non oltrepassa mai i confini segnati dal buon gusto e dal rispetto per la realtà, oppure contemplati con affettuosa comprensione. (Si veda, da un lato la solitaria sorvegliata dal "madro", lo stile di danza o di galanteria di certi "bulli", dall'altro il muto colloquio del militare e della ragazza, l'uno e l'altra paralizzati dalla timidezza.) Con *Gli Italiani si voltano* Alberto Lattuada si è divertito, ha scatenato per le vie di Roma uno sciame di beltà provocanti e ha colto, col sussidio di una "camera" spesso invisibile ed insospettata e di un commento musicale di Mario Nascimbene, frizzantemente contrappuntistico nella sua inedita ricerca di sonorità, nei suoi scattanti "cambi di marcia", le reazioni golose dei passanti, fedeli ad un costume tipicamente nostro. Vi è, nella pagina, qualche insistenza compiaciuta ed un sostanziale abbandono al "divertissement" fine a se stesso, ma l'episodio costituisce comunque, nell'economia del film, un "per finire" più che piacevole.

Delle due inchieste, la meno ambiziosa e la meno manchevole, quindi, è quella di Carlo Lizzani. In *L'amore che si paga* egli si è sostanzialmente limitato a seguire la tecnica dell'inchiesta radiofonica, sussidiandola con l'immagine, in pura funzione di accompagnamento alla voce. Qualche cosa di analogo a quanto si potrebbe fare, oggi, con la televisione. Lizzani ha trasferito la sua "camera" nelle vie notturne di Roma ed ha interrogato varie prostitute sulla loro vita, la loro mentalità, i loro precedenti, le loro speranze. Sebbene, ovviamente, organizzato, il materiale raccolto ha un'impronta di immediatezza, di attendibilità. Le singole donne rispondono, più o meno franche, ma sempre, a quanto pare, fondamentalmente sincere. La

macchina da presa si limita ad offrirci qualche scorcio del loro deambulare, la visione di una stanza d'affitto, poco più. Quelle che la colonna sonora registra sono botte e risposte rapide, informazioni succinte, spunti per un'inchiesta ancora da fare. Perché quella attuale, costretta entro breve spazio, non può certo considerarsi tale nel pieno senso del termine. È, più che altro, un "servizio" di colore. Dal quale, chi sa perché, sono state escluse le prostitute più anziane, le veterane del marciapiede, le più frequenti ad incontrarsi, meno attraenti e più cariche di belletti e, forse, di pene, di disincanti. La stessa comprensione umana che si intuisce alle basi di *L'amore che si paga* e degli episodi di Maselli, di Fellini, di Risi, anima, almeno intenzionalmente, *Tentato suicidio*, l'inchiesta sui suicidi per amore diretta da Michelangelo Antonioni. Ma l'episodio appare, senza remissione, il più debole ed inconsistente del film. Il regista non si è limitato a registrare delle dichiarazioni, a cercar di costringere diverse persone a leggere nelle proprie coscienze, ha voluto ricostruire gli aspetti esteriori di alcuni tentati suicidi. Nel far questo egli ha ancora una volta confermato il suo pacato dominio della macchina da presa in un senso tutto formale, ma i vari abbozzi narrativi, costretti entro angusti limiti di "appunto", sono spesso risultati frettolosi, narrativamente arbitrari, psicologicamente oscuri. Si pensi all'episodietto della ragazza "esistenzialista", il più sviluppato: formalmente suggestivo, interpretato dalla interessata con una certa vibrazione, risulta, da un punto di vista narrativo, lacunoso, sbrigativo, incoerente. Il caso umano, poco comprensibile, perde il suo indubbio valore d'esempio.

Dei due "racconti", quello di Federico Fellini, *Agenzia matrimoniale*, è il più felice: svelto, spiritoso nell'avvio, si fa a poco a poco patetico, nella pittura di quella goffa ragazza di campagna, disposta a sposare un licantropo pur di "sistemarsi". Il caso vuol sintetizzare quel che si nasconde, di amarezze e di miserie, dietro l'insegna: "agenzia matrimoniale". E in un certo senso ci riesce, grazie al garbo del regista, alla sua facoltà di osservazione ambientale e psicologica; ci riesce con estro più pregnante e meno coloristico di quello sfoggiato da George Cukor nel più ampio e sotto taluni aspetti analogo *Mariti su misura* (*The Model and the Marriage Broker*, 1951, v. «Cinema», n.s. n. 110). Ma non so fino a che punto il risultato debba considerarsi probante, agli effetti di quello che Zavattini vuol dimostrare. Fellini informa che l'avventura qui raccontata è capitata a lui, tale e quale, nella fase di esplorazione, compiuta in vista del piccolo scenario da costruire.

Non ne dubito. Ma il tono del raccontino è fantasioso (nel senso migliore e più realistico, sia pure), si avverte un processo creativo, attraverso cui la materia bruta si è decantata, si è trasformata in "dato" fantastico. La presenza di interpreti che non sono coloro i quali hanno vissuto la vicenda sta a confermarlo. Ed io me ne rallegro, si intende, ma non posso impedirmi di osservare come gli stessi esecutori del suo piano si siano fatalmente discostati dalla "fanatica" programmaticità di Zavattini. Il quale ha tenuto ad essere accanto a Francesco Maselli, durante le riprese di *Storia di Caterina*, per sorvegliare che l'*editio minor* di quello che avrebbe dovuto essere il "film-lampo", girato a tempo di record, nella scia della cronaca, si mantenesse aderente ai presupposti che l'avevano suggerita. Così Zavattini ha voluto che la stessa Caterina, la domestica indotta dalla miseria ad abbandonare il "figlio della colpa" e poi sospinta a riprenderselo dall'ineliminabile istinto della maternità, rivivesse la propria avventura. Il che è avvenuto, con i risultati un po' inerti che dianzi sottolineavo. In un racconto tanto rispettoso di una realtà ben drammatica e tanto sinceramente animato da solidarietà umana, è proprio Caterina, presente ed assente ad un tempo, ad insinuare una nota, che qualcuno potrebbe credere di freddezza, ed è invece solo di inadeguatezza rispetto al mezzo espressivo. A parte ciò, la narrazione è obiettivamente scrupolosa, non senza rapide aperture "alla Maselli" (quei bambini in gioco che scoprono il piccolo abbandonato), non senza intuizioni psicologicamente fini (l'impazienza di Caterina per rivedere il bambino, allorché si reca dalle suore a riprenderselo), e tuttavia la conclusione, basata su un rapido succedersi di titoli di giornale, non manca di sembrare un poco secca ed affrettata.

Come dicevo iniziando il mio discorso, *L'amore in città* è un film importante, non solo perché parzialmente inedito e comunque stimolante, ma per le conferme e le smentite che offre alla teoria del suo ispiratore. Superficiale nelle inchieste, il cui contributo efficace si riduce soltanto a brevi annotazioni, limitato nei racconti, i quali non possono uscire dal limite bozzettistico, limite peraltro felice qualora la fantasia recuperi i propri negati diritti, la "rivista cinematografica" presenta l'agio di un descrivere libero, entro le giuste proporzioni temporali, in quelli che avrebbero dovuto considerarsi i suoi brani di minor impegno, brani che abbiamo definito, giornalisticamente, elzeviri e dove più adatta misura trova l'impressionismo insito per ovvie ragioni in film così impostati. Proprio questo risultato,

complessivamente più che soddisfacente, ma non so quanto previsto, dovrebbe indurre a riflettere, in vista dell'attività avvenire, i direttori di «Lo spettatore».

MISCELLANEA

Su *La maschera di cera* (*House of Wax*, 1953) di André De Toth ebbi occasione di anticipare un cenno nel n. 111 di questa rivista, allorché, riferendo sul Festival di Berlino, sentii il dovere di comunicare al lettore una sommaria impressione anche su questo film, veduto in quella città in un normale spettacolo. Come dissi allora, *La maschera di cera* va considerato il primo autentico film a tre dimensioni (il sistema è sempre il Natural Vision con occhiali polarizzati). E ciò non perché il "3-D" sia qui impiegato in base a finalità rigorose, nell'intento di arrivare ad una nuova espressione creativa, che tenga conto del mezzo tecnico aggiuntosi agli altri di cui si disponeva fino a ieri, ma perché per la prima volta la tridimensionalità appare assorbita nel linguaggio, per lo meno da un punto di vista grammaticale e sintattico. Le figure umane non risultano più come sospese in una sorta di acquario, ma si dispongono, facendo corpo con l'ambiente, sui vari piani (anche se ravvicinati, e qui sta il progresso rispetto ai film precedenti, dove i risultati più apprezzabili erano ottenuti in qualche affollato campo lungo), con una certa fluidità, la quale fa sì che il "3-D" porti alle estreme conseguenze i canoni del "panfocus". Intendiamoci, *La maschera di cera* vuol essere ed è soltanto un film ad effetto, di gusto granguignolesco [si tratta, fra l'altro, del "re-make" di *La maschera di cera* (*Mystery of the Wax Museum*, 1933) di Michael Curtiz, film che sfruttava anch'esso un nuovo, per allora, mezzo tecnico: il "technicolor", ancora bicromatico]: ma questo genere di spettacolo ritrae dal "3-D" un innegabile giovamento. Alludo a taluni movimenti descrittivi della macchina attraverso il museo delle figure di cera, durante i quali i vari gruppi "storici" assumono una plasticità insolita, accentuata dal dondolio di qualche scheletro che si avvicina lentamente allo spettatore; alludo ad un vivace can-can d'altri tempi, con le ballerine che eseguono le loro mosse in direzione dello spettatore. Effettismo ammissibile, quest'ultimo, in quanto rientra in un certo gusto sobrio, che il film dimostra, per l'evocazione d'ambiente, cui concorrono scenografie e costumi ed un notevole Warnercolor dalle tonalità smorzate, con prevalenza dei bruni. E tutt'altro che sgradevole, se pur più ricercato, è quel giochetto dell'imbonitore, che si compiace di far rimbalzare una pallina contro la racchetta che

tiene in mano ed a cui la pallina è legata, giochetto che si risolve in una divertita e divertente provocazione per lo spettatore. Provocazione, tuttavia, la quale è di sapore più inedito, meno banale dei soliti lanci di oggetti contundenti, che pur qui non mancano, e soprattutto più giustificata, sempre nel senso della coloritura d'ambiente.

Con tutto ciò non mi sogno di sopravvalutare *La maschera di cera*, che è soltanto uno spettacolo efficiente, nel suo genere, s'intende. Efficiente, tuttavia, più che altro dal punto di vista descritto, esteriore e di linguaggio. Da quello narrativo il film (che racconta l'ormai nota storia dello scultore in cera, divenuto mostruoso e folle in seguito ad un incendio e che, dopo vari delitti, finisce punito secondo una sorta di contrappasso, cadendo nella cera bollente riservata alle sue vittime) ha un difetto: esso scopre il proprio gioco troppo presto, facendo contemplare in precedenza allo spettatore il volto orrendamente sfigurato dello scultore, anzi che riservare per il finale la rivelazione terrificante. Parlo, mi capite, da un punto di vista puramente effettistico, dato che il film non persegue altri scopi. Del resto, se ben ricordo, il film di Curtiz non mancava di cogliere l'effetto cui accennavo, reso più vivo dal colore, cui a quell'epoca non si era avvezzi. Curiosa rinuncia, a dir vero, questa, se si pensa che il De Toth, oltre agli effetti già illustrati, altri ne ha colti con efferato sadismo nei confronti dello spettatore: dall'incendio del museo, ricostruito con una sinistra suggestione, nel fantomatico dissolversi delle figure ceree, liquefacentisi tra i bagliori, alla scena notturna nell'obitorio, con il presunto cadavere, coperto dal lenzuolo, che si rizza suscitando il panico degli inservienti[58]. Anche qui il "3-D" esercita una sua funzione, sul piano della produzione di orrore. E teniamo presente che da noi il film viene presentato privo del suono stereofonico, che negli Stati Uniti ne accresceva la suggestione.

Qualche mese fa si pensava, da qualcuno, che questo abile esempio di "grand guignol" potesse costituire la autentica nascita del cinema tridimensionale. Ma, a pensarci bene, e dati gli orientamenti ormai in via di prevalere, al di là e al di qua dell'oceano, è probabile che, invece, esso debba considerarsi la sua fine, in relativa bellezza. Perché il "3-D" comincia ormai ad essere considerato un'ingombrante complicazione, anche da coloro che fino a ieri se ne gloriavano. Continueremo quindi, almeno per qualche

[58] Scena eliminata dalla censura nell'edizione italiana.

tempo, a vedere film tridimensionali, ma saranno, ritengo, gli stanchi frutti di una specie di forza d'inerzia. Poi, un bel giorno il "3-D" si abbinerà stabilmente al Cinemascope oppure sparirà, come era già sparito una volta. E, tutto sommato, non saremo noi a lagnarcene.

A proposito di film ad effetto, chiede una menzione *Il risveglio del dinosauro* (*The Beast from 20,000 Fathoms*, 1953), diretto da quell'Eugène Lourié, scenografo francese da tempo emigrato in America, qui, ch'io sappia, alla sua prima prova registica. I suoi precedenti di scenografo includono *Les Bas-fonds* (*Verso la vita*, 1936) di Jean Renoir; *Werther* (*Id.*, 1938), di Max Ophüls; *La Bête humaine* (*L'angelo del male*, 1938), ancora di Renoir; *Sans lendemain* (*Tutto finisce all'alba*, 1939), ancora di Ophüls; *The Southerner* (*L'uomo del Sud*, 1945), sempre di Renoir. Che da simili precedenti possa nascere un film come *Il risveglio del dinosauro* è cosa che può trovare spiegazione solo nell'ambiente hollywoodiano. Quest'opera è un frutto di quel bambinesco "avvenirismo", tipico della mentalità statunitense, portata a confondere la scienza con la fantascienza. Il suo precedente, sfacciatamente ricordato, è *King Kong* (*Id.*, 1933) di Ernest B. Schoedsack e Merian C. Cooper. Al posto del gigantesco scimmione, che trattava gli aeroplani come moscerini, qui c'è un ingente dinosauro, destato da un suo antichissimo sonno dallo scoppio di una bomba atomica. Passo passo, via mare, il bestione si reca in gita a New York, e vi semina il panico, in scene che vogliono riecheggiare, con assai minore abilità anche trucchistica, quelle analoghe di *King Kong*, fin che una ben organizzata offensiva non lo fa stramazzare morto. Di fronte ad un film del genere poco c'è da dire, se non per invidiare l'infantilismo beato di chi produce e "consuma" merce del genere, confezionata, per di più, con criteri da film di "categoria B" e con astuzia narrativa assai modesta.

In fatto di assurdità di poco cede al precedente *Arrivò l'alba* (*Never Let Me Go*, 1953) di Delmer Daves, che pure appartiene a tutt'altro genere. E precisamente a quello dei film anticomunisti. Non meravigliatevi del raffronto: quanto a credibilità, siamo sullo stesso piano. Tra un dinosauro che si risveglia in pieno secolo ventesimo ed un giornalista americano che, in un fragile burchiello, si reca dall'Inghilterra fino alle coste sovietiche e, sceso a terra, mediante travestimenti, astuzie e fughe, riesce a rapire, sotto gli occhi della polizia e dell'esercito russo, la propria moglie (russa), cui il suo governo impediva di raggiungere il consorte oltre oceano, tra questi due esemplari di animali la differenza mi pare minima. Il guaio è che anche *Ar-*

rivò l'alba, sebbene assuma spesso un tono intenzionalmente scanzonato, intende esser preso sul serio. Il che, con tutto il rispetto per gli occhi stellanti della stupenda Gene Tierney, in forma come non mai (lui è il solito Clark Gable), mi sembra impossibile. A scrivere questo scenario baggiano ci si sono messi in due, Ronald Millar e George Froeschel, basandosi su un romanzo omonimo di Roger Bax (Paul Winterton). Clarence Brown ha prodotto, scomodando perfino Krasker, l'operatore di *Henry V* (*Enrico V*, 1944) di Laurence Olivier, ed ora del *Giulietta e Romeo* di Castellani. A nessuno sembra essere balenata, a dispetto della frequente "disinvoltura" del tono, l'idea che se ne potesse fare una farsa (non involontaria): nel qual caso ne sarebbe uscita, penso, una specie di *Corrispondente X* (*Comrade X*, 1940) di King Vidor, un brutto film che non impediva di fare quattro solenni risate.

Qualche modesta risatina può strapparvi, invece, *Gli amori di Cristina* (*A Millionaire for Christy*, 1951) di George Marshall, una molto prevedibile schermaglia sentimentale, basata su un soggetto di Robert Harari, sceneggiato da Ken Englund. La prevedibilità deriva dal fatto che consimili storie di milionari e di cenerentole, basate su equivoci improbabili, su astuzie non meno improbabili, su ovvie ripicche, le abbiamo già viste cento volte. Tanto che il film, sebbene risalga a due soli anni fa, conserva un'aura vagamente 1935-38, epoca in cui situazioni del genere abbondavano nella commedia sofisticata, sulla scia di *Accadde una notte* (*It Happened One Night*, 1934) di Frank Capra. Oggi la commedia americana serba contatti un po' meno vaghi con la realtà, sia pure di maniera, ed un film di questa sorta, quindi, assume un sapore alquanto arcaico. A conservare i contatti col passato sta poi, oltre all'ormai incartapecorita Una Merkel, relegata in una particina, il bel Fred MacMurray, nei panni del regolarmente stranito protagonista. Per lui, si direbbe che gli anni non passino. Gli tiene, con un certo brio, bordone Eleanor Parker. E il raccontino giunge in fondo senza scosse, avaro di situazioni, di trovate, di battute originali o pungenti, ma confezionato secondo norme di pulizia ormai tradizionali.

Film di questi giorni
a. VI, n. 124, dicembre 1953, pp. 371-377

Siamo donne (autori vari, 1953)

Del significato e dei limiti del film-inchiesta, di ispirazione zavattiniana, discorrevamo l'altra volta, a proposito di *L'amore in città*, film che intendeva realizzare i postulati del suo ideatore in maniera assai più "integrale". *Siamo donne* è invece il frutto di un duplice compromesso, e tuttavia, anzi forse proprio per questo, il suo risultato appare più soddisfacente. Il primo compromesso, se così si può chiamarlo, è quello di partenza, per cui Zavattini ha pensato di dare l'avvio alla serie del suo cinema "nuovo" chiamando a confessarsi alcune celebri attrici, anzi che alcune persone "della strada". Compromesso felice, in quanto ha assicurato al film una sua sostenuta linea interpretativa, manifestantesi attraverso quattro prestazioni di varia indole (più divertite ed impressionistiche quelle della Bergman e della Magnani, più costruite sulla base di una patetica drammaticità quelle della Valli e della Miranda), costituenti altrettanti "pezzi di bravura" per le singole attrici. Il secondo compromesso è nato in fase di elaborazione dello scenario ed in conseguenza di circostanze disparate: nel senso che la "confessione" è rimasta a mezza via, si è fermata sulla minima piattaforma dell'aneddoto oppure ha chiesto il sussidio di elementi immaginari appartenenti ad un "repertorio" non inedito. È chiaro che io non mi lamento dell'intrusione della fantasia in quanto tale, anzi la ritengo – debbo ripetermi ancora una volta? – lievito indispensabile per un'opera, anche qualora questa intenda partire dai dati concreti di una realtà cronistica. Debbo invece osservare come, a causa di una certa qual mancanza di coraggio da parte delle interessate o di un calcolo "spettacolare" in sede produttiva, gli scenaristi del film (oltre ai singoli registi, rispettivamente Chiarini, Prosperi, Chiarini, Chiarini, Cecchi d'Amico) abbiano in qualche caso ritenuto necessario ricorrere ad una drammatizzazione, ad una pateticizzazione degli stati d'animo analizzati, ottenuta attraverso la via più facile. In tali casi (alludo soprattutto all'episodio con Alida Valli, diretto da Gianni Franciolini, ed anche a quello con Isa Miranda, diretto da Luigi Zampa, alla sceneggiatura dei quali hanno collaborato Luigi Chiarini e Giorgio Prosperi), la confessione ha assunto un poco le vesti del "cineromanzo" non immune da pa-

rentele con i "film che parlano al vostro cuore". Si trattava, si badi, dei due episodi più impegnati, meno futili, in partenza. La Valli avrebbe dovuto rivelare un proprio momentaneo moto di cattiveria, una cattiveria suggerita dall'invidia che un'attrice celebre e viziata può nutrire per un attimo nei confronti della propria massaggiatrice, destinata ad una felicità meno vistosa ma assai più intima, attraverso un matrimonio d'amore. A prescindere dalla verità materiale del fatto, l'episodio poteva avere un sapore, in quanto si fondava ed alludeva in maniera diretta alla situazione particolare della Valli, attrice in perpetua spola tra un paese ed un continente e l'altro, per ragioni di lavoro, separata per lungo tempo dai propri figli a causa anche di un matrimonio naufragato. Tali presupposti avrebbero potuto valere di spiegazione per il suo crudele ed irriflessivo tentativo di "soffiare", per un capriccio, il fidanzato alla affezionata massaggiatrice proprio la sera della festa del fidanzamento. L'episodio in sé era modesto e sostanzialmente immaginario, e tuttavia le sue implicazioni psicologiche potevano risultare tutt'altro che irrilevanti. Ma lo scenario ha servito assai male l'attrice, la quale ha potuto fornire di se stessa soltanto un prevedibile "cliché": quelli che vediamo sullo schermo non sono che alcuni gesti, alcune azioni meccaniche e sfuocate, ogni pensiero, ogni reazione, ogni movente essendo monotonamente enunciato dalla voce dell'attrice, impiegata fuori campo in funzione narrativa. Questo commento in prima persona risulta in sostanza la denuncia di quello che il raccontino avrebbe voluto essere e non è stato, nella anonima confezione di Franciolini.

Un più deciso sforzo di sincerità e di approfondimento si nota nell'episodio relativo ad Isa Miranda, il più ambizioso del film, quello che coinvolge il problema più grosso, più "totale", ad estrinsecare il quale l'attrice ha impegnato se stessa con una sofferenza sincera ed umana. Già in apertura il linguaggio impiegato avverte che da parte di Zampa c'è stata una ricerca di ambientazione ai fini psicologici: i movimenti panoramici della macchina da presa attraverso l'abitazione dell'attrice, accogliente e fredda allo stesso tempo, dominata da un accarezzato, narcisistico e pur anch'esso tanto umano "culto dell'io" (il volto riprodotto alle pareti, da decine di pittori, sotto diverse sembianze, gli album con le fotografie, gli scaffali con la raccolta degli articoli) valgono ad annunciare quel senso di isolamento, di opacità, di vanità che la donna Isa Miranda prova oggi, in età non più giovanile, come conseguenza della mancata maternità, della rinuncia al primo

dei diritti e dei doveri femminili, compiuta per ossequio all'esclusivismo della carriera, divorante, negli anni d'esordio, ogni ambizione ed ogni energia. Il moto della confessione era evidentemente sincero, e di questo va reso atto all'attrice, dimostratasi più coraggiosa, più schietta delle sue colleghe. Anche l'episodietto narrato (relativo al casuale incontro con un bimbo ferito, che la Miranda soccorre e riaccompagna a casa, dove assiste, con uno stringimento di cuore, allo spettacolo di una modesta intimità familiare, in una casa dominata da un brulicare infantile) aveva un suo fondamento reale. Pure, esso è stato sviluppato secondo una certa convenzione spettacolare: quei bimbi, pur freschi e spontanei, quella madre in faccende ed in ansie li abbiamo già veduti altre volte sullo schermo, presentati con accento più o meno autentico, più o meno realistico. L'episodio viene, stranamente ed involontariamente, ad assumere, pur limitato com'è, una sua eccezionalità romanzesca. Forse uno spunto anche meno appariscente avrebbe potuto meglio giovare all'espressione di quello stato d'animo così segreto.

In ordine di importanza tematica, dopo quello della Miranda (se non addirittura prima) va forse collocato l'episodio di apertura, relativo alle aspiranti attrici, le quali si sono presentate al concorso indetto in occasione di questo film. Ne doveva venir scelta una, ed invece ne sono state scelte due, una provinciale sognante – Emma Danieli – ed una diplomata del Centro Sperimentale, Anna Amendola. L'episodio verte soprattutto intorno al caso di quest'ultima, avversata dalla famiglia nella sua vocazione d'attrice. Ma non esiste in esso un vero e proprio centro d'attenzione, ché le ambizioni di Alfredo Guarini, regista (oltre che coproduttore dell'intero film), sono state di natura corale. Dopo la densa, graffiante incisione di *Bellissima* (1951) di Luchino Visconti è difficile dire qualche cosa di nuovo sul confluire di interessi umani e di professionale indifferenza intorno ai teatri di posa dove si reclutano attori inediti. Pure, Guarini, con un suo linguaggio piano ed immediato il quale tende soprattutto a permettere la confessione da parte delle singole aspiranti, ma non rinuncia a qualche saporosa apertura ambientale, è riuscito a suggerire ad un tempo le linee essenziali di un mondo ed il caleidoscopio delle psicologie, dei casi umani. Il principale tra i quali, quello di Anna Amendola, si conclude con un ottimismo un tantino frettoloso.

Alla complessa, se pur qui solo accennata, attualità di un problema collettivo, alla autenticità profonda di un duplice problema individuale, relativo alla condizione di attrice, di "mostro sacro", votato al culto di se

stesso, alla disumanizzazione, per lo meno esteriore (in questo senso i casi esposti dalla Valli e dalla Miranda appaiono analoghi, chiarificatori di un problema, che ritrae conferma della propria urgenza da questa analogia di stati d'animo, variamente manifestantisi), fa riscontro la deliberata futilità dei casi narrati da Ingrid Bergman e da Anna Magnani. Non è detto però che ad esteriore futilità corrisponda intima inconsistenza. L'accanimento, tra buffo e desolato, con cui Ingrid Bergman dà la caccia ad una gallina che si ostina a devastare le rose da lei piantate nella sua villa di Santa Marinella, giova a rivelare al pubblico il fondamento pacatamente borghese della psicologia dell'attrice, dedita a coltivare quella vita che le sue colleghe di cui si discorreva sopra lamentano di non poter avere. Del resto, la presentazione che la Bergman stessa fa, rivolgendosi allo spettatore, del proprio episodio giova a proiettare su di esso una simpatica luce di autoironia, anche se vi è riscontrabile la stessa discutibile civetteria per cui le interviste radiofoniche debbono obbligatoriamente venir spacciate per frutto di un colloquio estemporaneo, mentre in realtà sono state meticolosamente preparate in precedenza. Senza dubbio la Bergman (e Roberto Rossellini con lei) hanno in certo qual modo "scantonato", evitando di affrontare argomenti spinosi che forse il pubblico avrebbe potuto attendersi da loro. Ma lo hanno fatto con garbo, l'irrequietezza improvvisatrice del regista apparendo tutt'altro che disdicevole a questo fragilissimo aneddoto. Che trova probabilmente riscontro nella realtà, ma è stato evidentemente rielaborato non senza spirito e non senza un piacevole ricorso ad umori quasi farseschi. In esso la Bergman, agevolata, direi, dal suo eloquio italiano punteggiato di lievi svarioni e colorato di esotismo, ha dato prova di una quieta vena di commediante realistica, che Rossellini ha disinvoltamente assecondata, specie dopo il primo, leggero impaccio causatole nel citato prologo con il costringerla a rivolgersi direttamente al pubblico. Una arguta musichetta del maestro Alessandro Cicognini contrappunta con malizia il raccontino, cui avrebbe giovato una più discreta misura da parte di Alba Maria Setaccioli, l'"antagonista" di Ingrid.

Sul piano della futilità, ma anch'essa rivelatrice di un carattere, esuberante, puntiglioso, attaccabrighe, si trova pure l'episodio interpretato dalla Magnani, relativo alla lite da essa impiantata, con proprio materiale danno, dieci anni fa, con un autista di piazza, colpevole di aver preteso da lei un supplemento per il cane, qualificato dal conducente come non "da

grembo". I grandi talenti sono talvolta stimolati dalle piccole cose, che valgono comunque loro di riprova. È il caso di Luchino Visconti, il quale è riuscito a spremere da un aneddoto, in apparenza buono forse per una specie di "cartolina del pubblico", un sugo tutto suo. È evidente che lo spunto autentico ha subìto una decisa rielaborazione fantastica, ma l'apporto positivo di tale operazione è tangibile. Basti considerare la sapienza con cui il regista ha progressivamente allargato in direzione corale ed ambientale la limitatissima dimensione iniziale dell'incidente. Se il diverbio in sé è divertente, la pittura della caserma dei carabinieri nasce da una successione di tocchi maestri. Quella sentinella muta per consegna, quel brigadiere impacciato, quel maresciallo autorevole, il quale giunge fino alla consultazione del dizionario, e sullo sfondo tutti quei "custodi dell'ordine" visti fuor di retorica, in un'aura di confidenziale bonomia, costituiscono una presenza collettiva che va al di là dei limiti aneddotici. Si raggiunge con essa il livello della incisione di costume, confermata da altre notazioni marginali (il passaggio delle giovani italiane che cantano gli inni della rivoluzione, il commento della Magnani sull'abolizione della stretta di mano, lo spettacolo di rivista con la canzone patetico-campanilistica), le quali conducono, insieme con la straordinaria truccatura dell'attrice, che compie il miracolo di far rivivere – con quale virtuosismo – la se stessa di dieci anni fa, all'evocazione sanguigna, se pur solo allusiva, di un momento della vita italiana, ormai storicizzabile. Ci si sorprende, quasi, scrivendo cose simili a proposito di una storiella tanto inconsistente, eppure è doveroso dare atto ad un grande regista del risultato non effimero cui è approdato anche in fase di dichiarata vacanza.

È tempo di concludere su *Siamo donne*. Del quale credo d'aver chiarito la sostanziale discontinuità, derivante non dall'altalenare dei toni, più che giustificato dalla natura dell'opera, ma dalla assai varia attendibilità umana e narrativa dei singoli episodi. I più riusciti tra i quali sono valsi a dimostrare ancora una volta e nella circostanza più propizia quale prezioso apporto sia in grado di recare alla verità della cronaca una fantasia rispettosa della verità poetica implicita nella cronaca stessa.

Il tesoro dell'Africa (*Beat the Devil*, John Huston, 1953)

Le "vacanze" di John Huston stanno ripetendosi con una frequenza che comincia a preoccupare. A breve distanza da *La regina d'Africa* (*The African Queen*, 1951) ecco infatti *Il tesoro dell'Africa* (*Beat the Devil*). Se il primo ci

aveva procurato una delusione, affidato sostanzialmente com'era al superiore virtuosismo di due interpreti quali Katharine Hepburn e Humphrey Bogart, quest'ultimo saggio di narrativa "avventurosa" induce in perplessità tanto più serie in quanto il regista lo ha diretto in piena libertà, al di fuori dalle pastoie hollywoodiane. Si sa come Huston fosse, fino a *Giungla d'asfalto* (*The Asphalt Jungle*, 1950) apparso affezionato ad una tematica riguardante la vanità degli sforzi umani per conquistare qualche cosa destinato all'ultimo momento a sfuggire agli eroi del racconto, lasciandoli delusi e beffati, in seguito ad un capriccio del caso, o, se volete, del destino, protagonista invisibile di *Il mistero del falco* (*The Maltese Falcon*, 1941) come di *Il tesoro della Sierra Madre* (*The Treasure of the Sierra Madre*, 1948), di *Stanotte sorgerà il sole* (*We Were Strangers*, 1949) come del citato *Giungla d'asfalto*. Questo qualche cosa era, in genere, il denaro, la ricchezza, ma poteva anche trattarsi d'altro, di più ideale, come nel caso del terzo film menzionato. Ora, *La regina d'Africa* replicava il tema, in chiave di commedia, per cui i protagonisti dovevano al caso il conseguimento di quello scopo "eroico" che i loro patetici e buffi sforzi non erano valsi a conseguire. Il film era apparso futile, ma non del tutto inconseguente.

Per *Il tesoro dell'Africa* è avvenuto un fenomeno più curioso. In partenza, la scelta del soggetto da parte del regista poteva sembrar giustificata, anche se l'opera di James Helvick (Claud Cockburn) apparteneva ad un mediocre filone romanzesco (non per nulla il risvolto della copertina – edizione italiana – del romanzo fa riferimento a Edgar Wallace: si tratta infatti di un meccanismo avventuroso montato con una certa, almeno iniziale, abilità, con una certa speditezza di discorso, con una certa, elementare ma tipica, sbozzatura di caratteri, il tutto sorvegliato da un vago sorriso che induce il lettore a non prendere le cose troppo sul serio). In essa si trovava, infatti, un intreccio di vicende abbastanza conforme con le passate predilezioni di Huston: un gruppo di avventurieri internazionali punta verso l'Africa per lo sfruttamento di certe miniere di uranio e si trova in contatto con vari compagni di viaggio, tra cui una bizzarra coppia inglese, diretta a prender possesso di una piantagione di caffè. Tra uno degli avventurieri ed il suddito britannico avviene un tacito scambio delle rispettive consorti, dal quale nasce un groviglio di equivoci, reso possibile anche dalla fatuità della inglese, Gwendolen, e dalla sospettosità dei delinquenti. Le avventure si fanno sempre più rischiose e complicate, fin che, quando la meta sembra

a portata di mano, Gwendolen, senza una ragione apparente, ma forse in omaggio al marito, ch'essa ha imparato ad ammirare solo dopo la sua morte, denuncia la combriccola alla polizia. Ed il piano, minuziosamente preparato, fallisce, anzi conduce i suoi ideatori in galera.

La prima cosa di cui ci si stupisce, di fronte al film, è che Huston abbia rinunziato alla "morale", che, tra le righe del romanzo, poteva sottintendersi agevolmente in una storia del genere, pur così gratuita e soltanto "avventurosa". Avendo sottomano un romanzo "alla Huston" (grazie anche a certa ricchezza di movimento, a certa spregiudicatezza, sia pure di superficie, nella pittura dei tipi), Huston ha capricciosamente rinunciato a valersene altrimenti che come di un canovaccio. Voglio chiarire che non trovo nulla di strano nel fatto che Huston abbia ritenuto di usare d'ogni possibile libertà, specie nei confronti di un testo da lettura per viaggio; il mio stupore riguarda la rinuncia all'elemento del libro da cui a priori si poteva ritenere che il regista fosse stato, al contrario, invogliato. Huston, invece, ha preso alla lettera il proposito subito enunciato di divertirsi e, pur conservando la denuncia finale, la quale fa finire in galera i lestofanti, ha ancora una volta, *in extremis*, cambiato le carte in tavola, comunicando al pubblico, per mezzo di un telegramma, che l'inglese, vivo contro ogni aspettativa, ha effettivamente trovato nei propri terreni l'uranio che la moglie gli aveva attribuito a vanvera solo per rendersi interessante, ed è quindi diventato "il re" di tale minerale preziosissimo. Insomma, Huston ha voluto completare la beffa, non accontentandosi di togliere, per così dire, il tesoro di mano ai delinquenti, ma trasferendolo in quelle del grottesco ed ignaro personaggio che ad esso più era estraneo. Con estrema buona volontà si potrebbe anche individuare, in questa trovata conclusiva, un più deciso richiamo all'azione determinante e cieca del caso nei riguardi delle vicende umane, ma da essa è comunque lontano ogni sapore moralistico (nel senso migliore del termine), quale risultava dalle opere più impegnate del regista. Comunque, la trovata appare conforme con lo spirito di dichiarata e sarcastica disinvoltura con cui l'intero racconto è stato affrontato. Quel telegramma così gratuito, per lo meno quanto il finale ottimistico di *L'ultima risata* (*Der letzte Mann*, 1924) di F.W. Murnau, imposto dai produttori e dal regista subito con passività non scevra (vedi la didascalia che lo precede) da una punta di ribellione, è in fondo come un'ultima e più aperta sghignazzata, apposta come suggello ad un film sghignazzante. Con essa Hu-

ston ha sostanzialmente ribadito il suo "e lasciatemi divertire", enunciato all'epoca delle riprese («Alla domanda se *Beat the Devil* contenga un messaggio particolare, se cioè egli, Huston, voglia dire col film qualcosa che gli sta particolarmente a cuore, il regista precisa che intende soltanto fare un racconto, esporre dei fatti cercando di non perdere di vista la verità e sentirsi sempre in armonia con se stesso. "Il mio film avrà un tono scherzoso" dice. Ricordando altre sue opere niente affatto "allegre", soggiunge: "È stato notato che i protagonisti di quei film finivano col trovarsi con il cuore arido e le mani vuote. Restavano, cioè, diseredati dalla fortuna dopo aver tentato di dare, in un modo o nell'altro, l'assalto alla vita. Per questo è stato detto che ho una visione pessimistica della realtà. Sarà vero, ma questo pessimismo in me non è programmatico. È un approdo al quale giungo seguendo vie che non saprei ripercorrere"»[59]).

Il valore da attribuire alle dichiarazioni di cui sopra è ben scarso, Huston, come altri registi ed artisti in genere, è un mediocre teorico e critico di se stesso, egli ha comunque raggiunto una certa coerenza interna proprio malgrado. Ma è anche un fatto che forse gli esteti sono sempre stati un pochino troppo propensi ad attribuirgli intenzioni sottilissime, quando egli invece ha sentito sempre, soprattutto, la necessità di raccontare per il piacere di raccontare. Questo piacere egli l'ha ora volto in beffa, sottraendo di proposito ai personaggi di Helvick quel po' di credibilità di cui essi potevano esser dotati, tramutando il cinismo affiorante nel romanzo, il suo sorriso latente, in una decisa risata, la quale mira a distruggere dalle basi la credibilità di quanto accade sullo schermo, volgendolo a parodia di certo cinema d'avventura. Il guaio è però che Huston, solido narratore drammatico, possiede un senso dell'umorismo piuttosto spicciativo e greve, il quale lo ha condotto a conferire ai personaggi una impronta fantoccesca non troppo spiritosa, impronta denunciata pure dal modesto risultato complessivo della recitazione, che allinea un Bogart invecchiato e troppo eguale a se stesso (a dispetto dei pittoreschi suggerimenti offerti da Helvick per l'avventuriero Dannreuther, il personaggio più vivo del romanzo), una Jones arbitrariamente imbiondita e limitatamente convinta, una Lollobrigida preoccupatissima di dover spiccicare le parole senza il comodo sussidio della

[59] Cfr. F. FRASCANI, *Per andare in Africa Huston parte da Ravello*, in «Cinema Nuovo», n. 8, aprile 1953.

doppiatrice, oltre a qualche elemento del tutto impari ai propri compiti (Marco Tulli, Edward Underdown). Non rimangono da godersi che l'impeccabile Peter Lorre (O'Hara) e il colorito, forse troppo, Robert Morley (Petersen). Poco per un film che doveva essere giocato sul filo della grande commedia d'azione. Una azione, d'altronde, che avrebbe dovuto valersi di un ritmo più lieve, direi ballettistico, di una inventiva più argutamente agile e maligna che non questa, sostanzialmente debitrice verso il romanzo (pur con notevoli variazioni e sveltimenti), del quale intende, tuttavia, alterare il tono. Un errore grave è consistito forse nella scelta di Truman Capote come collaboratore allo scenario. Mentre era evidente che qui occorreva, piuttosto che il romanziere di *Altre voci, altre stanze*, uno scaltrissimo uomo del mestiere, un Charles Brackett, verbigrazia, o magari un Ben Hecht. Così, il film, pur divertendo, qua e là, grazie al suo dinamico meccanismo, pur giovandosi di qualche trovatina arguta (il capo beduino ammiratore di Rita Hayworth) e di qualche battuta più o meno caustica, in genere presa a prestito dal romanzo, risulta mancante per difetto di estro propulsore. Fare un film volutamente gratuito ed inutile è forse più difficile, in certo senso, che fare un film impegnato. Non mi pare davvero, dopo due prove del genere, che Huston sia tagliato per "divertirsi" e per divertire, su questo piano. I suoi sollazzi gli escono di mano senza una fisionomia precisata, o tutt'al più, per dirla con Erik Satie, "en forme de poire".

La passeggiata (Renato Rascel, 1953)

Non so se l'aver fatto, nei titoli di testa del suo film, riferimento al racconto di Nicolaj Gogol' *La prospettiva Nevskij* sia stato, da parte di Renato Rascel, un atto onesto: a conti fatti, penso il contrario. In ogni caso, comunque, si è trattato di un atto presuntuoso. Che Rascel sia un attore estroso, originale, animato da un encomiabile puntiglio che lo spinge ad accarezzare ambizioni sempre maggiori è innegabile. Ma altrettanto innegabile è che il risultato, complessivamente più che positivo, di *Il cappotto* (1952, di Alberto Lattuada) ha contribuito a confondere le idee all'attore, a fargli smarrire il senso delle proporzioni. Certe sue dichiarazioni, certe sue euforie stravaganti all'epoca del viaggio in Italia di Chaplin e della presentazione a New York di *Il cappotto* erano stati sintomi preoccupanti. *La passeggiata* costituisce una conferma schiacciante.

Il successo del film di Lattuada, pur minato dal compromesso tra realismo e fiaba, ha fatto, evidentemente, credere a Rascel di essere ormai

entrato in dimestichezza con i classici della letteratura. L'incontro con il misero Akakij Akakievič ha avuto per lui come immediata conseguenza la scoperta di un altro "umiliato ed offeso" gogoliano: il Pìskarëv di *La prospettiva Nevskij*, condotto, dal proprio idealistico candore, al suicidio, in seguito alla scoperta che la donna da lui amata a prima vista ed idolatrata, non è che una volgare prostituta, "irrecuperabile" per di più. Sono disposto ad ammettere che una scoperta del genere debba esser stata stimolante per Rascel; che egli abbia potuto nella sua immaginazione identificarsi con quel personaggio, da Gogol' soltanto abbozzato, suggerito, in un'atmosfera sospesa di incantesimo, di stupefazione, di generosa dedizione spirituale. Ma ciò non impedisce che la scelta di un tema del genere per un primo esperimento realistico sia stata, per lo meno, imprudente.

La prospettiva Nevskij era un racconto estremamente insidioso per dei riduttori cinematografici; in esso la narrazione vera e propria è ridotta al minimo, scarsi sono í fatti, le azioni, e per di più nettamente suddivisi: prima la storia del pittore Pìskarëv, poi quella del tenente Pirogòv, lui pure inutilmente invaghito di una donna apparsagli sulla famosa "prospettiva" di Pietroburgo. La quale è l'autentica protagonista del racconto, con la folla anonima che la anima, in pittoresco avvicendamento, lungo le ore della giornata, sotto la maligna ed inavvertibile sorveglianza del demonio che "accende le luci solo per mostrare ogni cosa in un fallace aspetto". Del clima, dell'ambiente in cui sboccia la singolare avventura di Pìskarëv Gogol' è descrittore stupendo: al luogo ed alla sua folla egli conferisce un'evidenza cangiante, attraverso un minuto descrivere, che parte dal dato realistico per trascenderlo in una sorta di ebrietà fantastica, di temperie favolosa. Ora, l'aver raccolto gli scarni dati del "fatto" riguardante Pìskarëv, l'averli sviluppati con autonomia, ovviamente prescindendo dall'avventura di Pirogòv (narrata tra l'altro da Gogol' in una chiave un po' diversa, di aperta commedia) è stato pienamente legittimo, oltre che "necessario". Assai meno legittimo e meno necessario è stato l'aver sottratto il racconto alla propria naturale cornice, quella della "prospettiva Nevskij", per trasferirla in una Roma attuale, anonima e cialtronesca, (squallide le scenografie del Polidori, peggiorate da uno scadente e diseguale "ferraniacolor"), nella quale il protagonista si muove non più come pittore ma come istitutore di collegio, gramo pretesto per alcune grossolane, goffe invenzioni di scenario, come il solito rettore antipatico, affidato a Stoppa, con relativo "coro" di colleghi

anche più antipatici e malevoli, come la balorda festa scolastica, occasione per Rascel di sciorinare "gags" stantii e filastrocche idiote, che non contribuiscono per nulla a giustificare la narrazione, anzi la impantanano sterilmente, e via dicendo. Ad un certo punto non si capisce più perché gli autori dello scenario non abbiano rinunciato anche agli ultimi agganci col racconto gogoliano (la visita alla casa d'appuntamenti, il sogno del ballo, maldestramente trasferiti sullo schermo, il secondo in ispecie, con le sue risibili pretese di "féerie") e con essi al riferimento al testo d'origine, il quale, se menzionato, implica automaticamente l'assunzione di una certa responsabilità. In questo senso parlavo all'inizio di disonestà e di presunzione. In fondo, la letteratura romantica e postromantica è piena zeppa di onesti borghesi che si invaghiscono di prostitute e ne rimangono variamente delusi e vittime: nessuno avrebbe accusato di plagio Rascel se questi avesse ripreso il tema per proprio conto, senza dichiararsi debitore di nessuno. Di fronte al film, non si afferra bene se il nome di Gogol' vi figuri per un malinteso senso di ossequio verso lo scrittore la cui lettura fornì il primo spunto al film o per un puerile desiderio di "nobilitazione" dall'esterno. Scherzi giocati dal complesso di inferiorità del cinema e dei suoi neofiti. Così stando le cose, ogni riferimento a Gogol' deve considerarsi puramente "casuale", specie in quanto, ripeto, di Gogol' manca la vera protagonista, la "prospettiva", che tuttavia avrebbe potuto offrire i più morbidi suggerimenti ad un regista del gusto, che so, di un Ophüls.

Rascel si è dimostrato un regista alquanto ingenuo, imbarazzato, arruffone, anche se ha rispettato la grammatica più di altri suoi colleghi esordienti. Ma certo i molti, i troppi scenaristi suoi collaboratori (tra cui spiccano i nomi di Zavattini, di Prosperi, di Fabbri, di Vasile, etc.) lo hanno servito assai malamente. La cosa può stupire tanto più in quanto si tratta, in parte, della stessa "équipe" di *Il cappotto*, la quale aveva, eccezion fatta per il finale stridente (forse proprio per eccesso d'ossequio al testo letterario), funzionato a dovere. (Il che può dimostrare anche, una volta di più con un esempio concreto, come l'autore del film sia il regista: in *Il cappotto* il gusto raffinato, la finezza narrativa di Lattuada erano evidenti). In parole povere, in *La passeggiata*, è stato contraffatto (con una discreta dose, oltre tutto, di volgarità) lo scenario di *Il cappotto*. Alludo alla sua impronta generale, tra realistica e fiabesca, alla sua impostazione svagata del personaggio, al rapporto che si è cercato di stabilire tra quel personaggio e l'ambiente,

la realtà. Ma qui l'uno e gli altri sono slavati, indecisi, anonimi; se l'ambiente appare privo d'ogni sapore, se la realtà in cui vive l'istitutore Barbato è di una inconsistenza assoluta, il personaggio non gode di miglior risalto: Rascel, sotto la direzione di se stesso, è apparso paralizzato, inerte, con sporadici scatti, volti solo a deteriori concessioni al gusto rivistaiolo degli "slittamenti" verbali. I quali, come in genere l'inventiva del film, basata su trovatine e battutine fruste, emanano un vago sapore addirittura di avanspettacolo. Il personaggio, insomma, non esiste, sebbene il film, ignorato l'ambiente originario ed astenutosi dal sostituirgliene un altro (quale esisteva in *Il cappotto*, con quella Pavia gelata e nebbiosa), si trovasse in certo senso impegnato a fornire almeno un carattere. Forse ogni tanto, giocando a nascondarello tra realtà ed immaginazione, ricamando sciocche variazioni sul tema dell'uomo candido e fiducioso, mal ripagato da una donna, Rascel si è illuso di seguire le orme di Chaplin. Allusione pericolosa e presuntuosa quanto quella di aver diritto a patenti gogoliane di nobiltà. Illusione che forse, oltre tutto, ha contribuito a rendere più esitante la sua fantasia, troppo preoccupata di riecheggiare temi e trovate. Poiché il film reca sovente i segni, più o meno discreti, di un'orecchiata scopiazzatura di frasi fatte, di modelli illustri: e non solo nello scenario, ma perfino nel commento musicale del Militello, il cui leitmotiv rincorre sfacciatamente quello (René Cloërec) di un film sinceramente romantico: *Le Diable au corps* (1947) di Claude Autant-Lara. Lo stesso finale, che, suggerito da una sorta di "autocensura", sostituisce al suicidio immaginato da Gogol', la "fuga" del protagonista, può denunciare ovvie reminiscenze. Ma la fuga parallela della donna, finalmente "redenta", troppo tardi, tuttavia, perché l'incontro con Pìskarëv possa compiersi, ammorbidisce la asprezza dell'episodio gogoliano (tutte le crudezze del quale – l'oppio, certe reazioni della ragazza – sono state del resto eliminate in vista di un raccontare più "gradevole"), senza peraltro riuscire a disperderne un limitato residuo di amarezza.

Cinema d'altri tempi (Steno, 1953)

Cinema d'altri tempi, dopo *L'uomo, la bestia e la virtù*, vale a dimostrare come effettivamente, rinunciando all'apporto di Mario Monicelli, il contributo di Steno al nostro schermo si costringa entro limiti assai modesti. L'idea di rievocare ironicamente il clima e le figure favolose del cinema muto roman-dannunziano era, se non originale, certo suscettibile di spiritosi sviluppi e magari, coraggio ed estro soccorrendo, di una graffiante in-

cisione sul costume, di una satira storicisticamente puntualizzata. Nulla di tutto questo è dato trovare in *Cinema d'altri tempi*, cui l'autore ha pigramente conferito, scegliendo la via più ovvia, una epidermica andatura di farsa parodistica, accentrata intorno all'ipostatizzazione di alcuni vistosi miti della nostra "belle époque" cinematografica: si incontrano così, nel film, sotto tratti esasperati in senso caricaturale, figure come Emilio Ghione-Za la Mort, ribattezzato Za l'Amour, o come la diva fatalissima d'origini campagnuole, ribattezzata Ausonia, con chiaro riferimento a nomi come Hesperia. A poco o nulla sembra esser valsa la collaborazione in sede di scenario, la consulenza richiesta ad un uomo della "vecchia guardia" quale Augusto Camerini, poiché tutta l'impostazione dell'opera si è arrestata entro gli angusti confini del macchiettismo convenzionale (vedi il produttore sprospositante, il regista frenetico, l'operatore sbalordito, il nobile francese che aspira all'amore della divina, e via dicendo). Anche i richiami più diretti ad una certa realtà biografica (la morte di Za l'Amour in un letto d'ospedale, a somiglianza di Ghione) rimangono espedienti esteriori, sminuiti come sono dall'accento fondamentale del film, che è di superficialità assoluta, di ricerca dell'effetto più clamoroso e più facile, strumento del quale è un Walter Chiari sfruttato nelle sue corde più irritanti. Unico momento felice dell'attore è l'apparizione nei panni di Quasimodo-Lon Chaney, nel brano "retrospettivo" di *Notre-Dame de Paris*. A proposito del quale giova dire che le parti più saporite del film sono appunto quelle che ricostruiscono, in bianco e nero naturalmente (il racconto vero e proprio è rivestito delle tinte di un vivace "ferraniacolor"), sequenze di film "à la manière de…", rappresentative di altrettanti generi in auge nell'epoca d'oro del nostro cinema spettacolare. Sequenze che denotano un attento studio retrospettivo, riscontrabile nello stile della recitazione, del trucco, dell'arredamento, oltre che una *vis comica* non trascurabile. Un dubbio sorge, tuttavia: che ottenere effetti del genere sia, a conti fatti, abbastanza facile, come dimostra la circostanza che tutti coloro che vi si sono provati hanno ottenuto risultati quanto meno divertenti. E alludo non soltanto al finissimo Clair di *Le Silence est d'or* (*Il silenzio è d'oro*, 1947), ma anche al Kelly e al Donen di *Singin' in the Rain* (*Cantando sotto la pioggia*, 1952), al Marshall di *The Perils of Pauline* (*La storia di Pearl White*, 1947) e perfino al Binyon di *Dreamboat* (*Primo peccato*, 1952), i quali tutti, su assai vario piano, conseguivano effetti piacevoli nella ricostruzione ironica o farsesca di una maniera ormai divenuta risibile. Le

intenzioni ed i risultati di *Cinema d'altri tempi*, nelle sequenze ricordate, si avvicinano soprattutto a quelli dell'ultimo film citato, che rifaceva il verso, essenzialmente, allo "stile Valentino". Nei precedenti, ora in chiave di sbrigativa parodia con intrusioni patetiche, come nel film di Marshall, ora in chiave di commedia musicale, come nel film di Kelly e Donen, ora in chiave di incantata ed incantevole "recherche du temps perdu", come nel film di Clair, era sempre riscontrabile il tentativo di una ambientazione plausibile, che nel caso di Clair assumeva squisito valore poetico, in un alone ironicamente nostalgico. Mentre *Cinema d'altri tempi* non si è proposto di andare oltre la ricostruzione deformata di vecchie "pizze", operazione, ripeto, non troppo difficile, qualora si possieda un minimo di senso d'osservazione e di facoltà caricaturale.

In ogni caso, nel film di Steno, le sequenze "retrospettive" rimangono fine a se stesse, in quanto inserite in un contesto facilone e grossolano, animato da risaputi pupazzi al servizio di una storia risultante dalla giustapposizione di scampoli di reminiscenze mal digerite. Così che la vicenda della contadina ciociara assurta al rango di stella, dei suoi amori, delle sventure di Za l'Amour, delle lotte tra le case di produzione, e via dicendo, risulta priva d'ogni giustificazione in sede storicistica così come d'ogni alacrità fantastica sul piano del puro divertimento. Se il film raggiunge egualmente, a sprazzi, una sua comunicativa comica il merito mi sembra vada attribuito a Lea Padovani, l'unica che abbia intuito i possibili partiti da trarre da un racconto del genere. La sua caratterizzazione è di una ricchezza di colori perentoria, il suo gioco mimico esorbita dai limiti di una pura e semplice caricatura, in quanto evidentemente sorvegliato da una consapevolezza dei bersagli da colpire e dei contorni di disegno da rispettare. Dopo e a breve distanza da *Una di quelle* (1953) di Aldo Fabrizi, da Lea Padovani ci è giunta un'altra interpretazione eccezionale, oltre che in sé, per la completa rivelazione di un singolare temperamento comico. (Quale attrice drammatica la Padovani era da tempo collaudata). Sarebbe finalmente ora che i nostri produttori si accorgessero di avere sottomano, in tanto squallore di interpreti, una grossa attrice, e la valorizzassero a dovere. Purtroppo, il resto del "cast" non è neppur lontanamente all'altezza della protagonista: del Chiari ho detto, il Pavese, il Richard, il Cavalieri e quasi tutti gli altri rimangono sul piano della macchietta provinciale ed avanspettacolo, più o meno felicemente schizzata. Il solo Maurice Teynac ha conferito a Za l'Amour un suo

spettrale rilievo.

In sostanza, *Cinema d'altri tempi* è una buona occasione sprecata. Il che mi sembra tanto più deplorevole, in quanto al film hanno collaborato anche persone di gusto: alludo soprattutto all'arredatore e costumista Piero Gherardi, che ha fornito qui, con l'ausilio del colore, una delle prove più felici del suo talento, risuscitando alcuni tratti caratteristici dell'orgia "liberty" con garbata ironia, la quale ha trovato il proprio miglior risultato in certi costumi "fatali", indossati dalla Padovani con grandioso "allure", in certi particolari caustici, come il lungo bocchino dalle frange pendule.

MISCELLANEA

L'incantevole nemica di Claudio Gora, apparendo a breve distanza dal suo notevolissimo *Febbre di vivere* (1953), potrebbe indurre in perplessità, lontano come risulta da ogni autentico interesse del regista. Dico interesse spirituale, ché alle origini dell'opera sta invece un interesse di natura materiale. Gora, a somiglianza di altri suoi colleghi (cito per tutti Lattuada), ha ritenuto conveniente accettare la direzione di questo filmetto su commissione, nella speranza di crearsi un credito commerciale finora mancante, specie in vista di un certo ambizioso e stimolante progetto riguardante il caso Modugno e l'ambiente borsistico milanese. *L'incantevole nemica*, su scenario di Edoardo Anton ed altri, basato su un soggetto di Metz e Marchesi, è una farsetta dal blando sfondo politico-sociale, imperniata su una figura di industriale paralizzato dal panico della rivoluzione proletaria ed alle prese con le rivendicazioni dei suoi dipendenti. Un qui pro quo non troppo originale (un mite impiegato viene da lui scambiato per il capo dei "rivoluzionari") consente al raccontino di svilupparsi, intrecciandosi con un diversivo sentimentale, il quale vale di pretesto a Silvana Pampanini per esibirsi semisvestita, secondo le proprie tradizioni. La storiella è piuttosto sciocca, né lo scenario e il dialogo (dello stesso Anton) la sostengono gran che; malgrado certi accenni "politici" d'attualità dal film spira un'aria vecchiotta, quasi si trattasse d'uno scampolo prebellico (non per nulla vi si agita Campanini). All'attivo di Gora va posta la diligenza di una regia attenta a non concedere più del lecito alle tentazioni del cattivo gusto, ai trabocchetti della chiassosa freneticità, cara a certo cinema comico italiano d'oggidì. Da questo bizzarro compromesso è venuto fuori un film palliduccio e non troppo divertente, tenuto assiduamente in bilico tra le opposte posizioni politiche, con un colpo assestato al cerchio ed uno alla botte. Una musi-

chetta del maestro Raffaele Gervasio sottolinea, all'occorrenza, il racconto con gradevole umore. Uno *sketch* di Buster Keaton, inserito a forza nel film in omaggio ad un calcolo commerciale, reca i segni della stanchezza del grande comico.

Tra le molte mostruosità che hanno sulla coscienza tanto Mario Mattoli quanto Totò *Il più comico spettacolo del mondo* è certo la più madornale. Nato come parodia del "colosso" demilliano sulla vita del circo equestre, il film si è risolto in una disordinata accozzaglia di goffi appunti parodistici, di insistite scipitezze, di gratuite volgarità, al di fuori da ogni consistenza narrativa, sia pur modesta. Esso finge di avere una storia (ricalcata su quella dell'archetipo), la quale in realtà non esiste, tanto che il secondo tempo del film, per raggiungere la durata minima regolamentare, è stato riempito a casaccio con la prolissa riproduzione di uno *sketch*, quello del parrucchiere per signora, da Totò a suo tempo interpretato sulle scene. Ogni tanto banali lanci di oggetti in direzione del pubblico denunciano la molla che ha spinto i produttori dell'opera; la volontà, cioè, di sperimentare, nella maniera più triviale, il primo sistema italiano di "3-D": il Poldelvision ad occhiali polarizzati. Col tempismo che spesso li contraddistingue, tuttavia, i nostri produttori sono arrivati, per così dire, a battaglia finita, quando ormai gli spettatori danno chiari segni di impazienza, di fronte all'impaccio degli occhiali: così che, dopo due o tre giorni di proiezioni tridimensionali, i locali si sono affrettati a sostituire la copia con quella normale, basando per di più su questo fatto la loro pubblicità. Poiché ormai la *non* tridimensionalità sembra esser diventata elemento di richiamo. Operatore del film è stato nientemeno che Karl Struss, quello di *Luci della ribalta*: il che non ha impedito al "ferraniacolor" di sortire uno dei propri peggiori risultati, del tutto in linea con il generale tono di raffazzonatura che caratterizza il film, nel quale Totò prostituisce il proprio talento, senza rispetto di se stesso.

Riscatto di Marino Girolami rientra nella categoria dei film di esuberante passionalità e drammaticità, cari alla nostra cinematografia minore ad uso delle sale periferiche. Esso merita, tuttavia, ricordo, in quanto, a somiglianza d'altre opere recenti di vario rilievo, intende ispirarsi ad un caso di cronaca che ha commosso l'opinione pubblica: quello relativo all'errore giudiziario che portò alla condanna per omicidio degli innocenti Briganti e Tacconi, liberati solo dopo diversi anni, in seguito all'appuramento della verità. Il film di Girolami ha interpretato il caso liberamente ed in termini

di piena convenzione, mirando ai più facili effetti drammatico-emotivi. Qualche sporadica ricerca puntigliosa di linguaggio (la panoramica dal basso sulle mura del carcere ed analoghe inquadrature "psicologiche") rimane isolata e avulsa dal contesto. Che dimostra, comunque, una certa correttezza grammaticale. E si giova di una pittoresca interpretazione, in chiave dialettale, nella scia di *Le Salaire de la peur* (*Vite vendute*, 1953) di H.G. Clouzot, fornita da Folco Lulli, nei panni del colpevole vero, sospinto, alla fine, dal rimorso a confessare.

Un'insolita apparizione sui nostri schermi è quella di *La banda della città vecchia* (*Medan staden sover*) di Lars-Eric Kjellgren, un film svedese che ricevette il Lauro d'Argento Selznick. A dire il vero, non si tratta di un'opera tra le più significative di quella cinematografia, travagliata, del resto, da una crisi che si trascina ormai da alcuni anni. Al di là della immancabile cura formale emergono, nel racconto, grevi elementi feuilletonistici, conformi con certo gusto nordico, qui non riscattato né dal delicato naturismo caro a taluni registi né da una particolare attenzione per le psicologie. Tutto si riduce ad una comune storia di "gioventù perduta", di delinquenza giovanile, complicata da uno dei soliti casi di relazione amorosa prematrimoniale, con la immancabile maternità, che conduce ad un matrimonio infelice. L'elemento moralistico è nel film alquanto scoperto, mentre la censura italiana ha provveduto a far sparire qualche tratto sintomatico di acerba sensualità.

Sulle impeccabili forme di Martine Carol si è pure accanita la forbice del censore italiano per quanto riguarda *Un capriccio di Caroline chérie* (*Un caprice de Caroline chérie*, 1953) di Jean-Devaivre, seconda puntata, in mediocre "technicolor", delle avventure erotico-militari della piccante eroina di Cécil Saint-Laurent (Jacques Laurent), già rilevata dai cineasti per *Caroline chérie* (*Id.*, 1951) di Richard Pottier. Questo secondo zibaldone è assai meno divertente del primo, anche se qua e là il dialogo di Jean Anouilh non manca di forbita arguzia; ed anche più corriva è la realizzazione. L'azione, che nella versione originale si svolgeva in Italia durante le guerre postrivoluzionarie, è stata, dai nostri riduttori, arbitrariamente trasferita nello spazio, in nome di non so ben quali scrupoli nazionalistici. La censura, ripeto, ha poi sacrificato le curve della protagonista, che erano, come al solito, esibite in candida e petulante libertà.

Non meno sfortunato è stato il bagno che la stessa attrice si concedeva in *Lucrezia Borgia* (*Lucrèce Borgia*, 1953) di Christian-Jaque. Ma stavolta

la diversa misura delle esibizioni di Martine in tenuta "nature" era stata calcolata fin dalla fase della produzione. Così, di questo film italo-francese è stata girata una doppia versione che, per alcune scene, teneva assai conto della "pruderie" ufficiale e provinciale di casa nostra. Christian-Jaque si è ovviamente preso con la storia tutte le possibili, disinvolte libertà, nell'intento di idealizzare la figura di Lucrezia, divenuta, come qualcuno ha scritto, una variazione cinquecentesca di Caroline (non per nulla lo scenario è dovuto al Saint-Laurent, con la collaborazione di Jacques Sigurd e del regista). Nel che non vi sarebbe ragione di scandalo, se la favola avventurosa raccontata dal regista di *Barbe-Bleue* avesse una sua diversa ragion d'essere, un suo slancio fantastico; invece, si tratta di una collana di luoghi comuni relativi al "genere", pimentati dalla presenza fisica di Martine Carol. Non è dato riscontrare qui né una malizia irriverente né un impegno umano che giustifichino la confidenza con i personaggi della tradizione storica, e neppure una consapevolezza decorativa nell'impiego del "technicolor", che vada oltre la dignità di un risaputo mestiere. È doveroso tuttavia riconoscere che i costumi di Marcel Escoffier (attuale collaboratore di Visconti per *Senso* e già collaboratore di Cocteau) recano una nota di magnificenza rinascimentale, specie per quanto riguarda gli abiti indossati dalla protagonista.

Oltre alle avventure "storiche" hanno abbondato, in queste ultime settimane, quelle attinte al romanzo di cappa e spada. Così André Hunebelle ha fornito un'ennesima edizione cinematografica dei dumasiani *Tre moschettieri*: *Fate largo ai moschettieri!* (*Les Trois Mousquetaires*, 1953), caratterizzata da una paurosa povertà di inventiva e da un pietoso squallore formale ("gevacolor", scene e costumi, da recita in parrocchia), non che da un intento, oggi discutibile, di narrare quelle improbabili vicende prendendole, almeno relativamente, sul serio. La recitazione di un gruppo di attori francesi, in prevalenza di second'ordine, in mezzo ai quali è coinvolto Gino Cervi, non si eleva sul livello generale. Alla larga da simili coproduzioni. Anthony Hope ha ancora una volta fornito esca ai cineasti col suo *Il prigioniero di Zenda*, che soltanto gli americani hanno ormai confezionato quattro volte. Oggi la firma è di Richard Thorpe (*The Prisoner of Zenda*, 1952), che aggiunge il colore ai requisiti esteriormente dinamici delle versioni precedenti. Questa ha per protagonista Stewart Granger, che oggi la Metro considera il proprio *atout*, specie per film del genere. Antagonista è James Mason, per il quale continua il processo di declassamento. Il convenziona-

lismo abbonda, il buon gusto è assente, da questa confezione di serie, relativa al caso di un turista coinvolto in loschi intrighi di palazzo in uno stato immaginario e indotto a prendere il posto del re rapito, al quale assomiglia in maniera singolare. A fonte più nobile, e precisamente a Robert L. Stevenson, si è abbeverato William Keighley per *Il principe di Scozia* (*The Master of Ballantrae*, 1953), dove peraltro egli ha cercato soltanto occasione per uno spettacolare racconto colorato, sulla misura di Errol Flynn e a base di congiure scozzesi settecentesche, di pirateria e di duelli.

Avventure africane sono invece quelle raccontate da Henry Hathaway in *Tempeste sul Congo* (*White Witch Doctor*, 1953), film che rispolvera tutta una veneranda tematica, ponendo a contrasto un uomo rude e cinico ed una bella donna caparbia nel cuore della foresta vergine, uomo e donna destinati a cadere l'una tra le braccia dell'altro con lo stesso gusto con cui si erano dapprima dimostrati reciprocamente inconciliabili e sprezzanti. Ma non basta: perché la donna, capitata in Africa come infermiera dietro la spinta di dispiaceri privati, finisce con l'avvertire il fascino, la poesia della propria missione di "stregona bianca", di medico consolatore degli indigeni sventurati. La materia, insomma, è quella consueta da sempre ai film d'avventure tropicali, né Hathaway ha minimamente inteso evadere dal formulario caro al "genere". Solo, ad esso ha prestato il sussidio di un mestiere esperto di eclettico praticone, riuscendo a conferire qualche sporadico e superficiale vigore al racconto (vedi la caccia iniziale all'ourang-outan, vedi la descrizione del villaggio della temibile tribù dove la protagonista si reca inerme a svolgere il suo difficoltoso salvataggio, ecc.). Allo spettacolo collaborano con un mestiere adeguato a quello del regista Robert Mitchum e Susan Hayward, un'attrice sensibile che meriterebbe miglior sorte di quella cui la riserva, in genere, la Twentieth Century Fox.

Del tutto inefficiente anche sul piano del puro spettacolo è invece *Essi vivranno!* (*Battle Circus*, 1953) di Richard Brooks scenarista e regista che si era fatto apprezzare soprattutto in virtù di un film abbastanza insolito sul mondo giornalistico: *L'ultima minaccia* (*Deadline - U.S.A.*, 1952). La vita di un ospedale da campo in Corea viene ricostruita, qui, su una base di generica schematicità, al di fuori da ogni impegno di ambientazione. Monotonamente impostato su una serie di spostamenti dell'ospedale, collegati da un risibile romanzetto tra una infermiera che ha il lezio di June Allyson e un medico che ha la grinta di Humphrey Bogart, scipitamente condito di tratti solo in-

tenzionalmente comici, il film non fornisce la minima indicazione sulla realtà della guerra, sui suoi aspetti umani, relativi ai singoli ed alla collettività, ed appare il frutto di una anodina intenzione propagandistica.

Una occasione perduta, sempre sul piano dello spettacolo, è *Titanic* (*Id.*, 1953) di Jean Negulesco. Il disastro marittimo, che una quarantina d'anni fa costò la vita a centinaia di persone, colate a picco con quella nave, la quale costituiva quanto di meglio offrisse allora la marina passeggeri del mondo, poteva invogliare ad una indagine, magari epidermica, di una certa società, ad un racconto articolato ad episodi, che intrecciasse un certo numero di casi umanamente significanti. Tre scenaristi di valore come Charles Brackett, Walter Reisch e Richard Breen hanno preferito invece accentrare il proprio interesse intorno alla inutile storia dell'incomprensione che divide un marito fatuo e mondano, di educazione europea, da una moglie di aspirazioni americanamente borghesi e provinciali, i quali si trovano sulla nave a contendersi la prole, una figlia ed un figlio (quest'ultimo scoperto poi dal presunto padre come nato da un altro uomo). Il "mélo" è completato da alcuni casi e figure marginali, tra cui un sacerdote beone, preda di una crisi conseguente alla sua riduzione allo stato laicale. Il centone, tecnicamente realizzato con una certa cura nella sequenza del naufragio, è stato diretto da Negulesco con grigia anonimità ed interpretato senza troppo rilievo eccetto che da Clifton Webb, il quale riesce a dare al suo *dandy* attempato un certo stile, mentre Barbara Stanwyck soggiace al convenzionalismo della parte. Altri attori rispettabili come Thelma Ritter o Richard Basehart rimangono in ombra per difetto di consistenti occasioni interpretative.

La morale di *La sposa sognata* (*Dream Wife*, 1953) di Sidney Sheldon è vecchia come il mondo: "Moglie e buoi dei paesi tuoi". Per arrivare a tale peregrina conclusione si è immaginato che un commesso viaggiatore si metta in mente di sposare la figlia di uno scià del medio oriente, come donna in possesso di una educazione ben diversa da quella spregiudicata delle donne d'occidente. Il matrimonio viene favorito dalla sua società e addirittura dal governo americano, in quanto collegato con certe forniture di materie prime ch'essi attendono dallo scià, ma finisce con l'andare a monte, una volta che, stancatosi l'ingenuo "yankee" di una simile fidanzata, destinata ed essere eccessivamente *tabù* fino al matrimonio in omaggio alla rigida norma orientale, la esotica ragazza avrà assaporato troppo vivacemente il gusto dell'emancipazione alla maniera dei nostri paesi. E il giova-

notto riterrà saggio ritornare all'antica fidanzata, abile manovratrice, tra le quinte, della situazione, in proprio favore. La commediola è tutta scontata fin dall'inizio, ma non manca, nella prima parte, di trovatine più o meno vivaci, di contrasti più o meno arguti, grazie anche alla immancabile dolce stolidità di Cary Grant ed alla quieta ironia di Deborah Kerr (l'ex fidanzata), la quale rivela qui finissime doti di commediante. Nella seconda parte, poi, il raccontino scivola con una accentuata stanchezza verso la prevedutissima conclusione.

Un'idea non infelice sarebbe stata quella di chi ha rimesso in circolazione parecchie comiche di Ridolini (tra cui l'esemplare *Ridolini e la collana della suocera*, la quale presta il titolo all'antologia), se non si fosse voluto far ad esse violenza, con una goffa sonorizzazione, funestata dalla voce di Tino Scotti, che tenta, con freddure da avanspettacolo di estrema provincia, di creare un impossibile nesso tra i vari filmetti. Per tacere del bizzarro procedimento di stampa, che arieggia con scadenti risultati i "viraggi" caratteristici del muto. Per fortuna, la vitalità di Larry Semon è intatta e la meccanica perfezione di certi suoi gratuiti ingranaggi frenetici non cessa di apparire esemplare.

1954

Film di questi giorni
a. VII, n. 125, gennaio 1954, pp. 19-23

Villa Borghese (Gianni Franciolini, 1953)
Film come *Villa Borghese* costituiscono una via di mezzo tra il film-inchiesta alla Zavattini ed il film antologico, di cui si è fatto apostolo, tra gli altri, Blasetti. Vogliono non perdere di vista la realtà, anzi seguirla da vicino, come i primi, ma intendono "fare spettacolo", come i secondi. Anzi che "raccontare" un'epoca, che è qualche cosa di vasto e di fatalmente vago, preferiscono concentrare il proprio interesse su alcunché di meglio individuabile; per esempio, appunto, Villa Borghese, luogo caratteristico di Roma, dove si dà convegno tanta assortita umanità. Poiché alle basi di questo film sta un lodevole interesse umano. In fondo, *Villa Borghese* deriva, se vogliamo, dal filone Emmer, da *Domenica d'agosto* (1950) poniamo, che "raccontava", precisamente, gli aspetti della capitale e dintorni in una domenica canicolare, così come il film attuale di Franciolini (in un primo tempo destinato alla regia dello stesso Emmer) vorrebbe "raccontare" il corso di una qualunque giornata a Villa Borghese. Non per nulla, dietro ai film di Emmer come dietro all'opera di cui stiamo discorrendo, vi è Sergio Amidei, soggettista, scenarista, produttore di sottile fantasia e di cordiale interesse per i suoi simili. Purtroppo l'idea iniziale di Amidei si è in buona parte perduta lungo i viali ombrosi di Villa Borghese. Amidei aveva pensato ad un film realistico, costruito sulla base di un'indagine umana compiuta sul posto, di una specie di inchiesta alla Zavattini (o alla Amidei, se vogliamo essere onesti e tener conto dei precedenti), compiuta forse senza troppo programmatici intenti sociali, ma con attendibili intenti di scoperta, appunto, di una minuta e differenziata umanità. Invece di un film realistico, a dispetto delle apparenze, è venuto fuori un film letterario. Letterario non sempre nel senso migliore, perché *Villa Borghese* non è un film raffinato, è un film modesto e bonario,

alla Franciolini, sorvegliato quel tanto che basta per evitare la sciatteria, ma anche anonimo quel tanto che basta per non spingersi mai troppo oltre la superficie delle cose e dei personaggi. Ora intimistico, ora burlesco, ora cautamente realistico, ma sempre dominato da una certa chiave spettacolare in tono minore, da una certa cauta e decorosa convenzione.

Il difetto del film, quale risulta oggi, va ricercato nella composizione un poco ibrida e discutibile del suo mosaico. Abbandonata la via del realismo più o meno integrale, della cronaca, per così dire, si è ricorsi ad un vario apporto letterario: Flaiano, Bassani, Patti, lo stesso Amidei (in un primo tempo si parlò pure di Moravia, poi non se ne fece nulla). Sei raccontini, che dovrebbero segnare il trascorrere delle ore della giornata nella villa, attraverso i cui viali e recessi ci accompagna qualche carrellata e panoramica di collegamento tra un episodio ed un altro, che dovrebbero pure, immagino, nelle intenzioni degli autori, indicare con approssimata completezza il mutevole quadro dell'umanità che anima quella verde oasi di Roma. Ma il quadro risulta tutt'altro che immune da una certa maniera bozzettistica. Il primo episodio è forse il più felice, sulla scia di un racconto di Flaiano, *Serve e soldati*. Vi si ritrovano la tipica ironia di Flaiano per i colonnelli marziali e burbanzosi, il suo affetto sornione per i soldatini sfaticati e cascamorto e per le servette in libertà. Una di queste è reduce da un tentato suicidio a seguito di una delusione amorosa, un'altra è "piantata" dal militare che la circuiva, e sparisce dalla vista delle sue amiche. Queste ultime, suggestionate dal racconto udito poco prima, danno l'allarme, convinte ch'essa sia andata ad uccidersi. Anche il soldatino lo crede, forse lo spera, per vanità: ma in realtà la ragazzina ha già tutto dimenticato, la delusione e le lacrimucce di poc'anzi, di fronte ad uno spettacolo di burattini e ad un gelato da succhiare con quieta e fanciullesca golosità. L'osservazione è fresca, plausibile, e racchiude una sua piccola, ma acuta, moralità. La realizzazione è a fior di pelle, si rifiuta di frugare un po' più accuratamente nelle psicologie, ma appare in complesso svelta, gradevole, nei suoi limiti bozzettistici. Il secondo episodio, basato sul racconto di Giorgio Bassani *Pigreco*, è il più scialbo, il più inutile. Un gruppo di studentelli liceali ordisce una beffa ai danni del giovane professore di greco, sapendolo innamorato di una tra loro. Faranno in modo ch'egli baci l'allieva nella villa, ritrarranno la scena in fotografia e poi lo ricatteranno per carpirgli la promozione per la ragazza ignorantella. Ma questa finisce col commuoversi e col rinunciare

al proposito quando viene a sapere che il professore sta per diventare cieco. Una parentesi deamicisiana di gusto e credibilità relativi, la cui ambientazione a Villa Borghese sa di assoluta casualità, come del resto quella dell'episodio successivo, pure basato su un racconto di Bassani: *Il paraninfo*. Qui due genitori di provincia tentano per la loro figliuola, caruccia ma zoppa, la carta dell'agenzia matrimoniale. La ragazza, già preda del suo complesso di inferiorità, deve assistere, imbarazzata ed angosciata, a trattative che si svolgono su una brutale base di interessi, con la partecipazione del sensale e del mercantile e volgare zio dello sposo, mentre quest'ultimo, un giovanottone goffo, ingozza gelati sbrodolandosi la giacca. Nauseata essa fugge, ma il giovane la raggiunge e trova le parole adatte: il matrimonio, che sarebbe probabilmente naufragato sulla base dell'interesse familiare, nascerà invece sulla base del sentimento. Il raccontino è tutto sviluppato secondo luoghi comuni, secondo facili contrasti, secondo formule macchiettistiche. Alla infermità della ragazza, per esempio, si contrappone l'agilità di un gruppo di ballerine in allenamento. Inoltre, Margherita Autuori è un'interprete troppo bellina perché risulti credibile che sia necessario ricorrere ad un sensale per trovarle marito. Si ripensa, dopo quest'episodio, alla delicata verità umana, alla inquietante scoperta di un piccolo mondo, all'ombroso pudore di *Agenzia matrimoniale*, l'episodio di *L'amore in città*, realizzato da Federico, Fellini su tema analogo. Il raffronto non può che essere deleterio per questa modesta esercitazione bozzettistica. Più accettabile, nei suoi modestissimi limiti di intermezzo, di scherzo, *Incidente a Villa Borghese*, da un racconto di Ercole Patti: dove si presenta un maturo dongiovanni, aggredito con male parole ed altri energici argomenti da un solido giovanotto del popolo, di cui egli aveva cercato di "rapire" in macchina la fidanzata. La scenetta si conclude, ironicamente, con una meschina figura che il "pappagallo" dalla chioma argentea è costretto a fare di fronte ad un vigile urbano. Si tratta, ripeto, di una cosuccia di impegno circoscritto, di una "facezia" corrispondente, che so, a *Questione d'interesse* in *Altri tempi* (1952) di Blasetti, la quale si giova soprattutto di una estrosa caratterizzazione di De Sica. A quest'ultimo, oltre che alla femminilissima Micheline Presle dell'episodio successivo, *Gli amanti*, si debbono le interpretazioni di maggior spicco, nel quadro di un "cast" d'eccezione, mentre François Périer, per esempio, rimane alquanto in ombra (*Pigreco*) e il pur bravissimo Gérard Philipe è lasciato dallo scenario un po' in sottordine rispetto alla

sua compagna di *Gli amanti* (ma accanto alle celebrità una segnalazione merita la fresca, semplice Giulia Rubini, protagonista di *Serve e soldati*). *Gli amanti* è il primo dei due episodi ideati da Amidei. Si tratta di una donna sposata con bambini, la quale non si rassegna all'idea che il suo giovane amante è stanco di lei, anzi si rifiuta perfino di considerarla, e tenta invano sterili ricatti psicologici per riattirarlo a sé. L'episodio presenta appunto la fase finale di questa storia d'amore che si chiude, nel dorato pomeriggio della Villa, mentre a pochi passi di distanza i bambini, anche quelli della signora in questione, giocano spensierati. Dopo quindici minuti di ottima recitazione, lo schiaffo inopinatamente e bruscamente "girato" dalla donna piantata al figlioletto ignaro costituisce un moto psicologicamente singolare, esatto, rivelatore. *La miss*, infine, è una storiella mossa da una trovata ironicamente frizzante: è notte, e due peripatetiche inseguite dalla polizia cercano scampo alla Casina delle Rose, dove si sta per eleggere una "miss". Per un equivoco la peripatetica dotata di "glamour" va a finire tra le concorrenti e la loquace sua compagna in mezzo alla giuria. Morale: la prima viene proclamata "miss" e si allontana in macchina al fianco di un importante commendatore, sotto gli occhi esterrefatti della polizia, la quale si consola arrestando la seconda. Quest'ultima è Franca Valeri, che rifà con gusto, applicandola al mutato personaggio, la sua vecchia macchietta della serva bolognese. La trovata, dicevo, è spiritosa, l'interprete, a suo modo, anche, ma l'episodietto è svolto senza troppo badare al sottile, senza troppa finezza di tratti, senza troppo spirito d'osservazione, con una sbrigativa comicità epidermica.

Il bilancio, così, è insoddisfacente, specie in rapporto a quello che l'idea-base avrebbe potuto suggerire. Il guaio è che gli episodi prescelti, salvo il primo e, più modestamente, il quarto e l'ultimo, non hanno alcun carattere di *necessità*, ad essi potrebbero agevolmente sostituirsene altri, i quali forse troverebbero in Villa Borghese una cornice più propria. L'antologia ha, insisto, un carattere di eccessiva casualità, oscilla tra la commozione, l'ironia – talvolta accortamente equilibrate in uno stesso episodio – ed una comicità più scoperta, che in *La miss* tende a farsi paradossale. Paradosso per paradosso ed essendo stata deposta fin dall'inizio l'ambizione di una indagine realistica, io, fossi stato al posto dei realizzatori del film, avrei forse aperto più coraggiosamente i cancelli della villa alla fantasia. Ricorrendo, per esempio, a quell'incantevole pagina che è *Paolina, fatti in là*.

Dove il Baldini di *Beato fra le donne*, quello più romanesco, più pacioso e più golosamente autentico, descrive con sugosissima prosa una certa notte trascorsa nel chiuso del Museo Borghese, al cospetto della stupendissima Paolina Bonaparte scolpita dal Canova, con una gran voglia di potersi sdraiare al suo fianco su quell'invitante letto marmoreo.

La tunica (*The Robe*, Henry Koster, 1953)

Sul Cinemascope arrischiai un primo giudizio dopo l'antologia presentata lo scorso settembre a Venezia, quale primizia. Dopo aver veduto *La tunica*, mi permetto, a scanso di eccessive ripetizioni, di rimandare il lettore al fascicolo 116 di questa rivista (pagg. 112-13). Poiché le impressioni fondamentali sono rimaste quelle. Caso mai, esse sono peggiorate, in quanto, come avevo allora avvertito, *La tunica* concentra in sé tutti gli aspetti deteriori del nuovo mezzo tecnico. Già a Venezia si era avvertito uno stacco netto tra le diverse riprese a carattere documentaristico (anche se relative a film a soggetto) e legate alla varia realtà del mondo – riprese cui la vastità della visione approfondita e il gioco a stereofonia attribuivano un interessante carattere di scoperta integrale della realtà stessa, sia pure su un piano ancora meccanico – e gli assortiti saggi di *La tunica*, i quali, accanto al "pompierismo" del pretenzioso *fresco* pseudostorico e pseudoreligioso, denunciavano un fastidioso elefantismo dell'espressione. Le due ore e un quarto di proiezione integrale di *La tunica* non consentono di trovare la minima conferma alle qualità positive del Cinemascope, per riaffermare le quali occorre ragionare a priori oppure tenendo presenti gli esempi d'altro genere offertici a Venezia. Consentono invece di ribadire il giudizio severo sulle sue caratteristiche negative. Il "best-seller" di Lloyd C. Douglas, relativo alle pretese proprietà miracolose della tunica indossata da Cristo durante la sua passione ed alla influenza che essa e lo schiavo cristiano Demetrio hanno sul tribuno romano Marcello, il quale finisce giustiziato insieme con la fedele amata Diana, è stato ovvio pretesto, per Darryl F. Zanuck, per una grossa e grossolana superproduzione, ispirata all'esempio di *Ben Hur*, di *Quo Vadis* e di certi "mammuths" demilliani, la quale si avvalesse delle risorse del grande schermo come di un "potenziamento" delle proprie virtualità spettacolari. Mi esimo dall'intrattenervi a lungo sul film in sé, il quale è un noioso centone di luoghi comuni, cui il cinema spettacolare ed edificante ad un tempo, almeno nelle intenzioni, è affezionato ormai da decenni. Voglio tuttavia segnalare, con una certa sorpresa, il mediocrissimo livello,

appunto, spettacolare. Mi stupisce che un uomo scaltro come Zanuck abbia voluto giocare le proprie carte-chiave e profondere tanti mezzi in un film così trascurato proprio dal punto di vista da cui dovrebbe risultare invece ineccepibile. Di fronte alla cialtroneria di quei fondali dipinti (malamente) ci si sorprende a rimpiangere la resa spettacolare di opere pur inclassificabili come il *Quo Vadis* e i vari *Sansone e Dalila* di DeMille. Opere, quelle, dove si era tenuto maggior conto delle esigenze di un certo pubblico in una certa direzione, dove si erano, se non altro, riversati milioni di dollari per costruire qualche cosa di mostruoso, ma tangibile. Non è questo il caso di *La tunica*, che, a parte le dimensioni (alludo alla durata come allo spazio che occupa), assume spesso le apparenze della recita agiografica di collegio trasferita su un piano di colossabilità, o tutt'al più ricorda l'ambiziosa indigenza di certi supercolossi "romani" dell'età arcaica del film. In America qualcuno ha riversato la responsabilità su Henry Koster come su un regista nuovo e inadatto per questa sorta di impegni. Il che è vero, ma non è sufficiente a spiegare la "gaffe", nata in fase di produzione. Koster, intervenuto in un secondo tempo, non ha fatto ché confezionare con convenzionale acquiescenza il trito scenario allestitogli da Philip Dunne su un adattamento di Gina Kaus. Alla retorica generale del risultato contribuiscono la volgare qualità del "technicolor", la stereotipia della musica di Alfred Newman, gli anonimi contributi degli interpreti, tra i quali si salva la freschezza di Jean Simmons, mentre Jay Robinson (Caligola) insegue vanamente il fantasma del Nerone, istrionescamente ma originalmente disegnato da Peter Ustinov in *Quo Vadis*.

Spostando il discorso più propriamente sul Cinemascope, dirò che il suo apporto si è qui ridotto ad una esteriore esasperazione del carattere "monumentale" dei film di questo genere. Venuta a mancare una vera presenza scenografica, è stata dimensionalmente rinvigorita la presenza degli individui e delle collettività. Pure, direi che erano di maggior effetto le scene di folla del *Quo Vadis* su schermo normale, appunto in grazia delle scenografie costruite in profondità, le quali consentivano l'impiego di una autentica folla presentata in campo lunghissimo o totale, tipo di inquadratura che Cinemascope volentieri evita, preferendo le medie distanze. Qui il fenomeno presentato è essenzialmente quello di gigantismo, accompagnato alle note caratteristiche narrative, derivanti dal montaggio continuo, senza stacchi, interno alla inquadratura, estesa lungo l'ampio arco del "Miracle

Mirror Screen". Sulle possibilità di un simile linguaggio, cui d'altronde il cinema è già andato da anni accostandosi per altre vie, il film, di triviale fattura qual è, nulla può dire, in rapporto alle specifiche esigenze e proprietà del nuovo mezzo. Il quale può trovare un suo limite nelle caratteristiche di "nastro" presentate dallo schermo, nelle sue proporzioni di m. 2,55 x 1, caratteristiche in certo modo sottolineate dalle dimensioni usuali degli schermi impiantati per il Cinemascope nelle sale italiane: i quali presentano 12, 13 metri di larghezza contro i 18, 19 degli schermi-standard americani, il solo esempio analogo ai quali è stato finora installato a Napoli. I limiti naturali del mezzo, accompagnati con quelli di un film così impostato, hanno fatto sì che, al di là delle proporzioni esteriori, ben poco di nuovo e di stimolante abbia offerto *La tunica*. L'effetto di profondità consentito dalla concavità dello schermo è ben modesto e rilevabile solo a tratti, for-s'anche a causa della piattezza delle scenografie. L'effetto stereofonico vero e proprio, riscontrato a Venezia in brani come quello della parata londinese per l'incoronazione, effetto che potentemente contribuisce all'illusione di profondità, è qui presso che assente, sempre per via, forse, della piattezza decorativa e narrativa del film. Il solo effetto positivo del rilevante spiegamento di altoparlanti in sala è dato da una resa assai più pastosa del commento musicale. Volendo citare un esempio delle possibilità spettacolari del Cinemascope, quali appaiono da *La tunica*, non saprei a che altro pensare se non alla corsa della quadriga ripresa di fronte: quei quattro cavalli bianchi al galoppo sfrenato in direzione dello spettatore si staccano su uno sfondo di cielo con un notevole effetto dinamico e di rilievo. Un po' poco, per 130 e più minuti di proiezione. Ma tale esempio vale, se non altro, a indicare le possibilità insite nell'inquadratura a media distanza su sfondo non scenografico, animato da un movimento in profondità (o anche, grazie alla stereofonia, come s'è visto a Venezia, in senso longitudinale). A completare il quadro, per ora tutt'altro che confortante, segnalerò alcune manchevolezze tecniche: dalla qua e là visibile sutura tra le varie azioni dello schermo alla lieve deformazione delle figure umane ai due lati dell'inquadratura, le quali risultano un poco compresse ed allungate, per tacere di un quasi assiduo annebbiamento dell'immagine, che preferisco attribuire all'inesperienza dell'operatore della sala dove ho visto lo spettacolo.

Stalag 17 (Billy Wilder, 1953)

È legittimo pensare che Billy Wilder non disdegnerebbe di accettare,

per questo suo ultimo film, l'epigrafe apposta da Roger Peyrefitte ad un suo recentissimo romanzo, che è stato occasione di scandalo e di polemica: "La fin des Ambassades". Epigrafe che suona così: «Rions enfin d'une époque qui n'a fait que trop pleurer et nous en aurons surmonté les hontes». Non è certo il caso di insistere in un, d'altronde arrischiato e discutibile, accostamento tra la caustica immagine del suo paese, durante l'occupazione nazistica e la resistenza, fornita dallo scrittore francese, e la convulsa interpretazione in chiave farsesca che Billy Wilder ha dato della vita in un campo tedesco di prigionia popolato da sergenti americani, interpretazione fondata su una commedia omonima di Donald Bevan ed Edmund Trzcinski (quest'ultimo presente pure nel "cast" del film), che non conosco né – dopo aver visto il film – sento il minimo desiderio di conoscere, tanto più che lo scenario ricavatone dallo stesso Wilder e da Edwin Blum appare palesemente ricalcato su di essa con assai scarso apporto autonomo di fantasia. Il richiamo a Peyrefitte ed alla sua epigrafe vuol essere ad un tempo un riconoscimento della legittimità di un tentativo di satira, applicato ad una realtà ancor bruciante e dolorosamente sanguinosa, ed un avvertimento dell'estrema delicatezza di un tentativo del genere il quale presuppone in chi lo compia un equilibratissimo senso della misura, un assiduo controllo del buon gusto sui suggerimenti della fantasia, una compiuta e castigata civiltà stilistica. L'opera di Peyrefitte, pur con i suoi difetti, si impone spesso all'ammirazione appunto perché in ogni sua pagina risponde, se non sempre ai due primi, al terzo dei requisiti richiesti. Cercare nel film di Wilder l'equivalente della civiltà letteraria di Peyrefitte, cercarvi il minimo indice di un "fren dell'arte", presente allo spirito del regista, o di un gusto vigile, già in lui riconoscibile, sarebbe fatica sprecata: *Stalag 17* è, da un punto di vista formale e narrativo, opera di una sciatteria, di una goffaggine, di una pigrizia fantastica assolute; e, d'altro canto, è, da un punto di vista morale, una trista buffonata, un miserabile tentativo di ridere, di un riso greve e grossolano e stridente, di cose il cui lontano ricordo fa ancor oggi raccapricciare. La melensa voce fuori campo che ricorre nel film osserva all'inizio come, tra tanti film sulla guerra che si sono avuti, i più rari siano stati quelli sui campi di prigionia. Insomma, *Stalag 17* avrebbe l'ambizione di "colmare una lacuna". E cerca di farlo, deformando i dati di una realtà amaramente riconoscibile pur dietro il pietoso travestimento, secondo i suggerimenti di uno spirito farsesco, la cui paurosa carenza di estro induce

a ricordare le origini tedesche di Wilder come una tara non cancellata. Il caso è abbastanza singolare, tenuto conto che nel corso della sua passata attività Wilder aveva spesso dato prova di un'arguzia lubitschiana, ammiccante e maliziosa, le cui testimonianze sono riscontrabili da un lato in *Ninotchka* (*Id.*, 1939), di Ernst Lubitsch appunto, film cui Wilder recò un apporto di sceneggiatore, dall'altro, per far solo un esempio, in *Il valzer dell'imperatore* (*The Emperor Waltz,* 1948) da lui medesimo diretto. Lo stesso *Scandalo internazionale* (*A Foreign Affair*, 1948), che pure ha suscitato polemiche negli Stati Uniti, dove qualcuno lo ha giudicato inopportuno da un punto di vista politico, in quanto speculante in chiave di beffa sulla miseria postbellica del popolo tedesco (v. «The Quarterly of Film Radio and Television», nn. 1 e 4 del vol. VII, 1952-53), non mancava di tratti spiritosamente gradevoli. All'epoca di quella polemica giudicai eccessive e risibili le preoccupazioni di uno Stuart Schulberg, che si irritava perché il problema della riabilitazione della Germania era trattato come null'altro che occasione di scherzo e tacciava Wilder di "irresponsabilità" e il film di "cattiva azione in campo internazionale". E confermo oggi il giudizio. Ma quelle parole non possono non tornarmi alla mente, dopo aver visto *Stalag 17*: quell'impronta offensivamente "slap-stick", che Schulberg individuava in *Scandalo internazionale*, film, pur nella sua diseguaglianza e mediocrità, mantenuto prevalentemente su un accettabile e disinvolto tono di commedia, sia pure dai tratti un po' accentuati, secondo il gusto del regista, quell'impronta, dicevo, caratterizza in pieno *Stalag 17*, film che affronta un tema di delicatezza maggiore e che avrebbe quindi richiesto, per essere eventualmente affrontato in chiave comica, tutte le possibili cautele. Noi abbiamo imparato ad apprezzare Billy proprio perché, nell'ambito mummificato dell'industria hollywoodiana, è riuscito ad introdurre una nota di spregiudicatezza europea. Malgrado i suoi sporadici buoni risultati nel campo della commedia, io non sono tra coloro che lo ritengono un regista inclinato eminentemente verso tale genere. Troppi risultati positivi in diverso campo stanno a confortare la mia tesi, dal clima di lussuriosa criminalità in *La fiamma del peccato* (*Double Indemnity*, 1944) alla lucida (fin quasi alla fine) indagine di una coscienza d'alcoolizzato in *Giorni perduti* (*The Lost Weekend*, 1945), dalla stupenda suggestione necrofila di *Viale del tramonto* (*Sunset Boulevard*, 1950) alla impietosa denuncia di un costume in *L'asso nella manica* (*The Big Carnival*, 1951). Film, tutti, in varia misura, coraggiosi, nel senso di un'anticonfor-

mistica contemplazione distaccata di una società, giudicata con un tantino di cinismo, di compiacimento per la sensazione acre. In essi era dato riscontrare uno stile ed una coerenza. Ma forse, a modo suo, anche *Stalag 17* costituisce un segno di coerenza (di uno stile proprio non mi sentirei di affermarlo): già con *I cinque segreti del deserto* (*Five Graves to Cairo*, 1943) Wilder aveva, non troppo felicemente, tentato di volgere in farsa figure e casi di una realtà che da poco aveva cessato di esser angosciosa: il maresciallo Rommel e la guerra nel deserto africano vi erano veduti entro un'aura di operetta. Vero è che un tentativo di quella sorta rientrava, allora, entro un certo criterio di "propaganda" in senso lato, intesa come "sollievo" per gli animi nella ridicolizzazione del nemico. Oggi, invece, la speculazione maldestramente farsesca sulle atrocità naziste nei campi di concentramento non può trovare giustificazione, specie quando sia, come nel caso presente, effettuata al di fuori d'ogni base "critica" da un lato, d'ogni equilibrio di gusto dall'altro. L'aver assunto a materia di farsa un tema del genere non può essere accolto come conferma di quella spregiudicatezza che avevamo fino a ieri apprezzata in Wilder quale indice di indipendenza. Dev'essere, al contrario, giudicato segno di scarsa sensibilità. Non è possibile volgere in termini di maldestro balletto di inerti fantocci il tema ed il mondo di *L'ultima tappa* (*Ostatni etap*, 1948) di Wanda Jakubowska (cito questo film come la testimonianza più tremenda e sincera che il cinema abbia offerto sui campi tedeschi di concentramento). Quei carcerieri nazisti che opprimono ed ammazzano la gente tra una grassa risata ed un'altra, accettando la loro sinistra missione ed i loro rapporti con le vittime come un perpetuo, feroce scherzo, quei prigionieri americani che "si ingegnano" con goliardico spirito di burla non sono abbastanza distaccati da una atroce realtà ancor viva nella memoria né abbastanza "svincolati" su un piano di favola, per poter riuscire accettabili. Sono soltanto vacui ed irritanti, pedine di un giuoco sgraziato. Anche il personaggio principale, a dispetto della consueta misura di William Holden, non riesce a sollevarsi sulla povertà generale del racconto, sebbene nel suo cinismo di "trafficone", di speculatore utilitarista, indifferente ai problemi umani di solidarietà, di egocentrico "isolato" entro la oppressa comunità dei prigionieri, sia riconoscibile, oltre che una "costante" del temperamento del regista (il quale lo riscatta, malgrado tutto, affidandogli una, sia pur disincantata, missione di provvidenziale quanto calunniato *deus ex machina*), un vago abbozzo psicologico, che, trasferito su

altro piano, avrebbe potuto non riuscir destituito d'interesse e di fondamento. La figura del comandante del campo, invece (affidata al regista-attore Otto Preminger), con quel contrasto superficialmente enunciato tra la sua attuale funzione di carceriere ed il suo "brillante" passato di "junker", ufficiale di cavalleria, non può non indurre al ricordo (forse presente anche a Wilder) dell'ex ufficiale di aviazione von Rauffenstein, avvilito al rango di comandante di fortezza, in *La grande illusione* (*La Grande illusion*, 1937) di Renoir. L'inevitabile raffronto tra il volgare macchiettismo dell'uno e la nobile, patetica grandezza dell'altro reca implicito il peso della condanna senza riserve per *Stalag 17*.

MISCELLANEA

Il nemico pubblico n. 1 (*L'ennemi public N° 1*, 1953) di Henri Verneuil è il film che avrebbe dovuto segnare il ritorno alla regia, di Jules Dassin, dopo le "grane" politiche incontrate oltre oceano. Ma all'ultimo momento, come si sa, il regista dovette abbandonare l'impresa, in seguito ad un veto politico posto da Zsa Zsa Gábor. Le tracce del lavoro di Dassin permangono, comunque, nello scenario, cui egli ha collaborato. Il film vuol essere una parodia del genere "gangsters", ricollegandosi così a certa fioritura americana, caratteristica del periodo aureo della narrativa cinematografica sulla delinquenza: pensate a *Il piccolo gigante* (*The Little Giant*, 1933) di Roy Del Ruth o, più modestamente, a *Tutta la città ne parla* (*The Whole Town's Talkin*g, 1935) di John Ford. A quest'ultimo film può, più plausibilmente essere accostato *Il nemico pubblico n. 1*, non foss'altro perché presenta un mansueto borghese scambiato per un feroce delinquente, espediente ormai tutt'altro che peregrino (il quale nel film di Ford veniva sviluppato sulla base della presenza di due sosia). In *Il nemico pubblico n. 1* la parodia assume aspetti non di commedia, come in *Tutta la città ne parla*, ma di scoperta farsa (non parliamo, quindi, di satira, che implica un distacco, una consapevolezza critica, una lucidità di ripensamento). Una farsa, tuttavia, puntigliosa nei modi della ricostruzione esteriore di un mondo, in chiave di deformazione (alcuni esterni sono stati girati a New York, ma il resto è stato ricostruito in Francia): ricostruzione peraltro forse più apprezzabile in certi particolari che nell'insieme. Il racconto è piuttosto sbrigativo, ma non manca di una sua funzionalità, di una sua almeno sporadica clamorosità di trovate, di una sua abbozzata tipologia (vedi l'ammazzatore dall'aria stranita, dalla mente ottusa e dalla pistola che non perdona). Verneuil l'ha purtroppo diretto con le ri-

sorse di un mestiere tutto di superficie; si pensa al sapore che avrebbe potuto spremere dall'invenzione uno Sturges, per non fare nomi più illustri. Insieme con un efficiente gruppo di caratteristi, in buona parte italiani, Fernandel si prodiga con una spesso gustosa graduazione di effetti comici. Nino Rota ha composto una musichetta beffardamente attenta a certi modelli "seri" americani, caratteristici del "genere" preso di mira.

La rivale di mia moglie non è altro che *Genevieve* (1953) di Henry Cornelius, il regista dello spiritoso e paradossale *Passport to Pimlico* (1949). Anche *Genevieve* rientra nella linea della buona commedia impregnata di humour britannico, un "genere" che gode presso la critica, se non presso il pubblico continentale di un favore del quale gli inglesi tendono a stupirsi. Mentre è più che naturale che noi ci si senta attratti da uno spirito che affonda le radici in una tradizione e intesse le proprie variazioni sulla base di una riconoscibile realtà nazionale. Tutto ciò vale anche per *Genevieve*, sebbene l'impegno di questo racconto, ideato e sceneggiato da William Rose, appaia alquanto minore rispetto a quello di *Passport to Pimlico* o di altri film caratteristici del genere, film che offrivano una distesa indagine ambientale, un rilievo di tipi, talvolta un impegno morale in senso satirico, che al recente film di Cornelius mancano. Vero è che *Genevieve* nasce comunque dallo stesso spirito d'osservazione, e questo è il suo merito essenziale. Che gli consente di sorridere su di una *hobby* tipicamente britannica, quella per le automobili antidiluviane, senza proporsi finalità troppo ambiziose, accontentandosi invece di abbozzare una epidermica pittura di costume in chiave farsesca. Il pretesto è futile, fragile, forse troppo: si tratta della rivalità tra due amici, ambedue innamorati del proprio cimelio; tale rivalità si acuisce durante il tradizionale "rallye" Londra-Brighton e sfocia in una sfida. Il "clou" del film è dato dalla gara di velocità che si svolge tra le due vecchie auto lungo la strada del ritorno da Brighton a Londra, gara che è punteggiata da un'altalena di trovate più o meno buffe. Il filmetto è inconsistente, ma garbato, disseminato com'è di particolari indicativi di una mentalità inconfondibilmente nazionale: cito per tutti la rapida descrizione dello squallido alberghetto di Brighton e della sua gerente. Il film è insolitamente per il "genere" rivestito di un corretto "technicolor" ed interpretato con blanda piacevolezza da Dinah Sheridan, Kay Kendall, Kenneth More, John Gregson. Per tacer del cane (un San Bernardo di imponente presenza), direbbe Jerome.

Il paese degli orsi di Walt Disney è un nuovo contributo alla serie "True

Life Adventure" e descrive la vita degli orsi sulle Montagne Rocciose. Una vita che, attraverso quel gusto del particolare curioso caro a Disney, assume le parvenze di una continua, godibile farsa. La perizia e la pazienza delle riprese sono al solito ammirevoli; il materiale che vediamo è frutto di una rigorosa scelta effettuata su migliaia e migliaia di metri di pellicola impressionata. Certo, il tono intenzionalmente fiabesco e frivolo limita l'attendibilità scientifica del documentario. Ma la sua efficacia divulgativa e soprattutto spettacolare è innegabile. Non manca neppure il pezzo di bravura, sulla falsariga della ormai famosa danza degli uccelli acquatici nel film ad essi dedicato: qui esso riguarda i vari modi di grattarsi che hanno gli orsi, i quali sono fusi in una sorta di esilarante sinfonia dove una musica scaltramente e versatilmente mimetica contrappunta la bonaria buffoneria delle immagini.

L'irresistibile Mr. John (*Trouble Along the Way*, 1953) di Michael Curtiz è una di quelle storielle alla melassa, che gli americani amano, da qualche tempo, colorare di euforici spiriti cattolici. Si tratta di un cattolicesimo convenzionale, ottimistico ed attivistico. Se il prete Bing Crosby di *La mia via* (*Going My Way*, 1944) di Leo McCarey era esuberante e sportivo, per indole, il venerando rettore del *college* di cui al film di Curtiz diventa sportivo per un generoso calcolo, per assicurare, cioè, attraverso i successi di una squadra di *rugby*, i fondi necessari al sopravvivere del suo istituto deficitario, minacciato di chiusura. Il rettore è Charles Coburn, e ciò è sufficiente ad assicurare alcuni momenti di godibilissima e cordiale recitazione. Non manca un intreccio amoroso, basato sulla presenza dell'istruttore di *rugby* John Wayne e di una funzionaria governativa fintamente arcigna, incaricata di impicciarsi degli affari familiari altrui, la quale ha il grazioso volto di Donna Reed. Non manca neppure un cardinale in pantaloni e di aspetto piuttosto giovanile, il quale cammina a braccetto con i sacerdoti suoi dipendenti. Peccato che in America non abbiano pure un papa, se no Hollywood non mancherebbe di affidargli il comando di una squadra di *baseball*.

Un "re-make" abbastanza insolito è *Il pagliaccio* (*The Clown*, 1953) di Robert Z. Leonard, il quale applica, appunto, ad un *clown* le vicende patetiche, a suo tempo ideate da Frances Marion per un pugilatore (*Il campione*, *The Champ*, 1931, di King Vidor). Dedito all'alcool, l'ex idolo delle folle sportive si avviliva in una penosa decadenza, in cui al vizio del bere si univa quello del gioco, ed invano il suo figlioletto tentava di sostenerlo, di stimo-

larlo a riprendere fiducia nei propri mezzi. Quando finalmente egli trovava la forza per ribellarsi ed afferrare l'occasione favorevole, era troppo tardi, il suo cuore logoro non reggeva allo sforzo di una faticosa ed importante vittoria. Il soggetto, intriso di elementare patetismo e colorato di immediata comicità, è rimasto sostanzialmente lo stesso, anche se lo sfondo è mutato, nell'adattamento di Leonard Praskins e nella sceneggiatura di Martin Rackin. La regia di Leonard è anonima, non raggiunge la pienezza emotiva di quel Vidor, d'altronde minore. Il divario è dovuto anche alla diversa statura del protagonista, Red Skelton, al suo primo impegno drammatico, non riuscendo ad oltrepassare un decoroso livello di misurata correttezza. Preferibile il suo giovane compagno, Tim Considine, un simpatico ragazzino, alieno dalla artefatta petulanza di certi suoi simili, il quale per di più rassomiglia vagamente al Jackie Cooper 1931, compagno virtuoso di Wallace Beery, generosissimo istrione, nel film di Vidor da cui questo prende le mosse. È chiaro, che, dopo *Limelight*, riesce ben difficile trovare tollerabili storie di *clowns* decaduti, i quali si riscattano solo per morire subito dopo, tra lo scroscio degli ultimi applausi.

FILM DI QUESTI GIORNI
a. VII, n. 126, gennaio 1954, pp. 51-55

Pane, amore e fantasia (Luigi Comencini, 1953)
La derivazione di *Pane, amore e fantasia* da *Due soldi di speranza* (1952) di Renato Castellani è troppo evidente perché sia necessario sottolineare gli aspetti, riguardanti la tematica come la tipologia, l'ambiente come il tono. Del resto, basta pensare che alla stesura del soggetto e della sceneggiatura di quest'ultimo film ha provveduto, in collaborazione con il regista, Ettore M. Margadonna, già soggettista, insieme con Castellani, di *Due soldi di speranza*. Senza contare che immutati sono rimasti il collaboratore per la fotografia (Arturo Gallea) e quello per la musica (Alessandro Cicognini). Non vi è più, invece, Titina De Filippo, al cui apporto soprattutto si doveva, certo, la vivacità, umoresca, fantasiosa e pur realistica, degli stupendi dialoghi di *Due soldi di speranza*. Non vi è più Castellani, il cui talento per l'elaborazione di racconti dove la realtà si dà la mano con la favola, seguendo i suggerimenti di una lena picaresca, è troppo familiare al lettore perché si

debba insistervi sopra. Insomma, *Pane, amore e fantasia* presenta tutte le caratteristiche di uno "sfruttamento del successo", fenomeno assai frequente nel cinema, dove la legge del successo, appunto, è implacabile. Ma certo vorremmo che i "derivati" raggiungessero sempre la dignità e la relativa felicità di questo film. Il quale, pur presentando tutti gli inconvenienti delle "copie", offre, quanto meno, una considerevole materia di divertimento. Uso questo ultimo termine nel suo significato migliore. Pur avvertendo ch'esso implica qualche cosa di ovviamente limitativo.

In Castellani l'osservazione, pazientemente realistica, quasi tutta di prima mano, quasi tutta autentica, giungeva a trasformarsi in favola, grazie ad un lievito sottile, all'estro libero da impacci di qualsiasi sorta con cui il regista conferiva a quei dati struttura di racconto. *Pane, amore e fantasia*, invece, non è un film realistico, neppure alle sue origini, anche se per larga parte è stato girato "sui luoghi dell'azione", a somiglianza di quanto aveva fatto Castellani, anche se è parlato prevalentemente in dialetto o in una lingua dialettalizzata. È un film favolistico, dove la favola assume però immediatamente le apparenze del bozzetto regionalistico, popolato da macchiette più o meno riconoscibili. Qui sta, è chiaro, il limite del film, nel corto respiro non del suo meccanismo narrativo, che appare anzi alacre, sciolto, accattivante, ma del suo sottofondo ambientale, climatico. *Pane, amore e fantasia* è, di massima, un film ben raccontato, ma solo nel senso di un'agilità esteriore e pittoresca, non già nel senso di una meditata maturazione del mondo segreto da esprimere. I fuochi artificiali della sua sceneggiatura, tesa di continuo alla ricerca di nuove "trovate" si esauriscono ciascuno in se stesso, dopo aver offerto occasione, spesso doviziosa, di spasso. Quel paese è descritto con vivace piacevolezza, ma non direi che assuma una presenza molto più concreta di quella, che so, di Cocciapelata nel *Ciuffettino* di Yambo. Qua e là una rapida notazione vuol denunciare la presenza di una consapevolezza realistica (vedi l'uomo che mangia "pane e fantasia"; vedi, soprattutto, l'amaro quadro che il parroco fa del borgo e della sua sorte); ma il regista non vi insiste mai, è evidente che i suoi interessi sono altri. Riguardano, per esempio, il personaggio della Bersagliera, che è un po' l'anima del film, il suo "sette bello", anche se il ricalco sulla protagonista di *Due soldi di speranza* può apparire quasi sfacciato. Ora, la Bersagliera, una ragazza, primitiva e selvaggia, calunniata ed onesta, furba e generosa, innamorata ombrosamente di un bel carabiniere timidissimo ed accorta nel tener a bada le libidini

altrui, è indubbiamente un personaggio ben rilevato e ricco di linfa. Grazie, soprattutto, ad una rigogliosa, esuberante, arguta, tenera, schiettissima interpretazione di Gina Lollobrigida, che ha qui trovato il personaggio che faceva per lei, portando a compimento le abbozzate premesse, poniamo, di *Fanfan la Tulipe* (1952) di Christian-Jaque. (Dove si dimostrerebbe che le corde naturali dell'attrice sono rivolte nel senso di una animalesca istintività piuttosto che in quello di un riflessivo psicologismo). Se si gratti, tuttavia, un momento dietro la vernice scintillante del personaggio e della sua interprete, non si tarderà a trovare una inconsistenza di base. La Bersagliera non è soltanto un personaggio contraddittorio – volutamente contraddittorio – in certe sue manifestazioni, è un personaggio, come tale, incoerente. Certa calcolata civetteria, certa astuzia, certa raffinatezza psicologica, certa acuta reattività di riflessi, certo senso sornione dell'umorismo, certa generale "civiltà" (sa leggere ed è perfino in grado di apprezzare una "bella calligrafia") della Bersagliera appaiono in contrasto con la presentazione iniziale, che ne era stata fatta, quale selvaggia "totale", appaiono in contrasto con la sua stessa condizione sociale e familiare. Come la Lollobrigida è più attrice, più pronta a cogliere tutte le occasioni espressive, rispetto a Maria Fiore, così il personaggio di Carmela, nella sua irreducibile scontrosità, godeva di un timbro diversamente autentico, sottolineato dall'assenza, nell'interprete, di furberie, di sfumature recitative, sostituite dal lampo scuro degli occhi stupendi. D'altro canto, il personaggio maschile affiancato alla Bersagliera non possiede le intime ragioni umane, il significante valore rappresentativo dell'Antonio di *Due soldi di speranza*, teso da un lato al conseguimento del proprio scopo amoroso, dall'altro alla risoluzione del proprio problema vitale, attraverso una serie di pittoreschi espedienti. Il maresciallo dei carabinieri di *Pane, amore e fantasia* è invece soltanto una grossa macchietta, condita di tratti gustosamente deformati, nell'intento, soprattutto, di fare di lui un caricaturale prototipo di certa, molto italiana, molto meridionale, molto "militaresca" tendenza al "gallismo". Per questo il personaggio si presenta con limiti ben netti, semplice pedina di un gioco divertito e variopinto, cui Vittorio De Sica presta una consapevolezza istrionica, comunicativa ma alquanto compiaciuta. Curioso a dirsi, dal misurato, pudico De Sica "amoroso" degli anni verdi è uscito – insieme con un regista altrettanto pudico, sorvegliatissimo direttore d'attori, tra l'altro – un caratterista che inclina ad abusare dei propri mezzi, quando gli si offre il destro per tentare la propria vena dialet-

tale (vedi anche *Altri tempi*, 1952, di Alessandro Blasetti). Se il pur amenissimo De Sica ha rinunciato ad esercitare un serio autocontrollo del gesto, della voce, insolitamente misurato è apparso Virgilio Riento nel tratteggio della figurina del prete, depositaria del miglior succo umano del film, mentre, tra lo sciame degli interpreti minori che hanno dato vita ad un "coro" paesano alquanto esagitato in senso macchiettistico (vedi il Guerzoni – l'uomo col cannocchiale, – vedi il Barnabò – il sindaco), meritano ricordo la ragazzetta bigotta e puntigliosa disegnata da Maria Pia Casilio, la serva "che la sa lunga" colorita da Tina Pica e soprattutto la madre della Bersagliera (Vittoria Crispo), la cui effervescenza dialettale, al servizio di manie "religiose", non può non indurre al ricordo di quell'altra madre, pure tanto più genialmente "inventata", nel suo teatrale esclusivismo, che rimane tra i risultati più pieni di *Due soldi di speranza*. Al personaggio di questa madre, appunto, si collegano gli episodi più arguti di uno scenario diseguale, ma sempre fitto e vivace: in primo luogo quello del presunto miracolo di Sant'Antonio, con l'adorazione, da essa promossa, con spiccato senso dell'interesse, delle cinquemila lire inopinatamente trovate per casa (episodio che ha il suo precedente in un saporito tratto, allorché, chiamato dalla Bersagliera nella sua cella, di notte, il maresciallo assapora la gioia di una sensazione sensuale, per sentirsi poi chiedere di provvedere ai bisogni dell'asino). O ancora quello del convegno nel bosco, dalla madre architettato e risoltosi poi in modo diverso dalle sue previsioni, ma con prospettive pur sempre matrimoniali. Episodio al cui centro è la figura del carabiniere timido, abbastanza plausibile, anche se il diligente Roberto Risso ha forse un poco ecceduto in paralizzante ritegno.

Il limite di questo raccontare espansivo ed acceso è, ripeto, quello, serio, ma non intaccante l'esito spettacolare dell'opera, di una concezione un po' angustamente bozzettistica, la quale contrasta con il tentativo di ripetere l'agio favolistico del film di Castellani. Come regista Comencini (del quale non si può dimenticare, in questa occasione, quel *Proibito rubare*, 1948, dove già faceva capolino, tra le incertezze di un lavoro d'esordio, un certo picarismo umoresco innestato su un tentativo di ricerca realistica d'ambiente) si è probabilmente giovato dei suggerimenti di De Sica, il cui intervento ha, penso, contribuito a certa scioltezza di gioco, a certa delicatezza sorridente di particolari. In fase di sceneggiatura, è mancata una scelta più rigorosa del materiale descrittivo, più ancora che di quello narrativo; è man-

cata, da parte del Margadonna, una invenzione del dialogo meno euforicamente confidenziale e sbrigativa, più memore dei risultati conseguiti da *Due soldi di speranza*, attraverso l'esaltazione delle virtualità fantastiche, della pregnanza del dialetto. In *Pane, amore e fantasia* non manca un racconto, non manca qualche figura o figuretta non labile, sia pure con le sue contraddizioni ed i suoi limiti. Quello di cui più si avverte la mancanza, a dispetto delle intenzioni pur visibilissime, è, ripeto, lo sfondo, il paese (quello che Castellani aveva evocato con tocchi magistrali); e di questo bisogna muovere appunto, oltre che al regista, troppo cedevole di fronte alle suggestioni del macchiettismo, allo scenografo Gastone Medin, i cui ambienti, anzi che contribuire alla definizione di un piccolo mondo e delle sue condizioni di vita, sono tutti quanti contrassegnati da una anonimità scialba e generica.

Giulio Cesare (*Julius Caesar*, Joseph L. Mankiewicz, 1953)

Non sarò certo io a meravigliarmi delle favorevoli accoglienze da parte della critica, ricevute dal *Giulio Cesare* di Joseph L. Mankiewicz negli Stati Uniti. Ma consentitemi di meravigliarmi altamente dei consensi con cui è stato accolto da parte della più qualificata critica britannica. Trattandosi di un film basato su una tragedia di Shakespeare, il riferimento alle opinioni inglesi non mi pare sia superfluo. Esso può introdurre opportunamente ad un esame dell'opera. Di fronte alla quale i più intransigenti cultori del verbo shakespeariano, in qualche caso lasciati perplessi, se non irritati, dalle licenze a suo tempo concesse a se stesso da Laurence Olivier per l'*Amleto* (*Hamlet*, 1948) – sospetti freudiani insinuati nell'interpretazione dei rapporti tra madre e figlio, rimanipolazione della sceneggiatura della tragedia, etc., – si sono trovati in qualche misura disarmati dal suo programmatico ossequio alla lettera del poeta. Gli encomiabili scrupoli dei riduttori cinematografici sono stati scambiati, sembra, per qualche cosa di più consistente e suggestivo, o quanto meno sono stati ritenuti sufficienti per attirare l'ammirazione sul frutto delle loro volonterose fatiche. In fondo, i loro stessi nomi venivano considerati già *a priori* garanzie sufficienti, in un mondo avventuroso come quello hollywoodiano: il produttore John Houseman, oltre ad essere di origine europea, aveva dietro di sé un vasto *curriculum* teatrale, in cui faceva spicco l'attività del famoso Mercury Theatre che lo legò ad Orson Welles (con il quale, vedi caso, mise in scena, 1937, il non meno famoso *Giulio Cesare* in abiti moderni, di intonazione polemicamente antifascista), ma che si è prolungata fino ad epoca recente, con un

Re Lear, interpretato da quel Louis Calhern, che nel film di cui stiamo parlando veste la toga di Cesare. L'ambizioso Houseman [produttore, fra l'altro, per la stessa M.G.M., di *Il bruto e la bella* (*The Bad and the Beautiful*, 1952) di Vincente Minnelli] ha evidentemente fatto i propri conti a dovere, allorché ha capito che, volendo produrre un *Giulio Cesare*, oggi, a Hollywood, non era certo il caso di ricorrere agli estri polemici di un "enfant terrible" come Welles, ma che era impresa più sicura e tranquilla quella di puntare sul mestiere ineccepibile di un valido artigiano quale Mankiewicz, uomo, oltre tutto, di interessi teatrali, messi in pratica, or non è molto, al Metropolitan di New York (*La bohème* di Puccini). Acquietata la suscettibilità degli uomini di cultura con un film alieno da autonome ambizioni di linguaggio o di "interpretazione" in senso lato, egli ha garantito un minimo di efficienza spettacolare attraverso una scelta di interpreti, se non sempre felice, memore dei dettami del "box-office", e in qualche caso intelligente e magari coraggiosa. Di tali suoi criteri Houseman ha voluto render conto "ad abundantiam", come dimostrano ben quattro suoi articoli apparsi su riviste americane ed inglesi. Dai quali risulta, appunto, il proposito di giungere ad una sorta di spettacolo ambivalente: di una amplificazione, cioè, dello spettacolo teatrale, del quale si sono voluti rispettare i limiti. In altre parole, Houseman e Mankiewicz (il nome del "producer" va, in questo caso più che mai, accoppiato, se non anteposto, a quello del regista) si sono riportati ai criteri cari a certo cinema fin dai tempi degli "incunaboli" del "Film d'Art" e simili: criteri intesi a fornire una versione *standard* di un grande testo teatrale, porto allo spettatore da interpreti di grido. S'intende che, da questo punto di vista, gli autori del *Giulio Cesare* si sono trovati a disporre di tutti i mezzi, a cominciare dal parlato, di cui i primi riduttori shakespeariani, volti a riprodurre più che altro un "exploit" individuale, neanche avrebbero sognato di poter disporre. Nel *Giulio Cesare*, o meglio dietro di esso, è dato dunque individuare abbastanza chiaramente un certo umore polemico nei confronti di quei registi – il civilissimo ed aristocratico Olivier come il barbarico e pletorico Welles, – i quali a più riprese, in questo dopoguerra, si sono accostati a Shakespeare con uno spirito di "fedeltà" inteso elasticamente, al di fuori da ogni scrupolo mummificatore. Si sa come il discorso sulla "fedeltà", a proposito dei film shakespeariani, sia alquanto ozioso. Welles, per esempio, presentò il suo *Macbeth* (*Id.*, 1948), in antitesi all'*Amleto* olivieriano, come un esempio di fedeltà scrupolosa, basata addirittura sul rispetto di

certe intonazioni scozzesi. Con tutto ciò, noi ricorreremo sempre più volentieri, volendo cercare un esempio ed un modello, all'*Amleto*, ad onta di qualche sua apparente spregiudicatezza. Per tacere dell'*Enrico V* (*Henry V*, 1944). Poiché si tratta dei frutti di una maturazione totale del mondo da esprimere, di una filtrazione sottile avvenuta attraverso una sensibilità ben consapevole delle esigenze e delle possibilità di un linguaggio nuovo. In quei casi, teatro e cinema si incontrarono, per così dire, a mezza strada, e il risultato fu affascinante. Nel *Giulio Cesare* di Mankiewicz, invece, il cinema ha voluto semplicemente rendere omaggio e servizio a Shakespeare, riproducendone il più scrupolosamente possibile un'esecuzione "esemplare". Non senza partire dal principio che Shakespeare è di per sé un ottimo scenarista cinematografico. (Vedi il quarto fra gli articoli citati di Houseman e l'interessante *«Julius Caesar»: Shakespeare as a Screen Writer* del prof. James E. Phillips, scritto con propositi evidenti di apologia del lavoro svolto dagli autori del film, in quanto essi avrebbero dovuto accettare, insieme con i pregi, le debolezze di una tragedia che il Phillips, per motivi che non starò qui a discutere, non ritiene di dover collocare tra le maggiori del poeta di Stratford). Ora, io non ho nulla, in linea di principio, contro il criterio dell'ossequio verso la lettera shakespeariana (i tagli qui sono minimi: qualche battuta e un paio di scene non essenziali: quella di Porzia con Lucio e l'indovino alla fine del secondo e quella di Cinna con i cittadini in sollevazione alla fine del terzo atto), contrapposto a quello di una libera articolazione, purché esso non venga, come in questo caso, interpretato quale alibi per la rinuncia ad una interpretazione qualsiasi. Quando mi si viene a dire, come ha fatto P.M. Pasinetti, consigliere tecnico della produzione, che il principio base è stato quello di fare di Roma non un ambiente archeologico, ma una entità viva, una città animata da presenze non convenzionali, una città "vissuta" e vivente, nella cui esistenza fosse dato riscontrare i segni di una perennità del "quotidiano" (Houseman avrebbe scelto Pasinetti quale consulente appunto perché il suo concetto era che "l'atmosfera di Roma nel 44 a.C. era più affine a quella di una città italiana di un'epoca qualsiasi che non ad altro"), io rispondo che simili affermazioni sono bellissime, ma non trovano il minimo riscontro nel film. Le cui scenografie, dovute a Cedric Gibbons ed Edward Carfagno, a cominciare dal Campidoglio, suscitano i più dolorosi ricordi della pettoruta monumentalità di certa architettura nostrana ufficiale; i cui costumi (Herschel McCoy), lungi dall'avere

nulla di "vissuto", si panneggiano con una freddezza del tutto consona al tono cartapestaceo della cornice. Non che apparire abitanti di una città percorsa da un calore di vita, i personaggi si staccano su sfondi di una gelida maniera, quasi campati nel vuoto. Per contro, il tentativo di articolazione della scena del discorso di Antonio, sottolineato da Houseman nell'articolo menzionato, tentativo mirante a rendere immediata quella presenza della folla che il palcoscenico può solo suggerire con mezzi talora risibili (vedi la recente edizione della tragedia al Piccolo Teatro di Milano), si è risolto nell'esasperazione attraverso i piani ravvicinati dei cittadini anonimi, intercalati a quelli di Antonio ed ai "totali" della peggior convenzione teatrale. Dati il maldestro muoversi delle comparse e dei generici ed il risaputo e monotono gioco alternato dei piani, conforme ad una vecchia retorica del linguaggio cinematografico. Retorica cui Mankiewicz ha creduto dover soggiacere, in omaggio all'autorità del poeta, nei frequenti dialoghi fra, poniamo, due personaggi: nei quali, come sottolinea ancora Houseman, si è rinunciato al gioco abusato dei controcampi psicologici o comunque intesi come elemento di variazione ed articolazione, preferendosi inquadrature coincidenti con l'intera battuta del personaggio cui si riferivano. Il che ha forse agevolato, da parte nostra, la percezione del gioco degli attori, nell'ambito di una sorta di teatro veduto con una potentissima lente di ingrandimento, ma ha certo contribuito a cristallizzare la narrazione entro un modulo alquanto rigido, tendente ad isolare, di volta in volta, il singolo personaggio con le parole a lui affidate. Da tale modulo il regista è, s'intende, evaso in qualche misura nella descrizione della battaglia di Filippi, sintetica ed oscura qui come nel testo shakespeariano, ma peraltro introdotta da un agguato in mezzo a certi roccioni, la cui prima inquadratura fa prepotentemente avvertire la mancanza, nella colonna sonora, al posto di quei pur efficaci tamburi, del "motivo della diligenza" di *Ombre rosse* (*Stagecoach*, 1939 di John Ford).

Insomma, il cammino del *Giulio Cesare* dalla pagina allo schermo è tutto lastricato di buone intenzioni, non scevre, s'intende, da un solido calcolo commerciale (non si dimentichi che il film è stato prodotto in casa M.G.M.): ma i risultati sono quelli che sono, e ad essi dobbiamo pur attenerci. A Houseman, per esempio, è sembrato di aver fatto un nobile sacrificio in favore dell'arte, rinunciando al "technicolor", poiché qui si trattava di una tragedia derivante dal cozzo, più che altro, di potenti individualità,

la quale doveva quindi rifuggire da ogni vistoso lenocinio esteriore: ma il film non ha guadagnato nulla dal suo scrupolo di austerità, risoltasi in abbacinante freddezza. Come spettacolo il *Giulio Cesare* vuol essere più "serio", che so, del *Giulietta e Romeo* (*Romeo and Juliet*, 1936) di George Cukor od anche del *Sogno di una notte di mezza estate* (*A Midsummer Night's Dream*, 1935) di Max Reinhardt e William Dieterle, ma nel primo caso, oltre a qualche interprete mirabile, c'era lo splendore di certi costumi di Oliver Messel, e nel secondo c'erano pur sempre le estreme tracce della fantasmagorica visione reinhardtiana: qui c'è soltanto l'arido risultato di una mancanza di fantasia, ed anche di cultura non gretta. Non è certo il caso di scandalizzarsi se Bruto sfoglia qui un libro vero e proprio un millennio e mezzo prima dell'invenzione della stampa (i difensori del film fanno giustamente osservare come gli anacronismi, specie verbali, in Shakespeare non si contino). È piuttosto il caso di scandalizzarsi perché una tragedia riboccante di temi attuali, di sostanza umana, di afflato epico si è tramutata in una sorta di atteggiato pezzo da museo. A suo tempo dissi il male che pensavo del goliardismo del signor David Bradley, autore di un altro *Julius Caesar* a 16 mm. Ma, vivaddio, per lo meno quel tale aveva preso posizione in qualche modo, ed il suo cattivo gusto era più scoperto; meno ipocrita che non quello di Houseman e Mankiewicz, qui ridottisi al rango di imbalsamatori o di scultori per conto del museo Grévin o Tussaud.

Rimane da giudicare l'interpretazione, avulsa, come avrete capito, dal contesto cinematografico, data l'impostazione di questo ultimo. Ogni attore "canta" le sue arie per conto proprio, come in un'opera del settecento eseguita secondo gli antichi canoni da concerto. È difficile, oltre tutto, trovare una chiave comune per un "cast" che affianca asciutti e lucidissimi interpreti shakespeariani di larga esperienza teatrale come John Gielgud (un Cassio, se non molto vario, certo soppesatissimo) a volti ormai semicristallizzati quale quello di Greer Garson, la cui Calpurnia si presenta come una prefigurazione arcaica di Mrs. Miniver. Cui fa riscontro il Cesare di Calhern, divenuto una sorta di vecchio zio minchione o, se preferite, di Mr. Miniver numero due, rimbambito per l'età. La retorica di Edmond O'Brien e la labile grazia di Deborah Kerr non vanno certo annoverati tra i punti di forza di questo "cast" disegualissimo. Se il film merita un'attenzione non distratta lo si deve, oltre che a Gielgud, e forse più, a James Mason, un Bruto non prestante, ma mobilissimo nell'alludere ai mutevoli tratti del suo nobile am-

letismo politico, e a Marlon Brando, un Marco Antonio di stupendo prestigio, inciso a sbalzo come su un antico metallo, con una punta di benevolenza verso l'ambiguo personaggio.

Nell'edizione italiana non si avverte, naturalmente, alcuno scarto tra la dizione degli interpreti britannici e quella degli interpreti americani, avvezzi a ben diverse scuole, oltre che linguisticamente differenziati: gli arcisoliti doppiatori della C.D.C. hanno livellato tutto secondo uno *standard* a loro caro, applicato a Shakespeare come a Vicki Baum. In questo caso, sventuratamente, si trattava poi di uno Shakespeare ben discutibile: poiché Cesare Vico Lodovici lo ha volto assai spesso in endecasillabi che non saprei definire se non benelliani o, peggio, berriniani. La cui fioritura martellante e fastidiosa non ha fatto se non sottolineare la geniale falsità della cornice entro cui un terzetto di splendidi attori combatte una battaglia perduta in partenza.

MISCELLANEA

I film di Anthony Mann recano sempre l'impronta di un mestiere saldo, offrono sempre un nerbo spettacolare adeguato al "genere" entro cui rientrano: che può essere il racconto di gangsters come il "western", ma non prescinde mai, comunque, da un carattere di avventurosità. Il discorso è applicabile anche a *La baia del tuono* (*Thunder Bay*, 1953), opera che non rientra in nessuno dei due filoni sopra nominati, pur serbando i contatti con ciascuno di essi. È un film di avventure, *tout court*, con un pizzico di "pionierismo" applicato a certe ricerche del petrolio nei mari della Louisiana, ricerche fondate su una gagliarda dose di ottimismo ed osteggiate dalla popolazione, la quale si ritiene danneggiata nella pesca dei gamberi. Chi ricordi *Louisiana Story* (1948) di Robert Flaherty, film che, ambientato nella stessa regione – non sulla costa, però, ma nell'interno, nella zona paludosa, – sviluppava con spirito liricamente documentaristico un tema analogo, non potrà non riscontrare in questa grossa macchina spettacolare un andamento schematico e prevedibile, un ossequio al luogo comune, cui è vincolata tal sorta di racconti. È onesto, tuttavia, riconoscere che il Mann ha rispolverato i temi fornitigli da un vetusto repertorio con un certo calore, alimentandone una narrazione proficuamente distesa in ariosi esterni, al cui rilievo giova un decoroso "technicolor". Al discreto esito dello spettacolo contribuiscono attori esperti e comunicativi come James Stewart, Dan Duryea, Gilbert Roland ed alcuni altri eccellenti caratteristi, tra cui Jay C.

Flippen.

La guerra di Corea ritorna in *Operazione "Z"* (*One minute to Zero*, 1952) di Tay Garnett, dove l'accento propagandistico assume aspetti particolarmente scoperti. Il racconto è alquanto confuso e non consente di rendersi il minimo conto della situazione generale: l'interesse del regista rimane infatti confinato entro la cerchia di un piccolo reparto, le cui vicende e la cui sorte risultano solo nominalmente collegate con quelle di un tutto. Con il sacrificio presso che totale del reparto si conclude, appunto, il racconto, che ha il solo pregio di offrire alcune ottime riprese documentaristiche di bombardamenti aerei. Una certa tensione si determina nella scena dell'apertura del fuoco contro la colonna dei profughi, in mezzo ai quali si nascondono quinte colonne nordiste con relativi armamenti. Il caso di coscienza che il comandante del reparto si trova a dover risolvere ne ricorda un altro vagamente analogo, risolto nello stesso senso (uccisione di innocenti nel nome di un "superiore dovere") dal comandante della corvetta inglese di *Mare crudele* (*The Cruel Sea*, 1953) di Charles Frend. Ma nel film britannico il tono era di altra serietà. A titolo di cronaca aggiungerò che protagonista è Robert Mitchum, il quale ripete ancora una volta i suoi modi di "tough guy", non solo ai fini della tattica bellica, ma anche a quelli della tattica amorosa, nei confronti di Ann Blyth, piovuta dal cielo nell'inferno coreano per rendere possibile tale variazione sentimentale.

Carmine Gallone non ha mai finito di sorprenderci. Specializzato in polpettoni operistici, ha rinunciato, per questa *Cavalleria rusticana*, a valersi della musica mascagnana eccetto che come sottofondo, sia pur invadente, con la sola inserzione dell'aria del "carrettiere". Ed ha sottolineato trattarsi, quindi, della versione cinematografica della novella verghiana. Come ho già avuto occasione di rilevare a proposito de *La lupa* (1953) di Lattuada, la secca concisione verghiana mal si adatta ad essere diluita in un racconto di un'ora e mezza. Comunque, se Lattuada ci si era provato secondo i suggerimenti di un calligrafismo vagamente "sociale", Gallone ha ovviamente optato per le sue corde più facilonamente melodrammatiche. Il traliccio elementare è stato stiracchiato, ma non ha evitato di dimostrare la propria originaria dimensione, determinando lacune che l'immissione sbrigativa di facili pagine folcloristiche non è bastata a colmare. Nessuna ricerca di psicologie, nessuna osservazione ambientale che non sia presa a prestito da un repertorio oleografico è dato riscontrare in un film girato con squallida

corrività (vedi la scialba fotografia in "ferraniacolor" di Struss e Pallottini), a un tanto il metro. La stessa Kerima, la stessa May Britt non sono, qui, che evanescenti presenze. Preferibili gli uomini, anche se Ettore Manni è, al solito, convenzionale e se Anthony Quinn, attore sugoso, è stato ridotto a "cliché" da un regista ottuso. Il quale non si è ricordato neppure di certo suo antico mestiere, se ha perfino perduto l'occasione del duello rusticano, che pur non era sfuggita ad un altro artigiano più probo di lui, Amleto Palermi, che, nel suo film omonimo (1939), aveva conseguito in quel brano un guizzante ritmo di montaggio, nell'ambito di un'opera, se non autentica, per lo meno decorosa. Giova avvertire che di questo *Cavalleria rusticana* esiste una versione in "3-D"; ma ormai penso potranno godersela solo i nostri nipoti, quando la scoveranno in qualche muffoso magazzino, quale vestigio della dabbenaggine dei loro nonni.

Film di questi giorni

a. VII, n. 127, febbraio 1954, pp. 80-87

Cronache di poveri amanti (Carlo Lizzani, 1954)

Cronache di poveri amanti mi pare debba considerarsi l'opera più importante che il nostro cinema abbia prodotta da un paio d'anni a questa parte. Il suo compimento, in piena coerenza con i propositi iniziali, può rivestire anzi tutto un valore dimostrativo, nei confronti di chi è avvezzo a farsi succube della censura, prima ancora che questa abbia, ufficiosamente od ufficialmente, formulato le proprie riserve. *Cronache di poveri amanti* non era, a priori un film "tranquillo": Lizzani e la dinamica Cooperativa Spettatori Produttori Cinematografici, già produttrice di *Achtung! Banditi!* (1951), hanno fermamente creduto nella bontà dell'assunto, ed hanno di conseguenza tirato dritto per la loro strada. Molestie non ve ne sono state, il che può significare, come è stato affermato di recente, ed anche al Convegno di Parma, che, se è vero che purtroppo la censura esiste ed è spesso molto miope, è altrettanto vero che i nostri uomini di cinema devono evitare di crearsi il "complesso della censura", che è un complesso di paralisi, ma devono, al contrario, opporre alla censura la loro decisa consapevolezza circa la via da seguire. Il fatto, poi, che il film sia stato felicemente prodotto dalla Cooperativa può costituire un'eloquente lezione per quei produttori o registi

che, dopo averlo vagheggiato fin dall'apparire del romanzo, hanno abbandonato il progetto per istrada, essendosi lasciati scoraggiare dalle difficoltà e dai rischi di vario genere ad esso inerenti. (Cospicuo fra tutti questi progetti – uno dei quali americano – fu quello relativo ad una realizzazione a colori da parte di Luchino Visconti).

Ma *Cronache di poveri amanti* non è importante solo per queste ragioni. È importante perché dimostra validamente, con un esempio, la possibilità e la doverosità di promuovere in Italia una corrente "storica" del cinema. Storica, s'intende, nel senso pieno ed autentico del termine, distorto dalle tante più o meno fantasiose e futili falsificazioni che invadono ogni giorno gli schermi. Il metodo realistico può e deve farsi strumento di indagine storicistica: è, questa, una verità di cui sembrano non rendersi conto coloro che individuano nel film "in costume" un segno automatico di decadimento rispetto alle posizioni raggiunte dal neorealismo sul piano di una cronaca polemicamente interpretata. A me (e ad altri) sembrava invece che i tempi siano propizi per una trasposizione sul piano storico delle conquiste di uno stile, ormai maturo in grazia di un'esperienza lunga e poliedrica: in questa direzione potrà essere indicativo soprattutto *Senso* di Luchino Visconti, film che intende interpretare, secondo una prospettiva nuova, fatti del nostro Risorgimento (ma è lecito attendere con curiosità e simpatia pure il tentativo di un esordiente, Piero Nelli: alludo a *La pattuglia sperduta*, già annunziato come *Vecchio Regno*).

Le ambizioni storicistiche di Lizzani riguardano vicende più vicine a noi, più legate ad una determinata polemica, in quanto direttamente generatrice della nostra realtà di ieri ed indirettamente di quella d'oggi, ed il suo ultimo film potrebbe avviare un certo tipo di ricerca in cui ben si inserirebbero proposte per film quale quella di Renzo Renzi, relativa alle origini del fascismo in Emilia[60]. Con *Achtung! Banditi!* Lizzani aveva già cercato di trasferire sul piano della storia fatti appena usciti dalla cronaca; forse – a parte l'inesperienza del realizzatore sia in assoluto sia rispetto all'ambiente prescelto per la sua vicenda – la riuscita solo parziale del film fu dovuta proprio alla circostanza del suo esser nato prematuramente. Pure, *Achtung! Banditi!*, con i suoi limiti, testimoniava di una volontà pacata di porsi sul piano, appunto, della storia, al di fuori, cioè, ma solo apparentemente, della

[60] R. Renzi, *Appunti per un film sull'Italia del 1920*, in «Cinema», n. 9, febbraio 1949.

mischia. Voglio dire, di una volontà di staccare da sé i propri personaggi, di "lasciarli vivere", non più nella vibratile immediatezza dispersiva della cronaca, ma nel quadro di un ambiente evocato alle loro spalle in base alle serie risultanze di un'indagine sul passato. Il giudizio intorno al quale deve rimanere implicito, se pur chiarissimo e magari colorato – a ben guardare – di accenti polemici in una direzione politica precisata. In questo suo sforzo di obiettività Lizzani si è trovato su una linea di coerenza con lo stupendo romanzo di Pratolini, «dove i personaggi "crescono" di pagina in pagina, visti come sono negli atti più umili della vita d'ogni giorno, così che la loro umanità e la stessa tematica sociale in cui sono involti si articola fuori da ogni schematizzazione e persino, apparentemente, fuori da ogni tesi da dimostrare; mentre poi la copia e l'evidenza medesima di quegli atti portano a chiarissime conclusioni»[61].

Cronache di poveri amanti – che giunge dopo l'infelice *Ai margini della metropoli* (1953), frutto sgraziato del frettoloso compromesso derivato da un irrealizzato progetto attualisticamente "sociale" – è dunque un film "storico", in quanto film "in costume" (il 1925 è ormai, anche sotto questo rapporto, un'epoca chiusa e storicizzabile), ma soprattutto in quanto offre un racconto realisticamente puntualizzato nei suoi termini ambientali, climatici, sociali, psicologici, al di fuori da qualsiasi tentazione più o meno romantica e coloristica. È un film storico per lo spirito di verità che lo anima, anche se nessuna figura della nostra storia recente vi compare e se i personaggi, mutuati da Pratolini, sono, come quest'ultimo avvertì nel licenziare il romanzo, «di pura fantasia». Il compito di Lizzani era reso tanto più rischioso dal fatto ch'egli, per ragioni anagrafiche, non ha propriamente "vissuto" gli anni in cui il fascismo si trasformò, violentemente, da governo in regime. Ma il romanzo di Pratolini, frutto di un'esperienza diretta ed appassionata, ha costituito per lui una base sicura. E qui cade doveroso il rilievo ammirativo sull'opera di riduzione compiuta, in sede di sceneggiatura, dal regista, insieme con i suoi abituali collaboratori Dagnino e Mida, oltre che con Sergio Amidei, già collaboratore di Visconti per lo scenario non realizzato, steso sullo stesso soggetto. Lo scenario di queste *Cronache* è, sotto vari aspetti, un esempio di come vada intesa la "fedeltà" rispetto ad

[61] A. PALADINI, *Non riescono a entrare nelle scuole gli anni difficili di via del Corno*, in «Cinema Nuovo», n. 23, novembre 1953.

un testo letterario. Fedeltà fatta, spesso, di scrupolo, nell'ossequio al particolare, alla battuta significante, ma anche di coraggio nel "ridimensionare" il racconto, condensandone certi passaggi e distendendone certi altri. Nel caso specifico si è trattato più sovente di condensare che di distendere, poiché le *Cronache* di Pratolini costituivano, nelle loro quasi seicento pagine, un affresco fittissimo di fatti e di figure, entro il quale si rendeva indispensabile una scelta, se non si voleva disperdere l'attenzione dello spettatore. Pratolini, nel "centrare" un momento cruciale della storia italiana, attraverso la storia spicciola di un microcosmo come la fiorentina e popolare via del Corno, aveva adottato, con realistica densità di notazioni, la tecnica del pastorello manzoniano, volto a seguire or l'uno or l'altro dei membri del suo gregge numerosissimo. Lizzani, tenendo conto delle due ore di spettacolo di cui fatalmente disponeva, ha prescelto un metodo più drastico di quello a suo tempo seguito da Visconti. Ed è proprio la mezz'ora iniziale del suo film – impressionisticamente descrittiva del piccolo mondo di via del Corno ed introduttiva dello sfondo corale della narrazione, con l'affastellarsi, talora un po' oscuro, delle sue rapide notazioni non sempre immediatamente percepibili in tutto il loro significato e valore, per chi non abbia letto il romanzo – che costituisce la riprova delle necessità di un criterio che è costato innegabili sacrifici. Di alcuni, pur importanti, personaggi "potati" la mancanza non s'avverte, entro la nuova dimensione del racconto: alludo, per esempio, al Nesi Carbonaio, alla sua mantenuta Aurora Cecchi ed al figlio Otello, che a lui subentra quale amante della ragazza (anche perché, con la morte del Nesi, l'importanza di quella famiglia, nell'economia del romanzo, si restringe abbastanza presto). Più spiacevole è la soppressione della storia, collegata a quella del Nesi, relativa a Giulio ed a Liliana. Personaggio, quest'ultimo, la cui abolizione va posta in relazione con la più ristretta dimensione concessa al personaggio della Signora. È onesto riconoscere che quest'ultima figura conserva, sia pur limitatamente, peso ed autorità nel film più che altro in grazia di una potente, spettrale caratterizzazione di Wanda Capodaglio. Ché lo scenario ha fornito scarse spiegazioni del "dominio" occulto che essa esercita su via del Corno. Lasciati oscuri i suoi equivoci precedenti, ignorati, attraverso la soppressione di Liliana e la semplificazione dei rapporti con Gesuina, i suoi morbidi e torbidi complessi sessuali, della Signora non è rimasta, insieme con qualche accenno alla sua attività di strozzina, che una allucinante presenza esteriore. Alla quale ha

contribuito, oltre l'interprete, il puntiglioso impegno di aderenza alla descrizione del romanziere: «Il viso, e quella sua espressione, spaventano ed affascinano. I capelli, intensamente neri, lisci e luccicanti, sono divisi in due bande e raccolti a ruota sulle orecchie. Il pallore del volto è intenso: uno strato di cipria, grassa e bianca come il gesso, lo ricopre dall'attaccatura dei capelli alla gola. Le labbra, dipinte di rosso, con la stessa intensità, danno l'impressione di un restauro perfetto e macabro. E gli occhi, gonfi e ombrati dalle palpebre fino allo zigomo, ove la cipria si assottiglia e sfuma, sono due nere caverne, immense, inesplorate, nel cui fondo c'è una luce ora vivida da non sopportarne il bagliore, ora spenta da immaginarla estinta per sempre. La carne è in sfacelo. Le guance, come elastici troppo tesi, sono crollate, prolungano vagamente il segno della mascella, pendule come le orecchie di un cocker»[62].

Impegno di aderenza che si è ripetuto, ad esempio, per il personaggio di Elisa, sebbene la delicata Cosetta Greco non possa aspirare al nomignolo – Poppe di Ferro – attribuito, nel romanzo, alla prostituta: «Elisa… è sui venticinque anni, ha un personale slanciato, capelli neri tagliati alla garçonne, con la sfumatura a maschio e la frangetta; due occhi grandi, verdi e malinconici, fatti apposta per la professione. È fresca e rosea, modellata dalla blusetta bianca che sembra andarle stretta, dalla gonna nera che la fascia fin sopra il ginocchio; scoperte le gambe che compiono la sua bellezza…»[63].

Di tale suo procedimento Lizzani ha fornito giustificazioni plausibili, nel senso di una rinuncia all'elemento morboso, in quanto considerato negativo e dispersivo ai fini di una narrazione realistica e socialmente indirizzata: «Ho tolto l'eccezionale, certe punte, certo rasentare il morboso, che mi avrebbe portato lontano dal carattere che voglio dare al film»[64]. Ma ciò non toglie che una figura fondamentale del racconto – necessaria anche come valore di contrasto, oltre che come *deus ex machina* narrativo nei confronti di certi personaggi – sia rimasta un poco campata in aria. Ed abbia

---

[62] V. Pratolini, *Cronache di poveri amanti*, Vallecchi, Firenze 1950, pp. 40-41 (cito dalla sesta ed).

[63] *Ivi*, pp. 203-204.

[64] Cfr. R. Redi, *Pratolini, Lizzani e le "Cronache di poveri amanti"*, in «Cinema», n. 113, luglio 1953.

così, di conseguenza, sminuito il peso e l'importanza di Gesuina (finemente abbozzata da Anna Maria Ferrero), la cui "evasione" verso l'amore e la vita "libera" risulta nel film assai meno significativa che nel romanzo e si compie in circostanze un po' diverse, più brusche, data la mancanza del personaggio di Liliana. Al novero delle modifiche accettabili appartiene invece la rinuncia alla descrizione del pietoso disfacimento della Signora, oltre che dei suoi furori contro i "cornacchiai".

Altri personaggi che hanno sofferto in conseguenza dell'opera di concentrazione svolta in sede di scenario sono Nanni, l'ammonito, qui ridotto a nota di colore, e Armanda, la madre di Carlino il fascista, la cui labile presenza nel film le impedisce di rappresentare elemento di contrasto, abbastanza caratteristico di certe famiglie piccolo-borghesi; sono Osvaldo, il fascista numero due, il cui comportamento potrebbe certo risultare meglio illuminato se i suoi precedenti, tanto tipici in rapporto con le circostanze della nascita del movimento fascista, non fossero stati ignorati (per forza di cose), e Bruno. A proposito del quale è interessante osservare come i riduttori non abbiano esitato, intelligentemente, nel compiere la loro opera, a valersi, per illuminare meglio un personaggio, di un'azione che il romanziere attribuisce ad un altro. È il caso della notte d'amore, per puro, prepotente sfogo di un desiderio dei sensi trascorsa da Mario con Elisa, mentre nel romanzo si trattava, appunto, di Bruno. Poiché l'attenzione di Lizzani si è concentrata soprattutto su Mario (l'inedito ed inesperto Gabriele Tinti, la cui frequente freschezza popolaresca si appanna, a seconda del modo come il suo volto sia fotografato, di parvenze quasi da "gigolo") e su Milena (la garbata Antonella Lualdi); su Ugo (il solido Marcello Mastroianni) e su Maciste (cui Adolfo Consolini offre poco più che una valida presenza fisica), vale a dire sui personaggi più positivamente rappresentativi in senso sociale. Mentre la funzione "corale" è stata assommata nell'azzeccatissimo personaggio dello Staderini, cui un attore occasionale, Garibaldo Lucii, ha dato una petulante, sentenziosa vivacità. (Nel complesso la fusione degli elementi professionisti con gli occasionali, cara a Lizzani, è avvenuta qui con risultati più fluidi che altrove, in grazia anche di un doppiato quasi sempre schietto e soddisfacente; e a questo proposito mette conto di segnalare ancora la brillante, colorita prova, come Carlino, del Berellini, scoperto da Lizzani ai tempi del suo primo film e divenuto ormai un attore). Una coralità più diffusa si intravede, nel film, sulla scia delle *Cronache* pra-

toliniane. Ma quei volti non sempre riescono ad assumere un nome ed una presenza non di fondo. Il gruppo degli "angeli custodi" si è ridotto, nel numero ma soprattutto nella funzione narrativa, uno tra essi (Milena) avendo assorbito gran parte dell'interesse del regista. Più impersonale ancora è diventata la presenza dei bambini, di quella briosa masnada capitanata, nel romanzo, da Giordano Cecchi. Anche perché Lizzani, nel suo sforzo di concentrazione, ha preferito far sprigionare dai personaggi scelti come principali tutto quel significato morale che il romanzo, nel suo andamento "ciclico", propagava alla generazione successiva, significato che il regista ha esattamente definito con queste parole: «anche nei settori meno elevati la gente cosciente finisce per avere una ragione di vita e di speranza»[65]. Ed è stato certo un bene che, anche qui, i riduttori abbiano tenuto presente l'esigenza di sintesi da cui erano mossi, rifiutando il suggerimento del Pratolini stesso, il quale avrebbe voluto, un poco retoricamente, che il film, a sottolineare meglio certo punto di vista morale, si concludesse addirittura con la liberazione di Firenze dai nazifascisti. Così invece, il racconto cinematografico ha mantenuto un suo equilibrio, una sua dimensione costante, anche se, come s'è visto, i depauperamenti subiti nell'ambito della sua assortita umanità non sono stati lievi né tutti privi di conseguenze. Lo scrupolo di Lizzani è arrivato al punto di voler rinchiudere l'azione entro i confini di via del Corno anche più rigorosamente di quanto già facesse il romanzo. Scrupolo che si nota fin dall'inizio, allorché Milena ed Alfredo sposi vanno ad abitare, anzi che alle Cure, in via del Corno. E che appar sempre più evidente dalla soppressione di certe pittoresche aperture ambientali su una Firenze garrulamente popolare (vedi la festa delle "rificolone" o la fiera di Santa Croce). E infine dalla rinuncia alla "fuga" in campagna di Mario e di Milena. Non saprei riprovare simili accorgimenti, volti ad una eliminazione dei pretesti folcloristici come delle occasioni di dispersione. Tale non può essere considerato l'arresto di Mario, con le circostanze movimentate in cui si svolge, in piazza della Signoria, dopo un animato inseguimento; concessione, forse, al senso dello spettacolo, voluta dallo scenario, la quale offre tuttavia il destro per una pregnante notazione di costume, costituita dal commento dei turisti francesi, i quali, ignari, ritengono con costernazione, d'aver assistito all'arresto di un volgare ladro. Forse una maggior copia di

[65] *Ibid.*

notazioni del genere (tipica fu, in epoca di dittatura, la d'altronde inevitabile confusione, nata da ignoranza, e favorita dal governo, tra delinquenza comune e "delinquenza" politica) avrebbe giovato al film, contribuendo a proiettarne il racconto contro uno sfondo più vasto, quello sfondo cittadino e nazionale da cui il film è costretto a prescindere, mentre il romanzo, pur attraverso cenni assai sobri e sparsi, lo suggeriva, con i mezzi ad esso propri e consentiti. E tuttavia, il significato vasto implicito nel racconto affiora, non solo in grazia di una sequenza ampia, articolata con una cadenza nervosa, di immediato rilievo emotivo, come quella della generosa corsa del "sidecar" di Maciste nella notte dell'Apocalisse, conclusa dal sacrificio del maniscalco sulla gradinata di San Lorenzo, descritta con una drammaticità spoglia ed umanissima, ma anche in grazia del tono generale del film, così concretamente, così asciuttamente realistico. Le vicende narrate, i personaggi disegnati assumono una rappresentatività che li trascende in quanto nutriti di una autenticità, sottolineata dal rigoglioso fiorire della parlata toscana (Pratolini stesso ha curato gli splendidi dialoghi), di una sincerità partecipe e pur obiettiva. Via del Corno è stata ricostruita in istudio con attenta cura dall'architetto Pek G. Avolio, senza l'esasperato puntiglio previsto a suo tempo da Visconti, ma con uno spirito di verità sufficiente per far sì che le riprese in esterni naturali si fondessero con quelle in teatro di posa; del che va dato merito pure alla fotografia del Di Venanzo, di una omogenea plasticità realistica (la quale, insieme con quella di *L'amore in città*, 1953, pone definitivamente questo operatore nel novero dei nostri migliori). Così che personaggi ed ambiente riescono a compenetrarsi reciprocamente, in un risultato stilistico coerente. In *Cronache di poveri amanti* il realismo è veramente tale, nella sua pienezza di accezione, al di fuori da compromissioni romanzesche come da compiacimenti naturalistici; è un realismo che reca i segni di uno spirito colto e al tempo stesso sollecito di conseguire il tono di una narrazione popolare, cioè immediata ed universale (analoga sollecitudine è riscontrabile nell'arioso, limpido commento musicale di Mario Zafred). Sono queste le virtù che ci fanno salutare con soddisfazione in *Cronache di poveri amanti* non soltanto l'opera della maturità, rapidamente raggiunta, di Carlo Lizzani, il quale è riuscito ad equilibrare il suo innato, lucido distacco con il calore d'umanità di cui è ricco, e con l'ampio *engagement* da cui è mosso, ma un film tanto fecondo di insegnamenti da poter costituire un utile punto di riferimento per la produzione italiana degli anni

a venire.

Destini di donne (*Destinées*, Marcello Pagliero, Christian-Jaque, Jean Delannoy, 1954)

Tra i molti film nati da un calcolo di coproduzione – cioè di dosaggio di elementi disparati, in vista di un determinato risultato spettacolare –, tra i molti film risultanti – in omaggio ad una moda che dilaga – dall'accostamento di episodi più o meno collegati fra loro, *Destini di donne* è forse il più ibrido e balordo. Il suo tema vorrebbe essere impegnativo: "La donna e la guerra". Ma agli ideatori del film è mancata una qualsiasi visione unitaria, sia dal punto di vista concettuale sia da quello stilistico. Il tema è sembrato stuzzichevole: si è reclutato un piccolo esercito di soggettisti e sceneggiatori-principi, da Jean Aurenche a Pierre Bost, da Jean Ferry a Sergio Amidei, da Henri Jeanson ad Ennio Flaiano, e via dicendo, e si sono distribuiti tra loro, così dissimili l'uno dall'altro, i compiti inerenti ai vari pannelli del trittico. Poi si sono scelti tre registi di qualche prestigio ed esperienza, e soprattutto tre o quattro attrici di fama e di merito. E la macchina si è messa in moto. Una mano non deve, evidentemente, aver saputo mai cosa stesse facendo l'altra. Ognuno ha lavorato per proprio conto, sotto il segno di una assoluta casualità. Il risultato finale è una specie di costoso aborto del quale non credo saranno in grado di troppo vantarsi neppure i fautori più accaniti delle coproduzioni.

Trascuro la pleonastica presenza di uno "speaker" la cui figura viene offerta in "silhouette" prima d'ogni episodio e che ci propina alcune banalità introduttive, sottolineate da pretenziose citazioni letterarie inserite attraverso didascalie epigrafiche, e vengo al fatto. Si comincia ai giorni nostri, con una storia ("vittime della guerra"), ideata da Sergio Amidei e relativa ad una signora americana, vedova di un caduto sul fronte italiano, la quale giunge dagli Stati Uniti in un nostro paesello per riprendersi la salma dell'adorato consorte. Ma qui essa scopre che il marito aveva, mentre si trovava fuggiasco, posseduto una avvenente "indigena", dopo di che era morto, lasciandole un figlio dell'amore d'una notte. Il colpo per la povera signora è violento, ma essa lo sostiene dignitosamente, ed "esce dalla comune", non senza decidere che la cara salma rimarrà dove si trova, accanto all'innocente pargoletto. Forse lo spunto per una novella cinematografica c'era, ma l'episodio è stato sceneggiato con una profusione di retorica e di luoghi comuni, con una mancanza di senso del ridicolo (il racconto retrospettivo della

morte d'amore e di morte), che non consentono di prenderlo sul serio. Vero è che Marcello Pagliero l'ha diretto con molta diligenza, cercando di bilanciare l'ovvietà della materia col nitore pacato dell'espressione. Ma l'impresa era disperata. Claudette Colbert ha prestato alla vedova la sua accettabile commozione, mentre Eleonora Rossi Drago, con la sua bellezza sofisticata, è apparsa alquanto improbabile come campagnuola, specie nella fase retrospettiva dei diciassette anni ingenui e generosi. La rapida apparizione di Mirko Ellis (marito ed amante, rispettivamente), ha contribuito notevolmente ad accentuare gli aspetti risibili della situazione.

Il livello dell'opera tende ad abbassarsi ancora con l'episodio della "santa guerriera", Giovanna d'Arco. Si tratta di uno "scampolo" della sceneggiatura stesa verso il 1947 da Aurenche e Bost per un film sulla pulzella, da realizzarsi a cura di Jean Delannoy per l'interpretazione di Michèle Morgan. Il progetto andò a monte, anche perché nel frattempo si seppe che dall'America stava per giungere una Giovanna d'Arco con Ingrid Bergman, ma ora lo stesso gruppetto di collaboratori, già altra volta unitisi, specie i primi tre, con eccellenti risultati, ha dato vita ad un frammento del racconto originario, come per concedersi una sorta di "fiche de consolation" per un progetto fatto "rientrare" a malincuore. Lo scenario originale era piuttosto poetico. Esso si apriva con i primi rovesci di Giovanna davanti a Parigi e si chiudeva col martirio[66]. Per questo breve saggio è stato scelto un episodio che non mi sembra tra i più felici: quello in cui la pulzella riesce a persuadere il mercenario Baretta a seguirla con le sue truppe alla conquista di Compiègne, per il tramite di un miracolo: la temporanea resurrezione di un neonato, morto senza battesimo; e che così, ricevuto il sacramento, potrà ottenere il Paradiso. Anche qui, e più gravemente che nell'episodio d'apertura, un'idea non scevra di virtualità drammatiche, è stata volta quasi verso il ridicolo, come nella scena della resurrezione del grottesco pupazzo. Ogni commozione è assente dal raccontino, che Delannoy ha diretto distrattamente e con assoluta freddezza, indulgendo ai toni del "plastiche", ondeggiando tra la commedia e il dramma, tra la salacità e l'epica, con risultati assai meno coerenti di quelli attinti – sia pure nell'ambito di un superiore "mestiere" – da Jean Anouilh nel dramma *L'Alouette*. Michèle Morgan è

[66] Cfr. *Jeanne d'Arc* (extraits d'un scénario original) di Jean Aurenche e Pierre Bost, in «La Revue du Cinéma», n. 8, automne 1947.

una protagonista gelida, il cui innegabile prestigio è tarato dalla ovvia mancanza di aderenza fisica, anagrafica, rispetto al personaggio.

Il terzo episodio, "la nemica della guerra", suggella clamorosamente il naufragio del film. Esso è presuntuosamente ispirato alla *Lisistrata* di Aristofane, della quale si è raccolto il dato esteriore, (una donna animosa si rende interprete del malcontento generale del suo sesso per lo sterile guerreggiare di Ateniesi e Spartani – lo spunto venne offerto ad Aristofane dalla precaria situazione ateniese durante la logorante guerra peloponnesiaca – e induce le sue simili dell'uno e dell'altro campo a ricattare gli uomini, affinché pongano fine al conflitto, col rifiutare ad essi rigorosamente le loro grazie), perché servisse di pretesto ad una sorta di *pochade* con "messaggio", affidata alle qui grossolane cure di Christian-Jaque, volte al servizio della solita Martine Carol. La *Lisistrata* non è forse un capolavoro, in quanto l'invenzione vi "piétine sur place" a lungo, dopo la perentoria, stupenda vivacità della scena iniziale, che enuncia il nucleo comico dell'opera. Ma per le sue scene ed il suo dialogo sapidamente pornografico circola il soffio di una fantasia gagliarda, prepotente, che trascende la satira del costume contemporaneo sul piano di una favola accesa e sfrenata. Nel film non rimane, di tutto ciò, attraverso una rielaborazione goffa, sprovvista di gusto e di inventiva, che un saggio di farsaccia convulsa e sciocca, animata da poveri pupazzi caricaturali. Anche in questo terzo episodio il ridicolo involontario dilaga, particolarmente quando è di scena Raf Vallone, travestito da prestigioso guerriero, destinato alla sconfitta per opera delle astute femmine: la sua aria di pesce fuor d'acqua è sensibilmente accentuata dalle insufficienze di una dizione aggressivamente sgangherata.

Questa è la vita (autori vari, 1954)

I guai di Pirandello col cinema non accennano ad aver termine. Stavolta un produttore desideroso di mantenersi "à la page" col gusto vigente dei film ad episodi ha preso quattro delle sue *Novelle per un anno*, di intonazione, gusto e valore assai dissimili tra loro e le ha affidate a quattro registi, perché ne spremessero una sorta di "messaggio", tendente a dimostrare che la vita è una cosa bizzarra sì, ma, tutto sommato, confortante. Al fine di poter giungere ad una simile conclusione, passabilmente in contrasto col pessimismo relativistico dello scrittore siciliano, non si è badato troppo per il sottile e, pur serbando spesso un ossequio esteriore quasi letterale per i testi pirandelliani, interpretati quali veri e propri *treatments*, si è fatto loro,

se necessario, quel tanto di violenza che consentisse di indirizzarli nel senso desiderato. Per timore, comunque, che il messaggio non risultasse chiaro, lo si è fatto enunciare in apertura da uno *speaker*, con il volto e la voce di Emilio Cigoli, il quale ha avuto inoltre il compito di attribuire al modesto film nebulosi propositi di polemica antineorealistica.

Si comincia con *La giara*, arguta e soleggiata favola, trasferita poi da Pirandello sulla scena, di quel tal vecchio conciabrocche il quale, rimasto imprigionato entro una giara che aveva riparato, riuscì a smontare, con la sua flemmatica ostinazione, l'iracondia di un esoso proprietario terriero. Di questa novella Giorgio Pàstina, sceneggiatore e regista, ha offerto una riduzione rispettosissima, anche se stranamente ambientata in una Sicilia spazzata da un vento turbinoso. Nel caso specifico, rispetto ha significato pedestrità, ché del tutto disperso è andato il gagliardo colorito corale del racconto. È rimasto, schematizzato, il duello verbale tra il saggio conciabrocche, saporitamente interpretato da Turi Pandolfini, e l'esagitato padrone, che Natale Cirino ha tratteggiato con incomposto ed urlante macchiettismo.

Il ventaglino è un saggio squisito della vena bozzettistica del Pirandello "romano". Riguarda Tuta, una specie di Caterina Rigoglioso avanti lettera, la quale, dotata di un temperamento più femminilmente "conciliante", oltre che di un fisico attraente, anzi che pensare ad atti estremi, si risolve a forzare la mala sorte che coinvolge con lei il figlioletto, spendendo i due baiocchi di carità ricevuti per comprarsi un ventaglino, quale strumento per meglio adescare i soldati di passaggio in un giardino pubblico. Mario Soldati e Giorgio Bassani hanno seguito, nel loro scenario, le indicazioni descrittive e le battute della novella con vero e proprio puntiglio. Alla limitata pittura d'ambiente Soldati regista si è poi applicato risuscitando certa sua ben nota vena ironico-nostalgica ed accentuando un poco le notazioni riguardanti i pittoreschi militari dell'epoca umbertina. Senonché, a dispetto dell'apparente ossequio integrale alle intenzioni dello scrittore, allo scioglimento si è voluto dare un carattere di ottimistica soluzione, ignorando il fondo amaro di una decisione, derivante dalla constatata impossibilità di trovare aiuto e comprensione nei propri simili, oltre che dal temperamento giovanilmente euforico della protagonista. Che è Myriam Bru, fisicamente attendibile, non foss'altro.

La patente, pur essa ridotta da Pirandello per il teatro, espone il caso

di quel tizio che, colpito e rovinato dalla fama di iettatore che lo perseguita, si reca dal giudice per pretendere da lui una regolare patente di menagramo, che gli consenta di speculare sulla propria disgrazia. Invenzione acre, pervasa da un riso ghignante e carico di pena e di risentimento per l'umanità, che qui è diventata pretesto per una spicciativa e superficiale farsa ad uso di un Totò abbastanza convenzionale. Gli scenaristi Vitaliano Brancati e Luigi Zampa (quest'ultimo ha diretto l'episodio) si sono concessi nella seconda parte qualche libertà farsesco-surrealistica, per dimostrare con esempi la fondatezza della nomea del presunto iettatore. Del resto, la caduta del lampadario, lo scoppio dei fuochi artificiali e via dicendo hanno il loro precedente nella morte del cardellino del giudice, che Pirandello introdusse nella commedia. Ma quel che è più curioso ed incomprensibile è la frase dello *speaker* che suggella la narrazione, alludendo ad una misteriosa soluzione ottimistica dell'avventura di Rosario, soluzione di pace e comprensione con i suoi concittadini. Enunciazione priva di senso, che sta a dimostrare in maniera lampante quella volontà ad ogni costo, rilevata all'inizio, di volgere le pagine di Pirandello ad una significazione di comodo.

Si chiude con *Marsina stretta*, che, delle quattro novelle, è la più ampia e la meno felice, in quanto intrisa di macchiettismo e di patetismo, con un gusto spiccato dei facili contrasti. Il macchiettismo è stato, senza troppi scrupoli, incrementato da Aldo Fabrizi, scenarista e regista dell'episodio, il quale si è compiaciuto di protrarre oltre il lecito il prologo della narrazione, con la prova della marsina stretta, presa a prestito dall'anziano professore, il quale deve far da testimonio alle nozze d'una sua diletta ex allieva. Indugi macchiettistici non mancano neppure nella parte sostanziale del racconto, (vedi il fiaccheraio, il portinaio, e poi i parenti dello sposo), ma essa si giova, comunque, di una più stretta aderenza ai suggerimenti del testo, del resto già di per sé incline ad un descrittivismo minuzioso, tipico di certo Pirandello. Il nucleo della novella consiste nell'opposizione generosa del professore ad una sospensione del matrimonio, voluta dalla ricca famiglia dello sposo, contraria a quell'unione socialmente inadeguata. Sospensione il cui pretesto sarebbe fornito dalla morte, avvenuta repentinamente, della madre della ragazza. Il cui avvenire il professore riesce invece a salvaguardare, facendo forza su di lei e richiamando il fidanzato ai propri doveri. Tutto merito, sostiene alla fine il protagonista, della marsina stretta che, facendolo soffrire, aveva acuito i suoi umori bellicosi, su cui, altrimenti, avrebbe certo

prevalso una sterile emotività. La trovata è modesta ed artificiosa, il rapporto tra causa ed effetto è discutibile già in Pirandello. Nella diligente, qua e là colorita trascrizione di Fabrizi, che è pure moderato ed umano interprete della storia, il difetto si è ovviamente aggravato, anche se stavolta l'ottimismo della conclusione, quantunque accentuato mediante alcune "conversioni" di elementi ostili, non è in contrasto con la "morale" pirandelliana, intesa a contrappore all'ipocrisia borghese certa schietta sanità di sentimenti.

Nel complesso, una collana abbastanza gratuita di mediocri bozzetti. I quali, malgrado ogni scrupolo ostentato, non assurgono neppure alla modesta dignità di illustrazioni dei singoli testi letterari. Mentre, ovviamente, non possono essere considerati, né se lo proponevano, libere "interpretazioni" degli stessi. Di fronte alla povertà dei risultati, mi è sembrato quindi doveroso sottolineare il tendenzioso travisamento parziale dei significati, attribuiti dallo scrittore a figure e fatti, che gli autori del film hanno ipocritamente ostentato di voler rispettare ad oltranza.

MISCELLANEA

Il discorso accennato l'altra volta intorno al mestiere di Anthony Mann ritorna d'attualità, in seguito alla presentazione di *Lo sperone nudo* (*The Naked Spur*, 1953), un "western" di solida fattura, il quale, pur non discostandosi da una tematica ben nota, la riverdisce con attento gioco emotivo. Il caso è quello di un tizio, il quale si propone di assicurare alla giustizia un ricercato per guadagnarsi la taglia; non riuscendo ad effettuare il progetto da solo, è costretto ad associarsi due compagni occasionali, onde, sulla via del ritorno dall'impresa, si prospetta la difficile convivenza fra i tre, aggravata dagli armeggii dell'assassino catturato, il quale cerca di avvantaggiarsi, aizzando l'un contro l'altro i suoi custodi e facendo intravedere a questo o a quello la possibilità di incamerarsi da solo la taglia, previa eliminazione dei compagni. La situazione, non priva di interesse narrativo, ricalca altre situazioni analoghe, di pattuglie in marcia, i cui componenti si trovano in stato di sospetto reciproco, ma è sviluppata dal Mann con energica ricerca di variazioni drammatiche, nella scia di uno scenario fornitogli da Sam Rolfe e Harold Jack Bloom. Il quale non sa tuttavia esimersi da un facile moralismo, concludendosi con la rinunzia al denaro, dopo una ecatombe quasi generale, da parte del principale interessato ed unico superstite. Rinuncia volontaria (il che sottrae al racconto un vago sapore hustoniano che si pro-

spettava) e dovuta all'intervento di una fanciulla, la quale lo consola di un precedente amore, la cui perdita lo aveva spinto, deluso ed amareggiato, a quella sorta di interessata caccia all'uomo. Patetismo dolciastro e sporadico fiorire di soluzioni improbabili (lo sterminio della pattuglia indiana) a parte, *Lo sperone nudo* è un buon saggio di cinema d'azione, ben ripreso in "technicolor" da William Mellor e vigorosamente interpretato da Millard Mitchell, da Ralph Meeker e soprattutto da Robert Ryan (la preda). Meno convinto del solito mi è sembrato James Stewart, mentre Janet Leigh è senza dubbio attraente anche in panni ed acconciatura mascolini.

Un altro "western" degno di rilievo, sebbene anche meno insolito nei suoi dati, è *Nuvola nera* (*Black Cloud* [*Last of the Comanches*], 1953) di André De Toth, regista pur egli artigianalmente capace. Qui si tratta di una marcia nel deserto, resa esasperante dalla mancanza d'acqua, e poi della resistenza ad oltranza di un pugno di disperati all'assedio dei pellerossa ad una bicocca sperduta, fino all'arrivo risolutore delle giubbe azzurre, preceduti da gioiosi squilli di tromba. Insomma, la lezione dei film di Ford non è certo estranea a quest'opera che ripropone un vecchio repertorio di situazioni con un notevole mordente, con una sagace ricerca dell'effetto di tensione e soprattutto con un ampio, sostenuto senso del paesaggio monotono, appoggiato ad una fotografia in "technicolor" (operatori Charles Lawton Jr. e Ray Cory) di morbidezza e rilievo davvero inconsueti. Lo scenario è di Kenneth Gamet, fra gli interpreti, nei panni di un rude sergente comandante la pattuglia assediata, si impone con sostanziose risorse Broderick Crawford.

Un altro film basato su un "last minute rescue" è *L'isola nel cielo* (*Island in the Sky*, 1953) di William A. Wellman, il cui scenario è dovuto ad Ernest K. Gann. Anche stavolta si tratta di una trovata veneranda, convenientemente rispolverata: un apparecchio da trasporto è costretto ad un atterraggio fortunoso in una zona glaciale del Canada. I suoi contatti radio con la base sono ridottissimi a causa della scarsezza di energia; inoltre, le ricerche si svolgono alla cieca, data l'impossibilità per l'equipaggio di segnalare esattamente la propria posizione. Il film espone il succedersi dei tentativi di soccorso, mentre il gruppetto isolato lotta contro il gelo polare e lo scoramento. Naturalmente, come è buona regola nei film di questo genere, i quali si ripetono con bella costanza, il salvataggio avrà luogo prima che altri componenti l'equipaggio seguano la sorte dell'unica vittima. Il film è molto

decoroso, passabilmente noioso, alieno da una retorica cara al genere. È stato prodotto dalla compagnia indipendente Wayne Fellows Productions di recente fondata da John Wayne, il quale è anche un asciutto protagonista, validamente spalleggiato da Andy Devine, Lloyd Nolan, Walter Abel, etc. La sua virtù più evidente è data dalla realistica fotografia di Archie Stout, il virtuoso collaboratore di Ford, il quale, per le riprese aeree, eseguite con autentica perizia, ha ceduto il posto a William Clothier.

Dello stesso Wellman è giunto in questi giorni un vecchio avanzo di magazzino, risalente ai tempi della guerra e della relativa propaganda aviatoria e patriottica: *Sparvieri di fuoco* (*Thunder Birds*, 1942). Ma è il caso di non insistere, per deferenza verso il vecchio artigiano, attratto non da oggi o da ieri verso il film d'aviazione. Poiché in *Sparvieri di fuoco* non c'è che vieto luogo comune propagandistico, basato sulle più scontate rivalità amorose tra istruttore ed allievo, non che sul processo attraverso cui quest'ultimo riscatta luminosamente i propri complessi psicofisiologici di inferiorità e si avvia a diventare un brillante pilota come il suo istruttore e rivale. Realizzato in un rozzo "technicolor", il film può disturbare chi abbia paura dei fantasmi, tante sono le glorie "d'antan" che lo gremiscono, da Jack Holt a George Barbier, da Reginald Denny a Dame May Whitty, tutti più o meno giovanili ed arzilli. Protagonisti sono Preston Foster, Gene Tierney e John Sutton.

Dal romanzo di Anita Loos *"Gentlemen Prefer Blondes"*, improntato ad una antifemministica satira del costume, ricavò un film nel 1928 Malcolm St. Clair. Oggi è la volta di Howard Hawks, il quale si è basato tuttavia sulla commedia musicale della stessa Loos e Joseph Fields, sottoprodotto fortunato del fortunatissimo romanzetto. Marilyn Monroe ha occupato il posto di Ruth Taylor, Jane Russell quello di Alice White, Charles Coburn quello di Mack Swain. Il risultato di questo *I signori preferiscono le bionde* (*Gentlemen Prefer Blondes*, 1953) è pietoso, per l'assoluta mancanza di sale di uno scenario di Charles Lederer, il quale ha evidentemente ritenuto dovesse essere sufficiente la doviziosa presenza di due beltà come quelle ricordate, anche se mediocremente dotate di facoltà recitative. La storiella della biondina stupida, ossessionata dal culto dei "diamanti" e della sua bruna compagna, destinatale quale *chaperon* per un viaggio in Europa, ha denunciato così una soporifera indigenza di valide ragioni d'essere, non dico satiriche (ché il film non si proponeva ambizioni del genere), ma spettacolari. Ché alla povertà dell'insieme si adeguano le coreografie di Jack Cole e la qualità

del "technicolor". Non basta qualche orecchiabile canzoncina (una reca la firma di Hoagy Carmichael) per salvare le sorti di un film, che costringe a constatare l'inaridimento di un altro regista un tempo ammirevole (anche in campi, come questo, di limitato impegno).

Da additare all'ammirazione è il documentario inglese *La conquista dell'Everest* (*The Conquest of Everest*, 1953), frutto della straordinaria perizia di operatore, dimostrata da Thomas Stobart (e da George Lowe, che lo ha sostituito alle maggiori altezze), tecnico al seguito della spedizione, che violò, la scorsa primavera, il segreto della montagna più alta del mondo. Quello che sorprende in un film del genere, e lo rende infinitamente superiore all'analogo, volonteroso ma dilettantesco, *Victoire sur l'Annapurna*, di cui i francesi si gloriarono tanto l'anno scorso a Cannes, è, oltre la qualità delle riprese (il "technicolor" offre tra l'altro qui risultati di delicatezza singolare), l'esistenza di una struttura, diciamo così, narrativa. Che dimostra con quanta cura sia stato preventivamente studiato anche questo aspetto della spedizione. A parte la non comune perizia del montatore, Adrian de Potier, il quale è riuscito a conferire fluidità ed unità allo sparso materiale girato. Aperto da riprese in bianco e nero, relative a spedizioni precedenti, e da riprese illustrative dei meticolosi preparativi dell'impresa, questo "reportage" costituisce un documento etnografico, geografico ed umano – anche umano, grazie al rilievo che è stato dato al rapporto tra gli animosi scalatori e l'impervio e proibitivo ambiente – veramente eccezionale. Peccato soltanto che gli operatori non abbiano potuto spingersi fino alla vetta, e che la fase conclusiva dell'ascensione debba quindi essere ricostruita attraverso il commento parlato da Louis MacNeice, rafforzato da alcune riprese aeree panoramiche. A proposito di riprese panoramiche: l'interminabile panoramica ascendente, la quale rivela per la prima volta il gigante di ghiaccio e roccia nelle sue ciclopiche dimensioni, è un saggio eloquentissimo di dominio del mezzo tecnico e di accorto sfruttamento delle sue possibilità espressive.

Donne proibite di Giuseppe Amato è l'ultimo frutto del fiorente filone "bordellistico" del nostro cinema. Da un soggetto di Bruno Paolinelli una folta schiera di sceneggiatori – tra cui sorprende trovare, oltre l'immancabile Zavattini, Giuseppe De Santis e Gianni Puccini (occorre tuttavia tener presente che il film attuale è un derivato di analogo progetto che avrebbe dovuto esser realizzato, tempo fa, dallo stesso De Santis) – ha ricavato uno

scenario di *mélo*, ruotante intorno alle figure di quattro prostitute, tutte, in varia misura, affette dal "complesso della redenzione". Una di esse, dopo un tentativo di suicidio, verrà colta da una specie di crisi mistica e finirà donna di fatica in un convento, con buone probabilità di prendere il velo. La seconda si dedicherà ad onesto lavoro per crescere a modo la sua piccola figlia della colpa. La terza, dopo aver sognato il matrimonio "ad ogni costo" e aver cercato di abbindolare un ingenuo italo-venezuelano in cerca di moglie, si getterà – una volta che il suo inganno sarà stato scoperto – sotto un'auto e vi troverà la morte. L'ultima, la più superficiale e cinica – ma solo in apparenza –, dopo un proposito rientrato di ritornare in famiglia, si lascerà riaccogliere dalla "casa chiusa", con la prospettiva di finirvi presto i suoi giorni, a causa di un mal di cuore galoppante. Come si vede, un racconto che farà la delizia dei pubblici della più estrema periferia. Un mare di retorica, di luoghi comuni e nessun tentativo di approfondimento di ambienti, di situazioni, di problemi. Solo il vecchio "cliché" della prostituta anelante ad una esistenza borghese ("cliché", intendiamoci, che ha i suoi fondamenti, i quali però andrebbero sviluppati con altro impegno ed altra finezza), solo l'abituale e generica incomprensione della società, solo un lato della medaglia, e interpretato per di più in base ad un ricettario venerando. Non manca, s'intende, un pullulare di macchiette stantie nella cornice, fintamente realistica. Le prostitute dello schermo italiano sono ormai un esercito, ma né il cinema cronistico né quello melodrammatico sono riusciti a dir gran che sul loro conto. Amato ha confezionato *Donne proibite* con una esteriore diligenza ed ha avuto efficiente collaborazione da parte di Valentina Cortese, Linda Darnell, Lea Padovani, Lilla Brignone (le quattro), di Giulietta Masina, che ripete alacremente se stessa in una parte di mezzana, e di Anthony Quinn.

Anche Raffaello Matarazzo si prodiga per "piangere ed amare per tutti", come *Giuseppe Verdi*, al quale egli ha dedicato la sua ultima fatica. Uno studio anatomico dello scenario di questo film potrebbe essere istruttivo; ne uscirebbe una collezione commovente di trucchi vellicatori delle ghiandole lacrimali ad uso delle platee più disarmate. Le morti si succedono nel racconto, strazianti e volentieri coincidenti con rappresentazioni, fortunate e no, di opere del Maestro; la vicenda di Verdi con Giuseppina Strepponi viene fantasiosamente interpretata come una prefigurazione del caso di Violetta Valéry (c'è perfino la gran scena di Violetta con papà Germont,

dove quest'ultimo è rappresentato dal vecchio Barezzi); l'esistenza di Gaetano Donizetti viene generosamente protratta di qualche anno pur di farlo intervenire sermoneggiando nella vita privata di Verdi; e non vi dico lo sciamare di altri personaggi illustri, i quali parlano per aforismi degni delle cartine che avvolgono certi cioccolatini; il dialogo si permette perfino l'euforico lusso di una bella sgrammaticatura. E musica, s'intende, musica a profusione, sia nella riproduzione illustrata dei brani d'opera, sia nel commento, che anticipa entusiasticamente, fin dagli episodi della giovinezza verdiana, le melodie della maturità. Il regista, secondo il suo costume, non ha neppur concepito le ambizioni (sbagliate) relative all'ambientazione, individuabili nel *Puccini* (1953) di Gallone. Ha tirato via, alla cialtrona, accontentandosi tra l'altro di un "ferraniacolor" sbiadito e primordiale. E tuttavia, ha cercato a modo suo il pezzo di bravura, nella scena, sadicamente "voluta", in cui il bimbo di Verdi muore, mentre le maschere carnevalesche impazzano. All'attivo del film rimane la puntigliosa truccatura di un protagonista – Pierre Cressoy – dall'uggiosa monotonia.

FILM DI QUESTI GIORNI
a. VII, n. 128, febbraio 1954, pp. 115-119

Musoduro (Giuseppe Bennati, 1953)
In tempi calamitosi come gli attuali, in cui, nel nostro paese, ogni anno, i registi si improvvisano a decine, raccolti dalla strada e dalle sue adiacenze, salutare la nascita di un nuovo, vero regista è cosa che fa sempre piacere. Specie quando i precedenti noti della persona in questione siano piuttosto modesti e tali quindi da conferire al fatto il carattere di "sorpresa". All'attivo di Giuseppe Bennati regista non stava fino a ieri che *Il microfono è vostro* (1951), film di assai circoscritto impegno, come risulta dal titolo stesso, e che era comunque sfuggito alla mia attenzione. Non so se fosse lecito individuare già in esso i segni di una vocazione; so però che *Musoduro*, il secondo film firmato da Bennati, è un'opera che dimostra piena consapevolezza di quello che significhi raccontare attraverso le immagini, è un'opera, nei suoi limiti, matura. Quello che autorizza a concepire liete speranze riguardo al Bennati è intanto il fatto che egli risulti realmente l'autore del suo film, come dimostra non solo la circostanza ch'egli stesso abbia provveduto

alla sceneggiatura con la collaborazione del solo Fausto Tozzi, ma anche la felice autonomia che il racconto cinematografico ha assunto rispetto all'opera letteraria che gli aveva fornito lo spunto. Il caso di *Musoduro* conferma intanto una vecchia regola: secondo cui dai brutti libri nascono (quando nascono, s'intende) i bei film e viceversa. Che *Musoduro, Memorie di un bracconiere* di Luigi Ugolini sia un brutto libro penso che nessuno vorrà metterlo in dubbio. È un tardo frutto di quel deteriore bozzettismo regionalistico, il cui indiretto responsabile deve considerarsi il buon Fucini. Giova dire subito che il toscanismo petulante e d'accatto, caratteristico del libro, si è mutato nel film in un denso, sapido, autentico umore ambientale. In fondo, nelle pagine dell'Ugolini l'ambiente maremmano non esisteva, la successione dei mediocri e slegati aneddoti si svolgeva fuori di un clima, di un mondo definito. Invece il Bennati si è preoccupato anzi tutto di conferire un respiro alla sua vicenda, di spalancarle intorno uno sfondo ampio, arioso, realistico. In questo senso si può dire il film sia una rivelazione: quelle praterie, quelle boscaglie, quei dirupi, quelle fratte costituiscono una delle più attendibili scoperte ambientali del nostro cinema, in grazia anche di un "ferraniacolor" (operatore Mario Damicelli), che non si esagera a dire stupefacente. Per la prima volta in un film italiano a soggetto incontriamo una consapevolezza cromatica di dignità "internazionale". Ho memoria di pochi risultati di colore tanto suggestivi, tanto coerenti soprattutto. Certo il film si è avvantaggiato dall'esser stato ripreso quasi esclusivamente in esterni; ma è ammirevole comunque la sensibilità con cui regista ed operatore hanno colto i valori tonali del paesaggio, in un caldo prevalere di bruni, con frequenti, limpide aperture di una festosa luminosità ed un episodico ricorso a tinte pastello, atte a valorizzare i bei costumi di Piero Tosi. Ma il paesaggio non è contemplato isolatamente; esso appare in stretta funzione dei personaggi, non soltanto dei principali (bracconieri e guardie campestri, in eterno duello), ma anche di quelli marginali, colti spesso con significante gusto coloristico, prescindendo, però, da compiacimenti superflui: vedi la figuretta del venditore-cantore ambulante, affidata ad uno Spadaro inedito; vedi la festa nuziale all'aperto. Scene come quest'ultima aiutano a stabilire il vincolo di un film quale *Musoduro* con la tradizione del "western", intrise come sono di un vago e confidenziale sapore fordiano. Il Bennati ha evidentemente "letto" con attenzione certi testi di quel "genere" e (al di là del richiamo di elementi esteriori: gli inseguimenti a cavallo, la sparatoria finale

con susseguente cazzottatura nell'acqua) ne ha assimilato la lezione con discrezione ed intuito, soprattutto nel senso di un affetto da prestare a personaggi di una schiettezza popolare, interpretati nei loro sentimenti elementari, nel quadro di una natura contemplata in tutta la sua sconfinata dimensione.

Presa a prestito una figura, quella del protagonista, dall'Ugolini, il Bennati si è preoccupato di conferire ad essa una ragion d'esistere narrativa, che nel libro, sgangheratamente aneddotico, come dicevo, sarebbe stato difficile rintracciare. Anche nel far ciò egli ha tenuto presenti gli insegnamenti del "western", orientandosi verso un racconto di gusto alquanto tradizionale, nel suo gioco di amori e di odi. Non insisterò su talune forzature riscontrabili, nella seconda parte, allorché la falsa accusa che pende sul capo del protagonista fa scivolare la narrazione verso toni avventuroso-polizieschi (vedi, per esempio, la funzione affidata al personaggio di Anita, il quale risulta un po' troppo di comodo, ai fini dello scioglimento felice della situazione). Poiché esse mi paiono abbondantemente e generosamente riscattate da una vena robusta e delicata ad un tempo, la quale sa alternare con efficacia al nerbo narrativo la distensione descrittiva. Il Bennati è un regista che sa scegliere con molta esattezza l'itinerario del suo racconto, con "soste" relative. Le sue trovate sono spesso ricche di una suggestione immediata (vedi la mandria di pecore che il vecchio pastore sospinge tra le gambe degli inseguitori per favorire la fuga di Musoduro e Lucia dalla chiesa). Le sue aperture sull'ambiente sono sempre rivelatrici (vedi la descrizione iniziale della campagna, fondata sull'introduzione del cane, che determina la vocazione al bracconaggio del protagonista) e talvolta dotate di una forza espressiva inconsueta, in grazia di un dosaggio accorto dei piani (vedi la battuta di caccia al cinghiale, pagina bellissima, dove il colore esercita una funzione essenziale).

Insomma senza voler sopravalutare la portata di un film, le cui ambizioni risultano chiarite dalla sua stessa natura di "western" all'italiana, alieno da tentativi di approfondimento in senso non puramente impressionistico, ma sociale, mi sembra doveroso sottolineare l'evidenza di una personalità nuova, manifestatasi pure nella direzione di buona parte degli interpreti (l'asciutto Fausto Tozzi, il variopinto Giulio Calì, la soave Marina Vlady, la fiera Cosetta Greco, oltre al citato Spadaro, sono i più apprezzabili), nella scelta di un commento musicale (Nino Rota) di appropriato re-

spiro e soprattutto nella invenzione di un dialogo tra i migliori che io ricordi in un film italiano. Un dialogo che anch'esso si distacca dallo stucchevole riboboleggiare del romanzo, per attingere succosi risultati sulla via maestra già indicata da altri film italiani: quella della fusione di lingua e dialetto in uno strumento nuovo ed autentico, in quanto colorato dagli umori del linguaggio parlato, nella sua moderata immaginosità. In questa invenzione come, su altro piano, nella intuizione paesistica, si scorgono i segni della lezione che il Bennati ha assorbito dall'arte toscana, specie del secolo scorso, di quella narrativa come di quella figurativa.

La mondana rispettosa (*La Putain respectueuse*, Charles Brabant, Marcello Pagliero, 1952)

L'inconveniente principale di questa interpretazione cinematografica del notissimo dramma di Jean-Paul Sartre risiede nell'improbabile risultato conseguito da Marcello Pagliero e Charles Brabant, nel tentativo di evocare, entro uno studio parigino, l'ambiente acre e caratteristico di una città d'uno tra gli Stati Uniti del sud. Si sa come, per ragioni ovvie, trasposizioni del genere siano, in novantanove casi su cento, destinate ad apparir viziate da difetto di veridicità, ad onta d'ogni possibile scrupolo. Qui è chiaro che ci troviamo di fronte ad una sorta di contaminazione tra gli Stati Uniti del sud e Saint-Germain-des-Prés. Con tutte le conseguenze del caso. È ben difficile, per lo spettatore, prestar fede agli ambienti ricreati da Pagliero e Brabant e soprattutto ai personaggi, per lo meno a certi personaggi: si veda, da un lato, il locale notturno, con relativo gerente e frequentatori; si veda, dall'altro, la figura-chiave del senatore, che il talento di Marcel Herrand non basta a rendere etnograficamente, e quindi psicologicamente, credibile.

Più accettabile era sembrata la sequenza iniziale, quella sul treno, ovviamente meno difficile da risolvere sul piano ambientale e condotta con un ritmo esatto, con un senso d'osservazione vigile. Essa poteva legittimare la speranza in un racconto coerente con i suoi presupposti. Invece già la presentazione dell'ufficio di polizia è sufficiente per far avvertire quel certo che di stonato che aleggia attraverso le immagini.

Come risulta dagli impliciti accenni che ho fatti, la sceneggiatura di Jacques-Laurent Bost ed Alexandre Astruc ha mirato a svincolare il testo teatrale dai limiti in esso insiti. Così, se il dramma di Sartre, legato, nella sua struttura d'atto unico, alla scena fissa, introduceva immediatamente lo spettatore in *medias res*, il film si preoccupa di raccontare per disteso l'antefatto,

con il proposito, oltre che di movimentare l'azione, di meglio chiarire le sue premesse. È onesto riconoscere che, a dispetto della rilevata sfasatura ambientale, le parti "nuove" del racconto risultano pure le più efficacemente esposte. Mi riferisco, oltre che all'antefatto, alla descrizione delle reazioni in città dopo che Lizzie ha firmato la dichiarazione. I limiti dello scenario di Bost e Astruc si rivelano in tutta la loro gravità, invece, nelle parti in cui il racconto cinematografico si rifà più direttamente al testo di origine. Vale a dire nelle parti essenziali, non descrittive, ma propriamente narrative e drammatiche. Penso, per esempio, al personaggio di Fred, il quale, un po' anche per colpa dello scialbo Ivan Desny, risulta qui praticamente inesistente, privato, quanto meno, di quel complesso torbidamente puritano, che è indispensabile per la comprensione non soltanto della sua psicologia, ma di quella della sua gente. Il contrasto tra sensi ed educazione, in lui, è dal film praticamente ignorato, mentre Fred esiste solo in funzione di esso.

L'intervento più vistoso da parte degli sceneggiatori si è avuto nel finale: il film si conclude infatti con la fuga a mano armata di Lizzie insieme con il negro, fino alla zattera di salvezza rappresentata dal furgone della polizia. Previo acquisto, da parte della prostituta, di una piena consapevolezza circa l'inganno ipocrita con cui le era stato carpito, a suon di frasi untuose e retoriche, il verdetto di condanna per il negro incolpevole. Acquisto che nel film è preparato attraverso la ricordata descrizione della città in fermento, degli animi tesi, eccitatamente, verso il linciaggio. Ora, una simile conclusione appare, sostanzialmente, conforme allo spirito sartriano, non senza però un notevole edulcoramento. A questo finale abbastanza ottimistico all'americana, fa infatti riscontro nel dramma, dopo la fuga del negro, l'inerte ricadere di Lizzie sotto il giogo impostole dalla sua condizione sociale, il giogo, nella fattispecie, dorato, impostole da Fred. Come si vede, la modifica subita dal finale è in relazione col depauperamento subìto da quest'ultimo personaggio. Una delle trovate più dense di significato polemico della commedia consiste nel duplice assalto che Lizzie subisce da parte della retorica puritana: il primo ad opera del senatore, in cui l'ipocrisia si colora di finta tenerezza paternalistica, gonfiandosi poi fino alla "prosopopea" della nazione americana (e tale assalto ha per risultato la firma che Lizzie appone alla dichiarazione); il secondo ad opera di Fred, nel finale, allorché Lizzie, ripresa coscienza, lo minaccia con la rivoltella. Stavolta si tratta della "prosopopea" non più della nazione, ma della famiglia Clarke, una prosopopea

colorata di paura e di fatuità, la quale ottiene un risultato analogo: ché Lizzie depone l'arma, e si consegna al giogo. Parte delle parole pronunziate da Fred a questo punto ("il primo Clarke ha diboscato una foresta da solo… etc.") vengono nel film anticipate, fatte pronunziare cioè da Fred in vista del primo scopo, quello per cui parla anche il senatore. Da ciò la più banale carica emotiva del finale, che tende a salvaguardare la tesi sartriana, aspramente polemica, nei confronti dell'orgoglioso razzismo sudista, senza peraltro rinunciare all'ossequio verso i pretesi canoni dello spettacolo filmico.

Il quale ultimo, nel caso specifico, non è destituito di pregevoli requisiti formali, come la chiaroscurata fotografia di Eugen Schüfftan, o interpretativi, Barbara Laage apparendo sotto più rispetti "la femme du rôle" (sebbene avrei desiderato una accentuazione dell'ingenuità sprovveduta del personaggio, di fronte alle grosse parole del senatore). Non mancano neppure particolari ricerche espressive: mi riferisco, nella scena decisiva tra Lizzie ed il senatore, all'espediente sonoro per cui, durante la battuta di "prosopopea" della nazione, la voce del senatore risulta spersonalizzata, metallicizzata, amplificata attraverso un altoparlante, come a sottolineare una intenzione simbolistica, già riscontrabile nella presenza del busto di Washington. Ma non direi si tratti di una trovata felice: essa risulta alquanto artificiosa e contrassegnata da un gusto ormai remoto. L'edizione italiana, che ha dovuto subire sforbiciature da parte di una censura come sempre sospettosa e "prude", viene distribuita con un titolo palesemente non in regola con il nostro lessico[67].

MISCELLANEA

Il produttore Carlo Infascelli, proseguendo nel suo programma di "celebrazione" dei trascorsi cinquant'anni, ad uso delle platee "nostalgiche", ha ora sfornato *Amori di mezzo secolo*. Data la mobilitazione di un quintetto di registi più o meno accreditati e degni di stima (Glauco Pellegrini, Pietro Germi, Mario Chiari, esordiente nella responsabilità direttoriale, ma già illustre nel campo scenografico, Roberto Rossellini, Antonio Pietrangeli), era lecito attendersi un prodotto meno abborracciato rispetto al dittico, tristamente noto e fortunato, delle *Canzoni*. Il risultato è invece di una indigenza di gusto e di fantasia tale da privare il film d'ogni ragione sia pur

[67] A titolo di cronaca, ricorderò che il film, presentato alla Mostra di Venezia nel 1952, vi ottenne il premio per il miglior commento musicale (Georges Auric).

epidermicamente spettacolare. Collegati dai soliti montaggi retrospettivi di materiale variamente rappresentativo di un costume, compilati a cura di Vinicio Marinucci sulla stanca falsariga del *Romanzo di un'epoca* (1942) di Luciano Emmer, i cinque raccontini che costituiscono il film oscillano dall'illustrazione oleografica nel gusto della «Domenica del Corriere» allo *sketch* d'avanspettacolo. L'assortita "équipe" di scenaristi (Biancoli, Mangione, Marinucci, Sonego) ha fornito ai cinque registi un desolante repertorio di luoghi comuni, ed i suddetti registi (tra i quali Rossellini e Pietrangeli erano stati coinvolti nell'"équipe") si sono prestati a dirigerli con palese disinteresse. A Glauco Pellegrini è spettata una novelletta "principio di secolo" sull'infelice amore per un bel giovane musicista di una nobile fanciulla, costretta dalla famiglia, con subdoli accorgimenti, a sposare un pari suo (che è Luigi Tosi, il cui aspetto suggerisce i quarti di bue piuttosto che quelli di nobiltà). Per Pietro Germi si è rispolverato il repertorio della retorichetta patriottica, con l'episodio di un contadino che si immola nella prima guerra mondiale, lasciando a casa la mogliettina ed un pargolo in vana attesa. (A questo episodio, che è quello diretto con maggior pulizia, giova la fresca interpretazione di M.P. Casilio e Albino Cocco). Mario Chiari si è cimentato, determinando una brusca svolta di tono (anche nelle scenografie, che da realistiche diventano qui stilizzate ironicamente), in una goffa parodia dello squadrista provinciale e "buio" (Alberto Sordi, manco a dirlo), il quale marcia su Roma per dedicarsi ai notturni piaceri del *viveur*. Il *divertissement* arieggia un po' i toni di quello dedicato allo "scettico blu" in *Canzoni di mezzo secolo* (1952) di Domenico Paolella. Ma non basta qualche sporadico tratto di umore, qualche bel costume, sarcasticamente ideato da Maria de Matteis (le scenografie, tutte dovute allo stesso Chiari, e soprattutto i costumi, costituiscono l'unico aspetto talora pregevole del film, ripreso da Tonino Delli Colli in un diseguale, ma abbastanza dignitoso, "ferraniacolor"), a riscattare il prevalente, grossolano accento farsesco. A Roberto Rossellini è stato riservato l'episodio riguardante l'ultima guerra: ma, se le prime inquadrature, con la fuga nei ricoveri della gente di Napoli sorpresa da un'incursione aerea, possono far credere in un ritorno del regista a temi ben suoi, quanto segue è tale da togliere ogni illusione: l'incontro d'amore tra due giovani, e la loro morte, fianco a fianco, sotto le bombe, sono infatti raccontati con una convenzionalità effettistica, la quale nelle ultime inquadrature rasenta il grottesco. A conclusione ci si attenderebbe

un racconto dedicato ai tempi nostri, al dopoguerra. Ma l'Infascelli ha preferito la farsa finale, ed i suoi scenaristi, riportandoci indietro di cinquant' anni, gli hanno fornito uno scampolo di volgare *pochade* (nel gusto, ma senza la meccanica fantasia, de *Le pillole d'Ercole*), che con molta sorpresa e tristezza abbiamo visto firmato da Antonio Pietrangeli. Dio ci risparmi ulteriori delizie intorno ai fasti ed ai nefasti del mezzo secolo. (Ahi, Blasetti, di quanto mal fu padre, *Altri tempi*!).

Se Francesco De Robertis ripensa per un momento alla lezione di asciuttezza che il suo *Uomini sul fondo* rappresentò per il nostro anemico cinema 1941, avrà buone ragioni per vergognarsi di aver ideato, sceneggiato e diretto *Mizar*, dove, valendosi di un pessimo "ferraniacolor", egli ha cercato, con commovente ingenuità e sprovvedutezza, di far concorrenza sul loro terreno a certi smaliziati prodotti hollywoodiani. Alludo, da un lato, alle avventure belliche, marinaresche e subacquee, dall'altro, a quelle spionistiche d'ambiente esotico, sul genere di *Casablanca* (*Id.*, 1942) di Michael Curtiz. Il film vorrebbe costituire un omaggio all'attività dei nostri sommozzatori, ma è penoso che ad un simile prodotto adulterato abbia prestato mano uno tra i più illustri di essi, Luigi Ferraro. Del resto, in questo stesso campo, il pur famigerato Duilio Coletti de *I sette dell'Orsa Maggiore* (1953) era approdato a qualcosa di meglio, o di meno peggio, conseguendo, attraverso abili riprese subacquee, un certo risultato di tensione. Qui le pur diligenti riprese subacquee di Carlo Bellero si disperdono nella improbabilità sfilacciata di un racconto mal ricalcato sugli schemi altrui. Ci vuol altro che la pur appetitosa Dawn Addams per salvare la situazione.

L'ideuzza da cui era partito Steno – o per meglio dire il suo soggettista Lucio Fulci – per *Un giorno in pretura* non era malvagia: si trattava di fornire, attraverso l'intersecarsi di alcuni bozzetti, l'atmosfera quotidiana di una pretura, con le beghe della spicciola umanità che da mattina a sera vi si trascinano. All'atto pratico, però, anzi che verso una sommessa indagine realistica, si è preferito orientarsi verso una superficiale farsetta ad uso di Peppino De Filippo (pretore) e di alcuni altri interpreti. Come Giulio Calì, che disegna una divertente macchietta di testimone di professione, come Alberto Sordi, il cui episodio del "bullo" romano costretto a vagare completamente nudo per le case altrui non manca di un certo elementare spiritaccio. Il filmetto è diseguale e alquanto alla buona, ma può comunque offrire qualche modesta occasione di riso (quando il racconto ripiega su

un ovvio patetismo son dolori).

Carol Reed è un regista su cui confesso di aver sempre puntato in misura limitata. Ma innegabile appariva il suo possesso del mezzo tecnico, di cui egli seppe talvolta valersi per una pregnante evocazione di atmosfere, per una – sia pur meno frequente – analisi di psicologie. Dai tempi di *Odd Man Out* (*Il fuggiasco*, 1947) in poi Reed rimase ossessionato dal tema dell'inseguito (politico o avventuriero che fosse), sul quale ritornò, con stupefacente e compiaciuto virtuosismo, in *The Third Man* (*Il terzo uomo*, 1949), la cui poco credibile vicenda giallastra si svolgeva nel quadro di una Vienna postbellica romanzata con un infallibile, spesso attanagliante, senso dell'effetto. Accanto a Vienna ed a Trieste (vedi *Diplomatic Courier - Corriere diplomatico*, 1952, di Henry Hathaway) Berlino è la terza città-chiave, che i cineasti d'oggidì amano presentare come perenne, emozionantissimo teatro di avventure rocambolesche. In realtà si tratta di città solitamente piuttosto tranquille e preoccupate dei propri guai e della propria miseria, le quali, se diventano ogni tanto movimentate, lo diventano a causa di agitazioni di folla piuttosto che di eroi da "supergiallo". Ma ormai ci troviamo di fronte ad un vero filone, coltivato, per esempio, dai tedeschi d'occidente. Reed ha acceduto una volta di più alla tentazione del meccanismo gratuito (con l'innesto, s'intende, della immancabile propaganda), dimostrando di voler seguire una pista cara al Fritz Lang americano, ma da quest'ultimo, sembra, abbandonata: la pista dei "prigionieri del terrore". Senonché stavolta si è affidato ad un assurdo soggetto di Harry Kurnitz, desolatamente privo di fantasia e relativo ad una specie di avventuriero ricattato dai tedeschi orientali per conto dei quali "lavora", aspirando a redimersi di fronte agli occidentali per evadere nell'ovest, e al suo sacrificio finale nel nome dell'amore improvviso per una bella inglese di passaggio a Berlino, rimasta coinvolta in un aggrovigliato ingranaggio politico e rapita dai comunisti. Alludo ad *Accadde a Berlino* (*The Man Between*, 1953), film che è una sorta di antologia di luoghi comuni cari al genere spionistico-avventuroso e perfino un'antologia di modi cari al Reed (certe inquadrature del protagonista che, inseguito, si appiatta contro i muri, fotografato con forte chiaroscuro, sembrano tolte di peso da *Odd Man Out*). Il mestiere è smaliziato, ma superficiale, l'interpretazione di James Mason, della incantevole Claire Bloom, di Hildegard Knef, del sinistro Aribert Wäscher, di Ernst Schröder è, nei limiti della convenzionalità propria dei personaggi-schema, notevole, ma né l'uno né l'altra

né l'ottimo standard fotografico (operatore Desmond Dickinson) né le poche trovate originali (l'equivoco travestimento imposto alla ragazza dalla sua ospite forzata, per sottrarla alla polizia) sono lontanamente sufficienti a giustificare una fatica tanto palesemente inutile. La cosa più grave è che, a differenza da *The Third Man*, dove la presenza di Vienna, con la sua bizzarra atmosfera "quadripartita", era di una evidenza felpata ed oppressiva, se pur arbitrariamente "sofisticata", in *Accadde a Berlino* la presenza della città eternamente assediata e divisa è generica, epidermica, tutta esaurita in qualche panorama di macerie nevose o di scritte e ritratti propagandistici. È sempre pericoloso rifare il verso a se stessi.

Uno scrittore piuttosto disgraziato col cinema è Joseph Conrad. Anteguerra Orson Welles dovette rinunziare al suo progetto relativo ad *Heart of Darkness*, un paio d'anni fa Carol Reed non andò oltre l'esercitazione esotizzante, con qualche scaltra punta erotica, in *Outcast of the Islands* (*L'avventuriero della Malesia*, 1951). Ora un romanzo di Conrad, "In margine alle maree" è caduto nelle mani di un qualunque Herbert Wilcox, che ne ha ricavato *Riso tragico* (*Laughing Anne*, 1953), sorta di polpettone, orrendamente "technicolorato", sui rii casi di una donna perduta dei mari asiatici e di un capitano di mare idealista. Manco a dirlo, tutto quello che il regista ha saputo spremere dallo spunto narrativo è stato una successione di melodrammatici luoghi comuni del romanticismo marinaresco, condita di pennellate di un esotismo da bancarelle.

Come sposare un milionario (*How to Marry a Millionaire*, 1953) di Jean Negulesco è il secondo film girato in Cinemascope. Ma potrebbe anche non esserlo, tanto il nuovo procedimento risulta estraneo ed inadatto ad un genere come la "sophisticated comedy". Qualche modesto effetto spaziale (nel senso della larghezza, naturalmente), come nella scena della sfilata dei modelli; una discreta impressione di profondità nella scena dell'atterraggio dell'aereo; alcuni sporadici effetti di sonoro stereofonico (quest'ultimo, tuttavia, ottiene di massima risultati ben inferiori al prevedibile: si veda quella specie di "fuori programma" che è l'esecuzione musicale per orchestra, la quale precede i titoli di testa). Rimane la commediola in sé e per sé, basata su una sceneggiatura di Nunnally Johnson, dalle origini teatrali (Zoë Akins, Dale Eunson, Katherine Albert). Lo spunto è inconsistente ma garbato: si tratta di tre avvenenti indossatrici, le quali affittano un lussuoso appartamento a New York, fondando una specie di consorzio per la ricerca di ma-

riti milionari. Le cose non vanno tuttavia secondo i loro programmi, senza contare che il cuore con le sue leggi si mette di mezzo: due tra le ragazze finiscono con lo sposare giovanotti squattrinati ed altrettanto crede di fare la terza, la quale, a cose compiute, scopre di aver sposato qualche centinaio di milioni di dollari. Dalle mani di un Lubitsch – o di un Hawks dei tempi d'oro – ne sarebbe probabilmente uscita una favoletta maliziosa, caustica, effervescente. Ma né Johnson né Negulesco erano gli uomini più idonei per un tal genere di "exploits". Così che la storiella (assurda, s'intende) procede oscillando tra una invenzione pigra e corriva e qualche trovatina più o meno spassosa, qualche battutina più o meno pungente. Ricordo, per esempio, i sogni delle tre ragazze, improntati ad un solido materialismo, o il personaggio di Pola, con la sua totale e buffa miopia. Quest'ultimo è affidato a Marilyn Monroe, che si prodiga nel suo consueto gioco di smorfie, fiancheggiata dalla sempre avvenente Betty Grable e dalla ormai lievemente stagionata Lauren Bacall. Le tre belle creature fanno del loro meglio, ma non appaiono sempre all'altezza della situazione. Si pensi che un tempo la commedia sofisticata era il regno di Carole Lombard, e si traggano le debite conclusioni. Ma tutto ciò non impedisce che il film offra occasione di moderata ricreazione.

Uno dei "lui" in ballo fra gli appetiti delle tre fanciulle di cui sopra è William Powell, padre "nobile" di Elizabeth Taylor in un film di Richard Thorpe, *Vita inquieta* (*The Girl Who Had Everything*, 1953), il quale risulta basato su un romanzo di Adela Rogers St. Johns (sceneggiatura di Art Cohn), ma potrebbe benissimo esserlo invece su un *mélo* francese di cinquant'anni fa. È la storia di una ragazza ricca la quale si innamora di un mascalzone; il padre, avvocato illustre, tenta invano di dissuadere la figlia dal matrimonio e per riuscirci dovrà farsi cazzottare dal bruto (Fernando Lamas), il quale finisce ammazzato dai suoi stessi compagni, inguaiati dal suo dubbio tentativo di redenzione. Convenzionalità di situazioni e sommarietà di processi psicologici caratterizzano l'inutilissimo filmastro.

Una storia più complicata, ma non meno inutile, sta alle basi di *Il mio uomo* (*My Man and I*, 1952), e risulta firmata, oltre che da Jack Leonard, da quel John Fante, narratore di origine italiana, di cui anni fa la "Medusa" di Mondadori pubblicò un romanzo di robuste doti realistiche: "Il cammino nella polvere" (*Ask the Dust*). Ma qui siamo in piena convenzione: si tratta di un giovane messicano, il quale, per aver preso la cittadinanza statunitense,

nutre una incrollabile fede nella giustizia, al punto da cascare, grazie al suo incredibile candore (leggi dabbenaggine), nelle trappole più penose tesegli dalla malafede e dalla mancanza di scrupoli altrui. Ma l'ottimismo del protagonista è condiviso dagli scenaristi: dopo un breve soggiorno immeritato in galera, il nostro eroe riceverà giustizia e riuscirà perfino a redimere una pervicace prostituta ubriacona. Quest'ultima è Shelley Winters, lagnosa quanto mai, mentre il suo salvatore è Ricardo Montalbán, il malvagio Wendell Corey e la di lui consorte e succube la brava Claire Trevor. La regia, purtroppo, di William A. Wellman.

Ballata selvaggia (*Blowing Wild*, 1953) di Hugo Fregonese è un film saturo di reminiscenze contenutistiche (il mediocre scenario è dovuto a Philip Yordan, il drammaturgo di *Anna Lucasta*) e formali (la luminosa fotografia è di Sidney Hickox), tali da dare l'impressione, in realtà erronea, di assistere ad un "re-make". Alcune delle reminiscenze sono con ogni probabilità dovute ad una vera volontà di ricalco (vedi la scena iniziale con i due disoccupati a zonzo per la città messicana in cerca d'occupazione, la quale segue da vicino l'analoga scena di apertura di *Il tesoro della Sierra Madre* (*The Treasure of the Sierra Madre*, 1948), di John Huston. In altri casi si tratta forse di coincidenze o di derivazioni indirette (vedi la rischiosa *corvée* del camion carico di esplosivo, che ricorda da vicino quella che riempie di sé gran parte di *Vite vendute* (*Le Salaire de la peur*, 1953), di Henri-Georges Clouzot). La prima metà del film, di tono avventuroso, è comunque raccontata dal Fregonese con un certo nerbo, con un certo respiro. Poi, quando alla ricerca di una tensione drammatica (vedi l'agguato e l'inseguimento dei banditi nella sequenza or ora ricordata) si sostituisce un'impostazione psicologica in chiave erotica, il film scade ad un livello ovviamente melodrammatico. La stessa Barbara Stanwyck, ormai patentata per queste parti di infoiata e criminale aizzatrice degli istinti sensuali altrui, risulta imprigionata in una schematica falsità; del resto, gli anni cominciano a passare anche per lei. Più credibili Gary Cooper, nel suo, pure consueto, ruolo di onesto e gagliardo avventuriero, Ward Bond, suo ruvido compagno di rischi, e soprattutto Anthony Quinn, che tratteggia con molto sugo una figura di ingenuo ed entusiastico "eroe del petrolio", vittima di quella moglie carogna. La quale ha la sua rivale in Ruth Roman, le cui carte sono ormai, da un punto di vista fisico, nettamente più in regola.

Duole di dover ricordare, postumamente, Robert Wise, l'autore del

vigoroso *Stasera ho vinto anch'io (The Set-Up*, 1949), recentemente scomparso [*sic*], a proposito di un film come *Destinazione Mongolia* (*Destination Gobi*, 1953), uno dei più risibili tra tutti i numerosi racconti di gesta belliche che si sono aperti e chiusi al suono dell'inno dei *marines*. I quali *marines*, col nostromo Richard Widmark in testa, si trovano stavolta isolati nel bel mezzo del deserto di Gobi, per compiervi dei rilievi meteorologici. E là hanno a che fare con degli improbabilissimi Mongoli, mezzo infidi e mezzo provvidenziali, e finalmente, dopo una marcia assurda ed estenuante, con i giapponesi che li catturano. Ma tutto finisce in gloria nel più incredibile dei modi. La panzana è stata ideata da Edmund G. Love e sceneggiata pedestremente da Everett Freeman. La tempra registica del Wise non è qui che un remoto ricordo.

In *La guerra dei mondi* (*The War of the Worlds*, 1953) di Byron Haskin, prodotto dallo specialista George Pal, celebra i suoi fasti la fantascienza, sulla scorta dell'omonimo romanzo di H.G. Wells. Quest'ultimo è stato sceneggiato da Barré Lyndon con evidenti propositi di aggiornamento, oltre che con adattamenti di luogo e di vicende: non manca, infatti, tra i mezzi sperimentati contro i marziani invasori del mondo, la bomba atomica. La quale fa anch'essa cilecca, ed *in extremis* l'umanità viene salvata dalla provvidenza divina, attraverso l'intervento dei microbi, ai quali non resistono gli altrimenti indistruttibili marziani. La modesta fantasia degli autori del film si è sbizzarrita nell'invenzione grossolana di un buon numero di congegni e diavolerie varie, ammantati di uno sbavatissimo "technicolor". I trucchi impiegati sono alquanto elementari e adatti per spettatori di buona bocca (effetti speciali di Gordon Jennings). I limiti del ridicolo sono frequentemente superati con disinvoltura, come nel caso della rincorsa dello scienziato protagonista, alla ricerca della sua bella, per la città invasa semidistrutta. Né mancano, anche nell'ambito dell'assunto cervellotico, le incongruenze vistose.

Gli episodi che costituiscono *Storia di tre amori* (*The Story of Three Loves*, 1953) sono del tutto indipendenti l'uno dall'altro, sebbene il ponte di un transatlantico sia stato scelto quale mezzo di collegamento esteriore fra essi, e sembrano attinti a certa letteratura ferroviaria o per sartine, accomunati come sono da un facile gusto per l'eccezionalità. Il primo, *Gelosia* [*L'amante geloso*], su scenario di John Collier, è diretto da Gottfried Reinhardt: vi si racconta il "fatale" incontro tra un geniale coreografo ed una

attraente ragazza, prodigiosa ballerina, ammalata di cuore, la quale soccombe allo sforzo di una lunga danza eseguita per ispirare il suo Balanchine, in sedicesimo. Questi si esprime con un'ampollosa retorica immaginifica, ed ha il volto di James Mason, mentre la ballerina ha il talento di Moira Shearer, la quale, con una delicatissima recitazione, conferisce una limitata grazia alla storiella, che si vale dell'elegante gusto coreografico di Frederick Ashton. Il secondo episodio, *Incantesimo* [*Mademoiselle*], sceneggiato da Jan Lustig e George Froeschel sulla base di un racconto di Arnold Phillips, ha il soggetto più curioso, ma è il più goffamente narrato (regista Vincente Minnelli). Espone il caso di un ragazzo capriccioso, il quale, da una strega, viene invecchiato di dieci anni per la durata di una sera, durante la quale intesse un bizzarro amore con la sua istitutrice, sullo sfondo di una Roma da calendario di parrucchiere. Vi figurano Leslie Caron, Farley Granger e Ethel Barrymore. Il terzo episodio, *Brivido* [*Equilibrio*], ancora diretto dal Reinhardt, è stato sceneggiato dal Collier partendo da un racconto di Ladislas Vajda e Jacques Maret, adattato dal Lustig e dal Froeschel. Concerne due giovani "alla deriva", i quali preparano un rischiosissimo numero di acrobazia ai trapezi volanti, ma finiscono col rinunziare, all'ultimo momento, alla gloria e al denaro, per coltivare il loro amore senza sfidare la morte, che già aveva ghermito la precedente compagna dell'acrobata. Tutto il modesto interesse della storia risiede in una serie di mirabolanti esercizi ripresi con abilità. Kirk Douglas soffre ed ama con incomposta gigioneria, la Pierangeli con pudico immobilismo mimico.

Film di questi giorni
a. VII, n. 129, marzo 1954, pp. 146-151

La spiaggia (Alberto Lattuada, 1954)
Per la seconda volta nel giro di pochi mesi (la prima fu in occasione di *La lupa*, 1953) sono costretto a prendermela con Alberto Lattuada. Temo proprio che quest'ultimo cominci a soggiacere alla sua stessa scaltrezza professionale, che nessuno gli contesta. Una scaltrezza che sempre più lo sta inducendo ad imbrogliare le carte. Mi spiego: quando un regista dirige *Anna* (1951), tutto è chiaro, a cominciare dagli scopi e dai limiti del film, e, se è doveroso deplorare la parentesi fumettistica, rimane pur sempre un margine

di ammirazione per la compiutezza di un mestiere. Di fronte ad un film come *La lupa* le riserve sono ben più gravi, perché non è lecito ad un uomo della cultura e del gusto di Lattuada sciupare un'occasione preziosa, indulgendo ai propri peggiori istinti erotico-calligrafici. Il regista sembra essersi reso conto – fino ad un certo punto – delle "gaffes" di *La lupa*, ma ha ostentato soddisfazione per il risultato conseguito con *La spiaggia*, considerandolo un film dalle ambizioni circoscritte, ma precise, e soprattutto realizzate. Ora, *La spiaggia*, si sa, vorrebbe essere una commedia di costume, con accentuate punte satiriche. Bersaglio: la borghesia ricca in vacanza. Ambiente: una spiaggia più o meno mondana nel colmo della stagione balneare. Occasione: la presenza su quella spiaggia di una prostituta in incognito, che tutti riveriscono fin che la credono una signora, tutti boicottano e disprezzano non appena sia stata rivelata la sua identità, tutti tornano a riverire sol che si presenti al braccio di un miliardario, alla cui amicizia (o per lo meno alla cui attenzione) essi invano aspirano.

La prima debolezza, costituzionale, del film a me sembra risieda nel soggetto, che è dello stesso Lattuada. Fragile e schematico, con quelle situazioni troppo disinvoltamente rovesciate, con quelle contrapposizioni di figure, di gruppi e di mentalità inaccettabili perché rigide. E poi, diciamolo francamente, di prostitute in vacanza, di prostitute affette da complessi borghesi, di prostitute invano anelanti ad un paradiso perduto, magari costituito da un lavoro di sguattera, si comincia ad averne abbastanza. Gratta gratta, anche dietro ad un film che vorrebbe essere spregiudicato, come questo, rispuntano fuori vecchi cascami di un deteriore romanticismo, caro al secolo dei nostri nonni, ed ai suoi derivati. E poi, guardiamola in faccia, questa mercenaria: ha la grazia, lo "chic", lo "charme" di Martine Carol, e vuol farci credere di essere senza una lira, di non potersi permettere la spesa di un facchino alla stazione o di un aperitivo, di non potersi passare il lusso di un vestito per il pranzo diverso da quello che indossava sul treno. Ma che scherziamo? Le donnine di quella classe, da che mondo è mondo, appena siano state disposte a far mercato di sé, si sono trovate sistematissime, anche senza aspettare l'intervento di babbo Natale, sotto forma di miliardario bisbetico e stravagante. Voglio dire, insomma, che il film si avvia con le fondamenta franate. A suo tempo si lesse che «l'interesse del regista si rivolgerà anche verso la caratterizzazione "a tutto tondo" di alcuni (pochi) personaggi, nei quali si può ritrovare più dichiarata l'intenzione di uno stu-

dio psicologico scavato: in special modo quelli di Annamaria e del miliardario»[68]. Ma si tratta di intenzioni rimaste tali. Il personaggio di Annamaria poteva anche avere un suo spessore, ma a patto di volerlo leggere a fondo. Qui, in sostanza, non esiste altro che una gradevole figurina, affetta da un certo complesso di inferiorità, nei confronti di un mondo cui non è avvezza. A guardar bene, potrebbe anche trattarsi di una sartina o di una dattilografa, almeno fino alla svolta conclusiva, ché la psicologia del personaggio non è andata al di là di un abbozzo generico. (Sostenuto dalla bravura di Martine Carol, che ha superato con una certa delicatezza i suoi limiti consueti di civetteria). Quanto al miliardario, non è un personaggio, e tanto meno "a tutto tondo"; è per metà una macchietta (scadente), per l'altra metà un paradigma. Che cosa vuol dimostrare, il regista, compiacendosi di presentarne da un lato la cafoneria ed il cinismo ("l'uomo che guarda le formiche"[69]), dall'altro la arzigogolata amicizia "affaristica" per un ragazzino trafficante in bottiglie vuote, non che il finale gesto ostentato e disinteressato a favore di Annamaria? Che il mondo, oggi, è dei pirati, sì; che questi pirati, un giorno, dovranno sparire (ad opera degli uomini sani, come il sindaco, che legge «l'Unità» e dispensa sorrisi e carezze ai fanciulletti; quale genericità, tuttavia, anche in questo personaggio positivo, per disegnare il quale Raf Vallone ha comunque prodigato qualche slancio d'umanità in più del solito); ma che è sempre preferibile un pirata *self-made man* alla goffa ed ipocrita mediocrità dei borghesucci che lo invidiano e che sono schiacciati dal suo disprezzo e dalla stessa sua insospettata capacità di gesti disinteressati, la quale ad essi è negata? Forse Lattuada si è illuso di attingere, attraverso questo personaggio, oltre che la moralità antiborghese cui mirava, una superiore obiettività, che a lui è sempre stata cara (vedi, ad esempio, *Il mulino del Po*, 1949). Ma qui l'unico effetto che è riuscito a provocare è stato quello del colpo dato, alternativamente, al cerchio ed alla botte. Di fronte a due personaggi tutti buoni (Annamaria ed il Sindaco), di fronte alla piccola folla dei personaggi tutti cattivi (i borghesi della spiaggia) starebbe questo personaggio ambivalente, in teoria, quindi, più complesso, in realtà irritante perché falso, col suo cannocchiale simbolico, la sua scimmia e la sua inespressiva "faccia feroce" (interprete Carlo Bianco). Oltre

[68] S. De Santis, *Un film con le carte in regola*, in «Cinema», n. 118, settembre 1953.

[69] *Ibid.*

tutto, si tratta di un personaggio che tende a sospingere il film in una direzione allegoristica, di favola, in netto contrasto con i suoi presupposti e la sua pittura ambientale, che vorrebbe essere ironicamente realistica. Dico: vorrebbe essere. Ché in effetti si risolve in una galleria di macchiette fondate sul luogo comune: vedi il commerciante Albertocchi e la sua degna consorte, figure compilate con una somma di annotazioni, non una delle quali, si può dire, reggerebbe ad un esame serio; la "Contessa Azzurra" ed il suo compagno, e via via tutti gli altri che affollano la spiaggia: pupazzi da settimanale umoristico o da avanspettacolo. Il che è tanto più grave quando si pensi che il regista ha aspirato «alla realizzazione di un film corale, nel senso che lo sfondo dovrà avere, nell'economia del racconto, un'importanza piuttosto rilevante»[70], come dimostra anche questa sua compromettente dichiarazione: «Il titolo del film è lo specchio esatto del suo contenuto in quanto, prima di tutto, ho voluto rappresentare la spiaggia»[71]. La quale spiaggia, nel film, non si può davvero dire che esista. Il film su di essa, come quello sulla Stazione Termini, è ancora da fare. Qui non è dato trovare che qualche pennellata generica, resa piacevole da un nitido "ferraniacolor" di Mario Craveri (tenuto su tonalità tenui, con esclusione, per apprezzabile volontà del regista, dei più ovvii rossi); qualche pennellata buona per mettere insieme un documentario di dieci minuti per la "Documento Film". E poi tante, tante macchiette. Dicevano decisamente di più, in proposito, i parchi tratti di De Sica in *I bambini ci guardano* (1943), film di cui forse Lattuada, magari inconsciamente, deve essersi ricordato. Quando dunque il regista afferma di aver portato avanti, «con una tecnica divisionista, a rapide pennellate», una decina di personaggi, oltre ai principali, «in modo che, alla fine, i singoli caratteri risultino delineati e precisi»[72], si illude gravemente. È proprio la totale assenza di veri personaggi, sia di primo piano sia di sfondo, che fa di *La spiaggia* un film mancato. Mancato in sede di sceneggiatura (Lattuada, Malerba, Sonego, con la collaborazione di Spaak), mentre la debolezza del soggetto avrebbe richiesto una sceneggiatura ricca, fitta, ricolma di annotazioni attendibili, come quelle che alimentano, che so, *Luci*

[70] *Ibid.*

[71] S. MARTINI, *Una bella di notte sulla spiaggia di Lattuada*, in «Cinema Nuovo», n. 27, gennaio 1954.

[72] *Ibid.*

del varietà, (1950), tanto per citare un film di ambizioni consimili. Sempre il regista ha dichiarato di non aver voluto fare un film "sociale", una "denunzia in senso classista"[73], di non aver avuto come fine una "polemica", ma di aver «inteso raccontare, diffondersi nei particolari dell'ambiente, naturale e umano, lasciando che l'effetto, la morale si abbia di rimbalzo»[74]. E invece è successo il contrario: che il racconto e la descrizione corale, attraverso quell'intrecciarsi di macchiettistiche banalità, si sono dispersi ed è rimasta evidente solo un'intenzione polemica, resa sterile dalla gratuità troppo facile dei bersagli presi di mira, una volontà moralistica, culminante nel discorsetto finale del miliardario che, come s'è visto, dovrebbe essere l'unico personaggio osservato obiettivamente, se, nella sua assurdità, non avesse reso impossibile ogni ricerca di chiaroscuro: «Il mondo è fatto in una certa maniera e non saremo noi a cambiarlo: nessuno le rimprovera di essere quello che è, ma di non aver avuto successo. Coraggio, prenda il mio braccio, è l'ultima *chance* che le resta…». Morale che potrebbe essere realistica, nel senso di un giudizio distaccato, se non provenisse da un pulpito tanto avulso dalla realtà. Il finale amarognolo è indubbiamente, in sé, un atto anticonformistico del regista nei confronti delle sacre norme della produzione; ma si risolve, data l'unilateralità priva di sfumature con cui i due gruppi, positivo e negativo, di personaggi sono stati presentati (con in più il miliardario, nel suo limbo, fuori della mischia), in un'accentuazione dello schematismo che sta alle basi dell'opera (schematismo riscontrabile pure in altri particolari: vedi, per esempio, l'accusa, che viene mossa ad Annamaria, di aver preso un bagno nuda; quasi che si trattasse di un gesto non attribuibile ad altri).

Si intende che sulla fattura artigianale di *La spiaggia* poco vi è da eccepire: a parte il decoro cromatico e la pregevole prestazione degli interpreti principali e di quei pochi, tra i minori, che hanno resistito alle tentazioni macchiettistiche insite nello scenario, all'attivo del film va pur registrato qualche passo di sobria narrazione. Alludo, più che altro, alla sequenza d'apertura: l'incontro tra Annamaria e la bimba accompagnata dalle monache alla stazione di Milano, il viaggio in treno, con certe umoristiche notazioni (il prete che si affretta a restituire il giornale preso in prestito quando si accorge

[73] Cfr. De Santis, cit.

[74] Cfr. Martini, cit.

trattarsi de «l'Unità» e che, assopitosi, si riscuote di colpo a sentir parlare di un "voto"), l'arrivo sulla riviera luminosa. Poi, sventuratamente, ha inizio il film vero e proprio. Con il quale bisogna pur concludere che la borghesia italiana, questo personaggio collettivo così sfuggente da cogliere in termini di racconto cinematografico, ha fatto un'altra vittima, tra i nostri registi.

La domenica della buona gente (Anton Giulio Majano, 1953)

La domenica della buona gente di Anton Giulio Majano deriva, si sa, dal fortunato radiodramma omonimo di Vasco Pratolini e Gian Domenico Giagni[75], che lo stesso Majano aveva messo in onda per il Terzo Programma nel 1952. Ma, cinematograficamente parlando, discende da film come *Sotto il sole di Roma* di Renato Castellani (1948) e *Domenica d'agosto* di Luciano Emmer (1950). Al primo lo ricollega la pittura cordiale di una certa umanità minuta, prevalentemente giovanile, con al centro una coppia popolaresca di fidanzati, e le loro moine ed i loro ripicchi passeggeri; al secondo lo ricollega il proposito di fornire l'immagine impressionisticamente folta, improntata ad un realismo epidermico e divertito, della domenica d'una grande città, nella fattispecie Roma. Solo che, mentre Emmer aveva scelto una domenica canicolare, caratterizzata dalla "fuga" di tutti verso la spiaggia di Ostia, Pratolini, Giagni e Majano (cui, come sceneggiatore, si è aggiunto Massimo Mida) hanno scelto una domenica di primavera ed hanno fatto convergere gli interessi o le azioni dei loro personaggi intorno ad una importante partita di calcio. Sport, quest'ultimo, il quale effettivamente assorbe le energie domenicali di buona parte della nostra umanità (spesso anche chi non segue il gioco rimane ad esso agganciato per via del Totocalcio), ma cui gli autori del radiodramma e poi del film hanno voluto attribuire un peso ancor più esclusivo e determinante nell'esistenza della "buona gente", anche al fine di avere un "centro" intorno a cui disporre le pedine del loro giuoco drammatico. Vero è che un "centro" del genere ha consentito alle varie vicende che compongono il piccolo mosaico di assumere maggior respiro, grazie allo sfondo che è automaticamente venuto a crearsi alle loro spalle, sfondo festoso e rumoroso, nel gusto soprattutto del film citato di Emmer, e costituito così dai soldatini in libera uscita come dal prete "tifoso", così dal salace gruppetto degli amici di Giulio, il disoccupato, come dai ragazzi che prendono d'assalto gli spalti dello stadio e di lassù tengono

[75] Pubblicato in «Sipario», n. 76-77, agosto-settembre 1952.

"radiocronaca" per un compagno rimasto fuori. Poiché, naturalmente, il fenomeno del "tifo" sportivo ha finito col dare l'accento predominante a tale sfondo, infoltitosi ancora nel film rispetto al radiodramma, grazie anche a quel pittoresco gruppo di sostenitori del Napoli, giunto nella capitale per la partita, ciuccio in testa. Debbo dire che per la prima volta, al cinema, questo fenomeno fondamentale della psicologia collettiva contemporanea è apparso osservato con una certa autenticità, sia pure a fior di pelle. (Ma perché sono state inserite riprese d'attualità effettuate in stadi diversi e tra loro ben dissimili?). Qui, come altrove, gli scenaristi non hanno fatto che sviluppare quanto il testo d'origine già conteneva in termini più che indiativi, al punto da poter essere considerato un vero e proprio *treatment*, coi suoi bravi dialoghi già abbozzati, con una vivace immediatezza, che non poteva non indurre a trasferirli pari pari nella colonna sonora del film.

Nel radiodramma le singole vicende affioravano appena tra il copioso intrecciarsi delle voci di sfondo. Gli scenaristi si sono, ovviamente, preoccupati di conferire più spiccato rilievo a determinate figure. Ed hanno avuto la mano agile nei confronti della coppia Giulio-Sandra, i cui rapporti sono stati approfonditi, sulla falsa riga già tracciata, con uno spirito alacre e delicato, con un umore pronto e duttile. Il ricordo di Ciro e di Iris, i personaggi inventati da Castellani per *Sotto il sole di Roma*, è stato certo presente alla fantasia degli autori, nel dar vita a quel ragazzo un poco scriteriato e "burino" ma generoso, a quella ragazza affettuosa e ragionatrice ad un tempo, nella quale i naturali istinti al matriarcato vengono sviluppati dalla costatazione che l'amato bene non ha troppo cervello su cui poter contare. Di fronte alla relativa felicità delle parti del racconto che riguardano i due giovani (dal risveglio e dalle comunicazioni mattutine attraverso la finestra a quella serotina passeggiata chiarificatrice del finale) sta il convenzionalismo più o meno marcato delle situazioni drammatiche, i cui termini, ai fini spettacolari, sono stati accentuati rispetto al radiodramma. Ecco Carlo, l'ex campione di calcio, ormai semi-dimenticato e ridotto a mal partito insieme con la moglie e la bambina: riferimento più programmatico e diretto al retroscena dello sport, il quale suona stranamente falso, specie nel film, dove la moglie, stanca di miseria, abbozza addirittura una fuga, sventata dalla bambina, dopo che è sfumata la speranza di un incarico per il marito. Se questa storia risulta un discutibile riempitivo proprio perché troppo volutamente innestata su quello che doveva rimanere invece semplice sfondo e

pretesto (il calcio), la storia di Ines, la provinciale abbandonata incinta da un poco scrupoloso professionista romano, che ella cerca affannosamente nella città domenicale, fino allo stadio gremito, dà un certo fastidio sia perché convenzionale sia perché agganciata un po' faticosamente al motivo della partita di calcio. Anch'essa, poi, risulta nel film drammatizzata, in quanto Ines porta nella borsetta una rivoltella e medita un delitto. Pure, a questo personaggio si può trovare egualmente una giustificazione: in quanto il suo fortuito incontro allo stadio con Giulio offre l'occasione per un approfondimento del carattere di quest'ultimo, la cui semplicità e schiettezza riesce a dare qualche serenità alla donna che ha perso fiducia nei suoi simili, non che per una più aperta e rivelatrice baruffa tra i due innamorati, che è tra le scene più fresche dell'intero film. In questi scadimenti melodrammatici, con aspetti, talora, di vere e proprie "zeppe" (l'episodio relativo al calciatore potrebbe essere estratto senza danno, anzi, dal contesto del film), in talune insistenze macchiettistiche (vedi, per esempio, il menagramo nell'episodio relativo ad Antonio, il pensionato, il quale si trova ad aver vinto al Totocalcio una somma assai inferiore a quella sperata; vedi qualche tratto dei "parenti di Genzano", ospiti in casa di Sandra, e via dicendo) risiedono i due limiti evidenti del film, limiti cui, del resto, opere del genere, tenute su un registro impressionistico, al di fuori di una storia solidamente costruita, difficilmente riescono a sottrarsi. Ma essi sono gradevolmente compensati dalla scioltezza di un raccontare lesto, appoggiato ad una frequente, acuta facoltà di osservazione, ad un umore sapido (vedi, per esempio, i due fratellini di Sandra), ad un fervore dialogico, opportunamente colorato di succhi dialettali, ad un piano realismo fotografico (operatore Adalberto Albertini) ed infine ad una recitazione svelta, che trova i suoi migliori risultati nella schermaglia tenera e un po' buffa di Maria Fiore e Renato Salvatori, due innamorati accattivanti, con i loro bronci e le loro trepide e goffe galanterie.

Il matrimonio (Antonio Petrucci, 1954)

Il matrimonio appare tributario nei confronti di due mode che si sono andate diffondendo nel nostro cinema di quest'ultimo biennio: quella relativa ai grandi novellieri e commediografi dell'ottocento russo (il Gogol' di *Il cappotto* e di *La passeggiata* – vedi i film di Lattuada, 1952, e Rascel, 1953 –, il Čechov delle novelle – vedi *Totò e i re di Roma* di Steno e Monicelli, 1952 –) e quella relativa ai film ad episodi. Stavolta di Čechov si sono presi

a prestito alcuni atti unici, giovanili e vertenti intorno a tre casi, appunto, matrimoniali: *Una domanda di matrimonio*, che è del 1889, *L'orso*, che è del 1888, e *Le nozze*, che è del 1890. Scherzi tutti e tre (ai primi due fu l'autore stesso ad attribuire tale denominazione), sviluppati con una amabile vena caricaturale, la quale espande i tratti apparentemente realistici dei personaggi in una stilizzazione sapientemente progressiva, che li trasforma, grazie ad un eloquio fantasioso e lievitante, in pupazzi talvolta di deliziosa misura comica.

Una domanda di matrimonio presenta la difficoltà di intendersi fra un giovane pretendente e la fanciulla oggetto della sua aspirazione coniugale, a causa del carattere pratico e puntiglioso di quest'ultima e dell'emotività del primo, fonti di interminabili liti per questioni più o meno futili, come sarebbe la proprietà di un campicello. *L'orso* è basato sulla visita che un ruvido individuo fa ad una bella vedova per esigere il pagamento di un debito; questo non viene pagato e l'uomo sfida la donna a duello, ma finisce per soggiacere senza colpo ferire alle sue grazie. *Le nozze* descrivono una buffa festa nuziale, per render più solenne la quale la famiglia della sposa ha sborsato una certa cifra pur di assicurarsi la presenza di un generale. Al posto di questo giunge un modesto ufficiale di marina, il quale affligge i convenuti con le sue reminiscenze marinaresche, e viene infine cacciato in malo modo.

Continenza, Mercati e Petrucci, nello stendere lo scenario del film, si sono evidentemente preoccupati di conferire ad esso una coerenza narrativa, la quale andasse al di là del generico legame tematico che aveva indotto ad accostare gli atti unici. E lo hanno fatto senza inventare gran che, limitandosi ad introdurre alcuni plausibili, se pur tenui, nessi (in parte attribuiti ad un altro atto unico di Čechov, *Sulla via maestra* [*Sulla strada maestra*], 1884-85), i quali fan sì che verso la festa del terzo episodio convergano anche le coppie che abbiamo incontrato nei primi due. La sceneggiatura ha, nel caso di *Una domanda di matrimonio* e di *L'orso*, mirato a seguire con diligenza, aliena da contributi di fantasia, la traccia della commedia, il fiorire del suo dialogo, solo qua e là indulgendo a qualche accentuazione più farsesca, ad uso, per esempio, di Alberto Sordi, protagonista del bozzetto di apertura, insieme con Valentina Cortese. Solo nei riguardi di *Le nozze* ci si è discostati abbastanza sensibilmente dall'originale, e con risultati poco felici. La ragione del mutamento di criterio va ricercata nella scelta di Renato Rascel come protagonista: così il settuagenario marinaio è diventato una

ennesima variazione del personaggio del "piccoletto", caratterizzato, stavolta, dalle locuzioni marinaresche su cui sono basate le sue immancabili filastrocche. Che l'ultimo episodio si sia così tramutato in una sorta di esagitato *sketch* da rivista è doppiamente un peccato; sia perché il tono del film subisce uno scarto sensibile, sia perché il testo cecoviano di *Le nozze* era forse il più interessante dei tre, il più suscettibile di una pittura graffiante ed accorata ad un tempo; al posto di una pur godibile schermaglia a due esso presentava infatti una bizzarra descrizione ambientale, dominata da quel "mito del generale", così riconoscibilmente allusivo alla psicologia della piccola borghesia russa del secolo scorso. Nella traduzione cinematografica il mito si è apparentemente ingrandito – se ne parla assai di più, ed il personaggio è assai più presente in azione – ma in realtà immiserito, in quanto trasferito su un piano pupazzettistico, al di fuori d'ogni consapevolezza d'una società, che non è troppo dissimile da quella di *L'ispettore generale* di Gogol'.

Quella coerenza che non è stata mantenuta per l'intero corso della narrazione (sebbene la successione dei tre atti unici apparisse a priori assai coerente) ha caratterizzato invece il film dal punto di vista formale. Petrucci, infatti, al suo esordio come regista nel campo dei film a soggetto, ha inteso muovere i suoi passi con cautela, non senza assicurarsi una qualche copertura alle spalle. Quale poteva esser rappresentata da un'evocazione d'ambiente saporita, nei limiti di una accurata convenzione di palcoscenico: evocazione cui hanno prestato il loro contributo lo scenografo e costumista Gianni Polidori e l'arredatore Ugo Blaetter con una ricostruzione d'interni gradevole nella sua meticolosità, e l'operatore Václav Vích, con una fotografia in "ferraniacolor" d'un certo calore cromatico.

Accennavo poc'anzi ad una convenzione di palcoscenico: a questa si è attenuto Petrucci nel muovere le fila del suo racconto. Ed è stata questa, dopo la scelta di testi solidi come quello di Čechov e di collaboratori provveduti per la cornice, la sua terza manifestazione di cautela, tradottasi in un raccontare corretto, fuori da ogni ambizione di vera autonomia espressiva, un raccontare quasi ritraendo le figure al di sopra di una ideale ribalta accesa, in un circoscritto giuoco di piani atto a valorizzare il contributo interpretativo dei vari attori. Nella scelta di questi ultimi ha risieduto la quarta misura prudenziale del regista, i cui singoli racconti sono sembrati, or più or meno gustosi anche a seconda del diverso estro degli interpreti. È così

che darò la mia preferenza a *L'orso* come al capitolo più azzeccato, grazie appunto, soprattutto, ad un De Sica in vena, il quale conquista Silvana Pampanini sfoggiando le irresistibili risorse di un istrionismo dove la galanteria assume episodicamente le mentite spoglie dell'ispidezza. Particolare ghiotto: il regista ha tramandato ai posteri la propria voce, prestandola ad un servo che introduce un visitatore.

Ha ballato una sola estate (*Hon dansade en sommar*, Arne Mattsson, 1951)

Il contrasto tra un amore adolescente e naturistico e la congiura delle ipocrisie borghesi e bigotte è, si sa, un tema prediletto dal cinema nordico in genere e svedese in particolare; per quanto riguarda il cinema svedese, anzi, si potrebbe, senza eccessiva esagerazione, affermare che si tratta del suo unico tema, il quale ricorre da anni, alimentato da una letteratura di basi spesso e volentieri "feuilletonistiche", per lo più riscattata dalla freschezza dell'osservazione psicologica e dalla purezza con cui la natura agreste è contemplata, in stretta relazione, appunto, con i moti acerbi delle psicologie.

Ha ballato una sola estate di Arne Mattsson, presentato nel 1952 al Festival di Cannes[76], dove ricevette un premio, per la musica, teneramente folkloristica, di Sven Sköld, si inserisce con validi titoli entro questo filone, che ha scarsi riscontri nella cinematografia dei paesi non nordici, agli occhi dei cui spettatori questi amori sensuali e casti ad un tempo, alonati di malinconici presagi, assumono un sapore vagamente esotico, in quanto rappresentativi di società alquanto diverse. Vi si narra, sulla base di un romanzo di Per Olof Ekström, l'incantata ed effimera estate d'amore di uno studente diciannovenne, il quale si reca a trascorrere le vacanze presso uno zio contadino, e di una servetta diciassettenne. Allo sbocciare delicatissimo del loro sentimento "totale" fa riscontro, da un lato, la reazione dei farisei del luogo, dall'altro quella del padre del giovanotto. Questi non soggiace all'imposizione di troncare la sua relazione, la quale non ha per lui semplice carattere di diversivo per le vacanze, e ritorna presso la sua Kerstin, colpita dal peso della meschina opinione pubblica. Ma il destino immanente aveva decretato che quell'amore troppo schietto, troppo libero da soprastrutture sociali, avesse la durata di una fuggevole estate: un banale incidente stradale uccide la piccola Kerstin. È singolare a notarsi come lo scioglimento della storia

[76] Cfr. anche Lo Duca, *Cannes 1952 (1° tempo)*, in «Cinema», n. 86, maggio 1952.

sia dovuto non all'intervento della società e dei suoi dogmi, ma al bruto caso. Particolare, questo, che potrebbe venir interpretato come un indice di superficialità, come un voler concludere con un espediente, per sfuggire al problema centrale: come avrebbe potuto lo studentello, privo di mezzi materiali propri, imporre il suo amore a dispetto delle remore familiari e sociali? Il rilievo non è privo di ragion d'essere; pure, confesso di preferire questo finale "arbitrario", proprio perché l'intervento del caso (o, se volete, del destino) mi pare perfettamente coerente con la tonalità del racconto, dove la minaccia incombente di una sorta di fatalità ostile si avverte con una assiduità, che adombra di angoscia anche gli attimi felici ed apparentemente spensierati di quell'amore primitivo. È appunto il senso oscuro, indistinto di tale fatalità che colora il volto leggiadro e purissimo di Ulla Jacobsson di una mestizia segreta, di un accoramento invincibile, di una misteriosa consapevolezza che a lei non è concesso sperare e credere nella possibilità di un amore che vada oltre i limiti, segnati da sempre, della stagione. (Già che ho nominato la protagonista, conviene osservare come il fascino sottile del film derivi in buona misura da quel suo viso, da quella sua malinconia: ancora una volta dalla Svezia è fiorita una rivelazione femminile d'eccezione, anche se, forse, destinata, pur essa, a declinare con la breve stagione che ce l'ha recata. Di fronte a lei, alla sua innocenza, al rimpianto di un paradiso perduto che esprimono i suoi occhi dolci e tristi, notevolmente sminuito appare il prestigio dell'interprete maschile, il pur attendibile Folke Sundquist, che ha il torto di rassomigliare troppo a tanti altri personaggi consimili apparsi nei film svedesi).

Non mancano, naturalmente, nel racconto, contrasti da tempo acquisiti alla narrativa cinematografica nordica (vedi, per esempio, lo zio di idee comprensive, contrapposto al bigottismo predominante nel villaggio), non mancano elementi di una convenzione romanzesca abbastanza facile (vedi il servo anziano ed un po' tocco, il quale, oscuramente, cocciutamente, infantilmente "geloso" di Kerstin, sfoga la propria disperazione per il suo "tradimento", provocando un incendio); non manca, forse, perfino qualche vaga reminiscenza (quel raccontare a ritroso, partendo dal funerale della protagonista, potrebbe anche volersi rifare all'esempio di *Le Diable au corps*, 1947, di Claude Autant-Lara). Ma si tratta di limiti cui la cinematografia svedese ci ha ormai avvezzati, e che nel caso presente sono riscattati dal disteso lirismo delle pagine d'amore, ora accentrate sui due personaggi prin-

cipali, genuinamente fusi con la natura circostante, ora più aperte nella contemplazione degli alacri fervori di un intero gruppo giovanile, con i suoi lavori, con i suoi giuochi, soprattutto con le sue danze all'aperto, sfogo di un'esuberanza incompatibile con le grette regole della società borghese. Ma da questo gruppo la coppia principale si distacca automaticamente proprio per quell'alone di presagio che la distingue, per il carattere di fatalità dolce-amara che caratterizza il suo amore.

Amore che non potrebbe avere diversa cornice da quella che l'operatore Göran Strindberg ha colto con tanta sfumata trasparenza, nelle sue verdi radure, nelle sue boscaglie fitte, nelle sue acque ferme. A queste ultime accorrono i due innamorati per uno di quei bagni in piena libertà da Eden, che costituiscono un tema ricorrente nel cinema nordico. È, questa, la scena d'amore saliente del film, ardita e pur aliena da ogni impudore, nella sua spontanea fusione dei corpi ignudi con la natura (acqua e canneti) circostante. Ma la nostra censura, spaventata dall'inconsueto coraggio dimostrato nell'ammettere il film, sia pur leggermente sforbiciato, alla pubblica visione, non ha saputo resistere alla ridicola tentazione di dipingere in nero la chiarità delle foglie emergenti in primo piano dall'acqua, al fine di impedire agli sguardi indiscreti degli spettatori la visione dei due corpi allacciati in un giovanile amplesso. I commenti a tanto goffo zelo sono, mi sembra, superflui.

MISCELLANEA

Il primo film di Leonardo Cortese, *Art. 519 Codice Penale*, 1952, rendeva lecita, a dispetto della sua sostanziale superficialità e del suo convenzionalismo, una benevola attesa nei confronti di questo attore passato, anni e bagagli, alla regia. Presentava, infatti, uno spunto non banale (vi si prendeva di mira la grettezza di certa borghesia provinciale) ed una notevole maturità tecnica. L'attesa viene brutalmente delusa da *Violenza sul lago*, che Cortese ha diretto sulla base di un soggetto di Cesare Torri, alla cui sceneggiatura hanno preso parte Agnoletti, Ciuffini e Mario Monicelli, oltre agli stessi Torri e Cortese. Tale soggetto ricollega il film ad altri apparsi in questi ultimi tempi, per esempio a *Cronaca di un delitto* (1953, di Mario Sequi), in quanto propone il caso di un giovane, divenuto assassino per vendicare l'onore della sorella, che è ostacolato, nel suo desiderio di sposare la ragazza che ha prescelto, dal padre di quest'ultima, il quale, vedi combinazione, è il magistrato che ha sostenuto le ragioni dell'accusa al suo processo, conclu-

sosi con una condanna assai più mite di quella richiesta, appunto, dal Pubblico Ministero. Quest'ultimo afferma di giudicare le persone dagli atti che compiono, senza preoccuparsi di risalire più in là, e per questo si dimostra ostile al pretendente genero, salvo poi ricredersi, tutto ad un tratto, allorché si sorprende, in un momento di accecamento e d'ira, con un oggetto contundente in mano, quasi sul punto di ripetere, per motivi vagamente analoghi, il crimine commesso dall'uomo che egli disprezza. Insomma, si trattava – come, su piano diverso, nell'infelice film di Sequi – di presentare la difficile situazione di chi voglia reinserirsi nella società, dopo essere uscito, innocente o colpevole, di galera. La società dipinta da Cortese è troppo generica, anzi inesistente, per preoccuparsi del nostro assassino per onore. Se ne preoccupa solo il magistrato integerrimo, il quale non risulta tuttavia più che un manichino tutto d'un pezzo, per cui le ragioni che egli pur potrebbe avere appaiono condannate in partenza. Vero è che la sua parte di responsabilità per questo risultato va pure attribuita all'interprete, Peter Trent, la cui legnosità inespressiva supera perfino quella del protagonista, Erno Crisa, il che è davvero tutto dire. Impreciso nelle psicologie, convenzionale nelle situazioni, casuale nell'ambientazione (Bolsena col suo lago e le sue gare motonautiche), recitato per lo più su un tono filodrammatico, *Violenza sul lago* rivela ben scarse ragioni d'essere, anche se conferma un ostinato interesse del Cortese per le "violenze carnali" (*Violenza carnale* avrebbe dovuto per l'appunto essere il titolo del suo primo film). Dal pauroso disastro non si salva, praticamente, che Lia Amanda, il cui pudore espressivo non potrebbe essere più sprecato.

Qualche anno fa Mark Robson offriva titoli per essere considerato uno tra i registi più interessanti di Hollywood. Non si sarebbe potuto attribuirgli uno stile personale; ma la sua tematica sociale era spesso, fino ad un certo punto, coraggiosa (il tema dell'arrivismo, quello del razzismo, quello della criminalità in rapporto con la perdita della fede religiosa, quello del reinserimento dei minorati di guerra nella vita civile si sono susseguiti, nel suo *curriculum*, attestando una certa coerenza ed un certo assiduo impegno); la sua facoltà di indagatore delle psicologie era spiccata ed acuta, e trovò occasione di espandersi soprattutto nella prima parte di *Questo mio folle cuore* (*My Foolish Heart*, 1949), che rimane la sua cosa più felice. Ora anche Robson, dopo un periodo di inattività, è passato a far parte del numero dei più, cioè dei registi i quali hanno alzato le braccia di fronte ai det-

tami della produzione. Poiché sarebbe necessaria una dose eccessiva di buon volere per accogliere per buoni gli iniziali accenni in senso anticonformistico di *Samoa* (*Return to Paradise*, 1953). Tali accenni si riferiscono alla campagna libertaria che un avventuriero americano, capitato in una isola dei mari del sud, conduce contro una specie di fanatico e bigottissimo missionario, il quale, come già suo padre, vi ha preso stanza – unico bianco – da anni, riuscendo con la suggestione e con la violenza (egli ha un suo braccio secolare sotto forma di milizia indigena, armata di manganelli) a soffocare le antiche e leggiadre tradizioni naturistiche degli indigeni. Questi ultimi sono ben lieti di dare man forte al nuovo arrivato contro il loro aguzzino, il quale non cessa però di predicare la morale, anche al suo vincitore, quando questo ultimo, unitosi a convivere con una bella indigena, non si risolve a sposarla. La crisi di coscienza colpisce tuttavia il nostro eroe in tempo massimo, mentre la compagna sta spirando, dopo aver dato alla luce una bimba. Questa viene allevata dagli indigeni senza che il padre, allontanatosi dall'isola in preda al dolore, si interessi minimamente di lei. Anni dopo, però, egli farà temporaneo ritorno laggiù, giusto a proposito per impedire che un aviatore americano, soccorso da lui e dagli indigeni dopo un atterraggio forzato, faccia la festa alla figliola, divenuta ormai appetibile come la madre. S'intende che l'operazione di salvataggio, che dimostra, malgrado tutto, nel protagonista (il quale ha il simpatico volto, qui assai poco persuaso, di Gary Cooper) l'esistenza di viscere paterne e la consapevolezza, derivante da esperienza personale, che i pur suggestivi rapporti tra bianchi e indigene hanno i loro inconvenienti, viene ispirata, agevolata e benedetta dal missionario, i rapporti del giramondo col quale sono ormai diventati idilliaci (qualche briciolo di maggior comprensione per le esigenze altrui sembra esser penetrato anche nella sua capoccia). Questa storiella moralistica (dovuta a James A. Michener e sceneggiata da Charles Kaufman) ha indotto Robson a spostarsi fin nei mari del sud, dove ha abborracciato le sue riprese in pessimo "technicolor", senza neppure preoccuparsi di dare al racconto i legamenti elementari necessari ad assicurargli una certa coerenza.

A mettere insieme un filmetto come *La signora vuole il visone* (*The Lady Wants Mink*, 1953) ci sono volute, sembra, cinque persone: due soggettisti (Leonard Neubauer e Lou Schor), due sceneggiatori (Dane Lussier e Richard Alan Simmons) ed il regista, non nuovo a queste cosucce, William

A. Seiter. Da tanto sforzo è uscito un raccontino stentatello, sui casi di una signora la quale, invidiosa della pelliccia di un'amica, decide di impiantare un allevamento domestico di visoni, con le conseguenze del caso, che, oltre tutto, non è nuovo, essendo già stato applicato ad altro genere di allevamenti. Le fragilissime sorti di questo film incolore (a dispetto dei gialli prodigati da un mediocre "Trucolor") sono fino ad un certo punto sorrette dalla buona volontà degli interpreti, tra cui si distinguono l'amabile Dennis O'Keefe e la arguta Eve Arden.

Il soggetto di *Una notte sui tetti* (*Love Happy*, 1949) di David Miller, su sceneggiatura di Frank Tashlin e Mac Benoff, è stato scritto da Harpo Marx, il quale l'ha naturalmente costruito quasi esclusivamente a proprio beneficio. La parte che in esso è riservata a Chico e soprattutto a Groucho è infatti quanto mai modesta. Comunque, chiamare soggetto questo inconsistente pretesto, riguardante la ricerca di certi preziosi gioielli dei Romanoff, i quali finiscono ostinatamente nelle mani dell'inconsapevole Harpo, è alquanto arrischiato. La storiella è puntellata, ovviamente, da "numeri" e "gags" vari, improntati a quell'esteriore surrealismo che ha sempre caratterizzato questo trio di funamboleschi interpreti. Così, nel corpo esangue del film, è possibile individuare qualche labile sprazzo, come per esempio il notturno arrampicarsi di Harpo sulle insegne pubblicitarie luminose della terrazza, e simili. Nel film, che è stato prodotto da Mary Pickford [e da Lester Cowan], fanno capolino alcune simpatiche vecchie conoscenze, come Eric Blore e Melville Cooper, non che, "per quarantun secondi", come avvertono i titoli di testa, Marilyn Monroe, esordiente ma già provvedutissima di tutti i suoi fondamentali attributi.

Insieme con *La spada e la rosa* (*The Sword and the Rose*, 1953) di Ken Annakin, una favoletta "technicolorata", concernente gli improbabili estri ed amori di una sorella di Enrico VIII, prodotta da Walt Disney, basata sul vecchio romanzo di Charles Major *Quando la cavalleria era in fiore* e saporosamente interpretata da James Robertson Justice (Enrico VIII) e Glynis Johns (la sorellina) – nel che risiede il suo unico merito –, viene offerta l'ultima invenzione disneyana: *Abele l'agnelleone* (*Lambert the Sheepish Lion*, 1952), tardo ed un poco stracco epigono delle auree "Silly Symphonies". Si tratta di un leoncino che la cicogna recapita per errore ad una mandria di pecore e, da una d'esse cresciuto, si sviluppa con tratti somatici piuttosto di leone che d'agnello e tratti psicologici piuttosto d'agnello che di leone. Non manca

qualche trovatina garbata, ma anche il disegno non è più quello d'un tempo.

La volta scorsa, nel discorrere di *Destinazione Mongolia*, spesi parole commemorative per il suo regista Robert Wise. Ora un comunicato stampa ne annuncia l'arrivo in Italia per dirigere un film. Chiedo venia e gli auguro altri cent'anni di vita e qualche film un po' meno infame del suo ultimo. Ma vorrei che il CUCMI mi comunicasse da quale strano falso allarme è stato indotto, qualche tempo fa, ad indire una proiezione in memoria del regista "recentemente scomparso".

Biblioteca

a. VII, n. 129, marzo 1954, p. 144

Cinquant'anni di cinema italiano, a cura di Luigi Malerba e Carmine Siniscalco, con testi di E. Ferdinando Palmieri, Ettore M. Margadonna, Mario Gromo e prefazione di Luigi Chiarini - Edizioni d'Arte Carlo Bestetti, Roma 1953.

Un bel giorno non ci lamenteremo più della scarsezza della bibliografia riguardante il cinema italiano. I contributi alla sua storia stanno accumulandosi con ritmo accelerato. E l'editore Bestetti è tra i più solerti nel darli alle stampe, con tutte le cure di chi è, come lui, specializzato in pubblicazioni d'arte. Dopo *Cinema Italiano, oggi*, ecco *Cinquant'anni di cinema italiano*, che riprende la formula, diciamo così, antologica, con qualche maggior ambizione sistematica da parte dei singoli collaboratori. Ai quali è stato affidato il compito di studiare la storia del cinema italiano fin dalle sue origini. Poiché – dice Bestetti in una avvertenza – il grande interesse suscitato dai nostri film nel mondo ha implicato la necessità di «ricominciare il discorso dal principio, non puntare più sul fenomeno del neorealismo, ma andare alla ricerca di tutti gli elementi necessari per una identificazione storica di questo cinema». E tuttavia, non si è voluto mirare alla compilazione di una vera e propria completa storia, ma «dare piuttosto la più ampia possibilità agli studiosi e ai lettori italiani, ma soprattutto stranieri… di individuare ciascuno secondo il proprio senso critico e obiettiva coscienza la storia del cinema italiano». Subito dopo, la prefazione di Luigi Chiarini sottolinea i precedenti storici del neorealismo in Italia e l'esistenza di una feconda tradizione del nostro cinema: «… nel suo insieme il panorama che ne viene fuori ci sembra mostri a sufficienza come la fortuna del

cinema italiano non sia frutto di improvvisazione o sorte benevola, bensì trovi salde radici in un assiduo e intelligente lavoro di parecchi decenni, durante i quali molti furono a dare un contributo d'ingegno non indifferente».

Il volume è suddiviso in tre parti. La prima abbraccia il periodo 1904-1930 ed è affidata ad Eugenio Ferdinando Palmieri. Si intitola *Vecchio cinema italiano*, e non a caso, in quanto il titolo ripete quello dall'autore attribuito ad un suo volume, uscito nel 1940 e rimasto a tutt'oggi fondamentale per quanto concerne la prospettiva storica del nostro schermo muto, sia sotto il riguardo estetico, sia sotto quello del costume (da un punto di vista informativo, esso trova la sua integrazione nella *Storia del cinema muto italiano* di Maria Adriana Prolo, il cui secondo volume, pronto da anni, non ha purtroppo visto la luce a causa del fallimento dell'editore). In effetti, l'attuale saggio del Palmieri costituisce una sorta di riepilogo, di "indice" del volume del 1940, e in ciò risiede il suo limite. Scritto con penna agile, scintillante, dall'immediato sapore evocativo di un clima, esso fornisce un'immagine sommaria, ma esauriente, della fioritura italiana del "muto", attraverso i suoi "generi" basilari, non senza, tuttavia, tramutarsi spesso in un elenco di titoli, di per sé limitatamente indicativi. Il saggio è stato contenuto entro dimensioni abbastanza modeste, così che le date puntualizzatrici non vi abbondano, e un'analisi più o meno diffusa è riservata soltanto a pochissime opere. D'altronde, il Palmieri sembra alieno, sovente, dallo sbilanciarsi con la formulazione di un giudizio suo personale (scrupolo forse derivante dall'impossibilità di rivedere le opere per un controllo di remote impressioni) e preferisce riferire opinioni altrui, valendosi anche del suo prezioso corredo di riviste dell'epoca e di altro materiale documentario. Non mancano, comunque, le sintesi critiche nascenti da un gusto vigile, da un senso colorito della definizione storica. Le relazioni tra cinema e costume vengono colte con sagacia: «Splende, sull'Italia di Giovanni Giolitti, la suprema, divina Borelli. Le ragazze si fanno tingere i capelli in giallo-rosso e fotografare con le mani allacciate sotto il mento. Le dame si avvolgono in vesti fluenti. Le piccole borghesi si atteggiano a sdegnose o a stanche». Non mancano impegni precisi, come quello riguardante la valutazione del peso dell'attore in quei vecchi film; a questo proposito certe affermazioni del Palmieri possono essere discusse («Pensiamo al gesto come a un elemento del linguaggio, non come a un'altra espressione del costume»; «Rinasceva, davanti alla macchina, il prodigio tutto nostro della Commedia all'improvviso»), ma

non sono prive di suggestione. Noi troviamo arrischiato il legame con la Commedia dell'Arte, che lo storico crede di poter stabilire, troviamo benevola quell'interpretazione del gestire eccessivo come fatto di stile, di linguaggio, e non di costume (lo stile, in quelle opere, tende immediatamente a degenerare in maniera); ma riconosciamo in simili affermazioni l'antico amore del Palmieri per la tradizionale, splendente vicenda dei comici italiani. E ancora un'intuizione acuta: «Necessario è notare, adesso, che le definizioni "film borghese" e "film naturalista", o "verista", non si rivolgono al contenuto – immutato – ma all'ambiente». E ritrattini rapidi, succosi, esemplari: penso a quelli dedicati ai grandi amatori, «tutti con il frac vasto e ondoso» o a quello di Oreste Bilancia («Aveva un viso rotondo e clericale di celibe solitario, consolato dalla buona e gagliarda cucina»). Il lampo frequente dell'ironia maschera un sostanziale affetto, una consapevolezza dei valori positivi. Anche se il discorso sciolto provoca qualche impaccio strutturale (ripetizioni, piccoli disordini), anche se si desidererebbe una più distesa attenzione per il tal film e si rinunzierebbe in cambio alla nota di colore per il tal altro, di assai minore rilievo, anche se qualche occasionale lacuna si determina nell'informazione del compilatore (il regista di *Assunta Spina*, che è Gustavo Serena), il capitolo del Palmieri non costituisce soltanto una prosa variegata e vivace, ma una traccia ben orientativa per chi voglia ripercorrere più meditatamente un certo cammino. (S'intende che con questo non riteniamo assolto l'autore dall'impegno di dedicarsi alla vagheggiata seconda edizione accresciuta della sua opera, in questo campo, maggiore).

Decisamente insufficiente ed infelice è il secondo capitolo, *Il periodo di transizione (1930-1942)*, dovuto ad Ettore M. Margadonna, anche se attendibile ne è l'impostazione, che mira a considerare tale periodo, contraddistinto dall'intervento, propulsore in senso materiale, costruttore in senso spirituale, del governo fascista nel campo del cinema, come un'epoca "di preparazione o, meglio, di incubazione", un'epoca in cui si sono formati i quadri tecnici, artistici e culturali per il nostro cinema, destinati a produrre la fioritura postbellica, sollecitata dall'urgenza di una nuova realtà, da esprimere in tutta la sua angoscia. La parte introduttiva del saggio è dunque accettabile, anche se vi si leggono affermazioni semplicistiche e non condivisibili, come quella secondo cui i governi europei si sarebbero indotti ad occuparsi delle rispettive cinematografie dopo il 1929 per «il nazionali-

stico timore che il cinema parlato col nasale accento *yankee* potesse incidere, con la potente suggestione dello schermo, sul patrimonio linguistico, e imbarbarirlo, e corromperlo». Ad essa seguono purtroppo poche stente paginette, dove uomini ed opere si accatastano in gran disordine cronologico, estetico, critico, storico insomma, se fosse lecito usare tale aggettivo a proposito di un tributo tanto deficitario. L'errore primo è stato forse quello di affidare l'esame di un simile periodo ad una persona come il Margadonna, il quale l'ha vissuto non da testimone, cioè da critico, ma da personaggio, cioè da soggettista e sceneggiatore. La conseguenza che ne è derivata è una evidente mancanza di prospettiva, di distacco, appunto, storico; una sorta di incapacità di stabilire le debite proporzioni tra fenomeno e fenomeno. Senza contare una inammissibile indulgenza di giudizio, propria di chi si trova a parlare di colleghi e collaboratori. (Si veda la definizione dedicata a Mattoli. D'accordo sullo scetticismo innato, che impedisce a Mattoli di prendere sul serio ciò che fa e quindi di rendere al massimo delle proprie possibilità, ma di qui ad affermare che «Mattoli governa egregiamente gli attori, domina il *set*, sa che significa raccontare per immagini, ha una chiara intuizione dello spettacolo, è arguto e svelto come pochi» ci corre).

La scelta dei film da nominare è opinabilissima, e lo è tanto più in quanto i limiti di spazio risultano insufficienti in rapporto alla materia, che aveva avuto assai più plausibile analisi nella *Panoramique sur le cinéma italien* di Antonio Pietrangeli, apparsa nel 1948 su «La Revue du cinéma». Qui si trovano, che so, *I fratelli Castiglioni*, *I due misantropi*, *Amo te sola*, *Treno popolare*, e non *Darò un milione*, *Il signor Max*, *Batticuore*, *Una romantica avventura*, *La bella addormentata*, *L'assedio dell'Alcazar*, *Don Bosco*, *Luciano Serra pilota*, e magari *Imputato, alzatevi!*. E non meno opinabili sono, ripeto, i giudizi: si sorvola su *Acciaio*, ma si afferma che *I fratelli Castiglioni* piazzava il suo regista, Corrado D'Errico «nella schiera di coloro che cercavano di dare al nostro cinema un indirizzo nuovo». Senza contare la confusione di termini, in base alla quale opere come *Passaporto rosso* sono considerate "neorealistiche".

Su tutt'altro piano siamo con *Cinema italiano del dopoguerra (1942-1954)* di Mario Gromo, anticipazione sul volume che Gromo sta per dedicare all'intera storia del nostro cinema. Qui le dimensioni sono più ampie, il discorso equilibrato e rigorosamente storico-critico. Attraverso questa trentina di pagine è possibile, anche per l'indotto, farsi un'idea sufficientemente chiara ed esatta del film italiano nell'ultimo decennio, non senza ra-

pidi, opportuni richiami al periodo precedente. Dopo un'essenziale introduzione panoramica, che si riallaccia alle premesse generali del Margadonna intorno alla portata del cinema "fascista", Gromo passa ad esaminare in altrettanti capitoletti, allineati un po' alla maniera crociana, i registi significativi della così detta "scuola italiana", cui egli nega la qualità di scuola nel senso stilistico e culturale, ammettendo, caso mai, il termine in un senso soltanto morale. Il giudizio è puntiglioso, limpido, attentamente pesato, spesso e volentieri cautelosamente restrittivo. Il suo gusto personale porta Gromo ad apprezzare fino in fondo la dimessa umanità del De Sica di *Ladri di biciclette* e a sottovalutare un poco, poniamo, il più largo respiro di un Visconti, la cui immagine non esce da questo volume con tutto il rilievo che le competerebbe. Ma sono mende modeste, di fronte alla copia dei giudizi bilanciatissimi e finissimi che si incontrano sparsi per queste pagine e cui si potrà sempre ricorrere con profitto. Certo non manca qualche citazione troppo frettolosa, specie in rapporto con determinati film analizzati diffusamente, anche se di mediocre interesse: voglio dire che un indugio su *Riso amaro* sarebbe stato più giustificabile che non su *L'edera*; voglio dire che alcuni film di Zampa, come *Processo alla città*, avrebbero meritato un cenno meno generico; e così *Lo sceicco bianco*; e così *Febbre di vivere*. Mi pare, in sostanza, che, quanto più ci si avvicinava ai giorni nostri, tanto più la penna dello storico si sia fatta impaziente e spicciativa, determinando qualche alterazione delle proporzioni tra film e film, tra figura e figura. Anche perché al sostanziale rigore del giudizio – rigore che induce a sorvolare su *Senza pietà* o *Il mulino del Po*, ad accumulare riserve per *Il cammino della speranza* e *È primavera*… – corrisponde poi una sorprendente indulgenza verso opere come *La provinciale* e soprattutto come *La signora senza camelie*.

Ma, ripeto, l'intelaiatura è salda, le aperture critiche feconde sono frequenti: e ad equilibrare qualche asprezza provvedono le didascalie apposte da Morando Morandini alle illustrazioni, didascalie molto diligenti e precise, se pur talvolta improntate, a dir vero, a soverchia generosità, la quale si muta improvvisamente e curiosamente in diffidente riservatezza per Claudio Gora. (Le didascalie sono state integrate con citazioni di critici italiani e stranieri, la cui scelta e distribuzione potrebbe anche essere discussa).

Rimane da dire della gran forza del volume, data da ben duecentootto tavole, le quali offrono una documentazione fotografica sul cinema italiano, veramente eccezionale per gusto di scelta – molte immagini, tra l'altro, sono

rare ed insolite – e per pregevolezza di riproduzione. Tale corredo, insieme con la profumata rievocazione del Palmieri e la pacata sistemazione del Gromo, fa sì che il volume sia destinato a diventare strumento prezioso per il lettore di oggi e per lo storico di domani.

M. Verdone, *Il cinema per ragazzi e la sua storia*, I Quaderni della Rivista del Cinematografo, Roma 1953 (con un album fotografico ed una bibliografia essenziale).

Mario Verdone è, si sa, il più convinto apostolo italiano della necessità di una produzione appositamente concepita per i ragazzi. Studioso, quindi, di tutto quanto si è fatto e si fa, nel mondo, in questo campo dell'attività cinematografica, in Italia finora piuttosto trascurato, malgrado l'opera svolta da alcuni educatori, critici e parlamentari. Il nome di Verdone è quindi legato, oltre che ad iniziative pratiche di realizzazione, a convegni di studio, a manifestazioni come la annuale Mostra veneziana riservata ai film per l'infanzia, e a pubblicazioni, come il "repertorio" a suo tempo edito da C.I.D.A.C., cui si aggiunge ora questo volumetto. Il quale non si limita a tracciare per sommi capi, ma esaurientemente, la storia della produzione per ragazzi nei vari paesi, ma chiarisce anche l'impostazione che è stata data, dai paesi stessi, al problema, per trovarne la soluzione più adatta.

Quest'ultima si identifica, per Verdone, con un deciso intervento dello Stato, in qualità di tutelatore degli interessi e dei diritti della gioventù, e per questo Verdone si fa sostenitore del progetto di legge, presentato alla Camera dei Deputati italiana, nel corso del 1953, dalle onorevoli Colini Lombardi, Dal Canton e Tibaldi Chiesa. Progetto di legge che mira a sostituire, ai film vietati per i ragazzi, altri spettacoli ad essi idonei. Nel sostenere la sua tesi, Verdone ricorre spesso all'esempio attinto dall'esperienza delle nazioni dove esiste una vera e propria cinematografia per ragazzi, con caratteristiche specifiche.

Noi possiamo spesso concordare con i sommari giudizi dell'autore in sede storica, anche se, per esempio, eleviamo qualche riserva circa l'apprezzamento restrittivo ch'egli fa della produzione dei paesi dell'Europa orientale (specie in quanto le critiche ad essa mosse da Verdone potrebbero, caso mai, venir estese, per analogia o in senso opposto, alla produzione di paesi occidentali). E concordiamo, almeno di massima, sulla generale impostazione ch'egli fa del problema. La cinematografia per ragazzi rientra, infatti, tra le mete cui la produzione italiana deve tendere, insieme con una

valida cinematografia didattica, scientifico-divulgativa, e via dicendo.

Meno consenzienti ci trova, caso mai, la posizione dell'autore, in linea di principio, sul rapporto arte-morale: «Bello e buono non si identificano, e tanto meno, quindi, bello e morale. Anzi l'immorale e il non buono possono presentarsi proprio, come l'angelo ribelle, sotto le spoglie del "bello"». Si tratta, comunque, di limitare la portata delle affermazioni del Verdone allo specifico problema del film per ragazzi. Per risolvere il quale, egli dice, bisogna, almeno per ora, prescindere da un problema estetico, rimanendo sul terreno, diciamo così, pedagogico. Il che può esser vero. Ma occorre pur tener presente la sensibilità istintiva dei ragazzi, cui non basta presentare un film "moralmente positivo", per appagarne le ormai scaltrite facoltà percettive e critiche, le quali esigono, né più né meno che quelle degli adulti, se pure su diverso piano, un film "bello".

C. Lizzani, *Il cinema italiano*, Parenti, Firenze 1954, 2° edizione, s. i. p.

Sulla fisionomia di questo volume e sul suo singolare valore, non già di contributo alla storia, ma di storia vera e propria (sia pure con tutti i suoi limiti di "sintesi" pregnante), ha già riferito Sergio De Santis nel numero 125 di «Cinema». Non è quindi il caso di ritornare in argomento, anche se non ci stancheremo di raccomandare all'attenzione del lettore un'opera come questa, che nasce da una consapevolezza del fatto storiografico davvero insolita, consapevolezza che dimostra, accanto alla formazione marxistica del suo autore, la presenza implicita e suggestiva della lezione crociana e postcrociana.

Quello che appariva insufficiente, nella prima edizione del volume di Lizzani, in rapporto anche alla limitata funzione informativa assunta dal testo, era l'apparato di documentazione che lo integrava, dovuto a Leopoldo Paciscopi e Giorgio Signorini. Ora questi ultimi hanno ovviato all'inconveniente, in vista della seconda edizione, la quale esce così corredata di una filmografia non dico certo completa, ma piuttosto ricca, e comunque di dimensioni quasi doppie, rispetto alla precedente. In essa non mancano, specie per quanto riguarda il cinema dell'altro ieri, più o meno vistose lacune, le quali, penso, scompariranno attraverso il succedersi delle edizioni, che auguriamo al volume. I compilatori hanno poi voluto aggiungere, a titolo di documentazione integrativa, alcuni testi assortiti, ed in particolare brani di sceneggiature. Utile decisione, senza dubbio, ma sarebbe stato augurabile ch'essi avessero potuto includere brani non ancora pubblicati al-

trove. Mentre invece è sembrato più comodo ricorrere ad estratti agevolmente reperibili nella collezione di «Bianco e Nero». Più interessante, quindi, il soggetto di Zavattini e Mondaini *Buoni per un giorno*, in quanto attinto alla meno diffusa collezione di «Quadrivio» (la testimonianza è importante ai fini di un raffronto col film *Darò un milione*, che ne derivò Camerini, snaturando notevolmente le intenzioni dei soggettisti, come ebbe a dichiarare Zavattini stesso). Alla pazienza di Paciscopi e Signorini ci raccomandiamo per ulteriori contributi informativi di evidente utilità, primo fra tutti una ragionata bibliografia.

Non sarà inutile osservare come questa seconda edizione giunga a ben pochi mesi dalla prima: dobbiamo trarre dalla circostanza la conclusione che i buoni libri di cinema si vendono in Italia con ritmo sostenuto? Crediamo di sì, in base anche ad altre notizie in nostro possesso, e ce ne rallegriamo.

A LETTO AL BUIO

a. VII, n. 130, marzo 1954, pp. 157-159

Su «L'eco del cinema» del 15 marzo 1954 U.B. (alias Umberto Barbaro) è partito, lancia in resta, contro i mulini a vento. Impresa avventata, che a Don Chisciotte costò di molte ammaccature. Barbaro, dunque, nel suo editoriale *La perla nera*, se la prende col sottoscritto, colpevole di aver pubblicato un certo articolo sulla rivista «Unitalia Film». (Avverto subito, tra parentesi, che tale articolo comparve sulla rivista alquanto diverso da come era stato scritto: al titolo *Per un'industria sana*, che avevo messo io, ne era stato sostituito un altro: *Un'industria efficiente*, dove la semplice assenza del "per" implicava una diversità considerevole di posizione, in quanto io, a differenza di «Unitalia» non considero quella cinematografica italiana come un'industria già sana, ma come una industria da risanare. Così pure nel contesto erano state eliminate intere frasi e capoversi, che potevano essere fastidiosi dal punto di vista dei compilatori del fascicolo. Tutto ciò a mia insaputa, s'intende, onde, accortomi della manomissione a stampa della rivista avvenuta, me ne lagnai con chi di dovere. Riferisco questo a titolo di cronaca e non per cercare giustificazioni, in quanto il testo apparso sulla rivista rispecchia egualmente la sostanza del mio pensiero. In ogni caso, la

copia di quello originale è sempre a disposizione di U.B.). Dunque, dicevo che Barbaro ha sprecato una considerevole dose di energia e di piombo per sfondare con veemenza alcune porte spalancate. Esercizio quant'altro mai infruttuoso.

Nell'articolo incriminato, partendo dalla distinzione tra il film quale arte ed il cinema quale industria, io osservavo come il raggiungimento di una produzione «fondata su una media qualitativa stabile» costituisca «la chiave di volta per una cinematografia che nutra serie ambizioni di natura industriale». E di conseguenza mi dichiaravo consenziente con il proposito, manifestato dal presidente dell'ANICA, di addivenire ad una concentrazione dei produttori, per eliminare la piccola speculazione, attualmente in fiore nell'ambito della nostra industria cinematografica, grazie all'appoggio diretto ed indiretto di cui godono i peggiori avventurieri. Soggiungevo che una nuova organizzazione, dalle basi industriali più serie, avrebbe potuto tenere utilmente d'occhio l'esempio di Hollywood, limitatamente, s'intende, alla formazione di uno spirito professionale, il quale consenta di eliminare l'improvvisazione deleteria, nel campo degli attori come in quello dei registi, e via dicendo.

Barbaro per il suo editoriale ha adottato il sistema caro ai polemisti a corto di argomenti; ha, cioè, ritagliato alcune frasi dal mio articolo, in modo da potersene servire senza troppi scrupoli per i fini suoi. Così, per esempio, secondo Barbaro io avrei additato senza riserve «all'esempio e all'emulazione dei produttori italiani» la pratica di Hollywood, «quale auspicio dell'instaurarsi in Italia, su larga scala, di una seria mentalità costruttiva nel campo del cinema». Ora è verissimo che io ho affermato e affermo, ragionando di industria cinematografica, che noi abbiamo tutto da imparare da Hollywood dal punto di vista dell'organizzazione professionale, ma è altrettanto vero che nell'articolo in questione io affermavo pure: «il richiamo all'esempio di Hollywood va inteso con estrema cautela… La naturale vivacità del talento italiano è destinata a valere di correttivo alle possibili tendenze verso l'organizzazione in serie, che è invece quella da cui dobbiamo rifuggire. Ciò che si reclama è un impianto di produzione saldo, sano, nell'ambito del quale però le energie creative debbono essere lasciate il più possibile libere di espandersi». («Esattamente al contrario di quanto si verifica a Hollywood», si leggeva subito dopo, nel testo originale, censurato dal redattore di «Unitalia Film». E poco prima: «Io taccio di imprudenza e

di miopia quei produttori italiani i quali ritengono di poter muovere la concorrenza a Hollywood contraffacendone i prodotti… Tenere d'occhio l'esempio di Hollywood, in fatto di razionalità e di sistematicità, non significa certo puntare su quella "standardizzazione", su quel deleterio ossequio per le formule, i quali hanno condotto la cinematografia d'oltre oceano ai mali passi attuali, corrispondenti ad una implacabile crisi di inaridimento»). Frasi censurate a parte, il mio pensiero era egualmente abbastanza chiaro. Ma a Barbaro ha fatto comodo fingere di non aver letto certe mie frasi o parole. Per poi imbastire un bel discorso di tre colonne, rivolto ad un fantasma da lui stesso costruito.

Si potrebbe anche, volonterosamente, cercar di credere alla buonafede di Barbaro. Ma solo ad un patto: di constatare la sua ignoranza circa quanto il sottoscritto vien pubblicando un po' dovunque da dieci anni. Se Barbaro si prendesse la briga di leggere più regolarmente quanto scrivo io, così come io mi prendo la briga di leggere quanto scrive lui, certi abbagli li eviterebbe. Intendiamoci, lungi da me il pensiero di ritenerlo obbligato a sorbirsi la mia prosa, che gli riesce, evidentemente, indigesta. Ma mi sembra evidente che è lecito ed onesto entrare in polemica solo con persone della cui attività e del cui orientamento di pensiero si sia al corrente. Se Barbaro conoscesse soltanto qualcuno degli infiniti saggi, scritti e scrittarelli che in vita mia ho dedicato al cinema americano, saprebbe come la penso a questo riguardo, e non mostrerebbe, alquanto madornalmente, di scambiarmi per sostenitore dello "standard" hollywoodiano… Per citargli uno dei più recenti miei articoli sull'argomento, in *L'America giudica il film italiano* («Ferrania», dicembre 1953) si leggeva: «È opinione diffusa, tra gli americani che hanno a cuore la diffusione del film italiano negli Stati Uniti, che il nostro cinema sbagli tattica, spinto come appare, da una sorta di euforia produttiva, a mettersi in concorrenza con Hollywood sul suo stesso terreno, del film, cioè, confezionato in base a determinate formule *Standard*. "Un film all'americana sarà sempre preferibile se fatto a Hollywood", sostengono le persone di cui sopra. E non mi sembra sia possibile dar loro torto».

Ciò stabilito, sono costretto a notare come Barbaro prenda lucciole per lanterne allorché mi accusa di valutare «i fatti artistici con criteri e metri industriali», per aver io affermato che «la opera d'eccezione può essere stimolata a nascere, al di fuori dei solitari lampeggiamenti della genialità, dall'esistenza di un "humus" fertile, di un terreno di comune intesa culturale

e produttiva». Ora – a parte il fatto che nella frase immediatamente precedente, caduta sotto le solite forbici, avevo chiarito che «il capolavoro abbisogna di un particolare clima di libertà, difficilmente nasce nell'ambito di un'industria organizzata, eccetto che in rari casi di "incontro" spirituale tra produttore e regista, i quali si risolvono in una sorta di mecenatismo all'ombra di un non sempre convinto consiglio d'amministrazione» – a parte ciò, dicevo, non capisco proprio da quali elementi Barbaro sia autorizzato ad attribuirmi un concetto di "capolavoro" analogo a quello dei grandi boss delle case di produzione. americane e non, i quali per capolavoro intendono "supercolosso", produzione costosa, la cui superiorità rispetto alla media si misura soltanto in tracotante dispiego di mezzi produttivi. E tanto più mi meraviglio in quanto nel suo ragionamento Barbaro dimostra una sorprendente carenza di informazione circa le costumanze dell'industria americana, dove simili *mammuth* (leggi *Via col vento*, *Quo Vadis* e simili) non vengono affatto messi in cantiere per ragioni di prestigio, come egli mostra di credere, bensì in base a robusti calcoli industriali, i quali si dimostrano in genere fondatissimi, come risulta dal fatto che di regola tali "supercolossi" – vedi quelli citati – procurano ai rispettivi produttori guadagni proporzionati al loro costo di produzione. I film di prestigio che Hollywood – al pari di altre industrie cinematografiche – produce (e soprattutto produceva, prima del "maccartismo", del panico per la concorrenza televisiva e via dicendo) sono ben altri, e di assai minor costo. Film come *Furore* stanno a dimostrare che un capolavoro può nascere, circostanze aiutando, anche in un clima industriale quale l'hollywoodiano (sia pure quello del 1940, che era alquanto diverso dall'attuale). Perfino la filistea per eccellenza, la Metro Goldwyn Mayer, ha tra l'altro prodotto, nel 1949, un *Intruder in the Dust*, dal romanzo di Faulkner. Sono cose – se ne convinca Barbaro – che capitano, ogni tanto. Come capita che una grossa casa come la defunta Universalia si muova incontro a Visconti in difficoltà, per consentirgli di condurre a termine un film quale *La terra trema*, che non si può dire si annunciasse come dotato di potentissimo richiamo commerciale.

Questo, è chiaro, ho voluto dire quando ho sostenuto che il capolavoro può più probabilmente nascere in seno ad un'attività indipendente, ma può anche nascere in seno ad un'industria. Non credo sia necessario moltiplicare esempi a conforto della mia tesi, quando penso di aver a che fare con una persona dotta in materia di storia del cinema, come Umberto

Barbaro. Il quale farebbe bene a destinare a miglior occasione le sue compiaciute definizioni, prese a prestito dal signor de La Palisse buon'anima: «Capolavoro vuol dire opera d'arte superiore e perfetta, e non supercolosso». Oppure: «Artisticamente parlando, produzione media vuol dire complesso di opere di qualche valore, ma non pienamente realizzate sul piano dell'arte. E non opere di medio costo e di buon rendimento». E chi gli ha mai detto il contrario? È precisamente a quella produzione media intesa dal punto di vista artistico che io facevo allusione nel mio articolo, sostenendo la necessità del suo diffondersi, quale strumento, oltre tutto, di maturazione di più larghi quadri per il nostro cinema. Su questo argomento della produzione media, scrivevo nell'editoriale *L'arte non c'entra*, apparso nel n. 125 di questa rivista, in polemica, con Enrico Giannelli, autore del volume *Cinema europeo*: «Noi crediamo quindi che la finalità che devono proporsi le iniziative sostenute dal Giannelli sia soprattutto l'elevazione del prodotto medio, che va considerato la base di un'industria sana. Del resto, constatiamo con piacere che l'elevazione della media qualitativa è auspicata pure dall'autore di *Cinema europeo*, ma non vorremmo che egli, chiuso in una concezione del cinema come fatto puramente industriale, tendesse a considerarla ultima ed unica delle finalità. Se tale dovesse rivelarsi il punto di vista dei produttori, oggi in posizione ambigua nei confronti delle espressioni più autentiche del cinema italiano, lo Stato farà bene a prendere le proprie misure per la salvaguardia del cinema come fatto di cultura, come espressione d'arte, come strumento di progresso, lasciando ai produttori responsabilità ed onere delle loro provate speculazioni». Nello stesso scritto, poco sopra, avevo polemizzato col Giannelli a proposito delle coproduzioni, da lui sostenute con argomenti equivoci, e poco sotto denunciavo la sua incredibile ed «incrollabile fiducia nella libertà hollywoodiana». Ed in materia di organizzazione industriale scrivevo nell'editoriale *Et Bubbius dixit* (n. 119 di questa rivista), dopo aver polemizzato coi sostenitori dell'attuale legge sul cinema: «Non vorremmo – e non sembri, la nostra, irriverenza – che al cinema italiano capitasse la sorte di quella tal rana, che, per voler fare concorrenza al bove, scoppiò fragorosamente andando in mille pezzi». E nell'editoriale *Noleggio e cameriere* (n. 128 di questa rivista) sostenevo che alle opere di elevato impegno d'arte «andrebbero riservati i rientri, ad esse i periodi di programmazione obbligatoria, con impegno, da parte dello Stato, di rimborso agli esercenti, in equa misura, delle eventuali perdite subite con

film i quali, a dispetto di ogni seria preparazione pubblicitaria, non avessero incontrato il favore del pubblico». Sul serio Barbaro crede di poter trovare, tra i suoi lettori, qualcuno tanto ingenuo da prestar fede all'edificante ritrattino ch'egli ha abbozzato di me in veste di paladino dell'industria?

Quando Barbaro mi addita alcuni titoli – scelti abbastanza tendenziosamente – della produzione italiana postbellica, quali esempi di nobile produzione indipendente, sfonda ancora una volta una porta aperta. Perché, recensendo *Cronache di poveri amanti* nel n. 127 di «Cinema», io avevo appunto scritto: «Il fatto… che il film sia stato felicemente prodotto dalla Cooperativa può costituire un'eloquente lezione per quei produttori o registi che, dopo averlo vagheggiato fin dall'apparire del romanzo, hanno abbandonato il progetto per istrada, essendosi lasciati scoraggiare dalle difficoltà e dai rischi di vario genere ad esso inerenti». Quando Barbaro mi accusa di voler sopprimere gli "indipendenti", dice una cosa che non sta né in cielo né in terra. Io voglio tutt'altro, e, se Barbaro non si ostinasse a voler cambiare le carte in tavola, gli basterebbe, per convincersene, rileggersi proprio l'articolo su «Unitalia Film», che lo ha tanto infastidito: «… si tratta di estirpare una volta per tutte dal cinema italiano la pianta maligna dei paltonieri, i quali speculano sulla credulità e sulla vanità altrui per improvvisare produzioni effimere e franate alle basi». Ho citato una frase stampata in tutte lettere non una delle frasi tagliate dalla redazione. Di fronte alle strane reazioni di Barbaro, cosa dovrei mai concludere? Che a lui non interessano provvedimenti atti ad eliminare dal nostro cinema gli avventurieri, gli spacciatori di assegni a vuoto, le catene di cambiali più o meno protestate, le effimere sedicenti case di produzione che spariscono da un giorno all'altro, senza lasciar altra traccia che quella dei debiti che non saranno mai soddisfatti, le produzioni interrotte nel pieno della lavorazione per mancanza di fondi lasciando sul lastrico chi vi si trova impegnato da un regolare contratto? Sarebbe una dura conclusione, nei confronti di un moralista della sua statura. Perché questa è la verità: che l'esempio che Barbaro mi cita, del *Piccolo fuggitivo*, al quale io mi affretto ad aggiungere quello di *The Quiet One*, non significa assolutamente nulla, in rapporto al discorso che avevo avviato io: la concentrazione di produttori prevista dall'ANICA e da me approvata riguarda, appunto, le case iscritte all'ANICA, cioè poste su una base industriale di attività. Se per avventura i tre tizi che, con pochi dollari e molta buona volontà e spirito poetico,

hanno prodotto *Il piccolo fuggitivo* esistessero in Italia, non sarebbero certo iscritti all'ANICA, e il discorso neppure li riguarderebbe. Si parla di eliminare dei loschi avventurieri, e Barbaro si allarma, credendo (o fingendo di credere) che si vogliano eliminare degli incantevoli "irregolari", poeti della "caméra-stylo". Il fatto è che la situazione è diversa in Italia che in America: laggiù le maglie dell'industria si vanno sempre più rinserrando, nei confronti degli "irregolari", però esistono dei poeti vagabondi, che a 16 mm girano *The Quiet One*. In Italia le macchine da presa a 16 mm sono in mano a distinti signori, i quali "si dilettano" di fare dell'Arcadia più o meno sgrammaticata a spese di quell'istituto di beneficenza che si chiama FEDIC. Esistono, però, in compenso, degli organismi di regolare produzione sani, anche se di modesta consistenza industriale, come, verbigrazia, la Cooperativa Spettatori Produttori Cinematografici, e di questi non è certo il sottoscritto ad auspicare la soppressione.

Se Barbaro si fosse disturbato ad informarsi, o se quanto meno avesse letto con minor disattenzione, o con minor tendenziosità, l'articolo che aveva sott'occhio, si sarebbe accorto che su parecchi e fondamentali punti siamo assai meno lontani di quanto crede. Il punto di dissenso è, caso mai, un altro: quello riguardante l'utilità di una industria organizzata, nell'ambito della quale i registi non vengano raccolti dalla strada, in base a chi sa quali criteri ed interessi, gli attori non vengano improvvisati ad ogni costo, ma vengano addestrati in appositi *workshops*, gli scenaristi vengano avvezzati ad un lavoro continuativo, insomma tutti coloro che concorrono alla nascita dell'opera cinematografica vengano selezionati, salvo le debite, rare eccezioni, in base ad un serio apprendimento del mestiere. Come si fa, vedi caso, nell'Unione Sovietica. Ora Barbaro, in omaggio ai suoi fini polemici, vuol ostentare disprezzo per il mestiere, cioè per la grammatica e la sintassi. Ma Alessandro Manzoni, prima di scrivere *I promessi sposi*, ha imparato la grammatica e la sintassi. Come, nel loro campo, tutti i nostri migliori registi l'hanno imparate, attraverso questo o quel tirocinio. Rossellini, che non le ha volute imparare, dopo i felici lampi di genio iniziali si è trovato e continua a trovarsi a mal partito. Una rondine non fa primavera. Come non la fanno *The Quiet One* o *Il piccolo fuggitivo*, frutti di circostanze troppo eccezionali, per poter essere assunti quali esempi dovunque, comunque e sempre applicabili. Il cinema è un fenomeno complesso, e come tale va considerato, prescindendo da comode e sbrigative semplificazioni.

Fa meraviglia dover insistere su certi argomenti, rivolgendosi ad una persona che non è nata ieri a questi interessi. Ma tant'è: il gusto del paradosso polemico finisce per prevalere, anche in persone che si ha ogni ragione di ritenere arci-qualificate. A parte il fatto, ben noto, che non c'è peggior sordo di quello che non vuol sentire. Mi permetterei, concludendo, di consigliare a Barbaro di serbare le sue energie polemiche per migliori, più consistenti e più fruttuose occasioni. E di cercar di conciliare talune sue intransigenti affermazioni con la prassi critica seguita dalla sua rivista, usa a trattare con maggiore o minor benevolenza perfino modesti prodotti di natura scopertamente commerciale. Dicono a Firenze, in circostanze consimili: «Se non ha altri moccoli da accendere, può andare a letto al buio».

Film di questi giorni

a. VII, n. 130, marzo 1954, pp. 179-183

Tempi nostri (Alessandro Blasetti, 1954)

Se, con questo *Zibaldone n. 2*, Alessandro Blasetti si fosse proposto semplicemente di dare un seguito al primo, *Altri tempi* (1952), sulla base del consueto sfruttamento commerciale del successo, non sarebbe il caso di prendere le cose troppo al tragico. Si tratterebbe di un fenomeno caratteristico del mondo del cinema, generato da un più o meno esatto calcolo di natura economica. Disgraziatamente, le cose non stanno così. Anzi tutto, Blasetti crede fermamente nella bontà della formula "zibaldone", ci crede tanto da aver dato involontariamente origine a tutta una fioritura più o meno bastarda, cresciuta dall'aureo (voglio dire fruttifero) quanto mediocre ceppo di *Altri tempi*. E noi non staremo qui a fare il processo ad un "genere" fortunato quanto, con ogni probabilità, destinato, come tutte le mode, ad esistenza effimera. Del resto, si tratta di un discorso che io stesso ed altri abbiamo già fatto, o almeno abbozzato. Ma il fatto più grave è un altro: che, cioè, il regista ha inteso «fare un film di *cronaca*», un «esame realistico, anche se incompleto, della società italiana del dopoguerra»[77]. Ora, se dobbiamo tener conto di tali intenzioni – del resto abbastanza trasparenti dal

[77] G. Vittorini, *Tempi nostri senza furto in pasticceria*, in «Cinema Nuovo», n. 26, dicembre 1953.

contesto del film –, non possiamo non esprimere la nostra desolazione di fronte al risultato. Il quale conferma, se pur ve ne fosse bisogno, una cosa: che Blasetti non è un regista realista. La sua opera può, ora sulla via dell'epica (*1860*, 1934), ora sulla via dell'intimismo (*4 passi fra le nuvole*, 1942; *Prima comunione*, 1950), colorarsi di tinte vagamente realistiche, ma si tratta di coincidenze sporadiche e non probanti. Blasetti è fatto per raccontare favole, con un più o meno spiccato estro fantastico e decorativo, con un più o meno decisivo sottofondo letterario (non per nulla egli sostiene certe teorie circa la paternità dell'opera cinematografica, sottratta in buona misura al regista, in favore dello scenarista). Se Blasetti non ha più dato, nel dopoguerra, opere degne del suo prestigio d'un tempo, è probabilmente perché la fioritura neorealistica lo ha posto a disagio, ha creato in lui una sorta di spiegabile "complesso", il quale lo ha indotto a ripercorrere, con una sincerità soltanto ideologica (non stilistica), le orme altrui. A suo tempo *Un giorno nella vita* (1946) suscitò in noi una impressione di scarsa autenticità, perché, di fronte al bruciante realismo immediato di Rossellini, il realismo mediato di Blasetti non poteva non palesare la propria natura occasionale. Forse Blasetti se ne accorse, poiché andò alla ricerca di nuove strade. Ma oggi, sotto le vesti un poco arlecchinesche di uno "zibaldone", il suo realismo di seconda mano ricompare, e con esiti anche meno felici. Si intende che, se c'è una cosa da mettere al di sopra d'ogni sospetto, questa è la buona fede del regista, ancora una volta dedito alla formulazione di un messaggio morale positivo, incoraggiante, in una parola ottimistico. Ieri egli lodava, nostalgicamente, la civiltà della gente "d'antan", oggi posa lo sguardo sulla appellata umanità dei propri giorni, ma solo per comunicare agli spettatori la sua fiducia in un domani sopportabile e forse lieto. Secondo Blasetti, «tanto meglio e tanto più presto si potranno risolvere» i problemi del momento «quanto meno ci si abbandonerà alla sfiducia, cioè alla disperazione che conduce alla violenza»[78]. In omaggio a tal principio Blasetti ha scelto questi, piuttosto che altri, racconti; in omaggio ad esso ha apportato sensibili modifiche a quelli, tra i racconti prescelti, le cui conclusioni non risultavano in linea con i suoi propositi. Così i due protagonisti di *Mara* di Vasco Pratolini finiscono, nel film, per avviarsi verso una vita in comune, basata su due generici "soldi di speranza", mentre nella pagina scritta si di-

[78] *Ibid.*

videvano, l'una diretta al bordello, l'altro alla sua modesta scuoletta elementare; così la vecchia di *Casa d'altri* di Silvio D'Arzo rinunzia, per Blasetti, al suicidio suggerito dalla disperazione di una vita sconfortevolmente monotona ed inutile, il quale concludeva il racconto (soggiungo che vi rinunzia in seguito ad una specie di posticcio miracolo, costituito da un incidente capitato al prete suo "confessore", salvando il quale essa può rendersi conto di essere ancora buona a qualcosa in questo mondo squallido). Parlavo poc'anzi di genericità; il termine è valido non soltanto per la conclusione di Mara, ma per ogni aspetto del film, dalla scelta del materiale letterario su cui lavorare (scelta effettuata da Blasetti insieme con Suso Cecchi d'Amico) al modo in cui tale materiale è stato sviluppato ai fini narrativi e dimostrativi. Che significa, tanto per cominciare, l'inclusione, in apertura, dei tre scherzetti *Il bacio* di Achille Campanile, *Gli innamorati* di Ercole Patti, *Scusi, ma…* di Anton Germano Rossi? Essi vorrebbero rappresentare tre variazioni sull'amore anteguerra (dal 1920 al 1940), l'amore di una società non presaga della catastrofe che stava addensandosi sul suo capo. Posto che sia così – e altra spiegazione non vedo – non mi riesce egualmente di capire quale funzionalità essi rivestano nei confronti di quanto segue. Anzi tutto, il film non vuol essere soltanto un film d'amore; e quindi l'angolo sotto cui viene osservata caricaturalmente l'anteguerra risulta ben ristretto e casuale. In secondo luogo, l'umorismo ora caustico ora raggelante dei tre scrittori non ha potuto perdere la propria natura verbalistica, traducendosi in immagini si è ingoffito, disperso. Non sono rimaste che tre mediocri freddure, quella (Campanile) degli innamorati che proseguono ad oltranza un bacio, pur pensando a tutt'altro di assai meno poetico (pedestremente risolta con uno sdoppiamento di figure per sovraimpressione); quella (Patti) degli amanti che litigano esasperantemente, pretendendo ognuno di poter impunemente sostenere che il proprio amore è più grande di quello del compagno; quella (Rossi) del marito, della moglie e dell'amante, che svolge in chiave di beffa il tema caro al cinema prebellico dei "telefoni bianchi". Il colmo di tale futilità è raggiunto, tuttavia, dal film nell'episodio di chiusura, quello, cioè, che dovrebbe, in sostanza, rappresentare l'essenza del momento che viviamo: e non è invece che un grossolano pretesto (*La macchina fotografica*), offerto da Age e Scarpelli all'incontinenza di un Totò travestito da gagà in "montgomery" ed alla esuberanza di curve di Sophia Loren. Giova dire che, in simili melensaggini (poiché nell'inadeguata tra-

duzione cinematografica anche la spiritosa invenzione di un Campanile si risolve in una melensaggine), pure il contributo degli interpreti (che, in altri episodi, è tale da risollevare considerevolmente il livello dell'opera) appare scialbo, irrisolutivo, tutt'al più sterilmente impegnato, come nel caso di Checchi e della Arnova (*Gli innamorati*), in una ripetizione della pungente schermaglia di *Meno di un giorno*, in *Altri tempi*. La bozzettistica corrività che contraddistingue il linguaggio del film non risparmia neppure l'episodio marottiano di *Don Corradino*. Se questo, storia di un maturo conducente d'autobus, il quale si serve della vettura per le sue scanzonate imprese amatorie, finisce con l'ottenere un risultato di esteriore piacevolezza, è soltanto per merito di un De Sica sorridente ed assassino, di una Maria Fiore genuina e procace, di un Eduardo De Filippo (autore dei dialoghi del raccontino, sulla base di una sceneggiatura di Continenza) come al solito sostanzioso. Ma è certo che l'iridescenza della prodiga fantasia di Marotta non è riconoscibile nella anonima scrittura blasettiana, spesso indulgente al luogo comune. Ho nominato cinque episodi, e si può dire che non uno tra essi abbia qualche precisa attinenza con l'ambizioso programma del film, riguardante i "tempi nostri". Qualche più o meno vaga attinenza con il tema hanno i quattro episodi centrali, come *Mara*, dove l'incontro d'amore tra il maestrino e l'aspirante prostituta avviene sullo sfondo delle macerie di una Firenze immediatamente postbellica (ma, anche qui, l'ambientazione è generica, direi falsa, la presenza di qualche militare alleato nello sfondo sembra occasionale; l'unica autenticità deriva dal garbo di Yves Montand e Danièle Delorme, che il doppiato costringe a toscaneggiare in omaggio al realismo). O come *Casa d'altri* dove la montagna emiliana (che nel racconto di D'Arzo, un po' acerbo, un po' ricercato nella scrittura, un po' sproporzionato, ma non privo d'interesse, empiva di sé la pagina) non riesce ad assumere una concreta presenza ambientale, le due figure del racconto rimanendo come campate in aria, fuori di una realtà riconoscibile. (Si salva, s'intende, la trovata del narratore, che era singolare – la vecchia chiede al sacerdote se in casi eccezionali come il suo non si possa evadere dalle norme religiose ed essere autorizzati al suicidio –, ma su un piano puramente letterario, enunciativo, e quindi, ancora una volta, generico). O come, più vagamente, in *Scena all'aperto*, dove, nella scia di un racconto di Marino Moretti, si descrive l'incontro di due anziani signori, relitti di un mondo che fu, spazzato via dalla guerra, i quali si ritrovano a far da com-

parsa per un film, e decidono di unirsi, ormai vecchi, nel nome di un amore non realizzato a suo tempo. È chiaro che l'allusione ad una realtà contemporanea è qui tradotta sul piano di un bozzettino romanticheggiante, riscattato dalla galanteria impeccabile di De Sica e dalla tenera grazia crepuscolare di Elisa Cegani. Rimane *Il pupo*, che Suso Cecchi d'Amico ha sceneggiato e dialogato con sorvegliato gusto, sulla base, fedelmente rispettata e, direi, arricchita, di uno dei "racconti romani" di Alberto Moravia. Si tratta di due giovani sposi, miserabili abitanti d'una borgata, i quali, ridotti alla disperazione, decidono di abbandonare il loro ultimo nato, perché altri più ricco lo cresca. E vagano dapprima di chiesa in chiesa, depositano poi il pargolo in un'auto, per finire col decidere, secondo natura, che la soluzione migliore è di tenerselo, continuando a stringere i denti, a far sacrifici e a sperare in meglio. Qui la scrittura si fa realistica (la presenza della Cecchi d'Amico penso sia stata determinante); qui il riferimento ad una realtà d'oggi non è assente, o velleitario, ma preciso, anche se espresso negli angusti termini di un bozzetto. La decadenza di una classe sociale; il dilagare della prostituzione in seguito all'estendersi della miseria, recata dalla guerra; lo smarrimento di valide ragioni di vita, in questo nostro dopoguerra. Tali sarebbero stati i temi di *Scena all'aperto*, di *Mara*, di *Casa d'altri*. Ma il regista ha solo sfiorato il nucleo vivo ch'essi racchiudevano, si è fermato in superficie, il legame tra i fatterelli da lui narrati ed altri fatti più grandi risulta nei tre episodi privo di evidenza. L'ultimo nominato, poi, potrebbe svolgersi pure in "altri tempi" (così era, del resto, anche in D'Arzo, che non aveva mirato ad una troppo concreta storicizzazione della vicenda). Invece, il tema di *Il pupo* affiora, entro una Roma ancora recante le tracce della guerra (le camionette), grazie anche alla generosità umana della prestazione di Marcello Mastroianni e soprattutto di Lea Padovani, ancora una volta stupenda nel suo materno accoramento e nella sua popolaresca veemenza (ho ripensato a *Cristo fra i muratori*). Certo, anche l'episodio più riuscito appare indicativo dei limiti autoimpostisi da Blasetti: il suo finale ottimistico, già esistente in Moravia, non deriva se non dalla spontanea piena di un sentimento, il quale prevale momentaneamente su un crudele raziocinio. Non solo, ma l'aver ben specificato che l'azione si svolge alcuni anni addietro, all'epoca delle "camionette", starebbe a significare in Blasetti il discutibile proposito di asserire che miserie del genere appartengono al passato. (All'oggi apparterrebbero solo i lazzi scurrili di Totò fotografo).

Insomma, con *Tempi nostri* si è avuto un chiaro indice della estraneità della tematica realistica al temperamento di Blasetti, dal quale sarebbe lecito augurarsi un ritorno, finalmente, alla vena epica di *1860* o a quella picaresco-decorativa di *Un'avventura di Salvator Rosa* (1939), a lui ben più congeniali. Ma si è avuto pure una riconferma della crisi intima del film ad episodi. Abbandonato il macchiettistico venditore di libri usati, Blasetti ha qui, infatti, puntato, per le prime pagine frivole del suo "zibaldone", sull'apporto canoro del quartetto Cetra, con Gorni Kramer al piano, poi, bruscamente, per quelle serie, su un album di fotografie che si sfogliano, generiche come il film e ai vari brani di esso ben poco attinenti. Concessioni al gusto rivistaiolo, cascami del realismo cronistico e indulgenza verso la più irrisolutiva casualità si sono dati la mano per sottolineare la grossolana imbastitura al filo bianco di un film privo di consistenti ragioni d'essere e quindi di valore rappresentativo, sia pur relativamente intenso.

Maddalena (Augusto Genina, 1954)

Dice la saggezza popolare: «Scherza coi fanti e lascia stare i santi». Ma Augusto Genina sembra deciso a non prestarle attenzione, teso come appare – e non da oggi – a captare nell'aria le suggestioni del momento, in un senso piuttosto occasionale che realistico. Allo stesso modo che nel 1936 si è adeguato ad un clima pervaso dal "mal d'Africa" (*Squadrone bianco*), che nel 1940-1942 si è lasciato attrarre da fervori bellici (*L'assedio dell'Alcazar*; *Bengasi*), che nel 1952 si è rivolto verso i succubi delle droghe, gioventù perduta di questo dopoguerra (*Tre storie proibite*), oggi Genina (come già nel 1949, *Cielo sulla palude*) si è orientato verso le estasi dei santi. Si tratta di una sorta di mimetismo analogo a quello di certi animali conosciuti sui libri di zoologia e nei documentari scientifico-divulgativi, e caro ad un regista ormai in possesso, dopo quarant'anni di servizio, di un mestiere sufficientemente smaliziato per potergli consentire il trapasso da questo a quel genere, da questa a quella maniera. Epica ed agiografia, realismo e melodramma nell'opera di Genina si susseguono senza soluzione di continuità quando addirittura non cercano una improbabile fusione. È questo il caso appunto di *Maddalena*, che vorrebbe essere un melodramma realistico con finalità agiografiche. Troppe cose in una volta. Il regista dimostrò a suo tempo[79] piena soddisfazione nei confronti del soggetto offertogli da un

[79] A. Navarro-Linares, *Intervista a Genina*, in «Cinema», n. 123, dicembre 1953.

dramma, *Servant of God*, di una non meglio identificata Madeleine Masson de Belavalle. Né poteva essere altrimenti, poiché Genina è uomo che ama ed ha libertà di scegliersi i soggetti a proprio criterio. Ma il particolare non depone a favore della sua sensibilità. Poiché il soggetto di *Maddalena* non è che un melodramma efferatamente trucibaldo, caratterizzato da un compiacimento di pessimo gusto per i contrasti più scoperti e più acri. Pensate un po': una incancrenita prostituta (l'ennesima del cinema italiano postbellico) viene chiamata a far da Madonna in una sacra processione. Qualcuno – prevenuto dal regista stesso – ha menzionato D'Annunzio, di fronte a questo "mélange" di scadente folklore, di estetismo d'accatto e di passionalità brutale, verniciato di misticismo. Dio mio, possiamo anche comprendere. Ogni donna da trivio che ascenda l'erta del martirio può esser considerata parente di Mila di Codra. Specie se le faccia da cornice un paese dedito alla pastorizia ed a simili attività. Padronissimo qualcuno di aver creduto di udir echeggiare il fatidico grido "alla bica, alla bica!", in mezzo alla folla urlante che perseguita la "respectueuse" di Genina. Ma il fatto è che le ambizioni sono state anche maggiori. Dietro a Maddalena (come del resto dietro a Mila) si proiettano grandi ombre evangeliche: quelle di un'altra Maddalena, cui molti peccati vennero rimessi nel nome del molto amore da lei prodigato; quella di un'adultera, cui Cristo perdonò, impedendo agli uomini di lapidarla. Di fronte ad un simile, sfacciato riferimento, i conti, s'intende, tornano anche meno. La mirabile castigatezza degli Evangeli è stata qui – auspici la signora Belavalle, Genina ed i suoi scenaristi Alianello, De Stefani e Prosperi – trascritta in una chiave consona con l'era del fumetto. Riflettete un momento sui *fatti*: la prostituta viene chiamata a tanto compito su segreta iniziativa di un signorotto di paese, il quale vuol far dispetto al parroco. (Il perché non è chiaro. Perché il parroco ha più influenza di lui sugli abitanti. In che senso? Non si sa bene). La prostituta accetta. Ma non per il denaro, come potreste, ingenuamente, supporre, bensì per spirito di vendetta e di spregio verso la Vergine, durante una festa in onore della quale la sua unica figlioletta è, anni avanti, perita tra le fiamme. Il parroco abbocca, il paese ignaro si ribella contro l'intrusa, ma poi si converte allorché, grazie alle sue preghiere (essa è a poco a poco diventata preda del misticismo), un fanciullo inguaribilmente infermo dà segni di guarigione. A tal punto interviene il signorotto che, respinto dalla donna ch'egli concupiva (a questo Lazaro di Roio in sessantaquattresimo fa riscontro un Aligi

in centoventottesimo nella persona di un trasognato spasimante platonico, dal poetico soprannome di "Sospiro"), ne rivela a tutti l'identità. *Inde irae*, le quali si manifestano in una lapidazione ai piedi un tabernacolo sacro alla Madonna. Di fronte ad un soggetto del genere, al suo cattivo gusto, alla sua assurdità, alla sua ruffianeria, confesso di sentirmi disarmato. Si vorrebbe porsi delle domande: ho già accennato all'improbabilità del movente che spinge il signorotto ad agire come agisce, ma domande del genere potrebbero moltiplicarsi. Eppure, non si ha nemmeno la voglia di porsele. Ne varrebbe la pena? È il caso di sottolineare l'evanescente inconsistenza del personaggio del giovanotto, l'emblematicità aliena da sottili approfondimenti (che pur sarebbero necessari) del personaggio di Maddalena, la dabbenaggine del sacerdote, la sostanziale anonimità del coro paesano, di cui Genina si è dichiarato tanto fiero[80] e che non fa che scimmiottare manieristicamente altri cori realisticamente colti dalla vita d'ogni giorno? È il caso di indugiarsi sul carattere provocatorio di certe antitesi brutalmente impostate, di certe forzature narrative e compositive, le quali trovano la loro apoteosi nel finale accentrato intorno al tabernacolo? O sulla goffaggine di scene che dovrebbero essere trasfigurate da un velo poetico, come quella, alquanto incredibile, oltre tutto, in cui una donnetta, incontrando in chiesa Maddalena vestita da Madonna, crede di esser stata onorata di un'apparizione dalla Vergine? Temo proprio che tanto valga sorvolare. Limitandosi a notare come Genina abbia tagliato il suo drammone a colpi d'accetta, senza troppo badare per il sottile, puntando su quegli effetti ed effettacci, che potranno domani assicurargli il consenso delle platee periferiche e provinciali. Del mestiere ben noto di questo regista non si ritrovano qui certo frequente, denso nerbo di narrazione o magari certo sporadico affiato lirico-descrittivo (*Cielo sulla palude*, dove il realismo, se pure non genuino, attingeva risultati attendibili nella ambientazione ed in una affocata atmosfera di tragedia); ma soltanto la dimestichezza con gli espedienti più grossi per captare l'attenzione di un pubblico da arena. La grammatica è a posto nel film, il colore di Claude Renoir su un efficiente *standard* hollywoodiano (ma forse aveva ragione il regista a dolersi di averlo dovuto adoperare, in omaggio ad esigenze di produzione; esso accentua la grossolanità della materia, impedisce, specie in quanto impiegato con criteri esteriori, ogni chiaro-

[80] *Ibid.*

scuro), la recitazione rispetta i moduli della convenzione cui non possono non aderire interpreti – Cervi, Vanel, Sernas, Isa Querio, ecc. –, chiamati ad incarnare altrettanti luoghi comuni. (Quanto a Märta Torén, è assai bella, spesso chiusa in una monotona, dolorosa fissità, talvolta indulgente, anche lei – per forza di cose – all'ingenuo gioco di aperti contrasti che caratterizza personaggio e racconto; il risultato è sostanzialmente modesto, ma forse non era lecito far di meglio, in circostanze del genere). A Hollywood molti registi metterebbero la loro firma volentieri sotto questo indigesto polpettone. Nel nome non soltanto di un mestiere senza troppi scrupoli, ma anche di una fede equivocamente intesa.

Operazione Apfelkern (*La Bataille du rail*, René Clément, 1946)

Recensire *La Bataille du rail* otto anni dopo (il film apparve al primo Festival di Cannes, nel 1946, e vi raccolse i premi per il miglior film e per la miglior regia) è cosa che provoca un certo disagio: ormai, un discorso su quest'opera andrebbe fatto in sede di "retrospettive". Ma essa, a causa dei soliti misteri del noleggio, viene presentata al pubblico italiano soltanto oggi (con un titolo che allude al piano studiato dall'alto comando tedesco per far giungere treni di rifornimenti alle armate che tentavano di opporsi all'invasione alleata del continente nel 1944, piano che venne sventato dall'intervento dei partigiani francesi ed in particolare dal sabotaggio sistematico praticato dagli "cheminots", alla cui epopea il film è dedicato). E sarebbe iniquo passarla sotto silenzio in questa sede. Del resto, l'occasione è stata propizia per constatare come gli anni non abbiano inciso per nulla sulla sua validità, sulla sua splendida lezione di stile e di impegno morale.

Per apprezzare nella giusta misura *La Bataille du rail* conviene tenere anzi tutto presente una circostanza: che Clément realizzò il suo film quando ancora le opere-capostipiti del neorealismo italiano non erano state presentate in Francia. *La Bataille du rail* è quindi un prodotto autoctono, il quale sta a dimostrare come il neorealismo, se fu ed è un fenomeno prevalentemente italiano, non è peraltro legato soltanto alle vicende del nostro cinema, ma è uno stile, un modo di porsi di fronte alla realtà, suggerito agli spiriti più avvertiti dall'urgenza di tale realtà, la quale nell'immediato dopoguerra appariva particolarmente ricca di risonanze, di valori, di significati da cogliere nella loro immediatezza, al di fuori da qualsiasi adulterazione spettacolare.

Nel proporsi di rievocare, a brevissima distanza dall'epoca in cui i

fatti si erano svolti, le gesta dei ferrovieri francesi, per assumerle a simbolo della generosa volontà di resistenza di tutto un popolo di fronte all'occupante, Clément aveva pensato ad un documentario di medio metraggio. Fu solo nel corso della lavorazione che la materia gli si palesò così ricca di motivi e di virtualità anche spettacolari, nel senso migliore del termine, da indurlo, da costringerlo, direi, a ridimensionare il racconto. Cosa della quale abbiamo tutti i motivi di rallegrarci, di fronte alla scabra, commossa eloquenza dei risultati. *La Bataille du rail* è un film prodotto cooperativisticamente, sotto il segno di un entusiasmo evidente, di una partecipazione collettiva all'assunto. Ed anche questo suo carattere collettivistico, anche questa sua particolare fisionomia dal punto di vista industriale valgono ad apparentarlo a talune tra le più nobili iniziative del cinema italiano postbellico. La traduzione visiva più evidente di tale carattere dell'opera è data dal contributo non soltanto organizzativo, ma propriamente interpretativo, offerto dai ferrovieri francesi, i cui volti popolari ed umani recano lo stesso timbro di autenticità dei partigiani di Rossellini e di altri volti anonimi del miglior cinema italiano. Ho fatto il nome di Rossellini, e non a caso. In quanto il nudo accento documentaristico che pervade *La Bataille du rail*, con episodiche oasi di un lirismo epico quasi sempre schiettissimo (tra i rari compiacimenti includerei, per esempio, l'accordo stonato della fisarmonica che ruzzola dal treno tedesco fatto deragliare), ha per noi italiani qualche cosa di famigliare, è lo stesso di *Paisà* (1946). I due film sono usciti press'a poco contemporaneamente ed hanno rappresentato, per due cinematografie vicine e pur così diverse, altrettanti punti fermi ancor oggi validissimi. Per Rossellini esisteva il precedente mirabile di *Roma città aperta* (1945), ma *Paisà* fu il film in cui l'epicità cronistica del regista si fece ancor più sommessa e discreta, in cui il suo desiderio di completa autenticità lo spinse a rifiutare ogni volto già noto, per valersi dell'apporto collettivo di volti anonimi e pur tanto eloquenti. Per questo il richiamo a *Paisà*, nella presente occasione, sembra d'obbligo, senza con ciò voler stabilire oziosi confronti e gerarchie di merito. Quello che mette conto di sottolineare è che, nello stesso tempo, l'uno all'insaputa dell'altro, un regista francese ed uno italiano abbiano realizzato, con metodo e spirito tanto affini, due film nati dalla stessa esigenza: di esprimere senza retorica e senza lasciarsi far velo dalla commozione (si veda il sottile filo di ironia, l'aura di beffa superiore, che corre attraverso i momenti del racconto di Clément) il significato

della resistenza popolare, in un paese sconfitto ed occupato.

Certo oggi, a distanza di tanto tempo, è possibile giudicare *La Bataille du rail* con pieno distacco; e rilevare le episodiche oscurità del suo racconto, non immune da tracce di frettolosità, da brani "non finiti" (vero è che a suscitare un'impressione del genere hanno concorso pure i d'altronde limitati tagli apportati sulla copia italiana), la non sempre chiara progressione temporale e drammatica del racconto, l'indulgenza per qualche particolare euforico e non del tutto credibile. Ma si tratta di mende che scompaiono di fronte alla cadenza concretamente cronistica del film, per il quale un operatore principe come Alekan si è magistralmente adeguato ad esigenze di disadorna asciuttezza, intonandosi ai pezzi di attualità inseriti nel contesto. Di fronte ad un succedersi di pagine (l'ostruzione sulla linea, con quel treno di rifornimenti fermo in aperta campagna ed i soldati tedeschi costretti a bivaccare ad oltranza, stesi al sole; l'assalto armato al treno stesso; la battaglia nel bosco; il deragliamento), di una distesa misura narrativa, tendente a lievitare spesso in un affiato, appunto, epico, sottolineato dagli impasti sostenuti del commento musicale di Yves Baudrier. Ma non c'è musica che possa rivestire l'ossessiva funzione dei fischi di locomotive che si levano un dopo l'altro fino a fondersi in uno stridio possente, durante la fucilazione degli ostaggi, il cui progressivo abbattersi sotto le raffiche di piombo si riverbera sul volto anonimo ed umanamente quotidiano dell'ultimo della fila. Quello stridore assordante si innalza come una protesta collettiva, come un grido, un pianto espresso dal popolo sulla sorte della sua gente più generosa.

MISCELLANEA

Blasetti *docet*. Anche il suo ex assistente Lionello De Felice, ha infilato la strada del film ad episodi, con *Cento anni d'amore*, le cui caratteristiche costituiscono una via di mezzo, tra quelle di *Altri tempi* (1952) e quelle di *Amori di mezzo secolo* (1954). Al film di Blasetti questo è apparentato: a) dal recare la firma di un unico regista; b) dal fondarsi quasi esclusivamente su testi letterari; c) dal non nascondere nostalgie ottocentesche. Viceversa, all'infelice film diretto a dieci mani l'opera di De Felice si collega per il fatto di voler raccontare unicamente storie d'amore. Si comincia con "l'amore romantico", che sarebbe poi quello gozzaniano; del poeta di Nonna Speranza si è preso a prestito, non senza concedersi certe libertà, un racconto, *Garibaldina*, ambientato nel 1867. Sulla base di esso De Felice ha raccontato,

con una notevole indulgenza macchiettistica, l'amore tra un giovane seguace di Garibaldi e la nipote di un prete papalino di Monterotondo, durante i vani tentativi di Garibaldi per conquistare Roma. Per rievocare "l'amore dannunziano" si è fatto ricorso a *Pendolin*, un racconto pubblicato a puntate su «La Tribuna» (1887) da Gabriele, ai tempi in cui si dilettava ancora di cronache mondane e si firmava "Duca Minimo". Minimo è pure il pregio della novelletta, che riguarda i tremori di due amanti *blasés* a causa di un biglietto di lotteria smarrito e ritrovato da un portinaio semplicione ed invadente. Il dialogo dell'episodio, che segue con qualche variazione lo sviluppo dell'originale, tenta con una certa goffaggine di rifare ironicamente il verso al D'Annunzio "paradisiaco". Meglio vi riesce Vittorio De Sica, cui è affidato il compito di prendersi gioco del poeta, ricalcando caricaturalmente i suoi modi di intendere il "piacere". "L'amore borghese" sarebbe quello di un giovane ufficiale il quale va a morire al fronte, durante la guerra 1914-18, conservando il ricordo puro di una fanciulla, la quale nel frattempo, per interesse, si dà alla bella vita. Fatto che viene scoperto dall'attendente del caduto, giunto a recarle un messaggio postumo. Retorichetta, bozzettismo da tre soldi alimentano il raccontino, che prende le mosse dall'atto unico di Gino Rocca *Purificazione*. "La ricerca del tempo perduto" è compiuta da due sposini venerandi, i quali, dalla Svizzera dove risiedono, tornano, per la prima volta dopo mezzo secolo, in Italia, a Milano, per festeggiare le nozze d'oro. (*Nozze d'oro* è appunto il titolo del racconto). Siamo nel 1938 e i due poveretti, tutti garbo, sorrisi e antica civiltà stile ottocento, si trovano sbalestrati in un mondo capovolto, dove vigono le cattive maniere, la burbanzosità, l'orbace, e via dicendo. Tanto che, senza nemmeno saper come, si ritrovano in un commissariato di polizia, accusati d'oltraggio al P.N.F. Usciti dalle grinfie della polizia e subita qualche altra delusione, i due vecchierelli decidono di tornarsene precipitosamente donde son venuti. Vi lascio immaginare quale succo avrebbe potuto spremere dalla gradevole invenzione di Marino Moretti il Visconti dell'ultimo episodio di *Siamo donne* (1953). O anche soltanto lo Zampa di *Anni facili* (1953), se volete perfino quello di *Anni difficili* (1948). Qui, invece, tutto il sapore deriva dalla fragranza dell'interpretazione di Rina Morelli ed Ernesto Almirante, due nonnini incantevoli. Ché lo spunto è sviluppato e realizzato con limitata capacità di incisione ed alacrità di fantasia. Senza contare le cose improbabili: tutto si svolge, infatti, come se i due protagonisti piovessero a Milano

dalla Patagonia e non da Lugano. È mai possibile che, abitando a quattro passi, non si fossero mai mossi e non avessero mai avuto sentore di quanto era andato accadendo in Italia? Quello dedicato a "L'amore e la morte" è l'unico dei sei episodi che sia nato da un soggetto originale (*Gli ultimi dieci minuti*), dovuto allo stesso regista, ad Alba de Céspedes e a Franco Brusati. Rappresenta l'addio di un partigiano condannato a morte (1944) alla moglie, che, disperata, tenta invano di indurlo, per salvarsi la vita, a venir meno ai doveri che gli impone la sua coscienza. Gabriele Ferzetti e Myriam Bru lo vivono con una certa convinzione. Si chiude con "la nuova Babilonia", che sarebbe, s'intende, l'amore d'oggidì (ho già detto che De Felice è un *laudator temporis acti*, come in genere gli autori di siffatte antologie) *Amore 1954*, basato su una commediola di Oreste Biancoli, narra la trovata di un padre che riesce ad impedire il divorzio della figliola, fingendo clamorosamente di assecondare la decisione presa da lei e dal marito (l'uno e l'altra molto "chi-chi"). A dispetto della presenza di Maurice Chevalier, la storiella rappresenta un trionfo finale della stupidità e del cattivo gusto. È chiaro ormai che i film antologici, se raramente sanno come cominciare, mai sanno come chiudere. Altrimenti, in che modo si spiegherebbe tanto sfoggio di volgarità buffonesca negli episodi che concludono *Amori di mezzo secolo*, *Tempi nostri* e questo *Cento anni d'amore*? In conclusione, ancora una volta molto strepito per nulla. Si sono mobilitate alcune decine d'attori, tra cui parecchi di gran prestigio (non ho nominato Fabrizi, i De Filippo e via dicendo), una vera coorte di sceneggiatori, capitanata da Giorgio Prosperi ed includente tra i più illustri, Marotta e una schiera d'altri collaboratori degni di stima, per ottenere un risultato che definire diseguale sarebbe troppo generoso. Ancora una volta si tratta di un film casuale, il quale allinea (senza cercare artificiosi collegamenti, questo è il suo piccolo gesto di coraggio) pretesti attinti, senza troppa finezza, da una letteratura di secondo e terzo piano. Il De Felice aveva palesato, fin dal suo primo film, *Senza bandiera* (1951) un certo possesso del mestiere. Sarebbe ora che si cercasse migliori occasioni per affinarlo.

Dov'è la libertà…? di Roberto Rossellini esce a un paio d'anni dalla sua realizzazione, dopo che il regista si è deciso *in extremis* e di malavoglia a montare il materiale girato. Il film appartiene allo stesso filone paradossale da cui nacque il disgraziato *La macchina ammazzacattivi* (1948-1952), ma in esso non è dato ritrovare neppure i saltuari lampeggiamenti umoreschi, che

erano pur rivendibili in quell'opera abortita. Non si riesce a capire come si sia pensato di poter ricavare un film da uno scenario sgangherato e destituito d'ogni risorsa satirica e perfino modestamente comica, come quello che uomini quali Vitaliano Brancati, Ennio Flaiano, Antonio Pietrangeli e Vincenzo Talarico hanno imbastito sulla base del soggetto fornito dal regista stesso. Chi volesse andare benevolmente alla ricerca delle intenzioni potrebbe individuare nel tema di *Dov'è la libertà…?* una prefigurazione in chiave comica di quello di *Europa '51*, 1952 (l'opera attualmente in visione è infatti di qualche mese anteriore a quest'ultimo film). Anche qui si tratta di una dichiarazione esplicita dell'impossibilità di vivere nella società attuale: se per la protagonista di *Europa '51* l'ultima destinazione era il manicomio, per quello di *Dov'è la libertà…?* si tratta della galera. In quest'ultimo caso, tuttavia, la scelta è volontaria. Il protagonista, un barbiere omicida per onore, "invade" la prigione dove era stato rinchiuso ventidue anni, dopo aver constatato a proprie spese la disonestà del mondo che lo circonda e nel quale aveva tentato di reinserirsi, una disonestà che coinvolge, nelle più varie forme, perfino i suoi parenti, perfino la sua defunta moglie, dalla quale scopre esser stato abbondantemente cornificato prima e dopo che egli aveva ucciso per salvaguardarne la integrità. Ma, se in *Europa '51*, attraverso gli schematismi e la nebulosità fondamentali, si scorgeva un generoso, se pur sterile, impegno di inchiesta, di approfondimento, qui non si trova che un affastellarsi di casi grossolani, per nulla plausibili né divertenti né rappresentativi, e per di più privi di un ragionevole legame tra loro. Non esiste né un grottesco satirico né una farsa libera da sovrastrutture. (Di tale impaccio risente lo stesso Totò, che, privato di pretesti validi sia pure su un piano esteriore, fatica a tenere in piedi il fantoccio protagonista). Si aggiunga che l'inconsistente soggetto, pur rivelando la chiarita parentela con *Europa '51*, come in genere con la tematica dell'ultimo Rossellini, conteso tra un vago cattolicesimo ed un altrettanto vago anarchismo, risulta tutt'altro che immune da reminiscenze di assai vano genere. La posizione dello sventurato che, uscito di carcere, è spinto a desiderare di rientrarvi dalla canaglieria dei suoi simili, è vecchia per lo meno quanto il *Crainquebille* di Anatole France, ridotto per lo schermo da Jacques Feyder nel 1922. La situazione del marito il quale venera il culto di una consorte, che poi risulta esser stata fedifraga, venne ampiamente sfruttata, in varia chiave, dal teatro borghese e postborghese (basti ricordare Gallina, Simoni e il Pirandello di

Tutto per bene). Una certa patina pirandelliana deriva al film dal suo gusto per il paradosso, per i rovesciamenti bizzarri di posizioni, per i giochi di "maschere" che cadono, di contrasti tra apparenza e realtà. E così via discorrendo, sempre su un piano di abborracciata e magari inconscia rimasticatura. Si aggiunga che da un punto di vista sintattico, grammaticale e tecnico il film, come spesso accade quando Rossellini "non ne ha voglia" o esce dall'ambito che è suo, sembra l'opera di un principiante, dal quale assai poco vi sia da sperare per l'avvenire.

Un buon saggio di documentaristica è *Eroi dell'Artide* di Luciano Emmer, frutto della spedizione polare di Maner Lualdi sul minuscolo Girfalco. Il materiale raccolto da vari operatori, italiani e stranieri, sotto la direzione di Vittorio Carpignano, è stato abbondante, ed ha consentito ad Emmer di montare, con la consueta accortezza, chiarezza e proprietà, un suggestivo panorama della natura e della vita nelle regioni artiche. La ghiacciata solitudine delle isole Svalbard, la desolazione della banchisa, i fragorosi crolli degli *icebergs*, la pesca alle foche e quella alle balene offrono occasione per altrettante pagine non solo etnograficamente istruttive, ma anche narrativamente pregevoli, grazie alla perizia delle riprese, effettuate in un delicato "ferraniacolor" dai toni smorzati. [Fa eccezione il brano sulla vita degli eschimesi, ripreso evidentemente a sedici millimetri, in un pessimo colore. Senza contare il pregiudizievole ed inevitabile confronto con *Nanook of the North* [*Nanook of the North: A Story of Life and Love in the Actual Arctic*] (*Nanuk l'esquimese*, 1922), di Robert J. Flaherty, che non è stato prudente suscitare]. Anche certi fenomeni ampiamente sfruttati dal cinema documentaristico, come la pesca alle balene, risultano qui interessanti, in quanto seguiti con particolare attenzione e resi più immediati dal colore. Con questa parte dalle caratteristiche del "reportage", si salda senza troppo sforzo quella, precedente, che riguarda la storia delle esplorazioni polari, ottenuta attraverso il montaggio di carte, plastici, modellini e vecchie riprese d'attualità, spesso di impressionante valore emotivo. Il commento musicale di Roman Vlad è degno di particolare menzione, per la finezza con cui riesce a farsi mimetico ed evocativo del mondo naturale rappresentato e delle tradizioni di quelle genti lontane. Non sarà male avvertire che, dopo una rapida premessa in apertura, il film evita, non senza buon gusto, di insistere sull'impresa aviatoria grazie alla quale è nato.

Quell'eccellente attore che è il giovane Dirk Bogarde sembra ormai

destinato ad essere, vita natural durante, l'uomo in fuga, l'uomo braccato, colpevole o innocente, dalla società. In *The Blue Lamp* (*I giovani uccidono*, 1950) di Basil Dearden egli incarnava un delinquente; in *Hunted* (*La colpa del marinaio*, 1952) di Charles Crichton il suo fuorilegge non era immune da buoni sentimenti. Ora, in *I disperati* (*Desperate Moment*, 1953) di Compton Bennett il suo personaggio è quello di un innocente. La storia è alquanto ingarbugliata e non propriamente peregrina, si basa su un romanzo di Martha Albrand, sceneggiato da Patrick Kirwan e George H. Brown e riguarda un profugo ed ex "resistente" olandese, il quale evade da una prigione tedesca, dove era stato rinchiuso sotto accusa di aver ammazzato un militare britannico. Il problema per il fuggiasco è quello di trovare chi testimoni in suo favore. Ma i consapevoli dell'identità del vero assassino vengono, uno dopo l'altro, fatti fuori dal delinquente, il quale è riuscito a costruirsi a Berlino una confortevole esistenza sotto falso nome. Il film ricalca schemi ben noti, il suo decorso, a partire da un certo punto, è prevedibile senza sforzo, fino all'immancabile lieto fine, apportato da un classico "rescue" *in extremis* della polizia. Né manca lo sfruttamento, in qualità di sfondo, delle città tedesche, Amburgo e soprattutto Berlino, con le sue macerie, care a Carol Reed, ai cineasti della Germania di Bonn e in genere agli allestitori di meccanismi giallastri. Con tutto ciò, *I disperati* è un film non spregevole, per merito del mestiere scaltrito e abbastanza denso del Bennett, il quale sa opportunamente valersi della splendida fotografia chiaroscurata di C.M. Pennington-Richards, di un ossessivo e dolente leitmotiv musicale di Ronald Binge e della tesa interpretazione di Bogarde e della sua compagna Mai Zetterling. Il "cattivo" è un buon attore tedesco dell'epoca prebellica: Albert Lieven.

È nota la moda furoreggiante oltre oceano per i romanzi polizieschi di Mickey Spillane, i quali, alle caratteristiche consuete al genere aggiungono le seguenti: di essere scritti, come si suol dire, coi piedi; di essere impastati di cattivo gusto da fumetti della peggior specie; di fare sfoggio di un gratuito sadismo; di fondarsi su una ancor più gratuita tendenza alla pornografia. Le donne di Spillane esistono solo in quanto sono irresistibilmente spinte a "socchiudere le labbra" o a spogliarsi decisamente (secondo i casi) alla sola vista di un uomo. La ninfomania impera, tra quella gente, anche quando non venga etichettata apertamente sotto tale qualifica. È evidente che gli spogliarelli sono l'unica cosa che un film di Hollywood non è in

grado di riprodurre, per lo meno nella integrità cara a Spillane. Per il resto, in *La mia legge* (*I, the Jury*, 1953) di Harry Essex, si ritrova tutto o quasi quello che c'è nel romanzo omonimo, in Italia edito sotto il titolo *Ti ucciderò*. Tutto, compresi il sadismo e la ninfomania, le carneficine, esclusi, oltre ai nudi integrali, uno dei molti cadaveri e qualche libertà di linguaggio e di allusioni a determinate questioni del sesso. Se il romanzo costituisce un saggio di scadente letteratura effettistica, il film, malgrado tutti gli scrupoli di fedeltà dello sceneggiatore e regista (o forse proprio a causa di quelli; ma più probabilmente a causa della mancanza in lui di quel senso del ritmo e della tensione che è indispensabile per opere del genere), è risultato di parecchio più anonimo e scolorito e quindi tanto più inaccettabile. La sua parte di responsabilità per lo squallido risultato l'ha pure Biff Elliot, che per incarnare l'ormai leggendario poliziotto privato Mike Hammer non ha né il prestigio né l'esperienza minima necessari.

La regina vergine (*Young Bess*, 1953) di George Sidney, da un romanzo di Margaret Irwin, sceneggiato da Jan Lustig e Arthur Wimperis, è il solito zibaldone elisabettiano, il quale espone a modo suo le vicende dei giovani anni della regina d'Inghilterra figlia di Enrico VIII, vicende imperniate intorno ad uno sventurato amore per Thomas Seymour. Coloro che sono avvezzi a dissertare su quel che sarebbe successo del mondo se il naso di Cleopatra fosse stato un poco più lungo, saranno autorizzati stavolta a domandarsi cosa sarebbe accaduto dell'Inghilterra e dell'Europa se Elisabetta, passata alla storia per una donna brutta, affetta da tale complesso, avesse avuto, come qui, il visino leggiadro di Jean Simmons. L'irrisoria porzione di divertimento è assicurata allo spettatore da Charles Laughton, che riprende con immutato vigore istrionico il pittoresco ritratto di Enrico VIII disegnato vent'anni fa nel famoso film di Korda. Per quanto riguarda la cornice decorativa, in "technicolor" possono essere segnati al fiacco attivo del film alcuni bei costumi di Walter Plunkett[81].

[81] Avverto che, nella mia recensione a *Musoduro*, apparsa nel n. 128, in seguito ad un disguido non è comparso un rilievo riguardante il modo come il racconto è articolato da un punto di vista grammaticale: attraverso, cioè, un continuo, insistente succedersi di passaggi di mascherino, i quali usurpano il posto di stacchi e dissolvenze, con un effetto assai fastidioso e spiacevole, specie se messo in rapporto con la maturità della sintassi narrativa.

Dodici film (più uno) a Cannes

a. VII, n. 131, aprile 1954, pp. 190-198

Il "più uno" di cui al titolo, si riferisce a *Pane, amore e fantasia* di Luigi Comencini, film che è stato presentato all'ultimo momento e fuori concorso, in sostituzione di *Maddalena* di Augusto Genina, ritirato con un debole pretesto dalla casa produttrice dietro insistente "consiglio" della direzione del Festival. Non è certo il caso di ritornare adesso sul film di Comencini: basti dire che esso, grazie anche alla presenza fisica in sala della Lollobrigida, la cui popolarità in Francia ha del favoloso, ha ottenuto, durante la prima settimana di proiezioni, il maggior successo del Festival. Come è logico, trattandosi di un film divertente, dotato di attributi di uno pseudo realismo d'accatto, posti al servizio di una favoletta ottimistica e aliena da problemi. Gli stranieri trovano in esso un certo numero di luoghi comuni, i quali quadrano a perfezione col concetto ch'essi hanno dell'Italia. E taluni fra loro non esitano quindi a definire *Pane, amore e fantasia* un capolavoro del neorealismo.

Film italiano a parte, la prima settimana del Festival di Cannes ci ha offerto dodici opere, appartenenti a undici nazioni: un panorama abbastanza ampio, contrassegnato da una media qualitativa notevole. Una metà di tali opere ha dimostrato di avere le carte più o meno ampiamente in regola. Quanto alle altre, tenuto conto trattarsi, in genere, di produzioni provenienti da paesi ancora, notoriamente, immaturi in campo cinematografico, le ragioni di scandalo sono abbastanza circoscritte. Il che non esclude che un più energico concetto restrittivo, da parte della direzione del Festival, sarebbe stato desiderabile. Se infatti la prima settimana è trascorsa secondo un equo ritmo di un paio di film al giorno, per quelle successive le proiezioni in programma sono state accavallate, a tutto danno delle nostre facoltà percettive.

Tanto per esemplificare, non avremmo certo rimpianto l'assenza di *Al Wahche* (*Il mostro*) di Salah Abu Seif (Egitto), film che rappresenta la lotta condotta da un funzionario di polizia per eliminare un temibile bandito, il quale, forte di elevate protezioni politiche, taglieggia la popolazione e sguinzaglia la sua banda in agguati sulle strade maestre e nelle campagne, pur mantenendosi personalmente in una ufficiosa posizione di rispettabilità. A

dispetto dei suoi fondamenti "storici" e della circostanza che parte delle riprese sono state effettuate "sui luoghi dell'azione", *Al Wahche* non ha nulla di realistico. È un qualsiasi film di avventure, realizzato grossolanamente, con una buona dose di ingenuità, e recitato in maniera dilettantesca.

Nulla aggiunge a quanto sapevamo sulla cinematografia indiana *Pamposh: Lotus of Kashmir* di Ezra Mir, storia, raccontata in un convenzionale "gevacolor", di un'orfanella muta, la quale vive su di un lago e trova conforto alla sua sventura nel contatto con gli animaletti ed i fiori che lo popolano, non che nell'amicizia di un vecchio saggio. Questi un giorno le racconta una antica leggenda, relativa al regno delle rane che esisterebbe sul fondo del lago. Maltrattata dalla sua madre adottiva, la bambina finisce coll'annegarsi nel lago, per raggiungere quel regno favoloso. Il racconto è inerte, di una lentezza che deriva da stucchevoli ripetizioni e dalla sostanziale mancanza di qualche cosa di consistente da dire.

Altrettanto privo di consistenza è *Circus Fandango* del norvegese Arne Skouen, che racconta una qualsiasi, fragile vicenda ambientata in un circo equestre, rispettando tutta una serie di accreditati luoghi comuni circa l'eterno nomadismo di quella gente, circa il rischio che spesso comportano i loro esercizi, nei quali l'esistenza di uno è legata al dominio sui propri nervi da parte del compagno, circa l'attaccamento patetico per quella vita e quel lavoro, tramandato di generazione in generazione. Attaccamento che trova qui il proprio simbolo in un vecchio *clown*, giunto ormai in età da pensione. È lui che, sul punto di chiudere la sua carriera, trasmette ai rappresentanti della giovane generazione l'insegnamento e l'incitamento che gli suggerisce la sua esperienza.

Più gradevole il film presentato dalla Grecia, *Kiriakatiko Xipnima* (*Risveglio domenicale*) di Michael Cacoyannis, una commediola punteggiata di evidenti reminiscenze. Da quella di *Domenica d'agosto* di Emmer (vedi il piccolo mosaico descrittivo dell'inizio, dove si cerca di offrire un quadretto del risveglio domenicale d'una città e del modo come si avvia a trascorrere la giornata festiva un certo numero dei suoi abitanti) a quella di *Antoine et Antoinette* di Becker e simili, per quanto riguarda più propriamente la trovatina che sostiene il racconto. Una ragazza borghese viene derubata degli abiti mentre sta facendo un bagno di mare, e con essi di un biglietto di lotteria, il quale poi vince un vistoso premio. I monelli che l'hanno rubato vendono il biglietto ad un giovane musicista. Dopo alterne vicende, coin-

volgenti un maturo avvocato perseguitato dalla moglie gelosa, la proprietaria d'origine ed il nuovo detentore del biglietto risolvono la situazione sposandosi. Tutto è convenzione, in questa storiella, che può andare avanti solo grazie ad un seguito di coincidenze, le quali esigono eccessiva tolleranza da parte dello spettatore. Questi, oltre tutto, è messo in grado di prevedere ogni cosa troppo presto, il che fa sì che il racconto cessi ad un certo punto di riuscire sia pur modestamente sollazzevole. Esso si riscatta comunque, limitatamente, più che per la diligenza della direzione, per la fresca interpretazione di Ellie Lambetti.

Assai male ha figurato il Brasile, il cui film, *O canto do mar*, recava peraltro una firma illustre: quella di Alberto Cavalcanti. Non sembra che questi abbia avuto le idee molto chiare circa ciò che si proponeva di fare. Il racconto, infatti, dopo un inizio di tono documentaristico, nel quale si illustra la spaventosa siccità nella regione settentrionale del Brasile e la partenza della popolazione verso un porto di mare, donde a cura del governo essa sarà avviata verso il più fertile sud, abbandona ogni carattere corale ed ogni interesse per quella gente, e si concentra intorno ad alcuni abitanti di un villaggio marino, non privo d'acqua, questo, ma egualmente miserabile. Protagonista è un adolescente il quale medita l'evasione insieme con la sua ragazza, stanca di essere costretta ad un mediocre lavoro per guadagnarsi la vita. Il padre del giovane, uomo di cuore, è semi impazzito mentre navigava, durante una tempesta, ma ha inculcato nel figlio questo indefinito slancio verso il "richiamo del mare". Decisamente contraria all'evasione è invece la madre, attaccata alla terra ed alle tradizioni. E sarà la madre ad impedire la fuga, dopo che il ragazzo sarà giunto fino al furto, pur di procacciarsi il denaro per i biglietti di viaggio. D'altronde, la fidanzata, all'ultimo momento, lo aveva tradito, fuggendo con un altro uomo più ricco (così come un'altra ragazza del villaggio, figlia di una lavandaia, si era data alla prostituzione, perché attratta da facili miraggi di ricchezza). Quanto al padre demente, perisce in mare mentre cerca di raggiungere la nave dove crede sia imbarcato il figlio, e il suo cadavere viene restituito dalle onde. Il racconto, oltre a risentire dello squilibrio già accennato, è, pur nella sua linearità, alquanto disordinato, e del tutto privo di un attendibile approfondimento di psicologie. Riesuma un vecchio tema caro al Cavalcanti di *En rade* (1927), quello relativo al mare ed al desiderio di evadere, ma con evidente stanchezza. Qua e là cascami folkloristici si inseriscono nel tessuto narrativo,

ma senza apportare una rivelazione apprezzabile, in quanto il film, a dispetto del suo esteriore esotismo, è nato sotto il segno della genericità, la quale gli impedisce di raggiungere quel significato sociale che forse era nelle intenzioni del regista.

Estraneo al clima di un festival è indubbiamente *Beneath the 12-Mile Reef* (*Tempeste sotto i mari*) di Robert D. Webb, ma una parziale giustificazione alla sua presenza può essere data dalla circostanza che il Cinemascope costituisce per ora qualche cosa di insolito e tale da stimolare la curiosità e l'interesse quanto meno dal punto di vista tecnico. Il film di Webb è una produzione "B", pure i risultati conseguiti dal nuovo mezzo sono qui leggermente più interessanti di quanto fosse accaduto per le opere precedenti. Il fatto si spiega agevolmente con la presenza in *Beneath the 12- Mile Reef* di un numero preponderante di esterni naturali, nei quali l'occhio allargato del Cinemascope ha modo di espandersi con qualche suggestione di risultati, come del resto si era già visto fin dai saggi di altri film, presentati lo scorso settembre a Venezia. Lo scenario del film di Webb riguarda una colonia di pescatori di spugne oriundi greci, sulle coste della Florida, i quali si trovano a mal partito, poiché il tratto di mare a loro disposizione è ormai esaurito, mentre le spugne di pregio sono reperibili nel tratto controllato da una colonia di pescatori oriundi inglesi. Un tentativo, da parte dei greci, di invadere il campo d'azione altrui dà origine ad una rappresaglia e ad uno stato di perpetua tensione. Il capo della colonia greca compie una pericolosa immersione a grande profondità, nell'unico punto "libero" dove sia possibile pescare spugne pregiate, ma esso gli costa la vita. Il tentativo riuscirà invece al suo giovane figlio, il quale, oltre a guadagnarsi l'amore della figlia del capo della colonia inglese, ristabilirà la pace tra le due fazioni. Il film, sfruttando un ambiente abbastanza insolito, giunge a conseguire, nella sua prima parte, un risultato spettacolare sufficientemente vivace per scivolare poi gradatamente nella ricerca effettistica più prevedibile, in conformità coi noti schemi hollywoodiani cari al genere. Al suo attivo va posta qualche buona ripresa subacquea (vedi la lotta con la piovra, non che la scena d'amore) e l'interpretazione, oltre che di Robert Wagner, di Terry Moore, cui peraltro il Cinemascope non dona affatto, e di qualche caratterista di contorno, di Gilbert Roland, attore sempre pittoresco.

Il "pezzo forte" della rappresentanza statunitense è *From Here to Eternity* di Fred Zinnemann, la cui presentazione al Festival ha coinciso con l'as-

segnazione ad esso di ben otto Oscar da parte dell'Academy americana, inclusi quasi tutti i principali. Ora, è chiaro che il film ha subito una sopravalutazione, spiegabilmente derivante dal fatto che esso si pone, sotto diversi aspetti, in antitesi con la *routine* di Hollywood. E non solo con quella, poiché certa spregiudicatezza nella rappresentazione della vita militare appare in netto contrasto con un *tabù* tipico delle cinematografie europee, tra cui la nostra. Avvenimenti recenti dimostrano come in Italia sarebbe impensabile la produzione di un film dove determinati aspetti della mentalità militaristica vengono sottoposti ad una critica alquanto energica. D'altronde, è noto come le concezioni americane, nei confronti di *tabù* di questo genere, siano assai distanti dalle nostre. In Europa, perfino film innocui come quelli della serie *Francis* sarebbero impensabili. Ma la circostanza non deve trarre in inganno circa la reale portata dell'anticonformismo del film di Zinnemann. È sufficiente, per valutare quest'ultima, un sommario confronto con il romanzo omonimo di James Jones, su cui lo scenario di Daniel Taradash è basato. Tale romanzo mi sembra degno di suscitare un interesse di natura strettamente documentaria. Le sue millecento pagine nascono, piuttosto che sotto il segno di una autentica ispirazione, sotto quello di una minuziosa, pedante volontà realistica, nel senso, appunto, della documentazione, la quale non rinuncia ad alcun particolare sia pur superfluo o iterativo o comunque tale da nuocere al ritmo della narrazione. Ciò ai fini di un risultato di natura eminentemente corale, alquanto lontano dalla fisionomia del film, il quale è nettamente accentrato intorno ad alcune figure di primo piano, a tutto detrimento della compiutezza dello sfondo ambientale. S'intende che una simile impostazione non deriva soltanto dalla necessità di concentrare una materia tanto dispersiva, in vista delle regolamentari due ore di proiezione (sotto questo aspetto l'opera di potatura e di scarnificazione compiuta dal Taradash potrebbe considerarsi più che soddisfacente e comunque indicativa di un preciso senso delle necessità vitali di un racconto concreto e chiaro), ma anche, se non soprattutto, dalla volontà di attribuire alle vicende narrate dal film un significato limitativo, di episodi localizzabili e non universalizzabili. Del resto, già in apertura di film una didascalia si fa premura di avvertire che situazioni quali quelle descritte vanno considerate appartenenti ad un passato che la guerra ha spazzato via. Protagonista del film è Prewitt, un soldato che, da una banda militare dove svolgeva brillantemente mansioni di trombettiere, viene trasferito in un normale reparto di fanteria.

Qui egli viene sottoposto alle più nere angherie, con la connivenza del capitano Holmes, da parte della maggioranza dei sottufficiali, a causa del suo rifiuto a partecipare, sotto l'insegna del reparto, ai campionati militari di pugilato (egli è un eccellente" pugilatore, ma ha giurato di non salire più sul *ring* da quando, in combattimento, ha involontariamente accecato un compagno). Di parziale sollievo in tali frangenti gli sono la amicizia di un soldato di origine italiana, Angelo Maggio, la vaga comprensione di un sergente burbero ma non destituito di umanità (Warden, il quale è l'amante della moglie del capitano, una donna delusa ed irrequieta) e l'amore di una prostituta anelante ad una esistenza diversa. La morte di Maggio in seguito alle sevizie subite in prigione, dove era stato rinchiuso perché sorpreso in istato di ubriachezza da due poliziotti e ribellatosi violentemente ad essi, determina una crisi psicologica decisiva in Prewitt, il quale uccide il sergente che era stato aguzzino del suo compagno. Ferito egli stesso, Prewitt si rifugia in casa della prostituta, ma, allorché la guerra scoppia in seguito al proditorio attacco giapponese a Pearl Harbour (l'azione si svolge alle Hawaii nel periodo immediatamente precedente tale attacco, che è del dicembre 1941), cerca di raggiungere il suo reparto per prendere parte alla lotta. Senonché una pattuglia lo sorprende e, credendo trattarsi di una spia o di un sabotatore, lo uccide. Ora, il primo ed essenziale depauperamento subìto dal soggetto, nel trasferimento dalla pagina allo schermo, riguarda il personaggio stesso del protagonista: quello che il film evita accuratamente di approfondire è il suo carattere di "firmaiolo", di uomo nato per l'esercito e di esso innamorato (altri personaggi lo pongono con estrema chiarezza di fronte a tale sua natura, nel libro). Di conseguenza non illuminato risulta il processo psicologico attraverso cui Prewitt si sente come deluso, tradito dalla realtà sgradevole, iniqua di quella vita militare che aveva liberamente scelta. Questo fondamentale edulcoramento è in relazione con altri non meno importanti: nel film, per esempio, la "Palizzata", cioè la famigerata prigione di rigore dove gli uomini vengono trattati senza il minimo rispetto per i loro diritti e per la loro stessa integrità fisica, non esiste, se ne sente solo parlare e se ne constata solo indirettamente l'effetto sul soldato Maggio. (I pochi accenni esistenti sono stati tagliati dalla copia presentata a Cannes). È palese che anche questa assenza deriva in parte dalle accennate esigenze di condensamento (la parte concernente la Palizzata, dove Prewitt stesso è condannato a trascorrere alcuni mesi, era nel romanzo piuttosto vasta e

coinvolgeva figure non aventi estesa funzione nell'economia del racconto, come il "mistico" Malloy, un personaggio significativo por la sua funzione di contrasto, che nel film è sparito). Ma è altrettanto palese che le allusioni indirette all'esistenza di quella prigione non sono sufficienti a suggerirne con tutta l'evidenza desiderabile la natura. (Non immaginaria, ché il Jones avverte in apertura di libro: «…certe scene della Palizzata si verificarono effettivamente. Non ebbero luogo alla Palizzata della caserma di Schofield ma in una località degli Stati Uniti ove l'autore prestò servizio, e sono scene vere di cui l'autore ebbe conoscenza diretta ed esperienza personale»[82]). Per compenso, il racconto cinematografico ha insistito, rispetto al romanzo, nell'esemplificare la persecuzione subita da Prewitt in seno al reparto, ma attraverso forme di sadismo assai meno spinte rispetto a quelle in uso alla Palizzata, più "normali" in rapporto con la mentalità militare, anche se ampiamente irritanti. L'operazione di edulcoramento, sotto questo punto di vista, è culminata nella conclusione: il capitano donnaiolo ed incurante degli interessi e diritti dei suoi uomini, che nel romanzo finiva trasferito col grado di maggiore, viene nel film, in seguito ad una inchiesta rigorosa condotta dai suoi superiori, costretto a presentare le dimissioni dall'esercito. Il caso, cioè, viene circoscritto, con la dimostrazione che i malvagi e gli inetti non possono trovare posto nell'esercito e vengono senza esitare puniti. (Il nuovo comandante del reparto si fa un dovere di abrogare il culto del pugilato e di esautorare i sottufficiali angariosi). La guerra che scoppia viene tacitamente considerata, sotto questo riguardo, come una ventata che travolge i residui di una mentalità persecutoria, di cui oggi non dovrebbe esistere traccia. Col finale apologetico e vagamente nazionalistico del film fa quindi serio contrasto l'amaro finale del romanzo, dove al figlioletto smanioso di prendere parte alla guerra la moglie del capitano dice, a mo' di consolazione per la sua attuale giovanissima età: «Questa forse non la farai, ma avrai l'età giusta per partecipare a quella dopo»[83].

Il secondo aspetto fondamentale del processo di denicotinizzazione subìto dal soggetto riguarda la vita di guarnigione, così libera e spregiudicata in quelle isole, poi d'improvviso e tragicamente coinvolte nel conflitto, che muta da un minuto all'altro volto alle persone ed alle cose. A questo ri-

[82] Cfr. J. JONES, *Da qui all'eternità*, Mondadori, Milano, 1954, p. 9.

[83] *Ivi*, p. 1090.

guardo sono entrati in gioco altri *tabù*, di natura sociale, ma soprattutto di natura sessuale. A tale stregua, è, per esempio, meglio spiegabile l'insistenza del racconto cinematografico sull'elemento "pugilato", il quale viene così a sostituire altri temi, incompatibili con i dettami del codice di produzione. Ora, noi possiamo benissimo non rimpiangere il bagno di mare che Warden e la signora Holmes fanno ignudi (nel film essi lo fanno con un normale costume, il che non ha impedito che gran parte della scena abbia dovuto esser tagliata, in quanto giudicata troppo ardita), come possiamo non rimpiangere altri particolari sull'intimità di questi due amanti o certe accentuate volgarità "parlate" nell'eloquio dei soldati. Ma non possiamo non notare come il quadro della vita di guarnigione, affollato di più o meno equivoci elementi sessuali, risulti nel film abbozzato con una certa genericità. Se il mutamento del movente per il delitto di Prewitt (egli nel romanzo vendicava un altro compagno, Berry, e non Maggio) rientra in un lodevole processo di concentrazione narrativa, la soppressione del suicidio di Bloom, il quale derivava da un oscuro complesso, coinvolgente la sua qualità di ebreo (la questione razziale aveva nel romanzo un peso essenziale, anche nei confronti di Maggio, l'italiano) ed il suo timore di essere avviato verso l'omosessualità, è indicativa del depauperamento che al racconto è stato imposto pure in questa direzione, con il rendere più ovvio e banale il sottofondo corale (l'omosessualità giocava nel romanzo una funzione di primo piano, già fin dal trasferimento di Prewitt, cui era stato preferito un altro trombettiere, perché caro ad un autorevole sergente). L'ultimo aspetto del depauperamento è di natura psicologica e riguarda i rapporti tra Prewitt e Lorene, la prostituta, quelli tra Warden e la signora Holmes. Ambedue questi amori sono destinati a finire nel nulla, anche a prescindere dalla morte di Prewitt, e le due donne si ritrovano in ultimo, fianco a fianco sul piroscafo che le riconduce in patria. Ma le ragioni di tale duplice fallimento, le contraddittorie aspirazioni delle due donne appaiono nel film soltanto abbozzate, come del resto è soltanto abbozzata, sotto il riguardo del sesso, la figura di Prewitt, reduce, nel libro, da un altro amore inconcluso, e tormentato dalla necessità della donna.

Un esame critico abbastanza esigente delle lacune che il film presenta, se messo in rapporto con un romanzo istruttivo se pur sostanzialmente mediocre, mi è sembrato necessario per circoscrivere la sua portata e reagire a qualche prematuro entusiasmo. Ma tutto ciò non impedisce che al merito

accennato di rappresentare, malgrado tutto, la vita e la mentalità militare nella loro irragionevolezza contradicente al più elementare rispetto umano, mediante tocchi di universale validità, per noi europei inconsueti, il film altri ne unisca, primo fra tutti quello di un parziale anticonformismo, che si manifesta nel suo fondo amaro, rivelato anche dalla duplice rinunzia al lieto fine sentimentale. Inoltre, *From Here to Eternity* è un film solido, serio, raccontato con nerbo e con un ben inteso senso dello spettacolo, il quale non esclude un certo fondo realistico (ma la fotografia è spesso antirealistica, nel suo biancore un po' freddo e levigato). Pagine come quella del pugilato tra Prewitt ed il sergente, come quella del duello a coltellate, come quella del silenzio suonato dal protagonista in onore del compagno morto (con uno splendido primo piano di Montgomery Clift, dal volto che si riga di lacrime), soprattutto come quella dell'imprevisto attacco aereo (quegli apparecchi visti dal basso quasi uccellacci sinistri, quel cortile visto dall'alto con gli uomini minuscoli come formiche, i quali cercano un riparo dalla mitraglia che li insegue ostinata) recano il segno di un polso ben noto di regista, il quale domina pienamente il valore dei rapporti tra i piani o degli elementi sonori. L'interpretazione è buona da parte di Deborah Kerr (la signora Holmes), di Donna Reed (Lorene), di Montgomery Clift (Prewitt), il quale ripete peraltro un suo limitato repertorio di espressioni, con scarsa mobilità mimica; eccellente da parte di Burt Lancaster, un vigorosissimo Warden, nel suo impasto di bruschezza e di comprensiva umanità, e di Frank Sinatra, un Maggio sorprendente nella sua vivacità così attendibilmente allusiva alla origine nazionale del personaggio.

La guerra è più decisamente al centro di *Die letzte Brücke* (*L'ultimo ponte*) di Helmut Käutner, anche se l'autore ha voluto chiarire di aver inteso fare, piuttosto che un film su di essa, un film sull'umanità nella guerra e rispetto alla guerra. *Die letzte Brücke* è importante anzi tutto come messaggio. Ed è senza dubbio singolare che a concepire questo messaggio umanitario e antibellicistico sia stato un tedesco. La storia riguarda Helga, una giovane infermiera tedesca dislocata in Jugoslavia, durante l'ultima guerra, la quale ha trascorso alcuni giorni d'amore con un soldato connazionale, durante il breve soggiorno di quest'ultimo nello stesso paese dove si trova l'ospedale presso cui essa presta servizio. L'amante sta per ripartire allorché la donna viene rapita dai partigiani, un reparto dei quali ha urgenza di cure per il proprio medico rimasto gravemente ferito. Helga si rifiuta in un primo

tempo di collaborare comunque coi nemici del suo paese, poi accondiscende a prestare per quella volta la propria opera. Ma il medico muore egualmente, ed i partigiani trattengono con la forza la donna affinché essa continui la propria attività di medico presso il loro reparto. Helga è costretta a seguire il reparto nei suoi spostamenti spesso pericolosi, ma non nasconde l'animo con cui svolge le mansioni assegnatele: animo di nemica, chiusa nel suo orgoglio nazionale e nel suo risentimento e pronta a tentare, sia pur vanamente, la fuga. A poco a poco però in essa si fa strada una consapevolezza circa l'eguaglianza di tutti gli uomini di fronte alla sofferenza, una consapevolezza circa l'indole superiore del dovere umano che è chiamata a compiere nei confronti dell'avversario stesso del suo popolo. Ed Helga si prodiga per la salvezza altrui, specie quando un'epidemia di tifo colpisce un altro reparto partigiano, e si rende necessario il trasporto in salvo degli ammalati, sotto il fuoco tedesco. Ormai, essa ha deciso di compiere fino in fondo quello che considera il proprio dovere. E quando un ufficiale tedesco, caduto prigioniero dei partigiani, la esorterà a fuggire con lui, si rifiuterà, accettando la taccia di traditrice. E analogo rifiuto opporrà all'amante, ritrovato in un paese occupato dai tedeschi, dove essa si è recata sotto mentite spoglie, per ritirare un pacco di medicinali, indispensabili ai partigiani. Solo dopo aver consegnato a questi il pacco, Helga deciderà ed otterrà di rientrare fra la sua gente, che si trova all'altra estremità di un ponte. Il fuoco tace per un momento, dalle due parti, per consentire a Helga di passare il ponte. Ma in mezzo ad esso la donna, ferita poco prima durante una sparatoria, si abbatte al suolo. E il fuoco riprende, mentre quel cadavere sta ad indicare un valore simbolico di umanità al di sopra delle fazioni, un valore ancora sconosciuto ai popoli che combattono per sterminarsi.

Pochi film sulla guerra mi sono apparsi densi di significati universali come questo che un tedesco ha realizzato in Jugoslavia, in base ad una coproduzione austro-jugoslava, fondandosi su fatti realmente accaduti. (Il film ha suscitato qualche polemica in Jugoslavia, dove la presentazione della vita partigiana è stata accusata di scarsa autenticità, ma lo stesso maresciallo Tito ha smentito l'attendibilità delle accuse). Più volte, esso mi ha richiamato ad esempi illustri, di fronte ai quali *Die letzte Brücke* non sfigura (sebbene, purtroppo, nella sua ultima parte, il racconto tenda a sostenersi mediante agganci alquanto forzati: l'incontro tra i due amanti in quelle drammatiche circostanze appartiene al novero dei "casi" spettacolari, in

funzione emotiva, ed anche il personaggio del sordomuto, creduto deficiente ed in realtà aiutante dei partigiani, tende a far scivolare il racconto verso un effettismo da cui esso è per due terzi limpidamente alieno). Certo, il film di Käutner non rifugge da citazioni abbastanza evidenti (l'arrivo dei partigiani ai casolari devastati dal nemico, presso cui è rimasto solo un bimbo piangente, la barca che discende la corrente con il cadavere del partigiano ucciso dai tedeschi costituiscono dei richiami a *Paisà* troppo scoperti per non essere coscienti e voluti). Ma i precedenti, le parentele non tolgono gran che, mi pare, all'autenticità di una narrazione, ambientata, con un vigoroso senso realistico, (splendida la fotografia di Elio Carniel), in una cornice naturale inedita: quella delle montagne di Jugoslavia, il cui paesaggio, con quelle zone brulle, quelle acque rapide, quei villaggi abbarbicati sulle pendici o infossati nelle valli riveste una funzione essenziale ai fini del racconto, che le arie popolari della regione contrappuntano con nostalgica suggestione (di un effetto stringente è, per esempio, il canto solenne con cui i partigiani salutano, dopo un istante di commosso silenzio, i casolari devastati). Pagine come quella relativa all'attacco tedesco, dall'acqua, al reparto che tenta di trasportare attraverso un fragile ponte gli ammalati di tifo sono realizzate con un respiro epico, con un ritmo denso ed angosciante. Dalle immagini del film trasuda il senso della guerra partigiana, non da un punto di vista ideologico, ché caratteristica peculiare del film, legata al suo tema, è di serbare una obiettività ad ogni costo, un distacco dai concreti problemi della guerra (e non direi che questa mancanza di presa di posizione, questa assenza di personaggi *negativi* – negativo è soltanto il fatto "guerra" – nuocciano alla validità dell'opera, la quale deve essere valutata al di fuori di ogni risentimento, di ogni polemica, se non si vuole tradirne l'alto significato), ma da un punto di vista di condizioni ambientali, con quel continuo vagare, proprio di individui braccati ed ex lege, i quali attendono il momento propizio per il colpo di mano, locale o risolutivo, con quella disastrosa mancanza di mezzi anche elementari per l'esistenza e per il combattimento. Ma al di sopra di questa realtà pur importante si eleva, espresso con accenti sempre nobilissimi, spesso mirabili per discrezione e pregnanza, il messaggio. Come quando la vecchia contadina jugoslava si intenerisce nel consegnare a Helga, che essa crede amica, alleata, e che è invece ancora ostile, le scarpe già appartenenti al suo figliolo caduto, o come quando un ferito alla mano, che Helga ha curato, controlla per prima cosa,

appena ha ripreso forze, la possibilità per il suo dito di piegarsi a premere il grilletto di un'arma. Particolari come questi sono essenziali e rivelatori, anche per l'occasione che offrono alla protagonista di reagire, di palesare progressivamente il suo animo segreto, che Maria Schell ha interpretato con una acutezza di progressione psicologica, con una pienezza di comprensione umana da grande attrice. In questa acutezza nel leggere le psicologie, specie nei loro moti meno appariscenti, si ritrova, interrotte le contraddittorie esperienze vincolate spesso ad un espressionismo ritardatario, il Käutner di *Auf Wiedersehn, Franziska!* (1941), dove la guerra giocava solo di riflesso, in quanto cagione di perpetuo separarsi per due esseri (vedi lo stesso motivo che ritorna all'inizio di *Die letzte Brücke*). In un attento equilibrio tra l'accento epico e quello intimistico risiede il fascino non ultimo di un film come questo, con cui – come poche volte – il cinema si è fatto portatore di una parola utile per gli uomini.

Più lontane guerre di indipendenza rivivono in *Velikij voin Albanii Skanderbeg* [*Skanderbeg l'eroe albanese (Heroi Kombetar Skenderbeu)*] (*Un grande guerriero albanese, Scanderbeg*) di Sergej Jutkevič, una coproduzione sovietico-albanese, accentrata intorno alla figura di Giorgio Castriota, paladino, cinque secoli fa, dell'indipendenza del suo paese dai turchi, presso i quali egli era stato allevato, dopo esser stato allontanato bambino dalla sua patria sconfitta. Il film, su scenario di Michail Papava, è impiantato secondo schemi tradizionali per il film storico-biografico e, abbracciando l'intera esistenza del condottiero albanese, procede fatalmente un po' a strappi, a scatti, ogni sequenza o gruppo di sequenze risultando indipendente da quelli che lo hanno preceduto, ai quali è collegato da una semplice didascalia informativa, che sottolinea il procedere degli avvenimenti storici. Il difetto di compattezza narrativa è tuttavia largamente compensato dalla saldezza e coerenza di concezione che sovrintende ad ogni singola sequenza. Il film, dove predominano le scene di battaglia, che rappresentano il naturale sbocco d'ogni fase della tormentata esistenza del piccolo paese, perennemente costretto a difendersi dal ricorrente pericolo proveniente dall'oriente, è pervaso da uno spirito largamente epico, il quale lo denuncia chiaramente come frutto di una illustre tradizione della cinematografia sovietica. Il ricordo dell'Ėjzenštejn di *Aleksandr Nevskij* o di *Ivan Groznyj* è inevitabile di fronte alla squillante e rigorosa composizione di certe battaglie o di certi interni, dove persone ed ambiente risultano in un rapporto regolato da pre-

cise norme figurative (si tenga presente che lo scenografo Shpinel è lo stesso che fu accanto ad Ėjzenštejn per i film citati). Altrove, come nell'incalzante, plastico montaggio della distruzione delle statue da parte dei turchi, è il ricordo del primo Ėjzenštejn che ricorre. Ma la citazione non è mai gratuita, appare l'indice di una civiltà assorbita, di cui un film come questo è un frutto maturo. E rigoglioso, come dimostra, non foss'altro, il magistero esemplarissimo con cui è trattato il colore, di una nettezza, di una duttilità, di una facoltà evocativa di un mondo davvero straordinari. (Chi volesse, potrebbe ricordare, per certe scene di battaglia, l'*Henry V* di Olivier, ma a patto di non dimenticare la notevole diversità del criterio di impiego dei valori cromatici, qui meno miniaturisticamente preziosi, tesi piuttosto verso un risultato decorativamente realistico). Nella varietà sempre rinnovantesi delle scene di battaglia e di massa in genere – col tripudio delle bandiere, dei costumi, delle bardature – come nell'evocazione luminosa dell'aspro paesaggio albanese (il film è stato in larga misura girato in esterni naturali e la sua colonna sonora sfrutta suggestivamente canti marziali o festosi di indole popolare), il colore riveste una funzione essenzialissima, valorizzando l'opulenza delle vesti o la sapienza degli sfondi scenografici. *Skanderbeg*, nel mentre conferma la matura coscienza cromatica degli operatori del cinema sovietico (l'Andrikanis di questo film dev'essere tuttavia albanese), rivela in Jutkevič il possesso di una espertissima scienza del montaggio e della composizione, di un affiato possente, per lo meno nell'ambito della singola sequenza. Ad altri, più versati di me in storia, lascio il privilegio di notare le confidenze che il racconto si concede nei confronti di essa. Io mi limiterò a registrare la curiosa presenza di un decrepito Doge dall'apparenza papale, fiancheggiato da un frate, il quale è stretto parente del sinistro figuro che dava il la al canto dei cavalieri teutonici del *Nevskij*. Tralasciando il d'altronde discutibile argomento della "fedeltà" storica (nel suo interno il film serba una precisa coerenza), va invece registrato al passivo di *Skanderbeg* il tono generale della recitazione, che è ossequioso verso una certa concezione da palcoscenico.

A valori decorativi e figurativi, assai diversi tuttavia, si affida pure essenzialmente *Jigokumon* (*La porta dell'inferno*) di Teinosuke Kinugasa, che ha rappresentato il nostro primo incontro con la cinematografia giapponese a colori. Incontro davvero affascinante, poiché nelle immagini di questo film, realizzato secondo il sistema "eastmancolor" (operatore Kôhei Su-

giyama), rivive, filtrata, un'antichissima tradizione figurativa dai raffinatissimi splendori. Del resto, il film stesso non rifugge dal citare documenti pittorici dell'epoca feudale (XII secolo) cui la sua azione si riferisce. Tale epoca è cara ai cineasti nipponici, i quali sono soliti attingere frequente ispirazione da tutta una letteratura che si riferisce a quel periodo in cui il Giappone era perennemente scosso da lotte intestine. Con un'effimera rivoluzione ha inizio il racconto di *Jigokumon*, basato sul dramma *Kesa No Otto* (*Il marito di Kesa*) e riferentesi a fatti reali ed a personaggi, come il protagonista Moritoh, pur essi reali. Durante tale rivoluzione il guerriero Moritoh, fedele all'imperatore, conosce la bella Kesa, dama alla corte imperiale, e se ne innamora alla follia. Scoperta la sua qualità di donna maritata, la quale gli impedisce di averla quale premio per le sue apprezzate imprese in favore del suo sovrano, egli non si rassegna, e tenta invano, in diversi modi, di incrinare la tersa fedeltà della donna, la serena impassibilità del marito. Finalmente la donna non trovando altra via per uscire da quella situazione che la opprime, finge di accondiscendere ai voleri di Moritoh e, poiché sa che egli è intenzionato di uccidere nottetempo suo marito, si sostituisce a questo nel letto e perisce al suo posto. Moritoh, posto dinnanzi al suo delitto, e colto da una crisi di coscienza, che lo conduce in convento.

Il tessuto narrativo dell'opera è di una linearità scarna. Dopo le prime, rapide pennellate con cui essa introduce lo spettatore nel pieno delle lotte interne del paese, il racconto restringe i propri contorni, concentrandosi sostanzialmente su tre personaggi. E le psicologie di questi scruta con un'indagine lenta, assorta, capillare. In certo modo, il triangolo di *Rashomon* si ripresenta, ma con i termini debitamente modificati. Se Moritoh, nella sua talora belluina incontinenza, può vagamente ricordare il bandito Tajōmaru, se Wataru, il marito, nella sua dignitosa tranquillità e fierezza, può vagamente ricordare il marito di *Rashomon*, il personaggio della donna è sensibilmente diverso. Poiché al richiamo sensuale, che in quello, come in altri film promanava dal mirabile, ambiguo, stregante volto di Machiko Kyō, si sostituisce qui, per il tramite dello stesso armoniosissimo volto, un richiamo contrastante, quello di una castità chiusa ed ostinata, tale da conturbare per una via del tutto dissimile. Prodigio anche di un'attrice veramente insigne, nel pudico e sottilissimo dominio di mezzi espressivi quasi impercettibili: si veda la delicatezza con cui suggerisce il turbamento interiore nella scena in cui essa, mentre suona uno strumento a corda, viene a tradimento posta

dinnanzi all'uomo che la desidera. (Ed è equo dire che attori come Kazuo Hasegawa – Moritoh – e Isao Yamagata – Wataru – sanno degnamente reggere il confronto, l'uno nella sua esuberante passionalità, l'altro nella sua elegante e fiduciosa consapevolezza del proprio buon diritto).

Il racconto di *Jigokumon* è chiuso entro limiti precisi, i suoi interessi non raggiungono la complessità di quelli d'un *O-Haru* o anche d'un *Ugetsu monogatari*, la sua pittura di una società è rapida e appena accennata, in vista di diversi e più particolaristici interessi psicologici (e morali, come sempre accade nei film giapponesi, così nobilmente vincolati alla presenza di una positiva moralità, qui, come altrove, di sapore quasi cristiano). Ma il rapporto tra l'ambiente ed i personaggi è stabilito con passaggi significanti: si veda quel rapido montaggio con cui il film si apre e che è destinato ad esprimere la sintesi di un'ora di disorientamento e di confusione quale quella di una rivoluzione in atto. Ed è già qui, appunto, che il colore palesa l'estrema compiutezza di concezione con cui è trattato. Ora, come nella scena citata, secondo una gamma accesa, squillante, dove le varie tonalità si fondono in un complesso iride, esprimente la variegata realtà di un popolo travolto dal furore rivoluzionario; ora, come nella scena della preghiera nel tempio di Itsukushima con una ariosa luminosità, sottolineata dal bianco-avorio dei costumi, ordinati in base ad una sapiente regola compositiva; ora con una serica preziosità, con una madreperlacea luminosità, nella valorizzazione di una stoffa, di, un ricamo (vedi certi abiti di Kesa); ora con un'esuberante pienezza, come nella scena della corsa dei cavalli, dove ogni elemento, a cominciare dalle ricche gualdrappe e bardature, è reso con sensuale rigoglio. (Meno felici mi sono apparsi gli insistenti toni bluastri di talune scene notturne e d'esterno, le quali fanno rimpiangere la lunare, filigranacea trasparenza di certe riprese in bianco e nero d'altri film giapponesi). Raramente il colore nel film ha assunto una sua funzionalità così intima come in questo film, che il magistero decorativo induce a porre su di un piano di singolare importanza, a dispetto della limitatezza della sua tematica (quanto all'ambiente, esso testimonia della coerenza di interessi da parte del regista, autore di quel *Daibutsu* che vedemmo a Cannes nel 1953).

Arne Sucksdorff, il maggior documentarista svedese ed uno dei maggiori in senso assoluto, è, con *Det stora äventyret* (*La grande avventura* [*La meravigliosa avventura*]), alla prima sua esperienza di lungo metraggio. Non dico di film a soggetto, ché in fondo anche quest'opera, pur non mancando di

una tenuissima storia, mantiene un carattere prettamente documentaristico, in senso lirico. Sucksdorff ha speso due anni e mezzo di pazientissimo, miracoloso lavoro per seguire, attraverso il volgere delle stagioni, gli aspetti più segreti e gentili della vita della natura e degli animali, nella regione centrale della Svezia, ricca di foreste e di praterie e d'acque. Tutta la prima, lunga parte del film è dedicata a questa perpetua, fresca scoperta: che riguarda l'esistenza delle volpi, le loro escursioni malandrine alla fattoria in cerca di cibo volatile, le loro fughe a precipizio, le loro dispute intorno alla preda; riguarda il pericolo rappresentato per esse dalla lince; riguarda l'allegra esuberanza delle lontre. E ancora tanti e tanti altri animali, dal gufo al gallo di brughiera, colti nei loro tratti caratteristici con un virtuosismo di ripresa stupefacente, che giunge a voler riprodurre in carrellata soggettiva le impressioni di una volpe ferita, la quale corre all'impazzata fin che non stramazza al suolo. In una episodica ricercatezza di movimenti di macchina, in una più frequente preziosità di impasti e di composizione sta il limite dell'esperienza di Sucksdorff, che appare comunque sostenuta da una eccezionale consapevolezza dei più sottili valori plastici e tonali della fotografia, così come delle possibilità liriche offerte dalla contemplazione della natura, il cui cangiare egli sa esprimere con tratti suggestivi.

L'appiglio narrativo giunge esile e un po' tardivo, in quanto al racconto vero e proprio è concessa una dimensione limitata, di fronte alla quale il prologo finisce per risultare sproporzionato. Tale racconto riguarda due ragazzi, due fratelli, i quali, salvata la vita ad una giovane lontra, decidono di allevarla di nascosto da tutti. La fervida intesa dei due fanciulli, il destarsi in essi dello spirito pratico, il quale consente loro di provvedere alle elementari necessità di vita dell'animale, sono descritti dal Sucksdorff con estrema finezza, grazie anche alla spontaneità espressiva dei due piccoli interpreti, il minore tra i quali è lo stesso figlio del regista. Poi, il piccino cederà alla tentazione di rivelare il segreto, il fratello maggiore tenterà la fuga con la lontra, ma questa, avvertito il richiamo della libertà e dello spazio, lo abbandonerà, ed egli si risolverà con un velo di mestizia a considerare chiusa "la grande avventura".

La facoltà lirica del Sucksdorff non può non richiamare il ricordo di Flaherty, poniamo di quello di *Louisiana Story*, con quella tenera amicizia tra il ragazzo e l'animaletto. Ma in Flaherty esiste qualche cosa di essenziale, da cui Sucksdorff prescinde: il rapporto uomo-natura impostato non in un

senso puramente lirico e contemplativo, ma in maniera tale da interpretarne il significato centrale, di lotta dell'uno contro l'altra, per piegarla a corrispondere alle proprie esigenze vitali. Non è certo il caso di rimproverare a Sucksdorff di non essere Flaherty, ma è doveroso sottolineare il limite di questo film dalla singolare e spesso ammirevole purezza. Nel quale la macchina – quella macchina che nel ricordato film di Flaherty si faceva strada a violare, nel nome delle ragioni produttive ed industriali, la natura immacolata – ricorre una sola volta, allorché gli aerei a reazione tracciano nel cielo terso, al cospetto della natura vergine e stupefatta, le loro bianche volute: ma si tratta di una comparsa di carattere luminosamente calligrafico, secondo le predilezioni di questo mago della *camera*.

Una trovata alquanto simile a quella di *Det stora äventyret* sta alle basi di *The Kidnappers* di Philip Leacock (Gran Bretagna). Solo che qui l'animaletto allevato in segreto da due fratelli non è una lontra, bensì un neonato, trovato incustodito nel bosco. I due ragazzi sono ricorsi ad un simile diversivo per reagire alla noia, alla delusione, alla irritazione che li ha colti dopo l'arrivo alla misera fattoria del nonno. Siamo nel 1904 ed essi sono rimasti orfani, il padre avendo lasciato la vita nella guerra contro i boeri. I ragazzi vengono affidati al nonno abitante nella Nuova Scozia (Canada) e la loro garrula allegria, nel trasferirsi in campagna, dove credono poter trovare ampia occasione di svago, è ben presto smorzata dalla realtà di una esistenza modestissima, retta dall'intransigenza di quel vecchio puritano, incomprensivo verso le esigenze dei bambini e dedito ad attaccare briga coi vicini olandesi, da lui considerati boeri e quindi nemici. L'episodio del bambino trafugato sarà occasione al nonno per rendersi meglio conto delle necessità dell'infanzia, per riconciliarsi coi "boeri" e per decidersi a sacrificare un magnifico paio di stivali, unica sua ricchezza, al fine di poter comperare ai ragazzi il cane che avevano sempre sognato. Come si vede, il raccontino è rispettoso di molte ottimistiche convenzioni, proprie delle favolette moralistiche del genere; non solo, ma la narrazione presenta l'essenziale difetto di lasciare troppo scarso respiro all'episodio, fondamentale, del bambino trafugato e tenuto nascosto, il quale si apre forse troppo tardi e si chiude troppo presto, mentre avrebbe dovuto prestarsi a rivelatrici aperture psicologiche e a divertenti spunti narrativi (in questo senso il Sucksdorff ha saputo sfruttare assai meglio la trovata). E tuttavia, il film è degno di attenzione, perché gode di una sua probità d'ambientazione, di una sua

frequente verità psicologica, di una sua quieta ed umorosa qualità dialogica, ben inglesi. Se i personaggi adulti sono più vicini alla convenzione, i due ragazzi sono seguiti nei loro estri, nelle loro menome reazioni con una delicatezza partecipe, la quale ha trovato in Jon Whiteley [rivelatosi in *Hunted* (*La colpa del marinaio*, 1952) di Charles Crichton] e nel minuscolo, incantevole Vincent Winter due collaboratori di un talento istintivo straordinario, di cui la cinematografia britannica offre frequenti testimonianze.

Qualche segnalazione merita un gruppo di cortometraggi di varia natura, emersi in mezzo al folto gruppo di quelli presentati. Se *Vesuvius Express* di Otto Lang (U.S.A.), sul rapido di lusso Milano-Napoli soppresso a suo tempo per mancanza di viaggiatori, va ricordato unicamente perché applica la spaziosità dell'occhio del Cinemascope alle consuete cartoline illustrate a colori relative ad alcune città italiane, una parola di ammirazione merita *Aptenodytes forsteri* di Mario Marret (Francia), dove l'esistenza dei pinguini viene riprodotta con un'autenticità, derivante da estrema pazienza ed accortissimo impiego della *camera*, la quale, senza adulterazioni sospette, ha tuttavia saputo cogliere anche tratti di una buffa figuratività, nell'osservare gli atti collettivi di una colonia di quegli animali. Frutto di un ben noto senso coloristico e di una altrettanto nota capacità di interpretare rigorosamente la vita degli esseri viventi è l'ungherese *Aquarium* di Ágoston Kollányi (operatore Lajos Vancsa), mentre di preciso gusto decorativo, di accorto contrappunto sonoro si alimenta *Der Dom zu Köln* di Ulrich Kayser (Germania), dove, in immagini di un sorvegliatissimo colore, è acutamente interpretato lo spirito di elevazione spirituale che sottintese alla creazione di quella di Colonia, come in genere di tutte le cattedrali gotiche.

Nel campo dei film di pupazzi, la più efficiente conferma della perfezione raggiunta dai cecoslovacchi si è avuta con *O skleničku víc* (*Un bicchiere in più*) di Břetislav Pojar (scenografo Jiří Trnka), spiritosa storia che vuol ammonire i guidatori di veicoli ad evitare l'uso dell'alcool, presentando la sorte di un motociclista che, esaltato dal ricordo della fidanzata lontana di fronte allo spettacolo di una festa nuziale, si induce a bere, durante una sosta del suo viaggio, "un bicchiere di più", onde, dall'euforia che ne consegue, è sollecitato a misurarsi in velocità con un'auto, con un treno, con un aereo, fin che finisce sfracellato. Le fasi di tale viaggio, di tale gara che si rinnova ad ogni occasione, sono suggerite dal film con un ritmo incalzante e con un estro vivace, poggiante su una tecnica di talora stupefacente

Toot, Whistle, Plunk and Boom è un disegno animato che ci ha offerto l'ormai insperato piacere di incontrare un Disney del tutto nuovo. Nuovo soprattutto in rapporto con i suoi precedenti, i quali lo avevano ormai condotto ad una sterile involuzione. Ché la maniera inaugurata da questo *short*, che sfrutta con brio le risorse del Cinemascope, si riconduce all'esempio di certi disegni canadesi, cecoslovacchi e soprattutto statunitensi, e precisamente dei disegni ideati dai collaboratori di Stephen Bosustow per l'U.P.A. Disney ha infatti abbandonato qui il suo tratto marcato e corposo per un tratto più agile, filiforme (pensate, che so, ai disegni dell'U.P.A. intercalati in *Letto matrimoniale* di Irving Reis), libero di espandersi in capricciosi ghirigori. Ma non è soltanto il tratto a distinguere il filmetto dalla più recente produzione disneyana; è la qualità della fantasia, alacre, sottile, cangiante, con cui l'autore ha sintetizzato, in pochi minuti di arabeschi arguti, a cavallo dei secoli, delle mode, delle tecniche, la storia dei principali strumenti musicali.

Un Festival senza vinti

a. VII, n. 132, aprile 1954, pp. 221-239

Il VII Festival di Cannes ha presentato caratteristiche analoghe al precedente: infatti ad una prima settimana distesa e fitta di opere di notevole interesse ha fatto nuovamente seguito una diecina di giorni convulsi e dominati dall'invasione delle opere scadenti, troppo generosamente accolte dalla direzione. Siamo stati così sottoposti ad uno dei "tours de force" più duri che la nostra memoria di *habitués* di simili manifestazioni ricordi: i programmi avevano spesso inizio alle 10.30 antimeridiane e si chiudevano dopo la mezzanotte, con un complesso giornaliero di cinque film di lungo metraggio più un congruo numero di cortometraggi. Tutto ciò – l'abbiamo detto e ripetuto più volte – è semplicemente insano, specie quando le opere d'eccezione non abbondino, come appunto quest'anno, in cui possiamo tranquillamente affermare di non aver veduto alcun capolavoro (l'anno scorso vi era stato *Gembaku no ko - I bambini di Hiroshima*), ma soltanto una dozzina o quindicina di opere di più o meno sostenuto livello. Esaminando il complesso dei film presentati, si vedrà come parecchie nazioni, a cominciare da quella ospitante, avrebbero potuto benissimo risparmiarci almeno

una, quando non due, delle opere scelte quali loro rappresentanti. Senza contare che nei riguardi di certe nazioni ancora immature o in regresso evidente si è dato prova di una indulgenza inammissibile, permettendo ad esse di andare oltre il semplice atto di presenza con quello tra i loro film che poteva avere una precisa giustificazione, sia in sé sia in quanto mezzo di documentazione.

Le conseguenze negative provocate da un simile superaffollamento sono state di vario genere: non ultima tra esse la relegazione in ore mattutine di film notevoli, come *Cómicos* ed altri, colpevoli solo di essere il frutto di produzioni indipendenti, e quindi posposti ai vistosi e pacchiani prodotti delle grandi case, sostenuti dalle delegazioni ufficiali e spesso immeritatamente assurti all'onore dello spettacolo serale.

Insomma, si hanno ottimi motivi per dichiararsi insoddisfatti dell'impostazione generale di un festival, la cui organizzazione, anche sotto altri e più spiccioli aspetti, ha lasciato alquanto a desiderare, dimostrandosi al di sotto di quella dell'anno precedente.

Una volta tanto, invece, vorrei fare l'elogio della giuria, la quale, trovandosi in condizioni assai imbarazzanti, sia a causa delle solite opportunità "politiche", accentuate dalla presenza delle nazioni d'oltre cortina, sia soprattutto a causa del sostanziale equilibrio delle forze in campo, ha trovato modo di emettere un verdetto salomonico, il quale dà soddisfazione a tutte o quasi le opere di reale spicco. S'intende che il numero dei riconoscimenti potrà apparire eccessivo a chi consideri la mancanza di film di vera eccezione, ma d'altra parte l'elevato numero di opere classificate "ex aequo", con un criterio che a qualcuno è sembrato sbrigativo, rispecchia la realtà della situazione: poiché si tratta effettivamente di film che, senza eccellere in senso assoluto, erano più che degni di un riconoscimento. Ad essi io aggiungerei anche il giapponese *Jigokumon*, che, pur essendo stato coronato dal gran premio, mi appare in realtà sulla linea delle migliori tra le opere che gli sono state posposte. La verità è, ripeto, che nessuna si distaccava dalle altre. Ed ognuno poteva senza presunzione avanzare un proprio favorito: il mio, se vi interessa saperlo, era *Die letzte Brücke*, sul quale riferii l'altra volta. Volendo cavillare, si potrebbe notare come l'aver posto fuori competizione *From Here to Eternity* non sia stato che una comoda scappatoia per risparmiare un premio; come alcuni film di decoroso impegno siano rimasti accomunati ai molti scadenti, nel mazzo degli esclusi, e tra essi l'in-

teressante, come s'è visto, e disgraziato *Cómicos*, il quale avrebbe potuto venir assai più opportunamente menzionato in luogo della partecipazione egiziana; come infine il premio a René Clément per la regia di *Monsieur Ripois* abbia una storia poco edificante (a parte il fatto che forse quel film avrebbe potuto anche più opportunamente venir ricordato per lo scenario o magari per l'interpretazione di Gérard Philipe). Voglio dire che la giuria, nel suo *palmarès* originario aveva totalmente lasciato da parte il film di Clément, sebbene a qualcuno dei suoi membri tale esclusione suonasse ingiusta. Il fatto sta che André Lang, membro del consesso, entrò nella sala dove si svolgevano i lavori della giuria della FIPRESCI, nella quale egli rappresentava la Francia, con la ferma intenzione di indurre i colleghi stranieri ad aiutarlo a riparare all'omissione della giuria ufficiale con l'assegnare a *Monsieur Ripois* il premio della critica. Andata a vuoto tale manovra a dispetto delle lusinghe oratorie sfoggiate da Lang e da Chauvet ed a causa dell'estrema dispersione dei voti, che indusse finalmente un gruppo di delegati a concentrarsi su *Avant le déluge* (conferendo al voto anche carattere di protesta contro le vessazioni censorie subite da quell'opera), Cocteau si indusse a riconvocare la giuria, ormai congedata, affinché provvedesse a riparare il torto che Clément stava per subire. Fu così che alle 22 della serata di chiusura nacque, *in extremis*, il premio aggiunto per la regia. Motivazione e circostanze della sua nascita a parte, è onesto dire che *Monsieur Ripois* meritava un qualche riconoscimento.

Con giudizio ha pure agito la giuria dei cortometraggi, anche se si è lasciata indurre a prendere per buoni gli avanguardismi ritardatari di un film come *The Pleasure Garden*. Ed una volta tanto ben collocato è stato il premio dell'O.C.I.C. a *Die letzte Brücke*. Insomma, di tante premiazioni che ricordiamo questa è stata certo una delle più accettabili. Scegliendo le opere più degne i giurati hanno potuto, senza venir a patti con la propria coscienza, rispettare anche le necessità distributive: frutto, questo, del sostanziale equilibrio dei valori in campo. (Ad una stasi o ad un regresso per quanto riguarda le nazioni così dette maggiori ha fatto riscontro un progresso più o meno sensibile per quanto riguarda certe nazioni minori, dalla Spagna all'India, progresso che ha determinato l'impressione di livellamento provocata dall'insieme del Festival). Dopo di che, parliamo dei film. Non sarà un discorso breve.

Delle varie rappresentanze nazionali, molto equilibrata, al solito, è

apparsa quella giapponese, anche se i due film cui ora accennerò non conseguivano la raffinata politezza di *Jigokumon*. *Nigorie* (*Acque torbide*) di Tadashi Imai è un film ad episodi, basati su altrettanti racconti della narratrice Ichiyō Higuchi, attiva nell'ultima decade del secolo scorso e godente fama di equivalente nipponico di Maupassant. Per l'appunto a Maupassant mi avevano fatto pensare la carica morale, la limpidezza realistica per lo meno del secondo tra i tre episodi di questo film accurato e suggestivo, anche se diseguale. Alludo ad una diseguaglianza di valori strutturali e narrativi, non di valori formali, ché questi sono assiduamente sorvegliati, con quel profumato gusto evocativo che è caratteristico dei giapponesi. Il primo episodio riguarda una giovane donna sposata, la quale ritorna alla casa dei genitori, per piangere l'infelice riuscita del suo matrimonio ed annunciare il proposito di non far più ritorno presso il marito. Ma i genitori riescono a persuaderla a riprendere il suo posto sotto il tetto coniugale, per non doversi separare dal figlioletto. Cammin facendo per ritornare dal marito, la donna incontra un conduttore di *risciò* e in esso riconosce un vecchio amico, pur egli infelice: i due si commiserano a vicenda e si lasciano, con il rimpianto di un reciproco, antico, inconfessato amore. Il difetto di questo racconto risiede nel fatto che in esso il dramma, tutto interiore, è effuso quasi unicamente in parole. I fatti decisivi sono già avvenuti, vengono soltanto narrati, in contraddizione con talune elementari norme del racconto cinematografico. Una certa superficialità, una certa mancanza di approfondimento dei mutui rapporti psicologici costituisce il difetto del terzo episodio, il quale si svolge in una piccola casa di piacere, dove una bella geisha si tormenta per il desiderio di costruirsi una esistenza migliore e diversa. Essa spera di aver trovato l'uomo che la riscatterà in un ricco funzionario; ma la sua fine sarà tragica, poiché un antico amante, un miserabile "coolie" sposato con un figlio, il quale ora mendica inutilmente amore da lei, finirà per sfogare la sua passionale esasperazione uccidendola. Di una compiuta finitezza e maturità nella descrizione d'ambiente e nel tratteggio psicologico è invece il secondo episodio, storia di una giovane domestica, alle dipendenze di una bisbetica padrona, la quale si trova spinta a rubare in casa una piccola somma, che le occorre per sovvenire dei parenti ridotti alla disperazione e che la padrona le ha negata. Quando essa crede di esser ormai stata scoperta, viene in luce un più grosso furto compiuto in casa dal padroncino scioperato, al quale viene quindi attribuita anche la responsabilità

del denaro preso dalla domestica. Questa ha il delicato volto di Yoshiko Kuga, la quale è fine protagonista pure di *Koibumi* (*La lettera d'amore*), diretto da una donna, Kinuyo Tanaka, che è pure eccellente attrice (come dimostrarono film quali *O-Haru* ed *Ugetsu monogatari*). *Koibumi* è un film intimistico su sfondo realistico e contemporaneo; esso intende alludere ad una situazione tipica del Giappone postbellico, caratterizzato dal rilassamento dei costumi, dalla compiacenza di molte donne nei confronti dei militari alleati, dalla miseria che costringe talvolta un uomo a dedicarsi a mestieri impensati pur di sbarcare il lunario. È il caso del protagonista di *Koibumi*, il quale si acconcia a diventare scrivano di lettere d'amore, per conto di ragazze, che si rivolgono ad americani rimpatriati con cui hanno avuto relazione. Nella bottega dove egli lavora capita una giovane donna che il protagonista ha amato, ricambiato, ma che la volontà dei genitori aveva fatto andare sposa ad un altro uomo, poi caduto in guerra. Essa scrive ora ad un americano, dal quale, durante una breve relazione conseguente alla vedovanza ed all'inizio di una attività indipendente di lavoro, aveva avuto un bambino, presto morto. Lo scrivano si convince che la sua amata non sia ormai più che una donna pubblica. Invano suo fratello ed un amico cercano di renderlo capace della vera e non disonorevole situazione. Ci vorrà un tentativo di suicidio da parte di lei perché egli si induca alla comprensione. Lo schema del racconto – ed in ispecie la sua conclusione – sono passabilmente convenzionali (non per nulla il romanzo di Niwa Fumio su cui il film è basato uscì come *feuilleton* sul quotidiano «Asahi Shimbun»), ma certi scorci ambientali, certe rivelazioni psicologiche recano il segno di uno spirito colto ed acuto: si veda quell'incontro tra i due protagonisti, lungo il ruscello, sotto gli alberi stillanti di pioggia e sotto la protezione del duplice ombrello, scena dominata da una tonalità grigia ben intonata allo *spleen* degli animi in solitudine.

Dopo quella giapponese, la rappresentanza di maggior rilievo è stata forse quella italiana, dove a *Pane, amore e fantasia*, fuori concorso, hanno fatto seguito *Cronache di poveri amanti*, purtroppo accolto freddamente da un pubblico probabilmente impreparato ad apprezzarne i presupposti storicistici, e *Carosello napoletano* di Ettore Giannini. Pare che in Giannini l'idea di un film del genere preesistesse alla realizzazione dell'omonimo spettacolo teatrale, su cui ora a propria volta il film si basa. A somiglianza dunque di quello scenico il *Carosello* cinematografico è una sorta di pittoresca cavalcata

attraverso la storia e le costumanze di Napoli, viste come un rutilante caleidoscopio di luci e di colori, impastati con gli accenti e le melodie che la gente napoletana ha espresso nei secoli. Il difetto di pletoricità che il pur ricchissimo e mirabile spettacolo teatrale aveva offerto si ritrova qui aggravato e complicato con altri anche più seri: che si chiamano disordine e, spesso, cattivo gusto. *Carosello napoletano* è un film indubbiamente importante, una prova di talento esuberante ed uno sforzo produttivo considerevole, ma mi sembra debba considerarsi un esperimento sbagliato, con nobiltà, ma sbagliato. Un primo errore è dato, a mio avviso, dalla contaminazione che il regista ha discutibilmente cercato di effettuare tra la realtà solare della natura napoletana (vedi l'inizio ed il finale) e la realtà accesamente convenzionale del palcoscenico. La fusione si è dimostrata impossibile, ché lo stile ed il gusto del *Carosello*, tipicamente e talvolta manieristicamente teatrali, hanno creato uno stridore interno allorché si è trattato di passare da essi alla realtà naturale o viceversa. Si aggiunga che la scelta del materiale fantastico è apparsa spesso dettata da un pericoloso ossequio verso quel "cliché" folcloristico che gli stranieri amano coltivare di noi. Non si comprende perché, al posto di taluni quadri di schietta convenzione oleografica, non si siano inclusi altri quadri tra i più originali e felici dell'edizione teatrale: alludo, per esempio, a quello, breugheliano, del pellegrinaggio, dove tra l'altro avevano indovinato impiego ottimi attori come Vittorio Caprioli ed Alberto Bonucci, qui declassati ad un livello avanspettacolare. Quella che soprattutto è mancata a Giannini, in questo suo ambizioso esperimento, è stata la capacità di trovare un'articolazione conseguente e fluida, un legame più necessario tra quadro e quadro, tra *sketch* comico ed azione coreografica, quell'articolazione e quel legame che hanno trovato Kelly e Donen in film, in fondo di minore impegno, quali *Cantando sotto la pioggia* e perfino *Un giorno a New York*, dove si notava effettivamente un contributo nuovo all'estetica del film-rivista, attraverso la compenetrazione del, diciamo, racconto con lo spettacolo. In *Carosello* il racconto, d'accordo, non esiste né pretende di esistere. Ma lo spettacolo non fuoriesce dai limiti di una pur talvolta brillante riproduzione della sua struttura scenica. Su questa base, di accettata convenzione "da ribalta", è doveroso constatare come lo schermo sottragga, anzi che aggiungere, fascino ed immediatezza al rigoglio dell'invenzione teatrale: tipico fra tutti il caso della tarantella, il cui effetto, costantemente "totale" e, appunto, im-

mediato, sul palcoscenico, viene qui frantumato e di conseguenza depauperato. Queste serie riserve non impediscono che *Carosello napoletano* rechi evidente l'impronta di un dinamico estro di concertatore, il quale ha conseguito i suoi risultati più compiuti – e spesso squisiti – nelle pagine concernenti Pulcinella, pagine nelle quali la libera ricostruzione della Commedia improvvisa si fonde con la rievocazione storica in un impasto profumato. In tali pagine raggiunge effetti di una morbidezza insolita la fotografia, in "pathecolor", di Piero Portalupi, alternante impasti squillanti ad altri delicatissimi, a seconda dell'impronta del quadro. Anche altrove la fotografia è assurta a dignità pittorica: l'immagine di Sophia Loren nel quadro della fotografia sembra uscita da un ritratto di Boldini. Spesso, tuttavia, i difetti caratteristici dell'"eastmancolor"[84], sotto il segno del quale si è svolta gran parte del festival, hanno dilagato, effondendo per l'immagine fastidiosi toni bluastri e violacei, i quali non hanno risparmiato volti, chiome, abiti, muri, atmosfere. Una attenta "depurazione" in sede di stampa delle copie potrà forse riequilibrare il pur elevato "standard" fotografico del film, così come drastici tagli potranno attenuarne la prolissità e l'ineguaglianza. "Cast e credits" sono lussuosi: segnalerò da un lato, lo sgargiante, coerentissimo apporto di Maria De Matteis per i costumi (non ho apprezzato invece le scene di Mario Chiari, legate monotonamente ad una inadeguata convenzione scenica); dall'altro, l'estro coreografico e mimico di Léonide Massine, la pittoresca vivacità di Paolo Stoppa.

Un'altra pattuglia più che decorosa è stata quella britannica. Dopo *The Kidnappers*, è apparso *Man of Africa* (*L'africano*) di Cyril Frankel, un lungo documentario a soggetto, prodotto da John Grierson, per conto di quel "Group 3", dal quale molti si attendono un rinnovamento nell'ambito della cinematografia britannica. L'opera è decisamente modesta, ma interessante appare il suo tema, concernente il razzismo che sembra allignare anche in mezzo alle popolazioni di colore. Il racconto riguarda infatti un giovane negro dell'Uganda, il quale riesce a battersi vittoriosamente presso la sua gente, perché superi il pregiudizio, in base al quale i pigmei sarebbero una popolazione inferiore. Né questo è il solo aspetto notevole del film dal punto di vista contenutistico, ché essa concerne l'opera di diboscamento e

[84] Il film è stato girato in "eastmancolor", e stampato presso gli stabilimenti Pathé newyorkesi.

di coltivazione, intrapresa, con civile consapevolezza, da una tribù ugandese in piena giungla, in seguito all'erosione del proprio terreno arabile. Purtroppo il regista non ha saputo andare oltre un tono piattamente didascalico. Il film di punta presentato dalla Gran Bretagna è stato *Knave of Hearts - Monsieur Ripois* (*Fante di cuori - Monsieur Ripois* [*Le amanti di Monsieur Ripois*]), realizzato in Inghilterra da René Clément, sulla base del romanzo di Louis Hémon *Monsieur Ripois et la Némésis*. La reazione più ovvia, di fronte a quest'opera, è di stupore, per la disinvoltura e l'agio con cui l'autore, dal realismo epico di *La Bataille du rail*, dal lirismo intimistico di *Jeux interdits*, è passato all'umorismo disincantato di un racconto che, con il coraggio della propria scintillante futilità, è riuscito a fondere, in un accorto equilibrio, l'"esprit" francese con l'"humour" britannico. In *Monsieur Ripois* ci sono, che so, *Barbablù* e *The Captain's Paradise* ad un tempo: in questo calibratissimo scenario, costruito da Hugh Mills e dallo stesso Clément, in questi forbitissimi dialoghi, dovuti ancora a Mills ed a Raymond Queneau e gremiti di "bons mots", di riferimenti letterari (i quali sottrarranno inevitabilmente comprensione al film in paesi come il nostro, di meno largamente assorbita antica civiltà), si avverte da un lato la lezione di uno Jeanson, dall'altro quella dei film della serie Guinness. Qualcuno, a proposito di questo film, ha ricordato *Monsieur Verdoux*. Il riferimento mi sembra discutibile, ché in *Monsieur Ripois* non esiste autentico impegno morale, la commedia di costumi e di carattere intrecciandosi fitta, divertita e divertentissima, sul piano di un saggio di bravura abbastanza gratuito, da parte dei costruttori dell'oleatissimo meccanismo che è lo scenario così come da parte dell'elegantissimo realizzatore o dello stupefacente, virtuosistico protagonista, che è un Gérard Philipe, scatenato con impeccabile garbo nel gioco delle allusioni, degli ammiccamenti, delle sorridenti e calcolatrici fatuità. Protagonista del racconto è un giovanotto, spinto dal proprio fascino e dal proprio egocentrismo vanesio e vuoto a prodigarsi in una attività dongiovannesca. Ad un certo punto della sua esistenza costui, incontrata Patricia, una fanciulla di cui si è (o crede di essersi) innamorato e trovata da parte di essa resistenza, si decide, con la speranza di conquistarla, a raccontarle la propria vita, in piena sincerità. Così si articola il gioco di incastri, attraverso cui rivive la multiforme realtà di Monsieur Ripois, che, dopo aver piegato a scopi utilitaristici la signora alle cui dipendenze lavorava, modesto impiegato, dopo aver sedotto e piantato un'ingenua fanciulla incontrata in autobus, dopo

aver sfruttato, in un momento di crisi, una matura prostituta, trova sistemazione nel matrimonio con una ricca inglese. L'incontro con Patricia mette in pericolo l'instabile matrimonio, e la moglie si risolve al divorzio. A questo punto accade – malizia della sorte e degli scenaristi – l'imprevedibile: il racconto retrospettivo dedicato a Patricia non avendo sortito l'effetto voluto, Ripois fa l'atto di gettarsi dalla finestra. Il caso vuole che caschi per davvero e si fracassi le membra, e che la legittima consorte si lusinghi d'esser stata lei la causa del gesto inconsulto. A nulla varrà quindi l'emozione di Patricia; a spingere la carrozzella del Don Giovanni infermo rimarrà solo la legittima consorte. Ripois resterà legato all'esistenza coniugale proprio nel momento in cui forse era stato finalmente toccato dal brivido dell'amore vero, fino allora, per lui, sconosciuto. Il racconto, forte della sua frivolezza, è costruito con una scienza davvero matematica degli agganci, con una dovizia sottile di invenzioni, con un gusto squisito del menomo particolare indicativo, con una deliziosa coloritura dialogica, cui fa riscontro l'iridescenza della recitazione, dove al trionfante Philipe danno, di volta in volta, la replica Valerie Hobson e Joan Greenwood, Margaret Johnston e Germaine Montero, Natasha Parry e Diana Decker. Le pagine di alta commedia sono innumerevoli: da quella riguardante il trucco con cui Ripois induce Patricia a recarsi a cenare da lui, a quella in cui Norah rivela la propria maternità al protagonista (con quella occhiata di lui, dal sotto in su, al grembo della ragazza, e quella battuta sorniona ed ambigua), a quella relativa alla lezione di letteratura che Ripois riceve, anzi che impartire, a Catherine. E via dicendo. *Monsieur Ripois* è, nel suo genere, un film perfetto, di una civiltà esemplare, come dimostrano anche la fotografia di Oswald Morris, strumento essenziale per Clément di rivelazione di un clima genuinamente britannico, da lui colto con infallibile intuito e riprodotto con un benevolo lampo di ironia, non che la musica briosa di Roman Vlad. E tuttavia è un film che fa paura. Ci si domanda quale sia l'autentico mondo di Clément, di questo regista ormai in possesso di una tecnica rifinitissima, da lui applicata tanto indifferentemente a temi così distanti tra loro e di così vario impegno. Poiché occorre tener presente che *Monsieur Ripois* non è un film di compromesso, o almeno non ne ha le apparenze: è un film preziosamente futile, diretto da un regista altra volta "engagé" ed ora giunto all'apice del proprio dominio del mestiere, qui spiegato in tutte le sue risorse con piena consapevolezza e convinzione. L'avvenire dirà quale posto oc-

cupi *Monsieur Ripois* nella filmografia di Clément. Se cioè esso sia stato per il regista una sorta di raffinata vacanza o se l'autore di *La Bataille du rail* debba considerarsi ormai maturo per la traduzione in forbite immagini dell'orario ferroviario.

Assai diseguale è risultata invece la rappresentanza francese, comprendente tre opere di cui una sola dotata dei requisiti richiesti per una manifestazione internazionale, *Avant le déluge* (*Prima del diluvio*). Delle altre due, decisamente indecoroso è *Sang et lumières* (*Sangue e luci*), dove il fragrante poeta georgico di *Farrebique*, Georges Rouquier, si è lasciato indurre, nella scia di un romanzo di Joseph Peyré, ad accogliere le suggestioni di un ispanismo di maniera, ripresentando la veneranda storia del celebre torero, il quale, abbandonata l'arena in seguito alla crisi intima determinata in lui dalla morte di un compagno, vi ritorna soltanto per trovarvi la morte. Il torero è Daniel Gélin, cristallizzato in un monotono repertorio di espressioni, le due donne che se lo contendono sono Zsa Zsa Gabor, l'amante di lusso, e Christine Carère, l'innamorata pudica e fedele. L'"eastmancolor" fornisce alla vicenda una vernice di convenzione. Efficiente, su un piano puramente spettacolare, è stata la resa dello stesso sistema di colorazione in *Le Grand Jeu* (*Il grande gioco*), che Robert Siodmak ha diretto con scaltro effettismo, sulla base di uno scenario di Charles Spaak, costruito sulla falsariga di quello, dovuto allo stesso Spaak ed a Jacques Feyder, sulla scorta del quale lo stesso Feyder aveva, nel 1934, realizzato una delle sue opere minori. Il soggetto di *Le Grand Jeu* risente del clima in cui nacque, un clima dove l'esotismo di un Benoit si dava la mano con un pirandellismo d'accatto. Esso concerne un avvocato avventuriero, il quale da Parigi ripara in Algeria per sfuggire alla giustizia. Non essendo stato raggiunto in Africa dalla bella amante, egli si risolve ad arruolarsi nella Legione Straniera. Dopo quattro anni di servizio, incontra una prostituta, sosia dell'amante perduta e, credendo di trovarsi di fronte all'antico amore rimasto vittima di un'amnesia, allaccia una relazione con lei. La donna, innamoratasi, tenta pirandellianamente di farsi come il legionario la vuole. Ma proprio sul punto in cui, smobilitato, sta per rientrare a Parigi con essa, il protagonista incontra l'amante d'un tempo, ormai sposata e sistemata. E, di fronte al suo rifiuto di tornare a lui, egli decide di riprendere il servizio nella Legione, piantando in asso l'amante numero due, inutilmente prodiga di un generoso sforzo dettato dall'amore. Ciarpame, come si vede, e per di più irrimediabilmente

datato, a dispetto degli aggiornamenti apportati da Spaak alla vicenda. Siodmak ne ha ricavato uno spettacolo di solide probabilità commerciali, dove, accanto alla Lollobrigida ed al mediocre Pascal, fa spicco, nella parte della tenutaria di una locanda equivoca nel deserto, una Arletty stupenda di densa coloritura.

Opera di piena maturità è invece *Avant le déluge*, con il quale André Cayatte ha proseguito la sua serie di requisitorie nei confronti della società francese contemporanea, non senza attirarsi sul capo l'ondata delle polemiche e i fulmini inconsulti della censura, che ha negato al film la libera circolazione all'estero. *Avant le déluge* presenta un gruppo di adolescenti i quali vengono processati per un seguito di crimini: furto con scasso, omicidio nella persona di un guardiano notturno, assassinio di un loro compagno. Dalla vicenda ricostruita retrospettivamente dovrebbe emergere, secondo Cayatte e Spaak (autore, col regista, dello scenario, non che, da solo, dei ricchi, sostanziosi dialoghi), l'innocenza di quei ragazzi, mentre l'intero grave peso delle responsabilità ricadrebbe, moralmente, sui genitori, impari in vario modo al proprio compito di educatori. Vengono così chiamati in causa: una madre ricca, non rassegnata a sfiorire e preoccupata piuttosto di non lasciarsi sfuggire l'amante che di badare al figliuolo (quanto al marito, è preoccupato solo dei propri quattrini); un padre filonazista che, uscito epurato di prigione, istiga il suo ragazzo all'odio di razza; una madre troppo antiquatamente gelosa del proprio figlio e sorda di fronte alle esigenze vitali dell'adolescenza; un padre perduto nelle proprie eterne dispute politiche col figlio maschio e cieco nei confronti della figliuola. Nessuno di questi genitori sarà chiamato in causa al processo, la condanna colpirà i figli (meno la ragazza, che viene assolta). Ma la tesi di Cayatte e Spaak è che solo i genitori sono da considerarsi colpevoli. Una tesi comprensibile, ma non integralmente accettabile, in quanto rigida, avvocatesca, come in genere quelle care a questo regista leguleio, già avversatore nelle sue opere precedenti di altri aspetti della giustizia umana, dalle giurie popolari alla pena di morte. È evidente che non è possibile addebitare unicamente ai genitori una responsabilità del genere, quando si tratti, come qui, di ragazzi ormai dotati di ragione, in quanto per lo meno diciassettenni. Ma non è tanto sotto questo riguardo che la rigida costruzione di Cayatte palesa le sue incrinature (in fondo, egli è riuscito a dimostrare con notevole energia l'entità della colpa dei genitori), quanto in ciò che concerne i presupposti

"atmosferici" del racconto. Il progetto del furto nasce infatti dalla decisione, da parte dei protagonisti, di preparare una "evasione" su uno *yacht*, verso terre lontane e felici, al fine di evitare la guerra che starebbe per incendiare il mondo. L'azione si svolge a Parigi all'epoca dello scoppio del conflitto coreano e Cayatte fonda il proprio racconto sul presupposto che quello scoppio abbia determinato in Francia una diffusa e convulsa psicosi bellica, tale da indurre i giovani a coltivare simili propositi. Ora, una siffatta psicosi in realtà non si è verificata, o per lo meno non su simile scala; onde il racconto, così saldo nella sua struttura interna, risulta minato nei presupposti. Fatta dunque riserva per quanto riguarda l'*integrale* validità dell'assunto, occorre dire che forse mai come qui Cayatte ha dato prova – e Spaak con lui – di una ferrea scienza del racconto, articolato con una densa, succosa, nervosa pregnanza di notazioni ambientali e psicologiche (unica riserva, su questo piano, la forse eccessiva dabbenaggine del padre della ragazza). Accettati i presupposti, l'azione si snoda con una perentoria evidenza: il progetto di evasione conduce al furto ai danni del ricco avventuriero filatelico ed amante della madre d'uno dei ragazzi; durante l'operazione uno fra i componenti la banda, trovandosi fra le mani una pistola ed incapace di dominare i propri nervi, uccide il guardiano notturno; poi, altri due dei giovanotti uccidono il quarto compagno, mentre furiosamente lo maltrattano per intimidirlo ed evitare così che egli riveli tutto alla polizia, presso la quale è il solo indiziato. Ma il più timido fra i giovani criminali a questo punto cederà e confesserà ogni cosa. Di qui il processo.

È certo ammirevole come questa vicenda sia stata accortamente concatenata, come ogni avvenimento risulti effettivamente la logica, necessaria conseguenza del precedente. Impresa che ha richiesto una elaboratissima stesura di scenario, dato il numero dei personaggi principali e l'intersecarsi delle loro azioni e dei loro problemi. Ché il film ha una sua coralità, risultante dalla somma di una serie di problemi umani e sociali, i quali non sono mai presentati sotto la luce della banalità cronistica, ma sempre sotto quella di un alto impegno morale: ecco così l'amicizia morbida che lega il solitario ebreo Daniel al suo giovane timido amico Jean, paralizzato dalla madre esclusivista; ecco il risentimento di Richard, figlio del filonazista recidivo e fanatico, verso il compagno ebreo, risentimento che matura a poco a poco sotto la spinta delle parole paterne e culmina nella sadica scena dell'affogamento nella vasca da bagno, mirabilmente indicativa delle conseguenze

cui lo smarrimento, l'esaltazione possono condurre individui non ancora maturi; ecco il dramma della madre di Philippe, disperatamente tesa a fermare l'attimo fuggente (penso all'eloquentissimo particolare dei viso ch'essa spalma di crema, con una cura puntigliosa, mentre rivela il suo animo segreto di creatura attaccata alla vita nella sua accezione fisica). Insomma, *Avant le déluge* è un film dalle basi discutibili, ma non solo magistralmente raccontato, bensì anche ricco di lucide notazioni ambientali riguardanti la borghesia in tutti i suoi strati e le sue sfumature. E soprattutto di inquietanti rivelazioni psicologiche, cui prestano il loro apporto attori esperti ed inesperti, ma accomunati, da una direzione sorvegliatissima, su un livello di sorprendente, misuratissima efficienza: da Bernard Blier, Isa Miranda, Jacques Castelot, Line Noro, Balpétré, e via dicendo, che sono gli anziani, a Marina Vlady, Jacques Fayet, Clément Thierry, Roger Coggio, Jacques Chabassol, che sono i freschissimi, conturbanti adolescenti. La requisitoria dell'avvocato Cayatte ha prestato il fianco a serie riserve; ma egli è riuscito egualmente a fornire un quadro attendibile della "gioventù perduta" di questo dopoguerra, un quadro di fronte al quale il primo episodio di *I vinti* non è che una virtuosa esercitazione calligrafica.

Assai diseguale è apparsa anche la rappresentanza degli Stati Uniti. Il festival si è chiuso, come si era aperto, all'insegna del Cinemascope. In chiusura è stata la volta di *Knights of the Round Table* (*I cavalieri della Tavola Rotonda*) di Richard Thorpe, una brutta copia del già scadente *Ivanhoe*, basata su un romanzo di Sir Thomas Malory, riguardante i cavallereschi e leggendari casi di Lancillotto, Ginevra e Re Artù. Molti corrivi luoghi comuni – amori, perfidie, agguati, tornei e battaglie, cari ai racconti del genere, ed un solo momento di apprezzabile impiego del Cinemascope: allorché le opposte cavallerie si lanciano all'assalto, distendendosi diagonalmente.

Un raccontino mieloso è quello di *Little Boy Lost* (*Il bambino perduto*) di George Seaton, da un romanzo di Marghanita Laski edito anche in Italia, dove il canoro Bing Crosby si presenta nei panni di un americano, il quale torna in Francia per andare alla ricerca del suo figlioletto, andato disperso durante l'occupazione tedesca. La storiella è di maniera, infiorata di rugiadosi luoghi comuni; sembra ad un certo punto voler concludere che la paternità spirituale conta assai più che quella fisica (il protagonista infatti non è certo che il ragazzo trovato sia effettivamente suo figlio ed inclina a ripudiarlo, ma gli ammonimenti di una madre superiora stupendamente trat-

teggiata da Gabrielle Dorziat lo inducono a mutare pensiero), poi una rivelazione *in extremis* mette in pace tutti quanti e consente il lieto fine più completo. Il "numero" del film è il piccolo Christian Fourcade, un ragazzino francese, dal viso patito, dagli occhi grandi e fondi e dal sorriso malinconico, certe schermaglie del quale con Bing Crosby, ora sorridenti ora patetiche, risultano assai godibili, grazie ad un certo garbo di direzione, ad una qualche finezza di sporadiche intuizioni psicologiche e all'indiscutibile, delicato talento istintivo del bimbo.

The Living Desert (*Il deserto ridente* [*Deserto che vive*]) di James Algar è il primo lungometraggio prodotto da Walt Disney per la serie "True-Life Adventures" ed è forse il migliore fra tutti. Le riprese, in "technicolor", effettuate nel così detto Grande Deserto Americano, dalla Death Valley al Colorado e al Rio Grande, costituiscono la testimonianza d'uno stupefacente virtuosismo di ripresa. Nulla è sfuggito alla pattuglia degli operatori di Disney, né la lotta fra due tartarughe giganti, né quella tra un serpente ed un rapace, né l'inseguimento di una lince compiuto da un'orda di pekkari. Ragni e scorpioni, tarantole e vespe; non c'è singolare abitatore del deserto che l'obiettivo non abbia sorpreso con una tempestività infallibile. Anche se qualche snellimento non guasterebbe, anche se talvolta l'autore si è abbandonato al consueto compiacimento per gli artefatti contrappunti visivo-musicali (e tuttavia la danza d'amore degli scorpioni costituisce un pezzo di innegabile bravura), l'opera è decisamente insolita ed ammirevole. (Su un piano alquanto diverso dal pur analogo *Nelle sabbie dell'Asia centrale* di Sguridi, dal tono più distesamente lirico).

Francamente male ha figurato, nella seconda metà del festival, l'Unione Sovietica. *Sudba Mariny* (*Il destino di Marina*) di I. Shmaruk e V. Ivchenko, prodotto dalla giovane cinematografia ucraina, è un film schematicamente costruito sulla falsariga del *Bortnikov* di Pudovkin. Ma il confronto è schiacciante, per questo scolastico compitino imbevuto di retorica. Anche qui, comunque, un contrasto coniugale viene risolto sul piano dell'attività dei singoli in favore di una collettività kolchoziana. Senonché i personaggi principali sono privi di quella sia pur relativa ambivalenza psicologica che arricchiva il tema del *Bortnikov*. Qui l'uomo, un individuo presuntuoso ed ambizioso, il quale, per il semplice fatto di aver conseguito il diploma di agronomo e di nutrire generiche aspirazioni scientifiche, si crede superiore alla moglie contadina ed all'ambiente del kolchoz, è scopertamente dalla

parte del torto. Ed è votato fin dall'inizio alla sconfitta ed alla umiliazione ad opera della moglie, che, dopo essersi portata all'avanguardia, nell'ambito del kolchoz stesso, grazie ad un suo sistema di più integrale sfruttamento della barbabietola ed aver a propria volta condotto a termine il corso d'agronomia, si ritrova completamente liberata dalla schiavitù dei sentimenti verso l'uomo che si era dimostrato indegno di lei e che aveva, nella sua intima aridità, fallito la propria esistenza, ed ha la forza di respingere la sua proposta, allorché egli compie un pietoso tentativo di riavvicinamento. Il tema poteva anche essere interessante, se i rapporti degli individui tra loro e con la collettività fossero stati impostati in maniera meno rigida e programmatica. Di fronte allo schematismo dell'opera, invece, il ricordo del film di Pudovkin risulta più pesante e pregiudizievole, e ricorre perfino in episodi marginali: gli autori di *Sudba Mariny* si sono infatti lasciati influenzare anche da singole sequenze, quale quella memorabile della mietitura sotto la greve minaccia dell'uragano, qui sostituita dalla minaccia del gelo. Ma assenti in *Sudba Mariny* sono assiduamente l'ispirazione, il senso lirico e panico della natura, quello solenne del lavoro umano. Non rimane così che una risaputa precettistica celebrativa.

Mero valore di documento ha *Mastera Russkogo Baleta* (*Maestri del balletto russo*) di G. Rappoport, film che allinea tre saggi di balletti sovietici, cui concorrono i migliori complessi di Mosca e Leningrado ed alcuni bravissimi solisti, tra cui la prestigiosa Galina Ulanova. Il film ha il suo interesse, appunto, quale testimonianza di un virtuosismo che ha spesso, nei solisti, del prodigioso. Ma è stato purtroppo realizzato con una tecnica scadente, la quale si limita ad una pedestre riproduzione dello spettacolo, senza neppur sempre valorizzarlo nel modo più opportuno. Vero è che il livello degli spettacoli in quanto tali è ben modesto. Scenografie e costumi stanno a dimostrare come la rivoluzione di Djagilev sia passata invano per gli artisti sovietici, i quali sono rimasti ad un gusto oleografico, in auge nel periodo imperiale. Discutibile, infine, è apparsa la scelta dei testi, poiché al classico *Il ballo dei cigni*, su musica di Čajkovskij, sono stati accostati *Raymonda* di Glazunov e *La fontana di Bakhchisarai* di Asafiev, i quali sono ben lontani dal rivestire analogo significato ed importanza dal punto di vista musicale come da quello coreografico. Un film che può essere accostato a *Sudba Mariny*, di cui accentua i difetti di retorica e di schematismo, è *Kiskrajcaar* (*Soldino*) dell'ungherese Márton Keleti, la cui azione si svolge, anzi che in un

kolchoz, in un cantiere edilizio, durante la costruzione di una nuova città. Al centro di esso è una ragazza di campagna, soprannominata Soldino, con il suo amore per un compagno di lavoro; ma anche qui i privati rapporti tra i giovani componenti il complesso degli operai sono elementarmente veduti in funzione del lavoro collettivo. Il racconto si compie infatti con lo smascheramento di elementi borghesi infiltratisi in mezzo ai lavoratori e con le feste per l'assolvimento del compito di ricostruzione affidato alla collettività. Giova dire che quest'opera è sprovvista anche di quei certi requisiti di maturità tecnica, che erano rinvenibili nel film sovietico.

Ad un dominio consapevolissimo (anche troppo) della tecnica, dominio talvolta ostentato e rivelante la formazione del regista, avvenuta in tutt'altro clima, si affida *Piątka z ulicy Barskiej* (*I cinque della via Barska*), del polacco Aleksander Ford. La tematica è ancora una volta analoga: un gruppo di adolescenti, indotti al furto e all'assassinio da un losco figuro che li domina, vengono condannati con la condizionale da un tribunale per minorenni. Essi vengono avviati alla riabilitazione attraverso il loro inserimento in un cantiere che lavora all'apertura di una nuova grande arteria di Varsavia. Il delinquente tenta di riprendere il proprio dominio su di loro e di mettere in atto un sabotaggio, ma saranno i suoi ex succubi ad eliminarlo in tempo, dopo un movimentato inseguimento lungo le fognature sotterranee. Qui il proposito apologetico è calato in un racconto ben articolato, anche se per episodi come la rincorsa finale possono trovarsi precedenti in abbondanza. Il film ha un suo nerbo vigoroso, ché il Ford ha ancora una volta riconfermato le sue solide doti di narratore, pur indulgendo, ripeto, ad un certo qual esibizionismo nell'impiego dei movimenti di macchina e nel gioco delle inquadrature. Altre volte il Ford si era rivelato più sottile indagatore di psicologie, più lirico evocatore di ambienti. Ma anche qui egli è riuscito a sbozzare bravamente i tipi di questi adolescenti e a far sprigionare un certo affiato dalla visione di quartieri ancora invasi dalle macerie o, in altro senso, dalla visione del cantiere nel pieno del suo fervore. Egli ha inoltre impiegato l'"agfacolor" con una coerente prevalenza di tonalità brune o seppiacee.

Valori cromatici rilevanti ha *Komedianti* (*Saltimbanchi*) del cecoslovacco Vladimír Vlček, film che contempla con un lirismo diffuso e nostalgico stupendi paesaggi della campagna boema. Tali paesaggi costituiscono le tappe dell'itinerario irrequietamente ed eternamente nomade di una famiglia di

saltimbanchi, il cui melanconico declino fornisce la gracile occasione al racconto. L'estrema esilità dei fatti (un esperimento effimero compiuto dai saltimbanchi per aggregarsi ad un circo; la ripresa della loro vita stenta; la partenza di uno dei giovani, che torna al circo; la morte del vecchio padre *clown*; il ritorno tardivo del transfuga) costituisce un serio *handicap* per il film, il quale ha il coraggio e la fragranza della propria ingenuità e della propria esilità. Le varie pagine del racconto risultano un po' come il sommario di una possibile, più ampia e approfondita narrazione; e tuttavia il loro scarno succedersi sottolinea con finezza il ritmo di quella vita errabonda, lungo l'alternarsi delle stagioni, il cui volto si identifica con quello, mutevole, della natura. L'azione si svolge all'inizio del secolo; e purtroppo, sul finire del film, il processo subìto da uno dei due più giovani saltimbanchi offre occasione al regista per inserire un improvviso ed ingiustificato "vaticinio" politico-sociale, il quale spezza brutalmente l'equilibrio di quest'opera, che reca le tracce di una civiltà del film raffinata ed ormai antica, come quella cecoslovacca.

Su un piano non dissimile dal precedente si è posto il secondo film presentato dall'Egitto, *Ṣira' Fī al-Wādī - The Blazing Sun* (*Il sole fiammeggiante*) di Youssef Chahine, opera, anche questa, la quale parte con intenzioni di polemica sociale per scivolare ben presto nel racconto melodrammaticamente poliziesco ed avventuroso. Qui i malvagi da eliminare sono un pascià è suo nipote, i quali non esitano a ricorrere al delitto pur di combattere i poveri *fellah*, che hanno il torto di coltivare una canna da zucchero migliore della loro. Lo schieramento della figlia del pascià dalla parte del popolo ed il suo amore per un giovane di umile origine offrono al racconto molle supplementari per sviluppi enfaticamente prevedibili, fino allo scontato lieto fine. Qualcuno ha comunque creduto – e forse a torto – di potersi rallegrare della constatazione che anche in Egitto si comincia a prendere vaga confidenza con la tecnica del film.

Dei film indiani, *Mayurpankh* (*Le penne del pavone*) di Kishore Sahu può tranquillamente considerarsi superfluo. Realizzato in un chiassoso "gevacolor", esso non è che un album di vedute turistiche, riguardante gli aspetti dell'India più vistosi e tradizionali, quelli che potrebbe esiger di contemplare un assiduo lettore di Salgari. Il pretesto per la composizione dell'album è dato dal viaggio compiuto in quel paese da una scrittrice inglese e dal suo fidanzato. La scrittrice si innamora, riamata, di un indiano sposato

e rischia di rovinare il suo matrimonio. Al momento buono, tuttavia, è colta da resipiscenza e rinunzia a quell'amore, partendo per l'Inghilterra, mentre l'indiano sente a propria volta il richiamo della terra natale e si rivolge ai suoi dei in cerca di sostegno. Il film è ingenuo e schematico, ma chi è amante del folclore potrà ricorrere ad esso con profitto: non mancano né canti né danze né cerimonie religiose né movimentate cacce alla tigre né vivaci contrasti fra la natura selvaggia, l'arte elaborata dei secoli lontani ed i prodotti razionali della moderna civiltà.

Di tutt'altro stile e classe l'ultimo film indiano, *Do Bigha Zamin* (*Due ettari di terra*) di Bimal Roy, del quale feci breve cenno nel n. 116, dopo la sua privata presentazione a Venezia nel 1953. Debbo dire che una seconda visione più meditata e calma, ed in meno disagevoli condizioni, mi ha consentito di apportare qualche modifica al mio giudizio sull'opera. In questo senso: che l'importanza del film, indice dell'esistenza nella florealissima India di una corrente neorealistica, mi è apparsa più considerevole, la sua relativa maturità più evidente. Anche le reminiscenze europee mi sono sembrate sufficientemente assorbite in un tessuto tipicamente nazionale. Le pagine dell'odissea del contadino Sambhu e del suo ragazzo Kanhaia nella grande città dove si sono recati ad esercitare umili lavori, pur di guadagnare la somma necessaria al riscatto della loro terra insidiata, sono scandite con un accento grave e doloroso, con una schietta sincerità di osservazione: si vedano quelle relative al disperato accanimento con cui il padre si dedica alla fatica di conduttore il *risciò* (col particolare delicatissimo delle due bimbe che non possono più pagare il trasporto e che egli accompagna a scuola egualmente) o all'iniziazione del figlio al mestiere di lustrascarpe, da parte di un compagno vivace e spregiudicato. Si veda, soprattutto, il finale, dominato da una mestizia alta ed amara culminante nel particolare del pugno di Sambhu, che si apre per lasciar cadere, come gli è stato ingiunto, la manciata di terra, della *sua* terra, ch'egli aveva raccolto, per conservarla quale unico ricordo di una fatica amorosa di anni, andata dispersa ad onta dei suoi sforzi e delle sue privazioni. L'avvio del film, con quelle immagini di natura riarsa, il finale ricordato, ma soprattutto il nucleo centrale – con l'odissea cittadina di padre e figlio (quell'odissea che può ricordare *Ladri di biciclette*, poiché anch'essa sfocia in un furto, da parte del figlio però) – recano l'impronta di uno spirito dalla umanità desta e comprensiva, appoggiata ad una disadorna essenzialità di linguaggio, aliena dai compiacimenti

coloristici propri del cinema indiano. Il punto debole del film è nel suo nodo conclusivo: l'arrivo in città della moglie, il suo incontro con un malintenzionato, la sua fuga e la sua caduta sotto un'automobile, il caso davvero un po' eccessivo per cui proprio il marito è chiamato ad accompagnarla, ferita, all'ospedale con il suo *risciò*, tutto questo appartiene ad una convenzione ingenuamente romanzesca e sottrae forza al nobile assunto. Ma non è sufficiente ad intaccare la validità di un'opera storicamente memorabile per il suo significato nei riguardi di una cinematografia fin qui arretrata. La quale, oltre tutto, ha con *Do Bigha Zamin* dimostrato di poter contare su validi interpreti: come il patetico e pur compostissimo Balraj Sahni o come il ragazzo Ratan Kumar, i cui occhi nerissimi riverberano con una straordinaria immediatezza pene antiche ed effimere gioie.

Il ricordo di *Magia verde* è d'obbligo nei confronti di *Naked Amazon* [*Feitiço do Amazonas*] (*Amazzonia nuda*), il lungo documentario di Zygmunt Sulistrowski, presentato dal Brasile. Obiettivo della spedizione è stato infatti parzialmente lo stesso: se Napolitano, Bonzi e C. avevano infatti scorrazzato ampiamente per l'America latina, Sulistrowski e i suoi compagni si sono limitati all'Amazzonia, trascorrendo circa un anno in mezzo alle sue giungle ed ai suoi acquitrini. Il risultato cinematografico di questo soggiorno (tra un carnevale di Rio e l'altro) è stato assai modesto: il "reportage", specie se messo a confronto con *Magia verde*, che pur non costituiva la perfezione in materia, si rivela il frutto di un volonteroso dilettantismo. Tutto è rozzo, primitivo, a cominciare dal rendimento dell'"eastmancolor". Non mancano le riprese d'effetto, come l'assedio dei coccodrilli ad una barca o la lotta di un uomo inerme contro un serpente. Ma la ricostruzione a posteriori risulta fin troppo evidente, ché quanto si vede richiede un docile sforzo di "collaborazione" da parte dello spettatore per poter essere accettato per buono. Del resto, la presenza di donne nella spedizione induce ad accentuare le nostre riserve sul genere delle esperienze sostenute dai protagonisti.

Il proprio declino ha confermato a Cannes la cinematografia messicana, presentatasi con una pletorica pattuglia di ben quattro film: il più scadente era *El mártir del calvario* (*Il martirio del Calvario*) di Miguel Morayta, una storia della vita passione e morte di Cristo, realizzata nello stile delle recite in parrocchia, la cui ammissione al festival rientra nel novero delle cose inspiegabili. I due film a soggetto veri e propri sono ambedue apparsi inficiati

da un gusto, frequente nel cinema messicano, per l'effetto scopertamente melodrammatico, per le situazioni esasperate e poco credibili. Come quella di *El niño y la niebla* (*Il ragazzo e la nebbia*) di Roberto Gavaldón, basato su un dramma di Rodolfo Usigli, commediografo di grido nel suo paese; film che racconta la storia di una donna ossessionata dal timore che il proprio figlio diventi pazzo, in seguito a tare ereditarie. Lo strano comportamento di questa madre ottiene come risultato la rovina del suo matrimonio, a causa del cozzo di idee col marito, specie in rapporto al sistema di educazione da adottare per il ragazzo, e finalmente il suicidio di quest'ultimo. Dopo di che la pazzia, latente nella donna, esplode, ma la conclusione è improntata alla fiducia che, mediante prodighe cure, essa riacquisti la ragione. Dolores del Río spende il suo virtuosismo nell'inutile sforzo di rendere accettabile una vicenda tutta effettistica, punteggiata dalla ridicola enfasi del dialogo e dai preziosismi fotografici di Gabriel Figueroa. Velleitariamente sociali sono i presupposti di *Reto a la vida* (*Sfida alla vita*) di Julio Bracho, storia di un uomo il quale, nel tentativo di resistere alla forza pubblica che vuol cacciarlo dalla sua terra, uccide un funzionario e viene condannato a morte in seguito alla testimonianza della giovane sorella del sacerdote del villaggio. Quest'ultima, ammalata seriamente di cuore, si innamora tuttavia di lui e si prodiga per farlo fuggire di prigione. La fuga non sorte tuttavia buon esito, in quanto il desiderio di salvare la donna inferma induce il condannato a lasciarsi riprendere dalla polizia. L'abbattersi dell'uomo sotto le raffiche del plotone di esecuzione coincide con la crisi cardiaca decisiva che fulmina la donna. Questo artificioso parallelismo (artificioso in quanto risolto nella chiave di melodramma che caratterizza l'intero racconto; siamo lontani dall'atmosfera morbidamente romantica che rendeva accettabile un analogo finale in *Madame de…* di Max Ophüls) costituisce la degna chiusa per una narrazione che non disdegna i più compiaciuti espedienti strutturali e formali. L'interpretazione del monotonamente accigliato Pedro Armendáriz e di Susana Canales non esce dalla mediocrità; pregevole è invece la luminosa fotografia di Jack Draper.

Di evidente interesse è *Memorias de un mexicano* (*Memorie di un messicano*), ampio affresco storico, che abbraccia il periodo intercorrente tra gli ultimi anni dell'ottocento e l'inizio del regime attuale nel Messico. Esso è stato composto sulla base di uno scenario fornito dal defunto Salvador Toscano, il quale ha seguito tutte le fasi del movimentato periodo con una

"camera" di attualità onnipresente e attentissima. Lo spazio più ampio è ovviamente occupato dalle alterne vicende dell'epoca rivoluzionaria: le figure di Porfirio Díaz e di Francisco Madero, di Pancho Villa e di Emiliano Zapata, di Huerta e di Carranza campeggiano così nella narrazione, colte nella loro autentica realtà. Il film costituisce quindi un contributo di pregio incalcolabile alla documentazione cronistica di avvenimenti pittoreschi e cruenti, la cui risonanza è stata ed è tuttora larghissima ed ha ormai alimentato la leggenda, come hanno dimostrato i vari film che Hollywood ha dedicato all'epopea dei *peones*. Qui, ripeto, le figure della leggenda, della canzone di gesta ritornano nella loro asciutta realtà, registrata dalla "camera" con impersonale aderenza. E la completezza, davvero sorprendente, delle riprese (talvolta tali da indurre all'ammirazione per la perizia ed il coraggio di un operatore il quale non ha esitato ad introdursi nel bel mezzo di una battaglia) è tale da conferire alla testimonianza una pienezza che non credo sarebbe, allo stato attuale degli archivi cinematografici, conseguibile per analoghi squarci di storia relativi ad altre nazioni. Il difetto del film – a parte i suoi intendimenti apologetici abbondantemente affioranti verso la conclusione, allorché si inneggia senza ambagi all'attuale regime – è dato dalla redazione del commento (dovuto a Carmen Toscano, sorella dell'operatore e produttrice dell'opera), commento che è alieno da un approfondimento storico della situazione. Le rivoluzioni e le controrivoluzioni si susseguono, quindi, sullo schermo, senza che sia possibile allo spettatore rendersi chiaro conto dei loro moventi. Perché Madero rispecchiò, ad un certo momento, la volontà popolare? Perché lo stesso Madero si alienò una parte di simpatie e rimase vittima della sua impresa? Queste e venti altre domande del genere rimangono senza risposta. O, caso mai, la risposta lo spettatore deve cercare di ricavarla, per proprio conto, dalla eloquenza spoglia e terrosa delle immagini, evocanti, poniamo, il turgido formalismo delle pompe militaristiche della dittatura di Díaz, poi riprodotte da quelle care alla controrivoluzione. Né, d'altro canto, i compilatori di *Memorias de un mexicano* si sono proposti finalità di rievocazione affettuosamente ironica di un costume, alla maniera di *Paris 1900* di Nicole Védrès (la materia stessa, così bruciante, lo vietava loro). Di conseguenza, noi ci troviamo di fronte ad un materiale grezzo, anche se completo e ben ordinato. Un materiale che è sufficiente tuttavia, di per sé, ad assicurare all'opera un potere di interesse insolito.

Tre film ha presentato la Spagna, la quale ha complessivamente confermato il lento progresso della sua cinematografia. Attestato, se vogliamo, anche da un film modesto e mediocre come *Aventuras del barbero de Sevilla* (*Avventure del Barbiere di Siviglia*), per il quale gli scenaristi J.M. de Arozamena e Alex Joffé ed il regista Ladislao Vajda hanno preso a prestito da Beaumarchais i personaggi di Figaro, di Almaviva, di Rosina, etc., contaminandoli con altri di loro invenzione, ai fini di un racconto di avventure brigantesche e piratesche, improntato ad un tono beffardo, che tende ad apparentare il film ad opere sul genere di *Il corsaro dell'isola verde* di Robert Siodmak. Qui, l'alacrità della fantasia non è la stessa, solo a tratti – e nella prima parte – l'invenzione è agile, il dialogo infiorato di piacevolezze, poi il racconto non tarda ad apparire scontato e frutto di un ricalco. Senza contare che la presenza del canoro e scialbo Luis Mariano come protagonista è tale da ricondurre automaticamente il film, realizzato in un generico "gevacolor", entro limiti ben modesti, se pur non sgradevoli. *Todo es posible en Granada* (*Tutto è possibile a Granata*) di José Luis Sáenz de Heredia presenta invece una vaga parentela con il delizioso *¡Bienvenido, Mister Marshall!* di Berlanga, in grazia di certe battutine, di cui è infiorato il dialogo e che vogliono amabilmente punzecchiare gli Stati uniti e la loro civiltà meccanizzata ed "atomica". La favoletta riguarda appunto una inviata americana, la quale giunge in Ispagna con l'incarico di acquistare certi terreni dove risulta trovarsi dell'uranio. Il giovane proprietario d'uno tra essi è tuttavia restio alla cessione, in quanto gli risulta che nel sottosuolo del suo appezzamento esiste un favoloso tesoro, già parzialmente sfruttato da un suo antenato in grazia di una formula magica andata perduta. La schermaglia tra l'invadente americana ed il recalcitrante spagnolo si conclude col previsto matrimonio, non disgiunto da una pioggia di gemme e brillanti. Poiché siamo dichiaratamente nel campo dell'assurdo, del fiabesco. La trovatina, dovuta allo stesso regista ed a Carlos Bianco, c'era, forse; ma i suoi sviluppi e la sua realizzazione sono stati goffi e pedestri; il superficiale e sporadico sale del dialogo rimane quindi fine a se stesso.

Un'opera non eccezionale, ma piena di dignità e di equilibrio, è *Cómicos* (*Attori*) di J.A. Bardem, un esponente della corrente "nuova" del cinema iberico, già scenarista di *¡Bienvenido, Mister Marshall!* e ormai da tempo avviato sulla strada della regia. *Cómicos* è un film particolarmente accessibile ed apprezzabile da parte di noi italiani, in quanto segue le vicende erra-

bonde di una compagnia teatrale "di giro", sul genere di quelle ancora in uso nel nostro paese. Una compagnia di second'ordine, che Bardem presenta con estrema proprietà di linguaggio e finezza di ambientazione, sì da evocare intorno alla giovane protagonista un'atmosfera riconoscibile nel suo melanconico profumo derivante da una tradizione secolare. La vicenda riguarda Ana, l'attrice giovane della compagnia, la quale, come tutte le attricette del suo stampo, sogna la carriera e la gloria, mentre per ora è vincolata alle particine di dieci battute. Dapprima essa impianta un "flirt" con un collega, ma questi, presentendo il fallimento delle sue chimere, decide di rinunciare alla carriera. La ragazza, invece, risolve di tener duro, e si illude sia giunto il suo momento, allorché viene messa in prova una commedia inedita, la cui protagonista richiederebbe appunto un'attrice giovane, come lei. Ma la anziana prima attrice, esclusivista e gelosa, rivendica per sé la parte, ed una grave crisi si determina nell'animo di Ana, crisi della quale approfitta un impresario potente per offrirle la sua protezione. Al momento, tuttavia, di decidere se accettare la sua proposta (diventare la sua amante e disporre di una compagnia imperniata sul proprio nome), Ana preferisce optare per la via più lunga, ma più diritta. E rimane al suo posto, nell'attesa di quella occasione che tutte le giovani attrici sognano. Come si vede, l'elementare racconto è alimentato da spunti ovvi, se vogliamo da una piccola catena di luoghi comuni. Ma essi sono assiduamente riscattati da un pudore commosso, da una affettuosa attenzione per le psicologie, da una fertile prodigalità da notazioni ambientali, da un lucido dominio dei mezzi espressivi (vedi la presentazione dei personaggi, sul treno che scandisce le tappe della loro vita nomade, attraverso una successione di bei primi piani commentati dalla voce fuori campo; vedi certe inquadrature dall'alto del palcoscenico in ora di spettacolo; e via dicendo), dominio cui solo contravviene un finale prolisso e un po' convenzionale, dove sovraimpressioni ed applausi dovrebbero concretizzare il sogno di sempre su cui Ana chiude una pagina della propria esistenza. Non ultimo merito del film, realizzato con estremo decoro e con perizia fotografica (operatore Ricardo Torres) e recitato con gusto, è dato dalla rivelazione di un'attrice argentina, Christian Galve [Elisa Christian Galvé], la quale presta alla protagonista un volto di luminosa espressività ed un talento, particolarmente palesato da certi lunghi primi piani, in cui il suo volto bruno è ombrato di una mestizia fiera e pacata.

Assai delusivo è risultato il secondo film presentato dalla Svezia, *Kärlekens bröd* (*Il pane dell'amore*), tanto più che la firma di Arne Mattsson, l'elegiaco autore di *Ha ballato una sola estate*, rendeva lecite le più liete aspettazioni. Ma *Kärlekens bröd* nulla ha a che vedere col casto respiro lirico del film precedente. L'amore che offre la molla al nebuloso racconto vuol avere un significato messianico, l'accento del film è allegoristico e predicatorio. Non è possibile ricostruire una "trama": si tratta di un'azione ambientata in Finlandia, durante la resistenza contro l'invasione russa nel 1940. Le "dramatis personae" sono un gruppo di combattenti (volontari svedesi) di parte finlandese ed un loro prigioniero, al quale i nemici finiscono col sentirsi accomunati, nel nome della donna e dell'amore, che il giovane soldato sovietico invoca con una sorta di mistica esaltazione. Il prigioniero, infatti, che la guerra ha colto a tradimento proprio nel giorno delle sue nozze, è legato alla sua sposa, forzatamente abbandonata, da una sorta di arcano "appuntamento", ed egli diserta perché ossessionato dal desiderio di ricongiungersi a lei. Durante il suo vagare per la tundra gelata e disseminata di cadaveri egli cade prigioniero, ma le sue parole di messaggio panico si riverberano sui suoi avversari: uno d'essi sarà sospinto dal desiderio della donna e dall'ossessione della morte incombente a spingersi all'aperto nella notte polare alla ricerca, della donna lunare e misteriosa (che viene a propria volta alla ricerca del suo compagno perduto), per violarla. Ma grazie al miracolo di quella estasi mistica gli altri finiscono con l'avvertire la potenza del richiamo d'amore, come invito alla fratellanza tra gli esseri umani. Non giurerei di aver colto tutte le presuntuose intenzioni di un film, alla cui enfasi di preteso annunziatore di una "buona novella", raggelata dalla consistenza puramente emblematica dei personaggi, corrisponde uno sterile preziosismo formale nelle insistenti, accarezzate inquadrature delle distese ghiacciate, dove gli alberi secchi disegnano artificiosi arabeschi e i cadaveri irrigiditi in bizzarre posizioni inseriscono note di tragico grottesco.

Privo di consistente ragion d'essere è apparso il primo dei due film presentati dalla Germania Occidentale, *Das tanzende Herz* (*Il cuore che danza*), un'operetta a colori, che Wolfgang Liebeneiner, regista altra volta delicato ed impegnato, ha diretto sciattamente, riproducendo moduli cari a certo cinema austro-germanico del periodo immediatamente susseguente alla introduzione del sonoro. La storiella è basata su una bambola meccanica in grado di danzare alla perfezione e sulla sua sostituzione da parte della figlia

del suo costruttore, allorché un guasto occorso al meccanismo rischia di determinare una situazione incresciosa per il padre. Non è il caso di ricordare minutamente il risaputo intrecciarsi di equivoci, di beffe, di parentesi sentimentali, perché la modestissima qualità del film, di cui Gertrud Kückelmann è un'accettabile interprete, davvero ce ne dispensa.

Più notevole *Solange Du da bist* (*Fin che ci sei tu*) di Harald Braun, basato su uno scenario di Jochen Huth, cui non si può negare l'interesse dello spunto di partenza. Un celebre regista cinematografico, uomo tanto accorto nell'esercizio del suo mestiere quanto intimamente vuoto nel suo egocentrismo, avverte una vaga sazietà nei confronti dei film inutili che gli vien dato di confezionare con le sole risorse di una esperta tecnica. L'occasione per "evadere" gli viene offerta dalla conoscenza che egli fa di una comparsa, il racconto della cui vita – una vita qualunque, faticata e dolorosa al pari di tante altre, nella Germania di oggi – lo induce a formulare un ambizioso progetto: egli si propone infatti di girare un film, diciamo così, neorealistico, assumendo a soggetto la vita di quella donna qualsiasi, che viene chiamata ad interpretare se stessa sullo schermo. Eva, la protagonista, fuoriesce così d'un colpo dalla decorosa miseria della sua esistenza accanto al marito operaio, in una scomoda baracca periferica, per assurgere alla dignità del mondo frastornante ed illusorio del cinema. Ben presto il regista, col suo fascino freddo ed ambiguo, è in grado di esercitare su di lei una stregante suggestione, la quale mette in pericolo il quieto equilibrio del suo piccolo "ménage" d'amore. Ma la forza sana dell'amore "quotidiano" finirà per prevalere sul richiamo "eccezionale" dell'uomo che, nella storia autentica di due esseri provati duramente dalla vita, aveva individuato soltanto uno strumento, per lui, di rinnovato successo, una fonte di esperienza di più cui attingere per i propri fini egoistici. Nello scenario ricorrono temi di indubbia validità: l'influsso che i fermenti "neorealistici" esercitano pure su un regista ad essi intimamente estraneo per costituzione morale (il personaggio è costruito con una somma assai ricca di notazioni, grazie anche ad una straordinaria interpretazione di O.W. Fischer); l'abbagliante richiamo che il cinema costituisce per una donna semplice, logorata dal peso di un'esistenza difficile; il dilemma che si pone ad un marito innamorato, tra l'istinto che lo indurrebbe a tenere la moglie tutta per sé e lo scrupolo di non farle mancare un'occasione importante. Si aggiunga che il Braun, attraverso una direzione lucida, prodiga di notazioni significanti, ha spesso evocato con

estrema attendibilità il mondo cinematografico, spingendosi oltre la facciata per tentare qualche rivelazione, se pur non del tutto inedita, comunque interessante. Purtroppo alla perizia del regista non ha fatto riscontro una assidua coerenza di scenario; le svolte decisive delle psicologie sono piuttosto presupposte che illuminate. Per questo più unitario finisce per apparire il personaggio del regista, a dispetto della mirabile appassionata, sottilissima interpretazione di Maria Schell, che è stata, con questo film e soprattutto con *Die letzte Brücke*, una delle trionfatrici del festival, il quale l'ha imposta come una delle tre o quattro maggiori attrici d'Europa. Che il film si avvii ad una conclusione plausibile, umana, ma risolta secondo un calcolo compiuto sulla carta in vista di un effetto spettacolare, è dimostrato dall'ultima scena, basata su un artificioso parallelismo: la protagonista la quale, ad un certo momento della sua vita, durante i giorni più tragici per la Germania, era stata spinta dal panico a salire sull'ultimo treno in partenza verso l'ovest, lasciando a terra il marito che, ferito, non era riuscito a tenerle dietro ed era così caduto prigioniero dei russi, viene chiamata ad interpretare per lo schermo la stessa scena. La quale viene ad assumere un duplice valore: ché a quello spettacolare si aggiunge quello simbolico di scelta, per lei, tra i due uomini. Si è visto in che senso la sua scelta si orienti, in una scena condotta secondo i canoni di uno scaltro effettismo. Anche con questi seri limiti, *Solange Du da bist* rimane comunque una tra le cose più notevoli realizzate dall'anemica cinematografia della Germania occidentale. Al suo solito *standard* produttivo cooperano la chiaroscurata fotografia di Helmut Ashley e soprattutto la sostanziosa recitazione, oltre che dei protagonisti, del giovane Hardy Krüger, di Brigitte Horney, di Mathias Wieman e via dicendo.

Tra i cortometraggi, meritano una rapida segnalazione: *Lekko*, un film sulla pesca nel mare del nord, dovuto all'olandese Herman van der Horst, autore di *Houen zo!*, premiato a Cannes l'anno scorso, dal quale si ritrovano qui la sapienza fotografica realistica e la precisione del montaggio; *Stare Miasto* [*Powrót na Stare Miasto*] (*La città vecchia di Varsavia*) del polacco Jerzy Bossak, che illustra con chiarezza la ricostruzione della città vecchia di Varsavia; *Una goccia d'acqua* di Enzo Trovatelli e *La vita delle libellule* di Alberto Ancillotto, saggi di paziente e spesso accortissima divulgazione scientifica; *Aquarium* dell'ungherese Ágoston Kollányi che sfrutta le risorse dell'"agfacolor" per presentare le smaglianti tinte dei pesci di un acquario; *Lumière* del francese Paul Paviot, che, con un commento di Abel Gance,

rende opportunamente omaggio all'inventore del cinema. Menzione a parte esigono due filmetti inglesi, *The Pleasure Garden* (*Il giardino del piacere*) di James Broughton, che allegorizza, sotto specie surrealistiche, il trionfo del piacere e dell'amore in un parco romantico sorvegliato da un funzionario puritano. Il Clair, il Buñuel, etc., di trent'anni fa sono qui rivissuti e filtrati, in una chiave di "humour" compassatamente britannico. Qualche particolare spiritoso e la generale dignità della realizzazione non impediscono al film di apparire *demodé*, frutto di un capriccio retrospettivo discutibile, di un trastullarsi con reminiscenze ormai archiviate. Preferibile *The Blakes Slept Here* (*I Blake hanno dormito qui*) di Jacques Brunius (allo scenario ha collaborato Roy Plomley), il quale, in un buon "technicolor" (operatore Robert Navarro) e con un certo profumo di ambientazione (scenografo Bernard Sarron, costumista Katherine Moore), rievoca, qua e là spiritosamente, (ma si tratta di uno spirito tutt'altro che inedito, quello appunto che da sempre il nostro secolo è avvezzo esercitare nei confronti del precedente), il succedersi delle generazioni in una casa costruita verso il 1820 per una ricca famiglia londinese di editori. Insomma, questi esempi, come già l'anno scorso *The Stranger Left No Card*, confermano la persistenza del gusto britannico per la novella cinematografica. Una parola merita infine *Nouveaux horizons* (*Nuovi orizzonti*) di Marcel Ichac, primo esperimento francese di Cinemascope, dove, tra le varie e tra loro indipendenti riprese documentaristiche, fanno spicco, oltre a talune di Parigi, quelle aeree delle Alpi, di innegabile effetto spaziale. Durante il Festival è stato pure offerto un saggio di un analogo procedimento di marca integralmente francese (esso è dovuto al professor Abbe e l'"Hypergonar" è sostituito da un "Anamorphot"), il *Cinépanoramic*, il quale ha le stesse caratteristiche del Cinemascope, valendosi pure dello stesso schermo dalle proporzioni di 2,55x1: i documentari su Marsiglia e sul French Can-Can e la scelta di scene del film *La Vallée des Pharaons* di Marco de Gastyne, in corso di realizzazione, che sono stati presentati in qualità di esempi, non aggiungono quindi nulla a quanto già si sapeva intorno a tale tecnica di ripresa ed alle sue possibilità di espressione.

Tra i vari film proiettati privatamente, durante il corso della manifestazione – vi erano opere di Ingmar Bergman, di Frigyes Bán e di altri registi ben noti –, oltre a *Closed Vision* ovvero *Soixante minutes de la vie intérieure d'un homme* (*Visione segreta - Sessanta minuti della vita interiore di un uomo*), interminabile e vacua collana di immagini in surrealistica libertà, tendenti a rendere

concreti i pensamenti più segreti di un individuo, durante un'ora di passeggiata sulla Croisette di Cannes e dovute ad un giovane Marc'O (non meglio qualificato, ma usufruente di una presentazione di Cocteau); oltre a *Closed Vision*, dicevo, merita un particolare ricordo *Salt of the Earth* (*Sale della terra* [*Sfida a Silver City*]) di Herbert J. Biberman (scenario di Michael Wilson), un film ormai celebre per il suo carattere di produzione indipendente e per le vicissitudini tra le quali si svolse la sua realizzazione, considerata sovversiva dagli ambienti americani più retrivi e quindi violentemente ostacolata, come del resto la sua pubblica diffusione. Realizzata lontano dal clima hollywoodiano ed in piena indipendenza, per iniziativa di un'organizzazione sindacale[85], il film, ambientato nel Nuovo Messico ed ispirato ad avvenimenti reali, racconta la storia di uno sciopero di minatori, protrattosi per mesi e mesi, a causa del mancato accoglimento di certe richieste tendenti ad ottenere l'equiparazione economica di quei lavoratori di origine messicana ai loro compagni di altre miniere. Il film, girato in un'aspra cornice naturale ed interpretato in parte dai minatori stessi (il protagonista maschile, Juan Chacón, è presidente di un'unione sindacale) e comunque da attori alieni da ogni divismo (umanissima protagonista femminile la bruna, fiera Rosaura Revueltas), è caratterizzato da un nudo, solenne accento epico; in esso la protesta sociale si sostanzia in una cadenza di immagini sempre realistiche, talora pervase da un soffio bruciante, come nella pagina relativa all'entrata in azione delle donne, le quali, in una movimentata assemblea, hanno fatto prevalere il proprio punto di vista ed ottenuto di poter formare picchetti propri, in alternanza con gli uomini (la ostinata marcia in circolo dei picchetti ricorre come un ossessionante leitmotiv, come il simbolo elementare della volontà di resistenza), o come nella pagina concitata in cui vengono strappate di mano agli uomini dello sceriffo le suppellettili asportate dalla casa del protagonista, che le autorità tentavano di mettere sul lastrico, sperando di far piegare i suoi compagni mediante questa forma indiretta di intimidazione. Sono, questi, i punti di forza del racconto, che ha un suo impianto saldo e coerente, un suo rigore stilistico dato dalla rinuncia ad ogni ricerca gratuita, un suo slancio culminante nella corale esultanza per il successo ottenuto dalla tenacia degli scioperanti.

[85] "Producer" ne è stato Paul Jarrico, tenuto in grave sospetto come persona la quale si è rifiutata di rispondere ai quesiti posti del Comitato per le attività antiamericane.

Film di questi giorni
a. VII, n. 133, maggio 1954, pp. 275-279

Luci della città (*City Lights*, Charles Chaplin, 1931)
L'apparizione – o la riapparizione (è questo il caso di *Luci della città*) – di un film di Charles S. Chaplin sui nostri anemici schermi sortisce regolarmente l'effetto di renderci meglio capaci della miseria – miseria morale e di fantasia, di stile – che contraddistingue il novanta per cento della produzione ricorrente nei programmi che giornalmente ci vengono offerti. Per alcuni giorni, dopo la visione di un film di Chaplin, anche il rimanente dieci per cento della produzione, pur dignitoso e talvolta impegnato, perde ai nostri occhi in interesse, in potere di suggestione. Perché il fenomeno Chaplin è rimasto, nella storia del cinema, irripetuto e, con ogni probabilità, irripetibile.

Il discorso è valido anche a proposito di *Luci della città*, sebbene sia mia meditata e decisa convinzione che quest'ultimo film, lungi dall'essere uno dei capolavori del suo autore (il diligentissimo biografo americano di Chaplin, Theodore Huff, è arrivato a sostenere, nel suo libro, per tanti versi esemplare, che si tratta, sotto molti aspetti, del miglior film chapliniano), è da considerarsi la meno compiutamente riuscita fra tutte le sue opere di un certo respiro. *Luci della città* è tuttavia un film storicamente importantissimo, non foss'altro per il fatto che l'autore fu colto di sorpresa, durante la sua lavorazione, dall'affermarsi su larga scala del sonoro e di conseguenza indotto, pur mantenendo ferma la sua opposizione di principio nei confronti del parlato, ad immettere nel racconto silenzioso alcune trovate di natura sonora. Trovate che una volta di più testimoniarono la luminosa intuizione di un genio, pronto ad essenzializzare quanto di fertile vi era nel nuovissimo ritrovato, rifiutandosi di farsene schiavo. Col passare degli anni Chaplin, è noto, modificherà integralmente, al pari di Clair e di altri, la propria posizione nei confronti del parlato, ma il suo evolversi sarà graduale, con una progressione che da *Luci della città* (1931) giungerà a *Luci della ribalta* (1952), attraverso varie tappe, tra cui, sotto questo rispetto, appaiono fondamentali *Tempi moderni* (1936) – dove per la prima volta una canzone, il cui testo accosta parole e suoni in libertà, offre occasione a Chaplin interprete per far udire la propria voce in un film ancora costruito secondo le regole del racconto muto – e *Il grande dittatore* (1940). Quest'ultimo è il primo film propriamente sonoro e parlato di Chaplin, ma la lunga, cacofonica onomatopea

incomprensibile del discorso di Hinkel rappresenta né più né meno che lo sviluppo di una trovata di *Luci della città*: quella per cui le voci dei buffi personaggi che tengono i discorsi ufficiali in occasione della inaugurazione di una statua allegorica, all'inizio, vengono, con intenzione sarcastica, considerate alla stregua di meri valori fonici, al di fuori da ogni comprensibilità. Trovata con cui Chaplin si proponeva, probabilmente, di irridere non soltanto un'ampollosa ufficialità oratoria, ma anche un'euforia pericolosa e indiscriminata, quale quella dei primi anni di cinema «parlato al cento per cento», come avvertivano le insegne pubblicitarie. (A questa trovata è d'obbligo accostare l'altra, risolta, con estremo virtuosismo, specie mimico, sul piano del semplice "gag", e relativa al fischietto dal protagonista ingoiato involontariamente e provocante un particolare tipo di singhiozzo, il quale prima viene interpretato quale segno di ineducata disapprovazione per un cantante e poi quale richiamo, che fa accorrere un taxi ed una frotta di cani). Se la trovata sonora dell'onomatopea è precorritrice nei confronti di un film di dieci anni posteriore, altre trovate, di indole visiva, debbono considerarsi mutuate, con più o meno notevoli modifiche, da altre opere dello stesso autore. Così, per esempio, la botola-saliscendi che si spalanca alle spalle di Charlot intento a contemplare una vetrina deriva dal saliscendi, poniamo, di *Giorno di paga* (1922); ma soprattutto a questo film riconduce la scena della sostituzione inconscia, da parte di Charlot, del formaggio contenuto nel *sandwich* del sorvegliante con il sapone, scena la quale ha in *Giorno di paga* precedenti abbastanza evidenti. Mentre alla scena in cui, in *Il pellegrino* (1923), una bombetta viene scambiata per un budino richiama nettamente la trovata di *Luci della città*, per cui il protagonista, dolcemente ebbro, scambia, al ricevimento una testa pelata per un *pudding*. (Da un punto di vista più propriamente narrativo e tematico, il salvataggio del milionario aspirante suicida da parte di Charlot precorre l'analogo salvataggio di Terry da parte di Calvero; perfino la battuta di "incoraggiamento", pronunciata, tramite didascalia, da Charlot – «Domani gli uccelli canteranno» – è di sapore calveriano). Sia ben chiaro che con l'additare simili autocitazioni non ho inteso alludere a limiti qui manifestati dalla fantasia chapliniana (limiti, caso mai, denunciati da qualche insistenza nello sfruttamento di talune trovate: vedi la scena del salvataggio del milionario, con le replicate cadute nell'acqua; vedi, soprattutto, il pur mirabile balletto dell'incontro di pugilato, a propria volta derivante da un "two-reel" del 1915: *The Champion - Charlot*

boxeur). Ho voluto, caso mai, porre l'accento sul gusto episodico del "gag", che caratterizza quest'opera, gusto rifulgente in pezzi di bravura individuale, quale quello relativo alla stella filante che Charlot ingurgita a tavola, insieme con un piatto di spaghetti. Questa considerazione ci introduce direttamente al ragionamento intorno alle manchevolezze di *Luci della città*, primo, fra i lungometraggi di Chaplin, a denunciare una intima mancanza di unità, di compattezza, una struttura a frammenti, quasi sempre in sé pregevolissimi, quando non addirittura esemplari, ma solo apparentemente legati dalle didascalie di comodo. I vari elementi che compongono la d'altronde elementare vicenda appaiono un po' giustapposti, non riescono a fondersi, a saldarsi in un discorso unitario: una cosa sono i rapporti del vagabondo col milionario ed un'altra quelli dello stesso con la ragazza, per esempio. Difetto, questo, che ritornerà nel film immediatamente successivo, *Tempi moderni*, dove peraltro esiste una coerenza di impegno polemico che manca a *Luci della città*, film avente tutte le caratteristiche delle opere di transizione, qualità, quest'ultima, che esso condivide appunto – ma solo in parte – con *Tempi moderni*. L'uno e l'altro film, infatti, segnano le fasi del trapasso di Chaplin verso l'acquisizione del linguaggio sonoro. Ma questo non è che un aspetto della loro fisionomia. *Luci della città* è opera di transizione dal punto di vista morale, ideologico. Se con *Tempi moderni* ha decisamente inizio la fase "engagée" di Chaplin, con la polemica contro la stritolatrice civiltà delle macchine e le sue conseguenze di abbrutimento, di disoccupazione, etc. – polemica alla quale seguiranno la satira della dittatura (*Il grande dittatore*), la denuncia dello spirito di distruzione (*Monsieur Verdoux*, 1947) – , in *Luci della città* all'atomistico anarchismo del vagabondo succede il suo inserimento in un mondo smarrito e convulso, che è indiscutibilmente quello della crisi newyorkese del 1929. Voglio dire che in *Luci della città*, film tuttavia intriso del più caratteristico "vittorianesimo" chapliniano (vedi la storia d'amore e di incomprensione, con le sue nette antitesi), fa tuttavia capolino, oltre ogni pudico sentimentalismo, oltre ogni fondamentale individualismo, una embrionale considerazione della società e delle sue contraddizioni, impersonate – attraverso una di quelle prodigiose intuizioni che sono proprie di Chaplin – in quel milionario il quale si dimostra espansivo e generoso col proprio salvatore solo quando si trova in stato di ubriachezza, mentre non lo riconosce e lo scaccia non appena abbia riacquistato le proprie facoltà. Se la storia sentimentale di *Luci della città* – a parte la tro-

vata della cecità della fioraia, che ne accentua il patetismo e ne protrae la soluzione – ripete sostanzialmente quella di *Il circo* (1928), l'inserzione del personaggio del milionario e qualche altro particolare spalancano, alle spalle della vicenda, una prospettiva più vasta, anche se qui appena suggerita ed in stretta funzione del dramma individualistico del protagonista. La ripetizione del modulo patetico, non nuovo neppure all'epoca di *Il circo*, ma in quel film sviluppato con delicatissima coerenza (una coerenza che *Luci della città* non può avere, date le sue caratteristiche composite), si giustifica tuttavia pienamente anche sotto altri riguardi: e non alludo tanto alla legittimità dell'insistenza di un poeta su determinati motivi quanto alla sua inesauribile capacità di variazioni. Al finale fiabescamente ottimistico di *La febbre dell'oro* (1925), a quello sconsolatamente amaro di *Il circo*, fa qui seguito un finale ambiguo, il quale precede quello di nuovo ottimistico (ma in diversa, più coerente, chiave di "vagabondaggio", rispetto a *La febbre dell'oro*) di *Tempi moderni*. Il finale di *Luci della città* è, dicevo, intenzionalmente ambiguo; la sua è un'amarezza fonda, quale Chaplin aveva fino allora poche volte raggiunta: la figura, il volto, gli occhi sbarrati ed intensi del vagabondo, alla sua uscita dalla prigione, recano i segni di una macerazione, di una solitudine paurose. (Qualcuno, acutamente, ha individuato, nella perdita della canna di bambù, da parte di Charlot, il segno concreto del suo avvilimento). Poi avviene l'incontro con la fioraia, la tremenda rivelazione del suo equivoco, l'offerta, crudele e pietosa ad un tempo, della moneta e del fiore: quel fiore che è come il simbolo di un sentimento puro, riaffiorante nella castissima melanconia che illumina gli occhi sovrumani di Chaplin, ridenti d'un riso dolceamaro, il quale costituisce una delle ineffabili vette raggiunte dalla sua prodigiosa arte di attore. Su questo riso che equivale ad un pianto, mascherato dal fiore, il film si chiude, lasciando lo spettatore in uno stato di soggiogante sospensione. Nella ambiguità del suo concludere sta uno dei supremi fascini del film; poche volte come qui Chaplin ha genialmente saputo concludere, non concludendo appunto, la sua eterna storia d'amore, iniziata in anni lontani e puntualmente ripresa fino a *Luci della ribalta*. In una ideale antologia chapliniana gli ultimi istanti di *Luci della città* non potrebbero mancare, non foss'altro come testimonianza di una arte d'attore tragico che non ha confronti se non nell'arte d'attor comico propria dello stesso interprete. Cui stavolta è purtroppo venuto meno, più sensibilmente che in precedenti occasioni, il sostegno di una compagna più vibrante e

sottile che la graziosa ed un poco inerte e convenzionale Virginia Cherrill.

Il lettore avrà l'avvertenza di non considerare queste note come una completa "recensione" ad un film che ormai non ne ha più bisogno, ma come una serie di appunti critici "postumi", cioè dettati dal "senno di poi", nei riguardi di un'opera, la quale, prima ancor di apparire sugli schermi, aveva fatto versare, a causa delle sue premesse, i classici fiumi d'inchiostro, infoltitisi di mano in mano ch'essa procedeva nel proprio trionfale cammino attraverso il mondo. Ma prima di chiudere la serie di questi appunti e ricollegandomi a quanto dicevo all'inizio a proposito dell'intuizione "sonora" di Chaplin, vorrei ricordare come per la prima volta in questo caso il regista abbia composto per un proprio film un commento musicale originale: ora sfruttante, per il tema della fioraia, la canzone della "violetera", ora indulgente (tema del salvataggio) a melodismi quasi giordaniani, altrove conseguente, nel coerente insistere su una struttura a "leitmotiven" ricorrenti, effetti di suggestione indefinibile caratteristicamente chapliniani. Il capriccio per violino, che si ripete quale tema secondario per la ragazza, ma soprattutto il valzer lento a tempo "rubato" che funge da motivo "d'amore", annunciano già il disteso e dolce romanticismo della colonna sonora di *Luci della ribalta*, testimoniando allo spettatore di oggi la coerenza stilistica e tecnica del compositore (anche se questi affidi ad altri la strumentazione dei propri temi): la predilezione per gli archi e per i "rubati" è infatti ben chapliniana. È superfluo soggiungere che l'aver rivelato il non trascurabile aspetto musicale del talento del regista rappresenta, per *Luci della città*, un fondamentale merito storico di più.

Il forestiero (*The Million Pound Note*, Ronald Neame, 1954)

La commedia inglese di costume (e, spesso, in costume) costituisce ormai un "genere" vero e proprio, con un suo patrimonio storico ragguardevole, che lo rende degno di passare, con un suo significato, alla storia del cinema, così come ad essa passò, a suo tempo e in base a titoli tanto diversi, la commedia americana. Specchio amabilmente ed elegantemente deformato di una società tradizionalistica, come il suo conservatorismo, le sue *hobbies*, il suo fondamentale senso dell'umorismo, la commedia britannica, assai più fortunata all'esterno che all'interno dei confini del Regno Unito, proprio perché indicativa di un costume, ironicamente se pur affettuosamente ricostruito, può contare su un ristretto, ma efficiente e coerente, gruppo di cultori: dal regista Charles Crichton (per tacer d'altri) allo scena-

rista T.E.B. Clarke, dall'attore Alec Guinness all'ex-operatore Ronald Neame (il cui nome fu insistentemente associato a quello di David Lean), da qualche anno passato alla regia, con intendimenti, sembra, di specializzazione nell'ambito della commedia, come potrebbe dimostrare il fatto che allo spiritoso *Asso pigliatutto* (*The Card*, 1952), ritratto di un bizzarro arrivista di provincia, egli abbia fatto seguire questo *Il forestiero*. (Ormai, la commedia inglese potrebbe esser suscettibile di approfondita considerazione in sede storica: onde addito ai circoli del cinema l'opportunità di dedicarle una esauriente rassegna, possibilmente inclusiva anche delle opere non distribuite regolarmente in Italia).

Potrebbe sembrar curioso il fatto che coerente con le caratteristiche di un genere tanto esclusivamente britannico possa essere un film quale *Il forestiero*, basato su un racconto di uno scrittore tipicamente americano come Mark Twain. E tuttavia la contraddizione è solo apparente. Non solo in quanto la letteratura statunitense dell'ottocento reca in molti casi chiari i segni di una parentela nazionale ancor troppo fresca per esser inavvertibile; non solo in quanto Mark Twain, in qualità di umorista, è forse più d'altri scrittori legato alla parentela con un popolo caratterizzato dal così detto senso dell'*humour*; ma soprattutto in quanto nel racconto *The £ 1.000.000 Bank Note* (1893), su cui si fonda il film oggi in questione, oggetto della blanda ironia paradossale dello scrittore è per l'appunto la società inglese, di cui viene colta una delle *hobbies* fondamentali: quella delle scommesse. Il racconto riguarda appunto il caso di un americano, capitato in Inghilterra senza un soldo, il quale viene assunto da due bizzarri fratelli danarosi a strumento di un gioco di nuovo genere: essi gli affidano infatti un biglietto da un milione di sterline (esemplare quasi unico) per la durata di un mese. L'esito della scommessa dipenderà dalla sorte del possessore del biglietto in capo ai trenta giorni: ché uno dei due fratelli è convinto che la favolosa banconota, proveniente dai sotterranei della Banca d'Inghilterra e praticamente non cambiabile, non potrà evitare all'americano di morir di fame[86], mentre l'altro sostiene che l'uomo sarà automaticamente messo in grado di cavarsela benissimo, creandosi un credito sulla base di una banconota non spendibile. Ad aver ragione è il secondo dei fratelli, ché il gio-

[86] Nel racconto egli scommette anzi che il vagabondo verrà subito arrestato, perché non in grado di giustificare il proprio possesso della banconota.

vane, provvidenzialmente salvato dalla fame grazie al biglietto, riesce a determinare, prima involontariamente, poi consapevolmente, intorno a sé un clima di estesa fiducia e a costruirsi una notevole fortuna, oltre che a trovarsi, frequentando la buona società, una moglie (la quale, alla fine, si scopre essere – nel racconto, non nel film – la figlia d'uno dei due scommettitori). Il racconto di Mark Twain si esaurisce tutto nella sua trovata bonariamente paradossale: secondo cui non è necessario essere veramente ricchi per ottenere del credito, ma basta dare a supporre di esserlo. (Trovata che oggi può rischiar di sembrare, erroneamente, stantia, in quanto da allora si è succeduta tutta una serie, per esempio, di commedie – *Fuochi d'artificio* di Luigi Chiarelli non è che uno fra i tanti titoli –, dove l'intrigo si sdipana partendo da basi, grosso modo, consimili, con la sola differenza che lo spregiudicato secolo ventesimo ha imparato a fare a meno anche della banconota da un milione di sterline, da impiegarsi quale esca e pezza d'appoggio). Il film, in certo senso, dimostra qualche maggior impegno, alludendo, per esempio, con un suo sapore di notazioni, alla mentalità di un'epoca in cui – di pari passo con le conquiste pionieristiche del nuovo mondo – si andava creando in Europa il mito di uno "zio Sam" un po' cafone, ma immancabilmente aureolato di dollari. Si aggiunga che di tale mito, avente le radici in una riconoscibile realtà, non manca neppure l'altro aspetto, quello, diciamo così, obiettivo. Il quale affiora nella ironica e gustosa presentazione di quella ambasciata statunitense, i cui uffici competenti sono prodighi di aiuti ai connazionali all'estero, ma solo nel caso in cui essi non ne abbiano bisogno, in quanto già largamente provveduti di danaro. Le modifiche e soprattutto gli arricchimenti subiti dal racconto in sede di sceneggiatura non riguardano soltanto l'ambiente, la società, ma anche la struttura narrativa, che altrimenti avrebbe rischiato di rivelarsi gracile e soprattutto destituita di contrasti, di "alternative" drammatiche. L'osservazione si riferisce tanto al perfezionamento di episodi già esistenti in Twain (vedi il pasto in trattoria, che nel film è giocato con un più rifinito senso della sospensione e della coloritura ambientale) quanto all'inserimento di episodi nuovi ed essenziali: alludo soprattutto alla temporanea sparizione della banconota, la quale determina l'immediato crollo del credito acquisitosi dal protagonista, con tutte le conseguenze del caso. (Sparizione provocata da quel bel tipo di nobile squattrinato, altra invenzione dello sceneggiatore, che ha contrapposto, non senza divertenti effetti, la sua incartapecorita e ringalluzzita vecchiezza di

blasonato britannico alla sportiva baldanza dell'americano). Per mezzo di quest'ultima trovata, oltre che del malinteso con la fidanzata (sviluppato dietro un rapido suggerimento del racconto), il film riesce a raggiungere, senza ripetersi, se pur con qualche stanchezza e caduta di mordente, la voluta dimensione spettacolare. Con un notevole garbo di esposizione, appoggiato ad un leggiadro gusto decorativo (scenografia, costumi, impiego del colore sono sulla consueta linea di eleganza britannica) e ad un vivace *standard* interpretativo (qualcuno potrebbe meravigliarsi di non trovare al centro del "cast", in luogo del soltanto corretto Gregory Peck, il consueto ed impagabile Alec Guinness, ma non si dimentichi che si trattava di dar vita ad un personaggio tipicamente americano, a contrasto con un ambiente tipicamente britannico). Pur senza troppo approfondire la propria tendenza non dico satirica ma caricaturale, il film di Neame riesce a conseguire risultati abbastanza gradevoli e non banali, impennandosi talvolta in un "*gag*" piacevolmente sviluppato: penso a quel volo dispettoso della banconota che, disperatamente inseguita dal protagonista, si confonde con i volantini propagandistici lanciati per aria da un propagandista della salvazione morale. "Gag" che, d'altronde, costituisce la massima concessione al "movimento" di un'opera meno estrosa, più pigramente decorativa, rispetto alle meglio rappresentative del "genere".

MISCELLANEA

I saggi limitatamente pregevoli del "3-D" cominciano ad arrivare quando ormai si ha ragione di ritenere ancora una volta e per sempre seppellito questo ritrovato che, suoi intrinseci difetti a parte, il pubblico ha dimostrato di non gradire, a causa della fastidiosa necessità degli occhiali. Dopo *La maschera di cera* (*House of Wax*, 1953) è ora la volta di *L'indiana bianca* (*The Charge at Feather River*, 1953) di Gordon Douglas, un "western" di ordinaria amministrazione, cui l'impiego del sistema tridimensionale e di un castigato "warnercolor" (operatore J. Peverell Marley) dalle tonalità apprezzabilmente smorzate (pregevole la resa di certi paesaggi) conferisce un minimo di interesse. La storia (basata su un romanzo di James R. Webb che l'ha anche sceneggiata) riguarda l'impresa di un ufficiale della riserva che, in abiti borghesi ed al comando di un plotoncino di militari pure essi in borghese, viene inviato in territorio indiano per recuperare due fanciulle bianche, rapite, anni avanti, dai pellerossa. L'operazione riesce, ma una delle due ragazze si dimostra recalcitrante, in quanto ormai acclimatata tra i pel-

lerossa e fidanzata al loro capo. La prima metà del racconto, relativa ai precedenti e all'esecuzione della missione, è mediocre, non uscendo da schemi consueti; l'interesse dello spettatore si ridesta nella seconda, non perché la narrazione, pur facendosi più mossa, esca da certi binari (essa riguarda il ritorno del plotone, il quale subisce varie peripezie, sia in quanto inseguito e poi accerchiato dagli indiani, con i quali si scontra più volte, sia in quanto "l'ultima bianca" è decisa a dare grattacapi ai suoi custodi, fin che rimane vittima della propria irrequietezza), ma perché nel rappresentare le varie fasi della schermaglia il "3-D" sortisce effetti abbastanza plausibili. Le figure risultano pur sempre campate in una strana atmosfera rarefatta ed irreale e caratterizzate da una fragilità di *silhouettes* ritagliate nella carta, ma il rapporto tra i piani è spesso suggerito con evidenza: se certe cariche degli indiani a cavallo, con l'inevitabile giochetto dei nugoli di frecce scagliati in direzione dello spettatore, possono riuscir divertenti, altri passaggi, grazie anche alle risorse di un panorama vario ed accidentato, offrono effetti di composizione ben studiati; inoltre, il calarsi degli inseguiti, appesi ad una corda lanciata nel vuoto di un burrone, lungo una parete rocciosa, o la difesa, a suon di sputi, di un uomo contro un serpente, assumono, grazie al "3-D", un rilievo emotivo non trascurabile. Siamo, s'intende, pur sempre in campo sperimentale. Ma, ripeto, si tratta, temo, di esperimenti praticati su un cadavere.

Tutti i cascami della produzione relativa al banditismo di colore messicano nelle regioni statunitensi di confine sono messi a contributo in *Cavalca vaquero!* (*Ride, Vaquero!*, 1953) di John Farrow, storia dovuta a Frank Fenton, di due fratelli di latte, i quali sono a capo di una temibile banda. L'uno è una specie di bruto con sporadiche resipiscenze mistiche ed ha il temperamento sanguigno di Anthony Quinn, l'altro è un bel giovane enigmatico ed ha il volto di Robert Taylor. La comparsa di una femmina con gli occhi di Ava Gardner determina una oscura crisi nel secondo dei due fratelli. I quali si troveranno di fronte nell'ultima scena e si scanneranno a vicenda. Il film è ripreso in Ansco Color, sistema notoriamente primitivo nei risultati. L'unico particolare degno di segnalazione – a parte la caratterizzazione di Quinn, memore dei fasti cinematografici di Pancho Villa – riguarda il bieco Ted de Corsia, specializzato in carogne irrecuperabili, il quale qui appare, stranamente ed eccezionalmente, in veste di sceriffo.

Un pasticcio indescrivibile è *Sombrero* (*Id.*, 1953), che Norman Foster ha diretto, sulla base di un romanzo, *Mexican Village*, di Josefina Niggli, da

lui stesso sceneggiato insieme con l'autrice. Il film pretende di sviluppare non uno, ma due o tre soggetti, senza che tra essi esistano vincoli precisi, i quali giustifichino l'accumularsi di tanti vistosi elementi melodrammatici e folcloristici. La storia relativa al personaggio di Alejandro (Vittorio Gassman), condannato da un tumore al cervello, potrebbe, in particolare, venir avulsa dal contesto senza che nessuno riuscisse ad avvertirne la mancanza. Delle tre vicende d'amore, essa è l'unica ad avere conclusione mesta; le altre due sono destinate a concludersi con puntuali nozze. Ma non senza che il regista ci abbia fatto passare, più o meno gratuitamente e provocatoriamente, attraverso corride, combattimenti di galli, contatti con fattucchiere, danze esoteriche affidate a Cyd Charisse ed altri consimili espedienti intesi a suscitare il "colore locale" messicano. Poiché sfondo alle vicende è la rivalità tra due villaggi messicani, originata da futili motivi di prestigio. Allo zibaldone in pessimo "technicolor" hanno prestato una assai poco convinta collaborazione, oltre gli attori ricordati, Ricardo Montalbán, Yvonne De Carlo, Nina Foch, Rick Jason e la sventurata Pier Angeli, dal cui volto Hollywood sta cancellando le ultime tracce di freschezza e di sincerità.

Cessate il fuoco! (*Cease Fire*, 1953) di Owen Crump, da un soggetto dello stesso regista, sceneggiato da Walter Doniger, è un film che non manca di ambizioni realistiche, in quanto si propone di raccontare l'ultima giornata della guerra coreana, valendosi di riprese effettuate in loco e di interpreti scelti tra gli autentici combattenti. Il soggetto riguarda le peripezie di una pattuglia, cui è stato assegnato un compito oscuro ma rischioso, culminante nella conquista di una posizione dominante occupata dal nemico. La circostanza che l'azione si svolga proprio mentre nella famosa tenda di Panmunjon si stanno per concludere le trattative d'armistizio vale a conferire al racconto una particolare angolazione psicologica: la prospettiva di una possibile morte in combattimento si presenta infatti come atrocemente beffarda alla mente dei componenti la pattuglia. Nella scelta di tale prospettiva insolita e nella nuda efficacia delle riprese di tono documentaristico (operatore Ellis W. Carter) risiedono i meriti di quest'opera, complessivamente mediocre, in quanto costruita con un certo schematismo e sviluppata con una certa superficialità e mancanza di mordenti, sulla falsariga dei più accreditati modelli statunitensi di film sulla guerra terrestre. Sebbene l'accento dominante sia, pur tra il ricorrere di elementi convenzionali, abbastanza asciutto, non manca un'intrusione retorica con il personaggio del

corrispondente di guerra, disincantato e cinico, il quale alla fine, all'annuncio della conclusione dell'armistizio, si lascia indurre a nutrir nuovamente fiducia nella pace degli uomini. Al passivo del film va ascritta la recitazione: gli interpreti "presi dalla vita" appaiono infatti piuttosto inerti, in quanto diretti con mano inesperta. Al risultato spettacolare previsto dal regista nuoce, ritengo, la rinuncia, per l'edizione italiana, alla copia tridimensionale: l'impiego del "3-D" per un'opera di impronta documentaristica, come questa, costituiva infatti una novità, i cui risultati sarebbe stato interessante conoscere.

Morti di paura (*Scared Stiff*, 1953) di George Marshall ripropone la fortunatissima coppia costituita dal canoro ed incolore Dean Martin e dall'epilettico Jerry Lewis, un comico non privo di doti istintive, ma guastato da una congenita tendenza alla monotona ripetizione di un modulo elementare di deficiente "schizofrenico" e danneggiato dal mancato incontro con un regista voglioso di impiegarlo con un briciolo di fantasia e di impegno. Tanto non potrebbe dirsi certo di Marshall (regista altra volta arguto entro certi limiti), il quale, sulla base di una commedia di Paul Dickey e Charles W. Goddard, sceneggiata da Herbert Baker e Walter DeLeon (scene aggiunte di Ed Simmons e Norman Lear), ha imbastito una monotona sbrigativa e convulsa parodia dei film orrifico-polizieschi. Episodica occasione di divertimento offre il Lewis in qualche "gag" isolato, non che in una imitazione di Carmen Miranda, la quale figura pure essa nel "cast". Ma si tratta di brevi istanti, scontati amaramente con un paio d'ore di noia frastornante.

Dopo il successo del volgarissimo e raffazzonato *Il turco napoletano* (1953) di Mario Mattoli, sembra che le farse di Eduardo Scarpetta siano considerate veicoli ideali per Totò e strumenti infallibili per incrementare i *borderò*. Ecco quindi la più celebre e notevole fra tutte, *Miseria e nobiltà* (1887) che lo stesso Mario Mattoli ha trasferito sullo schermo, in base ad un non dissimile, grossolano e mal inteso senso dello spettacolo. Il film (in "ferraniacolor") ricalca da vicino il testo scenico, ma senza preoccuparsi di valorizzarne le trovate più vive (vedi il finale del primo atto, con il famoso arrivo della cena in casa degli affamati e la colluttazione intorno agli spaghetti) e limitandosi invece ad affidarsi all'iniziativa personale di Totò. Questi tende naturalmente a ridurre la proverbiale figura dello scrivano don Felice Sciosciammocca alla propria più corrente misura farsesca, anzi che studiarsi di costruire, con una ricerca sul piano del gusto "storico", la maschera del

"mamo" illustre, pietra di paragone per i grandi interpreti della scena napoletana, ultimo fra essi Eduardo De Filippo.

Film di questi giorni

a. VII, n. 134, maggio 1954, pp. 308-311

Un tram che si chiama Desiderio (*A Streetcar Named Desire*, Elia Kazan, 1951)
Film come *Un tram che si chiama Desiderio* sono puntualmente destinati a risuscitare un'antica "querelle"; quella che pone di fronte cinema e teatro. Nel caso specifico il discorso può farsi complesso, non tanto in virtù della portata intrinseca del film di Elia Kazan quanto dell'occasione di raffronto ch'esso offre con la regia teatrale dell'omonimo testo di Tennessee Williams, fornita, anni fa, da Luchino Visconti. A proposito della quale fin dal primo apparire dell'opera di Kazan alla Mostra veneziana del 1951 corse spontanea l'osservazione circa il carattere spiccatamente "cinematografico" della regia di Visconti, in antitesi con il carattere "teatrale" di quella di Kazan. Rilievi del genere hanno, fatalmente, un carattere empirico e possono venir avanzati a patto di conferire ai termini impiegati un valore soltanto approssimativo. Pure, lo specifico raffronto si dimostrò utile, ai fini dell'approfondimento del discorso sui diversi aspetti dell'interscambio in atto tra due forme di spettacolo. Tale raffronto il sottoscritto ha già cercato di precisare in altra sede, per cui un diffuso ritorno sull'argomento sarebbe forse superfluo. Caso mai, il lettore mi consentirà di riprodurre da quel mio scritto alcune affermazioni centrali: «La regia cinematografica di Kazan, appare ancor oggi il frutto di una innata "bravura", che si impenna talvolta trascinata da una autentica ispirazione. Vista da lontano, sia pure, in base ad una documentazione non diretta, la sua attività teatrale risulta a noi più coerente, più necessaria. Un film come *Un tram che si chiama Desiderio* è in fondo la riprova di questo fatto. Esso può esser recato ad esempio da chi veda nel film lo strumento adatto per avvicinare allo spettatore un'opera teatrale, al di fuori di una vera libertà di interpretazione secondo i suggerimenti di un linguaggio diverso. Forse la televisione potrà un giorno giungere a risultati analoghi a quelli del film di Kazan…». In Visconti l'ambiente, insistentemente evocato, tende a tratti a schiacciare i personaggi, a creare zone di una dinamica esteriore, e quindi, nel loro effetto, statiche (i canti della mulatta,

i balletti allusivi). Si sente che in fondo il linguaggio della scena viene forzato ad esprimere cose che non è in grado di esprimere in quella forma, naturale invece al cinema. Altrettanto si dica per certa insistenza nelle ricerche luministiche, scenografiche, tecniche in genere, peraltro abilissime, tendenti a creare una molteplicità di piani, un montaggio spaziale e temporale, direi quasi una "profondità di campo", anche. In altre parole, in Visconti l'esasperata ricerca in un senso veristico tendeva, oltre che al conseguimento di determinati effetti spettacolari, all'evocazione di un ambiente, se non proprio di una società, intorno ai personaggi del dramma. Una preoccupazione del genere non si può dire traspaia dal film di Kazan, dove i personaggi tendono a campeggiare per proprio conto, attraverso una elaborata ricchezza di primi piani, nei quali lo straordinario, pastoso virtuosismo della fotografia di Harry Stradling ha modo di spiegarsi morbidamente. Caso mai, l'eco di un ambiente, o quanto meno di una atmosfera – quella sensuosa ed ambigua di New Orleans – giunge allo spettatore per il tramite sottile e soggiogante dei ritmi, talora orientati verso uno splenetico movimento di *jazz*, di Alex North, acutissimo sottolineatore di momenti psicologici, grazie anche ad un accorto impiego del leitmotiv. Kazan tende, comunque, pur nel raffinato dominio della tecnica propria del film, a disporre le sue pedine in base ad una visione "scenica" dello spettacolo. Di questo suo atteggiamento sono testimonianza non tanto le prevalenti scene d'interno a due o a tre, le quali contrappongono i personaggi principali in un'elaborata tessitura di movimenti di macchina, quanto le rare aperture in esterno (un esterno sapientemente ricostruito in studio secondo i dettami di una funzionalissima convenzione teatrale). In questo senso mi sembrano particolarmente eloquenti certi rari "totali" nei quali i movimenti delle persone intorno alla casa dei Kowalski, punto focale dell'azione, appaiono regolati appunto secondo un certo criterio di "condensazione" proprio del teatro, al di fuori di ogni tentazione realistica di "casualità". Vedi, per esempio, in proposito la scena relativa alla prima "fuga" di Stella in casa della vicina, vedi il finale, in cui il film, anzi che isolare, come il dramma, la coppia Stella-Stanley, tende a "restituirla" ad un ambiente, d'altronde più presupposto, come abbiamo visto, che non evocato.

La sostanziale mancanza dell'ambiente (ché al suggerimento di esso scarsamente concorrono certe apparizioni marginali, come quella, ricorrente, della venditrice di fiori per i morti, il cui carattere allusivamente alle-

goristico risulta nel film assai più artificioso che nel dramma, nel quale determinate inserzioni potevano rivestire, grazie alle diverse esigenze di quella tecnica, un carattere di efficace "pregnanza") si palesa piuttosto grave, in quanto accentua le manchevolezze originarie del dramma, che affidava parte della propria vaga suggestione ad una certa nebulosità di presupposti. In effetti, parecchie sono le domande che uno spettatore raziocinante potrebbe porsi riguardo ai rapporti precedenti tra le due sorelle, tra Stella ed il marito, e in genere riguardo alla famiglia DuBois, domande destinate a rimanere in genere senza risposta. Si aggiunga che il racconto cinematografico – specie quello della versione italiana prima di lasciar circolare la quale la censura ha preteso le fosse pagato un qualche tributo – accentua sensibilmente i punti oscuri, anzi ne determina dei nuovi e più essenziali, quale quello concernente i precedenti matrimoniali di Blanche, la cui tragedia, oltre che da complicate ascendenze familiari e da influenze ambientali, nasce dalla disgraziata unione con un giovane omosessuale. Così taluni accenni – come quello riguardante l'opportunità di nascondere a Blanche la gravidanza di Stella – risultano alquanto misteriosi. Non ho citato che un esempio; ma in genere tutto il personaggio di Blanche risulta un po' campato in aria. E non è poco dire. D'altro canto, su Williams ricade la responsabilità di certi difetti insiti in un'opera, che ben lo rappresenta e che il regista ha interpretato con aderenza e, nello stesso tempo, con prodigalità di personale contributo: alludo alle scorie di un deteriore romanticismo veristico, alludo a certo scoperto compiacimento per l'effetto brutale, alludo alla non meno scoperta carica moralistica, affidata a personaggi che vorrebbero – e non sempre ci riescono – essere emblemi di una realtà più complessa. Ma questo è un altro discorso. Qui ci compete semplicemente di valutare la portata dell'interpretazione fornita da quello che, anche sulla scena, è il più autorizzato traduttore di termini spettacolari delle opere di Williams: Elia Kazan. Senza condividere gli entusiasmi forse incauti di una giuria veneziana, che parlò di "poetica interpretazione" di "magistrale regia", nell'assegnare al film uno dei tre secondi premi internazionali, è tuttavia doveroso riconoscere al regista il possesso di una tecnica lucidissima, ora inopportunamente compiaciuta di effetti decadenti (vedi gli artifici sonori tutt'altro che inediti, con cui si cerca di suggerire la follia incipiente e ricorrente di Blanche), ma più spesso volta a risultati di cinema "antropomorfico", sia pure entro i chiariti limiti di convenzione scenica, qua e là ac-

cortamente riscattata (vedi, per esempio, l'atroce devastazione del volto di Blanche, quale viene messo spietatamente in luce da Mitch nell'ultimo colloquio con lei).

S'intende che in un film del genere l'apporto positivo del regista è individuabile soprattutto nella condotta degli interpreti, che, pur caratterizzata da un meno deciso impegno veristico rispetto all'edizione scenica di Visconti, è contrassegnata da una coerentissima "tenuta" dei singoli personaggi. Alludo più ancora che a Vivien Leigh, sospinta, come del resto la Morelli in teatro, su un piano di virtuosismo ammirevole, ma spesso artificioso, dalla stessa natura sfuggente del personaggio, tutto "costruito", al sanguigno, taurino Stanley di Marlon Brando, alla tenera, appassionata, vibratile Stella di Kim Hunter. (Quanto al Mitch di Karl Malden, efficienza dell'attore a parte, non si può non notare come la sua scarsa aderenza fisica al personaggio – Mitch dovrebbe avere al massimo trent'anni, e il Malden ne ha e ne dimostra parecchi di più – contribuisca a rendere meno plausibili certi dati psicologici fondamentali della vicenda). Concludo, *Un tram che si chiama Desiderio* va considerato come un semplice frutto d'arte applicata. Ma la definizione limitativa non esclude l'ammirazione per la maturità con cui Kazan ha posto a contributo le varie risorse di una tecnica composita in vista di un risultato, che non manca di coerenza sia in sé sia in rapporto alle peculiarità del testo da cui il regista ha preso le mosse.

MISCELLANEA

Delirio (*Orage*, 1954) di Pierre Billon e Giorgio Capitani è il "re-make" di un film omonimo di Marc Allégret, che ai tempi suoi (1938; ma in Italia esso giunse, ovviamente, l'anno successivo), fece un certo scalpore, da noi. Correva il primo anno del famigerato "monopolio", e film americani se ne vedevano più ben pochi, e in genere scadenti. D'altro canto, il cinema francese ed il suo verismo romantico e malato erano in auge. Si può anche spiegare, quindi, come qualcuno sia giunto a scambiare il mediocre *Delirio* per un buon film. In realtà, si trattava di una degenerazione manieristica del tema, caro a Carné e ad altri, dell'amore maledetto ed impossibile, una degenerazione nella quale non era riconoscibile la presenza di un mondo e di uno stile, ma soltanto di una chiave. Più che altro, *Delirio* costituì una suggestiva occasione per Charles Boyer e soprattutto per la quasi inedita Michèle Morgan, i cui occhi splendevano come inquietanti fari nella tenebra studiatamente diffusa dall'inizio alla fine intorno alle figure umane dalla sa-

pienza di un operatore come Thirard.

Ora la storia di *Delirio*, banaluccia alquanto e presa a prestito da un racconto di Henri Bernstein, ritorna immutata, anche se la sceneggiatura ha subìto qualche inconcludente variazione ad opera dei due registi (il film è di coproduzione) che hanno ripreso l'antico copione di Marcel Achard. (I dialoghi della nuova edizione sono, dai titoli di testa, attribuiti a Vittorio Calvino. Ma in realtà non deve trattarsi d'altro che di una sbadata traduzione dal francese, perché i gallicismi abbondano e sono spesso stridenti). La storia, dunque, per chi non la ricordasse, è quella del professionista sposato, il quale, recatosi da una bella donnina per convincerla a lasciar stare il suo cognatino, con cui essa ha avuto una relazione, ne diventa a propria volta l'amante. Si tratta di uno di quegli amori "fatali", dicevo, che anteguerra il cinema d'oltr'Alpe prediligeva. Amori destinati a finire, nel migliore dei casi, come questo, con il sacrificio della ragazza, conseguente ad un intervento della moglie del professionista, sacrificio che costituisce il preludio ad una prevedibile, delusa vita di lussuosa prostituzione. Al dì d'oggi vicende come questa, già allora legate ad un gusto corrente e deteriormente letterario, ad una moda, assumono un sapore addirittura archeologico, specie se, come in questo caso, nessuno sforzo sia stato fatto per rinnovarle. La regia a quattro mani è di una goffaggine inaudita; trascurata ogni ricerca di atmosfera nel senso indicato da Allégret, sostituito il brillante "cast" del 1938 con uno assolutamente inadeguato (i protagonisti sono Françoise Arnoul, poco più che graziosa, e il greve Raf Vallone), il risultato ottenuto è quello di un *feuilleton* abborracciato per spettatori dimentichi e di buona bocca.

Per una metà ed oltre *Eternamente femmina* (*Forever Female*, 1953) di Irving Rapper è un film decisamente divertente, uno tra i più spiritosi che ci sian sfilati davanti negli ultimi mesi.

Basato su un disinvolto, succoso scenario di Julius J. e Philip G. Epstein (vi raccomando soprattutto il dialogo, che è spesso, nella caustica sornioneria, impagabile), scenario a propria volta basato, con ovvie libertà, su una commedia di James M. Barrie, *Rosalind*, che risale al 1912, *Eternamente femmina* offre uno scorcio saporito di vita teatrale statunitense, osservata in chiave di commedia, non senza blande intenzioni satiriche. Di fronte a questa vivace pittura qualcuno ha menzionato *Eva contro Eva* (*All About Eve*, 1950) di Joseph L. Mankiewicz. Il che potrebbe essere anche legittimo, dato che pure qui abbiamo una celebre diva non più di primo pelo, una giova-

nissima ed ambiziosa aspirante attrice ed altri elementi già presenti nel film ricordato. Ma è bene chiarire che l'impegno di *Eternamente femmina* è assai più modesto e che, in ogni caso, una tipologia del genere è abbastanza ovvia, in sé e per sé, appena si voglia accostarsi al mondo del teatro, per osservarlo da dietro le quinte. Come si fa appunto qui, per esempio nell'arguta prima sequenza, la quale vale la presentazione dei personaggi di primo piano e di sfondo, e si svolge da Sardi's, il famoso ristorante newyorkese frequentato dalla gente di teatro. La storiella concerne l'attrice di cui sopra, il *producer* ed ex marito, uno strano tipo di commediografo alle prime armi, il quale per sbarcare il lunario fa l'impiegato ai mercati generali ed ha sempre le tasche ricolme di ortaggi, e la ricordata ragazzina, la quale, pur di farsi prendere in considerazione, muta nome con velocità sorprendente. Naturalmente la diva si innamora del commediografo, di cui mette in scena un lavoro, pretendendo però di interpretare una parte non più consona alla sua età, così che la commedia fa fiasco. D'altro canto, la ragazzina, rimasta esclusa dalla distribuzione di Broadway, riesce, con la interessata complicità del *producer*, a rappresentare con pieno successo la stessa commedia in provincia e ad esserne "lanciata". Alla fine della favola l'equilibrio si ristabilisce: la diva stagionata risposa l'ex marito paziente ed affezionato e il commediografo la ragazzina, che si era di lui innamorata con maggiore fondamento. Da questi sommari accenni può esser facile comprendere il difetto del film, che consiste nella sua tendenza a prendersi, nella seconda parte, sul serio, nel senso di una drammatizzazione o per lo meno di una sentimentalizzazione di situazioni non peregrine, le quali sono accettabili solo in quanto vengano amabilmente ironizzate. Senza contare che un accomodamento sul genere di quello descritto è troppo prevedibile per poter conferire rinnovato interesse al racconto nella sua svolta conclusiva. La quale fa rimpiangere il mordente dell'inizio, dove anche una figuretta marginalissima quale quella dell'occhialuto "favorito di turno" della diva costituisce gradevole occasione di spasso, tanto più che, al pari di altre figure e situazioni caricaturali, può trovare facile riscontro in una realtà non soltanto americana. Per fortuna, la recitazione superlativa riesce a tenere in sesto il film fino in fondo: a parte l'errore di distribuzione per cui William Holden dovrebbe figurare assai più giovane della non di molto (specie sullo schermo), più anziana Ginger Rogers, (quest'ultima ammirevole per la spregiudicatezza con cui scherza con la propria età), la schermaglia fra questi

due misuratissimi e squisiti commedianti, maestri nel gioco delle allusioni, entro cui si inserisce l'ammiccante, bonaria, navigatissima comunicativa di Paul Douglas e l'intraprendenza dell'inedita e graziosa Pat Crowley costituisce un saggio di recitazione da manuale. Ché i quattro attori (i primi tre, in specie) conoscono a fondo la scienza del porgere col massimo dell'arguzia battute assassine, pimentate da una mimica delle più godibili, che si fonda essenzialmente e compostamente sul gioco degli sguardi.

Solo per te ho vissuto (*So Big*, 1953) conferma la completa spersonalizzazione di Robert Wise, il quale sembra aver definitivamente abbandonato i suoi interessi realistici per diventare un anonimo "bon à tout faire". Nel caso specifico, si tratta di una dolciastra biografia femminile, basata su un romanzo della fortunata Edna Ferber, dal titolo eguale a quello originale del film. Essa riguarda una ragazza borghese la quale, rimasta orfana, sposa un contadino e si dà con entusiasmo alla vita dei campi, che continua a condurre anche dopo la morte del marito. La donna avvia invece il figlio alla carriera d'architetto ed un conflitto si apre tra i due, allorché il giovane, anzi che coltivare gli ideali di bellezza cari alla madre, trova più conveniente arricchirsi diventando un affarista. Attraverso i meandri di un dialogo ampolloso fino all'inverosimile madre e figlio giungono a far combaciare le proprie opinioni: s'intende che a prevalere è quella della madre predicatrice. A conferire parvenza di vita e di umanità alla quale si è prodigata con estrema finezza quella delicatissima attrice che è Jane Wyman, ancora una volta mal servita dallo scenario.

Un'altra notevole attrice che il cinema americano si ostina a sfruttare secondo moduli convenzionali è Susan Hayward, che, in *Schiava e signora* (*The President's Lady*, 1953) di Henry Levin – altro regista, il quale ha deposto ogni ambizione –, si presenta nei panni della devota consorte di un uomo assai popolare negli Stati Uniti, nella cui storia ha occupato un posto di rilievo: il generale Andrew Jackson, il quale, al termine delle sue molteplici e vittoriose imprese guerriere, ascese (1828) alla dignità di presidente (generico interprete Charlton Heston). La biografia è considerevolmente monotona: non fa che ruotare intorno alle conseguenze del primo disgraziato matrimonio contratto dalla protagonista, la quale, per un seguito di sfavorevoli circostanze, viene considerata adultera dalla ipocrita società borghese, con conseguente situazione di disagio per lei e per il secondo marito, i nemici della cui generosa impetuosità speculano sui d'altronde limpidi casi

della sua vita coniugale. Un romanzo di Irving Stone ha fornito il materiale su cui lo scenarista John Patrick ha lavorato con torpido grigiore.

Memore di *Shangai Express* (*Shanghai Express*, 1932) di Josef von Sternberg deve esser stato il redivivo Frank Lloyd – o per lui i suoi scenaristi Miller e Fisher, i quali hanno preso per base un racconto di Yard nel lavorare a *Terrore a Shangai* (*The Shanghai Story*, 1954), uno dei tanti romanzeschi racconti di spionaggio ambientati in Cina, opportunamente aggiornati ai fini di una spicciola propaganda anticomunista. Qui al posto del comandante dei ribelli è un ufficiale sovietico, e il gruppo degli occidentali è tenuto prigioniero in un albergo di Shangai. Ma non manca l'amore a prima vista tra un medico americano ed una donna di lussuosi e facili costumi, la quale, con proprio rischio personale, si riscatta dal precedente "collaborazionismo", rendendo possibile una fuga a due con connesso trafugamento di informazioni militari, attese dallo spionaggio americano. Un cervellotico lieto fine corona la poco peregrina istoria, che Lloyd ha narrato sbrigativamente, tenendosi ben lontano dalle tentazioni barocche di Sternberg. Edmond O'Brien e Ruth Roman sono i protagonisti, e fanno quel che possono.

Vittorio Gassman in Italia era condannato ad interpretare per lo schermo parti di carogna; in America è abbonato ai personaggi afflitti da guai. Come l'ammalato inguaribile di *Sombrero* o il profugo indesiderato di *Il muro di vetro* oppure il delinquente "recuperabile" di questo *L'urlo dell'inseguito* (*Cry of the Hunted*, 1953) di Joseph H. Lewis. A dir vero qui si tratta, più che di un delinquente, di un "traviato", vittima degli stessi criminali, cui si è per una volta associato. Dopo aver ostinatamente resistito agli interrogatori della polizia, costui fugge nel proprio paese, in Louisiana, dove ha la famigliuola, e tra le paludi di quella regione si svolge la caccia che un tenente della polizia (Barry Sullivan) dà all'uccel di bosco. Come è implicito in questi dati, il film è costruito in base a risaputi schemi di racconto ad inseguimento, e non basta l'ambientazione insolita (d'altronde per lo più ottenuta mediante corrivi "trasparenti" o addirittura mediante grossolane contraffazioni da "studio") per rinnovarli. Anche la materia narrativa (soggetto di Jack Leonard e Marion Wolfe; sceneggiatura di Leonard) è povera, insufficiente ad alimentare un normale racconto. Onde il film è inzeppato di scene pleonastiche, di tentativi di digressione, di iterazioni inutili. La sua fattura è abbastanza trasandata, l'interpretazione di serie. Gassman è qui in fuga come

già in *Il muro di vetro*, ma i risultati interpretativi (oltre che narrativi) non sono gli stessi. È vero, del resto, che stavolta non gli era toccato in sorte un personaggio, ma un fantoccio sprovvisto di chiare ragioni d'essere.

Lo straniero ha sempre una pistola (*The Stranger Wore a Gun*, 1953) di André De Toth è un "western" non molto più che decoroso, la cui vicenda, basata sul racconto *Yankee Gold* di John W. Cunningham e sceneggiata da Kenneth Gamet, si svolge durante l'infuriare del banditismo di origine sudistica, conseguente alla conclusione della guerra civile. Il film, oltre che in "technicolor", è in "3-D", per accentuare i cui effetti il regista non ha disdegnato di ricorrere al più risaputo repertorio di oggetti da lancio. Protagonista, oltre che coproduttore, è Randolph Scott, nei panni di uno spavaldo cavaliere del "doppio gioco", sgominatore dei biechi assaltatori di diligenze.

Insieme con questo film viene presentato un cortometraggio sedicente comico, *Ciao, fantasma!* (1953) di Jules White, su scenario di Felix Adler, il quale presenta un insipido trio, gli Stooges, i quali si danno un gran da fare per disturbare, grazie al "3-D", gli occhi degli spettatori, non senza mancar di ricorrere, con esito assai poco brillante, alle classiche torte in faccia.

Cacciatori eschimesi (*The Alaskan Eskimo*, 1953) di James Algar è il primo cortometraggio della serie *People & Places*, che Walt Disney ha affiancato all'altra, fortunatissima, *True-Life Adventures*. Stavolta l'esordio non è stato troppo incoraggiante. Il documentario, abbastanza slegato, non è che una raccolta di immagini di vita quotidiana, relative agli eschimesi d'Alaska, le quali solo a tratti aggiungono alcunché alle nostre cognizioni, in buona parte derivanti da ben più esemplari saggi cinematografici. Si aggiunga che il "technicolor" è diseguale, e, nel complesso, mediocre. Un minimo di interesse etnografico non manca, comunque.

I FILM
a. VII, n. 135, giugno 1954, pp. 336-339

Uomini senza paura (*Face to Face*, John Brahm e Bretaigne Windust, 1952)
Con *Uomini senza paura* ha esordito un nuovo produttore, Huntington Hartford, il quale per il titolo di questo suo dittico si è, non senza una certa fu-

mosa pretenzione, ispirato a Kipling: «Ma non esiste né Est né Ovest, né Frontiera, né Stirpe, né Origine, Quando due uomini forti si affrontano faccia a faccia, anche se essi provengono dai confini della terra!». Ho parlato di "dittico": infatti il film consta di due episodi ben distinti, entrambi di origine letteraria, il cui legame "intimo", in base al quale il produttore ha creduto di poterli accostare, non risulta troppo chiaro. Ma probabilmente è consigliabile fermarsi al legame di mera esteriorità, dato dalla circostanza che nell'uno come nell'altro racconto due uomini "forti" si affrontano faccia a faccia ed entrambe le volte, in vario modo, dimostrano rispetto per la vita e la personalità altrui. Resta il fatto che Joseph Conrad e Stephen Crane sono scrittori troppo diversi tra loro per poter essere ricondotti ad un unico comun denominatore. Il che, del resto, non era neppure nelle intenzioni del produttore, il quale ha affidato i due episodi a registi diversi, anche se nessuno dei due dotato di una personalità troppo spiccata. Si aggiunga che la scelta dei due racconti denota il proposito di rispettare almeno quella legge dello spettacolo, la quale vuole che esista, ai fini della commestibilità dell'opera, un certo equilibrio tra l'elemento drammatico e quello comico: il primo prevale infatti in *The Secret Sharer* (*Il passeggero misterioso* [*Il compagno segreto*]), basato sull'omonimo racconto di Conrad, il secondo in *The Bride Comes to Yellow Sky* (*A colpi di pistola*), basato sull'omonimo racconto di Crane.

L'episodio conradiano, diretto da John Brahm, non vale a smentire la regola per cui Conrad sembra destinato a trovare maligna sorte sullo schermo. Il fatto è che non basta rispettare la struttura narrativa, il disegno epidermico dei personaggi e perfino il dialogo per riuscire ad attingere quel sottofondo inquietante, che è assiduamente presente nella narrativa esotico-marinaresca dello scrittore inglese. Qui viene riprodotto il caso di un capitano di mare al suo primo comando, cui si presenta nottetempo il secondo di un'altra nave, transfuga da essa per aver strozzato, in un impeto di collera, un marinaio recalcitrante in un momento di pericolo collettivo. Il capitano decide di dare asilo al collega ricercato dal suo superiore diretto, e con il proprio ambiguo atteggiamento desta il sospetto ed il malumore della propria ciurma, specie allorché si avventura entro rischiose secche per consentire all'ospite segreto di prender terra in luogo sicuro. Sospetto e malumore sono tuttavia destinati a risolversi in ammirazione non appena la felice riuscita dell'ardua manovra abbia rivelato l'eccezionale perizia del neo comandante. Questi ha così dimostrato a se stesso, grazie all'insolito

caso capitatogli, la propria idoneità professionale, fornendo una eloquente "prova di forza". Da allora egli sarà sicuro di se stesso. Quello che nel film non è troppo agevole da comprendere è il perché del modo di condursi del protagonista.

I dati solo esteriormente riprodotti del racconto conradiano autorizzano perfino supposizioni arrischiate e "morbide", qualora ci si voglia rendere conto del perché il capitano dia ospitalità al fuggiasco e si esponga a rischi ed a situazioni incresciose per salvare uno sconosciuto macchiato di assassinio. Nella descrizione dei rapporti tra capitano e subalterni, non che dell'affannoso celarsi dell'ospite ogni volta che si annunzi un "pericolo", i limiti del ridicolo sono superati ad ogni passo. In realtà il capitano si comporta così – e con un certo sforzo tale significato può essere anche spremuto dalla visione del film – perché, novellino del comando, è portato ad identificarsi con l'uomo che gli si presenta di notte, stremato da una lunga fuga a nuoto. E che tale identificazione abbia un suo fondamento è dimostrato dal fatto che più tardi egli verrà a trovarsi in una situazione consimile, cioè con le mani al collo di uno dei suoi uomini, colpevole di insubordinazione in un momento di pericolo[87].

Insomma, ancora una volta, trattandosi di Conrad, un diaframma si è frapposto fra la suggestione del tema e la sua traduzione in immagini: nel caso specifico, queste ultime lasciano molto a desiderare, con la loro posticcia convenzione da *studio*. James Mason (il capitano) è un interprete assorto e sufficientemente enigmatico, mentre Michael Pate (il fuggiasco) si è abbandonato ad una retorica deleteria, con copiosi storcimenti della bocca. Il contorno è di un fastidioso macchiettismo.

Al contrario, come novella cinematografica *The Bride Comes to Yellow Sky* di Bretaigne Windust è esemplare. Non per nulla le saporitissime pagine di Crane sono state affidate alle cure scenaristiche di un James Agee (il quale, con una certa civetteria, compare pure nel "cast", precisamente nei panni del prigioniero). Anche Agee (come Æneas MacKenzie, scenarista del primo episodio) si è tenuto accosto al testo letterario, ma con tutt'altri risultati. Del resto, per avvertire la presenza di uno scrittore di gusto e di civiltà insoliti basterebbe esaminare il dialogo, in buona misura inventato,

[87] Quest'ultimo particolare non esiste nel racconto di Conrad ed è stato introdotto nel film con l'evidente scopo di meglio chiarirne il dubbio significato.

in quanto Crane ne aveva fatto un impiego piuttosto limitato. *The Bride Comes to Yellow Sky* è una storia del west, raccontata in chiave di *divertissement*, di bonaria parodia. Ne è protagonista uno sceriffo, rude e semplice uomo d'ordine, il quale si assenta periodicamente dal paese per recarsi, in segreto, a trovare la fidanzata. In segreto perché si vergogna di questa sua "debolezza", di fronte ai compaesani, avvezzi a considerarlo uomo tutto d'un pezzo. Nell'ultima delle sue "evasioni" lo sceriffo si decide a sposarsi: il racconto ed il film riguardano quindi il suo viaggio di ritorno, al fianco della sposa, come lui impacciata ed *endimanchée*, su un lussuoso treno-pullman. Mentre tale viaggio si compie, nel paese, dove l'unico ospite della locale prigione è sulla parola libero di recarsi a consumare i pasti fuori, viene seminato un bizzarro "terrore" da parte di un vecchio fuorilegge, il quale è solito, quando si sia concesso una abbondante libagione, darsi a chiassose sfide e sparatorie, rivolte soprattutto all'indirizzo dello sceriffo, con cui egli ha un vecchio conto da regolare. Arrivato alla stazione e trovato il paese deserto (tutti si sono barricati in casa), lo sceriffo spera di poter sgattaiolare inosservato fino alla sua abitazione, ma si intoppa nel suo pittoresco avversario, i cui bellicosi propositi di strage sono tuttavia smontati non appena egli apprende la notizia del matrimonio. Il vecchio bandito si allontana quindi imprecando al rammollimento dei costumi, in un paese ormai indegno di una fiera tradizione, di cui egli si considera ultimo ed isolato rappresentante degno.

Il film, come già il racconto, gode di un suo estro picaresco, culminante nella mossa, vivace, colorita sequenza della "spedizione punitiva" (il paese deserto, attraverso le cui vie caracolla l'ex fuorilegge, tutto bardato e luccicante per l'occasione, con il contrappunto amabile fornito dalla gente asserragliata nel bar: la proprietaria quieta e sicura di sé, nella sua spavalderia venata d'ironia, il commesso viaggiatore obeso e terrorizzato), sequenza preannunciata da un virtuoso brano di montaggio parzialmente soggettivo, nel quale la "camera" descrive con efficacia il nascere ed il progredire degli effetti della sbronza nel vecchio bandito. Uno spirito anche più sottile ed attento alle annotazioni di costume in chiave ironica è riscontrabile nella descrizione del viaggio in treno, e particolarmente della goffaggine e del sussiegoso impaccio che domina la rigida figura dello sceriffo (un eccellente, vigoroso Robert Preston), cui fa da *pendant* la tenera e timida e non meno goffa sposina. Quest'ultima era stata descritta da Crane come "non

graziosa né molto giovane". La squisita Marjorie Steele contravviene ad ambedue queste prescrizioni; ma, a parte il fatto che la sua qualità di moglie del produttore può spiegare tutto, il suo garbo è tale da renderla accettabilissima anche così. Allo stesso modo il proprietario del bar è diventato una proprietaria (e forse il personaggio ha guadagnato in sapore, nel senso del grottesco predominante nel racconto). Sono queste le modeste libertà che Agee si è con estrema discrezione concesso nei confronti di un testo, da lui interpretato con affettuosa comprensione, grazie anche all'apporto di un realizzatore artigianalmente provveduto come il Windust, e di una serie di validissimi caratteristi, come Minor Watson (il fuorilegge), Dan Seymour (il commesso viaggiatore), Olive Carey (la proprietaria del bar). Un altro particolare in cui il film si discosta leggermente dal testo d'origine riguarda l'aria di superiorità divertita con cui nel secondo un inserviente negro contemplava sul treno la coppia degli sposini provinciali. Ma si sa che nei film americani non è in genere permesso ai negri mostrarsi se non in posizione subordinata (anche dal punto di vista morale) rispetto ai bianchi. In ogni caso, non saranno piccole "vigliaccherie" di questo genere che ci impediranno di considerare *The Bride Comes to Yellow Sky* un brillante esempio di novella cinematografica, una parodia di certo western schizzata con ammirevole senso della misura e del particolare allusivamente significativo.

MISCELLANEA

Con *Spettacolo di varietà* (*The Band Wagon*, 1953) Vincente Minnelli riconferma la sua nota predisposizione per il film-rivista. Come in genere accade, egli si è ispirato ad uno spettacolo teatrale, quel *The Band Wagon* di George S. Kaufman e Howard Dietz, con musiche di Arthur Schwartz, che nel 1931 offrì occasione di clamoroso successo a Fred Astaire e a sua sorella Adele. È bensì vero che nel film che vediamo oggi ben poco è rimasto di quel lontano spettacolo (alludo soprattutto allo scenario di Betty Comden e Adolph Green, ché la parte musicale è parzialmente debitrice nei confronti dello spettacolo del 1931). Ma qualche traccia dello spiritaccio iconoclasta di Kaufman è pur rimasta.

Anche questo film è stato costruito sulla misura di Fred Astaire, il quale, a dispetto degli anni, è pur sempre un attore limitato ma gradevole ed un ballerino prodigioso. Egli figura qui nei panni di un divo della rivista, passato al cinema ed ora caduto in disgrazia ad Hollywood, il quale si propone di ritornare al teatro. Per tale suo ritorno vi è chi ha l'infelice idea di

affiancarlo ad un celebre e istrionesco regista-attore di prosa, il quale non disdegna di accostarsi al palcoscenico della rivista, abbandonando per un momento Edipo ed altri personaggi in coturno, ma con la roboante pretesa di imporre al pubblico della rivista nebulose elucubrazioni allegoristiche, prese a prestito addirittura dal *Faust*. Fallito comprensibilmente questo insano tentativo, il ballerino prende lui in mano le redini della situazione e conduce al successo uno spettacolo, impiantato secondo i canoni tradizionali, ma con buon gusto e con rispetto dei diritti del pubblico. Come si vede, la storiella è poca cosa, e neppur inedita, nella maggior parte dei suoi aspetti. Vero è che vi figura un personaggio acutamente e saporosamente intuito dagli scenaristi, quello del "mattatore", il quale crede di poter imporre la sua retorica pure sul palcoscenico di rivista. Non mancano in proposito invenzioni divertenti di sceneggiatura (vedi l'incontro con lui durante la recita di *Edipo re*, vedi il racconto ch'egli fa della sua idea per la rivista, vedi le prove della stessa), senonché è venuto purtroppo a mancare l'interprete: Jack Buchanan è un piacevole attore di rivista, ma non ha la minima facoltà di approfondimento, nella caratterizzazione, sia pur sul piano caricaturale. Penso che cosa avrebbe potuto fare, di un personaggio del genere, un De Sica.

Di conseguenza il film vive delle sue orecchiabili musiche, dei suoi eccellenti numeri di danza (c'è anche Cyd Charisse, sempre stataria, la quale, come cantante, è doppiata da India Adams), dei suoi spesso azzeccati *sketches*: alludo a quello dei tre "marmocchi", grazie esclusivamente al brio degli esecutori, alludo all'a solo iniziale di Astaire, con quella variopinta "riscoperta" di un angolo di New York, alludo soprattutto al pezzo forte del film, il balletto *Girl Hunt*. Si tratta di una parodia della narrativa letteraria e cinematografica alla Mickey Spillane, inventata con un estro eccezionale, con un gusto beffardo di infallibile effetto, coreografata ed eseguita, specie dall'impeccabile Astaire e dal *chorus* maschile con estrema eleganza, realizzata cinematograficamente da Minnelli con una sapienza ormai ben nota, la quale si rivela anche nel delicato, spesso insolito, mai men che sorvegliato impiego del colore. Vale senza dubbio la pena di vedere questo film, altrimenti modesto, per ammirare uno *sketch*, che è, nel genere, una delle tre o quattro cose migliori che possa vantare la storia del film-rivista.

Nebbia sulla manica (*Dangerous When Wet*, 1953) di Charles Walters ha per protagonista Esther Williams e non manca di cantatine, ma non è pro-

priamente un film-rivista. Infatti l'acme del racconto è dato da una traversata a nuoto della Manica, che la protagonista compie in circostanze che, se il film fosse meno caramelloso, si dovrebbero definire drammatiche. Non manca, per lo meno in questa sequenza, un minimo di pulizia realizzativa, ma il film e la sua qualunque storiella sono quello che sono. Mette piuttosto conto di segnalare una sequenza di sogno a disegni animati, dovuta a Fred Quimby, William Hanna e Joseph Barbera e nella quale una figura umana – quella di Esther William – agisce in sincronia con le popolari figure a disegni di Tom e Jerry e con altre create per l'occasione, in una subacquea avventura-balletto. Giova dire che la fusione tra l'elemento umano e quello disegnato avviene qui con una fluidità assente dai consimili esperimenti disneyani, e che il tratto dei *cartoonists* è agile e spiritoso.

Spettacolo musicale è *Squilli di primavera* (*Stars and Stripes Forever*, 1952) di Henry Koster, con riguardo, una volta tanto, per la musica bandistica. Si tratta, infatti, di una biografia, sceneggiata da Lamar Trotti sulla base di un'opera autobiografica di John Philip Sousa, il più popolare compositore e direttore bandistico, per lo meno d'America, autore fra l'altro della universalmente nota marcia che ha fornito al film il titolo originale. S'intende che una materia del genere, trattata con ragionevolmente prevedibile disinvoltura ed in sgargiante "technicolor", non poteva non offrire godibili occasioni rievocative: il film riesce così a riprodurre – sia pure molto a modo suo – il profumo di un'epoca e forse non potrà venir dimenticato in un bilancio dei rapporti tra il cinema e la storia degli Stati Uniti (includo nel termine "storia" quella del costume e del patrimonio artistico-folkloristico-spettacolare). Tra le occasioni più propizie offerte al regista dallo scenario ricordo il ricevimento alla Casa Bianca (durante il quale Sousa, in omaggio ad una richiesta del Presidente, suona le sue produzioni più fragorose per disperdere gli attaccabottoni), la presentazione del *two-step* a suon di marcia, il canto dell'inno nordista, diretto da Sousa in una città sudista ed eseguito da negri. Quest'ultimo episodio costituisce l'esempio migliore della intonazione "patriottica" del film, intonazione che scivola, verso la fine, in una retorichetta ovvia se pur non troppo sgradevole. I limiti del film sono troppo evidenti per aver bisogno di sottolineatura: l'impianto oscilla tra il macchiettismo comico ed il sentimentalismo zuccheroso, l'interpretazione di Clifton Webb è assai piacevole, nella sua stilizzazione, ma è atta ad ingenerare il sospetto che il signor Belvedere sia stato un figlio adulterino del

maestro Sousa. Un contributo di freschezza recano al film il simpatico Robert Wagner e la appetitosissima Debra Paget.

Una commediola fragilina e troppo prevedibile è *Il bisbetico domato* (*Marry Me Again*, 1953) di Frank Tashlin, dove si intessono variazioni sul tema di un matrimonio ritardato tra un eroe della guerra coreana, ridisceso al suo primitivo rango di addetto ad un distributore di benzina, ed una fanciulla sorpresa a tradimento da una vistosa eredità. Il reduce non vuol saperne di sposare una donna carica di quattrini e varie peripezie devono susseguirsi prima che il conflitto tra la ragazza decisa a farsi sposare e l'innamorato recalcitrante possa comporsi. Qualche modesta trovatina infiora lo scenario palliduccio, mentre Robert Cummings e la stranita Marie Wilson assicurano una certa vivacità di recitazione.

Un "giallo" che presenta qualche aspetto inconsueto è *Assassinio premeditato* (*A Blueprint for Murder*, 1953) di Andrew Stone, il quale ha la particolarità di dare ben presto la quasi certezza allo spettatore circa l'identità dell'assassino. Nel caso specifico, dell'assassina, una donna che ha il fascino ambiguo e perverso di Jean Peters, la quale, per interesse, dopo aver eliminato il marito, sopprime la piccola figliastra ed altrettanto si disporrebbe a fare con il figliastro se un cognato, dapprima convinto della sua innocenza, non intervenisse in tempo a smascherarla. Se nella prima parte il racconto non manca di un suo epidermico interesse, nella schermaglia tra la donna e coloro – poliziotti e privati – che vanno alla ricerca delle prove della sua colpevolezza, nella seconda, allorché il duello si restringe ai due cognati, esso fa avvertire, oltre ad una certa mancanza di mordente, la sbrigatività di parecchi presupposti e trapassi. Il film non chiarisce infatti né come la donna sia riuscita ad uccidere il marito senza che nel suo cadavere rimanessero tracce di stricnina né come il cognato, nell'intervallo fra il primo ed il secondo tempo, si sia improvvisamente deciso a rovesciare le proprie convinzioni circa la colpevolezza di lei. Per tacere della scena a tre, con il poliziotto di bordo, dopo che alla donna è stato fatto bere il veleno, scena la quale offre aspetti considerevolmente ridicoli. Interpreti come Gary Merrill ed anche come Joseph Cotten appaiono piuttosto sprecati, a causa della genericità dei rispettivi personaggi. Così che ha buon gioco la Peters ad ottenere un morale sopravvento, benché destinata a soccombere alle forze della giustizia.

Un indigesto veicolo per l'ultima primavera della sempre efficiente

Loretta Young è *Paula* (*Id.*, 1953) di Rudolph Maté, storia lagrimosa e provocatoria di una giovane donna, rimasta sterile in seguito ad un aborto, la quale rischia di perdere il proprio equilibrio psichico, a causa dell'insoddisfatto desiderio di maternità. Travolto sotto la propria automobile un bambino, il quale rimane muto in seguito al colpo, essa lo accoglie in casa e provvede alla sua rieducazione, fino al momento in cui egli, maturo per essere definitivamente adottato, pronuncerà la fatidica parola: "mamma". Maté non è nuovo a simili "exploits" rivolti alle ghiandole lacrimali dello spettatore; il risultato è però stavolta anche più desolante, data pure la scarsa originalità dell'assunto.

Era fatale che i cultori della fantascienza cinematografica ritenessero di doversi giovare del "3-D". Ma i risultati conseguiti da *Destinazione… Terra!* (*It Came from Outer Space*, 1953) di Jack Arnold sono estremamente squallidi. Realizzato con palese economia di mezzi, con *budget* da categoria B e forse C, questo film, girato in parte nel deserto dell'Arizona ed in parte tra inadeguate ricostruzioni da *studio*, è destituito della minima suggestione "arcana", del minimo effettismo trucchistico (quello, poniamo, che rendeva, a modo suo, quasi divertenti certi altri filmacci della "serie"). Gli stessi elementi fantascientifici risultano spesso scarsamente comprensibili. Quanto al "3-D", è quanto mai primitivo, rozzo, a tratti presso che inesistente. La storia, poi, è copertamente tributaria nei confronti d'altri esempi del genere, oltre che sviluppata alla carlona, senza il minimo senso della progressione drammatica: essa concerne le conseguenze dell'arrivo, *per errore*, sulla terra, di un missile marziano, i cui abitanti, privi di una forma definita, si considerano immaturi per l'incontro con i terricoli e non chiedono se non di riparare in pace la loro astronave per poter ripartire. La reazione dei terricoli li induce a farsi minacciosi e a seminare la confusione, assumendo, come è in loro misterioso potere, le sembianze di alcuni abitanti della plaga, da loro tenuti in ostaggio. L'avventura si conclude bene, ma il congedo del capo dei marziani costituisce un oscuro vaticinio: a sentir lui, pare che un giorno, giunto il momento, ritorneranno, e chi sa mai con quali intendimenti. Siete avvertiti.

I *westerns* storici a firma di André De Toth si stanno succedendo con notevole assiduità e testimoniano, se non altro, di una certa coerenza di inclinazioni, da parte di un artigiano dotato di un "mestiere" quasi sempre vigile e decoroso. È oggi la volta di *Per la vecchia bandiera* (*Thunder Over the*

Plains, 1953), che riprende il motivo del banditismo, fiorito negli Stati del Sud, dopo la conclusione della guerra civile. Nel caso specifico, si tratta di un banditismo "patriottico", quale quello di Ben Westman, che pare sia considerato ancor oggi, nel Texas, una specie di eroe dello Stato. Il Westman si oppose infatti, con la sua banda, alle spoliazioni compiute, ai danni dei suoi conterranei, da trafficanti senza scrupoli in combutta con agenti nordisti del fisco (l'episodio si riferisce al periodo di occupazione militare, prima dell'ingresso del Texas nella Confederazione). Nel film, tuttavia, la figura del Westman campeggia solo di riflesso: protagonista è infatti un ufficiale nordista di origine texana, il quale, con grave suo imbarazzo di coscienza, si trova costretto a combattere i fuorilegge. Il suo sereno coraggio varrà ad impedire una sommaria impiccagione del Westman, ingiustamente accusato di un assassinio, compiuto dal profittatore spadroneggiante nel paese dove si svolge l'azione, profittatore che l'ufficiale riuscirà a smascherare e ad eliminare *in extremis*, dopo un "duello all'alba", rasente i lati delle caratteristiche case in legno del paese. Quest'ultima sequenza è il frutto di una evidente derivazione fordiana, e in essa il mordente narrativo del De Toth trova piena esplicazione, sia pure sul piano di una anonimità da epigono. Del resto, il congegno a "last minute rescue" può addirittura evocare il ricordo di Griffith. Al passivo del film, raccontato con chiarezza e con un certo nerbo, in un buon warnercolor, va ascritto il pleonastico personaggio di un ufficialetto borioso, violento e "gaffeur", convenzionalmente tratteggiato ed a cui Lex Barker ha prestato il suo volto insignificante. Tra i molti torti che lo scenario ha attribuiti a questo personaggio è l'insidia da lui tesa alla onesta moglie del protagonista. Questi ha il volto dabbene e la specchiata virtù che si suol attribuire a Randolph Scott, onde non vi è dubbio possibile, per lo spettatore, circa la direzione in cui indirizzare le proprie simpatie.

Oltre il Sahara (*Below the Sahara*, 1953) di Armand Denis è l'ennesimo documentario africano, girato da una piccola spedizione cinematografica, turistica, scientifica e di caccia ad un tempo. Gli ingredienti sono, all'ingrosso, quelli di sempre, e per di più il materiale è allineato senza alcuna ricerca di un qualsiasi ordine, saltando, come si suol dire, di palo in frasca. E tuttavia il film può essere considerato un discreto esempio, nel suo genere, sia grazie ad un "technicolor" quasi sempre sorvegliato, sia soprattutto grazie ad uno sforzo evidente e lodevole per alternare all'edito l'inedito o, quanto meno, il limitatamente sfruttato. Lo spettatore viene quindi più volte

messo a contatto con tipi ed esemplari di fauna meno famigliari con la macchina da presa, o con aspetti non divulgati di animali già abbastanza noti. È da rilevare che certa episodica disinvoltura un po' sofisticata, nella presentazione degli animali, nel montaggio, nell'impiego di mezzi come il rallentato e della musica, denuncia l'influsso dei documentari appartenenti alla serie disneyana *True-Life Adventures*.

A quest'ultima appartiene *I predoni delle grandi paludi* (*Prowlers of the Everglades*, 1953) di James Algar, un medio metraggio riguardante la vita della fauna che abita nelle Grandi Paludi della Louisiana: vale a dire gli alligatori e le loro gentili vittime, per lo più pennuti di vario aspetto, ma anche cibi più coriacei come le tartarughe. Il film è realizzato con l'abituale perizia, anche se le riprese subacquee autorizzano il sospetto di un'esecuzione in acquario. Non manca neanche stavolta il pezzo di bravura, sia pure contenuto in più modesti limiti: l'abituale contrappunto sonoro-visivo si riferisce, in questo caso, alla tendenza ben nota degli alligatori a minacciosi sbadigli postprandiali.

Le compagne della notte (*Les Compagnes de la nuit*, 1953) di Ralph Habib si allinea degnamente con certi film nostrani, come sarebbero *Persiane chiuse* (1951) e *La tratta delle bianche* (1953) di Luigi Comencini, vale a dire con la serie latina dei film sulle peripatetiche, o meglio ancora sulla prostituzione organizzata. Il tema è press'a poco sempre quello, pure in questo soggetto di Jacques Constant: anche la giovane prostituta incancrenita e inizialmente cinica di *Le compagne della notte* finisce con l'incontrare l'amore vero e quindi con l'aspirare all'evasione. Riuscirà alla fine nel proposito, ma dovrà conquistarsi il premio duramente, a suon di rivoltellate (per uccidere il suo sfruttatore), rivoltellate che avranno come strascico una permanenza in prigione, che il solito poliziotto conciliante che non manca mai in simili casi autorizza a prevedere breve. Non direi che il film di Habib valga neppure quelli di Comencini, oltre ad avere il torto di arrivare dopo. All'inizio esso può dare a sperare in una certa asprezza non epidermica di impostazione (vedi l'atteggiamento sfrontato ed aggressivo della ragazza al suo congedo dal riformatorio e la rapida pittura della fauna che abita e governa quest'ultimo), ma tutto non tarda ad entrare nei binari di un racconto manieristico, con il solito compiacimento acre per la descrizione di ambienti e personaggi equivoci, ad uso dei quindicenni, i quali siano riusciti a raggirare la buona fede della cassiera e a superare lo sbarramento per i "minori di anni 16".

Vocazioni rassegnate e conati di ribellione si impastano nel film, realizzato con ossequio per il luogo comune e con ben scarso proposito di approfondimento in senso sociale, ma con quel tanto di decoro tecnico, che in opere del genere non manca mai ai francesi. Nei film citati di Comencini vi era però, se non altro, a tratti, un mordente narrativo, del tutto assente da quest'opera, assai più generica pure nel suo aspetto descrittivo. Françoise Arnoul diguazza a proprio agio nelle vesti della femminetta pubblica, di cui è interprete, ormai, d'obbligo, adeguatamente sostenuta soprattutto da Raymond Pellegrin (lo sfruttatore) e dallo stuolo dei caratteristi. Merita segnalazione una perla dei nostri riduttori, i quali hanno, nella didascalia iniziale (la solita didascalia ipocrita e presuntuosa che si premette a film di questa sorta), tradotto il verbo *emprunter* – che vuol dire "prendere a prestito" – con "improntare". Così il cinema contribuisce sempre meglio all'educazione, anche linguistica delle masse.

I FILM
a. VII, n. 136, giugno 1954, pp. 372-374

Henriette (*La Fête à Henriette*, Julien Duvivier 1952)
La stagione di Julien Duvivier e del suo verismo "nero" e malato, stagione da taluni sopravalutata, ma comunque non trascurabile, si chiuse con lo scoppio della guerra mondiale. Gli anni del conflitto e quelli successivi furono, per il regista francese, contrassegnati da una sorta di esaurita stanchezza interiore, la quale ha dato origine ad un succedersi di esperienze eclettiche, contraddittorie, quasi sempre negative. Rimasticature del verismo d'un tempo, evasioni letterarie, più o meno abili compromessi di facile smercio.

Messo in confronto con certi frutti dell'operosità postbellica, *Henriette* appare un film dignitoso, una sorta di vacanza sotto il segno dell'intelligenza. Un'intelligenza che reca netta l'impronta del talento sottile e spesso sofisticato di Henri Jeanson, un uomo verso cui il cinema francese sonoro ha un debito considerevole. A voler essere rigorosi, lo spunto su cui è costruito *Henriette* non può considerarsi integralmente originale; esiste pur sempre, quanto meno, il precedente di quel *Film ohne Titel* (1948) che Rudolf Jugert diresse basandosi su uno scenario alla cui stesura aveva partecipato

in primo luogo Helmut Käutner[88]. Ma non per questo *Henriette* cessa di apparirci un film inconsueto e, nei suoi limiti, interessante: lo spunto vagamente affine ha qui subìto assai diversa impostazione, soprattutto è stato improntato da assai diverso spirito, quello – ben parigino – di Jeanson (ed anche di Duvivier), assai più idoneo, oltre tutto, ad un siffatto genere di "variazioni" su di un tema sostanzialmente fragile.

La trovata dello scenario consiste dunque nel rinunziare, per così dire, in apparenza, ad uno scenario precostituito. Il che non significa affatto libera improvvisazione alla maniera del primo neorealismo, bensì tutto il contrario: cioè una calcolatissima improvvisazione, prestabilita da uno scenario che si propone di essere calibrato al millimetro. Gli autori del film hanno infatti immaginato che una coppia di sceneggiatori, vistasi bocciare una propria sceneggiatura dalla censura preventiva, decida di imbastirne su due piedi un'altra, senza neppur aver tra le mani un soggetto. Essi vanno a tentoni in una schermaglia basata sul mutuo scambio di proposte e di idee, postillate dalle reciproche e assai diverse reazioni. Ché i due collaboratori sono di indole e levatura intellettuale notevolmente dissimile, l'uno raziocinante, smagato e lucido, l'altro impetuoso, grossolano e facilone. Il film nasce così, dalle loro bocche, pezzo per pezzo, ma non secondo una sua logica e consequenzialità, bensì attraverso ripetizioni, ritorni all'indietro, sovrapposizioni narrative, ché il regista ha visualizzato, di mano in mano, le singole proposte di "scenario", regolarmente contrastanti, dato il ben diverso temperamento dei due. Al desiderio del primo di raccontare una storia d'amore, tenera e vecchia come il mondo (e in particolare come il cinema francese, specie quello sonoro), ambientata in una Parigi popolarescamente festiva per la coincidenza del 14 luglio – che è pure la festa di Henriette, la protagonista –, a questo desiderio di un epidermico rinnovamento di situazioni quasi sempre scontate, per mezzo di una fresca vena descrittiva, si oppone il desiderio dell'altro sceneggiatore, il quale è amico

[88] Nel film di Jugert-Käutner si trattava di una storia vera da rendere cinematografabile, e alla discussione partecipavano soggettista, attore e regista, ognuno sostenitore di un proprio finale, rispecchiante le sue personali tendenze ed umori, con conclusiva prevalenza del finale ottimistico. Quest'ultimo suggellava un film artificioso, se pur spesso abile, con intenti moralistici applicabili alla realtà tedesca contemporanea. Si trattava, quindi, di una conclusione di tono affine a quello di *Henriette*, ma sul piano, sia pur relativo, dell'*engagement*, anzi che del *divertissement*.

delle situazioni cervellotiche ed eccezionali, del romanzesco e del macabro, del sadico e del gratuitamente "fasullo". Dall'alterna vicenda delle "proposte" esce, ovviamente, vincitore il quieto buonsenso dello scenarista n. 1, il quale ha per sé non soltanto la simpatia degli autori di *Henriette*, ma anche quella degli spettatori, sebbene la balordaggine del suo compagno offra esca per alcune situazioni grottescamente piacevoli. Il guaio, il limite del film sta proprio qui: nell'eccessiva ridicolizzazione dello sceneggiatore n. 2, il quale non riesce ad essere più di un pupazzo, destinato a sballarle regolarmente grosse, per poter essere esposto al ludibrio del suo antagonista e del pubblico. È chiaro quindi che, se anche Jeanson e Duvivier hanno preso le mosse da certa loro personale esperienza collaborativa, essi se ne sono ampiamente e più o meno fantasiosamente discostati, in quanto sarebbe arduo immaginarsi uno dei due intento ad avanzare all'altro proposte sul genere di quelle accaloratamente sostenute qui dallo scenarista beota.

Ciò stabilito, occorre ammettere che la schermaglia è infiorata di battute amabilissime (il dialogo di Jeanson è, come sempre, esemplare): si pensi, ad esempio, al caustico accenno iniziale a *Ladri di biciclette* e a *Don Camillo*, e più genericamente ai rapporti tra cronaca e finzione cinematografica. E che il meccanismo "cinese" è messo insieme con una scaltrezza anche troppo evidente, in un elaborato gioco di incastri, il quale ha il torto di far avvertire, nella seconda parte, lo sforzo degli autori per reggere nell'impresa fino in fondo. Sforzo dimostrato da certo artificio entro l'artificio, da certa troppo palese prevedibilità, da certa compiacenza verso il luogo comune. Da non confondersi con talune "citazioni" volute e con talune altre derivanti dall'appartenere Duvivier ad un certo clima cinematografico assai francese, quello cui sono cari i balli domenicali, i giovani ladri di animo buono, le giovinette assetate d'amore e sensibili alle delusioni anche passeggere, i fidanzati un po' storditi, le lussuose e talora involontarie insidiatrici della felicità altrui, i funzionari di polizia non troppo arcigni, gli onnipresenti *flics* in divisa. Si arriva perfino al gusto dell'autocitazione ironica, con quell'insistito impiego dell'inquadratura sghemba (mezzo caro un tempo, e sul serio, a Duvivier), per tutte le scene partorite dalla fantasia dello scenarista balordo. Impiego che spesso risulta azzeccato, ai fini di una saporita parodia, poniamo, del film "di malavita e di violenza", ma che a

lungo andare può anche ingenerare sazietà[89]. Il meglio del film, oltre che in certa ironica *cocasserie*, memore anche dei Prévert, va ricercato in certi toni tra descrittivi e psicologici di derivazione lontanamente clairiana (alludo al Clair, è evidente, delle favole moderne su Parigi). Se nello sfiorare con un certo pudore i sentimenti il regista è coadiuvato con sincerità alacre dalla genuina Dany Robin, dalla Knef, dall'Auclair (così come sul piano buffonesco ricco è il contributo del Seigner, del Crémieux e soprattutto dell'immancabile Carette), nella ricerca del clima parigino "stile 14 luglio" Duvivier si è affidato al suo ben noto dominio della tecnica, oltre che alla collaborazione fragrante di un operatore come Hubert e di un musicista come Auric, autore fra l'altro di un orecchiabile valzer ricalcato su illustri modelli cinematografici (penso anzi tutto a *Sous les toits de Paris*). Le notazioni vivaci e di prima mano non mancano, quindi, accanto a quelle, diciamo così, di repertorio, e lo spirito di una città, di un popolo, di una giornata è evocato con qualche attendibilità: tra i particolari più felici di certi montaggi pregnanti e divertiti, ricordo quello squillare di trombe che si accompagna a pertinenti immagini scultoree attinte ai monumenti parigini, e soprattutto quel ricorrere ostinato e beffardo dell'inquadratura relativa ai poliziotti in divisa nella altrimenti variata sintesi visiva della città in festa.

MISCELLANEA

Nessuno mi salverà (*The Sniper*, 1952) nulla aggiunge ai meriti di Edward Dmytryk. Si tratta infatti di uno dei film di compromesso da lui realizzati dopo il suo reingresso, susseguente alla ben nota condanna, nella comunità hollywoodiana. Un compromesso formalmente dignitoso, a differenza di quanto era avvenuto per *Gli ammutinati dell'Atlantico* (*Mutiny*, 1952). Ma che si denunzia come tale a causa di una ben scarsa originalità di impostazione. Film consimili di "caccia all'uomo" ne conosciamo parecchi; e alludo ad un'affinità non soltanto di meccanismo, ma anche di impostazione: basti pensare a *M* (*Id.*, 1951) di Joseph Losey, a sua volta deliberatamente debitore nei confronti del più illustre omonimo di Fritz Lang (1931). Anche qui infatti il protagonista è un maniaco, il quale esplica la sua follia omicida attraverso assassinî "gratuiti". Ai danni di donne, per via di un complesso

[89] Anche in *Film ohne Titel* – è il caso di ricordarlo – il finale drammatico veniva ironizzato tramite l'impiego di inquadrature sghembe, impiego, quindi, affine a quello riscontrabile in *Henriette*, autoironia – s'intende – a parte.

freudiano, che lo scenarista (Harry Brown, l'autore di *Passeggiata al sole*) si è dimenticato di motivare se non vagamente e sul piano della larghissima ipotesi, riferita a probabili precedenti privati risalenti all'infanzia (si pensa, a questo proposito, poniamo, a *Io ti salverò* – *Spellbound*, 1945 – di Alfred Hitchcock, film basato tuttavia su altri presupposti e teso verso una sia pur superficiale spiegazione in chiave psicanalitica dell'anomalia di diverso genere che affliggeva il suo protagonista). In *Nessuno mi salverà* esiste anche una tesi, apertamente formulata: quella relativa alla necessità sociale di considerare simili maniaci come ammalati piuttosto che come criminali, e come tali trattarli. Tesi resa più patetica dalla circostanza che il protagonista, nei suoi lucidi intervalli, appare conscio della propria sventura ed implora di essere arrestato ad evitare il ripetersi dei suoi atti criminosi. Ma anche sul piano della tesi il film non esce dalla genericità. Al suo attivo è la sciolta concretezza della tecnica narrativa, la quale consente spesso di riconoscere lo stile del regista (vedi certa scelta del materiale plastico – il gatto nell'ombra; di quello sonoro – il barattolo che, spinto dal piede della donna presa di mira, la quale, ignara, rincasa, ruzzola fragorosamente per una di quelle viuzze in discesa caratteristiche di San Francisco; vedi certa pregnanza di inquadrature – penso soprattutto a quella finale, con gli occhi del protagonista, finalmente raggiunto dalla polizia, i quali si velano di lacrime liberatrici). Al suo passivo sta soprattutto lo scialbore monocorde di Arthur Franz nei panni del protagonista, scialbore reso più sensibile dalla efficienza *standard* degli altri interpreti, tra cui spicca l'invecchiato Adolphe Menjou.

Ancora e sempre (*Let's Do It Again*, 1953) di Alexander Hall è un "remake", in "technicolor" ed in chiave di commedia musicale, di quel *L'orribile verità* (*The Awful Truth*, 1937) di Leo McCarey, che costituì uno tra gli esempi più gradevoli della fioritura prebellica della *sophisticated comedy* ed offrì a Cary Grant e ad Irene Dunne l'occasione per uno squisito saggio di recitazione puntigliosamente "schermistica". Lo scenario ha subito, nella trasposizione, modifiche considerevoli, e nel complesso non ci ha guadagnato per nulla, pur conservando a tratti una sua spiritosa piacevolezza (vedi, per esempio, la delusione subita da Gary, il marito, allorché si accorge che, contrariamente alle sue previsioni ed ai suoi piani, Frank, il corteggiatore di sua moglie, è un esperto danzatore di "mambo"). Ray Milland e Jane Wyman, cui è spettato ridar vita alle figure dei due consorti i quali hanno divorziato, ma, attraverso prevedibili (troppo prevedibili) alternative riescono a ricon-

giungersi prima che la sentenza divenga esecutiva, offrono un saggio garbato di recitazione, ed anzi la Wyman si prodiga in qualche numero musicale e di danza non privo di gusto e d'effetto (vedi la sua danza "piccante", eseguita con deliberato proposito di scandalo). Ma non possono a meno di rimanere lontani dai predecessori. Chi invece guadagna, nel confronto con Ralph Bellamy, è Aldo Ray, il quale presta al personaggio del milionario alaskano in esplorazione a New York una sua accattivante bonomia.

Più decisamente musicale è *Amore provinciale* (*Small Town Girl*, 1953) di László Kardos, basato su uno spunto assai fragile e dagli sviluppi anche troppo scontati (un giovane milionario newyorkese viene bloccato in una cittadina provinciale dallo zelo di un giudice, e messo in galera per un mese per eccesso di velocità in automobile; ivi si innamora della figlia del giudice, con quel che segue). Le sue sporadiche occasioni di svago il film le offre non tanto grazie a risorse dello scenario o ad estro dei protagonisti (Farley Granger e la scolastica Jane Powell) quanto grazie alle prestazioni di qualche spassoso caratterista (il Sakall, il Keith e soprattutto la sempre impagabile Billie Burke, in un suo tradizionale personaggio di madre svaporata), grazie ad una breve esibizione del glorioso Nat king Cole, e soprattutto grazie agli sconcertanti acrobatismi di un giovane attore-ballerino, Bobby Van, il quale deriva da diversi modelli, tra cui non dimenticherei di includere il dinoccolato e a suo tempo singolare Buddy Ebsen. Coreografo non privo di trovatine, sia pure sul piano modesto di un film di categoria B, è Busby Berkeley, il padre del film-rivista, oggi ormai caduto nell'ombra. E a proposito di vecchie glorie in disarmo converrà non dimenticare la breve apparizione, in una parte di madre, di Fay Wray, sfiorita, irriconoscibile e mortificata.

Sogno di Bohème (*So This Is Love*, 1953) di Gordon Douglas rientra nella serie dei film biografici cari al cinema hollywoodiano. Biografici, talvolta, e musicali ad un tempo, come nel caso del compositore Sousa, di cui ci occupammo l'altra volta, e come nel caso, cui sto riferendomi, della cantante Grace Moore, che, proveniente dal palcoscenico di rivista, riuscì a "sfondare" nel campo del melodramma, superando le comprensibili diffidenze, e a crearsi una solida fama, da cui derivò poi una carriera anche cinematografica, e che perì durante la guerra, in un disastro aereo. Il film, il cui scenario si basa sull'autobiografia della cantante, muove dall'infanzia di lei per accompagnarla fino alla consacrazione del Metropolitan (anzi, a dire il vero,

muove da quest'ultima, in quanto il racconto è costruito retrospettivamente). Tutto è risaputo e convenzionale, anche se non sempre fastidioso; i momenti più gradevoli, pur nel loro tono dolciastro, si hanno all'inizio, allorché Grace lotta per imporre la sua vocazione contro la volontà del padre (si veda la sua partecipazione clandestina, da bimbetta, alla riunione religiosa di una comunità di negri, al fine di potersi unire al loro canto corale). La recitazione è, da parte di quasi tutti gli elementi principali, improntata allo stesso convenzionalismo del racconto: protagonista è Kathryn Grayson, graziosa, ma sulle cui virtù di attrice ho sempre avuto i miei dubbi.

La voce della calunnia (*Personal Affair*, 1953) dell'inglese Anthony Pelissier presenta il caso, non nuovo (caro anzi a commediografi come Fodor, che l'hanno trattato in chiave aliena da accentuate drammatizzazioni), il caso, dicevo, di una scolara adolescente che si innamora dell'insegnante, il quale a propria volta deve fare una certa fatica per resistere al fascino della ragazza. Qui le cose si complicano perché la fanciulla, delusa e amareggiata, fugge di casa, e viene creduta annegata, onde i sospetti e le ire della cittadina si appuntano sull'innocente professore. Tutto finisce bene col ritorno della fuggiasca, che è Glynis Johns, delicata anche se non più adolescente. Il corretto Leo Genn, Gene Tierney, e vari altri attori, inglesi, tra cui un paio di illustri interpreti teatrali, Michael Hordern e Pamela Brown, quest'ultima in una artificiosa parte di zia inzitellita e deviata da insoddisfatte esigenze sessuali, completano il "cast" di un film realizzato, a dispetto di qualche orecchiata ambizione formale, con onesto grigiore, non senza verbosità e mancanza di approfondimento e di assidua tensione.

Seguite quest'uomo (*Suivez cet homme*, 1953) di Georges Lampin appartiene al filone, caro ai francesi, delle inchieste poliziesche, raccontate in chiave bonaria e "borghese". Questa volta in prima persona, da un commissario che emana la simpatia ed il buonsenso, caratteristici del personaggio Bernard Blier. Questo commissario, ormai sulla cinquantina, racconta un paio di episodi di cui è stato protagonista, episodi che il Lampin ha visualizzato con una certa densità di mestiere. Peccato che, per ovvie ragioni di comodo, il racconto, sebbene in prima persona, non si preoccupi di alcuna esigenza di "soggettività". Se il primo episodio è, per sua struttura, seguito in larga parte attraverso le azioni del poliziotto, nel secondo l'oggettivismo narrativo sottrae interesse alla ricostruzione della propria esperienza da parte del commissario. Dal punto di vista "giallo" l'invenzione

non manca di scaltrezza, con duplice sfruttamento finale di un certo elemento sorpresa. Sorpresa che è frutto, tuttavia, nel primo caso almeno, di uno sbrigativo arbitrio, al di fuori da giustificazioni plausibili per un gesto improvviso e pur calcolato, come quello del medico che si risolve su due piedi ad uccidere la sua sedicente paziente. La recitazione è sobriamente sostenuta: s'intende che Blier fa la parte del leone.

I FILM
a. VII, n. 137, luglio 1954, pp. 396-397

La bambina nel pozzo (*The Well*, Leo C. Popkin e Russell Rouse, 1951)

Nella storia dei film che hanno affrontato il problema razziale, quale si presenta negli Stati Uniti, *La bambina nel pozzo* (1951) occupa un posto decoroso, ma non adeguato rispetto all'importanza attuale del tema. Il difetto è il solito, che accomuna, dal più al meno, tutte o quasi le opere, di Kazan, di Werker, di Mankiewicz, di Robson, di Losey, le quali hanno tentato, in questo dopoguerra, di porre la questione sul tappeto, animate da un vago sentimento progressistico. Ormai, si tratta di un intero filone ben individuabile e singolarmente coerente nella sua fisionomia e nei suoi limiti, un filone nato dal modificarsi di una situazione in conseguenza del conflitto: ché i negri, posti nelle forze armate su piano di parità con i bianchi e sacrificatisi per il paese al pari di essi, hanno, ritornati alla vita civile, avvertito il disagio di una legislazione e di una consuetudine, le quali si ostinavano a porli, sotto troppi, essenziali, aspetti in una posizione di inferiorità.

Che il cinema statunitense abbia ritenuto di non dover ignorare il problema è un fatto che costituisce senza dubbio per esse titolo di merito, uno dei pochi che vadano ascritti alla sua produzione degli ultimi cinque o sei anni. Ma la buona volontà ed un certo sensibile avvio realistico non sono sufficienti, quando essi siano puntualmente destinati a sfociare in un conformismo più o meno miracolistico ed accomodante. L'impostazione di questi film è quasi sempre accettabile, in più di un caso coraggiosa; ma le conclusioni non si sottraggono mai ad una sostanziale evasività nei confronti del problema-base. Limite grave, trattandosi per l'appunto di opere che si presentano come "problematiche".

Il caso proposto da *La bambina nel pozzo* è noto: in una cittadina del

sud una bimba negra sparisce; dopo le prime, vane ricerche la comunità di colore si mette in agitazione ed accusa di assassinio un tizio di passaggio, che la polizia finisce col fermare a causa dell'imprecisione del suo alibi. Le cose si complicano presto, in quanto il fermato è nipote del grosso industriale che domina la cittadina; la tracotanza di quest'ultimo (Barry Kelley), deciso a difendere il proprio interesse anche a costo di usare mezzi sleali e violenti, l'esasperazione dei negri, i quali hanno l'impressione che la giustizia cerchi di tenerli a bada e tenda a solidarizzare col presunto colpevole, fanno sì che in breve la cittadina divenga teatro di disordini, di cacce all'uomo, di spedizioni punitive. Le autorità sono costrette ad invocare l'intervento armato della Guardia Nazionale. Ma, prima che questa arrivi, la bambina, che era caduta in un pozzo abbandonato, viene ritrovata. Qui termina la prima parte, nella quale i registi Leo Popkin e Russell Rouse, rispettivamente produttore e regista di quel curioso *La spia* (*The Thief*, 1952), che pretese di ripristinare il racconto muto, hanno dato prova di un certo sagace spirito realistico, culminante nella sequenza descrittiva dell'eccitazione che si diffonde irragionevolmente, di bocca in bocca, e dei tumulti che si succedono, provocati dall'una o dall'altra fazione. Si nota, nell'impostazione del racconto, un certo scrupolo di obiettività: se lo sceriffo, con la sua lucida energia, appare sotto luce decisamente positiva, immediate simpatie vanno ai negri, talora dipinti come dotati di una antica, grave saggezza. Un velo di pietà avvolge, poi, l'innocente accusato, e ciò per la semplice ragione che lo spettatore è posto fin dall'inizio nella condizione di sapere come stanno esattamente le cose (il film si apre infatti con la solitaria passeggiata della bambina, conclusa dalla caduta). Forse una struttura narrativa del genere è stata suggerita da propositi di edulcorazione della bruciante materia; e tuttavia è un fatto che essa consente di valutare fin dal primo momento la bestiale irragionevolezza delle agitazioni razziali, latenti in seguito ad una situazione cristallizzata ed irrisolta e pronte a scatenarsi al minimo pretesto.

Nella seconda parte il film mostra la corda: la bambina è sì ritrovata, ma per poterla trarre fuori dal pozzo occorrono larghi mezzi tecnici. A metterli a disposizione sarà proprio l'industriale cattivo, subitamente convertito, mentre a calarsi nel pozzo, con serio rischio personale, sarà colui che era stato minacciato di linciaggio. Intendiamoci, si tratta di reazioni psicologiche che non possono essere definite a priori assurde (anche se la presentazione iniziale del malvagio sa troppo di "cliché", compromettendo

quindi la consistenza del personaggio); ma esse rischiano di risultare suggerite da puro comodo, trattandosi di condurre in porto una vicenda del genere senza uscire da quell'ottimismo programmatico ed accomodante, cui Hollywood non sa rinunciare in simili circostanze. Di fronte all'urgenza del caso umano da risolvere positivamente, bianchi e negri, fino ad un momento prima gli uni contro gli altri armati, lasciano d'acchito sbollire l'odio e si ritrovano uniti, in una comunità sola. I sentimenti, ripeto, sono plausibili, e quasi sempre anche le situazioni: ma il riprodursi, *mutatis mutandis*, di uno schema narrativo ormai ben noto è tale da metterci in sospetto.

A conferire al racconto un certo *pathos* concorrono, fra l'altro, l'interpretazione, dominata da un doloroso sfinimento, di Harry Morgan (l'innocente imprigionato), e la musica, dai ritmi talora suggestivamente scanditi, di Dimitri Tiomkin.

MISCELLANEA

Pare che Georg Wilhelm Pabst sia intenzionato di tornare al lavoro nel suo paese natio. Tanto almeno risulta da una notizia che è circolata di recente, relativa ad un progetto di film biografico su Hitler. Non ce ne dorremo. Si può ancora arrivare a capire che qualcuno abbia pensato di ricorrere a Pabst per un film "di idee" quale voleva essere lo sciagurato *La voce del silenzio* (1953), ma non si riesce assolutamente a comprendere quale follia abbia presieduto alla nascita di questo *Cose da pazzi*, in cui Pabst fa la concorrenza a Max Neufeld, tanto per citare un regista suo conterraneo, che spadroneggiò in Italia ai tempi dei "telefoni bianchi". Tempi e gusti cui *Cose da pazzi* ci riconduce dritti dritti: basterebbe la prestazione esagitata di Viarisio per creare nello spettatore la tutt'altro che piacevole sensazione di essere proiettato in pieno 1938. *Cose da pazzi* narra la storiella di una piacente fanciulla (Carla del Poggio), la quale viene per errore internata in una clinica per alienati, clinica retta da un medico pazzo (Viarisio) e dominata da un paziente quasi savio (Fabrizi). Poiché probabilmente gli autori del film hanno mirato perfino ad una morale importante: quella, originalissima invero, secondo cui i pazzi sono gli autentici savi. Tanto è vero che il racconto si conclude con la presa di possesso della clinica da parte di essi, presa di possesso avallata per equivoco dalla polizia. Una rosa di "gags" più o meno stantii alimenta il raccontino, cui avrebbero potuto apporre la firma, in un momento di distrazione, Carlo Lodovico Bragaglia o Camillo Mastrocinque. Nel naufragio generale l'unico a salvarsi è stato forse il maestro Nascimbene,

il quale ha composto un commento arguto, basato, per quanto riguarda il leitmotiv, dei pezzi sulla cantilena infantile "oh che bel castello, marcondirondirondello", opportunamente variata ad uso di diversi strumenti.

A voler ricordare tutte le reminiscenze e i plagi che denunzia un film come *Opinione pubblica* di Maurizio Corgnati (un nome inedito e proveniente dal giornalismo, cui si è affiancato, come supervisore, Goffredo Alessandrini) occorrerebbe mezza pagina della rivista. Il richiamo più vistoso è certo quello di *L'asso nella manica* (*The Big Carnival*, 1951) di Billy Wilder, richiamo tanto voluto da esser addirittura imposto tramite una battuta del dialogo. Ma chi volesse potrebbe menzionare tutta una serie di film sul giornalismo scandalistico, serie culminante in quel *Les Dents longues* (1952), diretto ed interpretato da Daniel Gélin, che si incontra adesso come svogliato protagonista di *Opinione pubblica*. Non manca neppure un pizzico di pirandellismo (*Sei personaggi in cerca d'autore*), allorché si sottolinea il divario tra un personaggio e l'interprete destinato a dargli vita sullo schermo. Poiché di questo si tratta: della "montatura" compiuta da un *reporter* di second'ordine, il quale, dopo aver creato un "caso" giornalistico intorno ad un disgraziato, accusato ingiustamente di aver ucciso la moglie, continua a sfruttarlo anche dopo la sua assoluzione, imbastendo intorno a lui un'impresa cinematografica. Dietro la spinta dell'intero suo paese, il quale intravede un "affare" che poi non si verificherà, il riluttante vedovo è persuaso ad interpretare se stesso in un film biografico alla maniera neorealistica (sono evidenti goffe intenzioni polemiche da parte degli autori di *Opinione pubblica*); nel corso delle riprese del film la verità emerge: egli è stato per anni un cornuto inconsapevole. Il giornalista senza scrupoli insiste nello sfruttare cinicamente la situazione ai danni morali dello sventurato, ma questi, appresa la verità capitando inaspettato alla proiezione di un brano del film girato in sua assenza e relativo alla tresca (qui forse è stata raccolta una eco di *Bellissima*, per un verso, di certi drammi ottonovecenteschi, per un altro), decide di farsi giustizia. E uccide non l'amico che lo aveva tradito, ma il giornalista, vero responsabile della sua attuale disperazione. L'effettistico finale costituisce un estremo richiamo all'opera di Wilder: ché il *reporter* viene sorpreso mentre sta telefonando al giornale ed invitato dal giustiziere a trasmettere l'ultima e più sensazionale notizia: quella della propria morte sotto una raffica di mitra.

Ad un simile cumulo di pretese fa riscontro un impianto narrativo

passabilmente scoperto, ingenuo, maldestro. Molte sono le cose che nel film non si spiegano o si spiegano in maniera approssimativa e di puro comodo. In altre parole, gli autori (tra cui sorprende vedere Charles Spaak, che ha steso pure i dialoghi originali francesi – il film è di coproduzione) hanno piegato i personaggi e le situazioni ad un loro schema, che denuncia inesperienza e faciloneria. Anche la fattura dell'opera non nasconde l'impreparazione del regista, a dispetto di ogni ambizioso orecchiare. (A proposito di orecchiare: nel finale, i ritmi a percussione della musica di Bruno Maderna sono ricalcati su quelli di *Siamo tutti assassini* (*Nous sommes tous des assassins*, 1952, di André Cayatte). Fra gli interpreti, oltre alla Mauban, al citato Gélin, al sempre pittoresco Calì, va ricordato Gianrico Tedeschi, attore apprezzato sulle scene, ma per la prima volta alle prese con un grosso impegno cinematografico (è la vittima della situazione): le sue origini sono denunciate da un certo immobilismo mimico, ma al suo attivo va posta una comprensiva partecipazione umana. Del tutto risibile è infine il tratteggio delle figure maschili appartenenti al mondo del cinema: specie Campanini (il produttore) e Müller (il regista) fanno a gara per meritarsi un premio di improbabilità.

Un film insolitamente dignitoso, per la stagione che corre, è *La frusta d'argento* (*The Silver Whip*, 1953) di Harmon Jones, dove, su classici sfondi del west, si racconta la storia di un giovane postiglione di diligenza che, promosso alla linea principale su raccomandazione di un collega ed amico, sebbene il principale diffidi di lui a causa della sua età, si dimostra immaturo per il compito, allorché, di fronte ad un attacco da parte di banditi, anzi che mettere subito in salvo la diligenza con i suoi passeggeri, si trattiene sul luogo della sparatoria per non abbandonare l'amico. La sua sentimentale generosità costa a diverse persone la vita ed a lui il posto. Ma egli riesce a riscattarsi e a riguadagnarsi il posto grazie alla fermezza dimostrata poi in veste di vicesceriffo. Dopo una lunga caccia viene infatti sterminata la banda e ne viene arrestato il capo. Ma, mentre lo sceriffo intende farlo sottoporre a regolare processo, la popolazione esasperata preferirebbe linciarlo, e prende d'assalto la prigione. Qui però trova la più energica resistenza da parte dell'isolato giovanotto (lo sceriffo era stato ridotto all'impotenza), il quale non esita, nel nome del dovere, a far fuoco sul suo migliore amico. Questa storia tradizionale è stata raccontata dal Jones con nerbo, ariosità e scioltezza, con esatto intuito emotivo e fresco piglio po-

polaresco. All'eccellente *standard* fotografico e musicale fa riscontro una asciutta, solida interpretazione di Dale Robertson (l'amico del ragazzo), e Rory Calhoun (lo sceriffo). Il protagonista è Robert Wagner, il quale sta dimostrando di essere forse il più genuino e dotato tra i giovanotti dell'ultima generazione americana.

Ancora Dale Robertson si incontra in *L'inferno di Yuma* (*Devil's Canyon*, 1953), di Alfred Werker, film che, iniziatosi con una sequenza di duello a distanza, ricalcata su certi classici "finali" di opere sul west, non tarda a degenerare nel ridicolo. La sua azione si svolge, infatti, sul finire del secolo scorso, in una prigione ("l'inferno di Yuma") tristamente famosa. Ma nel film di Werker, a dire il vero e ad onta d'ogni esteriore violenza, essa appare stranamente simile all'albergo del libero scambio. Basti dire che a un certo punto vi capita perfino, in qualità di ospite coatta, una donna, la bionda e insipida Virginia Mayo, nei panni di una fuorilegge, la quale fa il doppio gioco tra due nemici mortali, al secolo Dale Robertson e Stephen McNally. Il primo di questi sventerà il piano d'evasione del secondo e impalmerà la bella. E dire che le didascalie iniziali parlano di riferimento a fatti realmente accaduti e di mutamento dei soli nomi. Senza contare che il Werker è un artigiano il quale altra volta aveva dimostrato qualche disposizione realistica.

L'assassino arriva di notte (*The Long Dark Hall*, 1951) di Anthony Bushell e Reginald Beck è uno scampolo inglese, che può esser menzionato unicamente per rispetto alla coppia dei suoi protagonisti, i sempre efficienti Rex Harrison e Lilli Palmer, ancora una volta marito e moglie pure sullo schermo, e qui alle prese con notevoli guai. Poiché si tratta di un giallo conforme alla corrente tradizione britannica e Harrison vi compare in qualità di imputato d'assassinio nella persona di una ballerinetta. Il vero assassino è in realtà un maniaco, il quale si ritiene investito di compiti da giustiziere nel nome della morale, ma il fatto che la vittima fosse la sua amante colloca il distinto borghese impersonato da Harrison in una posizione assai intricata. Ci scappa perfino la condanna all'impiccagione. Ma poi *in extremis* il maniaco commette la classica imprudenza, e l'innocente evita il capestro. Tutto visto, rivisto, previsto. Non esiste neppure l'elemento sorpresa, perché il volto dell'assassino ci è noto fin dalle prime inquadrature.

Son tornata per te (*Heidi*, 1953), diretto in Isvizzera dal nostro Luigi Comencini, riportò l'anno scorso a Venezia il gran premio al Festival dei ragazzi. *De gustibus*. Evidentemente gli amici fautori di una cinematografia

per l'infanzia si sono fermati ai tempi della *bibliothèque rose*. Per gusto mio, il film (con la sua storia di una ragazzina dotata d'ogni virtù, la quale, dalla montagna dove vive col nonno contadino, viene fatta scendere in città e posta accanto ad una fanciulla inferma, ma finisce col tornare ai suoi monti, non senza aver compiuto miracoli e prodezze d'ogni genere) è una lagna insopportabile. Ci vuol altro che una giovanissima interprete pur disinvolta come Elsbeth Sigmund, ci vuol altro che qualche attore molto *vieux jeu* come Theo Lingen, per conferire un minimo interesse a questa sciropposa insipidezza, che solo i bambini più accontentabili e meno smaliziati potranno prender per buona.

Biblioteca - Due libri sul cinema italiano

a. VII, n. 137, luglio 1954, p. 403

L. Chiarini, *Cinema quinto potere*, Laterza, Bari 1954.
Il caso di *Cinema quinto potere* mi sembra abbastanza insolito; in quanto raramente un libro è riuscito ad assumere un carattere di pari attualità. Deve essere, evidentemente, stato concepito, scritto e stampato a tempo di *record*. Messo in circolazione ai primi di giugno, esso non soltanto si riferisce integralmente ad una situazione che appartiene all'oggi, ma appare aggiornato fino ad avvenimenti che risalgono appena ai primi di maggio. Aggiornato non soltanto nel senso dell'informazione, ma anche del commento polemico da essa suggerito. Insomma, con quest'ultima opera di Chiarini si è avuto il bel caso di un libro che ha la stessa tempestività, la stessa attualità di un periodico. Il che non è poco, data anche la fisionomia del libro stesso. S'intende che un simile risultato è destinato ad essere in qualche misura "pagato" dall'autore: così *Cinema quinto potere* denuncia le caratteristiche del suo concepimento e della sua nascita in una certa vena eloquente, tutt'altro che immune da ripetizioni. È anche da dire, tuttavia, che in simili casi *repetita iuvant*. O almeno, si spera che giovino, dato che non esiste peggior sordo di quello che non vuol sentire.

Molti sono i "sordi" cui Chiarini si è rivolto, con questo suo volume, frutto di quel suo *penchant* di polemista irriducibile ed agguerrito, che i lettori di questo e di altri periodici ben conoscono. E per figurarsi l'umore dominante attraverso queste pagine basta leggersi la terzina del Belli che l'autore

ha posto innanzi ad esse quale epigrafe: «Perché ss'ha da stà zitti, o ddí una miffa – Ogni cuarvorta sò le cose vere? – No: a ttemp'e lloco d'aggriffà ss'aggriffa». E Chiarini ha "aggriffato" senza ricorso a perifrasi o a riguardi. E ha fatto bene, si capisce. Una volta che ci si proponga di fornire un quadro esauriente ed informato del mondo cinematografico italiano, oggi (dico in un momento di crisi o quanto meno di incertezza), tanto vale essere espliciti, a costo di riuscir sgradevoli a molta gente. È palese che *Cinema quinto potere* è un libro destinato a rendere il suo autore assai più impopolare di quanto già non sia, specie presso certi ambienti.

Una scorsa ai titoli dei capitoli varrà di indicazione sul modo come Chiarini ha ordinato la sua materia: *La potenza del cinema*, *Lo Stato e il cinema*, *La censura*, *Ricchezza e miseria del cinema*, *La lotta intorno al cinema: la Chiesa e i clericali*, *La lotta intorno al cinema: le forze laiche e i comunisti*, *La cultura e il cinema*. Un panorama completo, nel tracciare le linee del quale lo scrittore ha dato prova, oltre che di approfondito possesso della materia, anche in certi suoi aspetti statistici o sfuggenti, di una vivace facoltà di "rappresentazione". Facoltà che non stupirà certo i lettori abituali di Chiarini. La mostruosa potenza del dio denaro che domina il mondo del cinema e lo rende schiavo; le forme più o meno costituzionali attraverso cui lo Stato tende ad asservirsi questo formidabile mezzo di diffusione delle idee; la grettezza della censura burocratica e, come tale, dominata da complessi "politici" e confessionali; le forme e le fasi dello scontro, di natura politica, che avviene tra le varie forze contrapposte, sul terreno offerto dal cinema; la realtà troppo spesso mercantile e le possibilità culturali in senso didattico e scientifico, oltre che artistico, del film, possibilità nel nostro paese trascurate ad onta di ogni vernice esteriore: questi sono i temi fondamentali che Chiarini offre alla meditazione del lettore, in una forma agile e "aggressiva". Le sue pagine rispecchiano le preoccupazioni del momento, quali si sono riflesse nella mozione che venne unanimemente approvata dagli uomini del cinema italiano nella riunione indetta dal Circolo Romano alla fine di aprile.

Il quadro che Chiarini offre della situazione ci trova – è superfluo dirlo – consenzienti. È, press'a poco, lo stesso quadro che siam venuti tracciando su queste colonne negli scorsi mesi. Molto spesso ci trovano d'accordo anche i suggerimenti, le soluzioni indicate, i provvedimenti invocati. Non sempre, tuttavia, in quanto, ad esempio, l'impeto della polemica ha forse indotto Chiarini a reputare "pronto per il macero", cioè per la liqui-

dazione, qualche ente il quale, anche se oggi impari alle proprie funzioni, potrebbe tornar utile il giorno che si verificasse l'instaurazione di quella politica cinematografica più avveduta e disinteressata che Chiarini auspica. Ma non è questo il punto centrale della nostra perplessità: esso riguarda invece le modalità per il risanamento del sistema di aiuti al film italiano. Chiarini non è d'accordo sui criteri che pare siano destinati ad informare la nuova legge. Egli vorrebbe abolire i ristorni automatici ed istituire, invece, adeguate tasse di doppiaggio per i film stranieri, allo scopo di decongestionare il mercato e di difendere l'industria nazionale, senza peraltro favorire la bassa e spicciola speculazione. Fin qui si potrebbe anche seguirlo, una volta precisati i termini di tale procedura. Ma subito dopo egli espone i suoi criteri circa i premi da attribuirsi col giusto criterio di favorire l'elevazione artistica del prodotto, premi il cui fondo deriverebbe dalla suddetta tassa di doppiaggio; e sostiene che essi andrebbero "commisurati ai proventi dell'esportazione", in quanto "sono i film di qualità ad avere all'estero il maggior successo". È qui che il ragionamento appare fallace: poiché non sempre all'estero sono i nostri film esemplari ad avere successo: valga d'esempio il favoloso successo incontrato, specie negli Stati Uniti, dal fumettistico *Anna*, cui fa riscontro la tiepida accoglienza incontrata da *Bellissima* o da *Umberto D.* Per tacere della diffusione internazionale (perfino nell'Unione Sovietica) che hanno scadenti "pizze", le quali registrano melodrammi ottocenteschi e simili. Ma Chiarini prosegue: «Tutto ciò non escluderebbe un contributo automatico per tutti i film sulla base non degli incassi, ma del costo… in modo da aiutare anche così lo sforzo per il miglioramento qualitativo…». Pure qui mi pare che il rimedio indicato per una situazione negativa sia ampiamente discutibile: ché con questo sistema verrebbero ampiamente sostenuti certi costosi quanto inutili mastodonti, mentre film garbati e vivi come, che so, *Sotto il sole di Roma* o *È primavera*… non riceverebbero alcun premio solo perché i loro autori sono riusciti, avvedutamente, a farli costare poche decine di milioni.

Modalità per il risanamento a parte (ma tuttavia le proposte di Chiarini andrebbero tenute presenti, anche se hanno bisogno di essere trasformate e rivedute), *Cinema quinto potere* ci ha appagati, in quanto ha dato voce a certe esigenze largamente diffuse. (All'autore, per una eventuale riedizione, mi limiterò a segnalare un paio di piccole sviste: a pag. 59 il dramma di Kistemaeckers *La fiammata* è attribuito a Bataille; a pag. 153 si parla di

Cristo fra i muratori come di un film americano, mentre si tratta di un'opera prodotta e realizzata in Inghilterra). Il migliore augurio che io possa fare a questo umoroso *pamphlet* è di invecchiare presto: sarebbe il segno che la sua polemica ha colto il bersaglio al punto da indurre chi di dovere a dare alle cose del cinema l'auspicato nuovo assetto.

M. Gromo, *Cinema italiano (1903-1953)*, Mondadori, Milano 1954.

Questa breve storia del cinema italiano è il frutto di una lunga attenzione e di un lungo amore, i quali hanno avuto inizio prima ancora che Mario Gromo, circa venticinque anni fa, assumesse, tra i primi in Italia, un incarico fisso di critico dei film presso un grande quotidiano, quello stesso («La Stampa») sulle cui colonne la sua sigla è tuttora garanzia di pacatezza, di equilibrio, di fine discernimento. Volendo intrattenermi sui suoi molti pregi di chiarezza e di acume dovrei ripetere quanto, pochi mesi fa, scrissi su queste stesse colonne a proposito del saggio *Il cinema italiano del dopoguerra*, apparso nel volume antologico edito da Bestetti: *Cinquant'anni di cinema italiano*. Poiché il nucleo sostanziale del recentissimo volumetto è presso che lo stesso: il saggio sopra ricordato riappare qui, in forma un po' più ampia, sistemato in base ad una meglio articolata struttura e sotto il titolo *Il nuovo cinema*, quale terza parte della trattazione. E conferma il suo limpido valore di distaccata e pur partecipe valutazione storica del così detto "neorealismo", tanto per usare il termine più accreditato, che Gromo, non senza ragione, respinge.

Le due parti precedenti si intitolano rispettivamente: *Il film muto (1903-1924)* e *Film di regime (1925-1942)* e godono dello stesso agio di esposizione, della stessa attendibilità di giudizio. Ma non si può non rammaricarsi che l'autore le abbia costrette entro uno spazio complessivo che è inferiore a quello occupato dalla sola terza parte. È chiaro che il periodo di gran lunga più significativo, per la storia del nostro film, è quello che ebbe inizio con le prime opere anticonformiste nei confronti del fascismo ancora al potere; ma mi sembra pur tuttavia un peccato che l'autore abbia rinunciato, forse per contenere la mole del volume entro limiti che gli erano stati imposti, a fornire dei periodi precedenti un quadro più folto ed approfondito. Le linee essenziali vi sono, e nette, precise, con una singolare capacità di suggerire, anche attraverso opportune, pertinenti annotazioni di costume, il senso di un mondo, di un'epoca. Si potrà qualche volta, ma raramente, dissentire da una singola affermazione (forse, per esempio, Gromo sotto-

valuta eccessivamente il contributo italiano al film comico, nell'epoca muta: oltre ad *Amor pedestre*, da lui giustamente lodato, filmetti come *Cinessino* e *Il grammofono* o come certe comiche di André Deed stanno ad attestare un notevole e limitatamente originale estro); però il significato di un avvenimento, di una tendenza, di un'organizzazione è colto con intuito sempre vigile. Sono piuttosto da lamentare, nella ristrettezza della trattazione, certe omissioni, evidentemente volontarie, le quali sottraggono validi elementi di giudizio al lettore. Mi riferisco soprattutto alla parte che riguarda il cinema di regime, dove non viene neppure citato quello *Scipione l'Africano*, con cui il fascismo celebrò i suoi fasti più pacchiani. Sempre in tema di propaganda sarebbe stato utile ricordare *Luciano Serra pilota*, anche perché tale film fu ben rappresentativo di una certa tendenza, sostenuta da Vittorio Mussolini, la quale mirava all'imitazione del film americano, così come opere quali *Piccolo hotel* o *Fari nella nebbia* ed anche, su ben diverso piano, *Ossessione*, dimostrarono una influenza da parte del cinema veristico francese. D'altro canto avrei visto volentieri citati film variamente pregevoli e per allora insoliti, come *Don Bosco* e *Cavalleria* di Alessandrini; come *Gelosia* e *Il cappello da prete* di Poggioli; come *La peccatrice* di Palermi; come *La bella addormentata* di Chiarini. Mentre una più benevola valutazione avrebbero forse richiesto *Batticuore* di Camerini, *Un'avventura di Salvator Rosa* di Blasetti ed altri film, i quali assunsero, all'epoca in cui vennero realizzati, un significato superiore al loro interesse tematico, in quanto rappresentarono una lezione di racconto e di rispetto per i valori formali, in un periodo di imperante sciatteria ed impotenza narrativa, sia pure su un piano puramente "strutturale". Lacune, ripeto, che nulla sottraggono alla comprensibilità o all'attendibilità del discorso, ma che penso vadano rilevate, in quanto il capitolo di Gromo autorizzerebbe forse il lettore sprovveduto a supporre che il cinema del periodo 1930-1942 sia stato, in Italia, anche peggiore di quello che è stato in realtà.

Tali lacune saranno destinate a facilmente sparire in quella seconda edizione che è agevole prevedere per un libro, il quale, accanto ai suoi meriti più intrinseci, ha quello di una piena accessibilità di esposizione e di prezzo, qualità, queste, che valgono a renderlo prezioso strumento di larga divulgazione. In vista appunto della seconda edizione mi permetto quindi segnalare all'autore qualche *lapsus*, quasi sempre irrilevante, in cui è incorso: a pag. 63 è attribuita all'attore Giachetti la commedia *Ostrega che sbrego!* di

Arnaldo Fraccaroli; a pag. 70 sono inclusi alcuni nominativi di troppo, tra quelli dei "giovani d'ingegno" che nella vecchia serie di «Cinema» svolsero una loro opposizione culturale; a pag. 71 è erroneamente attribuito a Zavattini il soggetto di *Il cappello a tre punte* di Camerini, il cui scenario, basato sulla commedia omonima di Alarcón, recava le firme di Patti e Perilli (l'esordio di Zavattini avvenne invece con *Darò un milione*, film che, essendo di poco posteriore e diretto dallo stesso regista, ha probabilmente provocato l'equivoco); a pag. 113-115 si parla di De Sica come di un capocomico solo potenziale, in teatro, mentre egli ebbe effettivamente per parecchie stagioni una compagnia propria, che, nell'ultimo decennio del fascismo fu la beniamina di certa borghesia italiana; a pag. 132 si accenna alle due parti irrealizzate della trilogia siciliana di Visconti, "alle quali avrebbero partecipato le genti della città e dei campi", mentre avrebbe dovuto trattarsi delle zolfare e dei campi; a pag. 163 (ma qui si entra nel campo dell'opinabile) si definisce Zavattini il solo autentico scrittore per il cinema, espresso dai nostri quadri, mentre a me sembra che a tale qualifica altri avrebbero pur diritto, primo fra tutti Sergio Amidei; infine, nella bibliografia, le date di inizio delle pubblicazioni da parte di «Cinema» e di «Bianco e Nero» sono indicate rispettivamente come 1935 e 1936, mentre si tratta del 1936 e del 1937.

Gromo vorrà certo perdonarmi queste pignolerie, che, ben s'intende, non incidono sul giudizio positivo che va dato sul suo volume, anzi valgono, nella loro marginalità, a confermare indirettamente l'approvazione che esso merita nei suoi aspetti più essenziali. Tra i quali va ancora sottolineato questo: che *Cinema italiano* risulta, per chiari segni, l'opera di uno scrittore, vale a dire di una persona per la quale l'attività critica costituisce soltanto un lato di una operosità, che comprende anche la narrativa ed altre forme, di una persona in possesso di uno stile ben riconoscibile ed atto a trovare il modo più appropriato e misurato e suggestivo per evocare figure e fatti, i quali, grazie a questa sorvegliatezza formale (mai ricercata, anzi, al contrario, sempre improntata ad un costume, in Gromo innato, di pudore, di cordialità qua e là velata di ironia), assumono una nitida evidenza agli occhi del lettore avvertito come di quello ignaro. Simili virtù di scrittura meritano d'esser poste nel debito rilievo, perché non si incontrano davvero tutti i giorni, specie nel campo della critica cinematografica, ancor oggi da troppa gente considerata "terra di nessuno".

Quasi retrospettivo il Festival di Locarno

a. VII, n. 138, luglio 1954, pp. 413-416

Neppure quest'anno – primo in cui al Festival sia toccato il riconoscimento ufficiale del governo elvetico – sono mancate a Locarno le "prime" più o meno assolute, di cui ogni Festival che si rispetti va fiero. Ma non direi che in esse vada ricercata la ragione di maggior interesse rivestita dalla manifestazione. L'interesse di questa è stato eminentemente di natura retrospettiva e vedremo poi perché. Intanto, limitiamoci a rilevare come le opere più recenti da essa accolte fossero ora già note attraverso la normale distribuzione oppure attraverso altre Mostre internazionali (il discorso vale per *Jigokumon*, per *Carosello napoletano*, per *Mastera Russkogo Baleta*, e via dicendo, film di cui mi sento quindi dispensato dal riparlare), ora di una qualità piuttosto modesta, tale quindi da giustificare, da parte nostra, un discorso succintamente riassuntivo.

Mi riferisco al gruppo francese, dove *Les femmes s'en balancent* ha rappresentato il terzo accostamento, da parte della cinematografia d'oltr'Alpe (secondo da parte del giovane regista Bernard Borderie), alla narrativa poliziesca di Peter Cheyney ed al suo eroe, il brutalmente dongiovannesco e manesco Lemmy Caution, saporitamente impersonato da Eddie Constantine, in un racconto improbabile e divertente, punteggiato di spettacolose cazzottature e di taglienti battute dialogiche; dove *Le Mouton à cinq pattes* di Henri Verneuil ha dato occasione a Fernandel per esibirsi in ben sei parti (un padre e cinque figli), in una storia, secondo il solito, semipaesana, nella quale i singoli prolissi episodi risultano assai maldestramente cuciti insieme, ideati come sono all'unico fine di consentire all'attore i suoi "exploits", solo qua e là arguti; dove *Les Fruits sauvages* di Hervé Bromberger ha evocato psicologie infantili ed adolescenti, in un clima letterario ambizioso, ma tutt'altro che di prima mano: «problematica sociale, aspirazione alla favola, erotismo morboso, scandagli psicologici. Ne è uscito un *mélange* spurio e discontinuo dove alcune intuizioni di un lirismo minore ma non sofisticato si alternano a brani psicologicamente insostenibili quando non assurdi». Sono costretto, per quest'ultimo film, a citare l'amico Morandini – «La Notte» –, in quanto, arrivato a Locarno con lieve ritardo, ho perduto qualche proiezione. Crediamogli, dunque, sulla parola. Anche per ciò che concerne il film polacco *Przygoda na Mariensztacie* di Leonard Buczkowski, "una

commedia musicale… fin commovente nella sua ingenuità…" dove "si dimostra che una donna può essere un bravo muratore almeno quanto un uomo".

Mi riferisco ancora all'opera presentata dalla Germania occidentale: *Eine Frau von heute*, dove Paul Verhoeven ha intessuto la solita schermaglia psicologica ad uso della sempre delicata Luise Ullrich, conseguendo ben triti risultati nel narrare le vicende a lieto fine di una coppia di coniugi giunta alla rottura e nel rivendicare per le laboriose donne d'oggi parità di diritti rispetto agli uomini. Mi riferisco all'opera presentata dall'Austria: *Das Licht der Liebe* di R.A. Stemmle, dolciastro *mélo* ad uso di una finissima Paula Wessely, dove, ripetendo, con qualche variazione e dilagante convenzionalismo, lo scenario di *Mutterliebe - L'amore più forte*, 1939, di Gustav Ucicky (di cui è rimasta memorabile la sequenza iniziale della scampagnata, conclusa dalla improvvisa, tragica morte del *paterfamilias*), si raccontano i teneri sforzi di una madre, rimasta vedova, per allevare a modo i figli, ed il tralignare di questi ultimi, e le mille sventure malignamente infertele dal destino, per metterla alla prova, sventure da essa regolarmente superate con esemplare dignità. Mi riferisco all'unico film italiano per noi inedito (ma già presentato al Festival berlinese), *La grande speranza* di Duilio Coletti, scadente impasto di umanitarismo e di nazionalismo, dove si narra in maniera abbastanza assurda una vicenda ispirata da un episodio dell'ultima guerra, relativo all'ospitalità concessa, superando le norme regolamentari, da un sottomarino italiano a due gruppi di naufraghi nemici. Mi riferisco a *The Carnival Story* di Kurt Neumann, una coproduzione tedesco-americana, in orripilante "agfacolor", della quale ci è stata mostrata la versione inglese: vieta storia di assortiti, violenti amori sullo sfondo delle solite acrobazie circensi. Dello stesso Neumann gli Stati Uniti hanno presentato un film meno recente, ma un po' più interessante, *Bad Boy*, il quale si basa su un caso di irriducibile criminalità giovanile, domata, attraverso pazienti e fiduciosi sforzi ad oltranza, dal direttore di un *ranch* (realmente esistente ed autorizzato dal governo americano), il quale rieduca i traviati per mezzo del lavoro esercitato in libertà. Il film, dopo un inizio secco e denso, si incaglia tra i vari luoghi comuni consueti al genere e non manca di ricorrere a discutibili spiegazioni "familiari" per giustificare il complesso di violenza dell'adolescente (questi è convinto, infatti, a torto, di aver involontariamente ucciso la madre). Anche la tesi, secondo cui la rieducazione vale assai più della reclusione, è

ben nota. E non vale l'umanità di Lloyd Nolan a renderla originale. Ma la fattura è decorosa e soprattutto Audie Murphy è un protagonista la cui *baby face* si è rivelata una volta di più suscettibile di fresche vibrazioni. (Il gruppo americano è stato completato da *Latuko* di Edgar M. Queeny e Fort B. Guerin Jr., un lungo e poco significante documentario sulla tribù primitiva dei Latuko, abitante nella regione equatoriale del Sudan anglo-egiziano).

Modesto è apparso pure l'unico film britannico, *Mister Drake's Duck* di Val Guest, una commediola ad uso di Douglas Fairbanks Jr., la quale non manca tuttavia di tratti ironicamente arguti, specie a spese delle forze armate, nel raccontare la storiella di un tizio, una delle cui anatre si mette a produrre uova all'uranio, attirando quindi nel suo *cottage* di campagna compatti reparti militari, a salvaguardia di quel fenomeno di interesse pubblico. Né più brillantemente ha figurato l'Ungheria, con *Rákóczi hadnagya*, dove Frigyes Bán, l'ottimo regista di *Un palmo di terra*, si è adeguato alle necessità di una non più che corretta narrazione a fondo storico, relativa alle lotte rivoluzionarie dei patrioti ungheresi di Rákóczi contro gli oppressori absburgici all'inizio del '700. Di un livello sensibilmente inferiore il cecoslovacco *Mesíc nad rekou* di Václav Krška, una inerte vicenda, d'origine teatrale, relativa ad una sfiorita famiglia di piccoli borghesi di provincia, all'inizio del secolo: in questo film opaco e verboso sarebbe vano ricercare le virtù introspettive, che caratterizzarono in altre occasioni la cinematografia cecoslovacca di intonazione intimistica. Un pessimo colore aggrava il *deficit* dell'opera, contrariamente a quanto accade, invece, per il film ungherese or ora citato.

All'attivo della rappresentanza cecoslovacca e del festival è stato tuttavia *Princ Bajaja*, di Jiří Trnka, risalente al 1950 e noto in Italia ai frequentatori di alcuni circoli del cinema. Esso costituisce certo uno dei risultati più perfetti e leggiadri conseguiti dal film di pupazzi. Nel raccontare le imprese fiabesche di questo cavaliere di origine contadina, il quale, con la collaborazione di interventi magici, supera tremende imprese (uccisione di draghi dalle molte teste, vittoria in perigliosi tornei) e finisce con l'impalmare una delle figlie del re, Trnka ha trovato toni popolareschi e preziosi ad un tempo: nel suo film si respira l'atmosfera delle fiabe popolari, e nello stesso tempo si gusta una raffinatezza pittorica non immemore della miniaturistica medioevale, forse per il tramite dell'*Enrico V* di Olivier. Un'aura incantata pervade il racconto, dalla composizione sempre sorvegliatissima,

dalla fantasia spesso aerea, sottolineato dall'onda dei nostalgici, purissimi canti popolari cechi. Se non indulgesse in certe insistenze, in certe iterazioni, in certe ieratiche staticità, se durasse, cioè, tre quarti d'ora anzi che un'ora e un quarto, *Princ Bajaja* sarebbe un capolavoro. Ma anche così è un'opera di assoluta eccezione. Esso è stato il più cospicuo esempio presente a Locarno di un tipo di cinema solo apparentemente minore: ché la stessa Cecoslovacchia, la Polonia, l'Unione Sovietica, la Francia, gli Stati Uniti, il Canadà, hanno esibito un buon numero di film di pupazzi e soprattutto di disegni animati, a cortometraggio, offrendo ampia ed utilissima occasione di confronto e, più d'una volta, di delizia (vedi certi Disney, certi "Terry Toons", o magari lo *short* ceco di Eduard Hofman, su disegni di Josef Čapek, *Come il cagnolino si è strappato i calzoni*).

L'incontro più fruttuoso è avvenuto con la Germania orientale. Si tratta di un incontro che non può avvenire, in occidente, se non a Locarno, la Svizzera e la Svezia essendo le due sole nazioni che abbiano riconosciuto lo stato tedesco dell'est. In simili circostanze è dato quindi apprezzare a pieno il significato "totale" della serena ospitalità elvetica. Oltre a *Kein Hüsung*, un film in costume di Arthur Pohl, che non ho fatto in tempo a vedere e che comunque ha costituito un "fuori programma", la Germania est ha presentato due opere del suo regista forse più significativo: Wolfgang Staudte. La più recente, *Die Geschichte vom kleinen Muck*, è dedicata prevalentemente ad un pubblico infantile ed ha carattere decisamente fiabesco; riguarda le avventure di un ragazzo gobbo in un oriente miracoloso, dove nel deserto è dato scoprire pantofole "dalle sette leghe", bastoni semoventi in grado di individuare oro sotterraneo, fichi che hanno il potere di far crescere agli uomini le orecchie asinine o di farle loro sparire, e mira ad una morale, relativa alla necessità di guadagnarsi la felicità attraverso la lotta. Il tono del film richiama, ovviamente, quello del *Münchhausen* di von Báky (1943), ma senza raggiungere la stessa preziosità squillante nel colore o la stessa feconda lena nella fantasia. Non mancano l'impiego di elementari trucchi caratteristici del genere "magico", una notevole cura di confezione, una sporadica occasione di divertimento (vedi la scena nell'abitazione della vecchia, invasa dai gatti, scena realizzata con singolare perizia e gusto). Il piccolo Thomas Schmidt è un interprete vivace e spirante simpatia. Di ben diversa importanza l'altra opera di Staudte, che i dirigenti locarnesi hanno assai opportunamente ospitata, sebbene risalga al 1949. Si tratta della storia

di una famiglia tedesca dal 1925 al 1945: vent'anni di storia della Germania visti attraverso le vicende di un microcosmo dotato di valore rappresentativo. Si tratta infatti della famiglia di un tipografo, un modesto, laborioso, intelligente operaio, uno di quelli che non hanno creduto nel nazismo, sono stati costretti dalla situazione ad iscriversi al partito, ed hanno avvertito in tempo la necessità di reagire, opponendosi ad esso con la resistenza clandestina. Un tedesco "qualunque", di quelli che non sono rimasti fino alla fine ciecamente creduli riguardo alle virtù e alle sorti gloriose del nazismo. Attorno a questa figura altre se ne muovono, pure assai significative: quella del cognato, più "engagé" politicamente e fin dai tempi di Weimar "attivo" nelle file del partito comunista, per il quale continuerà a lottare negli anni più difficili; quella della moglie affettuosa e comprensiva, la quale troverà la morte durante le ultime tragiche fasi della guerra; quella del figlio, il quale, educato in clima nazista, si imbeve in buona, entusiastica, cieca fede delle ideologie inculcategli e giunge fino a denunziare il padre allorché scopre la sua attività clandestina, per poi finire con l'assistere al crollo dei propri ideali, allorché, nel precipitare della situazione, il suo superiore diretto si affretta a vestire l'abito borghese, pur di non seguire fino in fondo la sorte del partito, del cui fanatismo egli era stato fino ad allora strumento. I personaggi del padre e del figlio sono indubbiamente approfonditi con una ricerca pudica, aliena da ogni accentuazione retorica, e riescono a rappresentare qualche cosa di autentico, di realisticamente, storicamente individuabile, e non solo in Germania, ma anche in altri paesi, come il nostro: il padre, con la sua iniziale estraneità alla politica, la quale finisce tuttavia con l'assorbirlo a poco a poco, in vista della difesa del pane, del lavoro, della serenità per sé e per i suoi cari; il figlio, cresciuto nella politica e per la politica, personaggio in cui potrà riconoscersi un'intera generazione, così come un'altra si riconoscerà nel padre. Il messaggio umano del film scaturisce alla fine, allorché padre e figlio, variamente maturati dalla lezione della sofferenza, si ritrovano per riprendere, fianco a fianco, un cammino più aperto verso una speranza di esistenza pacifica.

Al di là di questo suo elementare, generoso messaggio, *Rotation* si impone all'ammirazione per la capacità di sintesi palesata da Staudte nel condensare in ottanta minuti di proiezione vent'anni di storia, suggerendo con ricca sagacia di notazioni gli elementi generali della situazione attraverso l'evolversi della particolare situazione della famiglia Behnke. Solo per la

parte weimariana, relativa alla crisi postbellica, alla disoccupazione ed alle sue conseguenze di miseria, si sarebbe desiderato qualche maggior respiro, specie per quanto riguarda il trapasso dalla democrazia, minata internamente, al regime totalitario. A parte ciò, tra i pochi nei di un'opera nobilissima improntata ad un denso stile realistico interpretata con estrema dignità, includerei qualche sporadica concessione al simbolismo: vedi, all'inizio, il ripetersi del motivo delle sbarre, allusivo alla condizione di "prigionia" del lavoratore, o, nella scena tra il protagonista ed il poliziotto nazista, il ricorrere delle note "del destino", appartenenti alla Quinta beethoveniana. Espedienti discutibili, specie in un racconto, così asciutto, che pone definitivamente lo Staudte tra i più maturi continuatori della miglior tradizione cinematografica tedesca.

Sollecito, come sempre, degli interessi culturali del Festival, Vinicio Beretta ha quest'anno affiancato ad esso, con la collaborazione della Cineteca Italiana, una retrospettiva del nostro neorealismo, comprendente film di Visconti, De Sica e Rossellini, oltre ad una buona scelta di documentari. Purtroppo essa è stata "funestata" da un incidente sgradevole, certi "benpensanti" di casa nostra, al solito ossessionati dai "panni sporchi", avendo provveduto a far sparire alla chetichella il documentario di Renzo Renzi *Quando il Po è dolce* e minacciato di far altrettanto con *La terra trema*. Quest'ultimo film, data la reazione che il caso precedente aveva suscitato, venne poi proiettato; ma non per questo l'episodio cessa di esser tristamente rappresentativo di una mentalità, ahimè, diffusa.

A fianco del Festival si sono svolti pure il congresso dell'UNESCO sui problemi del film per ragazzi e l'assemblea della Federazione Internazionale delle Associazioni di Produttori di Film, alla cui presidenza è stato riconfermato Renato Gualino. Oltre ad un voto in favore di una maggiore libertà di scambi tra i vari paesi, ha assunto spicco la deliberazione relativa al riconoscimento, a partire dal 1955, di un solo festival annuo dotato di premi ed avente quindi carattere ufficiale. Per Cannes e Venezia si pone perciò il problema dell'alternanza. Ci ripromettiamo di seguire da vicino gli sviluppi della situazione e di sentire in proposito qualificate opinioni, per poi concludere sull'argomento, sul quale abbiamo già del resto avviato un dibattito. Frattanto non si può che compiacersi, in linea di massima, della decisione. Solo vorremmo che venisse meglio regolata la questione dei festival non ufficiali, una semplice raccomandazione di limitarne il nu-

mero non costituendo sufficiente garanzia. Ameremmo piuttosto che essi – e specialmente Cannes e Venezia nei loro rispettivi anni di "mora" – assumessero carattere, diciamo così, monografico, all'occorrenza retrospettivo, assolvendo, in tal modo, una funzione precisa, se pur diversa dall'attuale. Ma questo è un discorso che faremo altra volta.

I FILM

a. VII, n. 138, luglio 1954, pp. 434-436

Femmina contesa (*Take the High Ground!*, Richard Brooks, 1953)

Che Richard Brooks, regista proveniente dalla schiera degli scenaristi, fosse uomo animato da spiriti anticonformistici apparve evidente dal terzo film da lui diretto: *L'ultima minaccia* (*Deadline - U.S.A.*, 1952), nel quale il protagonista, un giornalista, si batteva per la libertà ed indipendenza della stampa, non senza vigore polemico. Ma, il film successivo, *Essi vivranno!* (*Battle Circus*, 1953), palesò un Brooks caduto inopinatamente vittima di tutta una serie di luoghi comuni, caratteristici del cinema americano sulla guerra. Nella fattispecie, quella di Corea.

Curioso a dirsi, *Battle Circus*, il quale era, oltre tutto ed insolitamente per Brooks, un film piuttosto "mal fatto", è stato seguito a breve distanza da questo *Take the High Ground!* (il titolo originale corrisponde a quello di una squillante, ariosa canzone-marcia di Dimitri Tiomkin, la quale costituisce lo scandito leitmotiv musicale del racconto; quello italiano è uno dei più cervellotici che mente di noleggiatore abbia saputo concepire), da questo *Take the High Ground!*, dicevo, dove ritornano l'ambiente militare, ed anche la guerra di Corea, ma angolati da ben altro punto di vista. Si ha quindi l'impressione che un film come *Battle Circus* sia stato diretto da Brooks quasi con lo scopo di crearsi un alibi per l'opera successiva.

Take the High Ground! (1953) rientra infatti in quel gruppo di film che stanno facendo andare in bestia la parte più retriva e "benpensante" della critica statunitense, quella che, a somiglianza di certa gente di casa nostra, ostenta gran preoccupazione per i "panni sporchi" che tali film sciorinerebbero sugli schermi stranieri. Essi si chiamano *The Wild One* di László Benedek, su un episodio di criminalità giovanile mutuato dalla cronaca, si chiamano *From Here to Eternity* oppure *Take the High Ground!*. Opere, queste

due ultime, le quali sono accomunate da un analogo studio di ambiente (quello militare), permeato da umori polemici. In particolare, nel film di Brooks assume rilievo centrale la figura del "sergente" che in quello di Zinnemann era fondamentale, ma non centralissima, e rivestiva vario aspetto. Studiare l'evoluzione di tale figura nell'ambito del film americano di ambiente militare costituirebbe senza dubbio una esercitazione interessante, che addito all'attenzione di qualche giovanotto di buona volontà. Certo, qui siamo lontani dal sergente puramente pittoresco e rodomonte alla Edmund Lowe o alla Victor McLaglen, ed anche dal loro assai più realistico, ma pur sempre pittoresco, epigono James Whitmore (*Bastogne - Battleground*, 1949, di William A. Wellman, che rimane forse il film più equilibrato tra quanti il cinema statunitense ne ha dedicati alla seconda guerra mondiale). Il "sergente di ferro" di *Take the High Ground!* rappresenta il ritratto a tutto tondo di cui alcune figure marginali di *From Here to Eternity* costituirono l'abbozzo, rappresenta l'equivalente, caso mai, di qualche figura appartenente al romanzo su cui l'opera di Zinnemann era basata. Egli è assunto ad emblema di quello che è la vita militare nei suoi aspetti più tipici ed universali, di quello che essa ha di crudele, di assurdo, di inumano, nel programmatico disprezzo per i sentimenti e le personalità degli individui. La figura del protagonista appare tanto più credibile e realistica in quanto ad essa è contrapposta quella di un altro sergente subalterno, il quale non nasconde il proprio impaccio di individuo fondamentalmente bonario e comprensivo, anche se rivestito d'una divisa gallonata, di fronte all'arrogante intransigenza del suo collega. Né l'esistenza d'altri sergenti di diverso stampo impedisce alla figura del sergente Ryan di risultare la più tipica, la più rappresentativa. Ogni spettatore può essere in grado di sostituire un volto estratto dal bagaglio dei propri meno lieti ricordi a quello di Richard Widmark, il quale ha probabilmente fornito qui la sua interpretazione più completa, in grazia di uno studio evidentemente meditato di una mentalità, ed ha trovato in Karl Malden (il sergente numero due) un compagno di eguali, asciutte virtù, mentre il coro dei soldati, affidato a volti inediti, o quasi, palesa una vivacità, una autenticità, un affiatamento davvero eccezionali, e prova le rare doti di direttore d'attori possedute dal Brooks (valga per tutte la figuretta del minuscolo soldato, zelante nel fornire prove di efficienza e di virtù atletiche: attore Russ Tamblyn).

Non ho memoria di un altro film in cui la vita di caserma – si tratta

qui di un campo d'addestramento per reclute destinate al fronte coreano, campo dominato dal suddetto sergente di ferro iracondo e ghignante persecutore di terrorizzati giovinottelli – venga riprodotta tanto capillarmente ed icasticamente nei suoi aspetti più irritanti e più peculiari (in un senso per nulla locale, poiché questo film dimostra più d'ogni altro la veracità del detto "tutto il mondo è paese"). Il Brooks deve evidentemente aver fatto i suoi bravi anni di *naja*, poiché certe osservazioni di sorprendente esattezza non potrebbero nascere da un'informazione di seconda mano. Sotto questo aspetto della descrizione ambientale, che è il fine del film, mentre in *From Here to Eternity* non costituiva se non una delle componenti del racconto, Brooks consegue risultati assai più approfonditi e mordenti che non Zinnemann.

I due film (quello di Zinnemann in ogni caso più ampio di orizzonti psicologici) sono tuttavia accomunati da analoghi limiti. È evidente che l'anticonformismo, anche negli Stati Uniti dove nei confronti delle forze armate si è abbastanza spregiudicati, non può andare oltre certe posizioni. In *From Here to Eternity* vi era il finale, con l'attacco giapponese a Pearl Harbour ed il riscatto morale del protagonista disertore; in *Take the High Ground!* vi è anzi tutto un prologo in Corea, dove la presentazione di taluni crudi aspetti dell'inferno della guerra vuole valere di giustificazione anticipata per certe insensibilità del sergente nei confronti dei suoi uomini (vedi l'episodio della borraccia, col parallelismo delle corrispondenti scene di guerra e di esercitazione). Chi abbia ad entrare in sala a proiezione iniziata proverà per un'ora buona un irresistibile prurito alle mani, di fronte alle angherie del sergente; chi avrà invece visto il prologo e letto una certa didascalia dove si afferma che un sergente istruttore, sia pur carogna, è sempre meglio di un nemico sarà stato, negli intenti dei produttori del film, immunizzato contro i suoi "veleni" (e non è improbabile che Brooks abbia accettato l'imposizione di simili espedienti con lo stesso animo con cui Murnau accettò di aggiungere un finale posticciamente ottimistico a *Der letzte Mann*). Le cautele non si sono, comunque, limitate a questo, hanno inciso più direttamente sul racconto: verso la fine si viene infatti a giustificare in chiave, manco a dirlo, psicanalitica il sadismo del sergente. Come già il poliziotto di *Pietà per i giusti* (*Detective Story*, 1951, di William Wyler), anch'egli è dominato da un complesso familiare, che vale a giustificarlo, magari, non si sa mai, ad alonarlo di una vaga luce di pietà e di simpatia (vedi il suo generoso

comportamento nei confronti del soldato che vuol disertare): suo padre, infatti, era stato un disertore, e con la sua parossistica rigidezza egli ora tende a riscattare la "macchia" ereditaria di cui è coperto. Espediente scontatissimo e puerile, che può valere di alibi per i realizzatori del film, ma non può ingannare uno spettatore appena al corrente di queste cose: io pure ho conosciuto e subìto, nei miei anni di *naja*, dei sergenti Ryan, anche se rivestivano gradi diversi, da quello di caporalmaggiore a quello di tenente. Insomma, chi enucleasse dal contesto la parte centrale del racconto potrebbe tranquillamente interpretarla come una delle più violente requisitorie che il cinema abbia prodotto, contro la vita militare e la mentalità militaristica. Mentre in realtà essa è incapsulata entro due tronconi narrativi di tutt'altro sapore: il pur abile finale contrappuntistico (analogo all'esordio), con le reclute contrapposte ai soldati istruiti in partenza per il fronte, corrisponde esattamente al finale di *From Here to Eternity*, con il suo non troppo larvato spirito nazionalistico.

L'interna contraddizione tematica è il principale, ma non l'unico, difetto dell'opera: penso all'inserzione, del tutto forzata e pleonastica, del personaggio femminile (la sensibile, graziosa Elaine Stewart), il quale ha consentito l'equivoco del titolo italiano. Personaggio di "donna alla deriva" che appartiene ad una risaputa convenzione cinematografica ed è per di più sviluppato in maniera passabilmente contraddittoria. Penso ancora, in materia di convenzioni, a certo cascame letterario che si è intruso perfino nel personaggio del protagonista, il sergente duro ed apparentemente fiero della propria incoltura, il quale conosce tuttavia a menadito i titoli delle poesie di Elizabeth Barrett Browning. Al di là di questi seri limiti e dei pregi che il film presenta sotto l'aspetto del linguaggio serrato e nervoso, del dialogo sugosissimo (che è stato assai efficacemente reso dai riduttori italiani, nel suo impasto "parlato" di termini soldateschi), della realistica fotografia di John Alton (in bianco e nero; ma originariamente essa era in Ansco Color), *Take the High Ground!* rimane pur sempre un'opera insolita ed istruttiva. Infatti, anche a volerla considerare, come è pur possibile, un'opera "di propaganda" bellica, è giocoforza rilevare come si tratti di una propaganda abbondantemente intrisa di anticonformismo. Il confronto con le consuetudini, poniamo, italiane, in fatto di film sulle forze armate, è ancora una volta a tutto vantaggio del cinema americano. Negli Stati Uniti il *tabù* militare non è considerato intangibile da un capo all'altro del racconto, molti

elementi di esso sono considerati suscettibili di critica anche aspra, la retorica non è reputata ingrediente d'obbligo se non in determinate svolte della narrazione. Differentemente da quanto si verifica nei nostri film patriottardi, l'insistenza, a volte bonaria, a volte, come in questo caso, acre, sui lati negativi e vulnerabili dell'organizzazione militare viene accolta quale utile elemento di contrasto. Tutto questo discorso vale se si voglia considerare, ripeto, il film sotto la luce dell'intento propagandistico. Ma, come accennavo dianzi, è possibile che l'intento primitivo dell'autore fosse diverso, anche se egli, per ovvie ragioni, si è trovato costretto ad inserire la propria polemica entro una determinata cornice ed a presentare come un caso individuale e "patologico" quello che invece a noi appare un caso tutt'altro che limite ed anzi ben rappresentativo di un sistema e di una mentalità.

MISCELLANEA

Con *La ragazza da 20 dollari* (*Wicked Woman*, 1953) si ripresentano il regista Russell Rouse, sui cui labili conati anticonformistici ebbi occasione di intrattenermi quindici giorni fa, e l'attrice Beverly Michaels, la lussuriosa bionda platino, lanciata da Hugo Haas in *La follia del silenzio* (*Pickup*, 1951). Rouse ha ripreso il personaggio tale quale glielo aveva fornito Haas: la vistosa sgualdrina di professione seduceva e sfruttava, in quel film, un vecchio e solitario casellante della ferrovia, mentre qui esercita le proprie arti su di un proprietario di bar, il quale le ha, insieme con la propria moglie, garantito un lavoro di cameriera, in un momento in cui essa si trovava senza quattrini ed alla ricerca di un pollo da spennare. Ma la storia è più o meno la stessa, relativa alla fatalità rovinosa che implica l'amore mercenario di una femmina del genere. Non manca neppure, a complicare le cose, un pizzico di *Il postino suona sempre due volte*, con il fallito tentativo di fuga dei due amanti, previo trucco ai danni della moglie per impadronirsi del ricavato della vendita clandestina del locale. Manca, tuttavia, nel film di Rouse, l'elemento "assassinio", ed anzi la conclusione è conciliante, il trucco essendo sventato a tempo. Per cui la sgualdrinella riprende il suo girovagare per gli Stati confederali, alla ricerca di una nuova "vittima". Il film è orecchiato, ma confezionato decentemente; la Michaels vi ripete il suo "cliché" fataleggiante, non senza ricorrere ad accentuazioni (vedi l'andatura ancheggiante), le quali sono tanto scoperte da suscitare, prima che la libidine, l'ilarità del pubblico.

Traversata pericolosa (*Dangerous Crossing*, 1953) di Joseph M. Newman è un *thriller* di struttura classica: una donna sale a bordo di un transatlantico

insieme col marito, per compiere il viaggio di nozze. Ma la nave è appena partita che il marito sparisce, in circostanze misteriose. Le ricerche danno esito negativo e la donna viene, dai più, creduta pazza. Solo il galante medico di bordo (Michael Rennie) si prodiga per proteggerla ed aiutarla. Il che è abbastanza plausibile, trattandosi della sempre graziosa Jeanne Crain. Ma forse è, questo, l'unico particolare plausibile della storia, che ha la gratuità di tutti i gialli che si rispettino. Figuratevi che alla fine si viene a scoprire che il marito è un ufficiale di bordo, il quale si è dato malato per tenersi fuori circolazione e fare la posta alla mogliettina, al fine di spedirla al creatore al momento buono ed incassare così un vistoso patrimonio. Credibilità a parte, il racconto (il cui spunto ricorda vagamente quello di *Verwehte Spuren - La peste a Parigi*, 1938, di Veit Harlan e di *So Long at the Fair - Tragica incertezza*, 1950, di Terence Fisher e Antony Darnborough) non manca di una sua elementare tensione, di un certo gusto dell'imbrogliare le carte.

Sulle ali del sogno (*Melba*, 1953) è uno di quei film che convien menzionare per il semplice dovere di segnalazione delle successive tappe d'un cammino degradante, compiuto da registi che avevamo imparato a rispettare: nella fattispecie, Lewis Milestone, che, dopo altri "exploits" poco brillanti al servizio del commercio, ha stavolta raccontato, col minimo di fantasia e di garbo possibile, la storia di una celebre cantante australiana, vissuta a cavallo tra l'otto ed il novecento, Nellie Melba. Ma sì, proprio quella della pesca alla crema. Anzi, la presunta origine di tale ghiotto dessert è stata ricostruita, nel film, con disinvoltura tutta hollywoodiana: si tratterebbe di una origine assolutamente casuale, lo scivolone di un cameriere con conseguente rovesciamento involontario della crema. Tutto da ridere.

Non si può parlare di *Provinciali a Parigi* (*Innocents in Paris*, 1953) di Gordon Parry senza ricorrere al ricordo di *Parigi è sempre Parigi* (1951) di Luciano Emmer. Quest'ultimo era un film piuttosto mediocre, ma non mancava di una certa freschezza nella descrizione di un idillio tra un giovane italiano ed una francesina, né di una certa garbata ironia nel presentare taluni buffi aspetti del turismo organizzato. Il suo limite risiedeva nel macchiettismo insistito, macchiettismo dominante incontrastato in questo filmetto inglese, che si propone di raccontare il weekend trascorso nella capitale francese da parte di un gruppo assortito di cittadini britannici, i quali non sono affatto tutti provinciali. Anzi uno di essi è un ministro, che tra i fumi di una dolce sbronza conclude un importante, insperato accordo con

un collega sovietico, trasparente e greve caricatura di Molotov. Se il ministro di Sua Maestà è affidato all'arguzia compassata di Alastair Sim, la dolce fanciulla che intesse una relazione sentimentale con un maturo francese (Claude Dauphin) è la sempre fragrante Claire Bloom. Né è questo il solo *romance* ideato dagli sceneggiatori, i quali hanno anzi battuto, in varia chiave, soprattutto sul tasto amoroso. Il raccontino è costruito con una certa fatica, in uno spezzettato susseguirsi di scenette riferentisi ora all'uno ora all'altro personaggio. Si regge, qua e là, per merito di taluni interpreti (ricordo, oltre ai già menzionati, la sempre godibile Margaret Rutherford, maniaca di "Monna Lisa", non che la appetitosa quanto gratuitamente smancerosa Mara Lane, nella parte di una sgualdrinella che, piantata in asso dal ricco protettore, si consola con un prestante cameriere, il quale ha il volto di Laurence Harvey, il Romeo di Castellani).

I FILM
a. VII, n. 139, agosto 1954, pp. 468-470

La pattuglia sperduta (Piero Nelli, 1954)

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

Effettivamente, il Nelli aveva mirato alquanto lontano; nientemeno che ad additare una via nuova o quasi per il film storico italiano, una via "capace di superare le aureole e i limiti del tempo, per un'interpretazione drammaticamente moderna dei fatti storici, una interpretazione cioè capace di raccontare la storia degli uomini"[90]. Chi volesse ora giudicare rigidamente

[90] P. NELLI, *Per la mia prima regia ho scelto il vecchio Regno*, in «Cinema Nuovo», n. 8, aprile 1953.

l'operato del regista, sulla base di questa e di altre sue enunciazioni programmatiche, potrebbe anche essere indotto ad uno spicciativo giudizio di condanna. Un proposito quale quello riferito è rimasto infatti, nel film compiuto, allo stato di velleità, avvertibile soltanto dallo spettatore più esercitato: difetto, questo, imputabile in primo luogo ad una sceneggiatura priva di nerbo e di rigore, ad un dialogo che troppo spesso scambia l'immediatezza parlata con la sentenziosa sciatteria, senza evitar di cadere nella retorica regionalistica. Una sceneggiatura che, pur basandosi su ricerche storiche di uno specialista, il prof. Piero Pieri, evita di chiarire storicisticamente, in conformità con le premesse, i dati di una situazione generale (quella dell'Italia settentrionale all'epoca della prima guerra d'indipendenza, e più precisamente all'epoca del disastro di Novara) e, quel che è peggio, i dati di una situazione particolare, quella che offre lo spunto al racconto. Si tratta infatti di una pattuglia dell'esercito piemontese che, inviata in missione, si trova, in seguito al precipitare della situazione, sperduta in mezzo alle risaie del Piemonte e stretta da presso dagli austriaci vittoriosi, e finisce, dopo un disperato vagare quasi alla cieca e dopo aver perduto la metà dei suoi componenti, sul doloroso campo della sconfitta di Novara. Ma quegli uomini, attraverso la penosa esperienza, «sono divenuti i simboli di quella coscienza nazionale che al di là della disfatta di Novara fece dell'Italia una nazione moderna»[91]. Ora, ciò che è grave è che allo spettatore sfugge presso che completamente lo scopo della missione affidata alla pattuglia, non che l'esatto quadro politico-militare, nell'ambito del quale la pattuglia stessa tende ad assurgere al valore di simbolo.

A questo fondamentale errore di inesperienza, nato in sede di sceneggiatura (e ad esso si aggiungano il troppo facile ed orecchiato insistere sulla diversa provenienza regionale dei soldati; la troppo spesso risaputa scelta di particolari narrativi ed umani, dal soldato "intellettuale", occhialuto e parco di parole, al ragazzino falciato dalla mitraglia, e via dicendo) hanno fatto riscontro gli errori, pure originati da inesperienza, della regia che, tesa verso un risultato di austerità schiva dei compromessi, ha finito per involgersi in una grigia monotonia, dai tempi peraltro non sufficientemente ben scanditi, monotonia dalla quale è evasa solo nell'ultima parte e che è un po' la conseguenza del non aver cercato di creare uno sfondo più vasto intorno

[91] *Ibid.*

alla vicenda, uno sfondo, oltre tutto, chiarificatore. Secondo fondamentale errore, per un regista esordiente, è stato quello di aver puntato sul contributo di interpreti non professionisti, per di più programmaticamente abbandonati a se stessi. Non so se dipenda da una incauta scelta del materiale umano o da una carenza di direzione: ma il fatto sta che nel film non esiste un elemento "interpretazione", esistono delle ombre umane prive di credibilità. Tanto più prive in quanto, pur rinunziando a dirigere gli interpreti nel senso della recitazione, il regista li ha diretti, anche troppo scopertamente ed ingenuamente, nel senso dell'atteggiarsi, onde essi – protagonisti e comparse – tendono ogni momento a mettersi in posa, a "fare quadro", con risultati pregiudizievoli, specie per un film che puntava su uno stile disadornamente realistico.

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

sulla quale l'aleggiare del simbolo non pesa troppo fastidiosamente. In grazia di questi, sia pur circoscritti, risultati effettivi e della indiscutibile serietà con cui si è accostato al suo primo grosso impegno, Nelli ha diritto, da parte nostra, ad una certa fiducia. Le opere che egli – me lo auguro – realizzerà in un prossimo futuro ci consentiranno di formulare un giudizio più definitivo, che per questa volta è conveniente sospendere.

MISCELLANEA

Ida Lupino, attrice non disprezzabile, predilige, come *producer*, scenarista e regista, temi che attestino un certo impegno sociale, magari relativo alla condizione della donna nel mondo moderno. Una ragazza-madre era la protagonista di *Not Wanted* (*Non abbandonarmi*, 1949) di Elmer Clifton, cui la Lupino collaborò per la produzione e lo scenario. Una ragazza fatta oggetto di violenza carnale è la protagonista di questo *La preda della belva* (*Outrage*, 1950), uno tra i primi film ch'essa abbia anche diretto. Di tale impegno tematico alla Lupino occorre dar atto; ma occorre pure rilevare come essa si sia dimostrata meglio a proprio agio in un racconto che, pur non privo di riferimenti cronistici e quindi sociali, come *The Hitch-Hiker* (*La belva dell'autostrada*, 1953), tendeva però ad esaurirsi nel meccanismo narrativo "puro". Vero è che tale film è di tre anni successivo, e quindi appartiene, verosimilmente, ad una fase più matura dell'attività della regista. La quale, in *La Preda della belva*, è rimasta prevalentemente schiava di una concezione un poco limitata e convenzionale del problema. È lecito osservare come, nelle intenzioni per lo meno, sia andato più in là il nostro Leonardo Cortese, allorché, in *Art. 519 Codice Penale* (1952), ha affrontato un tema consimile, tentando di mettere in rapporto la posizione della protagonista con quella della società borghese di provincia, in mezzo a cui essa si trovava a vivere. Nel film della Lupino una indagine vera e propria non esiste neppure allo stato velleitario: poiché la regista calca la mano su una certa meccanicità non troppo approfondita e non sempre credibile di reazioni, relative al complesso "patologico" creatosi nella ragazza vittima dello stupro ed al complesso dell'orrore diffusosi intorno ad essa. Né gli sviluppi della situazione mancano di aspetti romanzeschi e di schematizzazioni psicologiche. Un particolare problema sociale, caro al cinema hollywoodiano, è inoltre sfiorato: quello relativo alla necessità di considerare le "belve" sul genere di quella di cui al titolo italiano quali ammalati e non quali criminali, in modo da risalire alle origini del fenomeno e cercare di sanarlo. Ma il rac-

conto punta più decisamente sul personaggio della ragazza – una Mala Powers graziosa quanto stereotipata in un gioco limitato di espressioni – e non si preoccupa quindi di insistere troppo sull'altro aspetto della questione. Quanto al primo, ripeto, appare interessante in sé e volonterosamente enunciato, ma senza un troppo chiaro impegno realistico. Sul piano del linguaggio, la Lupino non nasconde gli effetti delle sue diligenti "letture" dei classici dello schermo: si veda certo insistente impiego del sonoro "psicologico" con intenzioni pregnanti, il quale appare viziato da scolasticità e suggerito da un gusto alquanto retrodatato.

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

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

Tale aspetto può indurre ad accostare il film a *Marinai del re* (*Sailor of*

the King, 1953) di Roy Boulting, basato su un romanzo di C.S. Forester e pur esso inglese (sebbene prodotto dalla 20th Century Fox) ed ambientato durante l'ultima guerra. In *Marinai del re* il pregio è anzi sensibilmente accentuato, in grazia di una pittura ambientale e di una caratterizzazione (vedi, soprattutto, da parte tedesca, l'eccellente Peter van Eyck nei panni del comandante della nave) ben più meditatamente studiate ed approfondite e tendenti a definire i rapporti tra le parti contendenti (non si dimentichi che siamo in Marina, la più tradizionalmente "cavalleresca" delle forze armate) su un piano di reciproco rispetto, ammirazione, correttezza. Il Forester ha ideato un caso abbastanza romanzesco: quello di un giovane marinaio che, trovatosi prigioniero su un temuto incrociatore tedesco il quale ha affondato la nave su cui egli era imbarcato, riesce a tenere da solo in iscacco per diciotto ore l'incrociatore stesso per dar modo ad altre navi inglesi di sopraggiungere e di colarlo a picco. A tanto egli riesce, evadendo dall'incrociatore, il quale si era rifugiato in una solitaria baia delle isole Galapagos per riparare un'avaria subita in combattimento, e prendendo ostinatamente di mira a fucilate, dalle dirute rocce sovrastanti, gli uomini intenti ai lavori di riparazione. Se l'impresa eroica che costituisce il centro drammatico del racconto non può non apparire tanto suggestiva quanto improbabile (il giovanotto resiste impavido perfino al cannoneggiamento delle rocce cui sta aggrappato), la cornice entro cui la narrazione è inquadrata rientra in una risaputa convenzione romantica: il marinaio risulta infatti esser figlio del comandante del gruppo di unità cui apparteneva la sua nave; ma tale rapporto di parentela è dai due personaggi ignorato. Infatti, in un prologo alquanto superfluo avevamo assistito al "breve incontro", durante il primo conflitto mondiale, tra un giovane ufficiale di marina ed una interessante viaggiatrice solitaria. L'ufficiale aveva speso i brevi giorni della sua licenza in un alberghetto di provincia con la sua conoscenza ferroviaria, ma questa, chiusa la parentesi, si era rifiutata di riconoscere la durevolezza di quell'amore di marinaio e quindi di sposarlo. Aveva tuttavia educato, poi, il "figlio della colpa" all'amore per il mare. Fortunatamente il film ci risparmia l'agnizione finale, che pur lascia prevedere. A dispetto di questi cascami romantici e delle concessioni al gratuito, *Marinai del re* si impone al rispetto, in grazia di un raccontare asciutto e denso, memore delle migliori tradizioni realistiche britanniche, le quali riscattano, anche nei momenti di maggiore improbabilità, le concessioni della sceneggiatura a certo gusto americaneg-

giante. La vita di bordo, con le inerenti, varie psicologie succosamente tratteggiate, il concetto marinaresco della guerra, la differenziazione tra gli uomini germanici e quelli britannici del mare ed i loro rapporti (anche qui la colonna sonora accoglie integralmente l'eloquio teutonico) offrono l'occasione al Boulting per fornire una approfondita pittura d'ambiente. Mentre le pagine più tese – le battaglie navali, l'impresa solitaria del protagonista – gli consentono di puntare su una drammaticità sempre sorvegliata e rasentante toni epici, con un abilissimo impiego "realistico" dei modellini e delle ricostruzioni, con una fotografia pastosa, con un montaggio calzante. Del resto, lo stesso discutibile prologo è raccontato con pacata finezza di toni. Merito, questo, anche di interpreti sottili quali Wendy Hiller e Michael Rennie. Ma il maggior titolo di merito, per l'interpretazione, va attribuito al giovane Jeffrey Hunter – una sorta di Montgomery Clift più "solido" –, il quale attinge vibrazioni davvero intense. Egli è circondato da un gruppo di caratteristi in linea con le più saporite virtù britanniche.

Con il calare dei più cocenti dardi solari è giunto sugli schermi anche *Topaze* (*Id.*, 1951) di Marcel Pagnol, il film basato sul "best-seller" teatrale omonimo, che la nostra censura aveva tenuto lungo tempo in quarantena, per poi ammetterlo dopo una potatura. Tanta sospettosità si deve al fatto che il film, come è noto, si basa sul caso di un povero insegnante, il quale, stanco di subire mal retribuite angherie, accetta di prestarsi a traffici disonesti e finisce col prender gusto, in un mondo corrotto, a battere largamente, in disonestà, i suoi stessi corruttori. Non vedo come questa storiella potrebbe invogliare ad atti estremi i nostri probi insegnanti: essa appare ormai ampiamente datata, oltre che in partenza destituita di ogni base ed intenzione realistica, riuscendo quindi innocua. Il cinema francese le si è affezionato, in quanto consente ad un interprete di "sfogare": tanto avvenne, a suo tempo, per Jouvet (egli esordì sullo schermo in un film omonimo, diretto da Louis Gasnier, 1933). Fernandel, tuttavia, non è Jouvet: e rimane prigioniero di una caratterizzazione grossolana e sbrigativa, la quale accentua i difetti insiti in una riduzione verbosamente pedissequa, priva d'ogni estro, fantasia e velleità di approfondimento psicologico ed ambientale.

Non meravigliamoci troppo che, dopo il *Genghis Khan* (1950) di Manuel Conde, un altro film filippino abbia trovato la via dei nostri semimonopolizzati schermi: *Il serpente sulla croce* (*Ang sawa sa lumang simboryo*, 1952) di Gerardo De Leon conclude, infatti, i suoi molti gratuiti effettismi e sa-

dismi inerenti ad una confusa storia di banditismo "progressista" all'epoca della dominazione spagnola su quelle isole, con l'"exploit" del capo bandito che, convertito, si trascina penosamente, ferito e morente, prima a dorso di ronzino e poi carponi, per andare a ricollocare sul capo di una statua della Vergine una corona miracolosa che era stata rubata (non da lui, del resto). Non crediamo che un simile cattolicesimo plateale e privo di serie basi possa riuscire, però, gran che edificante: tanto più che, a differenza di *Genghis Khan*, *Il serpente sulla croce* non può puntare neppure su più o meno genuini barbarismi formalistici. Si tratta, infatti, di un film prolisso, abborracciato ed ingenuo, recitato in maniera semidilettantistica, alieno da ogni puntualizzazione sul piano storico, e d'altro canto incapace di raggiungere quel tono da "canzone di gesta", che costituiva il fascino, che so, di *O Cangaceiro*, tanto per ricordare un'opera che con questa può avere qualche vago punto di contatto.

Biblioteca

a. VII, n. 139, agosto 1954, p. 473

Cinquant'anni di teatro in Italia, a cura di Giulio Pacuvio, Bestetti, Roma 1954. Spero che la recensione in questa sede di un'opera dedicata interamente al teatro italiano non sembri fuori luogo. A parte, infatti, i sempre più stretti rapporti di vario genere che intercorrono tra le due forme di spettacolo, il volume edito da Bestetti costituisce un *pendant* a quello, analogo, che lo stesso editore aveva dedicato al nostro cinema del cinquantennio (ai due volumi apparsi un terzo è destinato a seguirne, riguardante l'opera ed il balletto). Mi sembra dunque opportuno occuparmi di questo secondo volume, così come a suo tempo feci, più ovviamente, per il primo.

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

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

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

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

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

I temi "centrali" sono stati affidati a Silvio d'Amico, il quale, in *Dal capocomico al regista*, ha sviluppato ancora una volta, con la consueta chiarezza

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

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

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

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

Bibliografia generale del cinema, a cura di Carl Vincent, Riccardo Redi e Franco Venturini, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1953.

Bibliografie del cinema a carattere monografico ne esistono parecchie, e spesso attendibili. Bibliografie generali ne esistono alcune, ma dai limiti quasi sempre evidenti. Questa che appare ora in volume, dopo esser stata pubblicata a puntate su «Bianco e Nero», è senza dubbio la più ampia e, grazie ad un suo certo ordine di catalogazione, la più utile. Essa è suddi-

visa in undici grandi sezioni: opere generali, opere riguardanti la storiografia, l'estetica e la critica, la tecnica, i problemi sociali e morali, quelli giuridici ed economici, i rapporti tra cinema e scienza, il formato ridotto e il film di amatori, opere di documentazione ed antologiche, soggetti e sceneggiature, libri non classificati. I compilatori hanno dato conto dei criteri seguiti in una prefazione ed in succinte premesse ai singoli capitoli ed i criteri possono essere accolti, in linea di massima, anche se talvolta non sono mancati gli inconvenienti e le interferenze fra sezione e sezione. Anche dal punto di vista dell'ampiezza di interessi la bibliografia denota un lodevole sforzo (la sua compilazione, avvenuta presso l'Università di Padova, ha assorbito alcuni anni), pur se è chiaro che per certe nazioni il materiale potrebbe subire considerevole incremento, mentre altre, assai lontane, non sono rappresentate affatto.

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

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

I FILM
a. VII, n. 140, agosto 1954, p. 502

MISCELLANEA

Hugo Haas, attore-regista di origine cecoslovacca, predilige le biondone volgarucce e vistose. Nel 1951 fu la volta di Beverly Michaels, presentata in *La follia del silenzio* (*Pickup*), adesso, in *Confessioni di una ragazza* (*One Girl's Confession*, 1953) è il turno di Cleo Moore, già da lui diretta in *Strano fascino* (*Strange Fascination*, 1952). Si tratta di un tipo di beltà assai più comune e triviale rispetto alla Michaels, ma non si può negare alla Moore, che, come attrice, è abbastanza diligente, di possedere, nel caso specifico, il *physique du rôle*. Ché la protagonista del film è una cameriera di bar la quale, rubati 25.000 dollari al suo padrone ed occultatili, subisce con tranquillità un periodo di prigione, con la prospettiva di godersi poi il maltolto. Scarcerata, trova nuovo impiego in un altro bar, il cui proprietario, che è attratto dalle sue curve, perde una sera al gioco ogni proprio bene e qualcosa di più. La ragazza gli offre la cifra di cui necessita per non finire in galera purché egli si rechi a dissotterrare il tesoro. L'uomo accetta, ma non trova la preziosa cassetta e, credendosi beffato, scaccia la cameriera. La quale, vedendo poi che l'ex principale di punto in bianco passa a vita lussuosa, si convince di essere stata da lui frodata (in realtà egli ha avuto un colpo di fortuna al tavolo da gioco) e lo colpisce con una bottiglia. Convinta di averlo ucciso, va a costituirsi, non senza aver abbandonato la famosa cassetta (che frattanto era riuscita a trovare) presso un convento di monache. Quando si viene a scoprire che il neomilionario aveva subìto una semplice contusione è troppo tardi: i 25.000 dollari sono ormai sfumati. Questa soluzione potrebbe assumere un sapore beffardamente hustoniano (il tesoro, il benessere a portata di mano, che svaniscono per colpa di una fatalità), se il film non si chiudesse, convenzionalmente, con l'accettazione, da parte della ragazza, della modesta felicità che le offre un bel pescatore. Haas non ha nascosto qualche ambizione e qualche sporadica finezza psicologica, nel tratteggiare una non del tutto solita figura di donna fredda, interessata, provocante ma per nulla disposta a cedere agli uomini senza prima aver fatto ogni proprio calcolo. Gli è mancata una più precisa capacità di scavo psicologico, una più spiccata attitudine alla pittura ambientale, una più sorvegliata cura del racconto, qua e là improbabile. Nei panni del proprietario di

bar privo di scrupoli, puttaniere e giocatore accanito Haas attore ha fornito una nuova caratterizzazione pregevole.

S.O.S. Scotland Yard (*High Treason*, 1951) di Roy Boulting è un racconto poliziesco, contraddistinto da quella dignità di fattura, da quel gradevole sapore ambientale, che siamo soliti individuare nei film britannici. Peccato però che la correttezza del regista e la realistica precisione di un omogeneo gruppo di interpreti non valgano a riscattare l'assurdità della storia che, dopo un avvio accettabile nella sua presentazione dei personaggi e del clima, sfocia in sviluppi degni di un romanzo di fantascienza. Si tratta nientemeno che dell'operazione svolta dalla polizia inglese per sventare un organizzatissimo piano di un partito (evidentemente quello comunista), inteso a far saltare contemporaneamente tutte le centrali elettriche del paese, preludio alla conquista armata del potere, destinato a cadere tra le mani di un raffinato e losco membro della Camera dei Comuni. A parte la spregiudicatezza di quest'ultimo particolare, viene da domandarsi come gli autori del film (lo scenario è opera dello stesso Boulting e di Frank Harvey) abbiano pensato di poter far credere che il partito comunista possieda una così capillare e perfezionata organizzazione criminale in un paese dove il suo peso politico è tanto limitato.

Per Margherita Gauthier corrono tempi decisamente duri. Dopo la sua discutibile "attualizzazione" in *Traviata '53* (1953) di Vittorio Cottafavi, dopo la sua revisione in chiave esistenzialistica arrischiata da Carlo Terron, ecco questo *La Dame aux camélias* (*La signora delle camelie*, 1953) di Raymond Bernard, dove il celebre testo di Alexandre Dumas figlio viene sottoposto ad un singolare trattamento, tutt'altro che scevro di familiarità discutibili (vedi il dialogo che pure è firmato da un Natanson) e addirittura da scivolate nel farsesco (vedi, per esempio, la sorprendente assegnazione del personaggio di Varville al pupazzettistico Jean Parédès). I termini del sacrificio di Margherita vengono modificati, in seguito alle alterazioni apportate alla figura del padre Duval, fatto discendere dal suo piedestallo "di integrità" ed impersonato da un Gino Cervi assai buffo e poco persuaso. Non manca neppure una notte supplementare trascorsa da Armando con Margherita, per cui il famoso lancio del denaro avviene in circostanze assai diverse, e precisamente in camera da letto anzi che in un salone mondano. La fattura del film, ad onta dello sforzo scenografico e degli squisiti costumi indossati dalla protagonista, è men che mediocre, anche a causa di uno sbavatissimo

"gevacolor", esasperantemente violaceo. I due amanti sono Roland Alexandre, più bello che convincente e Micheline Presle, che supera la prova con una delicata sincerità di slanci romantici, sorvegliati da una moderna sensibilità.

Sacha Guitry non si è assegnato, una volta tanto, un personaggio in *Ho ucciso mia moglie* (*La Poison*, 1951), ma non per questo ha rinunciato a mettersi in mostra: a tale scopo egli ha escogitato una presentazione dei collaboratori del film, nella quale ha agio di sfoggiare alcune *boutades*, secondo il suo consueto stile, spiritosamente superficiale. L'ambientazione del racconto e la tipologia dei personaggi non sono quelle salottiere, care a questo autore; si apparentano, caso mai, a certo gusto alla Pagnol. Siamo infatti in provincia ed il protagonista è un poveraccio, afflitto da una moglie insopportabile, il quale decide di eliminarla e, prima di far ciò, si reca da un avvocato, specializzato nel far assolvere gli assassini, allo scopo di ottenere da lui preziose indicazioni sul miglior modo per compiere il delitto con garanzie di immunità (al fine di riuscire nel suo intento egli finge di averlo già commesso). Le complicazioni nascono allorché l'avvocato, già messo in difficoltà da una sorta di apologia dell'assassinio da lui tenuta alla radio, si accorgerà del tiro che gli è stato giocato dal suo cliente provinciale. Il quale non mancherà di sfoggiare al processo una parlantina imprevedibilmente scaltra e di ottenere l'assoluzione. Sebbene la struttura del racconto sia meccanica ed elementare, l'esordio non manca di qualche umore nella descrizione dell'ambiente e dei tipi, ma presto il mare delle parole che vogliono essere spiritose ad ogni costo, e talora in maniera un po' greve, non tarda a sommergere tutto, mentre Michel Simon, seppure saporoso ed eloquente nella sua mimica, cede sempre più, con il progredire della storia, alle tentazioni di un istrionismo che la frequenza dei primi piani denuncia implacabilmente.

L. Chiarini, *Il film nella battaglia delle idee*, Bocca, Milano-Roma 1954.
Non saprei dire che cosa abbia spinto Chiarini ad attribuire, a questo suo ultimo libro, un titolo che costituisce la traduzione letterale di un'opera recente di John Howard Lawson. E viene da domandarsi con quale titolo verrà presentata quest'ultima, quando, come è annunciato, essa sarà stata tradotta in italiano.

Originale o no che sia, il titolo corrisponde abbastanza efficacemente alla sostanza del volume, il quale, se non manca di umori polemici (ma essi costituiscono, su per giù, la condensazione di quelli contenuti in *Cinema quinto potere*), si discosta sensibilmente dall'opera da noi recensita non molto tempo fa per un orientamento meno legato alle contingenze politiche, più "estetico", orientamento di cui sono testimonianza i titoli generali dei primi due fra i tre grandi capitoli da cui il volume è costituito: *Film, testo letterario e spettacolo* e *Discorso sul neorealismo* (il terzo si intitola *Fra critica e polemica*).

Con tale orientamento, che corrisponde a quello seguito da Chiarini in altre sue opere importanti, come *Cinque capitoli sul film* o *Il film nei problemi dell'arte*, fa, in certo modo, contrasto il sistema secondo cui il libro è stato composto. Giacché esso risulta dalla fusione (o, nei casi meno felici, dalla giustapposizione) dei molti scritti – saggi, articoli, recensioni, note – dall'autore pubblicati durante questi ultimi anni in riviste specializzate e non. Ora, è doveroso notare come tale metodo, spesso seguito dagli studiosi e dallo stesso Chiarini ripetutamente sperimentato con risultati di maggiore coesione, non sia senza inconvenienti, specie quando l'autore limiti al minimo l'inserzione di scritti composti per l'occasione e largheggi nell'inclusione di scritti nati in ben varia circostanza.

I nostri lettori conoscono e stimano Chiarini, ed è quindi superfluo sottolineare come ogni suo scritto nasca come espressione lucida di un pensiero maturo e vivo, anche quando discutibile. Diamo quindi per ammessa la qualità intrinseca di tutti gli scritti contenuti in *Il film nella battaglia delle idee*. Ma osserviamo come essa non esca sempre intatta dall'operazione di accostamento e di cucitura. Anzi tutto perché talvolta le suture sono un po' fragili e casuali, e quindi soltanto apparenti, e il discorso rischia di apparire slegato; e poi, perché è ben arduo creare una piena compatibilità ed

armonia tra scritti di così varia occasione e di così varia data. In un mondo convulso come il nostro, e particolarmente nel settore cinematografico ed in quello politico ad esso strettamente collegato, pochi anni contano come un vasto periodo. Durante il loro corso la situazione esteriore si è trasformata, certi problemi si sono modificati nei loro termini, ed il pensiero di uno studioso e di un uomo di battaglia ha subìto una evoluzione.

Di tutto questo libro di Chiarini è specchio; ma specchio, talvolta, quasi involontario, in quanto gli scritti si succedono per lo più non datati, in una successione logica e non cronologica, e quindi con inevitabili "ritorni all'indietro" da un punto di vista di pensiero. Io non nego l'utilità di un libro del genere, specie allorché si basi su un materiale di prim'ordine come quello che costituisce la copiosa produzione giornalistica e saggistica di Chiarini. Ma sono del parere che sia preferibile una sua impostazione a carte, diciamo così, più scoperte. Chiarini ha sì avvertito il lettore, all'inizio, circa la natura del suo libro, ma, secondo me, avrebbe dovuto andare oltre, e non preoccuparsi tanto di cercare un nesso logico tra scritti lontani nel tempo quanto di crearlo dall'esterno in maniera, magari, "narrativa". Penso, cioè, a quello che con tanto brillanti risultati fece René Clair col suo *Réflexion faite*, libro nel quale il regista francese mise a confronto il se stesso di trenta o venti anni fa col se stesso del momento in cui compilava il libro, cioè del 1950. In tal modo la riesumazione di vecchi scritti risultava drammatizzata e resa più agile dalla contrapposizione ad essi di altri nuovi ed appositi, e i mutamenti di idee venivano apertamente dichiarati e dibattuti.

Ora, non dico che Chiarini dovesse fare proprio la stessa cosa, anche perché i suoi scritti abbracciavano un periodo assai più ristretto. Ma egli avrebbe potuto, comunque, lasciar cadere qualche brano superfluo e digressivo rispetto alla linea del volume e provvedere, in sede di compilazione, ad una più completa legatura dei brani accolti, evitando così, per citare un esempio, le sproporzioni che si verificano nella parte storico-critica dedicata al neorealismo, dove taluni film o registi hanno spazio maggiore, altri minore ed altri ancora nullo non sempre in proporzione alla loro importanza e significato, ma talvolta in proporzione al materiale pronto di cui l'autore si trovava a disporre.

Chiarita questa riserva di carattere generale cui la fisonomia del volume mi induce e lasciando da parte, in questa sede e trattandosi di scritti ormai acquisiti, la valutazione di taluni giudizi che mi sembrano non ac-

cettabili (a cominciare da quello su *Luci della ribalta* che suggella il volume) e di talune posizioni teoretiche, le quali potrebbero venir sottoposte a discussione, anche perché qua e là – e forse solo apparentemente, in conseguenza della struttura e natura del libro – contraddittorie, non rimane che da invitare il lettore a leggersi o a rileggersi queste pagine. Ché la lettura non potrà non riuscir profittevole, data la ricchezza di sostanza nel volume contenuta. Senza voler accettare integralmente le posizioni di Chiarini, il suo punto di vista sulla revisione critica e la sua distinzione tra spettacolo e film, la sua interpretazione del neorealismo, le sue opinioni sulla metodologia critica, sul cinema didattico e su quello documentaristico sono tra le più vive della saggistica contemporanea, nate come sono da un ripensamento dell'estetica idealistica alla luce delle esperienze teoretiche e pratiche che ad essa si sono succedute e che l'autore è andato assimilando e sottoponendo a proficua meditazione.

Venezia ha bisogno del bisturi - I film della XV Mostra

a. VII, n. 141, settembre 1954, pp. 509-532

Alle consuete curiosità, destate dall'annuale appuntamento veneziano, una, stavolta, se ne era aggiunta: quella relativa alle peculiarità della nuova gestione, affidata, come si sa, ad Ottavio Croze, già direttore della Mostra in tempi calamitosi, dal 1935 al 1942. Croze non ha smentito la sua fama di persona affabile e garbata, desiderosa di aprire un "colloquio" il più ampio possibile e di smussare le angolosità della situazione. La sua ospitalità è stata improntata ad una discrezione signorile, ha mirato a stabilire un'atmosfera di cordialità democratica e svincolata dalla soggezione alle forme. Né la positività del suo apporto si è limitata ad una simile influenza "atmosferica". Essa è stata avvertibile, ad esempio, in talune particolarità marginali, ma non trascurabili, quali la scelta rigorosa dei documentari da abbinare ai film in concorso. Mentre per il passato, tra le opere degne, premiate dalla apposita giuria, altre se ne erano inserite, di assai meno pregevoli, solo perché firmate dai soliti "amici di famiglia", quest'anno il pubblico del Lido ha potuto effettivamente assistere alla proiezione di tutti o quasi i cortometraggi più significativi. Sembreranno sciocchezze, ma in realtà denotano una tendenza apprezzabile al "risanamento" del costume. E già che

si sta parlando di documentari aggiungiamo di aver con piacere appreso dalla voce di Croze come egli non abbia alcuna intenzione di far trasferire a Roma la manifestazione, anzi come ne stia studiando un ridimensionamento su basi che ci sembrano assai giudiziose (preselezione dei film più meritevoli, da includere nei programmi della Mostra d'Arte, prolungamento di questa per alcuni giorni, allo scopo di proiettare il "grosso" dei documentari). A Roma – per particolari motivi "tecnici" – è possibile che si trasferisca la Mostra del Film per Ragazzi. Tali motivi non mancano di plausibilità; comunque ci riserviamo di commentarli qualora il provvedimento venga reso ufficialmente noto. I fatti hanno dato pure smentita ad un'altra voce, secondo la quale il nuovo direttore avrebbe avuto intenzione di non dar seguito alle rassegne retrospettive, che costituiscono una parte essenziale della manifestazione veneziana. Quest'anno abbiamo infatti avuto una rassegna tedesca, su cui altri riferisce in questo stesso fascicolo, e che ha fatto seguito alle rassegne italiane e francesi. Purtroppo essa è stata preparata con una certa frettolosità e con un inspiegabile criterio "autarchico", da parte della Cineteca Tedesca, di modo che è risultata monca e poco più che indicativa, pur offrendo spettacoli, se isolatamente considerati, di interesse ragguardevole. Per l'anno prossimo Croze ha già gettato le basi, con il Museum of Modern Art di New York, per una rassegna del cinema statunitense, e non resta che compiacersi dell'iniziativa ed augurarsi che tale rassegna abbia l'ampiezza desiderabile.

Una delle innovazioni più appariscenti introdotte dalla nuova direzione è stata quella della soppressione delle proiezioni pomeridiane per il film in concorso. Ciò allo scopo di porre in partenza tutti i film sulla stessa linea e di evitare i malcontenti da parte di chi, essendo stato assegnato al programma pomeridiano, si sarebbe inevitabilmente lagnato come per un arbitrario declassamento. Il nuovo sistema, se non ha evitato da una parte il moltiplicarsi delle proiezioni (quelle fuori concorso sono risultate talvolta, come vedremo, di essenziale interesse, ma in altri casi sono apparse quali zeppe da evitarsi), ha portato ad un sensibile appesantimento dei programmi serali, appesantimento che ha finito per nuocere agli stessi concorrenti cui si presumeva invece di giovare. Se in genere il primo film è stato proiettato a sala completa (ma ciò è avvenuto solo perché si è praticato, a torto, un assiduo spregio degli orari stabiliti), non altrettanto si è verificato per il secondo, che più di una volta è terminato alla presenza delle

sole autorità e *vedettes* e di quei pochi fanatici (tra i quali non ci vergogniamo di essere annoverati), i quali, stringendo i denti, sono disposti ad arrivare fino al termine della proiezione di un film, per scadente ch'esso sia, anche quando questo comporti una ininterrotta presenza in sala dalle 21 alle 2 del mattino. Quattro, cinque ore di proiezione sono palesemente troppe, a lungo andare le facoltà discriminative si ottundono, è difficile che un'opera possa sembrare apprezzabile alla quinta ora consecutiva di proiezione. Per rimediare non ci sono che due strade, da seguire contemporaneamente: diminuire il numero dei film (quest'anno si è già fatto un piccolo passo in tale direzione, ammettendo in concorso solo ventisette film; ancora troppi, tuttavia, se si pensa che l'immaturissima Argentina ne ha presentati due; che gli Stati Uniti ne hanno potuto introdurre, e con scarso costrutto, ben cinque, a dispetto dei regolamenti; che nel complesso delle opere ammesse se ne poteva contare ben più di un terzo assolutamente sprovvisto dei requisiti minimi per apparire ad una mostra d'arte; ed infine che il numero delle nazioni presenti era abbastanza esiguo: 13) ed estrarre a sorte l'ordine delle proiezioni, fermo restando magari il diritto d'ogni nazione ad avere una sua serata. Potrebbe così capitare, e non sarebbe spiacevole, che la Mostra, anzi che aperta da un mediocre *thriller* e chiusa da una sconcia *brochure* turistica, ambedue americani, venisse inaugurata, poniamo, da un film svedese e conclusa da uno brasiliano. Sono chimere, forse, dati i tempi, ma la buona volontà, espressa in proposito da Croze, può costituire un incentivo a sperare. Egli ci ha confessato come già quest'anno il programma degli spettacoli fosse stato studiato con criteri più razionali (l'inaugurazione era stata riservata al Giappone) e come il disegno abbia dovuto essere abbandonato in seguito al ritardo con cui sono pervenute le copie di molti film. Ora, anche questo è un inconveniente cui è opportuno porre rimedio. Se no, accadrà come stavolta che, avendo ammesso in gara il ritardatario *Giulietta e Romeo*, si è dovuto fare altrettanto per lo scadente *La quintrala* (lasciando magari fuori dell'uscio il meno energicamente sostenuto *Raíces*). Insomma, i problemi di fondo sussistono, né Croze, che assunse la carica piuttosto tardi, si è mai illuso di poterli risolvere fin dal primo anno. Ci auguriamo solo che egli desista dal proposito di ritirarsi, convinti come siamo che, se la burocrazia si deciderà a lasciargli mano completamente libera, i progressi saranno presto avvertibili.

Senza gli impacci della burocrazia e della politica è assai probabile

che la Russia e le altre nazioni dell'Europa orientale sarebbero quest'anno state presenti, a dispetto anche del famoso art. 4 del regolamento, di cui è pur auspicabile la soppressione o la modifica. Siamo convinti che certe "gaffes" che si commettono a Roma la direzione della Mostra è ben in grado di evitarle. Come è doveroso ed urgente fare, se si vuol arrestare la decadenza di Venezia. È inutile nascondersi che quest'anno essa, come avevamo avvertito un mese fa, ha offerto un panorama interessante, ma monco, lacunosissimo. Non si può riconfermare un primato mondiale senza raggiungere la più ampia rappresentatività, senza cioè ospitare regolarmente quelle cinque o sei nazioni cinematograficamente importanti, che quest'anno si sono astenute. Il primato non solo cronologico ma morale di Venezia si è affermato con l'ospitalità concessa, in pieno periodo fascista, ai film sovietici, spesso sensibilmente colorati dalla così detta "propaganda". Esso potrà essere riconfermato, quando la direzione della Mostra sarà stata messa in grado di ristabilire al Lido quella sorta di porto franco che vi si instaurò venti e più anni or sono, porto franco che sarebbe in grado di accogliere anche le opere dei paesi diplomaticamente non rappresentati in Italia, quali la Cina o la Germania orientale. L'ospitalità, resa più aperta da un lato, deve essere circoscritta dall'altro. Occorre ripristinare una rigorosa commissione di selezione, dotata di poteri assoluti, ed evitar di accettare presso che a scatola chiusa i prodotti inviati dai singoli governi. Se per avventura una nazione non dispone, per un anno, di opere idonee per una mostra d'arte, ebbene si astenga. Quattro o cinque per lo meno sono le nazioni di cui quest'anno avremmo potuto vantaggiosamente fare a meno. Tutt'al più si potranno riservare le proiezioni del pomeriggio a quelle nazioni che, non disponendo di film tali da venir accolti dalla commissione, desiderano tuttavia essere presenti, a titolo di documentazione e limitatamente ad una sola opera ciascuna. Analogo criterio restrittivo va applicato alle nazioni di più vasto respiro produttivo, propense ad inzeppare le loro rappresentanze con opere di mera portata commerciale: inutile fare esempi, il discorso qui abbozzato verrà chiarito più oltre, in sede di resoconto critico. Varrebbe la pena di tentare la formula di una Mostra unicamente per *inviti*, inviti a singoli film, e non a nazioni, da diramarsi previa consultazione tra la direzione ed esperti di provata competenza ed indipendenza, scelti nei singoli paesi. Una formula del genere consentirebbe anche di controbattere efficacemente la deliberazione ormai ben nota della Federazione

Internazionale dei Produttori, tendente a stabilire un'alternanza tra Venezia e Cannes e motivata dalla constatata decadenza delle due manifestazioni, decadenza dovuta ad un insano superaffollamento. Se tale formula fosse stata applicata quest'anno, al posto di talune opere accolte in concorso ne avremmo vedute altre, presentate invece quasi alla macchia (*Martin Luther* al posto di *Three Coins in the Fountain*, *Raíces* al posto di *El río y la muerte*, e così via), o rimaste nei paesi d'origine. Non ci nascondiamo, s'intende, le difficoltà inerenti all'instaurazione di un siffatto sistema "rivoluzionario", ma riteniamo sia giunto il momento di far uso del bisturi. Senza esitare a spostare le date della manifestazione, qualora si constati che quelle attuali cozzano contro certe esigenze stagionali della produzione (il calendario della Mostra ha dovuto essere modificato all'ultima ora perché le copie di vari film non erano ancora pervenute, e fino all'ultimo si è stati incerti sull'effettiva presenza di questo o quel film; altre opere sono rimaste escluse dalla competizione perché giunte a termini scaduti). Croze ci ha dichiarato che la prospettiva di poter organizzare una mostra indipendente dai vincoli posti dai governi e dalle grandi case di produzione sarebbe tale da allettarlo a rinunciare ai propositi di ritiro. Lo prendiamo in parola. Certi che, in tale eventualità, egli avrebbe l'appoggio compatto di tutto il mondo della cultura cinematografica.

Qualsiasi riforma di struttura sarebbe tuttavia destinata a rimanere inoperante qualora essa non coinvolgesse una riforma del sistema secondo cui viene composta la giuria e vengono assegnati i premi. Quest'anno ci aveva allarmati il ritorno alla formula dei premi a motivazione fissa, che eravamo, anni fa, riusciti a far sopprimere dalla precedente direzione. Era così riapparso, accanto ad altri premi assurdamente vincolanti, il contraddittorio premio per la miglior regia. Per fortuna la giuria ha dato prova di buonsenso, abolendo le motivazioni fisse e considerando tutti i premi, eccettuate le due coppe Volpi per gli attori, come altrettante ricompense a motivazione libera. Norma, è ovvio, che deve essere riconfermata, limitando al massimo il numero complessivo dei premi e proporzionandolo al numero dei film ammessi in competizione (premiare un quarto dei film in gara, come è avvenuto stavolta, significa già dar prova di larghezza; occorre stringere piuttosto che allentare i freni, stabilendo comunque, accanto al Leone d'Oro di San Marco, un numero elastico di premi a disposizione della giuria, fino ad un massimo, che potrà essere di cinque, sette, a seconda

dei casi, ivi comprese le coppe Volpi, che nulla vieta di conservare).

Riguardo alla composizione della giuria, quest'anno, come avevamo notato un mese fa, è stato compiuto un primo progresso, con l'istituzione della giuria internazionale formata da esperti. Ma, a parte il fatto che non proprio tutti i presunti esperti lo erano effettivamente, la scelta è avvenuta in definitiva secondo un criterio di dosaggio "politico" non troppo obiettivo. Ciò è risultato evidente non tanto in un primo tempo, quanto all'ultima ora, allorché ai sette nomi inizialmente annunciati in via ufficiosa altri due se ne sono aggiunti, quello di un critico francese di fisionomia "conservatrice" e quello di un critico (o ex critico?) italiano di aperta provenienza vaticanesca, il quale andò ad aggiungersi al già previsto rappresentante dell'Azione Cattolica. Che, nella situazione attuale, le correnti strettamente confessionali abbiano diritto di farsi rappresentare in giuria non discutiamo (anche se a loro disposizione esiste a parte il premio dell'O.C.I.C.), ma che esse debbano pesare oltre misura non riteniamo giustificato, specie quando si constati come nella composizione della giuria siano state deliberatamente ignorate altre correnti culturali. È chiaro che qui non si fa questione tanto o soltanto di persone, ma di metodi. Perché la giuria abbia prestigio per imporsi occorre che sia largamente rappresentativa delle più varie correnti e dei più vari paesi (tra questi occorre tuttavia stabilire un turno, una giuria tanto meglio funziona quanto meno numerosa sia); e che di tali correnti e di tali paesi vengano designate le figure meglio qualificate, in base al criterio dell'appartenenza al mondo della "cultura cinematografica". A queste condizioni la composizione della giuria di quest'anno è in buona misura venuta meno; e tuttavia vogliamo considerare l'accettazione del principio dell'internazionalità come un progresso, un punto di partenza, secondo quanto dicevamo nel nostro scorso editoriale. Se il buonsenso stia per prevalere potremo constatare presto, forse, qualora ci si decida ad accogliere un altro saggio suggerimento e ad annunziare la composizione della giuria per il 1955 all'atto stesso della diramazione degli inviti, cioè tra qualche mese, come si conviene ad una manifestazione che voglia rafforzare il proprio prestigio nell'ambito internazionale.

Tale giuria dovrà esser posta nelle condizioni di poter deliberare con assoluta tranquillità, senza timore di urtare suscettibilità politiche o di orgoglio nazionale e industriale. L'affermazione potrà sembrar superflua nella sua ovvietà; eppure nel *palmarès* di quest'anno sono apparse, ancora una

volta, avvertibili le tracce di siffatte preoccupazioni. Non crediamo di arrischiare ipotesi temerarie sostenendo che il premio per l'interpretazione maschile è andato a Jean Gabin anzi che a Marlon Brando, più che in grazia di un intimo convincimento da parte dei giurati, in omaggio al desiderio di non lasciare la Francia a mani vuote. Questo sarebbe stato comunque il minore dei mali: il riconoscimento ad un attore fresco, giovane, nuovo come Brando avrebbe forse assunto più vivace significato che non la ritardata consacrazione di Gabin, ma l'eccellenza di quest'ultimo, specie in *Touchez pas au grisbi*, lo aveva reso più che meritevole di un premio. Più fastidiosamente evidente il criterio distributivo è affiorato nel premio a disposizione regalato ad *Executive Suite* per il suo complesso d'interpreti. Efficientissimo, non discutiamo, ma posto al servizio di un film mercantilmente spettacolare, che non valeva davvero la pena di menzionare, e che si è voluto invece premiare per evitare le ire della M.P.A.A., alla quale non poteva evidentemente bastare il premio a *On the Waterfront*, frutto di una produzione semi-indipendente. Accanto a questi meno clamorosi atti di conformismo e a qualche atto di moderato coraggio – la non assegnazione d'un altro dei premi supplementari a disposizione e della Coppa Volpi per la migliore attrice, per la quale in effetti nessuna candidata con tutti i titoli in regola si era profilata (a noi, tuttavia, non sarebbe dispiaciuto se la scelta fosse caduta su Susan Shentall, "non attrice" di aurorale trasparenza) – la giuria ha poi commesso uno sproposito marchiano, tale da infirmare da solo l'attendibilità di un verdetto, che pur equamente riconosce il primato di *Giulietta e Romeo*, l'elevatissimo livello della produzione giapponese, i solidi numeri di *On the Waterfront*: essa ha cioè conferito uno dei riconoscimenti più alti a *La strada*, opera insolita e a tratti poetica, ma decisamente sbagliata e che la stessa giuria non ha potuto se non definire "tentativo", ed ha completamente ignorato *Senso*. Tale "dimenticanza", susseguente ad una serie di manovre e di "gaffes" che hanno avuto per oggetto il film di Visconti, ha assunto un sapore particolarmente sgradevole. Noi siamo del parere che *Senso* debba considerarsi opera strutturalmente imperfetta, siamo del parere che il gran premio sia sacrosantamente andato al film di Castellani, in quanto più omogeneo, più equilibrato. Ma ci sembra che il primo film da menzionare dopo il vincitore dovesse essere *Senso*, per il suo miracoloso splendore decorativo e per le molte altre sue virtù, che più sotto cercheremo di illustrare. Ammettiamo che altri potesse, in buona fede, pre-

ferirgli questo o quel film giapponese e magari *On the Waterfront*, sebbene la cosa possa suonar strana. Non ammettiamo che un film, il quale onora come pochi il nostro cinema, sia stato escluso dalla premiazione. Si tratta di un'assenza che fa vergogna a chi l'ha provocata. (Come, per altro verso, fa vergogna ai suoi inscenatori la chiassata, di cui sono stati protagonisti, a suon di fischietti "prefabbricati", gli intellettuali e i critici di estrema sinistra, durante la cerimonia della premiazione). Se la giuria ha prestato orecchio a suggestioni estranee è venuta meno ai propri doveri ed ai propri diritti; se invece ha effettivamente deciso secondo coscienza – ed è più che possibile, a giudicare dai pareri di questo o quel suo componente con cui abbiamo avuto occasione di scambiare idee – ha preso una solenne cantonata, che purtroppo rimarrà iscritta nella storia di Venezia, accanto a molte altre. In ogni caso, si è squalificata.

I FILM DELLA XV MOSTRA

Alla vigilia dell'apertura della Mostra avevamo indicato i suoi presumibili punti di forza nella rappresentanza italiana, in quella giapponese e, sul piano industriale, in quella americana. I fatti non ci hanno smentiti, anche se il complesso statunitense è risultato in pratica assai più modesto del prevedibile. Una circostanza bizzarra è piuttosto da rilevare: della rappresentanza italiana ufficiale hanno fatto parte le due opere meno riuscite, *La romana* e *La strada*, mentre, per varie ragioni, non tutte simpatiche, ne sono rimaste escluse le due di gran lunga più significative: *Giulietta e Romeo* e *Senso* (anche il problema della commissione di selezione, dei criteri per la sua composizione, dei mezzi per salvaguardare la sua indipendenza rientra nel discorso generale, concernente la via da seguire per salvare Venezia).

Il caso di *Giulietta e Romeo - Romeo and Juliet* di Renato Castellani è del tutto particolare: si tratta infatti di una coproduzione sulla quale le due nazioni interessate, Gran Bretagna ed Italia, vantano eguali diritti. A noi in questa sede le questioni finanziarie interessano fino ad un certo punto. E fino ad un certo punto interessa che la gran maggioranza degli interpreti sia, per ovvie ragioni, inglese. Italiano vogliamo considerare il film, perché italiano è il suo unico autore (scenarista e regista) e perché italiana è la chiave in cui egli ha interpretato il testo shakespeariano. Come è noto, in origine Castellani aveva addirittura pensato di basarsi non sulla tragedia, ma sulla novellistica italiana da cui prese le mosse, per il tramite del francese Boaistuau, quell'Arthur Brooke che fornì a Shakespeare, con i propri versi, la materia prima per

l'ispirazione: i suoi autori furono, in origine, i Luigi da Porto, i Masuccio Salernitano, i Matteo Bandello. In un secondo tempo Castellani giunse alla conclusione che non vi era motivo di ignorare Shakespeare e la struttura "definitiva" che egli aveva dato alla storia dei due amanti di Verona, ma non per questo deve considerarsi inutile la prima fase del lavoro che il regista aveva compiuta tenendo sott'occhio i testi novellistici. D'altro canto, egli intese accostarsi a Shakespeare con un rispetto non feticistico, pronto a concedersi tutte quelle libertà che avessero potuto parer opportune, ai fini dell'espressione di un determinato contenuto, caro a Castellani, il quale nelle dichiarazioni preliminari amò insistere sulla perfetta consequenzialità del suo passaggio dagli eroi popolareschi e neorealistici della sua trilogia postbellica a quelli più illustri della tragedia shakespeariana. Con l'insistere nel presentare *Giulietta e Romeo*, se non come un film, a modo suo, neorealistico, come una sorta di prosecuzione del discorso iniziato con *Sotto il sole di Roma*, *È primavera*…, *Due soldi di speranza* Castellani dava prova di una certa civetteria polemica. E tuttavia non barava. Ci siamo infatti accorti, dinnanzi al film, di come esso infrangesse sovente le barriere della tradizione scenica, e non soltanto perché i suoi protagonisti non erano troppo lontani dall'età da Shakespeare prevista per i suoi eroi (circostanza comunque non inedita), ma perché la loro vicenda veniva sottratta ai vincoli della convenzione o del decorativismo fine a se stesso, immersa in un'atmosfera più solare, più calda. È evidente che il richiamo di Castellani ai propri film precedenti vuol avere un significato polemico, ma esso va interpretato con giudizio. Non è che il regista abbia voluto ridurre Shakespeare alla misura di Castellani, soltanto ha posto l'accento, nell'interpretare Shakespeare, su quegli aspetti che meglio combaciavano con la propria sensibilità quale era andata manifestandosi nelle opere precedenti. Con le sue dichiarazioni Castellani aveva forse inteso anche smentire quanti preconizzavano un suo ritorno ai gelidi formalismi di *Un colpo di pistola* da cui era partito. Ed in effetti *Giulietta e Romeo* è film dotato di ben altra carica umana che non quella squisita esercitazione compositiva, realizzata nello spirito de *l'art pour l'art*, ma può essere meglio compreso qualora si faccia riferimento agli esordi di Castellani, il quale ha, con questa sua opera, fuso in armonia di forme i vari ed apparentemente contraddittori aspetti delle sue esperienze. Il precedente di *Un colpo di pistola* consente di accogliere senza eccessivo stupore la squisita euritmia formale di *Giulietta e Romeo*. Certo, il tempo ha insegnato varie cose a Castellani: ad evitare le gra-

tuite suggestioni barocchistiche di uno Sternberg (*Zazà*), a valersi dei personaggi – anche se consacrati da una tradizione – non come di pedine eleganti e futili, ma come di creature umane, della cui psicologia più segreta andare alla ricerca, magari a costo di abbattere i *tabù* tradizionalistici e di prestare ad essi qualcosa delle proprie private inclinazioni. In questo senso Romeo e Giulietta sono qui diventati figli di Castellani, come Ciro o Carmela, in quanto il regista, pur non discostandosi né dalla traccia, né, sostanzialmente, dalla lettera shakespeariana, ha liberamente ricostruito il loro cammino psicologico. Egli ha immaginato una Giulietta dolce sì, ma infantilmente volitiva, una Giulietta forte, padrona del proprio destino, e un Romeo entusiasta ed avventato, prima che sospiroso. Da questo ridimensionamento psicologico derivano certe innovazioni apportate da Castellani, su qualcuna delle quali può essere lecito il dissenso o il dubbio: il suo Romeo irruento e irriflessivo uccide, infatti, Paride non in regolare duello, ma con una improvvisa e poco cavalleresca legnata, menata brandendo un candelabro. Lì per lì confesso di aver trovato il particolare *shocking*, poi ho riflettuto che forse esso trovava la propria giustificazione nella luce particolare sotto cui il regista aveva veduto il suo eroe.

Il lavoro compiuto da Castellani sul testo di Shakespeare ha avuto caratteristiche di minutissimo mosaico: nel film si ritrova gran parte di tale testo, ma non nella sua originaria successione, bensì in una successione nuova, derivante non soltanto da tagli e da interpolazioni, ma soprattutto dalla ridistribuzione dei frammenti in cui Castellani ha composto questa o quella scena. Non mi riferisco tanto a casi come quello dello scontro iniziale fra Capuleti e Montecchi, in cui il regista, sciogliendosi dai vincoli della convenzione teatrale, ha movimentato l'azione, spezzandola e seguendola attraverso un mutare di luoghi, ma a casi come quello della scena relativa alla presunta morte di Giulietta. Sul grido angosciato della nutrice, per il tramite di una rapida inquadratura "corale", con un affannato accorrere di donne dal cortile, Castellani ha staccato collegando la figura giacente di Giulietta con quella di Romeo, che, colto da irrequietezza quasi presaga, si rizza dal suo giaciglio mantovano. Il rimanente della scena di cui sopra, con il "compianto" dei genitori Capuleti, è trasferito poco oltre e si svolge non più nella camera da letto, ma nella cripta. Esempi di questo genere potrebbero moltiplicarsi. Ed è attraverso una elaboratissima fatica di scenarista, intento ad una nuova sorta di gioco di pazienza, che Castellani ha gettato

le basi per il suo film. Sceneggiatura "di ferro", quale si conveniva ad un rischioso esperimento del genere. Da cui sono state espunte non soltanto quasi tutte le divagazioni marginali in chiave semi-farsesca (vedi il rilievo modesto conferito nel film alle figure dei servi), ma anche personaggi quale lo speziale di Mantova da cui Romeo ottiene il veleno, soppressione, questa, che ha comportato una variazione circa il modo del suicidio del protagonista. Ma la rinuncia più vistosa è stata senza dubbio quella relativa al personaggio di Mercutio, che figura sì nel film, ma appena abbozzato e privato di tutti i suoi attributi più peculiari. In omaggio a un criterio di attendibilità storica, in conformità con la scrupolosa ambientazione italiana e quattrocentesca, Castellani ha rinunziato alle fantasie alate di quel personaggio, alla regina Mab e agli altri suoi estri suggeriti dall'eufuismo elisabettiano. Tale decisione, se ha forse giovato al rigore della narrazione, alla sua elegante asciuttezza, non è stata priva di conseguenze depauperatrici, il filone poetico recato da Mercutio nella tragedia essendo ricchissimo e d'altro canto la sua amicizia con Romeo, il suo contrasto psicologico con lui costituendo elementi non trascurabili del quadro. A simili rigori hanno fatto riscontro episodiche concessioni: il lavoro di interpolazione è stato svolto con un gusto e una discrezione, che non dovrebbero troppo urtare neppure un intransigente cultore di Shakespeare, ma ciò non impedisce che Castellani abbia, per esempio, sentito discutibilmente il bisogno di fornire una giustificazione anche visiva del contrattempo per cui il frate inviato da padre Lorenzo a Romeo esule non giunge a destinazione, determinando involontariamente il precipitare della situazione. La scena in cui il frate rimane rinchiuso nella stanza dell'appestato è forse l'unica cosa di mediocre gusto che io abbia rilevata nel film. Si tratta, infatti, forse, del solo caso in cui Castellani ha ceduto a una equivoca tentazione di realismo ad oltranza.

Altra volta – scena del ballo – il regista ha peccato in senso contrario, facendo comparire Romeo privo di maschera. A un'altra celebre scena, poi – quella del balcone – ha forse nuociuto la poco felice posizione di Romeo, sulla scala. In genere, comunque, le interpolazioni hanno avuto carattere più che altro descrittivo, ed è talvolta grazie ad esse che il film ha raggiunto con maggiore autonomia e limpidezza il proprio clima poetico: alludo specialmente alla straordinaria scena del matrimonio, dove il passaggio dal semicerchio dei monaci, intenti al canto di celesti note gregoriane, ai due amanti, la cui comunione in un purissimo bacio avviene attraverso una

grata, determina un clima di misteriosa suggestione, di rispondenza immediata tra cielo e terra. Sensazioni che si riproducono, ad esempio, durante lo svolgersi del funerale di Giulietta, nel quale lo splendore del gioco cromatico è temperato dal prevalere di un'assorta ieraticità. Sempre evidente, del resto, è questo mutevole equilibrio tra la squisitezza decorativa e la castigatezza di una narrazione realisticamente orientata. Per trovare un giusto punto di fusione Castellani si è, anzi tutto, creato una sua geografia ideale, che qualcuno ha trovato discutibile e che a me è, invece, sembrata estremamente e funzionalmente *souple*, una geografia che consente di accostare Venezia e Verona, Siena e San Quirico d'Orcia e le mura di Montagnana, in un itinerario che ha una sua coerenza, anzi tutto, narrativa, e poi anche stilistica, se si pensa al lento incrostarsi di stili sul volto delle nostre antiche città. Entro tale geografia si sono inserite con discrezione le parti ricostruite, in maggioranza d'interno, improntate ad una rinascimentale semplicità e luminosità, anche se taluni interni possono ricordare il rigore austero di un Vermeer, rivissuto tuttavia attraverso la sensibilità e il gusto coloristico di un latino. Gusto da alluminatore, che si è estrinsecato in una prodigiosa tavolozza (operatore Krasker), intenta a individuare, scena per scena, la nota dominante, apportata in genere dai costumi (Leonor Fini), pazientemente studiati al fine di creare una particolare coerenza nell'interno d'ogni singola sequenza: vedi la policromia giallo-verde-rossa relativa al mercato, il gioco dei rossi più vivi durante il ballo, l'incorporea spiritualità dell'avorio delle tonache nelle scene conventuali, e via dicendo. Di volta in volta è affiorata così la lezione di un Piero della Francesca o di un Vittore Carpaccio, più ancora che di un Angelico da un lato o di un Mantegna dall'altro, poli estremi di un discorso decorativo alieno da ogni impaccio archeologico. Là dove Olivier (*Enrico V*, esempio fulgido tra tutti di film shakespeariano, con cui l'opera di Castellani è in grado di reggere, non troppo da lontano, il confronto) aveva puntato su programmatici valori di spettacolo, inteso anche nel senso di vitalizzante convenzione, che dalla scena partiva e alla scena finiva col ritornare, Castellani ha aspirato a sciogliere lo spettacolo (appena avviato dall'apparizione, ristretta al solo inizio, di John Gielgud-prologo) in immagini di vita, elaborate con un realismo, s'intende, filtrato attraverso la molteplicità dei richiami decorativi. Dove Olivier aveva mirato a una stilizzazione, Castellani ha mirato a una umanizzazione: a tale stregua è dato apprezzare a pieno il contributo della sua inedita Giulietta, Susan

Shentall, certi cui gesti di adolescente volontarietà, certi cui sorrisi di una fragrante castità costituiscono una rivelazione incantevole. Di fronte al miracolo di una simile autenticità di vibrazioni mi sembrano destinate a perdere di valore tutte le riserve più o meno grette di certi schizzinosi cultori di una cristallizzata tradizione britannica. Perfino il più sperimentato e pur baldo Laurence Harvey (Romeo) ha perduto in questo confronto, dove l'istinto ha prevalso sull'educazione. Senza negare con ciò che il contributo suo, come della pittoresca Flora Robson (nutrice), di Sebastian Cabot (Capuleto), di Mervyn Johns (frate Lorenzo), abbia positivamente influito sulla fisionomia dell'opera. Che nella storia del film shakespeariano rappresenta una posizione nuova e, se si vuole, spregiudicata. La posizione di un regista che ha cercato in Shakespeare soprattutto se stesso e non si è lasciato intimidire da presunti *tabù*.

Nella storia del film a colori *Giulietta e Romeo* rimarrà come un'operachiave, e altrettanto è lecito dire di *Senso* di Luchino Visconti, il quale ritrae il proprio altissimo prestigio soprattutto da una superiore consapevolezza decorativa, posta al servizio di una rievocazione ambientale di ampiezza e densità singolari. La Venezia absburgica, di una dorata opulenza (vedi la sequenza d'apertura durante lo spettacolo alla Fenice), e la Venezia minore e popolare (quel risveglio, nell'alba, in cui i due protagonisti, al termine del loro notturno vagare, s'imbattono negli scaricatori di frutta e verdura); la verde campagna con il suo lene, collinoso incanto e la stessa campagna percorsa dai fremiti accesi della battaglia; e, ancora, l'aristocratica e luminosa serenità della villa patrizia e la ottocentesca densità di taluni altri interni (vedi l'ultimo ritiro di Franz, così fitto di suppellettili puntigliosamente accostate a suscitare un'atmosfera ambientale), tutta questa ricca varietà di luoghi si è composta nel film in una raffinata unità, in cui il rigore formale si traduce in un impegno realistico di storicizzazione. Nella determinazione di un simile clima il "technicolor" ha esercitato una funzione essenziale, dominato con una maestria tale da aver scarsi riscontri (fra i pochi nei rileverò certa pesantezza nel trattamento delle carnagioni, durante la sequenza iniziale). Grazie soprattutto ad Aldo (sequenze della battaglia, squillanti nella loro ispirazione a un Fattori; sequenze della villa, in cui ricorre deliberatamente – il bacio – il ricordo di un Hayez), ma anche al suo ben degno continuatore Krasker (vedi soprattutto la sequenza della Fenice, con la felice contrapposizione dello scintillio della sala gremita a quel palcoscenico, do-

minato da tonalità programmaticamente melodrammatiche, le quali annunciano la chiave del racconto). Un vasto patrimonio di immagini (dagherrotipi, dipinti della scuola italiana, romantica e postromantica – il realismo, appunto, di Fattori –, della scuola tedesca) è stato messo a contributo per la ricostruzione di una società, di un ambiente, tali da poter legittimamente accogliere e giustificare i protagonisti e le loro psicologie. A un siffatto impegno decorativo, in senso tutto intimo, si sono adeguati i costumisti Escoffier e Tosi, allorché hanno conferito alla linea e ai toni cromatici dei costumi da loro ideati una stretta complementarietà rispetto agli ambienti (si veda come la serie di quelli indossati dalla Valli tenda non a fare stacco rispetto alla cornice, ma a diventare parte integrante di essa).

Entro tale cornice romantica Visconti ha inserito la propria esigenza di realismo. Un realismo, come sempre, polemico, il quale per questa volta ha voluto valersi di una impostazione narrativa "melodrammatica". L'apertura del film, sulla rappresentazione del *Trovatore*, è l'annuncio di una chiave coerentemente seguita (a questa stregua si giustifica la scelta dei turgidi impasti della *VII Sinfonia* di Bruckner per il commento musicale). Melodramma non nel senso di convenzione fittiziamente spettacolare, ma nel senso di dimensione romanticamente ingigantita dei personaggi con le loro psicologie e dei fatti che da queste derivano o contro cui esse cozzano, personaggi e psicologie e fatti interpretati, tuttavia, insisto, secondo il metro di una indagine realistica. Nel ricorrere a un racconto di Camillo Boito di cui conservò il titolo Visconti intravide in esso aperture che quel testo non prevedeva, ma poteva consentir di cogliere a uno spirito avvezzo alla riflessione storicistica. In quella squallida vicenda d'amore – di lussuria, meglio che d'amore –, una storia dominata da un distacco gelido e impersonale di narratore, accortissimo nel suggerire, attraverso tale distacco, il cinismo che accomuna i suoi eroi "maledetti", Visconti colse richiami imprevedibili, echi di un mondo che si dibatte in un crepuscolo talvolta cruento. Il tenente Franz Mahler dell'esercito imperiale, superficiale e sensuale e pavido bellimbusto, che finisce vittima della stessa spregevole determinazione con cui sfrutta l'attrazione per lui della contessa Livia Serpieri, conservò nello scenario le medesime caratteristiche attribuitegli da Boito, ma in più accolse una segreta inquietudine per il cui tramite il regista intese dotarlo di un valore emblematico. Egli, nel disegno realistico-allegorico di *Senso*, rappresenta l'autocoscienza di questo mondo d'aristocrazia egemonica che avverte l'im-

minenza della propria fine e prova una sorta di voluttà nel contemplare e rendere più pietosa la propria dissoluzione. Giova dire che, a dispetto di taluni accenni preparatori, la "confessione" liberatrice che Franz compie, sotto la spinta dell'alcool, risulta nel film solo in parte attendibile; si avverte come il regista abbia inteso caricare il personaggio di significati che forse esso non era in grado di sopportare interamente. Pure la figura di Franz appare egualmente affascinante e completa nella sua perversità, grazie anche a una interpretazione di Farley Granger, davvero stupenda nel capillare rifrangersi sul suo volto d'ogni minimo riflesso psicologico, ruotante intorno a quel complesso di giovanilità vanitosa e di disperazione consapevole e impotente. Assai più diseguale – ora di una compostezza eloquente (la scena in carrozza), ora di una opacità un po' assente, ora di una esasperazione fittizia – mi è sembrata la prova di Alida Valli, il cui personaggio ha subìto più sostanziali modifiche nel trapasso dalla pagina allo schermo. All'integrale cinismo della creatura di Boito, che tutto sacrificava alla improvvisa passione dei sensi, è subentrata qui una più complessa progressione psicologica, dai fervori patriottici dell'inizio, attraverso il prorompere della passione e l'accecata (forse in misura eccessiva) dedizione all'avido e fatuo amante, fino alla ribellione esasperata e disperata, che conduce Livia allo stesso porto cui l'aveva condotta Boito: quello della denunzia per diserzione che costerà la vita all'amante. Ed è questo finale – la mirabile fucilazione, vista dall'alto, in campo lunghissimo, con quel cupo diradarsi dello spiazzo, dopo che questo si era frettolosamente popolato di bianche divise illuminate dalle torce per un'esecuzione militarescamente sommaria – che suggella l'intento polemico del regista; il suo Franz – come, del resto, il Remigio di Boito – muore da vile quale era vissuto. (Vale tuttavia la pena di notare come, nel riassunto del soggetto a suo tempo diramato dalla casa produttrice, l'ufficiale, sia durante un estremo incontro con la donna – che non abbiamo ritrovato nel film –, sia di fronte al plotone d'esecuzione, assumesse un atteggiamento di dignità, conforme alle tradizioni della sua casta.) Livia rappresenta l'alitare di una coscienza, forse più vaga di quella di Franz, ma embrionalmente più costruttiva: al cinismo dell'amante essa può opporre dapprima una sua fierezza entusiastica. Ma questa è troppo labile e aliena da approfondimento, per poter reggere agli urti delle private passioni. Comunque, il personaggio di Livia costituisce, nella sua contraddittorietà, una sorta di ponte tra quello, lucidamente "negativo", di Franz

e quello, alacremente positivo, di Roberto Ussoni, il marchese cugino della protagonista, emblema dello sforzo di unità popolare sotto il segno della lotta di indipendenza, sforzo che si urtò contro la volontà piemontese di compiere l'impresa risorgimentale affidandosi alle forze "regolari" ed evitando il più possibile le incognite di movimenti popolari armati, tali da poter sfuggire a un pieno controllo. Ussoni, abbandonato a se stesso con i suoi volontari durante la battaglia di Custoza dalle truppe di La Marmora, rappresenta un po' le contraddizioni che caratterizzarono il compimento dell'unità nazionale. Ma questo suo significato, se pur chiaro, non si inserisce funzionalmente nella struttura del racconto. La stessa sorte del personaggio rimane incerta, per lo spettatore. Poiché *Senso*, concepito come un film di proporzioni inusitate, dovette essere ricondotto, a sceneggiatura ultimata, entro i limiti di un normale racconto, in omaggio ad esigenze commerciali. E lo fu non grazie a un integrale ridimensionamento, ma a prezzo di sacrifici che non hanno potuto non pesare sulla fisionomia dell'opera. Né Ussoni è il solo personaggio che rimane un poco sospeso; altrettanto può dirsi del marito di Livia, esponente dell'aristocrazia veneta ligia agli Asburgo, o di Laura, la cameriera, la cui funzione ambigua non è attualmente ben chiara e il cui carattere mal fido verrà precisato da una scena che, soppressa in un primo montaggio, sarà reintegrata prima della presentazione del film al pubblico normale. Altre scene-chiave, previste dalla sceneggiatura, non furono tuttavia mai girate, ed è quindi difficile che *Senso* possa conseguire mai piena armonia. Io sono tuttavia convinto ch'esso potrebbe avvicinarvisi, qualora venissero sveltite certe scene e distese certe altre. Mi spiego: un singolare difetto del film, imputabile senza dubbio alla presenza in qualità di dialoghista di un drammaturgo lontano da tal genere di interessi come Tennessee Williams, è dato dalla fumosa letterarietà di certi dialoghi a due (quello che si svolge durante la passeggiata notturna all'inizio; oppure quello durante la scena dell'ubriachezza, dove pesa soprattutto il monologo di Franz, di fronte alla cui offensiva provocatorietà la reazione di Livia tarda troppo a giungere). Qualche sforbiciatura a tali scene consentirebbe probabilmente di allargare i tempi, poniamo, della battaglia, al cui concitato splendore figurativo non fa riscontro una eguale compiutezza narrativa. Essa è infatti suddivisa in due brevi sequenze, collegate dalla scena in cui, alla villa, lo smarrimento di Livia si contrappone all'euforia dei patrioti ansiosi di prendere le armi. Durante la prima sequenza la

vittoria delle armi italiane sembra certa, un empito gioioso pervade le immagini; la seconda è, invece, dominata dal pesante ritmo del ripiegamento da un campo di disfatta. Storicamente esatto è il rovesciamento imprevedùto della situazione, ma narrativamente incomprensibile è il suo verificarsi: si avverte come uno iato, una strozzatura. Il discorso potrebbe essere allargato, del resto, a tutto il rapporto tra l'aspetto corale del film ed il suo aspetto psicologico; probabilmente un più diffuso indugiare sulla cornice avrebbe consentito al regista di meglio chiarire ogni significato riposto dei suoi personaggi, rendendo più evidenti i vincoli reciproci tra essi e l'ambiente circostante. Abbandonando la via più spiccia seguita da Boito, andando alla ricerca di più sottili giustificazioni psicologiche e sociali, non accontentandosi di un sia pur forbito cinismo, Visconti ha scelto, come è sua abitudine, la via più impervia. Ad un esteriore e pur suggestionante naturalismo egli ha preferito un realismo "totale", da sperimentarsi per la prima volta in sede di racconto storico. Per questo, pur con i limiti chiariti di natura strutturale e psicologica, il suo film ha un'importanza incalcolabile nella storia del nostro cinema, al quale addita nuove vie. Le vie suggerite dalle smaglianti visioni corali di *Senso* e dai complessi significati che esse presuppongono, significati i quali conferiscono all'amore "maledetto" di Livia e Franz, una portata assai più ampia di quella rivestita dall'analogo amore dei protagonisti di *Ossessione*, cui per certi aspetti il film attuale riconduce, sostituendo all'affocato naturalismo di quell'opera un tormentato romanticismo realistico, culminante nella mirabile scena notturna d'amore nella villa, giocata su una capillare ricerca di stati d'animo in divenire, tradotta in meditatissimi rapporti di piani tra i personaggi. L'importanza di *Senso* apparirà forse più chiara col tempo, ad onta dei suoi innegabili difetti, dovuti in buona misura alle remore che esteriori esigenze hanno esercitato su una concezione legittimamente ed ambiziosamente vasta.

Succede che talvolta un artista sia indotto, da una errata operazione autocritica, a sopravalutare certe proprie inclinazioni ed a sottovalutarne certe altre. È accaduto a Federico Fellini che, mentre si faceva apprezzare per una sua caustica e pur affettuosa inclinazione all'indagine di un costume, specie provinciale, dichiarava di attribuire a tali suoi tentativi un peso non essenziale, riservandosi di esprimere tutto se stesso in un film lungamente vagheggiato, frutto di errabondi ripensamenti autobiografici (ben presenti, tuttavia, anche nelle opere precedenti), in un film di un rea-

lismo lirico e fantasioso, accentrato intorno alle vicende di due singolari creature, due saltimbanchi chiusi in una loro, per ciascuno diversa, solitudine, e le cui solitudini unite non riescono a determinare che una solitudine più grande. Questo film è *La strada*, storia di Zampanò, un gigante forzuto, dall'istinto del bruto, e di Gelsomina, una povera di spirito (in un senso non soltanto evangelico), la quale diventa un giorno sua proprietà. Il racconto riguarda gli sforzi di Gelsomina, creatura elementare, dalle reazioni infantili e spesso poetiche, per inserirsi docilmente nella natura, per entrare in colloquio con quell'omaccione che la respinge con la sua scontrosità, con la sua ottusa animalità. La rivelazione circa la possibilità di un umano colloquio, sul filo quasi di una lucida, saggia follia, verrà un giorno a Gelsomina dal Matto, un funambolo bizzarro, che le spiegherà la funzione d'ogni piccola cosa su questa terra, nel disegno di Dio, e quindi la funzione anche di lei, Gelsomina. Ma il Matto è odiato da Zampanò e finirà vittima della sua brutalità. E Gelsomina, ormai ricaduta, dopo il barlume di fiducia che le era nato, oltre ai margini di una più solitaria e più autentica follia, fuggirà e morirà lontana dal suo uomo che non l'ha compresa in vita, che comprenderà quel ch'essa aveva rappresentato solo molti anni dopo, quando ne apprenderà, casualmente, la fine ed un empito di lacrime gli urgerà negli occhi, primo segno di umanità, tardivamente risvegliato in quell'essere rozzo dal ricordo di una creatura tenera, indifesa e ansiosa di sorridere al mondo per averne risposta. In questo singolare finale, in questo pianto disperato, quasi di bestia ferita, che atterra Zampanò sulla livida sponda del mare, risiede l'acme del film, il suo tratto più umanamente e poeticamente compiuto (esso trarrebbe tuttavia vantaggio dall'eliminazione delle zeppe che lo precedono, da una più diretta legatura, cioè, tra la rivelazione avuta da Zampanò ed il prorompere della sua commozione). Ma Fellini non è riuscito a contrastare (malgrado la presenza-freno di Flaiano tra gli sceneggiatori) la propria pericolosa tendenza ad un lirismo degenerante troppo spesso in liricismo, ad un idoleggiamento della propria malinconia, ad un perpetuo intenerimento su se stesso, ad un vagheggiamento della lagrima patetica un po' troppo compiaciuto, anche se originato da un sentimento sincero. *La strada* è un film che nasce da un'esigenza autentica, presto adulterata da scorie di una deteriore letteratura. Già nella scena d'esordio, in quelle esibizionistiche smancerie della madre di Gelsomina, si avverte il ricordo inopportuno e mal assimilato della madre del protago-

nista di *Due soldi di speranza*. La descrizione della vita dei due saltimbanchi, del loro girovagare attraverso i paesi, attraverso il ricorrente ciclo della natura, è fitta di aperture rivelatrici, con saporiti tratti di un realismo umoresco e picaresco (vedi il pranzo di matrimonio o la figura della donna che divora in piedi la pastasciutta). Senonché tale realismo non sempre riesce a fondersi con certi scarti lungo i sentieri di una fantasia geniale ma intemperante (vedi per esempio l'episodio del bimbo ammalato, che può ricordare il clima un po' rarefatto dell'episodio *Agenzia matrimoniale* in *L'amore in città* – a qualcun altro farà venire in mente *Le Grand Meaulnes* di Alain-Fournier –, e che nel contesto si inserisce un po' brusco e soprattutto rimane inopinatamente sospeso a mezz'aria). I pericoli erano già tutti inerenti nel personaggio stesso di Gelsomina, in rischioso bilico tra poesia e retorica, con frequenti aperture verso la prima, che sono invece il più delle volte negate al Matto, vincolato a certi schemi letterarieggianti. Forse a Fellini è mancato il coraggio per un più deciso svincolamento da legami realistici, per una più decisa evasione in climi "rarefatti" di favola. O, per converso, gli è mancato quell'assiduo controllo dell'ironia – ed anche dell'autoironia – che era stato provvidenziale nelle sue opere precedenti. Qui, come in una ganga metallifera, pietre preziose e scorie sono confuse, e le seconde tendono ad elidere la vivezza delle prime. In una stessa sequenza può capitare di incontrare un'intuizione delicatamente poetica, quale quella per cui Gelsomina, sollecitata a suonare la tromba per le ospitali suore del convento, esce improvvisamente a modulare, per la prima volta, il motivo del Matto, da cui era rimasta sconsolatamente separata, accanto ad invenzioni decisamente deteriori: come quel personaggio di suora vacuamente bamboleggiante, o quell'ingiustificato proposito espresso da Zampanò di rubare gli argenti della cappella, trovata che, se può avere una sua funzione di tramite narrativo (rende possibile la "confessione" di Gelsomina), fa il paio, quanto a gusto, con il furto dell'angelo ne *I vitelloni*. Preoccupato di travasare nel film lungamente vagheggiato tutto se stesso Fellini ha finito col versarvi anche la parte più caduca: certi chaplinismi aleggianti qua e là, certe dolciastre leziosità, certo messianesimo un po' scoperto, traducentesi in una sorta di cristianesimo curiosamente quasi panteistico.

Con Fellini aveva condiviso l'ansiosa attesa di questa occasione quell'intelligente, estrosa attrice che è Giulietta Masina. Troppo intelligente, forse, e troppo estrosa per potersi calare credibilmente nelle vesti di Gelsomina.

Questo era forse proprio il caso in cui il regista avrebbe dovuto andare alla ricerca della sua protagonista per istrada, allo scopo di scegliere una creatura inerme di fronte alle suggestioni del personaggio e da poter plasmare a piacimento. La Masina ha inevitabilmente sovrapposto ad esso il proprio congeniale intellettualismo, la sua interpretazione è stata tutta "critica", mai abbandonata, assiduamente sorvegliata da lampi incongrui di furberia, affidata spesso ad un limitato repertorio di soluzioni mimiche che, divertenti o addirittura toccanti la prima volta che vengono impiegate, risultano, a lungo andare, leziose e stucchevoli. Lo Zampanò di Anthony Quinn ha sofferto del difetto opposto, è rimasto cristallizzato in una fissità poco significante (aggravata da un doppiaggio di Arnoldo Foà, che non lega, perché palesemente troppo "civile") se pur poderosa, fin quando si è sgelato nel pianto finale, affidato ad alcuni primi piani degni di un grande attore.

Anche Luigi Zampa ha sbagliato i propri calcoli quando ha pensato, per *La romana*, di potersi trincerare dietro una presunta "fedeltà" ossequiosa nei confronti di Alberto Moravia, autore del romanzo d'origine. Tale fedeltà era a priori problematica, sia per l'estrema densità dei fatti, se non proprio delle figure, che affollano quell'opera, sia per i problemi di censura che essa coinvolgeva dal punto di vista morale, sol per la circostanza d'esser la storia di una prostituta (si pensi al sapore che assumono nel libro episodi come il ritorno a casa di Adriana, la protagonista, con il primo amante "redditizio", sotto gli occhi della madre, e figure come quella di tale amante, commesso viaggiatore, ripugnante nella meticolosa sua tendenza a pesare il piacere sulla ideale bilancia di un gretto dare ed avere; episodi e figure ovviamente scomparsi o modificati in fase di sceneggiatura). Ma essa è stata resa anche più problematica dall'intrusione di altre preoccupazioni censorie, che vennero ad aggiungersi a quelle preventivate: onde l'amarezza del finale venne attenuata con la attribuzione a Mino, lo studente, del figlio che nel romanzo Adriana avvertiva come creatura di Sonzogno, il criminale; onde la figura di Astarita venne resa imprecisa e sotto certi lati incomprensibile, essendo stata vagamente definita pezzo grosso del Fascio anzi che dirigente dell'OVRA. Non voglio con questo attribuire integralmente alla censura la responsabilità di un fallimento cui il film sarebbe andato incontro, ritengo, egualmente. Certo però essa, con i suoi interventi, ha aggravato la situazione: ché non è dato capire quali siano esattamente la posizione ed i poteri di Astarita, tanto che un moto psicologicamente esatto come quello per

cui il violento Sonzogno non reagisce di fronte agli schiaffi subiti da quell'uomo ben più debole di lui, ma autoritario per investitura, è risultato, riprodotto sullo schermo, incomprensibile e ridicolo. L'indefinitezza del personaggio di Astarita, cui peraltro Raymond Pellegrin ha conferito una sua patetica enigmaticità, è valsa ad accentuare irreparabilmente una tara di scenario: e precisamente la totale assenza di un ambiente, di una società, di un'epoca intorno ai protagonisti. Il film, come il romanzo, si intitola *La romana*. Ma in esso non esistono, malgrado una programmatica insistenza sull'immagine di piazza Navona, né Roma, né tanto meno quella Roma, dei tempi della guerra d'Africa, una Roma fascista ed imperiale, dove peraltro potevano esistere giovani cospiratori in preda ad amletici dubbi. Così come è raccontata, la storia potrebbe svolgersi in qualsiasi luogo ed in qualsiasi epoca. Né la colpa di tutto ciò va attribuita a piccole "gaffes" riscontrabili in un'insegna pubblicitaria o in analoghi particolari anacronistici; di ben altro si tratta, di mancanza di una dimensione atmosferica del racconto, di un sottofondo sociale, di una storicizzazione dei personaggi (non basta certo a tal fine qualche ritratto di Mussolini appeso ad una parete).

A tale sostanziale carenza non supplisce la saldezza dell'impianto psicologico: il racconto procede senza che sia troppo approfondito il legame tra sequenza e sequenza, affidato a vistose cuciture al filo bianco dovute all'intervento della voce fuori campo. In tal modo, risulta abbastanza oscuro lo stesso temperamento di Adriana, la sua pigra carnalità, la sua disponibilità potenziale per il "mestiere", disponibilità resa operante solo dalle circostanze e dalla stringente influenza materna e posta in contrasto con la sua assillante aspirazione ad una vita regolare e familiare. Potrebbe anche nascere nello spettatore il sospetto che Adriana sia ben altrimenti pronta per la prostituzione, allorché si imbarca con tanta disinvoltura sulla macchina di Gino, senza che tale moto sia stato minimamente preparato. Con tutti i suoi errori di impostazione e la sua sommarietà, la prima parte del film raggiunge, tuttavia, grazie anche ad una costante nitidezza tecnica (pregevole in particolare la fotografia di Serafin, con i suoi caratteristici toni grigi), un minimo di valore illustrativo. Lo scrupolo nei confronti del testo d'origine risulta anche troppo palese, i dialoghi vengono spesso riprodotti nella loro testualità, ma, come in genere accade, il loro accento, nella colonna sonora, risulta torpido, si avverte una perdita di mordente, una indebita patinatura letteraria, che fa suonare a vuoto le espressioni dei personaggi. Tale difetto

– e con esso gli altri – si fa comunque più grave nella seconda parte, allorché, entrati nell'ombra la madre (la sottile Pina Piovani) e Gino (un Franco Fabrizi abbastanza aderente), subentrano in primo piano il già esaminato Astarita, Sonzogno, qui inspiegabilmente visto non come un individuo dalla fredda violenza, ma come un vero bestione dai tardivi riflessi, e Mino, lo studente cospiratore, che non riesce ad abbandonarsi liberamente all'amore e che si ucciderà tormentato dal rimorso di aver tradito, perché l'atavico richiamo della sua classe sociale lo ha sospinto suo malgrado verso la parte degli oppressori. Se l'alterazione delle caratteristiche di Sonzogno non è priva di conseguenze, il troppo generico sviluppo in sede di sceneggiatura concesso al personaggio di Mino e la sua erronea attribuzione sono stati assolutamente pregiudizievoli. I pensieri, le aspirazioni, le inquietudini, i complessi anche sessuali di questo personaggio, umano ed interessante, erano rimasti a mezz'aria nella sceneggiatura, resi anche più confusi dall'annebbiamento della figura del suo antagonista Astarita; l'assegnazione della parte a Gélin ha fatto il resto: avremmo potuto credere, forse, al Gélin di otto anni fa, non a quello, ormai segnato, ormai "uomo", di oggi, quando invece il personaggio di Mino è comprensibile solo in quanto si tratti di un ragazzo, schiacciato da un compito superiore alle sue forze. L'attore ha aggravato l'inconveniente con una sua irrisolutiva e monotona fissità, così che l'ultima parte del film è dominata da una presenza, la quale non si spiega nelle sue segrete ragioni, che lo spettatore non ha evidentemente il dovere di presupporre grazie ad una preventiva lettura del libro.

Insomma, stavolta a Zampa è venuto meno quello che gli aveva consentito di evocare, in *Processo alla città*, un mondo vivo nelle sue contraddizioni e nella varietà dei suoi aspetti: una sceneggiatura efficiente. Alle manchevolezze di un'opera franata alle basi ha cercato di supplire con un impegno puntiglioso e generoso, agevolato da una singolare aderenza fisica, Gina Lollobrigida che, senza raggiungere la pittoresca felicità di *Pane, amore e fantasia* (le sue inclinazioni la orientano evidentemente verso tale direzione popolaresca), ha dimostrato, assai meglio che ne *La provinciale*, di poter pervenire ad una apprezzabile progressione psicologica anche in senso drammatico, a dispetto di un copione ingrato che le ha imposto perfino un retorico monologo in primo piano ai piedi del cadavere di Mino. A conti fatti, l'elemento più positivo del film è risultata proprio la protagonista.

La rappresentanza italiana è stata completata da *Sesto continente*, un

lungo documentario in "technicolor", di Folco Quilici, relativo ad una spedizione scientifico-sportiva nel mar Rosso, dagli obiettivi essenzialmente subacquei. Nelle riprese subacquee va appunto ricercato il meglio dell'opera: alcune fra esse sono eseguite con singolare perizia ed offrono visioni piuttosto insolite della fauna sottomarina e delle sue reazioni di fronte all'intervento, pacifico od ostile che sia, dell'uomo. Particolarmente notevoli appaiono le lotte con la murena, con il pescecane, con la manta, ma anche la contemplazione, meno drammatica, più decorativa, di sciami di pesci tropicali multicolori non manca di determinare un suo gradevole effetto. Il film ha, come è naturale, un intento genericamente divulgativo e documenta più che altro l'aspetto sportivo della spedizione, mentre a quello scientifico verrà dedicata una serie apposita di cortometraggi. I difetti dell'opera risiedono in certa prolissità, in certo disordine con cui viene presentato il materiale (disordine inerente anche alla accessibile divulgatività cui si è mirato), in una diseguale resa del colore, assai più pregevole nelle riprese sottomarine che in quelle di superficie, in qualche intemperanza del commento musicale del Nicolosi (certi bizzarri cori femminili) e di quello parlato del Napolitano, tendente ad indulgere ai richiami di un gusto corrivamente immaginifico. A questo proposito occorre tuttavia osservare che gli *speakers* hanno provveduto ad articolare vivacemente la dizione: in particolare Arnoldo Foà ha confermato le sue eleganti virtù in questo campo.

Un paio di film italiani hanno figurato pure nelle proiezioni non ufficiali. Come *Prima di sera*, un filmetto ideato, sceneggiato e diretto da Piero Tellini, che nel primo dopoguerra si aprì un giusto credito come scenarista. Questa sua storiella sembra nata all'insegna di certo zavattinismo minore: riguarda un modesto agente di assicurazioni, cui per errore viene venduto un potente veleno al posto di un sonnifero. Radio, polizia, ogni mezzo vengono mobilitati per rintracciarlo ed evitare il peggio. Ma proprio quel giorno egli era stato assalito da contorti propositi di "evasione", dalla vita coniugale come da quella professionale, e non aveva versato certo denaro della società e si era concesso una gita in campagna con una provocante signorinella. L'assenza del protagonista dalla città complica le ricerche e dà adito a situazioni movimentate. Senonché queste appaiono gustose ed accettabili più che altro all'inizio, fin che il raccontino ha una sua plausibilità. Poi, quando l'inventiva dello scenarista si fa sempre meno probabile, sempre più "eccezionale", quando l'agente di assicurazioni viene preso da un

panico del tutto gratuito (egli si convince di essere ricercato dalla polizia a causa del complesso di colpa che lo tormenta, ma tale convinzione non poggia su presupposti accettabili) e commette atti pazzeschi e farseschi, il film mostra la corda, pur serbando sempre una sua piacevolezza ed un suo nitore realizzativo. Paolo Stoppa, per la prima volta protagonista di un film, dà vita al personaggio con una ricca finezza di notazioni, mentre Lyla Rocco esplica un richiamo sessuale non trascurabile.

Registi esordienti, l'uno proveniente dalla critica e dal documentarismo, l'altro dalla critica, dallo scenarismo e dall'aiuto regia, sono pure Antonio Marchi e Luigi Malerba, autori di *Donne e soldati*, un film prodotto in assoluta indipendenza e non senza vivaci e polemiche ed un tantino ambiziose idee. Il soggetto, dello stesso Malerba, che è poi la cosa migliore, riguarda l'assedio da cui è stretto, ad opera di un'orda di lanzichenecchi, in epoca rinascimentale, il castello di Torrechiara con il borgo annesso. Gli assediati resistono, la guerra più fredda che calda si trascina attraverso il volger delle stagioni. Il pingue signore di Torrechiara costringe alla fame i sudditi per alimentare le cucine proprie. Intervengono allora alcune donne della rocca ad allacciare rapporto amichevole con i lanzi della piana ed a riceverne profumati rifornimenti per le mense. La congiura si allarga, le maglie dell'assedio si allentano, si fraternizza. I due comandanti delle opposte schiere, che la pensano altrimenti (ma con l'andar del tempo ogni risorsa mangereccia è finita anche per il sire di Torrechiara), si scontreranno in poco epica e singolar tenzone. E finiranno goffamente affogati in uno stagno. La fusione – che sembra non priva di qualche fondamento storico – tra gli invasori e gli invasi sarà un festoso fatto compiuto. La simpatica ispirazione reca le tracce del ricordo, non sempre giovevole, della *Kermesse eroica* di Feyder e, per altro verso, quelle di certa tradizione letteraria emiliana (non si dimentichi che gli autori sono parmensi e che da quelle parti il ricordo di Tassoni è ancora operante, perfino nelle tradizionali beffe studentesche). Le finalità appaiono tuttavia diverse: messa in disparte ogni ambizione decorativistica, Marchi e Malerba hanno mirato ad esprimere un messaggio pacifista in forme realistiche. Un po' per colpa della modestia dei mezzi disponibili, un po' per colpa della limitata esperienza dei registi, un po' (molto), infine, per colpa della mancanza totale d'attori degni di questo nome (non abbiamo qui che labili presenze, tutt'al più pittoresche come quella del rotondo Ferreri nei panni del signore di Torrechiara), tale reali-

smo è rimasto intenzionale, si è tradotto in una nudità un po' inerte, un po' squallida. Ma è questo uno dei casi in cui le buone e spiritose intenzioni possono essere gradite ed invitare ad attendere gli autori alla seconda prova con qualche fiducia.

La cinematografia giapponese ha ancora una volta confermato la sua attuale supremazia, anche se nessuna delle opere presentate a Venezia raggiungeva la purezza di un *Gembaku no ko* (*I bambini di Hiroshima*) o la finitezza di un *O-Haru*. Dei tre film in concorso il più ambizioso era *Shichinin no samurai* di Akira Kurosawa, opera dalle proporzioni e dallo spiegamento di mezzi inusitati, la quale vuole fornire un quadro ampio e movimentato di quel Giappone medioevale, devastato dalle lotte intestine, cui tanto di frequente i cineasti di tale paese ricorrono come ad uno sfondo fitto di suggestioni, spesso sulla scia di antiche cronache e leggende. Lo spunto di *Shichinin no samurai* è geniale e pittoresco: nel quadro di un paese stremato ed impoverito dalle guerre, che hanno lasciato come retaggio il pullulare di bande brigantesche, un piccolo villaggio agricolo, minacciato da vicino da una banda, pensa al modo di allestire una difesa. Il più giovane ed il più vecchio dei suoi abitanti si trovano d'accordo sulla via da seguire: assoldare dei samurai, gli orgogliosi soldati di ventura, che le conseguenze della guerra hanno spesso lasciato in condizioni non meno misere dei comuni mortali, inducendoli al compromesso, all'oblio dei pregiudizi di casta. Una deputazione del villaggio si pone in cerca dei samurai, e li incontra – isolati, randagi quasi, assai dissimili da quelli che, stretti in tracotanti schiere, impressionavano l'ambizioso villico di *Ugetsu monogatari*, e pur sempre boriosi –; e ne ha dapprima sdegnose ripulse, fin che un vecchio guerriero, fattosi ammirare nell'astuta cattura di un ladro, cede all'offerta dei contadini (un'offerta che si limita al pane quotidiano), si prodiga in un'opera di persuasione e riesce a raccogliere intorno a sé altri cinque colleghi, superandone le diffidenze. Tutta questa parte è narrata da Kurosawa con un agio evidente, con una pregnante, spesso scintillante facoltà di definire i personaggi (mirabile tra tutti il saggio samurai Kambei: attore Takashi Shimura) entro un clima evocato con tratti magistrali (vedi quell'inizio, con l'orda brigantesca a cavallo che s'affaccia sul villaggio inerme e poi sparisce turbinosa, avendo rimandato a stagione più pingue e propizia la scorreria). Entra quindi in scena il personaggio più bizzarro del film, il falso samurai Kikuchiyo, un ex contadino cui i briganti hanno distrutto la famiglia e che, impadronitosi della

spada e dei documenti d'un guerriero, si spaccia per tale. Una figura enigmatica cui lo straordinario Toshirō Mifune (il bandito di *Rashomon*) ha conferito una vitalità impressionante, nella sua perpetua irrequietezza ed esuberanza, fatta di risate e di grida gutturali e stridenti, di balzi animaleschi, di imprese singolari. Con l'ingresso di questo personaggio, il quale, mediante la propria invadenza, riesce ad imporsi al gruppo dei veri samurai, che lo accettano al loro fianco, il film subisce uno scarto: da un lato Kikuchiyo costituisce un elemento di vitalizzazione per il racconto, generosamente alimentato dalla sua vena picaresca, dall'altro le divagazioni umore- sche da lui introdotte stabiliscono un curioso contrasto con la dolente epicità dell'esordio. Da questo momento fino all'ultima sequenza il film non riacquisterà più la propria nitidezza di accento. Assumerà un tono equivoco come di *pastiche*, non risulterà ben chiaro dal contesto se Kurosawa si proponga di fare dell'epica o soltanto del divertito colore, sia pure di qualità sopraffina, ovvero dell'una e dell'altro insieme. Nella diffusa narrazione del modo come il villaggio si appresta a difesa, delle scaramucce, delle scorrerie, della battaglia decisiva, in capo alla quale i banditi sono sterminati, ma quattro dei samurai hanno lasciato la vita, si insinua più evidente il ricordo del cinema western, cui pare Kurosawa abbia del resto voluto richiamarsi di proposito. Una spesso miracolosa, sempre virtuosistica, perizia di stile coinvolge insistenze, prolissità di racconto, non eliminate neppure dalla abbondante potatura che il film ha subìto per la presentazione veneziana. Esso scorre come un fiume in piena, trascinando con sé abbondanza di scorie. Per distendersi in un ritmo nuovamente solenne alla fine, allorché i guerrieri onorano i loro morti, tra i quali è Kikuchiyo, sul cui tumulo viene piantata la spada, riconoscimento del suo valore che lo ha reso degno della qualifica di samurai. Il brivido epico si scioglie in un palpito d'elegia. Un canto si leva dai campi dove i contadini, liberati dall'incubo, hanno iniziato la piantagione del riso: «Sono essi, quei contadini – dice Kambei – che hanno vinto i banditi. I samurai passano sulla terra come il vento. Ma la terra rimane per sempre. E anche i contadini vivono per sempre con la loro terra». Una morale semplice e alta, che meglio si sarebbe sprigionata da un film mantenuto su una tonalità più costante, ma che comunque testimonia della coerenza morale nella tematica dei film nipponici, una tematica di pietà, di fratellanza, di comprensione, la quale accomuna le opere realistiche di ispirazione attuale (Kindai-geki) quelle di rievocazione del passato (Jidai-geki). In *Shichinin no samurai*

la morale, pur facendo qualche contrasto con lo spirito prevalentemente eroicomico del film, non ha il sapore d'appiccicaticcio che aveva in *Rashomon*. E si collega con la morale di *Sanshō dayū*, il film di Kenji Mizoguchi, con cui quest'ultimo, pur senza raggiungere l'estro magico dei suoi momenti più alti, ha confermato di essere il maggior rappresentante del Jidai-geki ed uno fra i maggiori registi del mondo. In fondo, a stabilire la differenza tra Kurosawa e Mizoguchi basterebbe l'esame della musica dei loro due film, dovuta egualmente a Fumio Hayasaka. La musica di *Shichinin no samurai* è un impasto sofisticato e sconcertante di sottili armonie orientali e di vistosi movimenti – quasi di danza frenetica, a volte –, tipicamente occidentali. Essenziale come risulta quale elemento conduttore del racconto, ne sottolinea le caratteristiche intime di adulterazione, e mi fa meraviglia che la giuria l'abbia menzionata con tanto rispetto, prendendo per autentico quello che autentico non è. La musica di *Sanshō dayū* è assai meno appariscente, d'accordo, appaga assai meno le banali esigenze dell'orecchio occidentale, ma, pur senza raggiungere la purezza di altre partiture relative a film nipponici, ha risonanze ben più profonde, sembra risalire da lontananze remote, dalle antiche fonti di una civiltà. Con *Sanshō dayū* Mizoguchi è tornato da un lato alla morale positiva di *Ugetsu*, senza trascurare dall'altro certa pittura di costume quale quella in cui eccelse in *O-Haru*. Egli è risalito ancora più lontano di Kurosawa, fino al secolo XI, ed ha raccontato le vicende della famiglia d'un governatore saggio che, in anticipo sui tempi, si era opposto alle spoliazioni dei contadini impoveriti dalla carestia, si era opposto all'inumanità di un sistema schiavistico ed aveva pagato con l'esilio la sua coraggiosa opposizione. In cammino per raggiungerlo, sua moglie e i suoi due figli vengono traditi e consegnati ai mercanti di schiavi che infestano il paese, preda del caos e del feudalesimo più abbietto. Venduta la madre ad una lontana casa di meretricio, i due figli si trovano a subire i sadici metodi dei dipendenti del crudele intendente Sanshō, proprietà del quale sono divenuti. Il figlio maggiore, Zushiô, finirà per lasciarsi contaminare da quel clima di violenza; ma la sorella Anju lo richiamerà ai princìpi cui è stato educato, lo farà fuggire, e poi si lascerà annegare in uno stagno, per tema di essere raggiunta dagli inseguitori ed indotta a tradirlo. Zushiô raggiungerà la capitale e, riconosciuto grazie ad un talismano lasciatogli dal padre, verrà elevato alla dignità già ricoperta da quest'ultimo, ormai defunto in esilio. E si varrà del proprio potere per liberare gli schiavi, sollevando la rabbiosa

reazione dell'intendente Sanshō. Compiuto il suo gesto rivoluzionario, rassegnerà le dimissioni ed andrà alla mesta ricerca della vecchia madre, che ritroverà sulla spiaggia dell'isola di Sado, cieca ed immobilizzata, ma sempre memore del figlio, il ricordo del quale ricorre nella nenia dolce-amara, il cui lene risuonare fa sì che Zushiô si accosti a quella miserabile creatura semispenta. Il soggetto del film è tipico di certo gusto giapponese per l'intrigo fitto e melodrammatico, per la affannosa convergenza dei casi, in vista di una determinata pittura sociale e di una determinata morale. Che è indubbiamente sincera e congeniale al regista: morale di illuminata tolleranza e di quasi cristiana rassegnazione, non disgiunta da costruttivo, talvolta impetuoso, fervore. Zushiô scopre i valori della fratellanza umana, già cari a suo padre, così come i protagonisti di *Ugetsu monogatari* avevano scoperto la vanità delle illusioni e delle ambizioni, la brutalità della guerra, la santità del lavoro e della famiglia. Purtroppo a simili conclusioni *Sanshō dayū* arriva attraverso un racconto un po' inzeppato di fatti e di fattacci, di coincidenze e di effetti. Ma il tono, pur senza conseguire la filigranacea omogeneità di *O-Haru* o l'estro graffiante della sfilata dei samurai in *Ugetsu* o l'incanto stregante delle scene di sortilegio nello stesso film, è di una nobiltà assidua, di una autenticità derivante da una intima aderenza alle fonti tradizionali della cultura del paese. E se nei passi di concitazione vi è sempre una sostenuta pregnanza di ritmo, se nei passi descrittivi vi è sempre una raffinata consapevolezza dei valori d'ambiente, quando si tenta la corda dell'elegia il tono si eleva, purissimo, fino al canto. Così avviene in quella sequenza iniziale d'esodo, in quell'itinerario tra i boschi, con il bimbo che a balzi precede il resto del gruppetto; o ancora nelle scene relative al viaggio del padre governatore cacciato in esilio, con quella figura nobilmente e malinconicamente emergente sulla sella della cavalcatura, mentre intorno una folla si stringe tumultuante ed affettuosa; oppure nella quieta cupezza di quel suicidio della fanciulla nel grigiore fermo dello stagno, suicidio compiuto con la serenità dei giusti; o infine nell'incontro finale tra madre e figlio, così pudico, così alieno da lenocini retorici: solo quella canzone, un nome ripetuto più volte in un susurro, e la visione di quel mare, di quella spiaggia su cui un pescatore è intento ai suoi umili lavori.

Il terzo film giapponese in concorso era un Kindai-geki, un dramma d'ambiente contemporaneo, una sottile, affettuosa pittura di costume: *Osaka no yado* di Heinosuke Gosho. Questo regista, di non possente respiro,

ma di fine intuito psicologico e di nobile impegno morale, ha riconfermato il suo gusto per le vicende materiate di piccoli fatti e folte di personaggi i cui casi si intersecano in un minuto mosaico, gusto che avevamo apprezzato in *Entotsu no mieru basho* (*Laddove sorgono le ciminiere*), presentato nel 1953 a Berlino. Qui il punto focale dell'azione è in un alberguccio di Osaka, entro il quale quasi tutta la vicenda, con aristotelica concentrazione, si svolge. Arduo sarebbe riassumere la trama di un'opera che risulta da una somma di fitte notazioni, volte ad interpretare con patetica comprensione il peso di una condizione umana, derivante dalle devastazioni morali della guerra e del dopoguerra. Un giovane assicuratore trasferito d'ufficio a causa della sua attività sindacale progressista e colto da sfiducia; un suo collega più deciso a lottare ad oltranza; un dongiovanni da strapazzo; un vecchio ubriacone; un'anziana padrona d'albergo godereccia e faccendiera e pronta a tramutare il suo locale in una casa d'appuntamenti; le sue tre dipendenti, variamente colpite dalla vita, variamente oppresse da pesi e responsabilità; una bella geisha infelicemente innamorata; una povera ragazza costretta a piccoli traffici per sopravvivere con la sua famiglia: tali sono le figure principali che popolano il quadro. Come in tanti altri film giapponesi c'è qui la volontà di rappresentare ambienti e situazioni tipiche del Giappone postbellico, occupato ed impoverito (il romanzo su cui *Osaka no yado* si basa è del 1925, ma l'azione è stata attualizzata), dove le donne sono spinte dalla necessità al traffico disonesto, al furto, alla prostituzione; dove gente facilmente arricchita non si perita di sfruttare i meno fortunati e più onesti; dove la corruzione serpeggia tra i funzionari, tra gli impiegati, insomma tra la piccola borghesia proletarizzata. Gosho si è accontentato di accennare climi, psicologie, situazioni, non ha spinto la sua indagine a fondo, ha allineato notazioni spesso fini con una sorta di "cecovismo", permeato da un vago simbolismo (la ragazza, figlia di un suo vecchio collega, che il protagonista incontra la mattina andando in ufficio e che è destinata a rimanere per lui il vago emblema di una felicità inafferrabile), e da un moralismo ovvio ma sincero. Il racconto si chiude con il ritorno del giovane impiegato a Tokyo: un ciclo della sua esistenza si è chiuso, la fiducia nell'esistenza è rinata in lui (il suo ritorno è un premio per aver smascherato un superiore disonesto), il suo discorso d'addio, rivolto agli amici di Osaka, della locanda, è un'esortazione a lottare contro la malasorte. Il film ha il ritmo assorto che gli deriva, oltre che dalla consuetudine giapponese, dalla tecnica divi-

sionistica: è realizzato e fotografato con una raffinatezza non inferiore a quella, pur strabiliante, dei Jindai-geki ed interpretato con variegata delicatezza: citare nomi sarebbe far torto a qualcuno.

Di un estremo interesse ho poi trovato il film che il Giappone ha offerto fuori concorso: *Konjiki yasha* di Koji Shima. È difficile esprimere un giudizio non tanto sul film in sé quanto sulla sua esatta posizione nel quadro della produzione giapponese, da noi ancora imperfettamente conosciuta. Il film ha vinto il primo premio al Festival asiatico di Tokyo; alcuni critici di casa nostra non hanno comunque esitato a relegarlo tra i prodotti di pretto gusto commerciale, influenzati da Hollywood. Di fronte alla sua squisitezza decorativa qualcuno ha fatto il nome di Ophüls (io forse a tal proposito farei piuttosto quello del miglior Mamoulian). Che *Konjiki yasha* abbia le carte in regola per un grosso successo commerciale, forse anche in occidente, non discuto: esse derivano dal retorico convenzionalismo "pompier" di un soggetto basato su un romanzo fine-ottocentesco di chiara impostazione feuilletonistica (curioso a dirsi, l'autore della riduzione, Kawaguchi, è lo stesso di *Ugetsu monogatari*). Del soggetto non è certo il caso di tentare una qualsiasi difesa: basti dire che narra di Miya, una fanciulla di modeste condizioni che, fidanzata ad uno studente povero, viene destinata dai genitori ad un ricco signore. Essa prima rifiuta, poi finisce per decidersi allorché le vien assicurato che nella sua nuova condizione sarà in grado di garantire allo studente un viaggio di perfezionamento in Europa, che altrimenti egli non potrebbe permettersi. Naturalmente il giovane crede ch'ella si sia "venduta" per avidità (oh, ombra di Margherita Gauthier) e, esacerbato e deluso, si converte al culto dell'oro, divenendo in breve il più temuto usuraio della città, insensibile alle implorazioni di sventurate creature. Una di queste – una donna –, esasperata dalla sua crudeltà, finirà per dare fuoco alla casa di lui. Di fronte alle ceneri della quale Miya, cui l'errato matrimonio aveva riservato una esistenza infelice, lo raggiungerà per implorarne il perdono e riuscirà, non senza fatica, a riacquistare la sua fiducia. La materia è quella che è, intrisa di effettacci e di scoperto moralismo ed a riscattarla non sarebbe valsa neanche la finezza degli interpreti, prima fra tutti la fresca Fujiko Yamamoto (Miya), se non fosse intervenuta una sapienza registica d'eccezione. Il film è a colori, e come già in *Jigokumon*, ma su diverso registro, l'"eastmancolor" (operatore Takahashi) è volto qui a risultati di una morbidezza sbalorditiva. Che – si badi – non è tuttavia fine a se stessa, ma mira

ad una assidua definizione ambientale (si vedano certi interni: la modesta casa di Miya, così quietamente borghese; la lussuosa casa del marito, con quel fulgore di chimoni nel banchetto durante il quale Miya è costretta a subire l'oltraggiosa presenza di un gruppo di geishe ed a suonare per loro) e psicologica (essenziale è il legame tra personaggi e natura: si pensi alla scena sulla spiaggia fra i due protagonisti, con la sua aperta passionalità; oppure alla discrezione di certi altri esterni dove predomina una mestizia autunnale: quel bosco, quegli alberi ingialliti, quello stagno). Insomma, a me pare che i valori formali di quest'opera siano tali da riscattarne abbondantemente le tare d'origine: anche perché si tratta appunto di valori formali e non formalistici, cioè di mezzi attraverso cui una materia deteriore si traduce in armonia visiva ed in frequente plausibilità di delicati moti psicologici.

Gli Stati Uniti si sono presentati con forze massicce e non senza l'alibi di firme accreditate. Ma i risultati debbono considerarsi insoddisfacenti. Mettiamo pure da parte il risibile ed ignobile *Three Coins in the Fountain* dove Jean Negulesco sciorina una serie di cartoline illustrate in Cinemascope pessimamente colorato, allo scopo di sdipanare i più assortiti luoghi comuni relativi al "paese dei maccheroni". Il raccontino, un sottoprodotto scadente di *Vacanze romane*, espone le vicenduole sentimentali di tre americanine scocciatrici, le quali si concludono matrimonialmente al cospetto del fontanon di Trevi: vittime un attempato romanziere statunitense, un interprete italiano ed un succedaneo di Rudy Crespi. Per rendersi conto del gusto che ha presieduto a questo film basta dare un'occhiata alle scenografie: chi l'avrebbe mai detto che dietro gli usci dei palazzi di Roma si nascondessero atrocità simili, di fronte alle quali i peggiori eccessi del *liberty* fanno figura di classiche armonie.

Le ciambelle di Alfred Hitchcock si somigliano assai tra loro, da un quarto di secolo a questa parte. Ma alcune hanno il buco ed altre no. *Rear Window* è decisamente priva di buco. Per un film giallo esser noioso e prevedibile è il peggior difetto. Eppure Hitchcock non aveva nascosto le sue ambizioni: immaginato un fotoreporter immobilizzato da una frattura in una poltrona, lo aveva posto a vivere in una stanza veramente strategica, dalla cui finestra si godeva, grazie alla compiacenza di una minuziosa, ammirevole scenografia, una piena visuale nell'interno di tutti i numerosi appartamenti circostanti. Dal suo posto di vedetta il protagonista (un gradevole James Stewart, cui tien bordone la bella e disinvolta Grace Kelly)

si bea dello spettacolo delle intimità altrui. E non nego che per un quarto d'ora il giochetto offra occasione di spasso. Invece Hitchcock vi ha insistito per quasi due ore con un effetto di inevitabile monotonia, non alleviato dalla scoperta che il giornalista fa di un tale che sembra aver tagliato a pezzi la moglie ed averla portata fuori di casa a bocconi con una valigia. Da questo momento tutto diventa scontato: l'incredulità del poliziotto, la pervicacia del nostro eroe, la fondatezza delle sue deduzioni, il valido aiuto della bionda fidanzata. Non bastano una facile emozioncella finale (la lotta con l'assassino in cui il poveraccio immobilizzato si difende a colpi di *flash*) e qualche amenità del dialogo per giustificare tante improbabilità e tanta povertà di fantasia.

Una buona occasione sprecata deve considerarsi *Executive Suite* di Robert Wise, il cui spunto avrebbe potuto aprire la via ad una serrata indagine di costume. Muore un grosso capitano d'industria, un fabbricante di mobili (la breve sequenza iniziale, tutta soggettiva, in cui di questo tipo non si vedono che le mani, fino al momento in cui stramazza morto d'un colpo, sul marciapiede, non manca di scaltra efficacia), e subito si scatena tra i molti vicepresidenti la lotta per la successione alla presidenza del consiglio d'amministrazione. Il gioco sembrerà ad un certo momento fatto per un ambizioso intrigante, ma *in extremis* prevarrà l'elemento più giovane e più "sano", il direttore del reparto progetti. Ma perché prevalga è tutt'altro che chiaro, se si pensa che egli riesce a convincere quelli che gli negavano il credito con un discorso di questo genere: «Il mio antagonista sostiene che bisogna realizzare forti dividendi e per far questo occorre continuare a produrre mobili scadenti, impiegando materiali di basso costo e tenendo bassi i prezzi di vendita. Io invece sostengo che occorre produrre mobili di classe, a prezzi bassi». Tutti si persuadono, a questa apodittica affermazione, e lo eleggono, sciogliendo le precedenti riserve. Del resto, in tutto il film si parla molto e si conclude poco. E che la vittoria spettasse al più "sano" e dinamico ed avanzato di idee era fin troppo ovvio fin dal primo istante: come nel caso del film di Hitchcock, se pur in diverso modo, una gran perdita di tempo, per arrivare nel più mediocre dei modi, ad una conclusione già evidente in partenza. Ad un certo momento, una frase ci aveva fatto sperare nell'inizio di quell'indagine non superficiale di un mondo, in cui uno spunto tanto inedito autorizzava a credere: quella dell'operaia che si informa, allarmata, presso il vicepresidente "democratico" sulle even-

tualità di "crisi" che la morte del principale potrebbe arrecare. La cosa invece rimane lì, la "camera" si rinchiude in una stanza e non ne esce più. Era in aria un problema che poteva coinvolgere interessi collettivi, reazioni sociali ed umane non banali, che poteva invogliare ad una critica di un ambiente, ad un esame dei rapporti tra dirigenti e masse lavoratrici. E invece tutto si è ridotto allo scontro di alcuni fatterelli personali. La formula è, peggiorata, quella di *Grand Hotel*, di *Pranzo alle otto*: tutte stelle. Ed ognuna, dobbiamo ammettere, al suo posto, anche se non sempre impegnata dalla parte. L'irrequietezza sussiegosa ed arrivistica di Fredric March, la passionalità *refoulée* di Barbara Stanwyck, la losca avidità di Louis Calhern, ed anche la pacatezza di Holden, la saggezza di Pidgeon sono comunque da ricordarsi.

Ancora in tema di occasioni perdute: *The Caine Mutiny* di Edward Dmytryk. Il romanzo omonimo di Herman Wouk non è soltanto un *best-seller*, è anche un'opera sagacemente costruita, con una acuta definizione di psicologie, un'opera che, se pure non basata su un fatto realmente avvenuto, ha dietro di sé una esperienza diretta della vita al servizio della Marina americana, durante la guerra. È un romanzo affine a *Da qui all'eternità*, meno ambizioso, meno elucubrante, ma più vivo. Ed altrettanto avrebbe potuto essere del film. È avvenuto il contrario. Certo era difficile sfrondare una materia così vasta senza depauperarla nei suoi motivi più vitali. Perché l'azione del secondo Maryk e del giovane ufficiale Keith, i quali in pieno tifone cooperarono alla destituzione, sul dragamine *Caine*, del comandante Queeg, gravemente sospetto di paranoia, risultasse compiutamente chiarita nei suoi precedenti non avrebbero dovuto venir omessi certi illuminanti particolari (come la sospensione dell'uso dell'acqua per tre giorni in piena calura, decisa da Queeg, per una delle sue meschine ritorsioni, o come la storia delle bottiglie di whisky andate a fondo, e tanti altri ancora) e certi non meno illuminanti personaggi (il timoniere Stillwell, che, oggetto della assidua persecuzione del capitano, costituisce una delle chiavi di volta della situazione). Accettata la necessità inevitabile di ricondurre la vicenda a nuove proporzioni, si trattava di non saltare anelli indispensabili della catena. Non giurerei che questo sia avvenuto e che ogni cosa possa risultar chiara per chi non abbia letto il romanzo. Con tutto ciò non nego che l'aver soppressa la parte iniziale, riguardante il periodo trascorso in Accademia dal giovane Keith, e quella finale, riguardante il suo ritorno sul *Caine* dopo il

processo e la sua assunzione del comando, preludio alla restituzione alla vita borghese, abbia costituito un atto giudizioso (ma bisognava avere il coraggio di rinunziare al personaggio di May Wynn, la ragazza di Keith, rimasto nel film a mezz'aria e per di più affidato ad una esordiente inadeguata). Wouk, nel ridurre il suo romanzo per le scene, era stato anche più drastico: aveva concentrato tutto nella sequenza del processo, e pare con buoni risultati. Anche qui il processo è il pezzo forte del racconto, per merito di una scaltra tecnica registica e di una ammirevole semplicità di Bogart, nel suggerire il progressivo passaggio di Queeg dalla sicurezza allo smarrimento: il momento di silenzio, angoscioso per il comandante, imbarazzato per i giudici, che si determina, allorché Queeg, incapace di trovare validi argomenti, lascia vagare lo sguardo vitreo, agitando convulsamente nella mano le famose palline d'acciaio, costituisce l'acme del film, il punto in cui i vari elementi del suo meccanismo hanno trovato una efficace fusione. A parte ciò, restano da registrare alcuni "exploits" tecnici (la sequenza del tifone; le riprese della portaerei, con un vivace gioco cromatico) ed un efficiente *standard* interpretativo. A questo proposito, è curioso a notarsi come Bogart, davvero eccellente, non fosse a priori l'interprete consigliabile, lui avvezzo a parti di *tough guy*, per la figura di un ammalato di nervi (sulla scena la stessa parte è andata a Lloyd Nolan, così come, più saggiamente, è stata affidata a John Hodiak la parte, qui affidata a Van Johnson, del secondo Maryk, questo semplice e retto uomo di mare, ufficiale di complemento che aspira alla carriera di effettivo e la compromette definitivamente per seguire l'impulso dettatogli dal proprio senso di responsabilità). Subito dopo Bogart, la menzione va a José Ferrer, un lucidissimo avv. Greenwald, il difensore degli ammutinati. Né va dimenticato l'esordiente Robert Francis (Keith). Meno compiutamente definita dallo scenario, la figura di Keefer, il letterato, sotterraneo istigatore dell'ammutinamento, che vilmente abbandona i colleghi più coerenti alla loro sorte, prima e durante il processo, non ha ricevuto da Fred MacMurray sostanziale arricchimento.

Quello che è affiorato, nel trapasso dalla pagina allo schermo, è il fondo conformistico di un racconto, per larga parte animato da spirito di spregiudicata critica nei confronti della Marina. Gli ammutinati vengono assolti, essendo stata provata l'anormalità psichica del comandante. Ma è appena chiuso il processo che lo stesso loro difensore, nella lucidità dell'ebbrezza, chiarisce il proprio autentico pensiero, additando negli ufficiali

di carriera come Queeg gli autentici custodi della sicurezza dell'America, i veri artefici della sua salvezza. Nel romanzo questo brusco voltafaccia perde parte del suo sapore conformistico, essendo stato preparato attraverso una elaborata illuminazione della figura dell'ebreo Greenwald, e risulta, in qualche misura, una manifestazione del desiderio che il romanziere ha di ascoltare pure la ragione degli altri. Nel film, andati dispersi i precedenti psicologici, la repentinità dei trapassi può indurre lo spettatore a supporre di trovarsi di fronte ad una posticcia zeppa inserita dagli esponenti del maccartismo hollywoodiano, dai quali, tutto sommato, l'opera di Dmytryk può essere accettata senza sforzo.

Dal quintetto statunitense si è distaccato *On the Waterfront*, frutto della collaborazione tra un vivace produttore semi-indipendente, Sam Spiegel, ed un regista diseguale, ma tra i più interessanti ed, entro certi limiti, "engagés": Elia Kazan. *On the Waterfront* ha le sue origini in una serie di "reportages" giornalistici e si riferisce ad un aspetto di quella America amara, cui periodicamente attinge la parte del cinema di Hollywood meno ligia alle formule. Il soggetto è legato infatti all'esistenza di una organizzazione gangsteristica, quella dei fratelli Anastasia, la quale aveva in mano i sindacati portuali e non consentiva di lavorare a chi non fosse disposto a corrispondere i tributi richiesti ed a subire le angherie più arbitrarie, organizzazione che attirò su di sé l'attenzione di una commissione d'inchiesta (1952). È appunto l'intervento di quest'ultima a far scattare la molla che dà l'avvio al soggetto del film: un testimone pericoloso viene soppresso dalla banda, e di questo delitto è strumento inconscio Terry, il fratello dell'aiutante del capo, un ex pugilatore, un giovanotto apatico e torpido nella lentezza dei suoi riflessi, in una coscienza morale soltanto sopita. Un personaggio originale, senza dubbio, e intorno alla sua crisi morale tutto il film ruota. Di fronte al silenzio dell'omertà che copre le responsabilità per il delitto la prima a ribellarsi è Edie, la sorella dell'ucciso. Poi è la volta di un prete, che stringe intorno a sé un primo, sparuto gruppetto di lavoratori. È quindi il turno di uno scaricatore, che testimonia contro la banda e da essa vien eliminato. Questa successione di circostanze, ma soprattutto l'amore di Edie, il trepido sforzo di lei per sciogliere le nebbie del suo cervello, la sua congenita inerzia, valgono a determinare a poco a poco in Terry una reazione, un barlume di giudizio morale. Il rimorso si fa strada nella sua coscienza, e, dopo che il suo ravvedimento sarà costato la vita anche a suo fratello,

ennesima vittima della *gang*, Terry verrà persuaso dal prete a testimoniare, farà fronte all'ostilità degli scaricatori impauriti, subirà le violenze della banda e finalmente si accorgerà di aver, con il suo coraggio, abbattuto il regime della corruzione e della violenza, allorché la massa degli scaricatori si rifiuterà di obbedire agli ordini del capo e di recarsi al lavoro se per primo non sarà chiamato a lavorare lui, Terry, ormai definitivamente uscito dal limbo dell'inerzia indifferente ed ottusa. È impossibile negare al film di Kazan la suggestione che gli deriva dal realismo della sua ambientazione (vedi, per esempio, il grigiore metallico della fotografia di Boris Kaufman, con la cui asciuttezza fa contrasto, purtroppo, certo fragoroso pompierismo del commento musicale di Leonard Bernstein), dalla nervosità del suo stile, con cui Kazan ha ritrovato i propri estri migliori. Sotto questo aspetto *On the Waterfront* si ricollega alle più alte tradizioni del film di *gangsters*, inteso quale film di aspra e realistica documentazione e denuncia. Se la pittura della banda e dei suoi metodi non manca di precedenti, pur nei suoi tratti secchi e sugosi, lo sfondo del porto si anima di una presenza inedita e viva, nel nebbioso, invernale umidore delle sue banchine. Certo, come film realistico *On the Waterfront* soffre per i limiti insiti in tutte le opere di tal genere prodotte, sia pur con qualche indipendenza, nell'ambito della produzione hollywoodiana. Si evita di gettare lo sguardo troppo oltre, durante l'inchiesta si intravede di spalle un importante individuo che assiste agli interrogatori per il tramite della televisione: quell'individuo è il pezzo grosso che regge le fila dell'organizzazione criminale. Ma Kazan si accontenta di accennare fuggevolmente alla sua esistenza, e si ritrae subito da lui, come impaurito. (Qualche altro film di Hollywood si è spinto, a onor del vero, lievemente più oltre, in tale direzione. Ma forse i tempi erano meno duri). E la conclusione, con quel Terry, dal viso sfigurato dai colpi e intriso di sangue che faticosamente si rialza per dare il segno della riscossa, oltre a risultare qualche poco granghignolesco e retorico (una punta di enfasi retorica si era talvolta insinuata anche nella figura del sacerdote) fino a che punto è sincero, con il suo ottimismo integrale e "conclusivo"? È veramente esaurito il ciclo degli abusi sulle banchine di New York? Insomma, come tante altre volte in casi consimili è accaduto di notare, il coraggio dell'assunto è chiaramente circoscritto, il denso realismo dello stile è temperato da una cautela nella concezione. Ma più che per il suo messaggio "sociale", più che per l'esemplare realizzazione di certe aperture ambientali o di certi scorci di violenza

On the Waterfront rimarrà memorabile per un carattere compiutamente illuminato: quello di Terry. A questo proposito le tappe rivelatrici sono i tre colloqui con Edie, la scena in cui Terry assiste, di malavoglia, alla riunione promossa dal prete, il colloquio nel tassì col fratello, quando questi, partito dal proposito di persuadere Terry ad uniformarsi ai voleri del capo, finisce con il consegnargli una rivoltella per la sua difesa personale, cedendo di fronte all'ostinata e chiusa volontà di ribellione di lui. Al di là di certi – pur non sgradevoli – particolari letterari (l'amore per i colombi: un facile simbolismo), il carattere di Terry si rivela, lembo per lembo, nella progressione dei tre dialoghi con Edie, e ciò grazie, da un lato, a certe battute composte di frasi liquide, smozzicate, spesso evasive, di un'aderenza e di un' eloquenza sorprendenti, dall'altro alla impressionante potenza di una interpretazione con cui Marlon Brando ha superato, con stupefacente semplicità di mezzi, quanto da lui fatto finora, confermando di essere oggi, senza possibilità di paragone, il maggior interprete dello schermo americano. Dai lineamenti resi tumidi e grevi dal trucco la scintilla della coscienza si sprigiona lentissimamente, attraverso un impercettibile progredire attraverso le remore della svagatezza abulica, della assente pigrizia. E l'opera maieutica nei confronti di Terry è svolta da Edie con una delicatezza melanconica, ma fiduciosa, che l'inedita Eva Marie Saint ha interpretato con discrezione esemplare.

In una visione privata è apparso *Martin Luther* di Irving Pichel, film che Louis de Rochemont ha prodotto in collaborazione con le Chiese luterane d'America e di Germania. Si tratta, come è facile comprendere, di un film biografico, diciamo così, di "propaganda". Ma la discrezione e la serietà con cui tale propaganda è svolta sono davvero ammirevoli e dovrebbero valer d'esempio ai cattolici di casa nostra, intenti spesso ad infantili *otia* agiografici. *Martin Luther* è un saggio davvero accettabile di film storico: il suo scenario è stato steso dopo un minuto lavoro di ricerca e di documentazione, anche presso studiosi di fede diversa, ed è informato a una austerità propriamente luterana, a un disdegno delle facili occasioni di spettacolo. Senza tendere a una rielaborazione artistica della materia, per la quale egli non avrebbe posseduto respiro sufficiente, il compianto Pichel (di cui non va dimenticata l'attività di studioso, svolta accanto a quella registica) ha puntato con pregevoli risultati a una piana divulgatività di esposizione, poggiante sulla scrupolosità di una ricostruzione storica non

immemore di taluni modelli figurativi e resa più attendibile dalla circostanza che le riprese sono state effettuate in Germania, sfruttando le autentiche località dell'azione. Il racconto evita di allargarsi troppo al dì là della figura principale, per includere una più esauriente pittura dell'Europa in un periodo di sociali e spirituali inquietudini; esso giudiziosamente mira a svolgere il proprio tema per il tramite di questa figura chiave, cui un veterano dell'Old Vic, Niall MacGinnis si è accostato con estremo rispetto e dignità, eccellentemente coadiuvato dagli altri interpreti, quasi tutti scarsamente noti e per nulla divistici. Uno dei numeri più essenziali del film va ricercato nel dialogo, di una sostanziosa chiarezza, tale da fargli assumere una preziosa funzione didascalica (intendendo questo aggettivo nel suo significato più alto).

In concorso la Germania Occidentale ha presentato *Königliche Hoheit* di Harald Braun, ispirato a un romanzo minore di Thomas Mann (1909). Quest'ultimo riguardava la storia di Nicola Enrico [Klaus Heinrich], principe d'un immaginario staterello della Germania guglielmina, cui il fratello maggiore misantropo e malandato in salute, cede le funzioni rappresentative e gli effettivi attributi di sovranità. Il Mann aveva sottilmente indagato il carattere del suo protagonista, vittima di un segreto complesso di inferiorità a causa della deformità d'una mano, contratta fin dalla nascita. Gli scenaristi hanno preferito sorvolare sulle delicate pieghe di quella psicologia e così pure sulla pittura, dal Mann puntigliosamente, se pur prolissamente, tentata, di un mondo al crepuscolo, travagliato da intime contraddizioni e da pressanti assilli economici. Questi ultimi sono rimasti, non tanto come elemento fondamentale della narrazione, quanto come amabile vernice per una vicenda, la quale ha assunto gli aspetti operettistici che era lecito prevedere. Il nodo centrale del racconto riguardava, infatti, la evasione del principe dal grigiore della sua esistenza regale attraverso l'amore per la figlia di un milionario americano, della quale egli riusciva a sgelare l'iniziale diffidenza verso la dorata improduttività della "professione" di sovrano. Il finale Matrimonio era risolutivo anche per le esauste finanze dello Stato, e ad esso si giungeva non soltanto dopo aver superato le remore derivanti a Nicola Enrico dalla sua posizione, ma anche dopo che i due protagonisti avevano trovato una comune consapevolezza della loro missione "sociale". Nel film tutto si è schematizzato (una pallida ombra è diventato il complesso, raziocinante e forse effettivamente pletorico personaggio del pre-

cettore di Nicola, il dottor Überbein) e ha assunto nostalgici aspetti decorativi, gradevolmente sottolineati dal "gevacolor": il soggetto, ridotto ai suoi termini più banali, è apparso una via di mezzo tra *La vedova allegra* e una "ruritanian story". I rapporti tra Nicola e Imma, la milionaria, sono stati intonati al più ovvio romanticismo e accentrati intorno al dubbio che la ragazza nutre di venir sposata per i suoi soldi, dubbio dal quale essa si libera, a dir vero, senza precisa ragione, così come senza precisa ragione il fratello maggiore del principe si affretta a rimangiarsi la sua opposizione al matrimonio. Assenti, quindi, le più intime ragioni di pittura di un mondo consapevole del proprio crepuscolo, generiche le psicologie dei protagonisti, per mezzo dei quali due opposte concezioni sociali avrebbero dovuto trovare cosciente ragione d'incontro, è rimasto lo spettacolo che – a patto di scordarsi di Mann – risulta, ripeto, elegante e divertente. Degli interpreti, più che l'opaco Dieter Borsche, si sono fatte apprezzare la fine Ruth Leuwerik e la sempre splendente Lil Dagover, nei panni di una nobildonna "del tempo che fu", divenuta dama di compagnia della giovane milionaria.

Assai modestamente ha figurato l'Austria, con *Pünktchen und Anton* di Thomas Engel, un film basato sul romanzo e la commedia omonimi di Erich Kästner, che più a suo agio si sarebbe trovato al Festival del Film per Ragazzi. Senza essere la cosa più viva di Kästner, questo romanzetto dove il convenzionalismo è assiduamente riscattato dall'arguzia offriva onesta occasione di spasso, narrando l'amicizia tra un ragazzino povero e una ragazzina ricca, trascurata dai genitori, la quale, per amor del compagno, compiva eroiche imprese, come quella di andare per le strade a mendicare, allo scopo di procurargli il denaro per curare la madre ammalata. La storiellina è stata raccontata con qualche elementare garbo e recitata di gusto, specie dai due giovani protagonisti, Sabine Eggerth e Peter Feldt.

Dalla Gran Bretagna è giunto *Father Brown* di Robert Hamer, libera interpretazione dei celebri racconti polizieschi di G.K. Chesterton, ad uso di un Alec Guinness al solito godibilissimo, se pur qua e là compiaciuto di qualche discutibile accentuazione farsesca. Lo scenario di Hamer e Thelma Schnee pone di fronte l'ineffabile prete poliziotto, padre Brown, e il suo primo e leggendario avversario, l'aristocratico ed atletico Flambeau, ladro proteiforme e collezionista accanito di rari pezzi d'arte (avversario passato poi – nei racconti chestertoniani –, grazie alla conversione provocata dal sacerdote, nel novero dei difensori della giustizia). Il primo vago spunto,

quello relativo alla preziosissima croce oggetto delle cupidigie di Flambeau, è preso a prestito da Chesterton, ma la vicenda non tarda a snodarsi autonoma, con evidente felicità di trovate argute e di dialogo anche più arguto. S'intende che gli scenaristi hanno lavorato alla maniera di Chesterton piuttosto per quanto riguarda l'ingegnosità dell'intrigo che non per quanto riguarda l'approfondimento di una alta tematica morale (padre Brown cerca i criminali non per arrestarli, ma per convertirli). Qui si rimane prevalentemente sul piano di un *divertissement* scintillante, cui è mancata nell'ultima parte, troppo prevedibile, il sussidio di una lena fantastica pari a quella che aveva sostenuto l'inizio (il viaggio a Parigi con le sue varie peripezie e soprattutto l'impagabile scena dell'asta, con quella amabilissima pittura di macchiette – vedi l'americano del Texas dall'accento sguaiato, e via dicendo). In questa superficiale e divertente schermaglia tra padre Brown – Guinness – e Flambeau – il correttissimo Peter Finch –, dagli infiniti e imprevedibili *déguisements*, ricorre il ricordo di un'altra scintillante schermaglia del genere, quella tra Arsenio Lupin – John Barrymore – e l'ispettore – Lionel Barrymore – nel film omonimo di Jack Conway (1932). Insomma, ci troviamo di fronte a Maurice Leblanc meglio che a Chesterton: ma a un Leblanc filtrato attraverso una civiltà verbale tutta britannica.

La Francia, quest'anno, avrebbe dovuto astenersi, se il parere della sua commissione di selezione fosse stato vincolante. A conti fatti, dobbiamo dire che non si trattava di un parere del tutto cervellotico. Lasciamo perdere *L'Or des Pharaons* di Marco de Gastyne, una esercitazione piattamente romanzesca in "cinépanoramic" (il Cinemascope d'oltr'Alpe) – ma la parte centrale è apparsa, chi sa perché, su schermo ridotto e quadrato – , dove la banale storiella avventurosa è un puro pretesto per mostrarci, a colori, le meraviglie dell'egiziana Valle dei Re, che più opportunamente avrebbero figurato in un documentario. E soffermiamoci un momento sull'ultima opera di Marcel Carné: *L'air de Paris*. Quale convenienza ha potuto trovare Carné – e con lui il suo paese – nell'esporre al pubblico veneziano, già testimone di alcuni ben giustificati trionfi di questo regista, il frutto di un'ispirazione ormai logora e sterilmente *piétinante sur place*? Tanto per cominciare, il titolo del film è una truffa, paragonabile a quella de *La romana*: qui Parigi non esiste, ché a evocarla non basta certo una canzone, rimasticatura di molte altre, cantata da Yves Montand a schermo acceso, o qualche "atmosferica" e riecheggiata immagine colta da Roger Hubert e

collocata a fare da sfondo ai titoli di testa. Mancando un ambiente, esiste forse una situazione? Sì, esiste, ma quale situazione: quella, veneranda, dell'istruttore di pugili, che punta le sue speranze su una giovane scoperta e ne rimane deluso. Perché? Ma perché il pupillo ha incontrato una femmina di lussuria, che l'ha distolto dalla sua candida fede nello sport. Non mancano neppure il sacrificio, la rinuncia finale della lussuosa *cocotte* e il conseguente rinascere, dal momentaneo crollo, dell'antica speranza: al verismo nero d'un tempo Carné tende forse a sostituirne uno rosa? Ma la materia è sempre quella d'un tempo, e oggi questa sorta di verismo letterario d'accatto ci appare indicibilmente lontano, falso, di fronte alle conquiste di un realismo immediato e altrimenti sincero. Anche dell'antico mestiere di Carné non rimangono se non gli scampoli: al montaggio serrato, in contrappunto, nella scena del *match* fanno riscontro "gaffes" imperdonabili, quali la assurda, convenzionale, macchiettistica pittura dell'*entourage* mondano della protagonista (l'insopportabile Parédès e gli altri) o la pleonastica inserzione, dovuta a necessità coproduttive, della famigliola di erbivendoli italiani. Rimane, quale unica traccia di un antico Carné, il personaggio di Blanche, la moglie dell'istruttore, una donna stanca e scettica nei confronti del marito, che adora e di cui ha seguito le molte delusioni, una di quelle donne cui Arletty sa dare un incanto sfiorito e melanconico di alto prestigio. Jean Gabin ha ripetuto sapientemente se stesso, mentre Roland Lesaffre è apparso meno *physique du rôle* che non l'anno scorso, quale fatale *deus ex machina* di *Thérèse Raquin*.

L'unica opera francese che ha giustificato la propria presenza è stata *Touchez pas au grisbi* di Jacques Becker. Regista al quale io non voglio negare la sottigliezza del mestiere, anche se contesto il possesso di un mondo preciso da esprimere. *Touchez pas au grisbi* nasce da un fortunatissimo romanzo "nero" di Albert Simonin, presso che illeggibile, in quanto scritto nello strettissimo e fiorito *argot* della malavita parigina. Poiché di questo si tratta: della mossa, scaltra pittura di un conflitto tra due bande, per il possesso di certi lingotti d'oro. Un elemento interessante e inconsueto che si inserisce nella narrazione nera è quello dell'amicizia: amicizia, solidarietà di Max "le menteur" possessore dei lingotti, per il suo vecchio socio Riton. Un secondo elemento insolito è quello rappresentato dalla stanchezza del gangster d'età ormai matura per quella vita d'affanni, con conseguente desiderio di ritirarsi. Tali elementi, attraverso l'elaborazione dello scenario,

hanno subìto notevoli modifiche, ma sono vantaggiosamente rimasti, conferendo al racconto, che altrimenti avrebbe potuto suonare gratuito, una sua carica morale. Nel romanzo, Riton, preso come ostaggio dalla banda avversaria di Angelo, veniva da essa eliminato. E la fuga finale di Max con il *grisbi*, con il malloppo tanto conteso, costava la vita a un altro suo, più giovane, collaboratore: Marco. Di qui l'amarezza umana di Max, posto di fronte alle conseguenze cruente di un'attività di cui è stanco e alla quale, sulle soglie dell'evasione da essa, ha dovuto sacrificare la vita degli amici. Nel film Riton viene tenuto vivo in ostaggio e Max decide di accettare, per salvarlo, lo scambio tra lui e i lingotti, che Angelo gli propone. Come si vede, il sentimento dell'amicizia appare qui anche più direttamente in gioco. Ma Angelo ha teso un'imboscata allo scopo di sterminare gli avversari, dopo la consegna della refurtiva; e Max, avvedutosene, ne approfitta per tentare di forza la riconquista dei lingotti. Senonché le cose vanno diversamente dal previsto: in uno scontro violento a raffiche di mitra Riton e altri compagni perdono la vita. Né il loro sacrificio vale a salvare il *grisbi*, che rimane abbandonato nell'automobile incendiata. E Max dovrà così rinunciare al proposito di ritiro, dovrà riprendere, solo, quella esistenza di lotta in cui ormai più non crede. Nella fine "moralistica" del denaro tra le fiamme, di quel denaro per cui tanta gente si era scannata, traspare un gusto che direi hustoniano, in un film che tende assiduamente ad accogliere echi umani entro una materia consacrata alla convenzione. All'approfondimento di quell'intimo sentimento d'amicizia, talora ruvidamente espresso, non che di quel complesso borghese che affiora nel gangster ormai sulla soglia della cinquantina, con il viso sul quale si stanno rivelando i segni dell'età (vedi, per l'illuminazione di questi aspetti fondamentali dell'opera, la bellissima scena in cui Max dà ospitalità notturna a Riton, scena risultante da una somma di notazioni acute e talora impalpabili), Becker ha dedicato cure affettuose, mirabilmente coadiuvato, oltre che dal patetico René Dary (Riton; il taurino Lino Ventura, un ex lottatore, stabilisce con lui un eloquente contrasto, nella parte di Angelo), da Jean Gabin. Questa è da considerarsi forse la più completa interpretazione dell'attore, il quale ha qui condotto a compimento un personaggio lungamente perseguito attraverso varie incarnazioni, tutte riconducibili a unico denominatore che ha le radici in certa genuinità popolistica di spirito ben francese. L'eccellenza di un interprete come Gabin si è soprattutto palesata con il rifiuto di ogni facile espediente

retorico, nella minuta compilazione del personaggio per mezzo di una sagace facoltà allusiva, di un procedere sornione a scorci pregnanti, ora di una tagliente violenza, ora di una caustica discorsività, ora di una introspettiva riflessività. È sulla via dell'indagine inedita di psicologie che il film trova la sua migliore ragion d'essere, al di là d'una tecnica eccellente, che traduce moduli violenti ed esteriormente dinamici, cari al film americano di malavita, entro una cornice che è tipicamente francese (ma soltanto in chiave di sia pur accettabile convenzione letteraria).

La cinematografia svedese, ormai da tempo in crisi, si è affidata unicamente alle pretenziose quanto innocenti licenze surrealistiche di un giovane al suo primo lungometraggio: Carl Gyllenberg, autore di *Som i drömmar*, serie di ricercate e spesso isolatamente suggestive immagini di nordiche bellezze adolescenti, in libertà lungo le sponde del mare, la quale pretenderebbe d'essere una aggiornata interpretazione del mito di Prometeo. Si potrebbe anche credere alla buona fede dei presupposti, non si può invece prender troppo sul serio la sterile fumosità dei risultati. Tutto vorrebbe essere calcolatissimo, in questo film, ed in realtà tutto è casuale, a cominciare dal commento musicale che, invece che Rachmaninov, Sibelius, Bartók e Čajkovskij, potrebbe aver saccheggiato, che so, Stravinskij, Brahms, Debussy e Gorni Kramer, senza gran differenza di esito. Questa, ahimè lunga, serie di immagini senza nesso mi ha fatto tornare alla mente gli "exploits" non meno inutili di quel vecchissimo giovane "avanguardista", che Cocteau tenne a battesimo a Cannes: il Marc'O di *Soixante minutes de la vie intérieure d'un homme*. A Cocteau dedichiamo mentalmente anche questo *Som i drömmar*, con il rammarico che la Svezia stia corrompendo il proprio fragrante naturismo con simili velleità pseudomessianiche (penso anche al disgraziato *Kärlekens bröd* di Arne Mattsson, che vedemmo, mesi fa, a Cannes).

Del gruppo europeo orientale l'unico paese rimasto presente è stata la Bulgaria, il cui *Pesen za choveka* di Borislav Sharaliev ha confermato l'immaturità di una cinematografia giovane, per ora soltanto animata da buone intenzioni e da uno spirito "di crociata", che la apparenta alle consorelle delle altre "democrazie popolari". *Pesen za choveka* è la biografia di Nikola Vapcarov, uno tra i maggiori poeti della Bulgaria moderna, caduto vittima dei tedeschi, dopo una esistenza dedicata alla concezione di una poesia civile, annunziatrice del progresso sociale. Il film segue l'evoluzione del poeta operaio, dal romanticismo degli esordi all'acquisizione della nuova co-

scienza, appunto, sociale, fino al sacrificio della vita, ma non riesce ad andare oltre un convenzionale schema didascalico, solo a tratti riscattato da qualche attacco pregnante o dall'irrompere, come nel finale (il cammino di Vapcarov e compagni verso il patibolo, al canto di un inno solenne che suona presagio di liberazione per il popolo oppresso), di una vena di libera commozione.

Tra i paesi europei (a parte la Grecia, che ha esibito fuori concorso *Magic City* di N. Koundouros, un regista giovanissimo che, nel raccontare una qualunque storia di malavita e di amori ora casti ora sensuali, ha palesato una singolare maturità tecnica, muovendo la macchina con disinvolta scioltezza descrittiva e conseguendo una certa densità di atmosfera in scene erotiche dalla morbida, ardita, vischiosa carica, ottenuta attraverso una somma di notazioni sonoro-visive) ha figurato ancora la Spagna, la quale, secondo il solito, ha creduto opportuno farsi rappresentare da un regista della vecchia guardia "pompieristica", Rafael Gil, autore di *El beso de Judas*, che tenta, in una chiave grossolanamente spettacolare, un'interpretazione politica del personaggio di Giuda, seguito nella sua carriera di ambizioso aspirante a privilegi terreni, il quale si illude che Cristo annunci un regno di questo mondo, e per ciò si fa suo discepolo. Naturalmente il film accompagna, con vistose decalcomanie, il racconto evangelico fino al suicidio del protagonista, non senza affidarsi a facili effetti. Le sue velleità di moderna interpretazione psicologica di un personaggio eternato dai sacri testi possono invogliare al ricordo del *Barabbas* di Alf Sjöberg, film pretenziosamente fumoso, peraltro realizzato con altra maturità formale.

Fuori concorso la Spagna ha presentato *Sierra maldita* di Antonio del Amo, saggio di un formalistico folklore cattolicizzante, affine all'*Edera* del nostro Genina e relativo ad un amore paesano che riesce a vincere gli ostacoli della superstizione (la donna che, giusta un'antica maledizione, dovrebbe esser sterile, finisce col concepire un figlio, mentre l'uomo elimina il rivale in un duello rusticano a colpi d'accetta), e *Felices Pascuas* di Juan Antonio Bardem, opera ultima di questo giovane regista, fattosi apprezzare, soprattutto con *Cómicos* come il più dotato esponente della nuova, anticonformistica generazione del suo paese. *Felices Pascuas* è un saggio di commedia tra popolareggiante ed intellettualistica, di gusto ora zavattiniano ora clairiano, il quale prende le mosse dalla vincita di un agnello ad una riffa da parte di un barbiere. Questi avrebbe in realtà vinto una grossa somma alla

lotteria nazionale, ma scopre che la moglie aveva imprudentemente ceduto il biglietto. E allora, dopo l'esplosione del disappunto, tutto l'interesse della famigliola si concentra sull'animale, destinato ad allietare la mensa natalizia. A quei teneri cuori manca tuttavia l'animo di procedere, sia pure con studiate cautele, al cruento sacrificio; l'agnello viene rubato da certi zingari, la polizia viene mobilitata per rintracciarlo, il che si verifica dopo che l'agnello sarà andato a finire prima in un educandato retto da dolci monachelle (la scena della recita in costume, cui prende parte la bestiola, è la più saporita del film), poi tra le mani di un soldato, infine al mattatoio, dal quale verrà sottratto proprio mentre starà per essere sgozzato. Lo spunto è, dicevo, zavattiniano, lo sviluppo clairiano (*Il milione*), e così pure talune ironiche trovate. Certo, tra l'entità dell'idea di partenza ed il suo sviluppo esiste una notevole sproporzione, onde il racconto, qua e là ameno nel suo andamento paradossale (il macellaio vegetariano, la mobilitazione della polizia, quella dei soldati), si trascina altrove in prevedibili lungaggini, aggravate da certo macchiettiamo diffuso, sia di invenzione sia di recitazione (vedi gli inutili armeggii in casa per trovare il modo di uccidere l'agnello senza causargli sofferenza).

Dei paesi extraeuropei fuori competizione sono intervenuti il Brasile con *O Saci* di Rodolfo Nanni, modesto filmetto per ragazzi, avente a protagonisti alcuni bimbi, che vivono fantastiche avventure, cui partecipano esseri soprannaturali, negativi come la strega (Cuca) e positivi come lo spiritello indio, il Saci, capace di stare rinchiuso in una bottiglia così come di assumere aspetto di fanciullo; e Israele con *Golden Key* di Sasha Alexander, un film nel quale una fantasiosa leggenda, relativa alla ricerca dell'acqua da parte dei primi pionieri in terra desertica, si inserisce entro una cornice realistica, concernente il lavoro dei nuovi pionieri d'Israele. La giovane cinematografia del medio oriente ha confermato così, pur nella limitatezza dei risultati, la propria apprezzabile aspirazione verso una tematica strettamente inerente allo sforzo per l'edificazione di una nuova comunità nazionale.

In concorso, oltre ai già esaminati Stati Uniti e Giappone, sono comparsi l'India, l'Argentina ed il Messico. Dal primo di tali paesi è giunto *Surang* di V. Shantaram, un film sociale, appartenente tuttavia non al filone neorealistico di *Do Bigha Zamin* (*Due ettari di terra*), ma a quello melodrammatico consueto alla cinematografia indiana. La tematica polemica (relativa allo sfruttamento bestiale degli operai di una cava di pietra da parte del pro-

prietario, allo schieramento contro quest'ultimo del suo stesso figlio, alla ribellione degli sfruttati nel nome di una vergine che gode fama di divinità, all'esplosione finale che punisce l'iniquo, determina provvide crisi di coscienza – la figlia del proprietario – ed apre una nuova era) si disperde però nella goffa ingenuità di una dilettantesca ricerca di effetti. Non molto più brillantemente ha figurato l'Argentina, con *La quintrala* di Hugo del Carril, biografia di una specie di Lucrezia Borgia sudamericana, vissuta, pare, a Santiago del Cile nel diciassettesimo secolo e dedita a passioni sfrenate e perfino empie, a crimini efferati, le une e gli altri strettamente collegati tra loro e tali da averle, a quanto si dice, impedito di ottenere, sia pur *in extremis*, la misericordia divina, onde il capo della donna penderebbe per l'eternità sull'inferno. Ai luoghi comuni di sangue e di lussuria, propri di questo film, fanno, riscontro quelli, anche peggiori, appartenenti alla tradizione del più vieto *mélo*, che alimentano *Gaucho* di Lucas Demare, storia di una moglie che alleva, accanto al proprio, malaticcio, il figlio sano che il marito ha avuto da un'antica amante, non senza però mentire circa l'identità vera dei due marmocchi, fin che, molti anni dopo, la morte del suo vero figlio la indurrà a rivelare l'inganno di cui era vissuta. Il risibile zibaldone è costruito su misura per Tita Merello, una gloria nazionale per gli argentini, ma in realtà una fastidiosa *cabotine*, incapace d'esprimersi altrimenti che con un convulso inarcar di sopracciglia.

El río y la muerte di Luis Buñuel mi ha rafforzato nella vecchia convinzione che questo regista costituisca uno fra i più clamorosi equivoci della storia del cinema. Nella quale Buñuel. a ben guardare, non esiste, checché ne dicano certi saputelli francesi, amanti delle parole piuttosto che delle idee. Non ho intenzione in questa sede di chiarir meglio il mio giudizio complessivo sul regista, per ora mi basta osservare come ancora una volta (vedi *Él*) la sua ambizione per una tematica non banale sia degenerata nel ridicolo. All'inizio di *El río y la muerte* si poteva pensare che Buñuel intendesse rifarsi ad una lontana e stupenda intuizione di Ėjzenštejn, quella relativa al culto, alla familiarità che i messicani hanno per la morte (alcune inquadrature si richiamano direttamente a certe immagini di *Death Day*). Ma ben presto Buñuel si è abbandonato all'intrigo per l'intrigo, riguardante il perpetuarsi di una antica faida caratteristica del villaggio di Santa Bibiana, una faida che oppone in un ininterrotto duello mortale la gente degli Anguiano e quella dei Menchaca. Buñuel è stato incapace di attingere il neces-

sario clima da canzone di gesta, si è soltanto compiaciuto, al solito, del sadismo di quella successione macabra di assassini e di funerali, sfociata ben presto ed inevitabilmente nel ridicolo, accentuato dalla facile retorica di una finale rappacificazione. Né alcunché ha aggiunto al suo vacillante prestigio *Robinson Crusoe - The Adventures of Robinson Crusoe* [*Las aventuras de Robinson Crusoe*], diligente trascrizione illustrativa del romanzo di Defoe, dominata da un superficiale e piacevole tono avventuroso e caratterizzata da un ampio impiego di begli esterni naturali, da un luminoso impiego dell'"eastmancolor" e da qualche intelligente effetto (vedi il gioco dell'eco che si propaga per l'ampia vallata deserta e selvaggia, a sottolineare il senso della solitudine in cui vive il protagonista). Quest'ultimo film è apparso fuori concorso, come pure *Camelia* di Roberto Gavaldón, storia di un melodrammatico amore tra un'attrice ed un torero, ad uso di María Félix, e come *Raíces*, di cui parlerò tra poco. Ufficialmente il Messico ha invece figurato, oltre che con *El río y la muerte*, con *La rebelion de los colgados* di Alfredo B. Crevenna, che, sulla base del romanzo omonimo di B. Traven, riprende il filone social-folkloristico, caro al cinema messicano. Il Crevenna si è dimostrato tuttavia alieno dai compiacimenti di un Fernández, teso all'idoleggiamento dì una forma cincischiata e fine a se stessa (anche qui la fotografia è firmata da Figueroa, ma la perfezione che essa raggiunge non va a discapito di un tono più asciutto, più realistico). I compiacimenti di Crevenna sono orientati diversamente, nel senso, cioè, di un sadico indugio su situazioni di efferata crudeltà (l'accecamento di un uomo per mezzo di spine; il taglio dell'orecchio di un bambino, ecc.), situazioni che hanno suscitato l'insofferenza non del tutto ingiustificata del pubblico veneziano. Vero è che tali situazioni sono state dal regista trovate nelle pagine di Traven, del quale egli ha seguito per larga parte la traccia con scrupoloso ossequio. Il racconto è ambientato nel Messico del sud, durante l'anno 1910, allorché si profilavano i primi sintomi della rivoluzione che doveva abbattere la dittatura di Porfirio Díaz. Protagonista ne è un miserabile *peone*, Cándido Castro, che, avendo contratto un debito nell'inutile tentativo di salvare la moglie ammalata, si trova vincolato a mantenere l'impegno imprudentemente sottoscritto ed a lavorare, per conto di un esoso feudatario, rappresentato da una banda di biechi luogotenenti, in una piantagione di mogano. L'angosciosa ricerca del denaro da parte di Cándido (interpretato da Pedro Armendáriz con una umanissima fissità), la sua pena per la morte della moglie, vittima del cinismo di un me-

dico, e la sepoltura di essa, il viaggio verso l'inferno della piantagione sono narrati dal Crevenna con un nerbo asciutto ed angoscioso. Né la saldezza dell'impianto narrativo ed il rilievo della rappresentazione vengono meno allorché il regista si sofferma a descrivere le insostenibili condizioni di vita dei tagliatori di mogano, costretti a bestiali fatiche ed abbrutiti ed esasperati dalla violenza degli aguzzini. Caso mai, nella pittura di questi ultimi e delle loro femmine si insinuano tratti di maniera, indici premonitori del gusto talvolta gratuito per la crudeltà che caratterizza il film. Pagine come quelle relative all'infelice tentativo di fuga di due *peones* o all'annegamento del figlioletto di Cándido o alla rivolta che spinge gli sfruttati a far giustizia dei loro aguzzini, ormai in preda al panico, in seguito alle notizie che giungono dalle altre regioni del paese in armi, costituiscono comunque la testimonianza di un notevole, vibrante talento di narratore. Per giustificabili ragioni di equilibrio strutturale il film si chiude sulla rivolta, ignorando l'ultima parte del romanzo, che allarga il discorso, inserendo l'azione dei ribelli della piantagione entro il quadro più vasto della rivoluzione. Vero è che nel far questo il Traven aveva sottolineato le contraddizioni interne della rivoluzione stessa (una notevole parte dei *peones* divenivano, nella loro ignoranza, nella loro gretta litigiosità, docili strumenti di private ambizioni, disposti com'erano a liberarsi da un giogo per passare sotto un altro), mentre il racconto cinematografico, con ovvio conformismo, mira ad una conclusione sostanzialmente e sbrigativamente apologetica dell'attuale regime. Merita una menzione la presenza – nella parte della sorella di Cándido – di Ariadne, un'adolescente dalla bellezza fiera e selvaggia.

Il film più interessante della rappresentanza messicana – ed uno fra i più interessanti della Mostra – è apparso però *Radici* (*Raíces*), firmato da un giovane regista esordiente: Benito Alazraki. La sua proiezione, avvenuta quasi alla chetichella, ha dovuto venir più volte ripetuta, perché il film ha assunto il sapore di una rivelazione, anzi *della* rivelazione, secondo una buona, vecchia tradizione veneziana. Di fronte ai prodotti melodrammatici della produzione di serie o a quelli compiaciutamente calligrafici di Fernández, un'opera come *Raíces* induce a bene sperare circa la persistenza nel Messico di un filone popolare più autentico, discendente da quel *Redes*, che sta alle origini della cinematografia di tale paese, alla lontana sempre influenzata dalla lezione di Ėjzenštejn. Non che *Raíces* debba considerarsi un prodotto propriamente popolare, esso è pur sempre il frutto di un acco-

stamento al popolo da parte della classe intellettuale più consapevole. Ma nei suoi quattro episodi, basati su racconti di Francisco Rojas González, è visibile una affettuosa volontà di comprensione, espressa in forma appassionatamente polemica, ma limpida. anche se talora ingenua o schematica. Tale volontà polemica è evidente già nel prologo, il quale, attraverso un rapido montaggio, sintetizza le evolute forme che la civiltà ha raggiunto in una metropoli come Città del Messico, per poi contrapporvi le condizioni di vita degli *indios*, abitanti nelle più sperdute e desolate zone del paese. Il primo episodio, *Le vacche*, si svolge nel villaggio di Ixmiquilpan, tra gli Otomi, in una terra desertica ed assetata, e rappresenta la drammatica ed infruttuosa ricerca dei mezzi di sussistenza da parte di una coppia di poverissimi *indios*. La soluzione per la loro tragedia giunge con una lussuosa automobile, sulla quale una coppia di ricchi bianchi della città è in cerca di una balia per il proprio figlioletto. La donna *india*, cui viene rivolta l'offerta, esita lungamente prima di separarsi dal proprio bambino e dal marito, lasciandoli di fronte alle incognite di una vita durissima e priva di luce, poi, ottenuta una mercede altissima, si induce a partire, per il bene comune. E il suo primo piano, di una straziante immobilità, cui fa da contrappunto il motivo sfrenato di jazz trasmesso dalla radio dell'automobile, suggella il breve racconto con magistrale evidenza. Il secondo episodio, *Madonna*, concerne una studentessa straniera di antropologia, che si reca in un villaggio di Chiapas, a studiare le usanze degli indigeni Tzotzil e Chamula, in vista della compilazione di una tesi di laurea. La giovane donna arriva alla conclusione di aver avuto a che fare con dei selvaggi, ma si troverà di fronte ad una smentita allorché si accorgerà che quei "selvaggi" possiedono una loro elementare quanto delicata anima religiosa: essi hanno infatti avvertito il fascino di una riproduzione della *Gioconda* di Leonardo, mostrata loro dalla ragazza, e l'hanno sottratta per poi appenderla in chiesa su un altare ed adorarla come se si trattasse della Madonna. In questo episodio lo schematismo della concezione è più evidente (la ragazza fa a pezzi la tesi, dopo l'inattesa scoperta), ma i primi piani degli *indios* intenti a scrutare i quadri (classici o moderni) che sono stati loro mostrati per un test, la perplessità, la diffidenza che esprimono, con sobrietà di risposte, dinanzi a quelle manifestazioni, per loro enigmatiche e contraddittorie, dell'ingegno dei bianchi, hanno una solennità grandiosa e misteriosa. Il terzo episodio, *Il guercio*, si svolge a Yucatan, tra i discendenti degli antichi Maya. Protagonista ne è

un ragazzo guercio, fatto oggetto, per tale sua infermità, della crudeltà dei coetanei. Per tentare di guarirlo, la madre lo fa sottoporre ad un trattamento di stregoneria, poi lo conduce ad un santuario dove si celebra una festa, tra religiosa e pagana. Qui un fuoco artificiale fa perdere al fanciullo la vista anche dell'altro occhio. Ma alla sua disperazione la madre risponderà, con una saggezza che agghiaccia, insegnandogli a considerare l'accaduto una fortuna. Perché a differenza dei guerci i ciechi sono, da parte del loro prossimo, fatti oggetto di pietà e di solidarietà. Se in qualche particolare è dato scorgere quasi un'insistenza crudele sulla rappresentazione del male fisico, alcuni primi piani del ragazzo sono grevi di un dolore antico, tanto più toccante in quanto riassunto in sé da un fanciullo. L'ultimo episodio, *Puledra*, è ambientato nel villaggio di Papantla, sulle coste di Veracruz, presso la piramide di Tajín, innalzata dagli antichi indiani Totonaca. Ne è protagonista una stupenda adolescente, dai vergini fremiti rivelanti la nobiltà vetusta di una razza, la quale vien perseguitata dalla bestiale libidine di un anziano archeologo bianco, trasferitosi colà per le sue indagini. Lo spirito di fierezza e di indipendenza avrà il sopravvento ed egli sarà costretto a riprendere sconfitto la via del ritorno. La suggestione di questo episodio deriva, oltre che dalla genuina bellezza della ragazza, da quella della natura, che pone la silente monotonia austera della spiaggia, del mare a contrasto con l'imponenza di antiche costruzioni, che testimoniano la genialità di una stirpe di secolare prestigio. L'inseguimento lungo la gradinata della piramide, con quell'ansare del vecchio dietro gli agili passi della sua preda sfuggente, la lotta disperata presso il frangente del mare costituiscono i punti di più intensa forza drammatica di un racconto che, come i precedenti, ha la compiutezza di un poemetto, nel quale una visione asciuttamente realistica viene pervasa da un lirismo accorato e pudico.

I FILM
a. VII, n. 142, ottobre 1954, pp. 596-598

Il masnadiero (*The Beggar's Opera*, Peter Brook, 1953)
Il masnadiero denuncia l'eccezionalità di un impegno produttivo attraverso dei "credits" davvero cospicui: come produttore figura, accanto a Herbert Wilcox, Laurence Olivier; come scenarista un commediografo alla moda

quale Denis Cannan; come autore delle interpolazioni al testo teatrale d'origine un altro commediografo non soltanto alla moda, ma dalle singolari virtù poetiche, quale Christopher Fry; come scenografo e costumista un artista cosmopolita e di preziose virtù decorative quale Georges Wakhévitch; come musicista un compositore di qualche notorietà quale Arthur Bliss; come regista un uomo di teatro, assurto assai giovane a posizioni preminenti nel mondo londinese più *à la page*, quale Peter Brook, responsabile delle messe in scena più "brillanti", più "chic" del dopoguerra britannico, il cui nome è legato soprattutto a testi di Anouilh, del già citato Fry, dello stesso Shakespeare. Quanto al "cast", è dato incontrarvi i nomi, oltre che di Olivier medesimo, di Stanley Holloway, di George Devine, dell'incantevole Dorothy Tutin, astro nascente della scena e dello schermo d'oltre Manica. Titoli del genere erano più che sufficienti per far prevedere un film raffinato ed elegante, un film forse un tantino "snobistico", ma dalle indubbie garanzie culturali. Garanzie tanto più necessarie date le origini dello scenario, il quale voleva essere la traduzione cinematografica di un classico della scena inglese: quella *The Beggar's Opera* di John Gay (1728), cui doveva rifarsi, due secoli dopo, Bertolt Brecht per la sua, più consapevolmente ed aspramente polemica, *Die Dreigroschenoper* (1928), dalla quale Georg Wilhelm Pabst doveva trarre diretta e feconda ispirazione per uno dei suoi film più ricchi e maturi (1931).

The Beggar's Opera, teatralmente nota anche in Italia, è una "ballad opera", vale a dire un melodramma che sfrutta ampiamente canti popolari, adattati allo scopo da John Christopher Pepusch. Nata sotto l'influsso dello Swift (quest'ultimo aveva suggerito al Gay di scrivere una "pastorale di Newgate" – la prigione londinese –, come parodia dei poemi arcadici allora in auge) e del Pope, assunse fin dal suo apparire un'importanza ragguardevole sotto vario aspetto: da un lato questa parodia del melodramma italiano dell'epoca si impose come l'esempio più considerevole del melodramma inglese settecentesco, dall'altro la sua satira sociale e di costume, sia pur ovviamente lontana dal giungere a conseguenze estreme ("il popolo più basso ha i suoi vizi nello stesso grado dei ricchi: ma, soltanto, è punito per averli") apparve spregiudicata e coraggiosa, nel riferimento alla corruzione diffusa in campo sia politico sia burocratico (in taluni tratti o figure si individuò un'allusione diretta e caustica a personalità ben in vista della più elevata società inglese, non escluso il primo ministro Sir Robert Walpole). *The Beggar's*

Opera, andata in scena tra lo scetticismo di molti (tra questi, pare, gli stessi Pope e Swift), si iscrisse, dunque, sotto più rispetti, nella storia del teatro inglese, come un lavoro singolare e solitario. I secoli sono passati senza che sia stata scalfita la vivacità mordace dei suoi dialoghi, oltre che il suo valore quale testimonianza deformata su un clima sociale.

Protagonista dell'opera, si sa, è un prestigioso brigante, MacHeath, disinvolto così nell'alleggerire le borse altrui come nel sedurre belle fanciulle con più o meno vane lusinghe matrimoniali. Il nucleo del soggetto è dato dalla rivalità tra Polly e Lucy due di tali fanciulle "compromesse", e dai loro risentimenti verso il bandito, non che dalle trame dei loro rispettivi padri, il ricettatore Peachum ed il custode della prigione Lockit, per riuscire a farlo giustiziare. Con l'impiccagione di MacHeath, rimesso in gabbia in seguito al tradimento di una ex amante, dopo che Lucy era riuscita a farlo evadere da Newgate, avrebbe dovuto concludersi la vicenda. Ma il Gay preferì mantenere al lavoro il suo carattere ambivalente, denunciato dall'alternanza della graffiante pittura di costume con la pastorale melodicità delle parti cantate su ritmi popolari: e lo inquadrò entro una cornice – prologo ed epilogo –, affidata ad un "mendicante" e ad un "attore" e tale da giustificare una conclusione festosamente arbitraria, con la sospensione della esecuzione in seguito a compatta richiesta del popolo, che porta poi MacHeath in trionfo.

Anche la riduzione cinematografica è incorniciata in modo non troppo dissimile; tuttavia, per consentire al racconto una conclusione non soltanto ottimistica, ma più dinamica, si è pensato di offrire a MacHeath l'opportunità per una nuova e pittoresca evasione. Qui – come altrove – è dato ammirare la squisita chiave pittorico-ballettistica con cui Peter Brook, memore delle sue esperienze teatrali, ha – con il prezioso ausilio di Wakhévitch – interpretato lo sfondo corale dell'opera. Tale ritmo di balletto, sostenuto da cadenze rapide ed infallibili di montaggio, è riscontrabile, oltre che nella scena dell'evasione finale, in cui la confusione è regolata sapientissimamente secondo un ordine impeccabile, nella scena chiassosa dell'osteria, non che in quella, squillante nei toni, della casa da gioco, con relativo inseguimento e cattura del bandito. A questi tre nuclei fondamentali un quarto se ne deve aggiungere, la iniziale descrizione in carrello-panoramica della prigione di Newgate, con quel suo aspetto da "corte dei miracoli", posto in luce da una squisita scelta di particolari umani, contemplati in funzione puramente decorativa. Sia in questa scena intimamente "sta-

tica", sia nelle altre tre, con la loro concitazione, la puntualità del movimento di macchina o del montaggio di pezzi brevi o dell'uno e l'altro combinati insieme è in relazione con una magistrale consapevolezza dei valori pittorici, ispirati soprattutto alla lezione di William Hogarth (illustratore, tra l'altro, della *Beggar's Opera*, oltre che esponente principe della pittura satirica inglese dell'epoca), in un montaggio del colore (operatore Guy Green) sempre coscientissimo, in una lucida ricerca del tono fondamentale per ciascuna scena (l'opacità per la prigione, la fumosità per l'osteria, la nettezza aggressiva per la casa da gioco, con quei rossi e il verde di quel tappeto, avvalorati da un astuto gioco di specchi).

Considerato quindi su un piano formalistico, *Il masnadiero*, ad onta della resa assai meno soddisfacente del colore in certi esterni e soprattutto nelle scene non puramente descrittive, va considerato uno dei film più pregevoli di questi anni, destinato senza dubbio a rimanere nella storia del cinema a colori. Purtroppo a tali virtù fanno riscontro difetti intrinseci piuttosto pesanti: ché il Brook ha denunciato le proprie origini ed i propri interessi eminentemente teatrali con il concentrare ogni attenzione su questa o quella isolata scena di balletto, trascurando di curare la struttura narrativa del film. Che il racconto abbia subito diverse modifiche, peraltro non sostanziali, rispetto all'originale, come il suo accentramento più deciso, fin dall'inizio, intorno al personaggio di MacHeath oppure la soppressione del tentativo di avvelenamento di Polly da parte di Lucy, a noi importa poco. Quello che importa è che tutte le parti drammatiche si siano inesorabilmente scolorite, fino ad apparire poco più che intermezzi tra una rutilante scena di balletto ed un'altra. Il film manca così di una sua unità, di una sua coerenza, di una sua consistenza. I caratteri che vi compaiono risultano generici e fiacchi, a dispetto della statura degli interpreti, non riescono a conseguire un valore, sia pur epidermico, di incisione di costume. Ciò valga, in misura forse anche più grave che per i suoi colleghi, per Laurence Olivier, di cui è fin troppo agevole (e pericoloso) ipotizzare un apporto alla regia nei suoi aspetti più validi. Del resto, vuotaggine dello scenario a parte, per incarnare MacHeath gli mancavano in partenza numeri essenziali: una comunicativa più estrosa, più pittoresca, più scanzonata.

Resta da osservare, con costernazione, come sia problematico ogni giudizio definitivo sul film formulato in base alla versione italiana: scomparsa infatti ogni traccia delle musiche originali, le quali, col loro accento

tra popolare e sofisticato, dovevano sottolineare il carattere ambivalente del testo, esse sono state sostituite – e con esse, ahimè, le parole – da canzoncine idiote, di un'orecchiabilità tra operettistica in senso deteriore e rivistaiola, i cui banali ritmi, in netto contrasto con lo stile del film, sono fatica del maestro Paul Abel. Fra i molti misfatti commessi dai riduttori di film stranieri, in venticinque anni di sonoro, questo è certo uno fra i più clamorosi. E gratuiti.

MISCELLANEA

Il seduttore è una commedia (1951) che, nell'opera severa e coerente di Diego Fabbri, occupa un posto a parte. Essa giunge sì a conclusioni mistiche, ambisce sì ad assumere carattere di "mistero" moderno, ma dopo aver sviluppato i suoi tre atti secondo le forme di un teatro borghese, accettato anche nei suoi aspetti più convenzionali ed apparentemente frivoli. Il suo protagonista è un uomo il quale ama, con eguale sincerità, tre donne, le quali rappresentano per lui i tre aspetti inscindibili e tutti necessari dell'amore *tout court*: la moglie rappresenta di esso l'aspetto più sicuro, più quieto, quello coniugale; la segretaria l'aspetto spirituale; un'indossatrice quello sensuale. Il dramma dell'uomo risiede nella verificata impossibilità di creare un'effettiva unità anche esteriore tra questi tre amori, unità per la quale sarebbe indispensabile un'accettazione di tale sua posizione paradossale da parte delle interessate. Constatata l'impossibilità di realizzare in terra la vagheggiata unità, il seduttore si uccide, con la fede che essa sia realizzabile oltre la vita terrena, in altre parole in Dio. Un'opera sbagliata ed ibrida, ma coraggiosa, specie in quanto proveniente da un autore di dichiarata fede cattolica.

Di una simile concezione nulla è rimasto nel film *Il seduttore* di Franco Rossi, che appare debitore verso la commedia soltanto per il titolo e per la figura del protagonista, il quale pure, ma su tutt'altro piano, cerca di dividersi fra tre donne: la paziente e comprensiva moglie, qui divenuta gerente di una trattoria; una vistosa *cocotte* francese ed una delicata americanina, sposata con un uomo non degno di lei. I tre elementi dell'amore sono, apparentemente, rimasti, ma trasferiti su di un piano decisamente farsesco, non senza lo sfruttamento di *ficelles* care alla vecchia *pochade*. Siamo, per programma, al di fuori di ogni impegno a carattere, non diciamo morale o addirittura metafisico, ma perfino psicologico e di critica del costume. Gli autori – numerosi ed alcuni assai stimabili – della sceneggiatura hanno puntato sul

"divertimento", sulla tessitura scaltra e fitta di avventure, intrecciate secondo un disegno convulso e regolarmente improbabile, ma decisamente godibile. In tale tessitura si inseriscono figurette di maniera, come il colonnello a riposo, afflitto da ernie, ma anche figurette colte con una certa puntualità di osservazione dal vivo, come il capo ufficio bovino, in perpetua e vana ricerca di una qualsivoglia avventura amorosa. Quello che conta è però il protagonista, perno unico intorno a cui ruota l'amena girandola dell'azione. Ed occorre riconoscere che lo scenario appare assai accortamente calibrato sulla misura effervescente di un Alberto Sordi, assurto ormai a dignità di personaggio, di cui si sono qui sviluppati gli aspetti salienti, in perfetta coerenza, sul piano, sia pure, della farsa. Gli aspetti di vitellonismo, di garrula irruenza, di beata e cattivante incoscienza. E Sordi ha raccolto al volo l'occasione offertagli con una virtuosa e pur sorvegliata piacevolezza di gioco, assai opportunamente coadiuvato dalle sue *partners*, nell'ordine la sempre limpida Lea Padovani, Jacqueline Pierreux e Lia Amanda. A questa amabile bolla di sapone, a questo scattante congegno – fondato su un assortito campionario di imbrogli, di equivoci, di volute coincidenze, e concludentesi, secondo la più facile morale, con la riscoperta della vita coniugale e delle sue attrattive da parte dell'impenitente e non troppo fortunato seduttore – Franco Rossi, il regista radiofonico, già fattosi notare per certo suo nitore realizzativo con *Solo per te Lucia* (1952), ha conferito una piana scorrevolezza, dimostrando di aver compreso su che si basa un meccanismo del genere e di avere conseguito una maturità di mestiere, tale da indurre ad attenderlo con una certa fiducia a prove di più preciso impegno.

Ambizioni di critico del costume contemporaneo non ha invece nascosto Marcello Pagliero, regista di *Vergine moderna*, la cui protagonista è una "vergine professionista", di un genere tuttavia assai diverso da quello cui apparteneva la protagonista di *La Vergine sotto il tetto* (*The Moon is Blue*, 1953) di Otto Preminger. Al candore ostentato ma non privo di attrattive nella sua petulanza, d'altronde accortamente modulata dall'autore secondo un infallibile schema teatrale, di quel personaggio fa riscontro la natura calcolatrice di questo, studiato sulla scorta della realtà del nostro tempo. L'eroina di *Vergine moderna* è una ragazza piccolo-borghese (May Britt) che, accettata la corte di un ricco direttore di giornale (Vittorio Sanipoli) con la speranza di una meta matrimoniale, la quale non tarda a rivelarsi ben lungi dai propositi dell'uomo (già sposato), scopre ed applica con convinzione,

in combutta con una equivoca amica (Teresa Pellati) pronta a sfruttarla, l'arma del ricatto. Vittima del complotto è un maturo ed importante banchiere (Vittorio De Sica). Al quale altre vittime sarebbero forse destinate a seguire, se la ragazza, tanto freddamente consapevole del prezzo della propria verginità, non si imbattesse in un altro e più giovane individuo (Gabriele Ferzetti), un produttore cinematografico, anche più danaroso – vedi caso – dei precedenti. Questa volta, per lei pure, è la folgorazione amorosa. Ma, ricattata a proprio turno dall'amica infida, essa congederà con una scusa il fidanzato (sposato ma deciso a divorziare), affinché non scopra la verità, e si accingerà a proseguire la sua proficua attività "professionistica". Senonché interverrà, imprevedutamente e del tutto immotivatamente, il di lei fratellino, mascalzoncello in erba, improvvisamente colto da crisi morale, il quale la ricondurrà all'ovile paterno, persuadendola in quattro parole a rinunziare ad una vita per la quale una piccola borghese non è tagliata. Proprio in questo finale, sbrigativamente ottimistico (non manca la vaga prospettiva di riuscir a recuperare il fidanzato danaroso), in questo retorico ritorno nell'ordine, dopo la molteplice esperienza immorale, il film mostra tutta la sua corda. Ad un'analisi appena attenta, del resto, il tessuto del suo scenario, pur dovuto ad un uomo antiretorico come Flaiano, denunzia le molte improbabilità su cui è fondato. Troppo romanzesche sono certe trovate, troppo intrisi di dabbenaggine certi personaggi, troppo furba, forse, la stessa protagonista. Senza contare la pietosa ridicolaggine di quel padre "bue da lavoro", il quale interviene a sproposito, da buon professore a "cliché", citando saggi filologici sull'*Odissea*.

Pure, non si tratta di un film sgradevole. A parte l'estrema dignità della sua fattura, a parte il fascino aspretto e suasivo di May Britt, la sicurezza sottile di Sanipoli, la presenza non casuale di Ferzetti, la caratterizzazione qua e là un po' compiaciuta, ma spesso saporitissima, di De Sica, in un personaggio che gli è congeniale di vecchio ganimede, rimangono, pur nella fondamentale inaccettabilità del disegno generale, una apprezzabile tendenza all'osservazione spregiudicata di taluni tipi ed ambienti altoborghesi (sotto questo aspetto *Vergine moderna* può ricordare, alla lontana, *Le infedeli* – 1953 – di Steno e Monicelli), una frequente causticità di dialogo, il taglio pungente di certe scene (vedi, per esempio, la squallida cena nel lussuoso locale notturno del trio De Sica-Britt-Pellati). Un'opera, insomma, non banale, anche se inficiata dalla sua limitata attendibilità – pur nell'autenticità

(e, in tempi di "capocottismo", attualità) del fenomeno denunciato.

India favolosa di Giulio Macchi è un lungo documentario, che vorrebbe proseguire la rivelazione di aspetti più o meno inediti di quel poliforme paese, iniziata da Jean Renoir nelle parti descrittive di *Il fiume* (*The River*, 1951). Non a caso l'operatore è il medesimo: Claude Renoir, il quale ha anche stavolta saputo trarre dal colore ("ferraniacolor") un partito vario e dovizioso, i cui esempi più vividi sono forse costituiti dai primi piani di certi volti, tramutati in maschere, attraverso un minuzioso trattamento pittorico, in vista di determinate rappresentazioni rituali. In simili particolari folkloristici, così come nella descrizione di certe cerimonie religiose di massa, risiede il meglio del film, che ha il torto di non condensare la sua materia in una mezz'ora di proiezione, ma di diluirla fino al metraggio normale, attraverso una prolissa insistenza su questo o quell'aspetto della realtà osservata. Si aggiunga che l'opera è priva di un disegno narrativo qualsiasi e, dopo avere, con discutibile espediente, iniziato, raccontando "in prima persona" la storia di un elefante, trascorre dall' uno all'altro argomento senza preoccuparsi di stabilire nessi di sorta. *India favolosa* finisce così per ingenerare, a dispetto del suo notevole e spesso eccellente *standard* fotografico, un certo senso di noia e per non fornire un'immagine coerente ed esauriente del paese presentato. Di tutto ciò un certo carico va fatto anche al commento parlato di Luigi Barzini Jr., indulgente spesso alle solite leziosità.

Il caso Maurizius - L'affaire Maurizius di Julien Duvivier affronta, nella scia, puntigliosamente seguita, di un ponderoso romanzo del tedesco Jakob Wassermann (1928), problemi assai grossi: quello della giustizia, quello del dovere. Si tratta della crisi morale, che colpisce un ragazzo sedicenne, figlio di un alto magistrato, il quale viene a scoprire l'innocenza di un uomo, fatto condannare da suo padre all'ergastolo diciotto anni prima sotto accusa di uxoricidio. Da tale processo aveva avuto inizio la brillante ascesa del magistrato, creatosi fama di uomo sopra ogni altro integerrimo. Ora il ragazzo, dominato da un senso rigido ed ossessivo del dovere, sente crollare dentro di sé, di fronte alla scoperta, ogni fiducia nella giustizia, che fino ad allora suo padre aveva per lui incarnato. Egli riesce a scuotere l'orgogliosa compattezza delle convinzioni paterne, ma i suoi idoli si infrangono definitivamente allorché il magistrato, lungi dal chiedere la riapertura del caso, si limita, per ragioni di opportunità, a chiedere ed ottenere la grazia per l'ergastolano, il quale riavrà la libertà, ma non l'onore, e dovrà comunque tentar di riprendere a vivere in ben aspre condizioni. Il tema era suggestivo, specie

in quanto riflesso attraverso una inquieta coscienza adolescente. Ma la sua enunciazione, sia per quanto riguarda il ragazzo sia per quanto riguarda il magistrato, è rimasta nel film generica. E il racconto, concernente nel suo nucleo centrale le indagini che il ragazzo compie per far affiorare intera la verità, ha assunto una decisa vernice giallastra di dubbio gusto, accentuata dalla costruzione dello scenario, faticosamente e fastidiosamente congegnato ad incastri e ad incastri entro gli incastri. A questa tecnica ansimante della sceneggiatura fa riscontro un tono di realizzazione vagamente *demodé*, con reminiscenze, espressionistiche e non, di certo vecchio cinema tedesco muto. Dal naufragio si salvano soltanto, in buona parte, gli interpreti: da Anton Walbrook (la cui metamorfosi fisica avviene tuttavia grazie ad una truccatura troppo vistosa) a Daniel Gélin, da Eleonora Rossi Drago a Madeleine Robinson, da Charles Vanel al giovanissimo Jacques Chabassol, già apparso in *Prima del diluvio*. Fa eccezione, con i suoi incomposti manierismi, Denis d'Inès, decano della Comédie-Française (nella parte del padre dell'ergastolano).

Quattro in medicina (*Doctor in the House*, 1954) di Ralph Thomas è una commediolina britannica, riguardante le mattane e gli amori di un quartetto di studenti in medicina durante il corso degli studi in un *college*. A dir il vero, se si eccettuino qualche modesto "gag" e qualche spiritosa battuta di dialogo, scarso è il sale che è dato spremere da questa collana di piccoli luoghi comuni, cari alla letteratura spicciola sugli universitari. In fondo, l'Inghilterra è il paese de *La zia di Carlo*. Ciò non impedisce che la confezione del filmetto, a colori, sia decorosa e che esso giunga in porto senza danno, grazie anche alla solerzia di un gruppo di interpreti, capitanato da Dirk Bogarde, attore che eravamo avvezzi ad incontrare in parti drammatiche, ma che non è sprovvisto di una sua tenue vena comica.

La serie Spillane continua. Dopo *La mia legge* (*I, the Jury*, 1953) di Harry Essex, ecco *La lunga notte* (*The Long Wait*, 1954) di Victor Saville, basato sul romanzo omonimo (in italiano *La lunga attesa*). Lo spunto non è privo di ingegnosità: riguarda un tale che, perduta la memoria in un incidente, si trova costretto a ricostruire pezzo per pezzo il proprio passato, tramutandosi fra l'altro in investigatore per portare alla luce la verità intorno ad un assassinio che gli era stato attribuito e per il quale è ricercato, assassinio che era stato invece commesso da un banchiere in combutta con una banda di *gangsters*. In particolare, il protagonista si impone di individuare,

in un mazzo di belle donnine, la propria ex amante, la quale per ragioni "tattiche" si era fatta modificare il volto con una plastica e la cui testimonianza dovrebbe essere decisiva ai fini del ristabilimento della verità. Il film segue all'ingrosso la falsariga del romanzo, discostandosene tuttavia in molti particolari e rinunziando, s'intende, a riprodurre troppo fedelmente i compiacimenti pornografici, di cui questo, come tutti i testi di Spillane, era costellato. (Non mancava neppure la solita ninfomane, la quale aveva sulle labbra l'invocazione: "Spogliami" anche in punto di morte). Lo scenario trascura, come spesso accade in questi casi, di chiarire, alla fine, in che modo il protagonista sia giunto a completare il mosaico della verità. La tecnica narrativa del Saville rispetta le asciutte e vibrate consuetudini del film poliziesco, con, verso la fine, una curiosa parentesi di pretto stile espressionistico (scena buia, col gruppo dei personaggi al centro isolato in un cono di luce). Il protagonista è Anthony Quinn, vigoroso pur in un certo immobilismo mimico a lui peculiare; gli fanno corona un efficiente gruppo di caratteristici ed un piccante sciame femminile.

Hondo (*Id.*, 1953) di John Farrow è un sottoprodotto di *Il cavaliere della valle solitaria* (*Shane*, 1953) di George Stevens. Protagonista ne è infatti un singolare tipo di avventuriero "indipendente", sebbene al servizio dell'esercito statunitense in lotta contro gli Apaches, rientrati sul sentiero di guerra, dopo la rottura del patto da parte dei bianchi. Questo tale capita in una fattoria isolata, dove si innamora, corrisposto, di una giovane donna, rimasta sola col figlioletto in territorio ormai invaso dai pellerossa. Il marito di lei, un violento ubriacone, finisce ucciso dal protagonista per legittima difesa. Di qui un conflitto quasi corneilliano nell'animo di lui, conflitto risolto dal più prevedibile dei lieti fini. Il racconto segue con una certa fiacca convenzionalità moduli risaputi, e non basta a riscattarne i limiti una schietta interpretazione di John Wayne. Pare che il vero pregio del film consistesse nella fotografia tridimensionale (oltre che a colori). Ma in Italia è ormai invalso l'uso di presentare, per ragioni di economia e di prudenza, i film in "3-D" nella edizione piatta. Per cui non ci resta che archiviare *Hondo* nello scaffale dei *westerns* di serie, con pretese psicologiche del tutto irrisolte.

I FILM
a. VII, n. 143, ottobre 1954, pp. 630-632

La via del rimorso (*Une si jolie petite plage*, 1949) di Yves Allégret arriva sugli schermi italiani con ritardo considerevole. Ma, a dir la verità, il film era già in ritardo sui tempi all'epoca (1949) in cui venne realizzato. Poiché l'elaborato e letterarieggiante verismo "nero" della coppia Jacques Sigurd (scenarista) - Yves Allégret (regista) non fa che raccogliere, al di là della parentesi bellica, l'eredità della coppia Jacques Prévert-Marcel Carné. Quest'ultima coppia è da tempo scissa ed il regista di *Le jour se lève* (*Alba tragica*, 1939) è andato, sia pur poco felicemente, alla ricerca di un rinnovamento della propria ispirazione, per poi sfociare in un ritorno all'antico, temperato da un ottimismo, sporadicamente giustapposto alla tonalità "nera" che gli era stata cara. Sigurd e Allégret si sono invece applicati a rinverdire i fasti di una tradizione ormai classificata ed irrepetibile, riesumando (non saprei trovare altro termine più pertinente) il pessimismo integrale, che era stato caratteristico del cinema "della disfatta" (prendo a prestito un'espressione che Silvio d'Amico coniò a suo tempo nei riguardi del teatro di Jean Giraudoux, pur così lontano dal cinema veristico). Lo si era notato, anni fa, a proposito di *Dedée d'Anvers* (1947), ed ora è doveroso tornare a notarlo per questo *La via del rimorso*, che ha tutta l'aria, ancor più del precedente, di un film composto *à la manière de*. Atmosfere grigie, piovose e nebbiose, in una cittadina marittima, le quali paiono uscire dalle immagini di *Le Quai des brumes* (*Il porto delle nebbie*, 1938) di Carné; una spiaggia monotona e deserta, la quale non può non ricordare quella di *Remorques* (*Tempesta*, 1941) di Jean Grémillon, che era già un'opera della "maniera" di Prévert, ostinantesi a ritornare su se stesso a dispetto dei tempi ormai in via di mutamento. Né i riecheggiamenti si limitano all'aspetto esteriore del film, al suo clima, al suo sfondo, alla sua chiave visiva. Poiché quest'ultima è perfettamente coerente con un soggetto, il quale esaspera le caratteristiche deteriori del "prevertismo", senza aver di esso le giustificazioni liriche ed anche, entro certi limiti, sociali in direzione populistica. Protagonista di *La via del rimorso* è infatti un giovane che, dopo aver ucciso per gelosia la propria fedifraga amante, una cantante assai più anziana di lui, si rifugia nell'alberghetto di provincia dove, ragazzo, aveva servito e da dove era stato "rapito" dalla femmina lussuriosa. Qui egli trova l'affetto e la comprensione di una donna di servizio, la quale tenta

di rompere il cupo isolamento in cui egli si è chiuso (nessuno lo ha riconosciuto, tranne un vecchio paralitico ed incapace di parlare, reminiscenza quasi zoliana). Un losco membro dell'*entourage* dell'uccisa segue fin là il giovane assassino, credendo che egli abbia con sé i gioielli della vittima. E, quando scopre che le cose non stanno così, lo denunzia alla polizia. La donna riesce ad organizzare una fuga all'estero per il giovane, ma questi, sentendosi ormai "finito", preferisce uccidersi, non senza aver comunicato il suo "testamento spirituale" al garzone della locanda, per esortarlo a non fare come lui, a sopportare una vita dura piuttosto che cedere alle lusinghe di un'evasione impossibile. Vi raccomando la retorica in senso deteriormente letterario di questo artificioso parallelismo, retorica che si accoppia a quella dei turisti e di quanti si ostinano a decantare la "si jolie petite plage", dove – siamo d'inverno – piove in continuazione e dove la gente si uccide perché è stanca di vivere e l'esistenza, per i vivi, trascorre in uno squallido tedio. Retorica che culmina nella voluttà convinta con cui gli eroi di Allégret dicono: "Nous sommes foutus". Con uno scenario ed intendimenti del genere la bravura di Allégret, il quale, con l'ausilio prezioso dell'operatore Alekan, ha evocato un'atmosfera di indubbia coerenza e di innegabile (se pur fasulla) suggestione, non poteva che risultare sprecata. Il racconto ha una sua cadenza, monotona ma precisa, eppure ci lascia indifferenti, perché è troppo chiaro trattarsi d'un gioco di bravura sterile, d'un rifare il verso ad altri, più geniali e soprattutto più tempisti degli autori di questo film. Cui Gérard Philipe ha prestato l'umana e sconsolata fissità delle sue vibrazioni; Madeleine Robinson la tenerezza dei suoi sguardi e dei suoi slanci; Jean Servais l'acuta concisione del suo disegno del personaggio.

Lo spretato (*Le défroqué*) di Léo Joannon non è certo un film "solito", caso mai il suo difetto consiste per l'appunto nel voler troppo scopertamente apparire "insolito". La storia, ideata dallo stesso regista con finalità di apologia della fede cattolica, riguarda un ex prete, il quale, abbandonata la tonaca in seguito ad una crisi intima, consacra la sua attività di scrittore e di insegnante di storia delle religioni alla propaganda di teorie intellettualisticamente spregiudicate fino all'empietà. A quest'uomo, ferratissimo sul piano culturale, si oppone un suo giovane discepolo, il quale rinunzia a farsi una famiglia e veste la tonaca per richiamare alla fede il maestro apostata. E vi riesce, dopo molte amarezze e delusioni, ma soltanto a prezzo della vita: ché la fede folgorerà l'ex sacerdote solo dopo che egli, per scacciarlo di casa, avrà invo-

lontariamente ucciso il giovane. In questo finale si verifica la massima delle non poche forzature in senso melodrammatico del film, il quale si compiace di attrarre l'attenzione dello spettatore su un problema interessante attraverso cospicue e talvolta stridenti concessioni allo spettacolo in senso effettistico. Né – violenza granghignolesca dell'episodio a parte – è detto che quell'immediata conversione, sia pur preceduta da rovelli interiori (esemplificati tra l'altro da turgide insistenze sonore), riesca del tutto persuasiva. Ma il caso più flagrante di questa ricerca dell'eccezionale è dato dalla scena del *tabarin*, in cui l'ex prete, per dileggio, consacra un secchiello di champagne e l'allievo, soffocando la nausea, lo beve fino all'ultima goccia come sangue di Cristo in mezzo ad un chiassoso contrappunto sonoro. Scena quanto mai urtante in sé, quanto mai costruita a freddo, e per di più – se non erro – contrastante con l'ortodossia cattolica, secondo la quale la consacrazione avviene in quanto chi la compie abbia la retta intenzione.

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

figura il giovane Pierre Trabaud, per la sincerità della sua emozione.

Siamo ormai talmente avvezzi a dover dire corna di ogni opera di Fritz Lang, che l'apparizione di un film decoroso come *Il grande caldo* (*The Big Heat*, 1953) rischia di venir sopravvalutata. In realtà si tratta né più né meno che di un normale film di *gangsters*, basato, con notevole aderenza, sul romanzo omonimo (in italiano *La città che scotta*) di W.P. McGivern. Storia di un sergente di polizia che si mette in testa di appurare la verità intorno al suicidio di un altro poliziotto, suicidio che i suoi superiori tendono ad archiviare con una fretta alquanto sospetta. In realtà il suicida era stato, come altri suoi compagni e come lo stesso capo della polizia della città, al servizio dei padreterni del banditismo locale, gente arricchitasi all'epoca del proibizionismo e controllante, attraverso emissari, l'intera città. Il coraggioso sergente perderà il posto e la moglie nel tentativo, ma, dopo assortite peripezie, giungerà, grazie anche a coraggiosi interventi femminili, ad eliminare la banda. La sua reintegrazione nel servizio coinciderà con una "disinfezione" nelle alte sfere. In questa presentazione di una polizia entro le cui file ed i cui massimi gradi gerarchici penetra la corruzione (nel romanzo figurava pure un giudice asservito ai fuorilegge) consiste l'aspetto non del tutto consueto e limitatamente coraggioso del film. Dico: limitatamente, in quanto esiste, oltre al finale risanatore, una battuta di Lagana, l'ex *bootlegger*, la quale afferma che la situazione, per la malavita, potrebbe cambiar radicalmente, in conseguenza delle imminenti elezioni. È da tener presente, infatti, che il romanzo, di impostazione analoga, risente dell'atmosfera derivante dalla famosa inchiesta Kefauver, cui tende ad attribuire peso risolutivo. Lang ha diretto questa vicenda, intessuta di elementi non nuovi, con notevole nerbo, anche se con stile del tutto spersonalizzato (non c'è nemmeno traccia della famosa illuminazione di gusto espressionistico, cui egli amava ricorrere, ancor qualche anno fa, perfino nelle sue opere più banalmente giallastre). Al suo posto avrebbero potuto, con risultati identici, stare venti registi di Hollywood. Ma ciò non impedisce che il film sia, come si suol dire, ben fatto ed agganciante. Glenn Ford è a pieno suo agio in questa parte di "puro" e di "duro", e Gloria Grahame non manca di portare la sua nota di femminilità morbida e sensualetta.

Mogambo (*Id.*, 1953) di John Ford costituisce il tipico esempio di "vacanza" di un grande regista, inserita tra un film di impegno ed un altro. Vacanza a carattere non tanto di "divertissement" personale, quanto di

evasione mercantilistica e spettacolare al servizio di una grossa casa produttrice. Il regista non nascose, del resto, durante la lavorazione del film, il proprio disinteresse per quello che stava facendo: si ricordi, a questo proposito, la conferenza stampa da lui tenuta a Roma, al suo ritorno dall'Africa dove aveva girato gli esterni, durante la quale, con una punta di civetteria, ostentò di non ricordarsi neppure il soggetto del film. Quest'ultimo è poi il medesimo che diede origine, nel 1932, a *Red Dust* (*Lo schiaffo*) di Victor Fleming, poiché *Mogambo* rientra nella cospicua serie dei "re-makes", con cui Hollywood cerca di far fronte alla crisi di soggetti che la travaglia. Nella fattispecie si tratta di una storia ben poco peregrina, di un mero "veicolo" per determinati effetti di spettacolo, ambientato nell'Africa selvaggia così come potrebbe esserlo, *mutatis mutandis*, in Cina o in Australia. Tale storia, come si ricorderà, concerne un maschio e prestigioso cacciatore che, assiduamente corteggiato in piena giungla da una donnina leggera capitata colà per caso ed innamoratasi di lui, si volge, dopo godute le sue grazie, a circuire una distinta signora, giunta in Africa col marito antropologo, e riesce a farle girare un poco la testa. Fin che le cose si metteranno a posto con la logica e la morale, ed il bel cacciatore, fin allora renitente al matrimonio, si accorgerà che la donna adatta per lui è quella più spregiudicata e "nature", ma pur capace di tenace affetto. Sul vecchio *Red Dust Mogambo* ha parecchi vantaggi, derivanti, i più, dalla presenza di un tipo come Ford, il cui mestiere, anche quando applicato a storie del genere, riesce sempre ad attingere un minimo di vigore e di dignità: così le riprese d'esterno, oltre ad essere in prevalenza autentiche (quelle fasulle si distinguono, specie quando montate in alternanza con le prime, per una colorazione smaccata), sono dotate di un certo respiro, di un certo equilibrio cromatico ("technicolor"), di uno sporadico sapore nella ripresa, pur sovente risaputa, degli animali (il pezzo forte è costituito da una caccia al gorilla). Ed entro questa cornice la vicenda si inserisce in modo non più urtante dello stretto necessario. Poiché Clark Gable, pur con le tempie brizzolate, non è meno prestante ed efficiente del Gable dal volto glabro di ventidue anni fa; e Grace Kelly, meno altera di Mary Astor, ha, rispetto ad essa, una più quieta e suasiva femminilità, nella parte della moglie dell'antropologo. Con tutto ciò, è giocoforza rimpiangere *Red Dust*, con la sua giungla rifatta in istudio e i suoi infinitamente più poveri *agreements* spettacolari: perché in *Red Dust* c'era Jean Harlow, arrivata, appunto con quel film, alla piena e prepotente definizione del suo personag-

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

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

I FILM
a. VII, n. 146-147, dicembre 1954, pp. 736-741

Giorni d'amore (Giuseppe De Santis, 1954)

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

Chi fosse amante delle formule potrebbe dire, con una certa ovvietà, che *Giorni d'amore* è il *Due soldi di speranza* di De Santis. (Faccio questione di tono, di tematica, non di esiti, ché, come vedremo, il film oggi in questione è lontano dalla ispirata e assidua felicità del suo modello). Curioso destino per un regista, il quale è schierato dalla parte di coloro che all'opera di Castellani hanno attribuito colpe davvero sproporzionate. E tuttavia il fatto sussiste: *Due soldi di speranza* continua a fare scuola, ora sul piano di una astuta e divertente "commercialità" (*Pane, amore e fantasia*), ora sul piano di una ricerca, "minore" di psicologie e di ambienti, non senza compromis-

sioni folkloristiche. È, quest'ultimo, il caso di *Giorni d'amore*, film che ha colto dalla realtà italiana – e più precisamente ciociara – uno spunto abbastanza brillante, per poi evadere dalla realtà stessa, attraverso un discorso narrativo svagatamente imparentato con vetusti succhi farseschi tradizionali. Lo spunto è ormai noto: si tratta di due fidanzati contadini, rampolli di miserabili famiglie confinanti ed in pittoresco e rumoroso contrasto di interessi, i quali, constatata l'impossibilità di sposarsi, data la mancanza dei fondi indispensabili per far fronte alle spese matrimoniali "di rappresentanza", decidono – con la connivenza delle famiglie – di fuggire nottetempo, per consumare le nozze alla macchia ed evitare così cerimonie e festini, e quindi spese. Dalla fuga nascono complicazioni, in parte dovute alla verginale ritrosia della sposina, in parte al fatto che la lite "combinata" fra le due famiglie si tramuta, per forza di cose, in lite autentica, fin che tutto si appiana in un lieto fine, convenientemente ottimistico. Tale ottimismo evasivo decisamente insolito per De Santis, fa da contrappeso, in certo modo, all'importanza forse eccessiva che è stata attribuita, per evidenti ragioni coloristiche, alle difficoltà cui si trovano di fronte i due giovani. Sebbene, a questo proposito, vi sia da tener presente come nelle campagne le tradizioni siano più vive e quindi possa stentare ad entrar nell'uso la consuetudine cittadina dell'annunziare il matrimonio a cose avvenute, quando appunto le condizioni economiche delle famiglie non consentano "lussi" quali le ricche funzioni, i banchetti, le bomboniere e via dicendo. Né vi è motivo di non prestar fede a De Santis quando ci informa che espedienti quale quello della fuga sono tutt'altro che infrequenti in Ciociaria, anche se di regola una delle famiglie si dimostra effettivamente contraria.

Il carattere decisamente favolistico del racconto ci dispensa comunque dal prenderlo troppo sul serio da un punto di vista realistico. Da cui esso sempre più prescinde nel suo sdipanarsi, fino a culminare in accenti di grossa farsa paesana, tutt'altro che congeniali allo spirito del regista (vedi, per esempio, la parte susseguente al ritorno dalla fuga, la quale si fonda su trovate discutibili, quale quella per cui il protagonista è, dalla sua famiglia, chiuso in casa con la testa legata dentro un sacco). Tali accenti tendono ad invadere sempre più integralmente il quadro quanto più entro di esso si assottiglia il peso dei due innamorati. I quali cedono il posto a quel folto ed urlante coro rusticano, che, limitato all'inizio a funzioni di contrappunto, finisce con l'esorbitare fastidiosamente dai propri compiti naturali. Siamo

evidentemente lontani dall'esatto equilibrio tra realtà e favola, caratteristico di *Due soldi di speranza*, da cui pur qualche personaggio è abbastanza palesemente preso a prestito. Mediocremente sostenuto dalla recitazione, il "coro" si affida così ai modi esagitati di un macchiettismo dialettalistico di maniera.

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

Alla schermaglia di Angela e Pasquale, spiritosamente sottolineata dal maestro Mario Nascimbene con agili ritmi folkloristici, anch'essi non immemori di quelli del maestro Cicognini, che sottolineavano *Due soldi di speranza*, ha fatto da sfondo, dicevamo, la Ciociaria, da De Santis (tramite il consapevole ausilio dell'operatore Otello Martelli) contemplata con amore in una cangiante varietà di paesaggi assolati ora campestri, ora lacustri, ora boschivi. Alla autenticità di tale sfondo naturale fa da contrasto non del tutto accettabile la convenzione alquanto agghindata del vicolo pazientemente ricostruito da Domenico Purificato. Il cui merito più considerevole appare quello di sorvegliato costumista e soprattutto di supervisore al colore ("ferraniacolor"), sia per i risultati conseguiti, di indubbia, antieffetti-

stica castigatezza (spesso tuttavia degenerante in slavatura), sia soprattutto per l'avvenimento in sé, inedito in Italia e significativo, per cui un artista di riconosciuta autorità è chiamato a sovrintendere all'intero aspetto decorativo di un film. La luminosa trasparenza di alcuni esterni, valorizzata da certe opportune e discrete chiazze di colore pastello, sta a testimoniare di un gusto, che – se la consuetudine verrà mantenuta – potrà certo conseguire risultati meno episodici[92].

Camilla (Luciano Emmer, 1954)

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

Emmer, si sa, non ama le storie complesse, non aspira al romanzo, non per nulla i suoi film sono stati fin qui costruiti con l'accorto incastro di diverse storie, mantenute entro i limiti della novelletta, al massimo del

[92] Per maggiori ragguagli intorno al contributo recato da Purificato a *Giorni d'amore*, cfr. L. Ponte, *Un pittore cineasta riscopre la sua Ciociaria*, in «Cinema», n. 135, giugno 1954.

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

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

Per riprendere il filo iniziale del discorso, dirò che il reale pregio di

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

Viaggio in Italia (Roberto Rossellini, 1954)

Sono ormai arcinote le dichiarazioni che ebbe a fare George Sanders a proposito della sua collaborazione con Roberto Rossellini per questo *Viaggio in Italia*, dichiarazioni intonate ad un chiaro risentimento e ad un infastidito disprezzo per metodi improntati alla più indisponente improvvisazione. Oggi, dopo aver visto il risultato di quel lavoro, possiamo anche arrischiarci a dire che Sanders doveva aver ragione di lagnarsi. Perché *Viaggio in Italia*, nel proseguire il discorso che Rossellini vien nebulosamente conducendo da qualche anno a questa parte, accentua i difetti di incertezza, di contraddittorietà, di schematicità, già presenti in *Stromboli* (1950) e in *Europa '51* (1952), con i quali potrebbe costituire un trittico, infelicemente percorso da una tormentata volontà messianica e solo parzialmente riscattato dalla presenza di un'attrice stupenda quale Ingrid Bergman. Qui il tessuto psicologico è talmente sfilacciato, la struttura narrativa è talmente arbitraria che, a differenza dalle opere precedenti, neppure la suadentissima arte dell'interprete riesce ad ottenere gran risultato. Il volto vibrante della

Bergman lascia trapelare a tratti una sostanziale assenza di convinzione, di aderenza ad un personaggio affidato alla sua iniziativa di interprete piuttosto che a consistenti motivi umani. Quando il regista la costringe a mormorare, in primo piano, dei monologhi, in cui, con frasi smozzicate, essa dovrebbe esprimere la sua angoscia, il suo risentimento verso il marito, e via dicendo, i confini del ridicolo, con tutto il rispetto per l'attrice, appaiono largamente superati.

Il difetto base di *Viaggio in Italia* – difetto che potrebbe anche stupire, pensando alla presenza in qualità di sceneggiatore di Vitaliano Brancati – è dato dall'assenza di un antefatto "psicologico" che giustifichi le ragioni dei personaggi e quindi del racconto. Due coniugi inglesi, ormai sposati da diversi anni, giungono in Italia, per un viaggio di interesse e di diporto insieme, ma appaiono sostanzialmente estranei l'uno all'altro. I loro rapporti si inaspriscono sempre di più, per motivi banali, fin che essi decidono di divorziare. Ma una folgorazione li coglierà in tempo: l'ambiente mediterraneo, che fino allora aveva esercitato sul marito, avvezzo a tutt'altra atmosfera, una influenza negativa, influirà su di loro beneficamente e i due si ritroveranno una fra le braccia dell'altro. Ora, affinché questa storia avesse un senso, occorreva che fossero note le ragioni per cui quel matrimonio stava avviandosi al fallimento. La mancanza di figli, certe diversità di carattere non sono sufficienti a spiegare uno stato di perenne tensione, pronta ad esplodere. Che era successo durante gli anni precedenti? Chi erano esattamente e perché si erano sposati Isabella [Katherine] ed Alex? Tutto questo Rossellini si è ben guardato dallo spiegarlo, così che la vicenda risulta campata in aria. E non c'è da meravigliarsi che ad una crisi, nata non si sa bene da che, venga attribuita una soluzione miracolistica, in conformità con i gusti del Rossellini di *Stromboli*, cui sono care le folgorazioni dall'alto, al di fuori da ogni preparazione psicologica. I due coniugi sono infatti ben decisi a divorziare e si guardano in cagnesco, allorché la loro macchina viene arrestata da un fluttuare di folla: si tratta di una processione, entro cui fa spicco un infermo miracolato. I due scendono di macchina, la folla risucchia Isabella [Katherine]. Un grido angosciato di lei, ed Alex accorre a salvarla dalla morsa della moltitudine e la stringe fra le braccia. Come il miracolato ha riacquistato l'integrità fisica, essi hanno riacquistato quella spirituale. Fare dello psicologismo con simili sistemi è abbastanza comodo: non vi è svolta sottile di un animo che non si possa risolvere. Del resto,

tutti i rapporti tra ambiente e personaggi, l'influenza esercitata dal primo sui secondi sono rimasti allo stato intenzionale. Il regista si è limitato a giustapporre ad un ambiente caldo ed esuberante la presenza di due nordici, lui freddo e caustico, lei tormentata e pronta a lasciarsi attrarre dai molteplici richiami del luogo. Ma a guardar bene si tratta di richiami folcloristici, e nulla più. Come dimostrano certe non troppo utili digressioni sui musei e sui loro ciceroni oppure sulle solfatare di Pozzuoli. L'unico accenno più concreto – che denuncia tuttavia l'estremo schematismo della concezione rosselliniana – è dato dal modo in cui la protagonista, durante una passeggiata in macchina, contempla, lei priva di figli, le donne incinte o i bambini che popolano (a dir vero, con una certa innaturale insistenza) i lati della via. Alle escursioni cui si dedica, durante le ore acute della crisi, Isabella [Katherine] fa riscontro la gita di Alex a Capri. Qui egli incontra e fa la corte ad una bella bruna, la quale sembra propensa ad incoraggiarlo, ma l'indomani mattina gli fa sapere di essere in attesa del marito, col quale (vedi caso) aveva litigato e che ora sta tornando all'ovile. Allora, rientrato a Napoli, egli ripiega su una peripatetica, ma dopo pochi istanti la congeda senza nulla di fatto, e torna a casa per litigare con la legittima consorte. La presenza monca, inspiegabile, irritante di quei due personaggi femminili può fornire un indice della gratuità dell'intero film, che si direbbe davvero girato senza un'autentica sceneggiatura, secondo il capriccio del momento, e senza una chiara idea di quello che si doveva dire.

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

MISCELLANEA

Vi è una battuta, in *Mambo* di Robert Rossen, in cui la protagonista viene accusata di affrontare la vita con la mentalità della lettrice di giornali a fumetti. Il caso vuole che tale battuta cada all'inizio del racconto, altrimenti penso che una "beccata", da parte degli spettatori meno acquiescenti,

dovrebbe giungere implacabile. Poiché è noto come non convenga parlare di corda in casa dell'impiccato. S'intende che i fumetti di *Mambo* sono lussuosi, assai più lussuosi che quelli di *Anna* (1951), il film di Lattuada, sulla scorta del cui successo – dal film di Rossen ben difficilmente ripetibile, *et pour cause* – i medesimi produttori hanno messo in cantiere questo mostro cosmopolitico, destinato a far andare in brodo di giuggiole i fautori di una collaborazione internazionale a qualunque costo e sulla più vasta scala possibile. Il *cocktail* di *Mambo* risulta da un soggetto di Ennio De Concini, sceneggiato da alcuni rispettabili signori, tra i quali fa spicco un Guido Piovene (tenuto in ostaggio quale consulente di cose veneziane ed avallatore di infinite assurdità e cafonerie, non che di battute da prender spesso con le molle), infarcito di scampoli coreografici di Katherine Dunham e di canzoni il cui testo è stato scritto dalla stessa, raffinatamente confezionato in preziosi toni lividi da un operatore come Harold Rosson, impreziosito dalle scenografie di André Andrejew e dai costumi di Giulio Coltellacci, interpretato da un poker d'assi italo-anglo-americani più o meno all'altezza di se stessi (Mangano, Gassman, Winters, Rennie, cui si aggiunge la stessa Dunham). Manipolatore dell'intruglio drogatissimo ed oppiaceo un regista che seppe rendersi stimabile, Robert Rossen, rapsodo dei toreri falliti (*Fiesta d'amore e di morte - The Brave Bulls*, 1951) e dei politicanti di provincia (*Tutti gli uomini del re - All the King's Men*, 1949). In *Mambo* si incontra una commessa ambiziosa, la quale si divide tra un *croupier* mascalzone, un discendente di dogi malato d'emofilia e Tersicore, nebulosamente impersonata da una strana donna piena di complessi, che gli autori, compatibilmente con i riguardi per la censura, hanno tentato di farci capire essere innamorata della giovane discepola. Dopo vicende alterne, improbabili e volte all'effetto, chi la spunta è Tersicore (la dea, non la sua rappresentante in terra, finita sotto un'automobile), consolatrice delle donne deluse dall'umanità. Sarebbe lungo fare un elenco delle cose strane che accadono in questo film, ricco di inutili cure formali ed in cui Silvana Mangano, pur smagrita ed imbruttita, pur alle prese con una creatura cervellotica, riesce a confermare di essere l'unica fra le nostre ex miss in grado di sprigionare un'autentica carica "mitica": basti pensare a quella lunare famiglia dogale e a quell'inaudito ballo patrizio in Venezia, degno del gusto caro al milionario di Clair nel *Fantasma galante*. Rossen ha prestato al film la sua consumata sapienza tecnica e si è divertito in un paio di brani (la danza della Mangano ubriaca

durante il ballo su citato, un'altra danza con il complesso Dunham), dal concitato montaggio, provocatorio a freddo, in conformità con la caratteristica precipua dell'opera.

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

Un intero olimpo di stelle internazionali (vi risparmio l'elenco) è stato mobilitato da Sacha Guitry per il più pretenzioso ed inutile dei suoi film: *Versailles* (*Si Versailles m'était conté*…, 1954), che, attraverso una inesorabile ed infinita (il metraggio dell'opera è fluviale) serie di quadri e quadretti "storici", intenderebbe offrire in sintesi la storia del celebre palazzo, al cui riattamento sono destinati gli incassi del film, incassi che in Francia sono stati, ahimè, favolosi. La storia, per Guitry, non è, s'intende, che un pretesto per infilare le sue celebri e spesso stanche *boutade*. Del che non ci scandalizzeremo; caso mai, rileveremo la pescecanesca cialtroneria della realizzazione, con costumi da recita filo-drammatica e in un "eastmancolor" degno di un

"amatore" di provincia, il quale riesce a far sembrare di cattivo gusto perfino il famoso palazzo. I molti divi entrano ed escono, succedendosi a ritmo vorticoso, con maggiore o minore casualità, con maggiore o minore aderenza alle parti, o meglio ai manichini elaborati da Guitry. L'unica apparizione che abbia un vero sapore e che valga la pena di non perdere è quella di Orson Welles, la cui truccatura alla Benjamin Franklin costituisce un saggio di squisito virtuosismo istrionico.

Il signor Frederick Knott, architettando, non senza meccanica accortezza, la storiella del marito il quale, volendo eliminare la moglie fedifraga e goderne il denaro, senza peraltro sporcarsi le mani, assolda mediante un ricatto un esecutore materiale del delitto e finisce per rimanere preso nella trappola da lui stesso tesa (la vittima designata uccide chi doveva strangolarla e, condannata a morte per assassinio, riesce *in extremis* a salvarsi, perché il marito criminale ha dimenticato il solito particolare che guasta ogni delitto perfetto che si rispetti), il signor Knott, dicevo, ha fatto un buon affare: televisione prima, teatro poi (da noi la commedia venne presentata da Renzo Ricci) ed ora il cinema, con l'avallo del maestro del *suspense*: Alfred Hitchcock. Nella filmografia di quest'ultimo, tuttavia, *Il delitto perfetto* (*Dial M for Murder*, 1954) occupa un posto assai modesto. È una pedissequa, greve e verbosa, se pur corretta, trascrizione del testo d'origine, interpretata senza troppa persuasione da Ray Milland, Grace Kelly e Robert Cummings. Il colore non giova, è evidente, ai *thrillers*, che possono ritrarre sagaci effetti dai chiaroscuri del bianco e nero. Quanto al "3-D", a noi non è possibile pronunziarci, in quanto ragioni di natura economica consigliano, nel nostro paese, agli esercenti di presentare i film tridimensionali in edizione piatta. Peccato, perché Hitchcock aveva adottato il "3-D" con molta convinzione[93], e d'altra parte è l'uomo adatto per divertirsi con giocattoli del genere. Nell'edizione del film che circola in Italia il contributo del regista appare assai circoscritto: nel finale, peraltro prevedibile (il clima di sospensione prima che il protagonista si decida a compiere, raccogliendo la chiave, il passo falso che lo tradirà) e soprattutto nella scena della telefonata collegata al tentato delitto (l'orologio che si ferma, il telefono pubblico occupato sono astute trovatine del Nostro) è peraltro riscontrabile il segno di una maniera ben nota, legata ad un mestiere innegabile.

[93] Cfr. H.F. MARGOLIS, *Hitchcock sperimenta il 3D*, in «Cinema», n. 144, novembre 1954.

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

Dalla sequela dei western fatti a macchina si distacca, in qualche modo, invece, *L'assedio delle sette frecce* (*Escape from Fort Bravo*, 1953) di John Sturges, non già per la sua incredibile vicenda (relativa al tentativo di fuga di un gruppo di prigionieri sudisti da un forte nordista, tentativo agevolato da una bella spia, la quale non manca di far capitolare il più "duro" degli ufficiali nemici: la parte centrale del racconto, legata appunto alla presenza della donna e girata in cartapestacei esterni notturni ricostruiti in istudio, risulta ridicola ed irritante), ma per la quasi inedita e selvaggia bellezza degli esterni naturali scelti nel Death Valley National Park della California (particolarmente suggestivi risultano certi massicci torrioni di roccia, certe strette gole, oltre che il classico deserto abbacinante ed insidioso), esterni ripresi in un Ansco Color (operatore Robert L. Surtees) luminoso e meno sbavato del solito. E soprattutto per il mordente ed il ritmo di talune sequenze: vedi, all'inizio, il rientro al forte del capitano "duro" con il prigioniero evaso e catturato, che viene trascinato dal cavallo cui è legato tra i sobbalzi lungo la pista desertica; o l'agguato degli indiani alla pattuglia uscita in ricognizione; vedi, soprattutto, la intera parte finale, relativa all'assedio di cui i pellerossa stringono il piccolo gruppo di uomini asserragliato in un avvallamento del terreno (cfr. il *Fort Apache* fordiano), cinto in distanza da rocce, alle cui spalle si trova il nemico soverchiante. Tale gruppo è costituito dai sudisti evasi e dai nordisti che li avevano ripresi, ed il pericolo comune

stringe quegli uomini in un blocco solo di resistenza. Ma gli indiani, constatata la loro volontà di non arrendersi, mettono in atto, al riparo delle rocce, un tiro concentrato di aggiustamento: sette lunghe aste vengono lanciate in cerchio a localizzare l'obiettivo, e poi, dai quattro invisibili punti cardinali nugoli di frecce, vengono proiettati nell'aria a ritmo serrato, in ondate successive, per infilzare il nemico, costretto a rapidi spostamenti entro uno spazio sempre più ristretto per evitare la morte atroce. Cui non sfuggono i più; ma s'intende che i due eroi, in omaggio alla convenzione, se la caveranno con scarsi danni, grazie al tempestivo sopraggiungere della carica liberatrice dei cavalieri. A parte l'originalità della situazione dal punto di vista tattico, vi è qui un eccellente ritmo drammatico, che si appoggia ad un gioco sapiente di spaziose inquadrature a media e a grande distanza. Una singolarità del film è data dalla presenza di William Holden in una inusitata (per lui) parte di "tough guy", a dir vero, tuttavia, anche troppo disposto a lasciarsi commuovere dalla prima gonnella incontrata. Inutile dire che l'attore si adopera con l'abituale, stringata intensità per turare le falle dello stolido scenario.

Negli anni della ricostruzione culturale italiana, la rivista «Cinema» si impone come uno dei principali laboratori della nuova critica cinematografica. È in questo contesto che si collocano gli articoli di Giulio Cesare Castello qui raccolti, apparsi sul quindicinale dal 1948 al 1954. Tra le voci più lucide della sua generazione, Castello guarda alla produzione italiana e internazionale del dopoguerra con un approccio autonomo, poco incline tanto alle letture ideologiche quanto all'impressionismo. La sua attenzione ai procedimenti espressivi – dalla regia al ritmo, dal colore al paesaggio – si traduce in una critica costruita a diretto contatto con le opere, capace di attraversare generi, formati e contesti diversi. Ripubblicare oggi questi scritti significa riscoprire un metodo colto ma non accademico, sorvegliato ma non sterile, aperto alla varietà dei linguaggi filmici.

Matteo Santandrea

è ricercatore post-doc presso la Bibliotheca Hertziana – Max Planck Institute for Art History. Ha pubblicato le monografie ***È stata Roma. La criminalità capitolina dal "poliziottesco" a Suburra*** *(Rubbettino, 2019) e* ***Paesaggi del crimine. Milano, Roma, Napoli nel crime film italiano: 1966–1980*** *(Marsilio, 2024). Fa parte delle redazioni delle riviste «Cinema e Storia» e «Imago».*

Roma Tre