

# CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

**DUECENTO**  
**LIRE 99-100**

NUOVA SERIE - 15-31 DICEMBRE 1952

# LETTERE

Milano, dicembre

Caro Direttore,

nell'editoriale del N. 97 di Cinema Ella, con parole chiare e precise, ha gettato un grido d'allarme nei riguardi di una situazione che in realtà appare quanto mai pericolosa e che minaccia di indebolire quel primato artistico che il nostro cinema ha saputo conquistarsi nel dopoguerra. Grido d'allarme che mi auguro abbia vasta risonanza e venga meditato. « Si verifica il fatto — Lei scrive — che alcuni tra i nostri più sicuri registi trovano comodo e utile realizzare filmetti con la mano sinistra: forse per divertirsi, forse per aumentare i loro guadagni ». Ora però mi sembra che questo fatto deplorabile non sia da Lei posto in giusti termini: se infatti si trattasse semplicemente di filmetti di mediocre fattura, come Lei afferma, la situazione non mi sembrerebbe poi tanto allarmante. Che un regista, stimato ed amorevolmente seguito dalla critica e dal pubblico, di tanto in tanto si prenda la libertà di girare film di modeste ambizioni e di impegno minore, per quanto possa destare disappunto, mi pare giustificabile ed umano, qualora si consideri che l'artista non è condannato a creare capolavori in serie e che talvolta possa sentire il desiderio di concedersi una vacanza: sempre che, bene inteso, si mantenga su un piano di dignitoso mestiere. A tal riguardo si possono citare molteplici esempi: abbiamo visto un regista sensibile come Autant Lara, autore di quel poema cinematografico che è *Le diable au corps*, firmare il modesto ma graziosissimo *Occupe-toi d'Amélie*, senza per questo perdere il proprio prestigio; e che dire del divertente *When Willie Comes Marching Home* di Ford, dell'inutile quanto dilettevole *Foreign Affair* di Wilder, del gustoso e paradossale *The African Queen* di Huston? Opere indubbiamente « minori » ma sempre frutto di una costante consapevolezza della propria dignità artistica, di un gusto e di una intelligenza.

Questo invece non accade per quei registi che Lei giustamente deplora: registi che come vacanza non realizzano « filmetti » ma opere indegne, assolutamente prive di ogni significato: opere che possono fare concorrenza a un qualsiasi Mario Mattoli o Guido Brignone. L'esempio più sconcertante a tal proposito è *La presidentessa* di Germi: ammesse come scusanti tutte le probabili circostanze esterne che possono aver indotto il nostro bravo regista ad affrontare un soggetto banale e tanto estraneo al suo mondo come il *vaudeville* di Hennequin e Weber, come giustificare tanto

cattivo gusto e ingenuità che rendono il film inqualificabile? Come giustificare il « ciao cocco » di una sguaiaatissima Pampanini tutta desiderosa di riempire lo schermo con le sue abbondanti attrattive anatomiche? Film di tal genere, caro Direttore, non sono fatti né con la mano destra né con la mano sinistra: sono fatti coi piedi. Per questo la situazione da Lei opportunamente palesata mi sembra anche più allarmante; poiché da ogni artista che si rispetti si possono accettare opere sbagliate ed anche mediocri, ma non intrugli come quelli che da qualche tempo registi che stimavamo hanno senza pudore sottoposto al vaglio del pubblico.

Cordialmente

Franco Manini

Roma, dicembre.

Egregio Direttore,

nel N. 97 di « Cinema » è apparsa una lettera della signa Anna Gruber che revoca a sé la maternità del soggetto del mio documentario « Uno e due, il monumento ». E' una lettera in un certo modo triste, malinconica e accorata: questa brava figliola è stata defraudata, così dice, di una sua « idea ».

A parte il fatto che le « idee », specie nel tumultuoso campo dei documentari, appartengono a chi le realizza, bisogna riconoscere, ad onor del vero, che se qualcuno c'è, defraudato di un'idea, costui è Luigi Chiarini che, come v. Presidente e insegnante di regia al C.S.C., propose agli allievi registi del 1949 (Cincotti, Loy, Maselli, Gaudioso ed altri tra i quali anche il sottoscritto) una esercitazione sullo stesso tema cui la Gruber « regista » dedicava, purtroppo solo due anni dopo, nel 1951, le bobine del suo passo 16; le caravalle su cui, aiutata da un aiuto regista, riscopriva l'America. Soltanto perché commosso dal suo entusiasmo, le proposi di lavorare con me per scrivere un soggetto, sceneggiarlo, girarlo ecc.

Ed è stato il mio errore: un errore per eccesso di bontà.

Da « buona amica » parlò subito con ferme parole, di quattrini e avrei fatto del tutto pur di farglieli avere, se avesse almeno tentato di collaborare secondo gli impegni. Il che non avvenne oltre tutto perché il vuoto più assoluto regnava nella « fantasia » dell'allieva regista (l'unica sua « trovata » erano i gatti al Pantheon).

Un'idea non è un soggetto (al C.S.C. ciò viene insegnato) e il soggetto, sia pure di un documentario, nasce sempre da una elaborazione e da un controllo della materia. Ho fatto tutto da me utilizzando almeno il 75% di quanto nel 1949 avevo pensato e scritto sulla stessa « idea ».

Ora, alla Gruber piacciono i

quattrini, il proprio nome sui titoli di testa e le medaglie d'oro. Senza dubbio sono delle divertenti emozioni, ma la signa Anna Gruber, quando avrà più esperienza e meno vanità, saprà che anche nella Babilonia del Cinema queste cose bisogna meritarselo lavorando. Per consolarla comunque la informo che il mio documentario, benché munito di medaglia d'oro in elegante astuccio azzurro, non è stato ritenuto degno, dalla prima Commissione e dalla Commissione d'appello, del fatidico premio del 3%.

Ed infine esorto la brava figliola ad imparare cosa è un soggetto, a scegliere meglio le occasioni per la sua pubblicità gratuita e ad essere meno imprudente e spiritosa per evitarsi grosse secature.

Infinite grazie per la rettifica.

Dino B. Partesano

TRENTO, dicembre

Caro « Cinema »,

quando decisi di assistere alla programmazione del film di Mario Soldati: *I tre corsari*, tratto, o meglio ispirato a qualche romanzo di Emilio Salgari, pensai che finalmente un produttore intelligente avesse compreso la commerciabilità di film tratti dai romanzi del ben noto scrittore. Purtroppo fu una delusione, sebbene il film non sia affatto brutto, in tutti i lavori cinematografici realizzati dai romanzi di Salgari, il nome dello scrittore è pro-forma, perché sceneggiatori e registi si divertono a falsare, a pasticciare, in opere che si potrebbero portare sullo schermo così come sono.

*I tre corsari*, immagino, vorrebbero essere un'unione di più romanzi di Salgari, e precisamente: « Il Corsaro Rosso », « Il Corsaro Verde », « Il Corsaro Nero », « La Regina dei Caraibi »: viceversa tutto questo è rimasto solamente allo stato di intenzione: poiché il film, dal punto di vista della verità salgariana, è uno spaventoso minestrone.

La vicenda dei tre corsari narrata da Salgari, assomiglia soltanto nelle linee generali alla realizzazione di Soldati, perché tutto il resto del film è frutto della fantasia di qualche intraprendente sceneggiatore: del resto si sarebbe potuto trarre un film da uno solo dei romanzi sopra citati, tanto sono pieni di avventura.

Non sarebbe forse un'idea, quel-

la di realizzare le avventure dei tre corsari in episodi; seguendo le orme di altri cineasti quali ad esempio Ghione (altro genere, siamo d'accordo, vedi: *Topi grigi* e *Triangolo giallo*) in quattro ed otto episodi?

Emilio Salgari ha scritto più di cento romanzi, e da tutti questi suoi lavori si potrebbe trarre film commerciali, adatti per ragazzi; e per i grandi che rivedrebbero volentieri gli eroi della propria gioventù.

La produzione italiana è senza dubbio una delle più serie e di maggior valore artistico, ma difetta dal lato commerciale immediato. Qualcuno mi dirà che i nostri film comici sono divertenti, piacciono al pubblico, sono commerciabili, ma non credete che la gente sia stufo di vedere Totò oggi palombaro, domani dentista; Billi e Riva; senza poi parlare dei polpettoni tipo: *Catene*, *Anna*, *Tormento* ed altra roba del genere? Credo che se la nostra produzione realizzasse integralmente i romanzi di Salgari, il genere western e poliziesco americano comincerebbe a naufragare. Le avventure delle pellirossa, narrate da Salgari, sono molto più avvincenti ed appassionanti di quelle dei film americani, senza contare quelle dei filibustieri, del ciclo di Sandoz, Yanez, Tremal Naik e delle altre meravigliose avventure.

I film salgariani sarebbero a mio avviso, oltre che divertenti, di gran lunga più morali del film di gangsters per i ragazzi ai quali il cartello « vietato ai minori di 16 anni » impedisce l'ingresso a molti film.

Purtroppo i film realizzati in Italia, di ispirazione salgariana, sono stati dei solenni fallimenti: si dice che i nostri stabilimenti non possono realizzare film di massa, e non ci siano attori adatti; ma se sono stati realizzati film di massa quali *Fabiola* e *Messalina* si potranno portare in cantiere anche film che come quelli salgariani, non richiedono poi tanto impiego di massa; per gli attori abbiamo un Ettore Manni, Cesare Danova e molti altri, del resto un campione di scherma, che sappia stare a cavallo, si trova sempre negli ambienti sportivi.

Al fine una preghiera ai truccatori di Cinecittà: siate parchi di barbe, baffoni, e parrucche varie! Grazie dell'ospitalità, e cordiali saluti.

Giancarlo Pacher

## PREMI DI STUDIO DELLA MOSTRA DI VENEZIA

In coincidenza con la celebrazione del ventennio della Mostra Cinematografica di Venezia, venne annunciata nell'agosto scorso l'istituzione di quattro premi di studio per laureandi che intendessero svolgere tesi di laurea su argomenti cinematografici. I primi fondi vennero raccolti mediante una sottoscrizione, aperta dalla Mostra stessa con L. 500.000, cui fecero seguito altre offerte di enti cinematografici e di privati fino a un totale di L. 800.000 e si auspica che tale importo possa aumentare.

La Mostra di Venezia pubblica ora il bando di concorso per il conferimento dei premi per l'anno accademico 1952-53. I primi quattro premi sono costituiti da lire 200.000 ciascuno.

Il concorso è riservato ai laureandi presso le facoltà di Lettere e Filosofia ed Economia e Commercio di tutte le Università italiane, ed i temi da elaborare sono i seguenti: Storia del Cinema; il Cinema come mezzo di studio delle arti figurative; il Cinema nella formazione psichica dell'adolescente; il regime fiscale nella industria cinematografica; suoi principi informativi e relative conseguenze economiche.

Le domande di partecipazione al concorso dovranno pervenire alla Direzione della Mostra entro il 31 marzo 1953 e le tesi entro il 31 luglio 1953. I bandi di concorso verranno inviati alle Segreterie delle Università.

# CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie  
Volume VIII

FASCICOLO 99-100

Anno V - 15-31  
Dicembre 1952

## Questo numero contiene:

|                                                          |                      |
|----------------------------------------------------------|----------------------|
| <i>Lettere / Premi di studio della Mostra di Venezia</i> | Seconda di copertina |
| <i>Cinema-gira</i>                                       | 282                  |
| B.                                                       |                      |
| <i>Bilancio</i>                                          | 285                  |
| ROBERTO PAOLELLA                                         |                      |
| <i>Storia del cinema e retrospettive</i>                 | 286                  |
| FEDERICO FELLINI, ENNIO FLAIANO, TULLIO PINELLI          |                      |
| <i>I vitelloni</i>                                       | 289                  |
| ANTON GIULIO BRAGAGLIA                                   |                      |
| <i>Cinema astratto</i>                                   | 294                  |
| MANUEL ROTELLAR                                          |                      |
| <i>Terrore sugli schermi</i>                             | 296                  |
| Chaplin a Roma                                           | 307                  |
| CHARLES CHAPLIN                                          |                      |
| <i>Tragedia e commedia davanti al pubblico</i>           | 308                  |
| ***                                                      |                      |
| <i>Come si giravano i film 40 anni fa</i>                | 314                  |
| PIERO BIANCHI                                            |                      |
| <i>Il "Goncourt" del cinema ad Alexandre Astruc</i>      | 325                  |
| SERGIO TOFANI                                            |                      |
| <i>Assente l'Italia dagli schermi brasiliani</i>         | 327                  |
| MASSIMO FRANCIOSA                                        |                      |
| <i>Il cinema italiano visto da un inglese</i>            | 328                  |
| GIULIO CESARE CASTELLO                                   |                      |
| <i>Film di questi giorni</i>                             | 331                  |
| MARCEL LAPIERRE                                          |                      |
| <i>Come sarà il cinema francese nel 1953?</i>            | 339                  |
| FRANCO BERUTTI                                           |                      |
| <i>Galleria: Alec Guinness</i>                           | 342                  |
| IL POSTIGLIONE                                           |                      |
| <i>La diligenza</i>                                      | 344                  |
| <i>Circoli del cinema: Il Congresso di Orvieto</i>       | Terza di copertina   |

★ Redazione: DAVIDE TURCONI - Impaginazione: F. F. PRISONE ★

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITÀ: Milano, via Serio, 1. Tel. 563.063-563-064 - REDAZ. DI ROMA: via S. Giovanni in Laterano, 210 - Tel. 764.085  
CORRISPONDENTE DA LONDRA: Roger Mennell, Direttore della British Film Academy - DA NEW YORK: Herman G. Weinberg, 30 Rockefeller Plaza. Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'amministrazione del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497 - ABBONAMENTI: Per l'Italia, annuale lire 2200 semestrale lire 1100; estero, il doppio

**prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio**

IN COPERTINA: Quattro degli autentici "Keystone Cops" (i "policemen" delle comiche di Mack Sennett per la Keystone): Andy Clyde, Melvin Frank, Hank Mann e Jimmy Finlayson, hanno rispolverato recentemente le loro vecchie truccature per partecipare ad un veglione mascherato a Hollywood



Gina Lollobrigida e Renato Baldini in una scena del nuovo film di Mario Soldati *La provinciale* tratto dal romanzo di Alberto Moravia.

## ITALIA

### Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: Spartaco, il gladiatore della Tracia (Consortio Spartacus), regista Riccardo Freda, operatore Gabor Pogány, interpreti Massimo Girotti, Ludmilla Tchérina, Gianna Maria Canale, Carlo Giustini, Carlo Ninchi, Yves Vincent, Neri Bernardi, Teresa Franchini, Vittorio Sanpoli, Umberto Silvestri, Cesare Teccarini; Perdonami (Royal Film-Rizzoli), regista Mario Costa, operatore Mario Bava, interpreti Raf Vallone, Antonella Lualdi, Tamara Lees, Aldo Landi, Dante Maggio, Claudio Villa; Il peccato di Anna (Giaguaro Film), regista Camillo Mastrocchio, operatore Alvaro Mancori, interpreti Anna Vita, Ben E. Johnson, Paul Muller, William Demby, Giovanna Mazzotti, Pamela Winter, Oscar Andriani, Rosario Borrelli, e alcuni fra i più popolari volti dei romanzi « a fumetti »; Cristo è passato sull'aia (Segesta Film), regista Oreste Palella, operatore Alfredo Luppo, interpreti Franco Fabrizi, Gianina Segale, Giuditta Tuttaeff, Amedeo Triili, Pier Ugo Gagnani, Renato Malavasi, Andrea Aureli, Nino Vingelli; Sul ponte dei sospiri (Bomba & C.), regista Antonio Leonvisti, operatore Aldo Giordani, interpreti Massimo Girotti, Frank Latimore, Françoise Rosay, Eduardo Cianelli, Gisella Sofio, Maria Frau, Luciana Vedovelli; Non è vero ma ci credo (Gladio-API Film), regista Sergio Grieco, operatore Vincenzo Seratrice, interpreti Peppino e Titina De Filippo, Carlo Croccolo, Liliana Bonfatti, Luigi De Filippo, Pietro Carloni, Guglielmo Inglese; Viva il cinema! (A.I.A.P.), registi Enzo Trapani e Giorgio Baldaccini, operatore Carlo Carlini, interpreti Marilyn Buford, Carlo Campanini, Lianella Carrel, Guido Celano, Walter Chiari, Bruno Corelli, Carlo Dapporto, Cesare Danova, Nyta Dover, Checco Durante, Jole Fierro, Fiorenzo Fiorentini, Arnoldo Foà, Irene Genna, Enrico Luzi, Marisa Merlini, Gisella Monaldi, Silvana Pampanini, Luigi Pavese, Rossana Podestà, Giacomo

Rondinella, Delia Scala, Alberto Sorrentino, Enrico Viariso; Noi donne: 2° episodio (Filmcostellazione-Titanus-Guarini), regista Roberto Rossellini, protagonista Ingrid Bergman; Addio, figlio mio! (Circe Film), regista Giuseppe Guarino, operatori Adalberto Albertini e Mario Fiore, interpreti Marco Vicario, Rossana Podestà, Paolo Dola, Nyta Dover, Vittorio Duse, Duccio Sissia, Ignazio Balsamo; Infame accusa (Vittoria Film), regista Giuseppe Vari, operatore Ugo Brunelli, interpreti Mirella Uberti, Piero Lulli, Vittorio Duse, Marisa Merlini, Arnoldo Foà, Folco Lulli; Stazione Termini (P.D.S.-Girò), regista Vittorio De Sica, operatore G. R. Aldo, interpreti Jennifer Jones, Montgomery Clift, Dick Daymer, Paolo Stoppa, Gino Cervi, Virgilio Riento, Giovanni Grasso, Giuseppe Porelli, Guglielmo Carotenuto; Angeli sul marciapiede (Lux-Filmcostellazione), regista Gianni Franciolini, operatore Anchise Brizzi, interpreti Alida Valli, Amedeo Nazzari, Serge Reggiani, Claude Nollier, Franco Interlenghi, Liliana Bonfatti, Bianca Doria; Dieci canzoni d'amore da salvare (Urania Prod.) regista Flavio Calzavara, operatore Adalberto Albertini, interpreti Jacques Sernas, Brunella Bovo, Enrico Viariso, Luigi Pavese, Franca Tamantini, Eugenio Maggi, Anna Predolani, con la partecipazione di Nilla Pizzi, Gino Latilla, Giacomo Rondinella; Lucrezia Borgia (Rizzoli-Films Ariane; in technicolor; la lavorazione del film prosegue in interni a Parigi), regista Christian-Jaque, operatore Christian Matras, interpreti Martine Carol, Pedro Armendariz, Massimo Serato, Arnoldo Foà, Christian Marquand; Il medico condotto (Liburnia Film), regista Giuliano Biagetti, operatore

Giuseppe Caracciolo, interpreti Franca Marzi, Marco Vicario, Sava Urzi, Edoardo Tomolo, Pietro Tordi, Carlo Marazziti, Giovanna Ralli; Ho scelto l'amore (Filmcostellazione), regista Mario Zampi, operatore Mario Albertelli, interpreti Renato Rascel, Marisa Pavan, Michele Abruzzo, Margherita Bagni, Cesco Baseggio, Manlio Busoni; Vissi d'arte... vissi d'amore... (Giacomo Puccini; Rizzoli-Rovere; in Technicolor), regista Carmine Gallone, operatore Claude Renoir (2° troupe in esterni: regista Glauco Pellegrini, operatore Marco Scarpelli), interpreti Gabriele Ferzetti, Marta Toren, Nadia Gray, Miriam Bru, e la voce di Beniamino Gigli; Espiazione (Isis Film), regista Mario Volpe, operatore Achille Primavera, interpreti Lea Padovani, Paolo Carlini, Doris Duranti, Umberto Spadaro, Nino Pavese, Aldo Silvani, Irene Genna, Luigi Tosi, Pina Piovani; La prigioniera del Garda (Lavina-Benaco), regista Carlo A. Baltieri, operatore Raffaele Masciocchi, interpreti Giuseppe Lugo, Marco Vicario, Maria Grazia Francia.

### Prosegue la lavorazione...

...dei seguenti film: La montagna tonante (lungometraggio di disegni animati in Ferranicolor; Iduna Film) di Antonio Attanasio; Ai margini della metropoli (Elios Film) di Carlo Lizzani; Amanti del passato (Ro. Bi. Film) di Adelchi Bianchi; La brigata della speranza (Elpis Film) di Mario Pisu; Lasciamoli vivere (SECET) di Aldo Rubens; La signora senza camelie (D. F. D.) di Michelangelo Antonioni; Agenzia matrimoniale (Di Paolo Film), di Giorgio Pastina; La Lupa (Ponti-De Laurentiis) di Alberto Lattuada; Una di quelle (Alfa Film XXXVII-Rosa Film) di Aldo Fabrizi; Dinamite (o Walter rubacuori;

Excelsa Film) di Metz-Marchesi-Girolami; Saluti e baci (Athena Cini. C.L.M.) di Giorgio Simonelli; Peccatrice bianca (o Noi peccatori; Titanus) di Guido Brignone; Il maestro di Don Giovanni (Vi. Va. Film-J. B. Mahon; in Eastman Color) di Milton Krims e Vittorio Vassaretto.

### Si è iniziata...

...la lavorazione dei seguenti film: La voce del sangue (Romanella Film), regista Pino Mercanti, operatore Giuseppe La Torre, interpreti Franca Marzi, Roberto Rizzo, Paul Muller, Evi Maltagliati, Otello Toso, Ione Morino, Lia Orlandini, Lyla Rocco, Cristina Pali; Legione straniera (Titanus), regista Basilio Franchina, operatore Mario Craveri, interpreti Viviane Romance, Irene Galter, Alberto Farnese, Marc Lawrence, John Kitzmiller, Giulio Calì; Il giustiziere mascherato (Everest Film), regista William French, operatore Gianni Di Venanzio, interpreti Delia Scala, Jean Varé, Elio Steiner, Camillo Pilotto, Benedetta Rutili e le « Misses Adriatico »; Carmen proibita (Italo-Iberica Film; di cui sono già stati realizzati in Ispagna gli esterni), registi G. M. Scotese e Vittorio Sala, operatore Renato Del Frate, interpreti Ana Esmeralda, Fausto Tozzi, Mariella Lotti, Umberto Spadaro, Mario Cabré, Gianni Rizzo, Francisco Audré, Roldano Lupi, Raphael Albaicin, José Jaspe, Michele Riccardini; Il ritorno di Don Camillo (Rizzoli-Francinex), regista Julien Duviol, operatore Anchise Brizzi, interpreti Fernandel, Gino Cervi, Sava Urzi, Alexander Rignault, Leda Gloria, Lia Di Leo, Giovanni Onorato, Marco Tulli, Miranda Campa, Giampaolo Rosmino e Paolo Stoppa; Lulu (dalla commedia di Bertolazzi; Gladio Film), regista Fernando Cerchio,



(A sinistra) Carlo Lizzani mentre, durante la lavorazione del suo nuovo film Ai margini della metropoli, prepara un primo piano di Marina Berté; (a destra) Girotti e la Berté in una scena del medesimo film, imperniato sulle vicende di un uomo accusato ingiustamente d'un delitto.



Akemi Nehishi, una giovane giapponese che Josef von Sternberg ha scelto come interprete per il suo nuovo film *Anathan*: la sua prima produzione indipendente dopo l'ormai lontano *The Salvation Hunters* (1925). Il film racconta un curioso incidente dell'ultima guerra: trentasei soldati nipponici e una ragazza, rimasti nell'isola di Anathan rifiutavano di credere alla fine della guerra e alla disfatta del Giappone.

operatore Vincenzo Seratone, interpreti Valentina Cortese, Jacquesernas, Marcello Mastroianni, Paola Borboni, Mario Ferrari, Luigi Pavese, Floria Mariel; Napoletani a Milano (Volontieri-Virtus Film), regista Eduardo De Filippo, operatore Leonida Barboni, interpreti Anna Maria Ferrero, Frank Latimore, Eduardo De Filippo; Viale della speranza (P. C. Mambretti) regista Dino Risi, operatore Mario Bava, interpreti Cosetta Greco, Marcello Mastroianni, Liliana Bonfatti, Piera Simoni, Pietro De Vico, Nerio Bernardi, Maria Pia Casilio, Carlo Hintermann, Nino Marchetti, Gisella Monaldi, Bianca Maria Fusari; Il Cavaliere di Maison Rouge (Venturini), regista Vittorio Cottafavi, operatore Armando Nannuzzi, direttore della fotografia Arturo Gallea, interpreti Franca Marzi, Yvette Lébon, Olga Solbelli, Armando Francioli, Vittorio Sanipoli, Luigi Tosi; L'ultima missione (Dauma Film), regista Roberto Montero, ope-

ratore Giovanni Pucci, interpreti Roberto Riso, Virginia Belmont, Sandro Ruffini, Aldo Silvani, Laura Redi, Vincenzo Musolino, Gisella Monaldi, Rita Livorsi, Peter Trent, Leopoldo Valentini, Rino Salviati; La cieca di Sorrento (Bomba & C.), regista Enrico Bomba, operatore Clemente Santoni, interpreti Miily Vitale, Folco Lulli, Eduardo Cianelli, Giulia Lazzarini, Armando Francioli, Roberto Bruni, Lucienne Gallas; La cieca di Sorrento (Astoria Film), regista Giacomo Gentilomo, operatore Romolo Garroni, interpreti Antonella Lualdi, Paul Campbell, Paul Muller, Enzo Biliotti, Marilyn Buford, Carlo Fazzetti, Corrado Annicelli; Aida (Oscar Film, in Ferranicolor), regista Clemente Fracassi, con la supervisione artistica di Gregor Rabinovitch, operatore Piero Portalupi, interpreti Sophia Loren (Aida), Lois Maxwell (Amneris), Luciano Dalla Marra (Radames), Afro Poli, Enrico Formichi, Antonio Cassinelli, Alba Arnova;

Gioventù alla sbarra (Cefra-Orione Film), regista Ferruccio Cerio, operatore Tonino Dell'Colli, interpreti Giorgio Albertazzi, Delia Scala, Isa Barzizza, Marilyn Buford, Paolo Stoppa, Ave Ninchi; Incidente al Cairo (Italarte), regista Edoardo Anton, operatore Mario Albertelli, interpreti George Raft, Gianna Maria Canale, Massimo Serato, Irene Pappas, Guido Celano, Mino Doro, Franco Silva, Alfredo Varelli; Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno (Felix-Nova Film), registi Amendola e Macari, operatore Alvaro Mancori, interpreti Vinicio Sofia (Bertoldo), Alberto Sorrentino (Bertoldino), Enrico Luzi (Cacasenno), Nerio Bernardi, Eva Vanicek, Achille Togliani, Fulvia Franco, Otello Toso; Vecchio Regno (Vides), regista Pietro Nelli, operatore Alfieri Canavero, interpreti Oscar Navarro, Annibale Biglione, Giovanni Rauner, Filippo Fosca, Benito Dall'Aglio, Giorgio Luzzati, Celestino Cellerini, Giuseppe Nata.

#### Rassicuriamo i lettori...

...che le due « cieche sorrentine » di cui sopra non sono dovute ad errori del proto, ma semmai ad errori di altra natura: ci consta infatti che le due troupes, sono affannosamente impegnate nelle rispettive riduzioni del popolare romanzo di Mastriani, come ai bei tempi delle contemporanee realizzazioni de *Gli ultimi giorni di Pompei* (quella dell'Ambrosio e quella di Pasquali, del 1913) o de *La signora dalle camelie* (quella della Caesar con la Bertini e quella della Tiber con la Hesperia, del 1915). Per la cronaca va ricordato che La cieca di Sorrento era stata lasciata in pace da una ventina d'anni: risale infatti al 1934 la riduzione fattane da Tomaso Smith per la Manenti Film, e diretta da Nunzio Malasomma con gli attori: Dria Paola, Corrado Raccia, Anna Magnani, Dino Di Luca e Vera Dani.

#### Un comunicato...

...del Ministero della Pubblica Istruzione ha precisato che tutte le manifestazioni di carattere cinematografico — effettuate sia a scopo

istruitivo che ricreativo — devono far capo esclusivamente ai Centri Provinciali per la Cinematografia Scolastica. Facendo anche riferimento ai recenti accordi tra il Ministero della Pubblica Istruzione e la Presidenza del Consiglio dei Ministri — Direzione Generale dello Spettacolo, — il comunicato raccomanda una rigorosa sorveglianza da parte dei Provveditori agli Studi, per evitare il ripetersi di iniziative non autorizzate.

#### Ai lavori...

...della Commissione mista per gli accordi cinematografici italo-francesi, riunitasi a Roma recentemente, hanno partecipato: il Direttore Generale dello Spettacolo Nicola De Piro, il Direttore Generale del Centro Nazionale della Cinematografia Francese Jacques Flaud, il Presidente dell'ANICA Eitel Monaco, il Presidente del Sindacato Produttori francesi Pierre Frogerais, il Direttore Generale di Unitalia Film Emanuele Casuto, il Capo Servizio della produzione francese M. Gelly, il Dr. Neri della Direzione Generale dello Spettacolo, Divisione Commercio Estero, M. Prouteau rappresentante delle industrie tecniche francesi, e M. Borge, il quale assisteva ai lavori come delegato in Italia di Unifrance.

#### Al nutrito elenco...

...dei film in preparazione, inserito nel « Cinema Gira » del fascicolo scorso, vanno aggiunti i seguenti film: *La suora bianca* (Lauro Film), dal noto romanzo di Francis Marion Crawford di cui si ricordano ancora, fra le varie riduzioni fattene dagli americani, quella del 1924 di Henry King con Lilian Gish e Ronald Colman, e quella del 1933 di Victor Fleming con Helen Hayes e Clark Gable; *Carosello Napoletano*, (Lux Film) un'edizione a colori dello spettacolo di Ettore Giannini, il quale sarà anche il regista del film, ed ha appena terminato, insieme a Giuseppe Marotta, la riduzione cinematografica del copione di Sergio Corbucci, (ispirato all'omonima canzone) su un gruppo di minatori italiani emigrati



Alida Valli e Liliana Bonfatti in un'inquadratura del film di Franciolini *Angeli sul marciapiede* prodotto in co-produzione italo-francese.



Due ottime inquadrature tratte dai noti cortometraggi di Antonio Petrucci: (sopra) Pescatori di laguna e (sotto) Mestieri veneziani.



clandestinamente, con Suzy Delair, Giovanna Pala, Narciso Parigi, Fosco Giachetti, Mario Vitale e John Kitzmiller; Anni facili (Rosa Film), di Luigi Zampa, da un soggetto di Vitaliano Brancati che narra le vicende della famiglia di un professore trasferito dalla Sicilia a Roma, e sarà interpretato da Totò e da attori del teatro siciliano; Giuditta (Euro Film-Toni) di G. W. Pabst, per i cui protagonisti si fanno già i nomi di Anna Magnani e Marlon Brando; La vita e gli amori di Wagner di Giacomo Gentilomo, che verrà realizzato con la consulenza musicale e la direzione orchestrale di Herbert von Karajan, e Circe, imperatrice nuda, che sarà probabilmente interpretata da Gina Lollobrigida o da Ludmilla Tchérina, entrambi prodotti da Maleno Malenotti; La donna dei Faraoni in Agfa-color e La maschera di ferro che Venturini ha intenzione di produrre rispettivamente in compartecipazione italo-egiziana ed italo-francese; e per finire un Attila, flagello di Dio della Zabor Film, che sarà diretto da Primo Zeglio, con Toshiro Mifune (il protagonista di Rashomon) e Paola Barbara: va tuttavia notato che quasi contemporaneamente la Titanus ha annunciato un Attila in Technicolor, e che anche Renato Bassoli ha in preparazione un film dal titolo Attila, il Re degli Unni.

#### Un concorso a premi...

...è stato bandito dal Centro di Documentazione della Presidenza del Consiglio dei Ministri, allo scopo di

raccogliere nel proprio archivio fotografico e di distribuire alla stampa fotografie d'attualità tecnicamente ed artisticamente pregevoli, le quali documentino in modo vivo e attraente le opere di ricostruzione compiute nei vari campi. Il concorso, che mette in palio mensilmente tre premi di lire 10.000, e quattro di lire 5.000, destinati alle fotografie inedite e più meritevoli, è aperto a tutti i fotografi professionisti e dilettanti, i quali dovranno inviare le fotografie (dichiarando che esse sono di loro proprietà e precisando se sono inedite) stampate su cartoncino e del formato non inferiore a cm. 18x24, al Centro medesimo, Via Veneto n. 56, Roma. Un compenso di lire 2000 spetterà alle fotografie non premiate, ma trattenute in archivio perché meritevoli di distribuzione; mentre il Centro che si riserva, a tutti gli effetti, il diritto di precedenza nella riproduzione e pubblicazione delle fotografie (che resteranno tuttavia di proprietà dell'autore), ha la facoltà di richiedere ai concorrenti, per eventuali necessità tecniche, il negativo delle foto presentate.

#### FRANCIA

138...

...saranno i film stranieri autorizzati annualmente al doppiaggio: tale limitazione, decisa come è noto nello scorso luglio dal Governo francese, è stata recentemente accettata da parte della M.P.A.A., ai termine delle conversazioni cinematografiche franco-americane svoltesi a Parigi.

Dopo l'accordo fra Eric Johnston e Jacques Flaud, il Centro Nazionale della Cinematografia ha comunicato ufficialmente alla M.P.A.A. che solo 90 film americani saranno ammessi al doppiaggio per essere noleggiati sul mercato nazionale: senza contare tuttavia i film premiati al Festival di Cannes, e qualche altro film, ma sempre in relazione alle condizioni di favore che verranno concesse ai film francesi in America. L'accordo, approvato anche dal Ministro dell'Industria e del Commercio, prevede inoltre il progressivo trasferimento negli U.S.A. dei fondi attualmente bloccati in Francia, e una serie di norme che regoleranno in seguito la materia, dopo il benestare del Ministero delle Finanze. I risultati raggiunti dalle recenti trattative vengono giudicati molto favorevolmente negli ambienti cinematografici.

#### Vincent Scotto...

...autore del commento musicale di circa 250 film e di un numero quasi incalcolabile di motivi, fra quelli delle sue operette e delle sue canzoni, alcune delle quali popolarissime (come « Sous les ponts de Paris » o « J'ai deux amours », quest'ultima scritta per Joséphine Baker), è morto a Parigi a 76 anni. Fra i film ai quali egli collaborò, uno dei più riusciti proprio per quel che si riferisce alla musica, fu *Pépé le Moko* di Duviol.

#### Hans Richter...

...sta girando un film di lungometraggio, interamente a colori, di cui una parte è stata già realizzata a Venezia. Si tratta di un'opera surrealista, alla quale collaborano anche Peggy Guggenheim e Jean Cocteau.

#### Un film a episodi...

...costituirà il debutto di Maurice Dekobra nel campo della regia. Per il momento si sa che due di essi verranno tratti da novelle di Maupassant, ed altri due da racconti dello scrittore neo-regista: pare anzi che per trovare il protagonista di uno di questi, Le roi du sex appeal, Dekobra si sia recato addirittura ad Hollywood.

#### GRAN BRETAGNA

##### Fra le manifestazioni...

...che si svolgeranno a Londra in occasione dell'incoronazione della Regina Elisabetta, è prevista una mostra cinematografica internazionale: essa avrà luogo fra l'aprile e il maggio del prossimo anno.

##### A Berlino e a Tangeri...

...saranno ambientati i due prossimi film che Carol Reed dirigerà per la London Film, secondo quanto ha annunciato lo stesso Alexander Korda. Il primo di essi, le cui riprese dovrebbero iniziare entro gennaio del 1953, avrà come protagonista James Mason, che ha già lavorato con Reed in *Odd Man Out* (« Il fuggiasco »).

##### Fra i film italiani...

...di prossima programmazione sono: *Le ragazze di Piazza di Spagna* di Emmer, *Guardie e ladri* di Steno e *Monicelli*, e *L'edera* di Genina: tutti doppiati in lingua inglese. Uno dei nostri maggiori successi della corrente stagione cinematografica è *Anna di Lattuada*, accolto con vivo interesse in varie città come Birmingham, Cardiff, Leeds, Liverpool e Manchester.

#### U.S.A.

##### «Ruby Gentry»...

...è il titolo del più recente film di King Vidor, da lui stesso prodotto in compartecipazione con Joseph Bernhard per la 20th Century-Fox. Sceneggiato da Silvia Richards da un soggetto di Arthur Fitz-Richard, il film narra la storia di una donna pericolosa che manda in rovina gli uomini di un'intera città (almeno a giudicare dalle frasi di lancio), come all'epoca beata di Theda Bara. La « vamp » della situazione è Jennifer Jones, e le vittime di turno sono Charlton Heston e Karl Malden (per citare solo quelle di primo piano).

##### Raoul Walsh...

...non si concede riposo: il regista di *What Price Glory?* (1926) e di *Loves of Carmen* (1927), di Sadie Thompson (1928) e di *The Big Trail* (1930), ha firmato recentemente un « western » per la Universal-International, *The Lawless Breed*, con Rock Hudson e Julia Adams, e in un film di avventure per la R.K.O., *Blackbeard the Pirate* con Robert Newton e Linda Darnell. I due film sono naturalmente in technicolor.

##### Dal 1° dicembre...

...ha inizio la diffusione del film italiano su scala nazionale, da parte della « Italian Film Export Releasing Corporation », nei cui programmi di distribuzione è previsto il doppiaggio di sei o otto film di maggior richiamo spettacolare, la presentazione di una decina di film con sottotitoli in locali specializzati, e di un gruppo di film (da venti a trenta), sempre con sottotitoli, destinati al pubblico italo-americano. L'I.F.E. è presieduta da Renato Gualino, e ne è vice-presidente Bernard Jacon, che si occupa delle vendite e della distribuzione vera e propria.

#### U.R.S.S.

##### A colori...

... (come del resto pare che siano ormai tutti i film che si producono in Russia), è il nuovo film di Vsevolod Pudovkin, *La messe*, tratto dal romanzo della scrittrice Nicolaeva, nel quale si narra di un reduce dell'ultima guerra, creduto morto dai suoi, che al ritorno al Kolkhoz trova la moglie sposata con uno dei suoi amici. L'operatore del film, i cui interni sono stati girati in uno dei cinque teatri della Mossfilm, a Mosca, è Urusievski, che ha già curato la fotografia di un altro film a colori, *Il cavaliere della Stella d'oro*. Anche Pudovkin, da parte sua, è al secondo esperimento di cinema a colori, dopo Zukovski, che era però un film in costume, mentre *La messe* è ambientato in campagna, ai nostri giorni.

#### TURCHIA

##### Ad Istanbul...

...hanno avuto luogo recentemente tre serate di gala dedicate al cinema italiano, organizzate da Unitalia, con la collaborazione della locale Ambasciata d'Italia e del Centro Italiano di cultura. I film prescelti (*Le ragazze di Piazza di Spagna*, *Guardie e ladri* e *Cenerentola* di Fernando Cerchio) sono stati preceduti da conferenze tenute dal prof. Raffaele Mastrostefano, del Centro Sperimentale di Cinematografia.

NUOVA SERIE  
15-31 DICEMBRE  
1952

CINEMA

99-100

# BILANCIO

CON QUESTO fascicolo doppio, che è stato voluto tale appunto per dare maggior rilievo all'avvenimento, *Cinema* raggiunge il centesimo numero della nuova serie, ed è motivo di fierezza per noi che la rivista abbia sempre e rigorosamente mantenuto quanto aveva promesso nel suo primo numero: assoluta indipendenza da qualsiasi forma di vassallaggio sia estetico che politico. Recentemente alcuni signori che spasimano nell'adorazione degli stivali da cui un giorno o l'altro verranno presi a calci, ci accusarono d'aver perso la libertà; ma poiché l'accusa viene appunto da persone prontissime ad affermare su ordinazione che il duomo di Milano ha le rotelle, la cosa ci ha più che altro divertiti. Continueremo quindi a non pubblicare a puntate né il catechismo né *Il capitale*, occupandoci delle varie cinematografie nei loro aspetti più interessanti; e principalmente della cinematografia italiana, così piena di contraddizioni, entusiasmante e deludente nello stesso tempo, ma viva come nessun'altra.

Nel primo fascicolo del 1948, scrivevamo: « Questo è un momento assai importante e forse decisivo per il cinema italiano, che venne considerato sciocco prima della guerra, sbalorditivo nell'immediato dopoguerra, e ora deve affermarsi definitivamente nella considerazione generale, oppure tornare all'inconsistenza di dieci anni fa. Intendiamo occuparci con amore della nostra cinematografia, che senza essere sbalorditiva, come frettolosi giudici hanno affermato, rivelò ingegni arditi, e si scostò per prima da una strada troppo comoda, troppo battuta e ormai priva di sbocchi. Ci batteremo per tutti i film italiani che lo meritano, e ci auguriamo di poter contribuire alla fortuna di uomini e opere che abbiano veramente qualcosa da dire, e sappiano dirlo bene ».

Sono trascorsi da allora cinque anni, e la nostra cinematografia ha dimostrato una maturità e un'arditezza che tutto il mondo c'invidia: ha realizzato *Ladri di biciclette* e *La terra trema*, la trilogia di Castellani, *In nome della legge*, *Il cammino della speranza*, e numerosi altri film che sono tra i migliori del mondo, ed hanno capovolto perfino la mentalità d'alcuni produttori, convincendoli che anche l'opera d'arte può essere un buon affare finanziario. La nostra cinematografia, che in principio dispiaceva a tutti, quindi piacque soltanto all'estero, ha conquistato ora anche il difficilissimo mercato italiano, sgonfiando con le sue punte molti palloni colorati e gonfi di vuoto che ci venivano superpresentati dai superrealizzatori d'Hollywood.

Vorremmo fermarci qui, nel discorrere di quanto ha

fatto il cinema italiano in questi cinque anni; ma purtroppo non ci è possibile tacere della valanga di sciocchezze che vennero commesse: delle centinaia di film stupidi o inutili che affollarono il mercato senza neppure raggiungere quello che si proponevano, cioè un successo di cassetta. Nel solo 1952, in Italia vennero prodotti centoquarantasei film, metà dei quali ci fanno arrossire per la vergogna, e sono una enorme palla al piede della nostra produzione migliore, che deve farsi largo in una giungla di stupidità. Nemmeno il fallimento sembra poter fermare quest'insensato flusso di cattivi film, perché, a rotazione, si presentano continuamente nuovi finanziatori suicidi i quali non hanno ancora capito che il cinema è un affare soltanto quando lo si affida a gente che abbia già dimostrato di saperlo fare seriamente.

La rosa dei nostri registi sicuri continua ad essere ristrettissima, e i giovani non hanno molto contribuito a estenderla come speravamo, quindi l'avvenire non appare roseo. D'altra parte i grandi produttori hanno sempre trascurato la ricerca seria di nuovi interpreti, affidandosi principalmente al caso o ai concorsi di bellezza per rinsanguare i nostri poverissimi ranghi; si dà il caso di attrici già popolari, già protagoniste di dieci o più film, che non hanno ancora imparato come si cammina, come ci si veste, come si sta decentemente a tavola, perché i produttori non s'interessano di far apprendere loro niente. In questo abbiamo ancora molto da imparare dagli americani, che appena scoperto un elemento promettente lo mandano a scuola e non lo presentano sugli schermi fin che non è sgrezzato.

Questi e altri mali continuano a danneggiare una cinematografia che, se soltanto potesse liberarsene in parte, sarebbe senza alcun dubbio la prima del mondo. E' evidente che noi non possiamo far nulla contro tale stato di cose, ma continueremo a combatterlo con la sola arma che ci sia consentito adoperare, cioè questo giornale, sperando nella sua efficacia.

Avviandosi *Cinema* verso il sesto anno di vita, vogliamo ringraziare tutti coloro che vi hanno collaborato, contribuendo a dargli una dignità riconosciuta in tutta Europa. Alcuni di questi compagni di strada hanno recentemente trovato una nuova sede su cui esprimere le proprie idee: ad essa e a loro auguriamo ogni fortuna.

E ringraziamo anche i nostri lettori per la fiducia che ci hanno sempre dimostrato e per l'affettuoso interesse con cui hanno sempre sostenuto la rivista. Per loro abbiamo lavorato fino ad oggi, e per loro continueremo a lavorare.

# STORIA DEL CINEMA E RETROSPETTIVE

*La questione della "qualità" e quella della "quantità" nel campo dello studio dei problemi essenziali della cultura cinematografica*



(Sopra). Una delle rare foto di Fire! (1901-1902) l'equivalente inglese di Life of an American Fireman. (Sotto) Un'inquadratura di Entr'acte.

ALCUNI articoli del noto studioso americano James Card, apparsi sui fascicoli di *Hollywood Quarterly* fermano con molta chiarezza due problemi essenziali di cultura cinematografica, l'uno attinente alla storia, l'altro alla volgarizzazione didattica ed entrambi specificamente connessi.

In genere il merito principale della nuova scuola critica americana può dirsi fondato sulla più accorta discriminazione delle fonti e dei documenti in base ad una fresca razionalità discorsiva, che allontana la troppo facile suggestione di ipotesi, talora affascinanti ma spesso troppo azzardate. James Card, Henry Agel, Lawrence Morton, Theodore Huff sono scrittori che hanno tutti in comune questa serietà di metodo, non disgiunta talora da una specie di rigorismo un po' permaloso, che può apparire freddezza ma che assai spesso è solo l'effetto del pudore e della discrezione.

A proposito della storia del cinema sono note le conclusioni di Henry Hopwood (nel suo saggio), secondo cui è impossibile assegnare la priorità della invenzione all'uno o all'altro degli scienziati più noti, senza aggiungere qualificazioni arbitrarie, il cui contenuto appare sempre più ridicolo.

Le priorità di Edison, di Friese-Greene, di Muybridge, di Lumière, o di Jenkins sono tutte fallaci, secondo Hopwood, perché

l'invenzione della macchina cinematografica è il frutto di una collaborazione che si è svolta non solo nello spazio ma, successivamente, nel tempo.

Riserve non meno gravi sono quelle che oggi enuncia James Card a proposito della storia della produzione, quando egli dichiara come la vera difficoltà per gli studiosi consista nella mancanza di diretta conoscenza della maggior parte delle opere prese in esame. La storia del cinema viene così da lui definita come una specie di terra di nessuno, dove è financo rischioso avventurarsi. La stranezza di questa situazione può essere apprezzata — egli continua — quando si consideri, per esempio il lavoro di un critico musicale fondato esclusivamente sui frontespizi dei libretti d'opera o quello di un critico di arti plastiche, che sia costretto a lavorare sui cataloghi dei musei, perché non gli è possibile accedere alle gallerie per vedere i quadri originali. Così egli cita l'esempio di Georges Sadoul il quale ha sostenuto che il noto film di Edwin Porter — *Life of an american fireman* (1902) — fosse decisamente ispirato al testo di scuola inglese "Fire" di Williamson, mentre i recenti studi di Theodore Huff e Howard Walls, hanno dimostrato, in seguito alla diretta visione, che l'ipotesi di Sadoul non tiene, perché la regia di Porter risulta assai più rozza e primitiva di quella di Williamson, il che non sarebbe avvenuto se il regista americano avesse avuto presente l'originale inglese.

Io non so fino a qual punto l'obiezione assorba senza residui la tesi combattuta, ma la cito solo per dimostrare quanto la critica americana sia cauta nel proporre le soluzioni e nel porgere il frutto delle sue indagini. Su un piano più generale e contro questo estremo rigorismo non posso però astenermi dal ricordare l'acuto pensiero del filosofo Russell, quando egli dice che dal punto di vista dello spirito di ricerca, non è ciò che l'uomo crede a distinguerlo ma come e perché lo crede, al punto che le sue teorie devono definirsi dei tentativi e non dei dogmi. Se poi si è ancora d'accordo con lui, là dove egli ritiene che il ricercatore debba avere due meriti che non vanno necessariamente insieme — una immensa pazienza nell'osservazione e una grande audacia nel trarre ipotesi — noi potremo anche non troppo indugiare sull'errore particolare in cui Sadoul sarebbe incorso a proposito del film di Porter e riconoscergli il merito di una ipotesi che, sempre sullo stesso piano generale, lo ha portato a scoprire quella priorità della scuola inglese, in sede di invenzione del linguaggio filmico, la quale allo stato corrente degli studi deve ritenersi abbastanza accettabile, anche se fondata prevalentemente sul materiale dei cataloghi. Perché se tutto il cinema inglese primitivo, per il periodo che va dal 1896 al 1902 può essere considerato per mancanza di una sua diretta conoscenza, un poco come la leggendaria terra di Atlantide, questo rende ancora più utile l'ipotesi di Sadoul, se pure essa potrà più tardi apparire sorpassata, in seguito al futuro eventuale ritrovamento delle opere originali.

Noi abbiamo in altra sede e sulla base della nostra diretta conoscenza contrastato alcune asserzioni dello storico francese: ma questo non esclude il valore di alcune altre sue teorie le quali, come dice Russell, sono dei tentativi e non dei dogmi.

L'altro interrogativo che Card pone riguarda il problema degli studiosi, domandandosi egli prima di tutto perché in un campo così ristretto, come quello della cultura cinematografica, ce ne dovrebbero essere di più che negli altri campi dell'attività umana. Card imposta cioè in altri termini il problema della *qualità* di fronte alla *quantità* ed in questo senso i miei personali contatti con il pubblico dei cine clubs mi sembrano fatti abbastanza per avvalorare il suo pessimismo. Perché, e come è ovvio, non ci potranno essere retrospettive conferenze o dibattiti a seguito dei quali sia possibile dare a chi non lo possiede il dono di una sensibilità fresca ed aperta di fronte



alle grandi opere cinematografiche, come non ci saranno manuali lezioni e dispense a poterla creare sul piano delle altre arti. Ed infatti i commenti di estetica a piè di pagina dei testi classici, somministrati alla grande massa degli allievi di liceo, non sono mai riusciti a dare a chi non ne fosse dotato la capacità di apprezzare la serena indulgenza di una satira di Orazio o cogliere l'accento interiore di un sonetto di Petrarca. In altri termini il tono dei dibattiti in sede di retrospettive è assai spesso così scoraggiante, per la puerilità e talora per la presunzione dei giudizi in molti casi esposti, seppure non viziati da politica tendenziosità, da far davvero pensare con Card che i frequentatori dei circoli siano anche troppi.

L'accusa rivolta alla gran massa degli spettatori è abbastanza nota. Una inchiesta svolta in Francia ha assodato che nel 1952, trentadue milioni di esemplari di giornali a fumetti nel genere di *Grand Hôtel* sono stati lanciati in pasto ad un pubblico indifeso a cura di trusts specializzati nel racconto delle storie di amore, ed a cui proposito permane valido il distico di Raymond Radiguet:

*Tous ces romans que vous lisez  
Sont la mauvaise herbe des gares.*

Altrettanto sovrabbondante è, in proporzione della maggiore massa di utenti che consente un'unica proiezione, la malerba cinematografica. Né questo giudizio può essere attenuato se dalla folla indiscriminata degli spettatori si passa a quella che dovrebbe essere la parte selezionata del pubblico delle retrospettive o degli studenti, secondo l'attribuzione migliorativa di Card. Perché molti di costoro se proprio non indulgono al gusto della peggiore produzione a sfondo erotico, mascherata sotto la formula del realismo a tutti i costi, sono sempre capaci di entusiasinarsi quando viene loro ammannita la riduzione cinematografica della *Nemica* di Dario Niccodemi la quale conserva intatti i banali colpi di scena e quelli allo stomaco del suo degno originale. L'esattezza di questa constatazione viene del resto ribadita dallo stesso Jean Painlevé, presidente della federazione francese dei cine-clubs quando rileva che la sola cosa che interessa gli organizzatori è di poter mostrare dei film *sensazionali*, che non sia possibile vedere altrove, al punto da ritenere *ingombrante* e *superflua* l'opera della federazione stessa.

Una parte poi di questa assistenza che dovrebbe essere scelta, si dimostra in parecchie occasioni le più ciecame conformiste che sia dato immaginare. Di questo io ho dovuto accorgermi quando in occasione di una pubblica inchiesta da me svolta a cura dell'Associazione per la libertà della cultura, promossa da Benedetto Croce, sul tema della censura, molti presenti sono rimasti interdetti quando ho citato alcuni essenziali paradossi sull'argomento del grande umorista Elmer Rice — come per esempio quello che nel mondo hollywoodiano le donne non sudano mai, anche quando si trovano nel cuore del continente nero — appunto perché questo rilievo urtava troppo le loro idee fatte, ancora fondate sulla mitologia delle dive e sulla intangibilità del loro *sex-appeal* proclamata dal codice Hays.

Ho anche presentato in sede retrospettiva



(Sopra). Mauritz Stiller — quello col paletot chiaro di pelliccia — mentre dirige una scena del suo film *Herr Arnes pengar* (1919, *Il tesoro d'Arne*). (Sotto) due scene del medesimo film.





Alcune inquadrature del film *L'educazione dei sentimenti*, diretto da Marco Donskoj, uno tra i più significativi registi russi dell'ultima generazione.



qualche film di avanguardia. Non discuto le benemeritenze di queste scuole che assai spesso gettano i semi di un nuovo fervore creativo, nei solchi della ordinaria routine. Non discuto questo punto perché chi per esempio ha letto il magnifico volume di Marcel Raymond — « De Baudelaire au surréalisme » — non potrà negare quale portentosa dischiusa di poesia noi dobbiamo all'analogo movimento letterario francese, della fine del secolo, a non parlare che di Mallarmé e di Rimbaud, i quali, dice Raymond, sono stati due fari, nel senso baudelairiano, i cui raggi illuminano le terre vergini ed altre ancora ne scoprono. Anzi perciò è proprio per questo pensavo che i giovani soprattutto, dovrebbero amare l'avanguardia.

Ora, è un fatto che le loro reazioni sono state in molti casi davvero scoraggianti. E' noto come *Sang d'un poète* di Cocteau abbia il suo segreto filo conduttore che si collega allo stato di ascesi cui l'autore dice di essersi sottoposto, all'età di venticinque anni. Solo che qui invece di sorprendere l'angelo che si sveglia nei suoi sogni egli mira a cogliere, attraverso la figura della statua che si trasforma in donna e parla sommessamente nel cavo della mano, il segreto stesso della ispirazione artistica, che pur rinnovandosi attraverso i secoli e le esperienze individuali rimane sempre a se stessa fedele. Il poeta passa così attraverso una serie di avventure ore atroci, ore sadi-

che e qualche volta ributtanti, ma è chiaro che il senso di questo messaggio non può essere colto se non attraverso quel gusto della meditazione di cui i frequentatori dei cine clubs sono assai spesso sprovvisti. Lo stesso è naturalmente a dire per il *Ballet mécanique* di Fernand Léger dove egli ci porge tutto un mondo di oggetti in libertà, rivelando l'amabile segreto che essi celano secondo Delacroix, o per *Gioco di cappelli* di Richter, adorabile pretesto per un giuoco essenziale di ritmi e di analogie visuali.

Certamente l'avanguardia viene presso questi giovani sistematicamente discredita perché si ritiene che quei tentativi non servano al miglioramento dell'umanità. Al che mi piacerebbe rispondere con la replica di Oscar Wilde in caso simile che cioè egli intendeva fare dei versi e non delle bende di medicazione. Ma anche mettendo da parte le ardue esperienze di avanguardia non è a dire che il risultato sia in molti casi migliore. Io non credo essere il caso di discutere (anche al di fuori dal prezioso campo dell'esperienza surrealista alla quale dobbiamo tra l'altro il mirabile poemetto di *Entr'acte*), la fervida poesia di un'opera come *Il tesoro d'Arne* di Stiller, tutta dominata, come certi quadri di Breughel, dal piacere dell'inverno e dove par quasi di sentire l'odore della neve che, nella bella immagine del poeta, dà al mese di dicembre il misterioso senso dell'attesa. Ora neanche la semplice bellezza di questo autentico

capolavoro, in molti casi invita i cineclubisti a qualche secondo di meditazione poetica. Né questo, infine è accaduto a proposito dell'*Educazione dei sentimenti* di Donskoj dove né la delicata effusione dei palpiti giovanili, nel cuore dei due protagonisti, né la languida presenza degli indimenticabili chiari di luna che ne orchestrano la vicenda, sono valsi a far breccia nella sensibilità di coloro i quali sono piuttosto sempre pronti a ridere appena una certa maniera di recitazione si riveli loro inconsueta o perentoria, non presentando fino a qual punto rideranno i loro poster, di fronte alle escandescenze di molti film neo-realisti, non meno retoriche convenzionali e volute di quelle del cinema rosa americano.

Questo articolo apparirà certamente scritto con inchiostro indignato se io sono sino a tal punto deciso a condividere il parere di Card, che cioè i cineamatori indesiderabili siano financo troppi. Ma questo importa fino a un certo punto. Perché a convalidare il mio fondamentale pessimismo sull'argomento, potrà sempre valere il monito ribelle di Gustavo Flaubert — *Le soleil tombe sur les cathédrales, tombe sur la pourriture, mais le soleil reste soleil et la pourriture, pourriture.*

Con l'avvertenza che il sostantivo da lui usato non è precisamente quello di *pourriture*, ma l'altro assai più efficace del generale Cambronne.

ROBERTO PAOLELLA

## SOGGETTI DI FILM

# I VITELLONI

PERCHÉ non fanno niente tutto il giorno?

Non lo sanno nemmeno loro.

Intanto, perché ciascuno di loro ha qualcuno che, bene o male, lo mantiene: un padre, una madre, una sorella, una zia. Una famiglia, insomma. In famiglia si mangia, si dorme, si è vestiti; e si riesce anche a scroccare un po' di soldi per le sigarette e per il cinematografo. Poi, perché nessuno di loro sa bene che cosa vorrebbe fare. I piccoli lavori, le piccole occupazioni che la cittadina di provincia potrebbe offrire alla loro scarsa preparazione, li disdegnano. Hanno fatto qualche studio, ma non sono arrivati in fondo. Non hanno attitudini per niente in modo speciale; aspettano sempre una lettera, una offerta, una combinazione che li porti a Roma o a Milano per qualche incarico generico, onorifico e redditizio; e aspettando sono giunti, chi più chi meno, verso i trent'anni, passano la giornata a fare discorsi e scherzetti da ragazzini del ginnasio; e brillano nei tre mesi della stagione balneare, la cui attesa e i cui ricordi occupano tutto il resto dell'anno.

Sono i disoccupati della borghesia. I figli di mamma. I "vitelloni".

\*\*\*

« Solo me ne vo' per la città... ».

Serata di gala, nel giardino del Circolo del Tennis, con elezione di Miss Sirena 1952, e intervento di una "nota" attrice cinematografica giunta da Roma. La stagione balneare sta per chiudersi; è di rigore l'abito da sera, e il giardino è affollatissimo.

Sulla pedana, un giovanotto tarchiato, bruno, dai grandi occhi sentimentali, canta pateticamente la patetica canzone. Un lieve tremore di emozione tradisce in quella voce il cantante dilettante, che il microfono turba: è Riccardo, uno dei nostri "vitelloni". I suoi compagni di ogni giorno, Fausto, Alberto e Leopoldo, tutti e tre in abito scuro, sono, naturalmente, fra il pubblico; ascoltano, e sfotticchiano a mezza voce il vecchio cameriere Antonio, la solita, rassegnata vittima del loro spirito di frequentatori del caffè-biliardo sulla piazza. Moraldo, il quinto del gruppo, se ne sta un po' appartato, ostentando scetticamente una giacca sportiva. Un lontano romoreggiare di tuono e alcune raffiche di vento umido costringono gli organizzatori a passare rapidamente alla proclamazione di Miss Sirena. Una bella ragazza, rotondetta e sudata per l'emozione, viene spinta sulla pedana. La nota attrice cinematografica l'abbraccia, la gente applaude, le prime gocce di pioggia cominciano a cadere. La neo-eletta è Sandra, sorella di Moraldo e i quattro amici fanno cagnara. Poi, avviene il fuggi-fuggi generale sotto lo scroscio dell'acqua. Tutti si rifugiano nel padiglione, nel cui squallore stanno ancora ammicchiate le sagome dell'ultimo Corso di Fiori. Nella rossa, Sandra è colta da un improvviso malore; e quando si riprende, tra la madre e il medico, nello sgabuzzino dove è stata ricoverata, incomincia a singhiozzare ripetendo: « Voglio morire, voglio morire... ». Fausto, il bel Fausto, l'atletico Fausto, l'eroe della spiaggia, si è misteriosamente dileguato. Suo padre se lo vede arrivare a casa un po' trafelato. Il padre di Fausto è un capomastro che non ha smesso di usare la cazzuola e il linguaggio popolare. Quel figliolone sfaccendato ed elegante non gli va a genio; e l'improvvisa decisione di partire per Milano, in cerca di lavoro, che Fausto gli palesa, lo insospettisce. Difatti, qualcuno suona. È Moraldo. Fuori nell'ombra della casa dimpietto, sono rimasti in attesa gli altri tre. Moraldo è un tipetto malinconico e silenzioso, che ha per Fausto una sconfinata ammirazione; è un po' il suo succube, e Fausto ne ha sempre approfittato ingenuamente. Adesso, rimasti soli uno di fronte all'altro, i due amici si spiegano. « E Sandra? » chiede, serio, ma senza rancore, Moraldo, quando sa che Fausto vuol partire.

Fausto diventa patetico: « Cerca di capirmi, Moraldo... È stata la fatalità... Io voglio riparare... Ma come faccio?... Sono disoccupato come te, per questo, vado a Milano... Appena mi sono sistemato, torno... Non mi credi? ». « Non ho detto niente »

risponde Moraldo, col suo solito sorrisetto malinconico. E Fausto già crede di aver brillantemente risolto la situazione. Ma suo padre è rimasto in ascolto; e lo affronta con il sacro sdegno del galantuomo e la rudezza del popolano. Il padre di Sandra è un bottegaio ben conosciuto, rispettabile e Sandra è una ragazza seria. Il capomastro esplode in una sfilza di invettive pittoresche, appoggiate da un paio di ceffoni. « E adesso, te la sposi, pataca! » conclude. E nella sua voce c'è anche, ben sensibile, lo scherno per quel bestione di suo figlio, che s'è fatto mettere nel sacco da una donna.

\*\*\*

Il matrimonio di Fausto si svolge secondo tutte le formalità d'uso. Corteo, parenti, discorsetti, musica e canto in chiesa (canta Riccardo); e rinfresco finale, prima della partenza per il viaggio di nozze. Sandra è felice, Fausto è sinceramente commosso. Si sente l'eroe di una bellissima cerimonia. Poi i due sposi partono per Roma; e un improvviso senso di disorientamento e di solitudine piomba sui quattro amici, rimasti senza capo. La serata intorno al biliardo trascorre più squallida del solito. « Io, di temperamento, non sono portato a un legame — dice a un tratto Leopoldo. — Ma se dovessi sposarmi, farei un viaggio, non so, in Africa... a contatto con la natura, come Hemingway... ». Leopoldo è il commediografo. Il poeta. « Però, anche l'India... », osserva sognante Moraldo. « Volete sapere chi farà un bel viaggio di nozze? » ribatte Alberto, « Lui!... ». E indica il sessantenne Antonio che trascina i piedi piatti riordinando i tavolini. Alberto è il giocherellone, un grosso ragazzo dai chiari occhi spiritati e dalla mentalità di un tredicenne. Poi, che fare?... I quattro si riaccompagnano vicendevolmente a casa, per le strade buie e deserte della cittadina già addormentata da un pezzo. Saltano i paracarri davanti al duomo; si danno manate sulle spalle; potrebbero suonare i campanelli, ma questa sera non ne hanno voglia. Si separano. Riccardo, nella sua stanza, si esamina la pancia di profilo davanti allo specchio: purtroppo ingrassa. Alberto dà un bacio alla mamma, che non si addormenta mai se il suo figliolone non è tornato; saluta affettuosamente la sorella, Olga, che ancora batte a macchina (è lei che mantiene la famiglia); e si addormenta di colpo, il sorriso dell'innocenza sulle labbra. Leopoldo, il poeta, si accinge a finire il secondo atto della sua commedia. Svitata la stilografica, disegna un fiore... e va alla finestra. Con una lunga canna batte alle persiane della finestra di fronte, attraverso il cortiletto simile a un pozzo; e incomincia il suo dialogo notturno con la servetta di quell'altra famiglia. Moraldo tarda a rincasare. È il più inquieto, il più tormentato. Pensa veramente ad andarsene; ma gli manca l'energia per farlo sul serio. Ora, sulla soglia di casa, incontra il solito ragazzino che prende servizio all'alba, alla stazione. È una specie di folletto, spensierato e a modo suo felice. Va a lavorare come andrebbe a giocare. Chiede un fiammifero a Moraldo; e scambia con lui poche parole cordiali. « Buona notte » gli dice Moraldo. « Buongiorno » risponde l'altro senza malizia. E Moraldo lo segue con lo sguardo, un po' turbato. Qualche giorno dopo la banda si mobilita. Si è profilata inattesa la possibilità di vendere l'automobile del padre di Riccardo, una monumentale Isotta Fraschini immobile da anni in una rimessa. Riccardo è eccitatissimo; con la percentuale che suo padre gli ha promesso, andrà a Roma; e fa balenare regalie agli amici se lo aiutano. La vittima designata è un mercante di buoi, grosso e sospettoso. Lo caricano, lui e sua moglie, sul traballante ordigno, tratto alla luce tra l'incredulità festosa dei ragazzini; e partono tutti insieme. Riccardo è al volante; Alberto, dall'interno, gli comunica consigli e pernacchie attraverso il telefonino. Leopoldo cerca di commuovere la signora, ingioiellata e sudata, con discorsi erotici. E la macchina, sobbalzando e soffiando, raggiunge i 40 all'ora. Riccardo è un po' preoccupato perché se innesta la seconda, la macchina si ferma; e non potendo tornare indietro, fa un'ampia curva per la circonvallazione, malgrado le proteste del mercante che ne ha abbastanza e vorrebbe scendere. La macchina si arrischia imprudentemente sul binario del treno locale; e con un lungo soffio si ferma proprio in mezzo alle rotaie. Riccardo bestemmia cercando invano di rimetterla in moto; e intanto, dall'interno, qualcuno avvista il treno. Il panico si impadronisce di tutti. Avvengono scene selvagge, perché uno sportello è incastrato e tutti si pigiano disperatamente attraverso l'unica apertura praticabile. Il treno fischia, il macchinista si sbraccia, i freni stridono; e la locomotiva si arresta a mezzo millimetro dal parafrangente dell'Isotta. La signora è svenuta da un pezzo.

Vinti e avviliti, i quattro vitelloni ciondolano adesso sulla spiaggia deserta, teatro delle loro imprese estive. Dal mare livido viene un ventaccio gelido. I quattro sciagurati si passano a calci

un pezzo di legno; Alberto raccoglie una conchiglia e prende a rincorrere un cane, giocando. Gli sembra di conoscerlo, quel cane; e difatti lo conosce. Il cane raggiunge una coppia, che sta nascosta poco più in là; e Alberto si trova improvvisamente di fronte a sua sorella. Olga è una ragazza non più giovanissima, ancora bella, energica e volitiva; ha dovuto imparare ad esserlo, per vivere. Non si scompone troppo, di fronte a suo fratello. Ha appena un leggero imbarazzo. Lo saluta e si allontana col suo accompagnatore. Alberto è rimasto senza parole. Gli amici, che hanno visto, fingono di non aver veduto; nessuno dice nulla. Tutti conoscono benissimo colui che stava con Olga: un uomo sposato, di cui Olga è l'amante. Quella sera Alberto rincasa prima del solito. Si installa nella camera di sua sorella e l'aspetta. Quando Olga ritorna, fra i due avviene una scena quasi violenta. Olga rifiuta spiegazioni e non vuole che suo fratello si immischi nei fatti suoi. « Perché lavori, tu credi di poter fare quello che ti pare?... » esclama Alberto, non senza un complesso di colpa e di inferiorità nella voce alterata dall'emozione. « Sì... » risponde, seccata, Olga. Alberto diventa minaccioso: « Se tu dai un dolore a mamma!... ». L'idea che sua madre possa soffrire lo stravolge. « Esci. Vattene », tronca Olga, e lo mette fuori. Però rimane pensosa e turbata. E la vita consueta li riafferra entrambi, con le sue apparenze di grigia monotonia.

\*\*\*

Ma finalmente, un giorno, Fausto ritorna. Ritorna, e subito si precipita alla ricerca dei suoi amici, quasi che tutto dovesse ricominciare come prima. E i suoi amici lo accolgono trionfalmente; tra l'altro, c'è una grande novità: Fausto s'è fatto crescere i baffi.

Dunque, tutto andrebbe per il meglio — Sandra è felice, i suoi genitori sono contenti, lo stesso Fausto, che si è installato in casa dei suoceri, si trova bene nel suo nuovo stato — se al padre di Sandra non venisse in testa di trovare un'occupazione al genero. Egli è amico del signor Michele, il proprietario da tempo

immemorabile di un avviatissimo negozio di oggetti sacri, statue, statuine, candelabri, acquasantiere, che fornisce tutti gli istituti religiosi della provincia. Il signor Michele, per fare un favore personale al suo amico, assume Fausto come commesso. In mancanza di una mansione precisa, lo affida a sua moglie, la signora Giulia, che tiene la contabilità e il magazzino. Fausto dovrà limitarsi ad aiutarla, e a sorvegliare il carico e lo scarico del materiale.

E il bel Fausto prende servizio con lo stesso animo con cui i ragazzini tornano a scuola, alla fine delle vacanze. Si sente vittima; e quando pensa ai suoi amici che dormono ancora o che stanno a giocare al biliardo, gli viene un groppo in gola. Ciondola con beata incoscienza tra le casse è le statue dei santi, e non tenta nemmeno di mascherare la sua profonda voglia di non fare niente. Gli altri quattro passano ogni tanto davanti al negozio sfottendolo; e ogni tanto passa, tenendo per mano la figliolina anche il padre di lui, pieno di ammirato rispetto per il figlio che finalmente "lavora". La chiusura serale del negozio è l'ora della liberazione; di solito Sandra, innamorata e festosa, viene a prendere il suo bel marito, e Fausto la vede arrivare come l'angelo salvatore. Una sera, invece di passeggiare a braccetto per il corso salutando tutti i conoscenti, Sandra ha voglia di andare al cinematografo. Ha avuto un po' di soldi dalla madre e paga i biglietti. Poi si gode lo spettacolo, tenendo stretto il braccio di Fausto e appoggiando a tratti il capo contro la spalla di lui. Ma vicino a Fausto, dall'altra parte, è venuta a sedersi una bella signora elegante. Sola. Fausto torce impercettibilmente il collo. Afferra subito, per istinto, nel contegno e nel volto sensuale della donna qualcosa che lascia sperare in bene. La signora gli chiede, senza guardarlo, un po' di fuoco e fissa lo schermo. Fausto incomincia le manovre di approccio, tenendo a bada ogni tanto la moglie con un bacetto sui capelli. È mascalzone e innocente nello stesso tempo. Sul volto della bella sconosciuta appare un lievissimo sorriso misterioso; prima ritira il gomito, poi non lo ritira

Alberto Sordi, mascherato da donna, in una scena della sequenza del veglione nel film *I vitelloni*, recentemente realizzato da Federico Fellini.



più. Infine, con un sospiro, guarda l'orologio e si alza. Fausto ha perso la testa. Si alza a sua volta, bruscamente. Sandra sussulta, esterrefatta. « Non stai bene?... » gli chiede a mezza voce, allarmata, mentre già Fausto si dirige verso l'uscita pestando i piedi del prossimo. « Niente, niente, vengo subito... » balbetta Fausto e sparisce. Fuori, incomincia il pedinamento della signora, che cammina lesta senza rispondergli, ma anche senza respingerlo. Infine, quando essa sta per varcare un portone, in una strada secondaria e deserta, Fausto si fa più pressante. Si infila nel portone socchiuso, e audacemente stringe fra le braccia e bacia la bella signora, che non si difende con eccessiva energia. Quando però Fausto, dimentico di tutto il resto, vuol salire con lei, la signora si ribella: « È matto?... Io sono una signora... C'è la cameriera... Se ne vada, se ne vada... ». E lo spinge fuori. « Quando La rivedrò?... » insiste Fausto, congestionato. « Quando ci ritroveremo... » risponde la signora, un po' ambigua. E il portone si chiude. Ora Fausto riordina le idee confuse. Il pensiero di Sandra, abbandonata così bruscamente al cinematografo, lo riafferma. Egli si mette a correre. Sandra è in attesa sul marciapiede. Lo vede arrivare di corsa, trafelato, balbettante. « Un amico... uno che partiva... Scusami... Come finiva, il film? ». Sandra gli prende il braccio in silenzio. Non ha capito bene, ha paura di avere intuito. Un gelo improvviso le stringe il cuore, le lacrime le gonfiano gli occhi. E davanti a quel muto dolore, alla candida, quasi supplichevole fiducia con cui essa si stringe a lui, Fausto si commuove a sua volta. La vezzeggia, le parla teneramente, la rassicura: sincero in questa sua amorosa premura come nella mascalzonaggine.

Poi passano le settimane, segnate da alcuni avvenimenti di capitale importanza: Alberto, che si era fatto crescere i baffi, se li taglia; Fausto prova a lasciarsi crescere anche le basette e Moraldo lo imita; Riccardo se le taglia, e Leopoldo si fa crescere la "cavouriana". E finalmente si arriva a Carnevale, col veglionissimo al Teatro Comunale. E' un avvenimento per tutta la città. Ci vanno anche le signore per bene; quindi ci va anche Sandra, con suo marito. Gli altri quattro vitelloni, che Fausto in cuor suo invidia, si mascherano, eccetto Moraldo: Riccardo da moschettiere, Leopoldo da mandarino cinese, e Alberto, che quest'anno ha avuto una grande trovata, da donna. Per completare il suo abbigliamento, ha buttato per aria alcuni vecchi bauli. Non si è accorto che Olga e la madre sono impegnate in una discussione serrata, sommessata.

Poi, al veglione, si ubriaca. Tutti sono un po' brilli, sotto i festoni di stelle filanti che piovono dai palchi, sulla ressa. Perfino Moraldo, che ha agganciato una cinese. Leopoldo balla, negli angoli meno in vista, con la sua servotta, cercando di concludere; e Riccardo riesce a pilotare la sua ballerina verso il sottopalco. Soltanto Fausto, costretto alla più rigorosa dignità dalla presenza della moglie, conserva un volto triste e annoiato. Ma d'improvviso, mentre Sandra balla con Moraldo, lo colpisce un'ampia e candida scollatura femminile, un riso caldo e un po' eccitato. Fausto non crede ai propri occhi: la signora Giulia, la moglie del suo principale, che egli è abituato a vedere ogni giorno chiusa nel grembiule nero, si è fermata a pochi passi da lui, con alcuni amici, e forse perché ha bevuto un poco, forse per mostrarsi alla mano col suo commesso, gli tira in volto ridendo una manciata di coriandoli. Fausto è rimasto come affascinato dalla insospettata rivelazione di tanta e così appetitosa femminilità. Per istinto socchiude gli occhi, stringe le narici, dardeggia sulla donna uno sguardo carico di chi sa che. Ma già la signora si è ripresa; e quando Fausto la invita a ballare, rifiuta cortesemente e passa oltre. Fausto la perde di vista; poi deve ricondurre Sandra a casa. Gli ultimi a lasciare la grande sala, squallida e sporca, sono Moraldo e Alberto. Alberto è completamente ubriaco e si tiene in piedi a stento. Moraldo lo accompagna a casa, puntellandolo. Le strade sono ormai deserte e quasi albeggia. Ma davanti alla porta di Alberto è ferma una macchina. Una figura femminile se ne stacca e si fa rapidamente incontro ad Alberto. E' Olga, sua sorella. Gli dice poche parole, commosse e rapide: ha deciso di partire, lo ha atteso per salutarlo. Gli raccomanda la mamma. E che non le serbino troppo rancore. Gli dà un bacio e si dirige frettolosamente, come fuggendo, verso la macchina in cui un uomo l'attende. Alberto, grottesco nel suo camuffamento semisfatto, ha ascoltato inebetito; poi, di colpo, come per una doccia gelida, riacquista un lampo di lucidità. Barcollando sulle gambe malferme che le sottane impicciano, si butta a rincorrere sua sorella, chiamandola a nome. Ma già la macchina si dilegua nel buio. Allora Alberto torna indietro, si precipita su per le scale, piomba in casa, cerca la madre. Nel suo animo in-

fantile, la mamma è tutto. Piange con lei, tenta di consolarla; ed è tanta la sua foga che una promessa pericolosa gli sfugge: « Non abbiamo bisogno di lei e dei suoi soldi, tu e io, mamma... Vedrai! Lavorerò!... ».

« Davvero, Alberto?... » geme la povera donna, con un lampo di speranza. « Hai trovato qualcosa?... ».

« Vedrò... » borbotta Alberto, un po' meno lassativo; e piomba di peso sul letto, mentre la madre trotta in cucina a fargli il caffè.

\*\*\*

Il giorno seguente Fausto riprende il servizio con l'animo più amareggiato del solito. Ha completamente dimenticato il breve incontro della notte con la signora Giulia; tanto che quando la vede tra i registri, riservata, matura, chiusa fino al collo nel grembiule nero, non ricollega subito le due immagini. Ma poi il ricordo di quell'ampia e morbida scollatura gli fa scintillare gli occhi. Sicuro di sé e del suo fascino di bel ragazzo, incomincia subito una corte pesante e spicciativa. La buona signora non capisce, in principio; poi tenta di prendere la cosa in scherzo, infine si spaventa. Ma queste sfumature psicologiche non sono fatte per Fausto; egli le interpreta soltanto come turbamento, e insiste, azzardando un bacio. La signora Giulia getta un gridolino, gli sfugge, e gli risponde con un ceffone. La vetrata che divide il retrobottega dal negozio, urtata, tintinna; e il signor Michele, attratto dal trambusto, affaccia la testa sospettosamente. Ansante, col cuore che batte per l'ansia, la signora Giulia tenta tuttavia di mascherare l'accaduto; e Fausto fa lo gnorri. Sembra che il signor Michele prenda per buone le confuse spiegazioni della moglie; tanto che invita Fausto a salire in casa sua per bere un bicchierino in occasione dell'anniversario del loro matrimonio. Fausto, un po' incerto, lo segue.

E di sopra, nel quieto alloggetto dove per venti anni il signor Michele e sua moglie hanno vissuto sereni, il signor Michele tiene al bel Fausto un discorsetto. « Vede? Qui passiamo, da vent'anni, i nostri giorni e le nostre serate... Io, e mia moglie, e non ci annoiamo. Sa perché? Perché ci vogliamo bene. Ma lei questo non lo può capire. E mi fa molta pena; e più pena di lei, mi fa quella poverina di sua moglie... ». E poiché Fausto tenta di reagire, in malafede, il signor Michele che fatica sempre di più a contenersi gli butta dei denari sul tavolo concludendo: « Questo è il saldo del mese... Trovi lei una scusa per la sua famiglia... Io l'ho accolto come un fratello e lei si è comportato come un mascalzone... Fuori di qui! ».

\*\*\*

Naturalmente, la versione che Fausto dà del licenziamento è alquanto diversa; dice in segreto che è stata una vendetta della signora Giulia, innamorata di lui e da lui respinta. Come non credergli? Moraldo è sdegnato; insiste perché, almeno, Fausto si faccia liquidare l'indennità di preavviso. Gli tocca, assolutamente. Perché regalare a quella gente trentamila lire? Fausto ci riflette; e come colto da un'idea guida, di sera, Moraldo in un ripostiglio, attiguo al negozio, dove giace semidimenticata la statua di un angelo. « Lui non mi dà l'indennità, e noi ce la pigliamo... » dice, abbracciando la statua sorridendo e sollevandola all'incerto chiarore della lampadina tascabile. « Ma è un furto!... » prova ad obiettare Moraldo; ma come sempre, finisce per cedere, e farsi il complice di Fausto. Il giorno seguente l'angelone, chiuso in un sacco, viene caricato sul carretto di "Giudizio", il facchino scemo del paese; e i due vitelloni si mettono per via. Tentano, prima, ad un convento di suore. Poi si inerpicano su per una collina, fuori città, verso un convento di frati. La suoricina che ha socchiuso l'uscio, e il grosso frate che zappava l'orto dimostrano lo stesso stupore e lo stesso sospetto nel veder emergere dal sacco il volto roseo e le ali argentate del messaggero celeste. Moraldo, per la vergogna, vorrebbe sprofondare sottoterra; Fausto conserva la sua beata sfrontatezza; ma dopo il secondo rifiuto capisce che sarebbe imprudente insistere, e per il momento l'angelo viene affidato a Giudizio che se lo porta, sgambettando di felicità, nella sua capanna tra gli orti della periferia. Poi, probabilmente, Fausto dimenticherebbe senz'altro l'angelo involato; ma poche sere dopo, mentre la famiglia è riunita attorno al tavolo e Fausto mangia di ottimo appetito, il suocero piomba in casa come un uragano e tanto per cominciare appioppa due ceffoni a Moraldo. E' l'inizio di una scenata violentissima. Nessuno ha mai visto il buon signor Rubini fuori di sé a quel modo. « Ladri! Farabutti! » grida col volto congestionato e le vene del collo gonfie. « Una statua intera si sono rubati!... Fuori di qui!... E quello sporcaccione, con la moglie di un mio amico!... ». Moraldo non tenta nemmeno di negare; pallidissimo, fissa Sandra, che trema e piange. Fausto,

invece, assume l'atteggiamento dell'innocenza offesa. « Ah sì? » grida. « Mangiatevi le vostre costolette, io non ho bisogno di voi! ». E scompare sbattendo la porta. Ma non va lontano, al solito. Si limita a sedersi su di una cassa sfondata, in fondo al cortiletto, nel buio. Lo rivela Moraldo e Sandra, che, poverina, è la vera vittima di tutta questa storia ed più morta che viva. Moraldo accusa se stesso, accusa la perfida signora Giulia, scagiona quanto può il suo amico, e Sandra non chiede di meglio che credergli. Trepidante e quasi materna, raggiunge lo sposo diletto, nel cortile buio, portandogli dentro uno sfilatino la costoletta rimasta nel piatto.

« Lo dirò io, a papà, che è stata lei a fare la sguadrina » mormora tra le lacrime, teneramente. « Perché avete preso quella statua? Avevi bisogno di soldi? Potevi dirmelo... Perché non ti sei confidato con me?... Non mi vuoi più bene?... Non vuoi bene al nostro bambino?... ».

Fausto si commuove. « Mannaggia!... » mormora contro il fato ostile tirando su dal naso. Sandra gli siede sulle ginocchia ed egli con gli occhi gonfi di lacrime, il cuore pieno d'affetto per la sposa e il nascituro, se la stringe al petto, promettendo che non se ne andrà... e troverà un altro lavoro.

\*\*\*

Difatti ricomincia subito a frequentare il biliardo, con i quattro amici. E intanto, per sua fortuna, il bambino viene al mondo e tutta la famiglia si occupa soltanto del neonato. Le settimane passano; Riccardo si fa crescere i baffi, Fausto se li taglia, Leopoldo abolisce la cavouriana e Alberto allunga le basette. E con la primavera giunge in città la primaria Compagnia di Riviste "Faville d'Amore". Il Teatro Comunale, quella sera, è pieno di gente. I vitelloni allungano, dal loggione, sguardi avidi verso il luccichio di lustrini del corpo di ballo, in mezzo al quale spicca la generosa nudità della subretta impennacchiata. Poi un rullio cupo di tamburo annuncia il numero drammatico del programma; e il commedator Sergio Natali, vecchio capocomico di prosa, appare alla ribalta. Leopoldo ha un leggero tremore. « Eccolo, è lui!... » mormora agli amici. « Dirò: Fantasia di giovinezza » annuncia con voce cavernosa da antico gigione il noto attore; e attacca. Le ballerine, gli volteggiano alle spalle con berrettini da soldato sui capelli ossigenati; e la subretta riappare portando in capo una costruzione di cartone che arieggia un castello turrito. A spettacolo finito, Fausto e Moraldo accompagnano tra le quinte Leopoldo, che questa sera gioca la sua grande carta. Ha sotto il braccio il copione della famosa commedia, e chiede di essere ricevuto dal commendator Natali. Fausto e Moraldo guardano le ballerine che rientrano nei camerini; e la subretta, passando davanti a Fausto, gli getta uno sguardo eloquente. Il commendator Natali accoglie i tre giovani con inattesa affabilità. Ascolta, si interessa, offre sigarette. Leopoldo è tremante per l'emozione e la gioia; e per poter meglio illustrare al commendatore la Commedia lo invita a cena. La conversazione continua attorno al tavolo del Ristorante Croce d'Italia, a quell'ora deserto. Leopoldo legge le battute dei suoi personaggi: « ROBERTO: Un giorno mi sono svegliato, e non avevo più catene alla mia anima... Non ho più sui miei altari nessuna autorità... FRIDA: Oh cieco! Ma soltanto la paura, potrebbe salvarmi!... ».

« Ma soltanto la paura potrebbe salvarmi!... » ripete con voce cavernosa l'attore, masticando. « Capisce, commendatore?... — geme Leopoldo. — Una cosa moderna... Un po' Wylder... Un po' Saroyan... ». Il vecchio attore ha capito perfettamente. Parla della Ferrati, di Gassmann... Probabilmente l'anno venturo, li avrà lui in compagnia... Sarebbe perfetto... ». E Leopoldo, a quei nomi a quei progetti, stenta a non svenire. Fausto e Morando si divertono molto meno. Per fortuna, ad un certo punto la porta si spalanca e come una folata di vento entra la subretta, seguita da due ballerine. Nel giro di pochi minuti i due giovanotti passano dal tavolo dove si parla di Saroyan al tavolo delle ragazze; si accorgono appena che Leopoldo e il commendator Natali lasciano il locale. « Vi dirò domani... Un'idea da artista... » geme Leopoldo all'indirizzo di Moraldo; e scompare nel buio. Fuori, fa un freddo cane. Il bavero alzato, i due uomini camminano controvento, verso il mare. Il commendator Natali ha fatto la proposta di andare a leggere il terzo atto in cospetto della bufera. Prende Leopoldo sottobraccio, lo chiama a nome, lo autorizza a dargli del tu. E Leopoldo, seguendolo alla cieca, gli parla a cuore aperto dei suoi scoramenti e delle sue speranze di scrittore provinciale, relegato lontano dal mondo dell'arte e degli artisti... « Lei non sa... tu non sai che cosa significa, per me, ciò che mi hai detto... Stiano per cedere, per abbandonare tutto... ».

Ora davanti i due uomini non c'è più che il molo, buio deserto,



Punto di ritrovo preferito dei « vitelloni » la sala di biliardo.

dominato dallo scoppio delle onde. Leopoldo se ne rende conto all'improvviso e si arresta, un po' sorpreso. « Ma dove andiamo? » chiede. L'altro gli riprende il braccio: « Non ha importanza... Un posto lo troveremo ». E procede. Leopoldo lo segue ancora per qualche metro, poi si arresta di nuovo. E' colto da una vaga inquietudine. Il suo compagno sta scrutando nella oscurità, verso i macigni di cemento che si ammassano ai due lati, come cercando un luogo appartato e nascosto. Poi si volge a guardare il commediografo. Un sorriso raggelante e rivelatore gli è apparso sulla faccia bolsa. Per un attimo i due uomini si guardano in silenzio. L'attore sorride sempre, di quel sorriso atroce. Leopoldo indietreggia, balbetta qualcosa. La voce gigionesca del commendatore così tra il vento e il fragore del mare, lo fa piroettare di colpo su se stesso.

« Cosa c'è?... Ti faccio paura?... ».

Con rapidi passi, stringendosi il copione al petto, il commediografo si allontana senza voltarsi indietro, come fuggendo. Un'amarezza infinita, un disgusto scorato gli serrano la gola. Alle sue spalle, intravede ancora immobile tra le raffiche la sagoma tragica e grottesca di quell'uomo.

\*\*\*

Alcune ore dopo, in quella stessa notte, Fausto sta rivestendosi frettolosamente nella camera della subretta. La donna è semiaddormentata nel letto sfatto. Fausto le dà un saluto sbrigativo e fila via. Fuori, nella piazza deserta, mezzo assiderato, c'è Moraldo in attesa. I due giovani non si scambiano nemmeno una parola, mentre si avviano insieme verso casa. Un disagio profondo, nuovo per i loro rapporti, li divide. « Perché mi hai aspettato? » chiede infine, brusco, Fausto. « L'ho fatto più per Sandra che per te » risponde in tono dolce-amaro Moraldo; e aggiunge ancora « Sarebbe meglio che tu non facessi queste cose... ». E' la prima volta che Moraldo sente il bisogno e il coraggio di una ribellione.



Fausto non gli risponde. Si infila quatto quatto nella sua stanza, sperando che sua moglie dorma. Nella penombra fitta, si soffrega fortemente le guance col fazzoletto: per toglierne le tracce di rossetto. Sotto quello sguardo, nell'intimità della stanza matrimoniale dove il neonato dorme sereno, Fausto si sente improvvisamente sudicio e rimane interdetto. Tenta di riprendersi; ma questa volta il dolore di Sandra è troppo profondo e amaro. Essa si volge contro il muro singhiozzando e respingendo con violenza il marito, dalla stanza attigua Moraldo, pallido e teso, raccoglie gli echi di quel pianto disperato.

Il mattino dopo, Alberto sveglia Riccardo con una terribile notizia: Sandra è sparita, col bambino. Non si trova più. Alberto e Riccardo traggono ancora una volta dal ripostiglio la monumentale Isotta Fraschini e raggiungono in piazza gli amici. Fausto è veramente sconvolto; Moraldo è freddo e tagliente. Gli altri tre finiscono per decidere di cercare la fuggitiva prima dalla sua vecchia maestra, poi, in caso, dalla balia. Non è che pigliano la cosa molto sul serio; ma questa caccia li eccita e in fondo li diverte. Fausto affretta la partenza, e Moraldo, che non può più vederselo vicino, se ne va per conto suo.

La macchina si mette in moto. Ma Sandra, dalla maestra, non c'è. Fausto ha un sussulto di disperazione; anche gli altri, pur cercando di consolarlo, incominciano a guardarsi in silenzio. La Isotta Fraschini infila volentiersamente una strada campestre, verso la cascina della balia.

Ma la campagna è così bella, che strada facendo i tre vitelloni finiscono per dimenticare il vero scopo del viaggio. Qualcuno incomincia a dire che ha fame; poi discutono sui versi degli uccelli; e quando giungono dalla balia, rimangono più allettati dall'offerta di una frittata, che colpiti dalla scoperta che Sandra non è neppure lì.

Fausto, invece, è veramente stravolto. Tanto per cambiare, l'Isotta si rifiuta di rimettersi in moto; e allora Fausto, senza salutare nessuno, inforca una vecchia bicicletta e prende a pedalare con tutte le sue forze verso la città.

Arriva a casa trafelato, con la speranza che Sandra, nel frat-

tempo, sia ritornata. Ma Sandra non è ritornata. Suo padre e sua madre sono in giro per la città; la servetta piange smarrita; tutto è sossopra. Fausto si lancia di nuovo per la strada, e incontra Moraldo.

« Se non la ritrovo, mi ammazzo... » balbetta Fausto.

« Tu non ti ammazzerai mai... Sei un vigliacco... » gli risponde freddamente Moraldo, voltandogli le spalle.

E Fausto, disperato, non esita a correre in chiesa, a raccomandarsi l'anima a Dio. Ecco, proprio ora, incontra la bella signora del cinema, la donna gli sorride, lo saluta, si ferma. Sarebbe disposta a farsi accompagnare. Ma, miracolo! Questa volta Fausto fa sul serio. La pianta in asso, e, non sapendo più dove sbattere il capo, si rifugia dal signor Michele. Forse, chissà, il ricordo della calda e pulita intimità familiare che il signor Michele gli ha rivelato, ora agisce su di lui. E il signor Michele, vedendolo così piangente e smarrito, ne ha pietà.

Intanto i tre vitelloni superstiti, rimessa in moto la macchina, tornano cantando, un po' ebbri, verso la città. Sorpassano un gruppo di muscolosi operai intenti alla riparazione della strada, e Alberto non trova di meglio che indirizzare loro un gesto poco signorile, interpellandoli così: « Lavoratori della mazza, a voi!... ». Senonché cento metri più in là, la macchina si ferma improvvisamente. Colti da uno stesso pensiero, i tre incoscienti si volgono a scrutare gli operai, che hanno sospeso il lavoro e guardano minacciosi nella loro direzione. La macchina non riparte; e gli operai, con mazze e badili, si avvicinano in gruppo serrato. I tre vitelloni schizzano a terra, si danno alla fuga per i campi... E gli operai vociferanti li inseguono con le armi levate...

In città, il signor Michele sta accompagnando pietosamente Fausto a ritrovare Sandra. La donna si era rifugiata, col bambino, in casa del padre di Fausto, e il capomastro, quando si vede comparire davanti quell'animale di figlio, gli piomba addosso e lo carica spietatamente di botte. Fausto non tenta nemmeno di difendersi. Piange, si batte il petto, e piglia le busse. Sandra, che non regge a tanto strazio, interviene lacrimosa in sua difesa e lo sottrae pesto e malconcio dalle grinfie del padre. Poi i due sposi si riconciliano tra pianti e promesse solenni, e recando il bimbo, tornano sottobraccio al letto coniugale. « Se mi fai arrabbiare un'altra volta — dice Sandra, decisa — faccio anch'io, come tuo padre... Ti ammazzerò di botte... ».

Fausto sorride beato. « Così mi piaci... » mormora.

Sandra ha scoperto che a Fausto, più che una moglie, occorre una madre... e forse, chi sa, questa scoperta le garantirà la felicità futura.

Del resto, la vita riprende come al solito, nella cittadina di provincia. I vitelloni continuano a giocare a biliardo e a fare progetti di partenza.

Ma l'unico che parte davvero è Moraldo. Parte un mattino all'alba, senza dire niente a nessuno, quando ancora tutti dormono. Gli sembra di vivere in un sogno, quando si ritrova sotto la pensilina deserta, e il campanellino cessa d'improvviso di suonare, e il treno appare veramente in fondo ai binari.

Mentre sta per salire in un vagone di terza classe, tra il fumo degli stantuffi gli appare il piccolo ferroviere, che lo saluta con festosa sorpresa.

« Parte? Dove va? ».

« Non lo so... ».

« E quando torna? ».

« Non lo so... ».

Moraldo sale sul treno; il capostazione chiude gli sportelli.

« Ma allora, che va a fare? » chiede ancora sorpreso il ragazzino, da terra. Il treno si mette in moto. Dal finestrino, Moraldo grida, per vincere il rumore delle ruote:

« Non so... Non so niente... ».

Il treno passa sotto il ponte di ferro, si allontana. Moraldo guarda sfilare le case della cittadina che abbandona; forse l'apparizione del ragazzino contento di sé e del suo lavoro gli ha fatto baluginare alla mente un'improvvisa e spaurita rivelazione.

Oltre la staccionata di cemento, sulla strada che costeggia la ferrovia, sgambetta Giudizio tra le stanghe del suo carrello. Al passaggio del treno spicca alcuni salti sgangherati, gridando qualcosa che il rumore delle ruote non permette di udire. E' come l'ultimo saluto della cittadina provinciale e della sua nascosta follia...

FEDERICO FELLINI  
ENNIO FLAJO  
TULLIO PINELLI

# CINEMA ASTRATTO

Anton Giulio Bragaglia rivendica al cinema italiano la realizzazione dei primi film astratti

ce. Sempre inventori dell'ombrello o scopritori del cavallo! Sì, è vero « nato in Italia il cinema astratto », ma nato quarant'anni or sono, precisamente. Dal 1915 esiste in Italia il concetto e il prodotto del cinema assoluto ed esso segue le idee dell'astrattismo pittorico applicate al cinema. Dopo tant'arte che toglie lo spunto dalla commovente vita degli uomini, degli animali, delle piante, un'arte figurativa che si astenga dai soggetti letterari sembra, ed appare ancora un mostro senza testa. L'eroismo enfatico che dà fiato alle trombe, nel comunicato già letto, attesta che, trent'anni dopo, siamo ancora al punto di trent'anni fa.

L'arte "non figurativa" ed il "costruttivismo" si sono affermati largamente nella giovane generazione. Questa arte che i futuristi dopo la prima parola di Wassily Kandinsky, Leonardo astratto, mai da nessuno superato, reinventarono come "pittura pura" piacque ad Apollinaire che ribattezzò il genere — il quale trova origine dell'Oriente di ogni tempo — con la parola astratta, e lo esaltò con la concezione dell'orfismo che è la stessa cosa ancor più liricamente espressa, o, meglio, difesa. G. Apollinaire mezzo polacco e mezzo italiano, era il Marinetti della Francia. Tutti i pittori futuristi dal 1911 in poi fecero dell'astrattismo e, tra noi, ci fu chi pensò al cinema giacché poteva mettere in movimento le forme libere da imitazione, creando un orfismo più esaltato di quello pittorico di Delounay.

Agli scettici o ai nemici del nuovo basterebbe ricordare l'arte afroasiatica degli arabeschi astratti, per accettare la sufficienza e la capacità di questa sorta di lirismo integrale. I tappeti persiani, la decorazione araba nelle pareti, nei vasi, nelle stoffe è astrattista; ed è pure diretta verso la stessa strada e la pittura Romana detta delle

« grottesche », tra surrealista e metafisica.

Dai futuristi fu detto « cinema puro » quello che suscita sensazioni visive invece che sentimenti; come quella pittura che non si appoggi al lenocinio della pietà o dell'idillio, per commuovere il riguardante.

L'antianeddottico nel quadro dipinto è parallelo all'antiletterario, antiepisodico del cinema astratto, esprimente una propria realtà lirica, surreale, disinteressata dal mondo nel quale si vive.

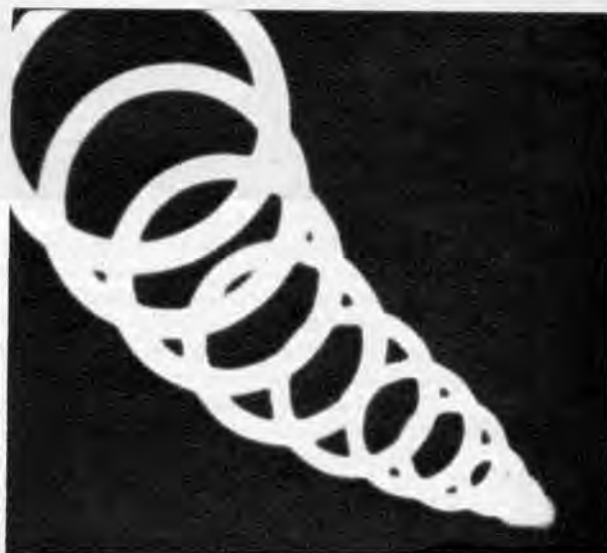
Nel 1926 F. T. Marinetti lanciò un Manifesto del cinema Puro o Astratto; ma proprio in quell'anno, a Roma veniva girato un film che possedeva aspetti scenografici e tecnica fotografica, miranti ad astrarsi dalla decorazione del soggetto reale e tendenti a scomporre la realtà col mezzo dei prismi, nell'obbiettivo. Forme plastiche belle per se stesse o armonizzate con altre; complessi architettonici di entità geometriche, solidi o aerei, opachi o trasparenti, marmorei o nuvolosi, abbiamo visto combinati insieme, ad espressioni di poemi costruttivi liberi da

In questa pagina e in quella successiva: alcuni fotogrammi d'un film astratto di C. d'Errico.

LEGGO l'interessante articolo di Hans Richter — che con Marinetti e il poeta Vassari ed Ivo Pannaggi, geniale pittore e architetto futurista, conobbi a Berlino circa trent'anni fa, cioè dopo i fatti del cinema futurista e dopo la diffusione del mio film 1916 — lo leggo e mi metto a ripensarci su. Chi sa che a questo articolo non potremo dare un seguito. Parlo al plurale per fare appello al mio vecchio compagno, creatore del cinema futurista, Arnaldo Ginna, che più di me conserva documenti dell'epoca. Ma leggo, ancora col titolo: « nato in Italia il cinema astratto » che « Tre tempi di cinema astratto » è il titolo di un recente cortometraggio col quale — le solite esagerazioni! — si è inteso produrre un documento che valga a stabilire una data di nascita ufficiale del cinema astratto in Italia; anche considerato come "esperimento".

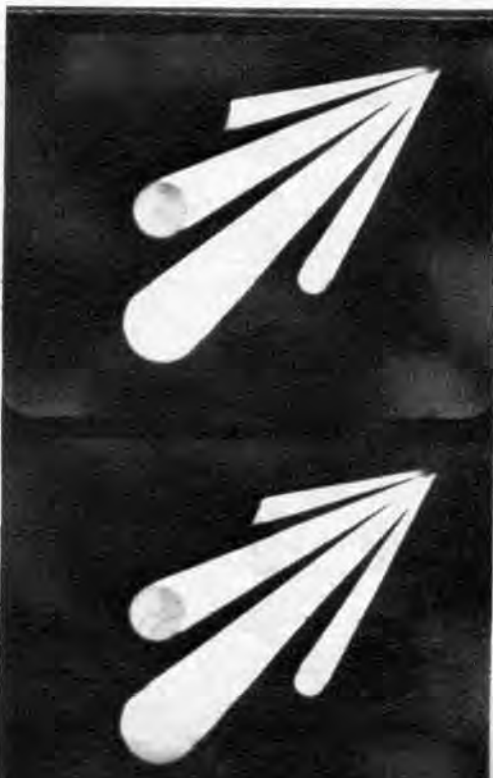
« Fissare sullo schermo non ciò che appare, ma ciò che si sente dietro l'apparizione: in queste parole può compendiarsi, con tutta semplicità, la divisa degli astrattisti cinematografici, cioè di quella schiera oggi abbastanza folta di nomi anche illustri (dai germanici Oscar Fischinger e Walter Ruttmann al Walt Disney di « Fantasia » fino ai recentissimi cineasti canadesi) di uomini dalla schietta sensibilità artistica, dall'audace realizzatore ai suoi collaboratori, ecc., vada l'augurio che il meritato riconoscimento dell'importanza e del valore della loro impresa non tardi a manifestarsi, e che la strada da loro iniziata sia ben presto affollata da quanti sapranno valutare e comprendere il messaggio che la nuova opera vuol rivolgere agli artisti del nostro paese ».

Ebbene, questi retorici messaggeri sono somari, come storia del cinema, ignorando i film futuristi e perfino i cortometraggi di Corrado d'Errico conservati all'Istituto Lu-



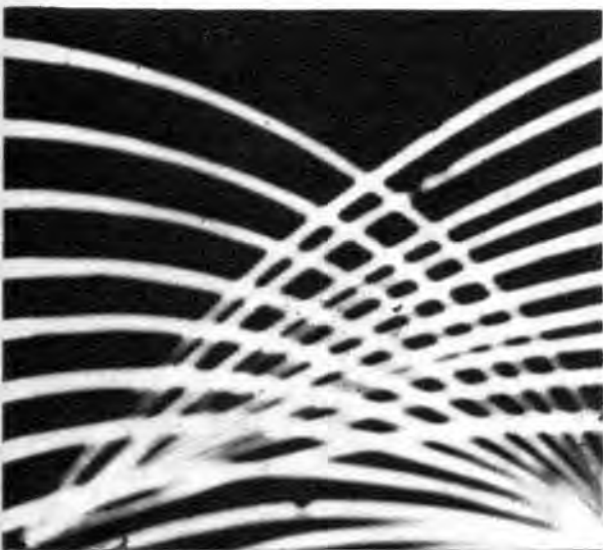
gni trama umana o naturale, lontani da ogni intreccio di fatti nella vita.

All'ignaro che chiede cosa vogliono significare il quadro astratto o il cinema puro, il fanatico artista della setta di Kandinsky risponde con disprezzo: « Non vuol significare niente ». Nel senso che nulla di umano o naturale vuol significare, bensì alcunché di musicale che scaturisce in assoluta spontaneità, e da se stesso provoca scoppi di sagome e di solidi generatori di successive provocazioni plastiche, in una serie di minuscoli drammi di forme, dinamici e luminosi, chiusi nel proprio mondo. Quei cubi o cerchi, quelle aste, coni, segmenti, piramidi, punti, cerchi, quadrati, prismi, cilindri, sfere, misti a raggi, fulmini, frecce, nuvolaglie, vapori, velami, reti, zig-zag, ed espressioni « caleidoscopiche » elementarissime, non rifanno il verso alla psicologia degli uomini.



Né gli astrattisti vogliono suggerire a quelle forme i sentimenti umani. La freccia non vuol ferire la sfera: la nube non vuole ottundere la vitalità e la visibilità del cubo che le sta dietro, per esercitare contro di esso un sentimento umano di gelosia; altrimenti accadrà come nelle favole animalesche ove si attribuiscono alle bestie le infamie del sentire umano, mentre esse sono, sicuramente, più nobili di noi nella semplicità dei loro sentimenti. L'arte astratta è libera della umanità e terrestrità, nel modo più sconfinato e sidereo.

Anche nel cinema di episodi reali, esponenti la consueta trama d'amore, vige una legge superiore astratta, ch'è un sesto senso del cineasta: la intuizione del ritmo cinematografico. Questo considera i fatti umani come tempo; pesa i volumi delle figure, nei loro episodi passionali, come cose inerti, valori plastici elementari, concertandone la successione in un modo armonico, secondo stanze e misure obbedienti a una piacevolezza di ritmo, quale misura temporale, e successione di chiaroscuri. Tanto è vero che il cinema puro possiede un fondamento serio — non impostore — che grandi film sono sottostanti al Ritmo, grande legge dell'arte. E il Ritmo è musicale ed è plastico, come si vede nella danza, fatta di volumi mobili su tempi melodici o su punti acustici.



Tanto è fondamentale la legge astratta dei volumi e dei tempi, nella loro successione sullo schermo, che non può essere buon regista chi non possieda, per dono naturale, pittorico musicale, il senso del ritmo cinematografico.

La facoltà di sentire il ritmo è cosa naturale, nel quale eccelle taluno per dono. Ma il ritmo è fondamentale, elemento dinamico dell'armonia cosmica che risponde appunto, a leggi geometriche e numeriche nella materia tutta, siano animali o montagne, siano piante o pianeti. Dall'elementare senso istintivo del ritmo delle cose in se stesso — o del loro avvicendamento ed evoluzione, nel movimento materiale — si può giungere alla ricerca di quella che fu definita la Sezione Dorata, e Divina Proporzione, a questa relativa o alla visione dell'Armonia delle Sfere. In diverse d'rezioni Platone e Pitagora, Leonardo e Luca Pacioli furono

affascinati dal supremo ordine delle cose create, che si riflette negli inferiori particolari, negli atti animali persino e nei prodotti umani, come il film.

Il cinema astratto contenendo il tempo, oltreché lo spazio, possiede facoltà — più che la pittura — di simboleggiare il ritmo di quel divenire di immagini, che si chiama cinema.

Nel sistema assoluto le forme si scatenano l'una dall'altra, in una lirica successione, che significa, visivamente, le conseguenze delle propulsioni e degli urti, degli ondeggianti e delle scivolanti, alle quali vengono soggette le forme plastiche; e tutto questo costituisce un Dramma d'Oggetti assai superiore a quello futurista, nel quale una caffettiera poteva leticare con una sedia, presente il tavolo padre nobile e il divano sonnacchioso e brontolone. Nessun surrogato umano intende suggestionare lo spettatore creando per lui una sorte di caricature della realtà. Non si tratta di dramma di oggetti usati dagli uomini, legati al loro costume, alla loro psicologia, al loro ridicolo. Si agita, qui, il libero mondo che diremmo astronomico, delle forme e degli spazi, astratti dallo stesso globo terracqueo.

Per dilettersi alle esposizioni di avvenimenti plastici e luminosi del cinema assoluto, necessita possedere qualità di « visivi », fantasia da « surrealista », facoltà di ascesi di fanatici poeti della forma pura.

Alcuni film astratti di Corrado d'Errico, cineasta italiano scomparso nel 1938, sono ancora i balbettamenti del cinema assoluto: il dada di quest'arte, vale a dire l'abbici dell'espressione astratta. Essi danno un'idea delle ricerche ancora alle origini. Ma io rivendico ancora ai futuristi italiani la concezione del cinema astratto, nel Manifesto del 1916, e rivendico a un film del 1916 anch'esso ricchissimo di realtà visiva scomposta, con risultato simile a quello dei quadri futuristi di Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Gino Severini. Anche la mia Fotodinamica Futurista esposta nel 1911 alla Libreria Mantegazza, alla Sala Pichetti, al Padiglione di Piazza Colonna e pubblicata nel libro omonimo nel 1912 portava esempi fotografici di varie tecniche miranti a scomporre il movimento e rifonderlo secondo nuovi fini; nonché usava per la prima volta



in Europa, la suggestione rivelatrice delle sovrapposizioni scomposte: creando una realtà mutilata o moltiplicata per fini mistici della forma.

La realtà cominciava ad andare in cancrena agli occhi degli avanguardisti. L'artista osava iniziare la sua lotta per la liberazione dal concreto, dal vero, dal normale comune, aspirando a scatenarsi nelle visioni « non figurative », parallele alle « parole in libertà » alla « immaginazione senza fili » alla « ribellione contro la logica ».

Oggi si confondono certi prodotti « surrealisti » che fanno collaborare le cose vere con cose astratte, oppure certi altri battezzati « metafisici » da de Chirico il quale, da oggetti reali mirava a ricavare suggestioni strane e svelare (o avere) aria di mistero cervelletto — surrealismo anche questo — con del visivo puro che scavalca il soggetto, nella pittura di una bambina inginocchiata accanto al lettuccio della madre morente — tema da cinematografo più che mai — ma intende emozionare lo spettatore con la forma assoluta che, nel cinema, acquista il potere del ritmo, cioè la vita, e gioca in parallelo con suoni e rumori astratti artisticamente concentrati, come nell'intonarumori di Russolo, in un parallelismo che può essere drammatico fino all'ossessione (come nel Tamburo di fuoco di Marinetti) o comico perfino (non è stato ancora fatto).

Ma tutte queste interessanti ricerche, queste ardite realizzazioni di contro corrente, hanno avuto un appassionato esplosivo-rumorosissimo inizio quarant'anni or sono. Se i ragazzi d'oggi non lo sanno, interrogolino il Conte Arnaldo Ginanni Corradini che pareggiò con me nel cinema d'avanguardia in quella remota epoca. Arnaldo Ginna, così si firmava, girò a sue spese pellicole futuriste che conserva. Egli è funzionario alla Presidenza del Consiglio (Direzione della Cinematografia).

ANTON GIULIO BRAGAGLIA



# TERRORE SUGLI SCHERMI

L'ARTE, fin dai suoi inizi, ebbe momenti d'incubo dai quali tentò di liberarsi con la creazione di esseri anormali. Questi mostri e creature fantastiche sostituivano, in un certo senso, l'urlo isterico che ridà la tranquillità alle persone nervose. La letteratura, dai suoi albori, possiede molte pagine animate da esseri mostruosi: dal gigante Polifemo col suo terribile unico occhio, ad Argo, munito di una cinquantina di occhi aperti e di un egual numero di occhi chiusi. Passando all'arte, dagli idoli dei popoli africani, fino ai piccoli mostri delle cattedrali gotiche, dai deformi nani di Velazquez, alle streghe del geniale sordo aragonese. Però tutte queste manifestazioni tremebonde non sono altro che simboli più o meno chiari, creati per un desiderio di purificazione. Le pitture del Bosco, o i "capricci" di Goya possiedono qualcosa di più profondo nel loro significato morale, completamente estraneo alla plasticità della composizione pittorica; le anormali creature di un Victor Hugo o di un Edgar Poe sono ben lontane da una pura concezione letteraria; così i mostri che doveva creare il cinema sono torture spirituali di un'epoca di crisi e di instabilità, più che semplici fantasmi destinati a spaventare gli spetta-

***Dai primi ingenui "film terrifici" di Méliès ai capolavori dell'espressionismo tedesco, alle più o meno riuscite intenzioni terrorifiche di molti film americani, la fantasia dei soggettisti e dei registi si è spesso divertita ad ossessionare il pubblico con diavoli e mostri di ogni genere***

tori pusillanimi.

La prima guerra mondiale che portò l'espressionismo, precursore a sua volta di tutti gli "ismi" introdotti dagli snobs nella pittura, nella musica, nella letteratura e nel cinema, mise di moda la tendenza truculenta nell'arte delle immagini animate. Però, prima di questa fase di splendore ve ne fu un'altra di iniziazione, non meno interessante, che rivedremo per soffermarci su due o tre capitoli di significato molto importante in questo genere.

## ***Inizi: scuola nordica***

POSSIAMO stabilire una mitologia cinematografica strettamente imparentata con quella letteraria. Il cinema, fin dai primi film, si preoccupò di procurare emozioni. Emozioni che risalgono al secolo XVIII, quando il gesuita Atanasio Kircher, nel perfezionare la lanterna magica, raccomandava nel suo libro « *Ars magna lucis et*

*umbræ* » l'uso di questo apparecchio per la conversione degli empi, mediante proiezioni demoniache. Su questo principio si basa tutta la forza suggestiva del cinema truculento, sfruttata più tardi dagli americani fino a renderla sensazionale. E' indubbio però che soltanto con un acuto senso di perspicacia psicologica si poterono intravedere le sue possibilità artistiche e commerciali; ciò fu nondimeno agevolato dal caso. Perché la prima sensazione di panico sperimentata dallo spettatore cinematografico ha luogo durante il famoso spettacolo iniziale offerto al pubblico dai fratelli Lumière. E non precisamente con un film concepito a tale scopo, ma con il film intitolato *L'entrée d'un train en gare de La Ciotat* (1895). La locomotiva si avvicina rapidamente, viene verso gli spettatori, sorgono grida di spavento... Georges Méliès è fra coloro che assistono alla proiezione, e se lo spettacolo lo interessa, non lo interessano meno le reazioni che esso suscita.

Quel comico incidente, causato dall'ignoranza, serve a dargli l'idea di come indirizzare la sua futura opera cinematografica.

(Nella testata, da sinistra a destra) La donna-vampiro del film di Dreyer, Peter Lorre in « M », Fredric March nel Dottor Jekyll e Lionel Atwill nella Maschera di cera. (Sotto: a sinistra) da La stregoneria attraverso i secoli e (a destra) una scena dello Studente di Praga di Galeen.



In realtà, però, non avrebbe fatto che seguire, con procedimenti più perfezionati, le proiezioni con le quali Robertson, nel 1898, terrorizzava la gente. In esse venivano accoppiati l'immagine e il suono con un intelligente intuito del sensazionale e del truculento che sfiorava la morbosità. Méliès doveva adattare al meraviglioso apparecchio dei Lumière tutte quelle trovate che erano state ormai messe in un canto come inservibili, creare per esso una nuova mitologia, destinata ad appassionare gli spiriti semplici, senza complicazioni, della gente del novecento. Perché, dal diavolo ai personaggi più fantastici, il genio di Méliès ha toccato tutte le molle terrorifiche per impressionare, e se oggi questi simboli o miti macabri ci sembrano alquanto ingenui, non è meno certo che essi furono i precursori di tutto il repertorio di tale genere distillato poi dagli americani nei loro favolosi ultramoderni laboratori. E' ben vero che anche questa sensazionale concezione scientifica ci appare oggi molto meschina al confronto della realtà degli immensi laboratori creati dalla guerra.

Tra i film di Méliès, ha un chiaro significato, nei limiti di questo genere particolare di cinema, *Le Diable au Couvent* (1899). Eccone, da « An Index to the Creative Work of Georges Méliès », di George Sadoul, la sceneggiatura: « Interno di un convento con il suo chiostro, la chiesa e il cimitero nello sfondo. Un sacerdote recita le sue preghiere. Quando ha finito si ritira. Mentre il sacerdote scompare, da un fonte battesimale sorge una colonna di fumo che si trasforma in un diavolo. Il mantello gli serve da ali. Lo segue un diavolello. Il demonio assume le sembianze di un sacerdote, ed il diavolello quella di un chierico. Essi suonano la campana, e le suore arrivano per pregare. Satana incomincia una predica, ma improvvisamente riprende il suo vero aspetto, che fa fuggire le suore terrorizzate. Le colonne del tempio si trasformano in sculture grottesche: il recinto del convento in una succursale dell'inferno, popolato di diavolelletti che danzano e rendono onore al loro capo; questa orgia termina quando i fantasmi delle suore defunte, sorgendo dal cimitero, costringono i diavolelletti a fuggire. Satana rimane nella chiesa burlandosi di tutto e senza badare alla processione di sacerdoti, suore e chierici. Improvvisamente appare san Giorgio e con un gesto fa scomparire il demonio che si trasforma in una colonna di fumo ». Secondo il suo autore, questo film si propo-



(Sopra) Una delle più celebri inquadrature del Carretto fantasma di Victor di Sjöströms con lo stesso Sjöströms come interprete. (Sotto) Una inquadratura del Golem di Wagener, nel quale il « ghetto » è un incubo plastico e (sotto, a sinistra) un'inquadratura del Golem di Duvivier.

neva come fine, di « presentare il trionfo del Cristianesimo sulle potenze infernali ». Troviamo dunque, in tale film, il proposito, come nei primitivi, di purificare le anime servendosi di esseri di oltretomba. I personaggi sono semplici accidenti che aiutano a cristallizzare l'idea dell'autore; i due più

importanti, San Giorgio e Satana, il Bene e il Male. Poi lo spettacolare: l'inferno con i suoi diavolelletti, più o meno ben concepiti, nell'ingenua e primitiva composizione coreografica dei film di Méliès.

Questa preoccupazione di inserire il terrifico ed il fantomatico in un soggetto





(A sinistra, dall'alto in basso) Alcune significative inquadrature del *Vampyr* di Dreier e (sotto) Werner Krauss e C. Veidt nel *Caligari*



religioso per darci un esempio morale, che con tanta frequenza troviamo nella letteratura spagnola del Secolo d'Oro, specialmente ne « L'invitato di pietra » di Tirso, ci viene mostrata, in senso inverso, in un vecchio e raro film scandinavo: *Häxan* (*La stregoneria attraverso i secoli*). Partecipano qui, alla danza argomentale, angeli e streghe. Si tenta un'ascesa che sfiora l'eterodosso. Il cielo è una mera concezione di avanguardia di una certa grossolanità, per i mezzi tecnici e perché Montmartre non ha ancora aperto le sue sale specializzate. Nella visione plastica delle streghe non è molto lontano il ricordo delle tregende govesche. Tutto annuncia il caotismo intellettuale che, qualche anno più tardi, deve sommergere il cinema: il cielo presenta una monotonia preconcepita ed una luminosità caratteristica del cinema scandinavo, che qui simbolizzerà la purezza: in contrasto, gli intrighi di incubi e succubi in orgia demoniaca, e come sfondo, la sfilata della stregoneria attraverso i secoli. Ciò che il film voleva dimostrare, era l'influenza che ha avuto sul genere umano il mito, il sortilegio, il tutto ambientato in un'epoca in cui il male se ne andava in giro come padrone e signore, dinanzi all'indifferenza di un cielo serafico. Più oltre, in una sfilata di stampe allusive, intercalate fra le immagini, si stabiliva un parallelo fra i poteri malefici esercitati dalle streghe del Medio Evo e le condizioni di nevrosi dei tempi moderni. Come si può giudicare, il trionfo del male aveva il sopravvento sul bene.

Questo cambiamento fondamentale, che abbatte il senso morale, posto in precedenza alla base del cinema truculento, sarà funesto per il genere, perché lo trasformerà in materialistico e deterioro. Esso avrà anche un altro risultato molto interessante: la concorrenza tra i film che hanno un messaggio di liberazione e quelli con intenti di distruzione spirituale, adattati ad una ragione politico-sociale non sempre interpretata nel senso giusto.

### Culmine e deviazione

ANALIZZEREMO un eccellente film di Dreier come prototipo del genere, ed in seguito vedremo quel che c'è in esso della

sua personalità e dello stile nordico, dopo essersi allontanato dal suo ambiente nazionale.

*Vampyr* o *L'étrange aventure de David Gray* può definirsi un riassunto nel quale si diano convegno tutti i valori scoperti dal cinema scandinavo. Non si deve dimenticare questo nel giudicare il film, e nell'addurre incontri con le influenze di altre cinematografie, specialmente la tedesca; perché, quantunque sembri un paradosso, è il cinema nordico che ha notevolmente influenzato la cinematografia teutonica. L'essenziale è che brani di Sjöström, Christensen, Stiller e dello stesso Dreier siano talmente assimilati, che difficilmente si avverte la differenza degli stili. La critica tedesca lo definì, con una certa ragione, "sinfonia del terrore": ma questa realizzazione di Dreier era inoltre un film bellissimo, che si allontanava del tutto dai modelli consueti del cinema sonoro. « *Il Vampiro* », ha detto Villegas Lopez, « è l'angustia del terrore ». Nella sua concezione cinematografica si mescolano le trovate tedesche ed un'influenza — naturalissima — delle letterature "del brivido" anglosassone e centro europee. E, soprattutto, è il ritorno al cinema per mezzo delle immagini: dosamento perfetto di suono e musica, di effetti visuali ed uditivi in meraviglioso connubio. I personaggi si muovono come simboli erranti: il giovane David Gray è l'intuito personificato, il prete che muove i fili i quali, come quello di Arianna, devono condurlo, attraverso macabri labirinti, alla soluzione. Il fiume separa il reale dal fantasmagorico; nulla è superfluo, perché tutto ha una missione fondamentale: l'unità. In questa linea di logica irrealistica o fantomatica, è da notare il realismo col quale vediamo i personaggi, e ciò che ci suggeriscono i loro movimenti come simbolo: quel contadino con la falce in spalla, quando suona la campana, può benissimo essere una rappresentazione plastica della morte. In tal senso, Dreier trasforma questi personaggi in miti scandinavi; così pure l'atmosfera del film ha la stessa freddezza dei paesi nordici. Si presenta un nodo centrale, che è il vampiro, impersonato da una vecchietta misteriosa; intorno a lei ci sono le altre persone della storia, muovendosi sotto il segno di questa fatalità, che è quella caratteristica del cinema truculento.

E lasciamo la Scandinavia per passare



alla Germania. Prima però dobbiamo fare un riassunto del periodo che abbiamo visto: Sjöström, Christiansen e Dreyer: *Körkarlen* (Il carretto fantasma), *Häxan* (La stregoneria attraverso i secoli) e *Blade of Satans Bog* (I fogli del libro di Satana), condensano le loro trovate nel *Vampyr*.

In *Il carretto fantasma*, la caratteristica fondamentale è l'ambiente nordico, cosa facilmente ottenibile data la nazionalità della pellicola; poi, l'importante è la notte e la superstizione inculcata dalla leggenda: i cimiteri, la gente che scompare nella nebbia, la protezione materiale contro questi poteri d'oltretomba, ci daranno la dimensione poetica, estranea ad altra classe di interpretazioni di indole psicologica o sociale.

La stregoneria attraverso i secoli imporrà il suo anticlericalismo, facendo trionfare la superstizione che, sotto l'aspetto dell'isterismo, vive nel mondo attuale.

In *I fogli del libro di Satana*, il protagonista è il diavolo; il film si divide in quattro episodi, nei quali viene dimostrata l'influenza di Satana e il suo trionfo. Nell'episodio dell'Inquisizione Spagnola si avverte lo stesso anticlericalismo de *La stregoneria attraverso i secoli*: il demonio tenta un monaco perché violenti una donna condannata dal Santo Tribunale. « In tal modo », dice, « verrà salvata l'anima della peccatrice ». Satana trionferà nei tre primi episodi, però nel quarto, avendo fallito, attraversa lo Stige e va a sprofondarsi negli Inferi.

Il cinema truculento scandinavo è influenzato dalla letteratura di questi paesi

la quale, a sua volta, ha fatto sentire il suo influsso su altre letterature europee: Hoffmann, Kafka, Viller, Nerval. Edgar Poe si trovano in alcuni di questi film, come ci si trovano Brueghel, il Bosco e, in minor misura, Goya e l'impressionista Courbet.

La Germania si appropria di tutte queste trovate, impregnandole però di spirito teutonico e aggiungendovi intenzione ed intensità drammatica, e lo studio di questa caratteristica rappresenta uno dei lati più interessanti del cinema del terrore.

### Nazionalismo tedesco

IL PROBLEMA che si delinea subito in Germania dopo la sconfitta è di indole morale: si deve lottare per vincere un nemico interno: la demoralizzazione. Il 1918 è stato un anno duro per la nazione germanica: oltre ad un potentissimo impero, è crollata l'illusione di una vita migliore, perché manca l'ottimismo dei giovani, caduti essi pure sul campo di battaglia. Guglielmo II è diventato un cittadino qualunque, un emigrante politico, un "profugo", come si dirà nella seconda guerra mondiale. Morto un re se ne fa un altro: però la guerra ha spazzato via le monarchie più poderose, la Russia si è levata contro il suo Zar ed in Germania si proclama la repubblica. Il socialista Friedrich Ebert prende il posto del Kaiser. Però la crisi è angosciosa, ed angosciato il timore. Timore di che cosa? Di un'altra sconfitta: quella spirituale. La Germania, in questo anno cruciale, si vede vinta, rovinata, e sottoposta ad una vigilanza che la condanna all'isolamento. Il programma che il nuovo Governo presenta alla nazione, è lo stesso sia per i centri intellettuali che per quelli del lavoro: costruire per elevarsi.

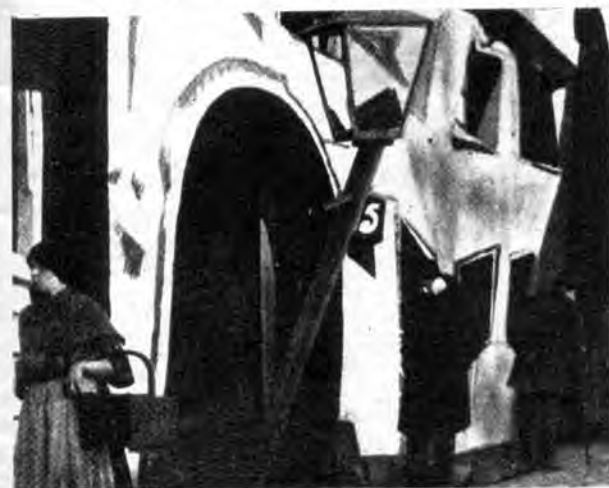
Nel cinema, questo pauroso problema costruttivo presenta un'intensità più angosciosa che in qualsiasi altro campo di ordine materiale o morale. Nel campo materiale il problema sarà presto risolto, perché industriali dell'importanza di Krupp si incaricheranno di levare le castagne dal fuoco. Prima della guerra, si può dire che non esistesse un cinema nazionale. I film tedeschi erano goffe imitazioni della cinematografia svedese ed italiana. Ma adesso l'orizzonte è chiaro. Lenin ha già lanciato la sua celebre frase, che concede al cinema un'importanza molto significativa: come arma di propaganda. La Germania sa che il suo cinema è cattivo: la Francia le ha messo il blocco, ed i suoi film non potranno attraversare la frontiera se non di contrabbando e con un'etichetta che cambi la loro nazionalità. Nel cinema tedesco si è introdotto il terrore. Teme un'altra sconfitta: quella morale ed intellettuale. Soprattutto l'ultima è quella che lo spaventa veramente. I suoi film rifletteranno questo timore, timidamente dapprima, poi con violenza; però da questa inquietudine sorge a poco a poco uno stile. Questo stile ubbidisce ad un piano, piano tracciato dai suoi più intelligenti rappresentanti; fra questi Wiene, Murnau, Robison e Galeen. Tutti registi che nobiliteranno il genere macabro e truculento. Poi queste paure verranno curate con l'operetta. Però ora ciò che si imporrà è il terrifico. Il popolo sente l'avvilimento perché vive una vita impossibile. Il cinema collocherà uno specchio davanti allo spirito di questo popolo



(Sopra). Una terrificante espressione del vampiro di Nosferatu e (sotto) un'altra inquadratura del Caligari, con Conrad Veidt e Lil Dagover.

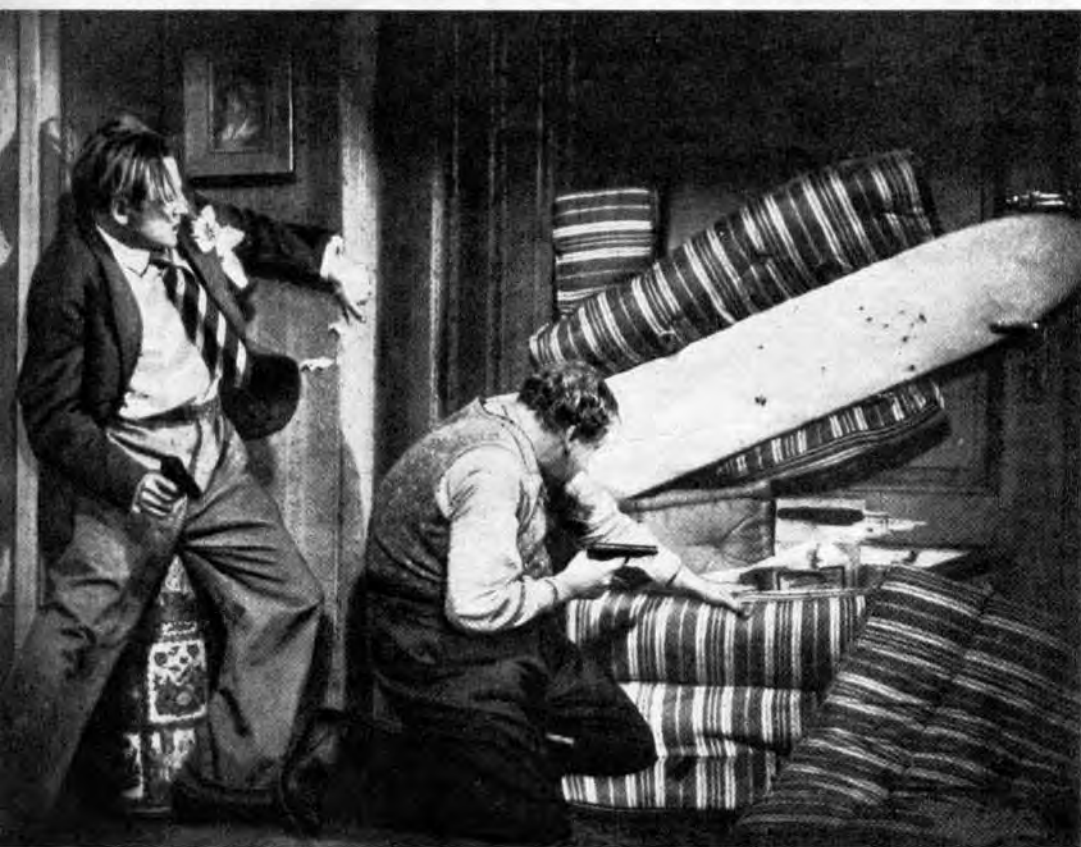


(Sopra). Un'altra inquadratura del Caligari e (sotto) una tipica scenografia del Raskolnikoff, nelle quali sono chiaramente avvertibili gli elementi di un'analoga impostazione scenografica.





(Sopra). Due inquadrature del Gabinetto delle figure di cera, tolte dall'episodio di Ivan il Terribile (a sinistra) e da quello di Jack lo Squartatore (a destra). (Sotto). Una scena del Dr. Mabuse, the Gambler (prima foto) ed una di Das Testament des Dr. Mabuse (seconda foto).



sterzato dal dolore; sulla sua superficie appaiono visioni spaventose, mostri ripugnanti che espiano. Simboli... simboli. Il cinema terrifico tedesco copia l'atteggiamento illegale dei sopravvissuti e riempie di spettri e di esseri misteriosi i suoi film: la qual cosa non è altro che la materializzazione della superstizione del popolo che non è ancora uscito dallo stupore in cui lo piombò una guerra di quattro anni. Per il momento la missione del cinema truculento è di creare un'atmosfera di falsità perché la nazione rida dei suoi timori, reagisca lavorando, superi lo scoraggiamento. I tedeschi pensano che se persistono nel loro atteggiamento, anche al di là delle frontiere rideranno dei vinti, come ora essi ridono dei mostri convenzionali che ha creato il cinema come medicina ricostituente.

Tre film hanno un significato speciale in questa cura morale. *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Il gabinetto del dottor Caligari), porta un'inquietudine artistica agli spiriti che, per uno stato caotico di idee e di circostanze ed una patria in disorganizzazione, sono piombati nella demenza. Il medico folle e César sono le potenze demoniache, e nonostante tentino di forzare la virtù, sono vinti dal subconsciente. Wiene, con questo film, imporrà l'espressionismo ed il «caligarismo», che tanta influenza avranno nel cinema che stiamo studiando in questo saggio.

In *Nosferatu* di Murnau, si simbolizzano le potenze straniere che sempre insidiano la tranquillità dei cittadini. Assorbe ragione e principi morali, diritti costituiti e unità sociale, fino a distruggere lo squilibrio spirituale che condurrebbe allo smembramento. *Schatten* di Robison, è la reazione dinanzi ad un conglomerato di problemi intestinali che perpetuano una falsa visione. Mette freno a quel che di primitivo c'è negli istinti e presuppone l'avvertimento che, distandoci dinanzi alla realtà, dovremo lamentare le nostre follie.

Queste tre opere fondamentali daranno ambientazione e sentimento nazionale a quelle che verranno dopo. In tutte ci sarà un caos ambientale [*Der Golem* e *Der Student von Prag*]; un richiamo al soprannaturale [*Der mude Tod* e *Satanas*]; alcune scene dove gli spettri annulleranno la forza delle anime, sprofondandole nel terrore [*Schloss Vogelöd*]. Nel cinema terrifico si intuisce una inquietudine proiettata verso il popolo: il popolo sa raccoglierla. Il truculento che spira nei suoi film va verso la massa, ed è una specie di elisir che elimina la ribellione, capace di distruggere l'unità nazionale. Ho già detto che la ansietà nazionalista che vibra in questi film tedeschi ha una missione moralizzatrice



perché il popolo ha bisogno di contemplare queste rovine umane che animano i soggetti filmati, tutti questi esseri anormali che alimentano le pellicole, onde sentirsi robusto e superiore. E la sfilata amorale di tutti i suoi tipi sinistri non mina l'animo di questo popolo ammirevole, perché sa che solo la tenacia può abolire il timore.

Il film horror procura alla cinematografia tedesca molti benefici. Citeremo i più importanti: nel campo artistico, crea una scuola, la psicologica, che dà origine all'espressionismo ed all'avanguardia, e di ciò approfitterà più tardi la Francia; nel campo economico, fa sorgere una poderosa industria che si manterrà fino alla sconfitta del III Reich, nella seconda guerra mondiale; nel patriottico, la sua importanza non è minore, poiché le frontiere si aprono per questo cinema che si impone per la sua inquietudine rinnovatrice ed artistica.

Grazie a tutti i terrori che i cineasti tedeschi hanno versato nei loro film, il popolo si è liberato dei propri. Il cinema truculento ha compiuto un'alta missione moralizzatrice, trasformando in realtà una speranza, aiutando con questo sforzo la lotta con la quale si raggiunge la felicità.

### La scuola americana

L'AMERICA raccoglie la saporita messe delle trovate materiali del cinema tedesco, scartando ciò che di spirituale portano nel loro sottofondo. Più tardi, questa speciale visione del truculento prenderà corpo nel personaggio di un film sensazionale come *Frankenstein* costruito con membra di cadaveri. E con questo materiale è edificata gran parte della cinematografia horror americana, la quale non avrà l'importanza, e tanto meno la trascendenza di quella tedesca. Il film americano è l'opposto del cinema tedesco, perché risolve in mero artificio ciò che avrebbe potuto avere un grande significato. Si impone una formula di tipo spettacolare che sarà, per il momento, il cavallo di battaglia di questo cinema del paese del dollaro. Certo dovrà lottare contro una serie di problemi interni

(Sopra). Due tipiche truccature «terrorifiche» di Boris Karloff nella Mummia (a sinistra) e in Frankenstein (a destra). (Sotto). Una terrorizzata espressione di Peter Lorre in M di Fritz Lang.

che danneggeranno completamente i risultati, tanto artistici che tematici: uno di questi problemi sarà la censura, gli altri l'adattamento ed il divismo. I film americani portano le tre tare più pericolose del cinema, ed includendovi l'adattamento, mi riferisco a ciò che si fa senza nessuna garanzia del valore letterario o cinematografico, cosa che in questo cinema accade piuttosto frequentemente. Questa limitazione nei soggetti fa sì che si guardi all'attore come alla molla sicura che deve aprire il trabocchetto nel quale cadrà, senza accorgersene, lo spettatore. Ed anche l'America fabbrica simboli; simboli piuttosto pericolosi perché rimarranno sospesi sul suo capo, come una spada di Damocle. Questi simboli — pura materia senza midollo spirituale — riempiono la gente semplice dello stupore che provoca la paura non intuita. Lon Chaney è il primo; Boris Karloff il secondo. Non hanno importanza i personaggi interpretati: il nome dell'attore annullerà tutto il resto del film. Non conta il regista, né il soggettista, e nemmeno gli altri interpreti. Con Chaney si arriva al parossismo del cattivo gusto, ed anche Boris Karloff porterà il suo granellino di sabbia in questi film del mostruoso. Più tardi, pur senza abbandonare un genere così spettacolare, questi simboli stilizzeranno il loro aspetto esteriore. L'avvento di Bela Lugosi con *Dracula* è una buona ragione. Il film è una nuova versione del *Nosferatu* di Murnau, ma naturalmente, visto dagli americani. E' indubbio che il vampiro ha rifuggito da qualsiasi caratterizzazione violenta per mostrarsi col viso pulito: siamo già molto lontani, pur rimanendo così vicini, dal metodo di Chaney. Perché il problema del nazionalismo tedesco, si trasforma, nelle mani di Chaney, in divismo spettacolare, ed il problema del cinema americano di questa epoca è un problema di truccatura. Questo attore viene chiamato, a ragione, «l'uomo dai cento volti», poiché soltanto le caratterizzazioni interessano nel suo lavoro. Può

darsi che sia un buon attore, ma il trucco non ce lo lascia vedere. Talvolta tortura il suo corpo — così dice la propaganda — per offrirci una delle sue creazioni mostruose, e in tal modo il suo viso riflette un autentico dolore; però è questo che esige il pubblico, e bisogna divertirlo. Quando Chaney sta per esaurire le sue possibilità, muore: ma nulla cambia, perché Boris Karloff si incaricherà di risolvere un problema così elementare. Qui gli attori sono simboli del tutto convenzionali, perciò falsi in entrambi gli aspetti.

Questo cinema americano affronta diver-





si generi, però il letterario è quello risolto nel modo peggiore. Con i racconti di Pöschel, autentica mostruosità, ma non nel senso truculento, bensì in quello dell'adattamento. La poesia bella ed allucinante de « Il corvo », viene convertita in un assurdo film, *The Raven*, in cui Karloff e Lugosi, posti uno di fronte all'altro, tentano di terrorizzare senza riuscirci. Perché la mancanza di trascendenza del cinema americano gravita fra l'assurdo dei suoi temi ed i suoi poderosi mezzi tecnici; tuttavia, nonostante l'abile elaborazione del prodotto, il cattivo sapore rimane.

Con tali eccessi, è impossibile prendere sul serio questo genere di cinema: il che è un bene perché quando i produttori constatacono l'allegria reazione del pubblico, si affrettano a servirgli film di contenuto misto, cioè la commedia inserita nel terrore. Questo accelera la fine del genere, che presentava un così splendido avvenire nell'espressionismo tedesco, e che, cadendo in mani americane, firmò la sua sentenza di morte.

### Contenuto

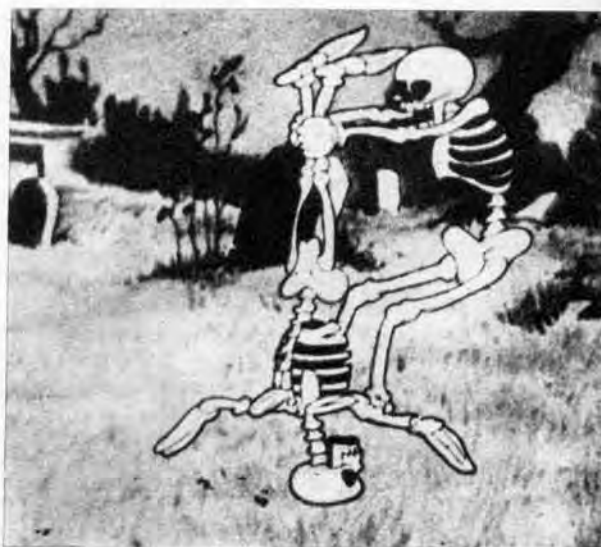
UNA VOLTA che abbiamo stabilito la causa e la ragione della nascita e dell'esistenza del cinema truculento, dobbiamo esaminare il "materiale" che lo compone. Per maggior chiarezza, stabilisco una filmografia

per formare la quale ho scelto i film che mi parvero più significativi. Se il lettore nota l'assenza di qualche film che figuri fra quelli da lui preferiti, può essere sicuro che l'omissione è voluta. Questo elenco di film è composto secondo una classificazione che spiegherò onde facilitarne la comprensione.

La nascita del genere rimane stabilita con il cinema di Méliès, particolarmente con i suoi film di magia. Non importa che essi non contengano nessuna scena macabra; l'importante è che si eccita la curiosità dello spettatore, gli si apprende a interessarsi, trasportandolo in un mondo di meraviglie. Poi l'audacia andrà più lontano; lascerà dietro di sé film come *I dadi animati*, che si moltiplicano facendo loro aria con un ventaglio. Adesso Méliès taglierà la sua propria testa per dimostrare, alla fine, che ce l'ha ben salda sulle spalle. Avrà naturalmente dei continuatori; lo spagnolo Segundo de Chomón sarà uno di questi e con una personalità propria. La magia di Chomón è meno complicata, però più colorista ed ingegnosa. Méliès realizza parecchi film il cui personaggio centrale è il diavolo; un demone che se a quell'epoca riuscì a spaventare gli ingenui spettatori, oggi possiede l'incanto di tutto ciò che è primitivo.

L'espressionismo tedesco pianta il suo cuneo qualitativo nel cinema truculento. La

luce e le scenografie saranno i valori principali, dato che i personaggi devono muoversi nella loro cornice come pretesto e non come fine; per una suprema concessione, il personaggio sarà un elemento in più dello scenario, e la luce gli offrirà una missione di indole plastica, affinché possa agire con libertà nei limiti della singolare scenografia. Questa ansia di torturare personaggi che vediamo dibattersi nella prigione dell'espressionismo, si proietterà con forza sugli spettatori. In *Caligari* vivono un incubo prodotto da un pensiero allucinante che un cervello sconvolto si forgia nello stesso scenario; i personaggi tenteranno di liberarsi,



Sopra: Un'espressione di Peter Lorre (a sinistra) ed una di Conrad Veidt (a destra) in Orlac's Hände. Sotto: Un'inquadratura della creazione del mostro in Frankenstein (a sinistra) ed una di La Chute de la maison Usher (a destra). (A fianco, a destra) The Skeleton Dance di Walt Disney.



ma forze estranee lo impediscono, nascoste, sembra, nel labirinto scenografico del film. In *Der Golem*, il ghetto è un incubo plastico, dato che le superfici piane sono state eliminate, e gli angoli delle vie suggeriscono catastrofici dirupamenti sopra una strana massa che pullula in esse. In *Der Mude Tod*, la morte stabilisce un patto con uno dei suoi supplicanti, al quale dà tre luci come moneta. Però l'ambiente possiede una forza di convinzione più grande di quella del soggetto. In *Nosferatu* col negativo si esprime sicuramente la morte del paesaggio. In *Schatten*, un incantatore rapisce l'anima ai personaggi perché vivano il suo io perverso; la luce è in questo film il personaggio principale e l'unico motivo terrorifico. *Raskolnikoff* e *Orlac's Hände* rasentano la truculenza psicologica; la stessa cosa av-



Sopra: Due inquadrature dell'edizione 1925 di *The Phantom of the Opera*. Sotto: John Barrymore (prima foto) e Fredrich March (seconda foto) rispettivamente nelle edizioni 1920 e 1932 del *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*: la truccatura del secondo è più elaboratamente macabra e terrorizzante.

viene nell'episodio di Jack lo "Sventratore" in *Wachsfigurenkabinett*, e *Der Student von Prag* di Galeen e la successiva versione sonora di Robison, risolvono magistralmente, in un clima scenografico allucinante, lo sdoppiamento di personalità dello studente. Così come nel film francese *La Chute de la maison Usher* dei pennelli rubano a una donna la vita e a loro volta la infondono in un ritratto. E in "*M*", il terrore viene introdotto nell'intimo del personaggio perverso quando egli sente prossima la fine, vedendo la morte riflessa sul viso dei parenti delle sue vittime.

Tutti questi esempi situano il personaggio come un oggetto entro un ambiente creato con indipendenza assoluta dal racconto: il soggetto prenderà vita non dai personaggi, ma dal clima.

Il genere si consolida, giungendo ad una pienezza che, a suo modo, significherà decadenza, posto che non si potrà superare. *Fantomas* di Feuillade, è un caso isolato. Esso si differenzia notevolmente dall'espressionismo che abbiamo ora lasciato, perché il personaggio è il tutto del film. *Häxan* è un caso isolato nel cinema truculento, giacché la parte più interessante del suo contenuto cade nell'avanguardia. *Körkarlen* propone uno di quei problemi che Freud si divertirebbe tanto a risolvere. In *Wer Januskoft* i primi piani esprimono l'angoscia che prova il personaggio di fronte alla sua metamorfosi, ed il truculento rimane entro se stesso, come una specie di autoterrorre. In *The Phantom of the Opera*, lo spaventoso si riduce alla caratterizzazione dell'attore Chaney, perché, in fondo, si tratta della tragedia vissuta da un eccellente musicista il quale deve nascondere la sua bruttezza agli occhi del mondo. Paul Leni in *The Cat and the Canary*, gioca con le piccole cose: non si serve dello spettacolare, ed una mano orribilmente truccata sarà molto più espressiva di altri film americani con tutto l'apparato della loro spettacolarità. Lo stesso si dica di *Dracula* quanto alla sobrietà dei mezzi, quantunque pesi nella sua concezione un criterio troppo teatrale. In *Doctor X*, una semplice mascherina di gomma fa il suo effetto, ed il medesimo problema della sobrietà si delinea in *The Cat Creeps*, versione sonora di *The Cat and the Canary*. Nel *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* di Mamoulian, c'è troppa tecnica, e per





Due somiglianti aspetti di due successive incarnazioni del « re del delitto » creato dalla fantasia di Pierre Souvestre e Marcel Allain: il Fantomas di Feuillade (sopra) e quello di Fejos (sotto).



questo invecchierà rapidamente. *The Whispering Shadow* si vale degli effetti di luce: si provoca il terrore grazie all'ignoranza del pubblico di ciò che, alcuni anni più tardi, sarà la televisione.

Questa pienezza che stiamo studiando, accumula su di sé un conglomerato di trovate che esauriranno le loro possibilità, e diminuiranno l'efficacia creativa e la verosimiglianza all'argomento trattato. Per questo credo non sia necessaria la enumerazione di altri titoli, essendo abbastanza espliciti gli esempi accennati più sopra. Ciò che desidero chiarire è che in questa filmografia i film non sono elencati in ordine di data, bensì per scuole e tendenze; così il lettore troverà date nel periodo di pienezza che corrisponderebbero all'espressionismo, e viceversa. Nella derivazione del genere, il terrifico, quantunque non sia accessorio, non è nemmeno il fine. E' piuttosto lo sfruttamento di una moda, di una possibilità di successo: incluso René Clair il quale dà convegno a fantasmi e streghe per burlarsi degli americani e buttar loro in faccia la faciloneria con cui intendono copiare ciò che è europeo. Anche Oscar Wilde si burlò, a suo modo, dei fantasmi e degli americani.

Nella filmografia è pure rappresentato il « terrore psicologico » con *Night Must Fall* e la interpretazione dei sogni dentro il sogno con *Dead of Night*, due eccellenti film che onorano il cinema.

Per quanto riguarda la decadenza, i titoli parlano da soli: ho raccolto film completamente falliti (*Fantomas*) fino a quei film misti di cui ho parlato prima [*The Cat and the Canary* (1940), *You Will Find Ougi*, ecc.].

### Conclusione

FRA il cinema terrifico europeo e quello americano corre la stessa distanza che esiste fra lo spirito e la carne. Esaminiamo dunque l'elemento « paura » nell'una e nell'altra scuola.

Come in letteratura, ogni cinematografia ha i suoi trucchi, che attireranno o allontaneranno lo spettatore; nel primo caso si sarà riusciti ad interessare, nonostante la volgarità dei mezzi; nel secondo si avrà un fallimento, benché il risultato sia encomiabile.

Il cine terrifico porta in sé un carico di simboli i quali, generalmente, rimangono immersi nel mistero per il pubblico medio, il quale è convinto che la sostanza del film sia nella sua oscurità. Il più assimilabile è tutto ciò che ha una dimensione viva. In *Caligari*, Cesar rappresenta il soprannaturale: con la sua maglia nera, i suoi movimenti da sonnambulo e la sua truccatura convenzionale; il dottore è la volontà superiore, guida ma non fine, perché il suo fine sta nell'angusta dimensione del manicomio e non in ciò che gli attribuiscono quelle menti fuorviate. *Schatten* presenta un trio passionale: la moglie, il marito e l'amante; gli invitati agiscono da demonietti tentatori; il presentatore è la coscienza, motore e chiave di tutti i terrori. Murnau, in *Nosferatu*, forma un binomio che ricorda il giuoco del gatto col topo, quantunque tale grossolanità venga nobilitata dal parallelismo di tempo e di spazio che, a sua volta, giuoca con essi. Moreau, in *Island of Lost Souls* di Erle C. Kenton, gioca con le anime, e perde la pericolosa partita. Il personaggio è abbastanza perverso perché non ci sia bisogno di ricorrere ad altre aggiunte macabre: l'attore otterrà tutti i suoi effetti senza bisogno di truccature sensazionali, quantunque si caricino i motivi di cattivo gusto con le flagellazioni nel laboratorio del dottore. C'è una notevole differenza fra questo film ed il romanzo di Wells. Gli esseri umani creati dal sinistro dottore, temono la legge — non mangiare carne umana, non correre a quattro zampe, ecc. — rappresentata da lui: qui l'umano è terrifico, ed i mostri vittime. Il colore in *The Mystery of Wax Museum* raggiunge effetti sorprendenti, ma anche il gioco interpretativo, senza truccatura spettacolare, è una delle sue più abili trovate. Vi sono momenti di tremenda intensità melodrammatica, come la lotta sopra la caldaia della cera in ebollizione e la tetra visione delle angosciose ed immobili statue di cera. *Murder in the Zoo* sovrappone già al terrore la comicità come valvola di sicurezza, e in *Doctor X* troviamo reminiscenze di *The Cat and the Canary* (1927) dove il *malvagio*, ignorato grazie alla sua caratterizzazione, si muove frammezzo agli altri personaggi sospetti, dando l'impressione di essere il più innocente. Questo trucco si ripeterà in seguito con una certa frequenza. Gli esseri anormali di *Freaks* arricchiranno questa fauna capricciosa ed evolutiva del cinema terrifico, e nell'ambiente del circo dove si sviluppano, si tesserà una storia truculenta nella quale questi disgraziati saranno presentati con una specie di divertimento, di sadismo cinematografico. *Frankenstein* delinea il caso delle seconde parti che, dice il proverbio, non furono mai buone: ed in questo caso tanto meno, perché rendono il personaggio più ripulsivo. In *The Bride of Frankenstein* il mostro vibra con la musica ed i suoi sentimenti si umanizzano davanti alla possibilità dell'amore: si è quasi riusciti a *fabbricare* l'anima. Gli autori del film ce lo presentano cosciente delle sue azioni, spe-

cialmente quando, durante la fuga si scaglia contro le immagini religiose del cimitero per distruggere così ciò che rende l'uomo, il suo creatore, un essere superiore. E nemmeno ignora l'esistenza del bene e del male, cioè possiede una certa sensibilità e certi sentimenti: è molto probabile che se il film non terminasse così presto, il soggetto lo avrebbe fatto diventare un oasto padre di famiglia... o forse gli americani non si sarebbero arrischiati a tanto a causa del problema razziale. *Dracula's Daughter* è anch'esso il seguito di un successo commerciale, dove tutto è falso e senza senso. In *The Mark of the Vampire* una satira del genere, e in *The Devil Doll* si muovono le minuscole figure che già vedemmo in *The Bride of Frankenstein*: ridurre gli esseri umani in pigmei per utilizzarli come strumenti di delitti procurerà una delle più rare emozioni di questo cinema.

Passando in rassegna gli elementi materiali contenuti nel cinema horror, abbiamo fatto un'attenta distinzione fra ambientazione, scenografie e fenomeni atmosferici. Non c'è dubbio che il cinquanta per cento del terrore che possono produrre questi film, si concentra nell'abilità dell'ambientazione. Esamineremo alcuni casi interessanti: in *The Hold Dark House* tutto accade in una notte di bufera: sembra che l'inclemenza del tempo sia decisiva nell'ottenere il clima desiderato. Se la cosa è trattata con abilità, come in questo film di James Whale, il risultato, tanto artistico che commerciale, sarà positivo. C'è qui una dosatura perfetta fra il mistero che impregna gli esseri che popolano la solitaria magione e lo sforzo fatto da coloro che vi si sono rifugiati, per scoprirlo. Inoltre la sceneggiatura è di una rara perfezione. Si ricordi che Whale era ricorso nel suo celebre *Frankenstein*



Night Must Fall appartiene ai film di «terrore psicologico» nei quali la sensazione di terrore non è affidata all'abilità istrionica ed al trucco dell'attore, ma al complesso gioco introspettivo.

*kenstein* alla tormenta come decisiva emozione ambientale. Più tardi, quando realizzerà il seguito di questo film, ricorrerà di nuovo a questa trovata superando l'abilità dimostrata nel primo. L'uragano aiutava lo scienziato a fabbricare la compagna che il mostro esigeva come riscatto della futura sposa del dottore, costituendo un parallelismo con l'altro uragano che si scatenava nel suo intimo, per la paura di non riuscire. La melodrammaticità culminava nella scena finale quando il mostro, in un impeto sentimentale, salva il dottore dalla morte, rimanendo seppellito sotto le rovine del laboratorio nel quale furono fabbricati due corpi senza anima. E' molto significativo che nel film di Leni, *The Cat and the Canary*, si ricorra a questi effetti atmosferici come efficace creazione del clima. In *Dracula* esiste un certo equilibrio fra i rumori sini-

stri prodotti dalle porte che si aprono o si chiudono, e la tempesta che si scatena nell'interno del castello. Si dà quindi molto valore nel film horror, specialmente in quello americano, a questo fattore naturale: non ha importanza che la pioggia o i tuoni vengano o no a proposito, perché ciò che interessa non è la verosimiglianza ma l'effetto che possono produrre sui nervi degli spettatori.

Abbiamo dato una scorsa al cinema truculento ed analizzato qualcuna delle sue svariate facce. Fra esse tiene un posto distinto il mostro. Il mostro è dunque, con i suoi convenzionalismi truculenti, un autentico e consacrato motivo di Arte. Inammissibile, però imprescindibile quando si vogliano far risaltare i valori spirituali che ogni manifestazione d'arte porta con sé.

MANUEL ROTELLAR

## Filmografia essenziale del cinema "terrorifico"

### I - NASCITA.

1896: LE MANOIR DU DIABLE, (m. 75), e 1899: LE DIABLE AU CONVENT, (m. 75), soggetto e regia di Georges Méliès.

### II - ESPRESSIONISMO «TERRORIFICO».

1919: DAS CABINETT DES DOCTOR CALIGARI (Il gabinetto del dottor Caligari), da un soggetto di Hans Janowitz, sceneggiatura di Carl Meyer e Hans Janowitz, regia di Robert Wiene, fotografia di Willy Hameister, scenografie di Herman Warm, Walter Reimann e Walter Röhring, interpreti: Warner Krauss, Conrad Veidt e Lil Dagover; 1920: DER GOLEM, dal racconto di Gustav Meyrink, sceneggiatura e regia Henrik Galeen e Paul Wagnier, supervisore Ernst Lubitsch, fot. Karl Freund e Guido Seiber, scenogr. Hans Poelzig e Rochus Gleize, interpreti Paul Wegener, Albert Steinrück, Ernst Deutsch e Lyda Salomanova (una precedente edizione del medesimo film era già stata diretta da Wagnier e Galeen nel 1915); 1921: DER MUDE TOD (Destino, o Tre luci), sogg. e scenegg. Thea von Harbou, regia Fritz Lang, fot. Erick Nietzsche, Hermann Salfraak e Fritz Arno Wagner, scenogr. Hermann Warm, Walter Röhring e Robert Herit, interpreti Bernhard Goetzke, Lil Dagover e Walter Jansen; 1922: NOSFERATU, EINE SYMPHONIE DES GRAVENS (Nosferatu), dal romanzo «Dracula» di Bram Stoker, scenegg. Henrik Galeen, regia Friedrich Wilhelm Murnau, fot. Fritz Arno Wagner e Günther Krampf, scenogr. Albin Grau, interpreti Max Schreck, Alexander Granach, Gustav von Wagenheim, Greta Schroeder, G. H. Schnell, Gustav Botz; SCHATTEN (Ombre ammonitrici), sogg. e scenegg. Rudolph Schneider e Artur Robison, regia Artur Robison, fot. Fritz Arno Wagner, scenogr. Albin Grau, interpreti Fritz Kortner, Ruth Weyber, Gustav von Wagenheim, Alexander Granach e Fritz Rasi; 1923: RASKOLNIKOFF, da «Delitto e castigo» di Dostoevskij, regia Robert Wiene, fot. Willi Goldberger, scenogr. Andrei Andreieff, interpreti Gregori Chmara, Maria Krischanovskaia; 1925: ORLAC'S HANDE, dal romanzo «Les mains d'Orlac» di Maurice Renard, scenegg. Ludwig Nerz, regia Robert Wiene, interpreti Conrad Veidt, Fritz Kortner; 1924: WACHSFIGURENKABINETT (Il gabinetto delle figure di cera), sogg. e scenegg. Henrik Galeen, regia Paul Leni, fot. Halmar Lerski, scenogr. Alfred Junge e Paul Leni, interpreti

Wilhelm Dieterle, John Gottowt, Olga Bielowskaia, Emil Jannings, Conrad Veidt, Werner Krauss; 1926: DER STUDENT VON PRAG (Lo studente di Praga), dal racconto di Hans Heinz Ewers, scenegg. e regia Henrick Galeen, fot. Gunther Krampf e Erick Nietzsche, scenogr. Klaus Richter e Hermann Warm, interpreti Conrad Veidt, Werner Krauss e Agnes de Esterhazy (una precedente edizione pure diretta da Galeen era stata girata nel 1913); 1928: LA CHUTE DE LA MAISON USHER, dal racconto di E. A. Poe, scenegg. e regia Jean Epstein, fot. Lucas e Herbert, scenogr. Pierre Kefer, interpreti Marguerite Denis-Gance, Jean Deboucourt, Charles Lamy; 1931: «M», sogg. e scenegg. Thea von Harbou, regia Fritz Lang, fot. Fritz Arno Wagner e Karl Vash, scenogr. Emil Hasler e Karl Vollbrecht, interpreti Peter Lorre, Paul Kemp, Theo Ling, Theodor Loos, Gustaf Gründgens, Ellen Widmann; 1936: DER STUDENT VON PRAG (Lo studente di Praga), dal racconto di Hans Heinz Ewers, scenegg. Hans Kyser e Artur Robison, regia Artur Robison, fot. Bruno Mondt, scenogr. Hermann Warm e Karl Haacker, musica Theo Mackeben, interpreti Adolf Wohlbrück, Dorothea Wieck, Theodor Loos, Erich Fiedler.

### III - Maturità del genere.

1913: FANTOMAS, dal romanzo di Pierre Souvestre e Marcel Allain, scenegg. e regia Louis Feuillade, interpreti René Navarre, Renée Karl, Georges Melchior e Bréon; 1919: KORKARLEN (Il carretto fantasma), dal romanzo di Selma Lagerlöf, scenegg. e regia Victor Sjöström, fot. Julius Jaenzon, scenogr. Alexander Bakó, interpreti Victor Sjöström, Astrid Holm, Tora Svennberg e Hilda Borgström; SATANAS, regia F. W. Murnau, fot. Karl Freund, interprete Conrad Veidt; 1920: DER JANUSKOPF, libero adattamento del romanzo di Stevenson «Dr. Jekyll and Mr. Hyde», scenegg. Hans Janowitz, regia F. W. Murnau, fot. Karl Weiss, interpreti Conrad Veidt, Bela Lugosi e Margarete Schlegel; DR. JEKYLL AND MR. HYDE, dal romanzo di Stevenson, scenegg. Clara Beranger, regia John S. Robertson, interpreti John Barrymore, Martha Mansfield e Brandon Hurst; 1921: SCHOLSS VEGELOD, sogg. Carl Meyer e Berthold Viertel, regia F. W. Murnau, fot. Fritz Arno Wagner, interpreti Paul Hartman, Olga Tschekowa, Paul Bildt e Arnold Korff; 1922: HAXAN (La stregoneria attraverso i secoli), sogg. scenegg. e regia di Benjamin Christensen, fot. Johan Ankarstjerne, interpreti Oscar Stribolt, Clara Pontoppidan, Tora Teje, Benjamin Christensen, Carina Bell; 1925: THE PHANTOM OF THE OPERA,

dal romanzo di Gaston Leroux, regia Rupert Julian, interpreti Lon Chaney, Mary Philbin, Norma Kerry, Arthur Edmund Carewe e Virginia Pearson; 1927: *THE CAT AND THE CANARY*, dall'opera di John Willard, regia Paul Leni, fot. Gilbert Warrenton, interpreti Laura La Plante, Creighton Hale, Tully Marshall, Arthur Edmund Carewe e Flora Finch; 1928: *THE LAST WARNING*, dal romanzo di Wadsworth Camp e dal dramma di Thomas Fallon, scenegg. Alfred Cohn, J. H. Hawks e Robert F. Hill, regia Paul Leni, fot. Hal Mohr, interpreti Laura La Plante, John Boles, Montagu Love, Margaret Livingston, e Roy d'Arcy; 1929: *THE SKELETON DANCE*, disegno animato di Walt Disney ispirato al poema sinfonico di Saint-Saëns; 1930: *VAMPIRE: L'ETRAANGE AVENTURE DE DAVID GREY*, dal romanzo di Sheridan La Faun «In a Glass Darkly», scenegg. Christian Yul e C. Th. Dreyer, regia C. Th. Dreyer, fot. Rudolph Maté, scenogr. Hermann Warm, musica Wolfgang Zeller, interpreti Julien West, Henriette Girard, Hieronimo e Sybille Schmitz; 1931: *DRACULA*, dal romanzo di Bram Stoker e dal dramma di Deane Baldwin e Hamilton Deane, scenegg. Garrett Fort, regia di Tod Browning, interpreti Bela Lugosi, David Manners, Helen Chandler, Dwight Frye, Edward Van Sloan; *THE DAUGHTER OF THE DRAGON*, dal romanzo «Daughter of Fu Manchu» di Sax Rohmer, scenegg. Lloyd Corrigan e Monte M. Katterjohn, regia Lloyd Corrigan, interpreti Frances Drake, Sesue Hayakawa, Anna May Wong, Warner Oland; *FRANKENSTEIN*, dalla novella di Mary Shelley e dal dramma di Peggy Whling, scenegg. John Balderston, Garrett Fort, e Francis Edwards Farragoh, regia James Whale, fot. Karl Freund, truccaggio Boris Karloff Jack Pierce, interpreti Boris Karloff, Colin Clive, Mal Clarke, John Boles, Edward Van Sloan; 1932: *MURDERS IN THE RUE MORGUE (Il dottor Miracolo)*, dal racconto di E. A. Poe, scenegg. Tom Reed e Dale Van Every, regia Robert Florey, fot. Karl Freund, interpreti Sidney Fox, Bela Lugosi, Bert Roach, Leon Waycoff e Brandon Hurst; *FREAKS*, dal romanzo di Tod Robbins «Spurs», scenegg. Willis Goldbeck e Leon Gordon, regia Tod Browning, fot. Merritt B. Gerstad, interpreti Wallace Ford, Leila Hyans, Olga Baclanova, Roscoe Ates e Henry Earles; *ISLAND OF LOST SOULS*, dal romanzo di H. G. Wells «The Isle of Dr. Moreau», scenegg. Waldemar Young e Philip Wylie, regia Erle C. Kenton, fot. Karl Struss, interpreti Charles Laughton, Richard Arlen, Kathleen Burke e Leyla Hyans; *DOCTOR X*, sogg. Howard W. Comstock e Allen C. Miller, scenegg. Earl Baldwin e Robert Tasker, regia Michael Curtiz, fot. Richard Tower e Ray Ranahan, interpreti Lionel Atwill, Fay Wray, Preston Foster, Lee Tracy e George Rosener; *DR. JEKYLL AND MR. HYDE (Il dottor Jekyll)*, dal romanzo di Stevenson, scenegg. Samuel Hoffenstein e Percy Hoath, regia Robert Mamoulian, fot. Karl Struss, interpreti Fredric March, Rose Hobard, Miriam Hopkins, Holmes Herbert e Edgar Norton; *THE OLD DARK HOUSE*, da «Benighted» di J. B. Priestley, scenegg. Benn W. Levy, regia James Whale, fot. Arthur Edeson, interpreti Boris Karloff, Melvyn Douglas, Gloria Stuart, Charles Laughton e Raymond Massey; *THE MASK OF FU MANCHU (La maschera di Fu Manchu)* dal romanzo di Sax Rohmer, scenegg. Irene Kuhn, Edgar Allan Woolf e John Willard, regia Charles Brabin, interpreti Boris Karloff, Lewis Stone, Karen Morley, Charles Starrett, Myrna Loy, Jean Hersholt, Lawrence Grant; *THE MUMMY (La mummia)*, sogg. Richard Schayer e Nina Wilcox Putnam, regia Karl Freund, truccaggio di Boris Karloff Jack Pierce, interpreti Boris Karloff, Zita Johans, David Manners, Edward Van Sloan, Noble Johnson; *THE GHOUL*, regia T. Hayes Hunter, interpreti Boris Karloff, Cedric Hardwicke, Dorothy Hyron, Anthony Bushell; 1933: *MURDERS IN THE ZOO*, sogg. Philip Wylie e Seton I. Miller, regia Edward Sutherland, interpreti Charles Ruggles, Lionel Atwill, Gail Patrick, Randolph Scott e Kathleen Burke; *THE WHISPERING SHADOW (serial)*, regia Albert Hermann e Colbert Clark, interpreti Bela Lugosi, Viva Tattershol, Malcom Mac Gregor, Henry B. Walthall, Karl Dane, Roy d'Arcy e Robert Warwick; *THE MYSTERY OF THE WAX MUSEUM (La maschera di cera)* dal romanzo di Charles S. Beidon, scenegg. Don Mullaly e Carl Erickson, regia Michael Curtiz, interpreti Lionel Atwill, Fay Wray, Glenda Farrell, Frank McHugh e Allen Vincent; 1934: *DOUBLE DOOR (Porta segreta)*, dal romanzo di Hermine Klepac, scenegg. Gladys Lehman e Jack Cunningham, regia Charles Vidor, fot. Harry Fischbeck, interpreti Kent Taylor, Evelyn Venable, Sir Guy Standing e Mary Morris; *THE NINTH GUEST*, dal racconto di Gwen Bristow e Bruce Manning e dalla commedia di Owen Davis, scenegg. Garnett Westorn, regia Roy William Neill, fot. Benjamin Kine, interpreti Donald Cook, Genevieve Tobin, Hardie Albright, Edward Ellis e Samuel S. Hinds; 1935: *BLACK ROOM (Il mistero della camera nera)*, sogg. Arthur Strawn, scenegg. Henry Myers e Arthur Strawn, regia Roy William Neill, fot. Al Siegler, interpreti Boris Karloff, Mariam Marsh, Robert Allen, Katherine de Mille, Thurston Hall; *THE RAVEN (Il corvo)*, dal poema di Edgar A. Poe, scenegg. David Bohem, regia Louis Friedlander, fot. Charles Stumar, scenogr. Albert D'Agostino, interpreti Boris Karloff, Bela Lugosi, Irene Ware, Lester Matthews, e Samuel S. Hinds; *THE BRIDE OF FRANKENSTEIN (La moglie di Frankenstein)*, soggetto e scenegg. William Hurlbut e John Balderston, regia James Whale, fot. John J. Mescall, scenogr. Charles D. Hall, musica Franz Waxman, interpreti Boris Karloff, Colin Clive, Valerie Hobson, Ernest Thesiger, e Elsa Lanchester; *THE MARK OF THE VAMPIRE (I vampiri di Praga)*, sogg. e scenegg. Guy Endore e Bernard Schubert, regia Tod Browning, interpreti Lionel Barrymore, Elisabeth Allan, Bela Lugosi, Lionel Atwill e Jean Hersholt; 1936: *THE DEVIL DOLL (La bambola del diavolo)*, dal racconto di Abraham Mervitt «Burn Witch Burn!», scenegg. Garret Fort, Guy Endore e Eric von Stroheim, adattamento e regia Tod Browning, fot. Leonard Smith, scenogr. Cedric Gibbons, Arnold Gillespie e Edwin B. Willis, interpreti Lionel Barrymore, Maureen O'Sullivan, Frank Lawton, Henry B. Walthall, Lucy Beaumont e Grace Ford; *THE WALKING DEAD (L'ombra che cammina)*, sogg. Ewart Adamson e Joseph Fields, scenegg. Ewart Adamson, Peter Milne, Robert Andrews, Lillie Hayward, regia Michael Curtiz, fot. Hal Mohr, interpreti Boris Karloff, Ricardo Cortez, Marguerite Churchill, Edmund Gwenn e Barton Mac Lane; *THE INVISIBLE RAY (Il raggio invisibile)*,

sogg. Hoard Higgins e Douglas Hodges, scenegg. John Calton, regia Lambert Hillyer, fot. George Robinson, interpreti Boris Karloff, Bela Lugosi, Frances Drake, Frank Lawton e Walter Kingsford.

#### IV - DERIVAZIONI DEL GENERE

1915: *LES VAMPIRES*, sogg. e regia Louis Feuillade, interpreti Edouard Mathé, Musidora, Stacia Napierkowska e Marcel Levesque; 1920: *DOCTOR MABUSE THE SLEELER (Il dottor Mabuse)*, dal racconto di Norbert Jacques, scenegg. Thea von Harbou e Fritz Lang, regia Fritz Lang, fot. Karl Hoffman, scenogr. Otto Hunte e Stahl-Urach, interpreti Rudolf Klein-Rogge, Eude Egede Nissen, Bernard Goetzke, Alfred Abel e Paul Richter; *BLADE AV SATANS BOG*, scenegg. Edgar Hoyer da un racconto di Marie Corelli, riscritta da Dreyer, regia Carl Th. Dreyer, fot. George Schneevogt, scenogr. Dreyer con la collaborazione tecnica di Axel Bruun e Jens G. Lind, interpreti Helge Nissen, Halvard Hoff, Jacob Tæxiere, Hollemann, Johannes Meyer, Tenna Kraft, Elith Pio, Carlo Wieth e Karina Bell; 1922: *DAS PHANTOM*, dal racconto di Gerhardt Hauptmann, scenegg. Thea von Harbou e Hans von Twardowski, regia F. W. Murnau, fot. Alex Graatkjær e Theopham Ouchakoff, scenogr. Herman Warm e Eric Czerwinski, interpreti Alfred Abel, Frieda Richard, Aud Egede Nissen, Lil Dagover, Lya de Putti, Greta Berger; 1928: *THE MAN WHO LAUGHS (L'uomo che ride)*, dal romanzo di Victor Hugo, scenegg. J. Grubb Alexander, regia Paul Leni, fot. Gilbert Warrenton, scenogr. Bela Sekely, interpreti Conrad Veidt, Mary Philbin, Olga Baclanova, Brandon Hurst; 1933: *THE INVISIBLE MAN (L'uomo invisibile)*, dal racconto di H. G. Wells, regia James Whale, interpreti Claude Rains, Gloria Stuart, William Harrigan, Henry Travers, Una O'Connor; 1935: *THE GHOST GOES WEST (Il fantasma galante)*, da un racconto di Robert Sherwood, scenegg. Geoffrey Kerr, regia René Clair, fot. Harold Rosson, trucchi Nedd Mann, Lawrence Butler e E. Cohen, scenogr. Vincent Korda, interpreti Robert Donat, Jean Parker, Eugene Pallette, Elsa Lanchester, Evely Gregg; 1937: *NIGHT MUST FALL (Notturmo tragico)*, dal dramma di Emyln Williams, scenogr. John Van Druten, regia Richard Thorpe, fot. Ray June, scenogr. Cedric Gibbons, musica Edward Ward, interpreti Robert Montgomery, Rosalind Russell, Dame May Whitty, Alan Marshall, E. E. Clive; 1939: *LA CHARRETTE FANTOME (Il carro fantasma)* dal romanzo di Selma Lagerlöf, scenegg. e regia Julien Duvivier, dialoghi Alexandre Arnoux, interpreti Marie Bell, Pierre Fresnay, Robert Le Vigan, Louis Jouvet, Valentine Tessier, Mila Brely; 1942: *I MARRIED A WITCH (Ho sposato una strega)*, sogg. Thorne Smith e Norman Matson, scenegg. Robert Pirosh e Marc Connelly, regia René Clair, fot. Ted Tetzlaff, trucchi Gordon Jennings, scenogr. Hans Dreier e Ernst Fegte, musica Roy Webb, interpreti Veronica Lake, Fredric March, Susan Hayward, Cecil Kellaway, Robert Benchley; 1945: *DEAD OF NIGHT*, sogg. E. F. Benson, John S. Baines, H. G. Wells e Augus McPhail, scenegg. John S. Baines e Augus McPhail, regia Alberto Cavalcanti, Charles Chrichton, Basil Dearden e Robert Hamner, interpreti Mervyn John, Roland Culver, Mary Merrall, Googie Withers, Frederic Valk, Basil Radford, Michael Redgrave.

#### V - DECADENZA

1932: *FANTOMAS (Fantomas)*, dal romanzo di Souvestre e Allain, scen. Marcel Picard e Michael Flick, regia Paul Fejos, fot. J. Peverell Marley, interpreti Jean Galland, Tania Fedor, Tommy Bourdelle; *THE MOST DANGEROUS GAME*, ex *THE HOUNDS OF ZAROFF (La pericolosa partita)*, sogg. Richard Connell, scenegg. James Creel, man, regia Irving Pichel e Ernest B. Schoedsack, fot. Henry Gerrard, interpreti Joel McCrea, Fay Wray, Robert Armstrong, Leslie Banks, Hale Hamilton, *THE DEATH KISS* sogg. Madelon St. Denis, scenegg. Gordon Cahn e Barry Baringer, regia Edwin L. Marin, fot. Norbert Brodine, interpreti Adrienne Ames, David Manners, Bela Lugosi, John Wray, Alexander Carr; 1934: *FOG (Nebbia)*, sogg. Valentino Williams, Dorothy Rice Sims, scenegg. Ethel Hill e Dore Schary, regia Albert Rogell, interpreti Mary Brian, Donald Cook, Reginald Denny; 1935: *MAD LOVE*, dal romanzo «Les mains d'Orlac» di Maurice Renard, scenegg. Guy Endore, P. J. Wolfson, John L. Balderston, regia Karl Freund, fot. Chester Lions e Gregg Toland, musica Oscar Radin, interpreti Peter Lorre, Frances Drake, Colin Clive, Ted Healy; *THE MAN WHO CHANGED HIS MIND*, scenegg. L. du Garde Peach, Sidney Gilliat, John L. Balderston, regia Robert Stevenson, interpreti Boris Karloff, Anna Lee, John Loder, Cecil Parker, Frank Cellier; *CHARLIE CHAN AT THE OPERA (Il pugnale scomparso)*, sogg. Bess Meredith, scen. Scott Darling, Charles S. Beiden, regia H. Bruce Humberstone, fot. Lucien Andriot, interpreti Warner Oland, Charlotte Henry, Boris Karloff, Keye Luke, Frank Conroy; *DRACULA'S DAUGHTER*, sogg. e scenegg. Garrett Fort, regia Lambert Hillyer, fot. George Robinson, interpreti Gloria Holden, Otto Kruger, Marguerite Churchill, Irving Pichel, Nan Grey, Hedda Hopper; 1937: *LOVE FROM A STRANGER (L'ora del supplizio)*, dalla commedia di Frank Vosper, scenegg. Frances Marion, regia Rowland V. Lee, fot. Philip Tannura, interpreti: Ann Harding, Basil Rathbone, Binnie Hale, Bruce Seton, Donald Calthrop, Jean Cadell; 1939: *THE SON OF FRANKENSTEIN (Il figlio di Frankenstein)*, sogg. e scenegg. Willis Cooper, regia Rowland V. Lee, fot. George Robinson, scenogr. Jack Otterson, musica Charles Previn, interpreti Boris Karloff, Basil Rathbone, Josephine Hutchinson, Bela Lugosi e Lionel Atwill; *THE CAT AND THE CANARY (Il fantasma di mezzanotte)*, dall'opera di John Willard, scenegg. Walter De Leon e Lynn Starling, regia Elliott Nugent, fot. Charles Lang, scenogr. Hans Dreier e Robert Usher, interpreti Paulette Goddard, Bob Hope, John Beal, Douglas Montgomery, Gale Sondergaard; 1940: *YOU'LL FIND OUT*, sogg. James V. Kern e David Butler, scenegg. James V. Kern, regia David Butler, fot. Frank Redmond, interpreti Kay Kyser, Helen Parlish, Dennis O'Keefe, Bela Lugosi, Boris Karloff, Peter Lorre; *THE PHANTOM OF THE OPERA (Il fantasma dell'Opera)*, dal romanzo di G. Leroux, scenegg. Eric Taylor, Samuel Hoffenstein, regia Arthur Lubin, fot. Hal Mohr, e W. Howard Greene, musica Edward Ward, interpreti Nelson Eddy, Susan Foster, Claude Rains, Edgar Barrier, Leo Carillo.

MANUEL ROTELLAR

IN occasione del soggiorno di Chaplin a Roma gli esponenti del mondo cinematografico hanno testimoniato la stima e la riconoscenza della cultura e del pubblico di tutta Italia all'uomo che ha dichiarato di credere « nel potere del riso e delle lacrime come antidoto all'odio e al terrore ». Stima e riconoscenza che sono state espressivamente sintetizzate nel seguente messaggio: « I registi, gli attori e i tecnici italiani di ogni tendenza artistica e politica, nella loro qualità di uomini di cinema salutano in Charlie Chaplin il primo e maggiore poeta dello schermo, che nelle sue opere ha saputo attingere la più alta espressione d'arte dai più essenziali valori umani. Come semplici uomini è soprattutto a Charlot che vogliono manifestare la loro gratitudine: a Charlot, più che straordinario personaggio di una finzione poetica; compagno dei fanciulli, dei semplici, degli umili, esempio per tutti: a Charlot che ha saputo toccare in modo diverso la mente e il cuore degli uomini, diffondendo gioia, commozione, speranza, ma soprattutto bontà e purezza: doni incomparabili del suo animo che fanno di lui il primo cittadino di quel mondo affratellato e libero cui tutti aspirano ».

Nelle foto: (a destra) Chaplin e Zavattini al Centro Sperimentale di Cinematografia; (sotto, a sinistra) al ricevimento al Grand Hôtel Chaplin, a fianco del quale è la moglie Doona O'Neill, stringe la mano alla Pampanini; (sotto, a destra) Chaplin al Foro Romano.





Chaplin mentre dirige una scena del suo primo film drammatico *A Woman of Paris* (1923).



# TRAGEDIA E COMMEDIA D'AVANTI AL PUBBLICO

**Quasi un ventennio fa, in questo articolo pubblicato su "Cinea-Ciné", Charlie Chaplin divulgava alcune sue acute ed importanti osservazioni che acquistano oggi, dopo "Limelight", un particolare e rinnovato interesse**

PERSONALMENTE non so cos'è che può far attribuire a un film la qualifica di "artistico". E' un fatto, comunque, che nel mondo della produzione cinematografica questo termine è servito per designare qualcosa che il produttore e gli iniziati amavano ma che ritenevano troppo buono per il pubblico. Sovente questo qualcosa è una tragedia o un film a conclusione tragica.

Tuttavia può benissimo accadere che una tragedia — a dispetto della sua accumulazione di disgrazie e di afflizioni — non sia più artistica d'una commedia; e il finale di infelicità che tanto spesso nei lavori teatrali, nei romanzi e nei film viene a torto scambiato per arte può benissimo esser peggiore d'una torta di crema. Molte volte il finale infelice, al cinema, non è affatto artistico perché "appiccicato" e derivato da un seguito di scene a psicologia falsa.

Non si sono ancora avuti molti film che si possano qualificare artistici. Del resto, per quanto sappia, c'è solo un piccolo numero d'opere perfette in ogni campo dell'arte e, comunque, senza voler scusare il mezzo espressivo che ci interessa — mezzo espressivo che da tutti noi che l'utilizziamo è riconosciuto come arte — vi sono assai più ragioni valide per l'imperfezione dei film di quante se ne possano invocare per ognuna delle altre arti.

Noi non abbiamo la possibilità di rivedere il nostro lavoro, come può invece fare uno scrittore, né di correggere, né di disegnare di nuovo, come può fare un pittore. Il concatenamento dei fatti della sceneggiatura segue un corso normale nella proiezione del film: ma certi frammenti della azione che sullo schermo si susseguono l'un l'altro sono magari stati realizzati a lunghi intervalli di tempo; il che può produrre degli errori e delle dimenticanze che anche i migliori metodi di lavoro non riescono ad eliminare.

I film, per l'artista creatore possono avere degli svantaggi ma apportano anche indiscutibili gioie, ed una delle gioie fortuite del produrre un film è che di tempo in tempo trionfa l'inatteso, e talvolta magari un errore.

Nell'elaborazione d'una commedia lascio generalmente sussistere gli errori, in quanto siano un riflesso di spontaneità e talvolta un evidenterissimo intralcio causato da uno sbaglio qualsiasi può rivelarsi divertente. Nel corso della realizzazione di *The Pilgrim* portavo un cappello da pastore al posto della mia abituale "bombetta": nella ripresa d'una scena iniziale, mentre passeggiavo con aria molto sostenuta sul marciapiedi d'una stazione, il mio copricapo prese il volo. Ne fui passabilmente irritato, per-





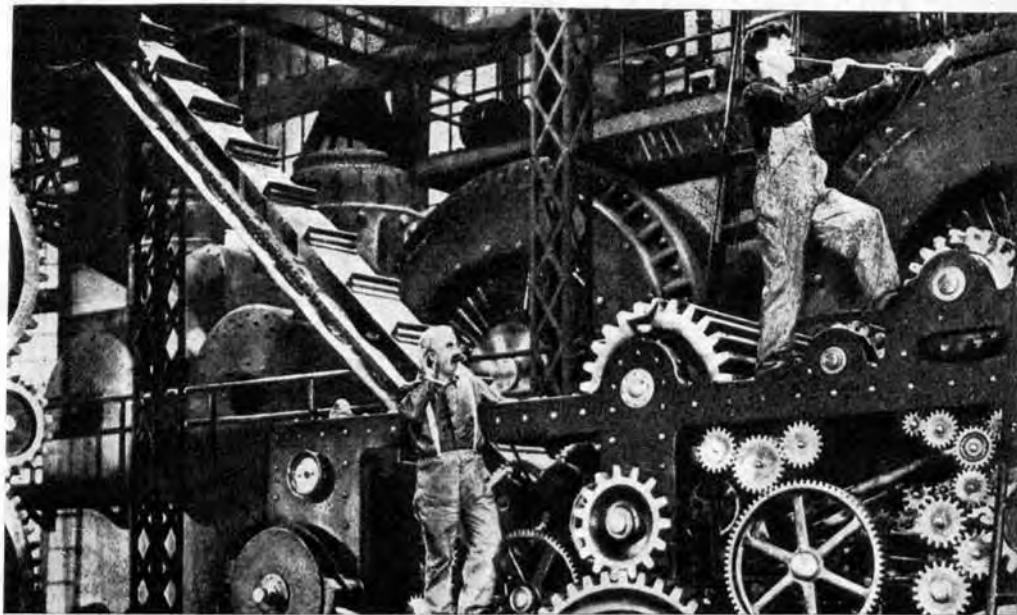
ché sentivo che sino allora tutto era andato per il meglio: si sarebbe dovuto girar di nuovo la scena, ecco tutto, ed è ciò che facemmo, senza che il malaugurato incidente si ripettesse. Ma quando proiettammo le due versioni della scena ci accorgemmo che, eccezion fatta per l'incidente del cappello, la prima era riuscita meglio.

Mentre appunto proiettavamo la prima versione, una persona, che era presente per caso, scoppiò improvvisamente a ridere, il che mi indusse a fare questa riflessione: «Perché, dopotutto, il mio cappello non potrebbe essere rovesciato da un colpo di vento?». Era questo dettaglio che aveva fatto ridere lo spettatore: così, a dispetto del parere contrario dell'operatore, il quale riteneva che il fatto di dover raccogliere il cappello per rimetterlo in testa prolungava nocivamente la scena, inserii proprio questa versione nella pellicola definitiva ed ho in seguito sentito il pubblico ridere anch'esso all'incidente del cappello.

\*\*\*

Mi sembra irragionevole produrre un film in sei od otto settimane. Un bel film, un vero film richiederebbe un anno di sforzi, ed anche in questo caso non vi sarebbe ancora molta arte in quel film: mi domando anche se il suo autore si curerebbe ancora di rivederlo sei o dodici anni dopo. Se si avesse il tempo — ed il denaro — neces-

Dopo le comiche in una, due o tre bobine del periodo 1914-1919, Chaplin ha realizzato con *The Kid* (1921, *Il monello*), foto A, il suo primo film a normale metraggio, a cui seguirono poi *The Pilgrim* (1923, *Il pellegrino*), foto B; *The Gold Rush* (1925, *La febbre dell'oro*), foto C; *The Circus* (1928, *Il circo*), foto D; e *City Lights* (1931, *Le luci della città*), foto E.



Dopo cinque anni di assenza dagli schermi, Chaplin dimostrò d'esser sempre il grande Charlot con *Modern Times* (1936, *Tempi moderni*) — sopra — acuta satira del macchinismo, a cui seguirono poi *The Great Dictator* (1940, *Il dittatore*) — sotto, a sinistra — film antidittatoriale ed antiguerrafondaio ed il crudele *Monsieur Verdoux* (1947) — sotto, a destra — nel quale abbandonava definitivamente la tipica maschera di Charlot per quello corrosivo e spietato Verdoux.





Alcuni aspetti di Chaplin in *Limelight*: (sopra) Calvero si sveglia dopo aver rivissuto, in sogno, l'insuccesso che lo ha allontanato dal palcoscenico; (sotto) Calvero truccato da clown — quello in bianco con righe nere orizzontali — nel balletto che darà il successo a Terry; Calvero e Buster Keaton mentre si stanno truccando per lo spettacolo che darà al primo la breve gioia d'un ultimo trionfo; Terry e Calvero dopo che la prima ha favorevolmente superato la prova del balletto.



sario, il mezzo ideale sarebbe quello di produrre il proprio film rapidamente, vedere quale risultato si è ottenuto e poi rifarlo interamente e definitivamente.

\*\*\*

Per quanto riguarda l'impianto di una opera drammatica è un fatto comprovato dalla vita che un personaggio senza principi può, con la furberia e la frode, ammassare una buona quantità di denaro; ma questo riuscirà ostico a molti spettatori, anche se la base del lavoro sia data dalla estrema ironia del successo d'un simile personaggio. Quegli spettatori proveranno una tale indignazione da dimenticare che l'autore li ha interessati, commossi, e che durante tutto lo spettacolo hanno vissuto coi personaggi. E' un fatto: e nondimeno quegli spettatori giureranno di non aver assistito ad uno spettacolo interessante. Tuttavia, in cosa consiste l'interessare il pubblico se non nel fargli dimenticare per qualche tempo la propria identità per farlo vivere in un altro mondo?...

La tragedia è pure generalmente impopolare. Il pubblico è pronto a non stimare; per ragioni personali, la sostanza d'un soggetto e a non apprezzarlo come del lavoro ben eseguito. Se una tragedia è cupa e terribile, come del resto deve essere, crea un senso di timore che si riflette sullo spettatore stesso: se egli potesse almeno staccarsi dalla sua prospettiva personale, riuscirebbe a scorgere della bellezza nella sventura. Invece, checché ne sia, egli l'interpreta subito come una specie d'avvertimento personale che l'indispette immediatamente contro l'opera.

Persone che hanno visto i miei film mi dicono spesso che ne amano i passaggi patetici. Così una donna intelligente che ho incontrato a New York mi dichiarava la sua avversione per i film comici, ma aggiungeva d'amare i frammenti d'emozione che scaturivano talvolta dai miei.

Benché non sia d'accordo con lei perché amo la buona, onesta comicità — ossia la comicità alla quale si arriva naturalmente e senza raccordi avvertibili — quel suo ap-





Calvero in due momenti cruciali della sua esistenza: (a sinistra) mentre si strucca dopo il suo insuccesso al Middlesex e (a destra) quando finalmente rintracciato da Terry, che egli aveva lasciata, si lascia da lei convincere ad accettare di tornare a recitare in un grande spettacolo.

prezzamento del tragico che spesso s'accompagna al comico è condiviso da un gran numero di persone. La tragedia, in simili casi, non è mai presa in mala parte, perché di tutti gli esseri del mondo dell'illusione il clown è il più isolato. Nessuno è come lui: e poco importa in fondo ciò che egli fa, o ciò che gli accade, finché egli non tocchi il limite d'una eccessiva volgarità...

Come spettatori, noi amiamo il tragico nel comico e non la tragedia in se stessa. Del resto portiamo l'inconsistenza anche più lontano, e pur non amando la tragedia, molti se ne lasciano impressionare e convergono facilmente che è indubbiamente arte, mentre non lo è l'umile commedia.

Tuttavia una commedia, ed anche una commedia vivace, può essere un'opera di arte altrettanto grande quanto la tragedia greca. Tutt'e due giocano sulle nostre emozioni; ed ognuna ha un suo proprio sistema di logica attraverso la quale arriva ad una conclusione o punto culminante per creare un'emozione, sia che rabbriviate o che vi sbellichiate dalle risa.

Entrambe hanno le medesime forze mi-

steriose la cui trama corre sotto l'intrigo del racconto. Il modo di condurre, indi di stabilire una condizione che produca una crisi deve essere realizzato altrettanto logicamente ed inevitabilmente in una commedia quanto in una tragedia. L'aspetto esteriore delle cose nella commedia non sembra avere altrettanta importanza, ma il punto culminante (la "crisi"), deve essere raggiunto, come nella tragedia, attraverso il triplice canale dei caratteri, della sorpresa e dell'incertezza di ciò che seguirà.

La comicità, quale si intende generalmen-

te, è grossa e facile, ma quando si considerino impersonalmente le cose v'è del grosso e del facile nel comportamento d'ogni essere umano. Se potessimo soltanto apportare nello spettacolo della tragedia il medesimo spirito di distacco che apportiamo in quello comico, la tragedia sarebbe più popolare. Come ho già detto, il clown è così lontano da noi — almeno lo pensiamo — che nessuno pensa a criticare la sua filosofia o la sua condotta; tuttavia se il clown, come l'attore tragico, fa nascere in noi delle emozioni mi sembra che la condotta del clown sia



(A sinistra). Un espressivo momento di Terry dopo che ha appreso che Calvero si è allontanato da lei; (sopra e sotto) tre fasi di una clounesca capriola di Calvero in uno dei suoi «numeri».





Altri momenti di *Limelight*: (1) Calvero tenta di distrarre Terry, disperata per la propria infermità; (2) Terry s'accorge di poter nuovamente camminare; (3) un momento della pantomima di Calvero durante il balletto; (4) Terry incoraggia Calvero prima del suo ultimo trionfale spettacolo; (5) Calvero discute col direttore di scena che per mancanza di tempo non vorrebbe lasciargli fare il suo ultimo «numero»; (6) un atteggiamento di Calvero tipicamente «charlottiano».

altrettanto importante e dovrebbe essere presa altrettanto in considerazione quanto quella dell'attore tragico con le sue grandi tirate...

La produzione dei miei film costituisce per me un compito realmente appassionante, e questo potente interesse lo risento molto più in veste di produttore e di regista che non d'interprete. Provo la vecchia soddisfazione di creare qualche cosa, di formare un'opera che prende corpo. C'è la fotografia; ci sono le angolazioni di ripresa; c'è il lavoro della giornata col proprio sforzo particolare; ci sono le scene che devo inter-

pretare, e — sia che io vi appaia o no — c'è l'innegabile senso di gioia di quando riescono bene. Poi viene, nella sala di proiezione, la visione delle scene girate il giorno prima, la scelta delle correzioni da apportare e il coordinamento graduale del tutto nella pellicola definitiva, quella che il pubblico vedrà.

Mi piace produrre film; amo anche apparirvi, e suppongo che resterò a lungo nell'ambiente del cinema, almeno fintanto che avrò danaro per comperare della pellicola!...

CHARLIE CHAPLIN



# COME SI "GIRAVANO" I FILM QUARANT'ANNI FA

*I principii e la tecnica della produzione cinematografica americana di quarant'anni fa, visti attraverso una pubblicazione dell'epoca*

IL CINEMA questa arte-industria nel medesimo tempo così bambina e tanto evoluta, ha incontestabilmente realizzato in mezzo secolo un notevolissimo progresso tecnico, e non solo tecnico. Nel 1911 la « Cyclopedia of Motion-Picture Work » — una delle prime "summae" del cinema — edita in due volumi a Chicago dalla American Technical Society e curata da David S. Hulfish, « specialist in Motion Pictures », iniziava con questa constatazione d'esordio: « Vent'anni or sono il cinema era un giocattolo per ragazzi. Oggi è la base di una azienda che dà lavoro a migliaia di dipendenti, offre divertimento ed istruzione a milioni di persone e comporta un investimento di capitali che la pongono tra le maggiori industrie del mondo ». A qua-

rant'anni di distanza, si potrebbero ripetere oggi nei confronti d'allora analoghe considerazioni. A noi, oggi, sembra infantile il cinema del 1911, così come allora sembrava infantile al compilatore della « Cyclopedia » il cinema del 1891.

Il rileggere nelle pagine della « Cyclopedia » le regole ed i procedimenti in uso nella produzione cinematografica di oltre quarant'anni fa è, per la nostra curiosità, un'interessante scoperta. Abituati all'attuale complessità mastodontica di un'industria che, nei soli Stati Uniti, coinvolge oggi un capitale di quasi tre miliardi di dollari e che frutta ai soli produttori hollywoodiani un incasso lordo annuo di circa due miliardi ed un quarto di dollari, si resta un po' sorpresi da quello che a noi può

sembrare il buffo semplicismo d'un sistema produttivo che per i contemporanei era invece il maturo risultato di un'industria già decisamente affermata. Infatti, nel primo decennio del secolo, i caratteri distintivi e caratteristici della neonata industria cinematografica venivano ricercati in precisazioni di ordine meccanico ed organizzativo assai più che in approfondimenti estetici: le teoriche del film non erano ancora nate, o più esattamente, stavano per far sentire proprio allora i loro primi — e peraltro già autorevoli — vagiti ad opera dell'italiano pariginizzato Ricciotto Canudo. Era quindi logico che un'opera come la « Cyclopedia » dedicasse tutte le sue seicento pagine alla meccanica ed alla tecnica del film, senza preoccupazioni di effettivo ordine estetico.

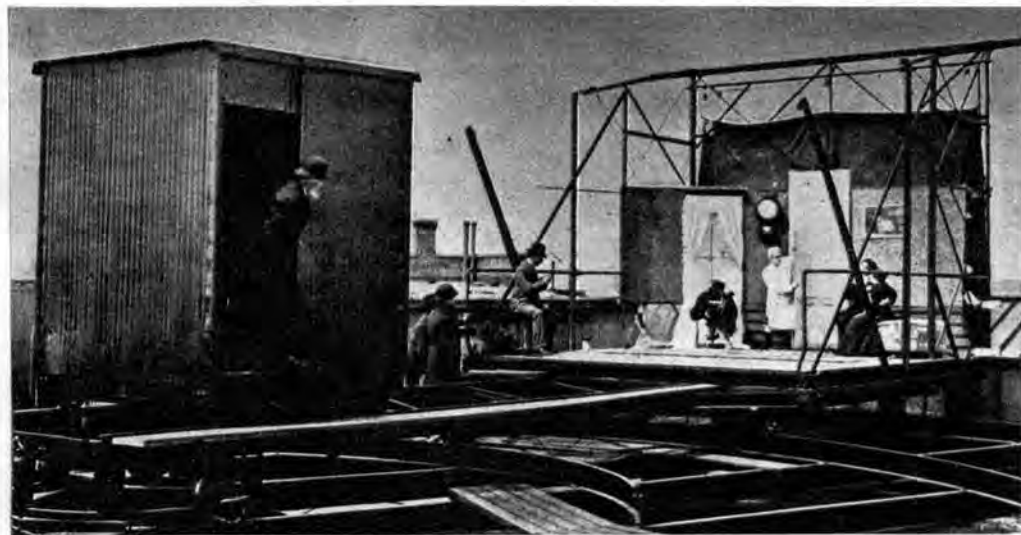
Nell'ampio capitolo dedicato alla ripresa cinematografica — che essa definisce "motografia", ossia "scrittura del movimento" — la « Cyclopedia » offre un chiaro panorama delle idee e dei metodi allora in vigore nella media dei produttori cinematografici.

« LA MOTOGRAFIA, o fotografia in movimento, si può paragonare in tutti i sensi alla comune fotografia fissa, e differisce da essa in tre punti importanti: primo, il prodotto che si vuol ottenere; secondo, i metodi di produzione richiesti che implicano la necessità dell'autore del soggetto e del produttore, con i loro aiutanti; terzo, i mezzi adottati che coinvolgono l'operatore e la sua attrezzatura fotografica specializzata.

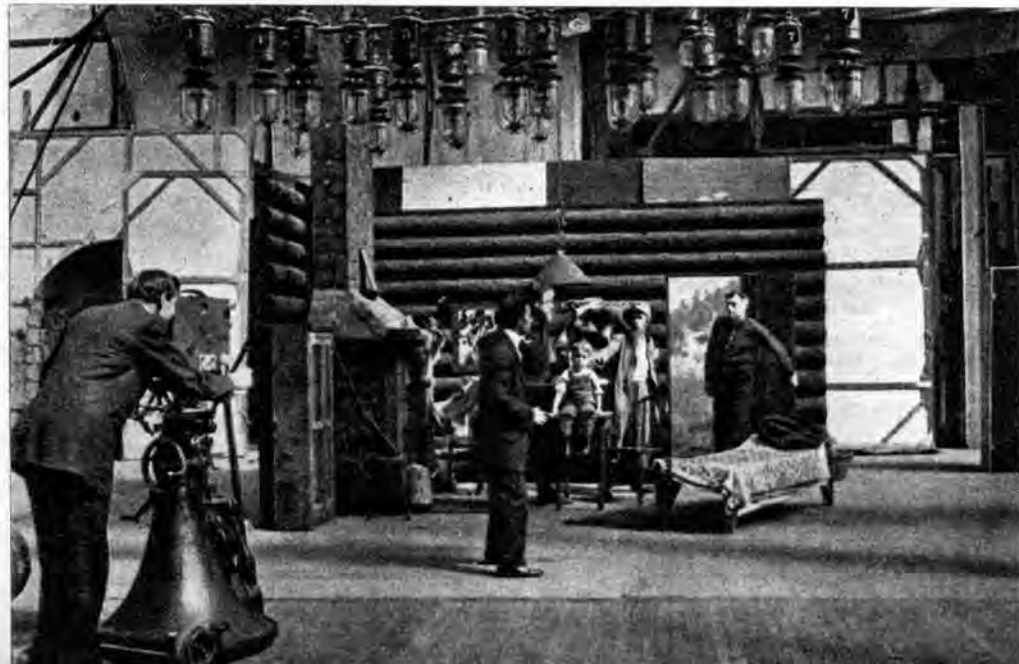
Fondamentalmente, la motografia è l'arte di ritrarre il moto attraverso la fotografia. In genere, per vedere il moto ritratto nel film, si ricorre alla proiezione, ma di questo l'operatore del film non è tenuto ad occuparsi. Una volta ultimato, il film lo si può esaminare proiettandolo, o per visione diretta in apparecchi appositi, o mediante un attento studio della successione dei quadri (pictures), sia esaminati singolarmente, sia attraverso la sovrapposizione di due quadri consecutivi, al fine di scoprire le differenze dovute al movimento nel soggetto.

I film si possono fare a scopo scientifico o a scopo di divertimento.

CRONOFOTOGRAFIA. - In questa parola, "crono" significa "tempo", e lo scopo dell'arte della cronofotografia è di fotografare lo stato d'essere di un soggetto in movimento, nelle fasi successive del suo movimento. Questo procedimento dovrebbe produrre, se possibile, una fotografia netta del soggetto ad intervalli regolari, in modo che un attento esame della serie dei quadri possa rivelare con esattezza quali mutamenti siano avvenuti nel breve intervallo di tempo che intercorre fra la ripresa di due quadri consecutivi. Le posizioni estreme assunte dal soggetto e le posizioni del sog-



Sopra: Un vecchio teatro di posa installato su una terrazza a New York: l'operatore, con la macchina da presa, stava nella cabina a sinistra e tutta l'apparecchiatura era montata su una girevole incastellatura d'acciaio in modo di aver sempre la luce solare in favore per le riprese. Sotto: Ripresa d'una scena, verso il 1910, in uno « studio » della Edison, con illuminazione artificiale.



getto nei momenti *critici*, possono essere osservate in una serie di quadri di questo genere, mettendo lo studioso in grado di esaminare il soggetto in un modo che sarebbe difficilmente consentito da altri mezzi che non siano la cronofotografia. Le macchine per riprese cronofotografiche sono state progettate in modo da poter fotografare alla velocità di cinquecento inquadrature al secondo il medesimo soggetto. Nella cronofotografia l'intento è di fotografare il soggetto *così com'è* anziché quale lo vedono i nostri occhi, perché a causa del suo movimento l'occhio di chi osserva può essere tratto in inganno sia sulle reali posizioni assunte, sia sul loro effettivo ordine di successione. L'oggetto della cronofotografia è di rivelare per lo studio dello scienziato ciò che l'occhio non è in grado di vedere.

**KINEFOTOGRAFIA.** - E' il vecchio nome della motografia. In questo termine, "kine" significa "movimento", e lo scopo della motografia è di registrare il movimento del soggetto in modo che, sfruttando tale registrazione, il movimento stesso possa essere riprodotto dinanzi all'occhio che osserva le inquadrature.

Nella motografia l'intento è di fotografare il soggetto così come l'occhio lo vede, anziché di rivelarlo com'è nella realtà. E se a causa del movimento del soggetto, l'occhio resta in qualche modo ingannato nella sua visione del soggetto fisico, allora il vero artista motografo creerà un quadro che alla proiezione del film inganni l'occhio nel medesimo modo e nella stessa misura.

La produzione dei film si divide perciò in due categorie: film a scopo scientifico, o cronofotografia, e film a scopo di divertimento, o motografia, perché la motografia è tanto prevalentemente un'industria di divertimento che i suoi altri aspetti possono considerarsi come subordinati.

La cronofotografia sarà considerata più tardi come un aspetto subordinato della motografia ».

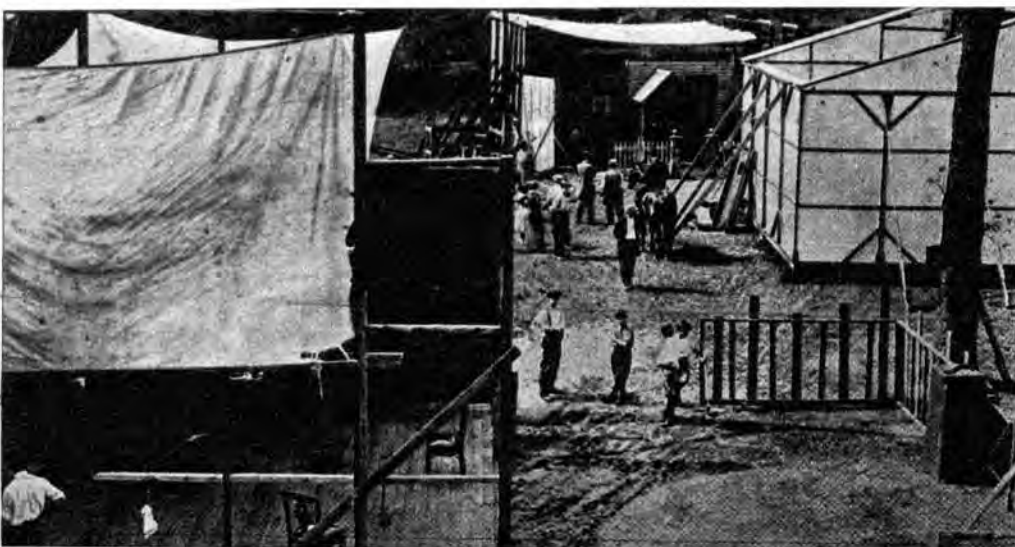
*Precisata questa distinzione preliminare tra cinematografia scientifica e cinematografia spettacolare, la « Cyclopedia » esamina la prima base di partenza della produzione cinematografica spettacolare: i soggetti.*

« Innanzi tutto il soggetto adatto a un film è il movimento, ossia un soggetto che comporti movimento. Tuttavia questa non è una limitazione, perché soggetti immobili vengono necessariamente presentati in film quando si muove invece la macchina da presa, cosicché ognuna delle successive immagini del film è ripresa da un differente punto di vista.

I soggetti vengono così classificati in commercio: viaggi, industriali, attualità, drammi, comiche e film a trucco. Nei film di viaggi, industriali e di attualità, il motografo trova il soggetto già pronto per la ripresa. Basta soltanto scegliere il punto di vista ed il momento adatto, soprattutto per avere la luce migliore. Se si tratta di un interno, può essere necessario provvedere un'illuminazione artificiale. Per i drammi, le comiche, gli inseguimenti ed i film a trucco occorre invece che il motografo si prepari il soggetto. Questi tipi di film costituiscono il grosso dell'industria cinematografica, occupano quasi esclusiva-



Sopra: Nel limitato spazio d'un teatro di posa della Selig, a Chicago, si giravano contemporaneamente tre scene, di tre diversi film. Sotto: Gli «studios» di Carl Laemmle, a New York, nel 1909.



Sopra: Inceville, a Santa Monica, sulla costa del Pacifico, dove Thomas H. Ince girò molti dei suoi primi film. Sotto: Al Christie dirige una scena d'una delle sue comiche, con Dorothy Devore.





striale, o in un film di attualità paragonabile alle illustrazioni di un giornale, è soprattutto in dipendenza del modo con cui è trattato. *A visit to London (Visita a Londra)* — viaggio — può opportunamente comprendere vedute degli sport acquatici sul Tamigi; *The Ice Industry (L'industria del ghiaccio)* — industriale — può iniziare con una scena di pattinaggio e finire con la ripresa di spettatori di una partita di tennis che bevono bibite ghiacciate. Una partita di calcio o un incontro di pugilato fra professionisti, appaiono in se stessi "industriali"; *The Funeral of King Edward VII (Il funerale di Re Edoardo VII)*, film splendido e spettacolare, è giustamente classificato come film d'attualità (fatti del giorno).

I film drammatici hanno una storia da raccontare. Sono composti da una serie di incidenti, collegati fra loro, che raccontano la storia passo a passo, col sistema della pantomima teatrale, e che tuttavia non contengono elementi comici e burleschi tali da far classificare il film come comico. Scopo principale del film drammatico è di raccontare una storia in modo piacevole così



Sopra: Una scena dell'*Aida*, film prodotto dalla Edison nel 1910. Sotto a sinistra: Una scena drammatica di *The Master and the Man*, sempre della stessa epoca, prodotto dalla IMP. Sotto a destra: I romanzi di cappa e spada sono sempre piaciuti ai produttori e al pubblico: nel 1910 la Edison produceva *The Cardinal's Edict*, nel quale sfruttava reminiscenze pittoriche, come in questa scena che si ispira ad un quadro di Meissonier.

mente gli schermi delle sale cinematografiche e sono generi che possono sovrapporsi a vicenda, contrariamente ai film a soggetto scientifico che formano una categoria a parte. Fra i primi infatti si danno dei casi in cui uno stesso film può essere classificato in due o più categorie a seconda del criterio di chi giudica.

I film di viaggio hanno in genere lo scopo di presentare lo scenario naturale di un paese, e il titolo s'ispira a un viaggio od alla visita ad una data località. Il film è composto di diverse scene, come se il fotografo si godesse una vacanza con la sua macchina da presa e riprendesse tutto ciò che lo interessa, in particolare tutto ciò che è tipico del luogo che visita o del percorso compiuto durante il viaggio.

I film a soggetto industriale sono in sostanza simili a quelli di viaggio, in quanto gli uni prendono come soggetto l'opera del-

l'uomo e gli altri quella della natura. Un film industriale mostra la produzione di qualcosa dovuto all'industria dell'uomo, e possono avere per argomento la produzione delle materie prime nelle miniere, nelle fattorie o nelle foreste, vedute dei macchinari attraverso i quali passa la materia prima nei diversi stadi della lavorazione, nonché inquadrature del materiale finito. Il film industriale quando prende come soggetto l'industria mineraria, l'agricoltura, la raccolta del legname, le spedizioni e i trasporti, si avvicina alla categoria dei film di viaggio. Per decidere se il film debba esser classificato "di viaggi" o "industriale", bisogna considerare in che modo il fotografo ha trattato l'argomento.

I film di attualità ritraggono avvenimenti del giorno. Il fatto che un avvenimento d'interesse pubblico venga inserito in un film di viaggio, o in un film indu-

da consentire che l'elemento fondamentale di svago sia costituito dal racconto e non dagli attori, dagli scenari e dai vari incidenti presi a sé.

Le comiche sono film congegnati in modo da raccontare una storia col solo proposito di provocare le risa. Pure essendo della stessa natura dei film drammatici, il soggetto ed il suo svolgimento da parte degli attori sono leggeri e burleschi. La rappresentazione in immagini di scherzi, equivoci, incidenti con risultati comici, goffaggine e confusione da parte degli attori, costituiscono il consueto materiale dei film di tal genere.

I film d'inseguimento, "chases", sono una sottospecie dei film comici; in essi la storia è basata sull'inseguimento di alcuni attori da parte di altri. Una lunga serie di incidenti comici imperniati sugli sforzi degli inseguiti per sfuggire agli inseguitori, e

le tribolazioni di questi ultimi, possono essere legati insieme in un film, che può finire sia con una cattura o anche senza cattura.

I film a trucco sono basati sull'abilità del motografo ad ingannare il pubblico con film prodotti mediante speciali manipolazioni della macchina da presa. Di solito sono film comici, in quanto i trucchi sono quasi sempre adoperati per suscitare l'ilarità. In questa categoria, tuttavia, vanno compresi i film di trasformazioni, che fanno parte di drammi più seri, e taluni film a trucco riescono a raggiungere così meravigliosamente l'illusione da acquistare una loro particolare attrattiva. Essi offrono un genere di svago che non è quello del dramma, né quello della comica o del film ad inseguimento; è un genere che si può classificare soltanto come *a trucco* o *spettacolo* ».

Dopo questa descrizione dei principali «generi» cinematografici allora in vigore, la «Cyclopedia» espone l'evoluzione dei metodi produttivi, dalle prime figurine disegnate per lo Zoetropio, o Tamburo Magico, brevettato nel 1867 da W. E. Lincoln, ai primi procedimenti di ripresa a base fotografica (Muybridge, Le Prince, ecc.), ai metodi sviluppati nel primo decennio del secolo a seguito della scoperta della vera e propria «pellicola» cinematografica, che permisero al cinema di raggiungere quello sviluppo che, già allora, sembrava favoloso.

«I film divennero un completo espediente di divertimento commerciale quando fu possibile prendere una macchina da presa ed una bobina di negativo, e sviluppare e stampare su una striscia di positivo in modo da proiettare la pellicola così stampata su di uno schermo onde mostrarla al pubblico. Fin dall'inizio l'accoglienza del pubblico fu molto favorevole e l'industria cinematografica crebbe rapidamente. Dapprima bastava fotografare qualsiasi cosa in movimento: la meraviglia suscitata dalla proiezione del film bastava ad incatenare l'attenzione degli spettatori. Un treno in corsa, una macchina dei vigili del fuoco,

una cascata, o un paesaggio visto dal finestrino, erano sufficienti. I soggetti si limitavano a viaggi, a documentari scientifici e a qualche rara comica ed erano accolti entusiasticamente dal pubblico: i soggetti drammatici non erano conosciuti.

Con l'avvento delle sale esclusivamente adibite alla proiezione di film, crebbe la domanda di drammi e di comiche. Fu necessario che i fabbricanti di film acquistassero studi adatti per mettere in scena drammi e comiche, che assumessero scrittori per i soggetti, che impiegassero attori e direttori di scena, scenaristi e trovarobe, proprio come per uno spettacolo teatrale, con la differenza che nei teatri di posa manca il posto per il pubblico, e che il lavoro viene rappresentato una sola volta.

Quando un'industria ha raggiunto una importanza tale che molte persone vi sono impiegate — la casa Pathé Frères ha più di cinquemila impiegati in Francia — alcune di queste persone finiscono per specializzarsi in un dato ramo, ed i generi di attività sono tanti che conviene trattarli separatamente. Come qualsiasi altra industria, la produzione di film in uno studio moderno ha la sua divisione del lavoro, ed un film è il prodotto combinato dei vari reparti e specialisti che successivamente lo manipolano e lo perfezionano con la loro abilità. Quattro categorie di specialisti del tutto differenti l'una dall'altra sono occupati nella fabbricazione di un film: categorie rappresentate da quattro uomini: l'autore (*author*), il produttore (*producer*), il venditore (*salesman*), ed il fotografo (*photographer*), con i loro assistenti ».

E' quindi evidente che ai tempi della «Cyclopedia» — 1911 — benché esistesse già la differenziazione tra soggetto (*story*) e sceneggiatura (*scenario*), il soggettista era comunemente anche sceneggiatore, mentre il produttore era generalmente anche regista. Quella specializzazione che all'autore della «Cyclopedia» sembrava già definita era invece in effetto ancora alla sua fase iniziale.

«L'opera dell'autore incomincia con la concezione del soggetto e prosegue finché esso è ridotto ad una forma motografabile.



Una scena di un film della Selig The Herders.

A questo punto interviene il produttore che si occupa di tutto il resto e spinge avanti il lavoro fino a che le scene motografiche del film non sono state registrate sulla pellicola negativa dal fotografo. Il compito di quest'ultimo consiste nel portare la macchina da presa dove il produttore desidera che vengano fotografate le scene, nel registrarle fotograficamente, nello sviluppare i negativi, e nello stampare tante copie del film quante ne occorrono al venditore. Il venditore verrà più comunemente chiamato dirigente pubblicitario — *advertising manager* — della compagnia di produzione di film, ma il suo compito fondamentale è quello di vendere il prodotto del lavoro combinato dell'autore, del produttore e del fotografo.

Per la produzione di film puramente di viaggio, così come essi erano prodotti agli inizi, forse non era necessario un autore, ma la moderna tendenza verso il dramma ha modificato questa abitudine. Nei drammi, nelle comiche, nei film di inseguimento e nei film a trucco l'opera dell'autore ha una grande importanza, e poiché queste cate-

I «western» hanno sempre avuto un buon posto nella produzione americana: da The State Line (a sinistra); e da On the Desert's Edge (a destra) del '10.





Altre scene di «western» prodotti nel 1910. Sopra: da *The Redemption of Rawhide*. Sotto: da *The Spanish Love Song*, due film prodotti dalla filiale americana della G. Melies Company. A piede di pagina: una scena di *Mary's Stratagem* pure prodotto dalla G. Melies Company.



rie di film formano il grosso della produzione cinematografica, l'autore è sempre il primo di cui ci si deve preoccupare. Per poter diventare un bravo autore di soggetti per film è indispensabile un lungo addestramento specializzato.

**Le limitazioni dell'Arte.** L'autore deve comprendere appieno le restrizioni del produttore. Rari sono i romanzieri che riescono a creare di primo colpo un lavoro teatrale di successo, e ciò è dovuto in gran parte al fatto che ignorano le limitazioni e

la tecnica del palcoscenico. Le esigenze del produttore cinematografico con il suo teatro di posa ed i suoi attori senza voce sono ancora più restrittive.

Molti scrittori hanno sottoposto racconti ai produttori cinematografici nella speranza che essi risultassero adatti per farne film, ma molto raramente questi racconti sono accettabili. Chi fa i film è tuttora costretto a creare le sue trame, a scrivere le sue storie e le sue sceneggiature, ed a servirsi di persone che hanno acquistato pratica nello

scrivere rispettando le limitazioni imposte dal produttore e dal materiale col quale egli deve lavorare. Qualsiasi restrizione incontrata da chi fa il film deve necessariamente ricadere anche sull'autore del soggetto. Una di queste limitazioni è la questione del colore perché, eccettuato il caso che il soggetto sia scritto espressamente per una produzione a colori, nessuna parte essenziale del soggetto o dell'azione deve dipendere dal colore. Un'altra limitazione è la durata dell'azione, con un limite massimo di venti minuti o una bobina di mille piedi di pellicola per un dramma, e di dieci minuti ossia mezza bobina di film per comiche e film a trucco. Altre limitazioni sono le dimensioni del teatro di posa, i costumi, le scenografie, il materiale scenico, e, più importante di tutto, la necessità di esprimere il pensiero mediante l'azione, il gesto e le espressioni del viso anziché con la voce.

L'autore deve presentare un soggetto accettabile. La trama più consona ad un film è quella adatta per un racconto di un migliaio di parole su di una rivista anziché quella adatta per un romanzo popolare. L'intera azione deve svolgersi in venti minuti, perciò il soggetto deve essere narrato come un racconto breve. I migliori film drammatici consistono in storie semplici, dette con semplicità, e questa regola vale anche per i film comici, di viaggio, a trucco e industriali. Un pensiero centrale forma la base del racconto e viene sviluppato in una serie di episodi che implicano il minimo possibile di personaggi essenziali perché è sconcertante per lo spettatore dover tenere a mente troppi personaggi. Un personaggio non necessario, oltre a confondere lo spettatore, distrae l'attenzione dai personaggi principali e dal pensiero centrale che devono sviluppare. La serie degli episodi dovrebbe implicare il minimo possibile di scenari, sempre perché la molteplicità sconcerta e confonde, e la confusione è dannosa. La durata del film — venti minuti — è breve, perciò il soggetto deve essere raccontato completamente e con semplicità, senza essere appesantito da scene o episodi non necessari, né reso oscuro da pensieri secondari. *Woman Hater* di Lubin, film della durata di venti minuti, che comporta un unico scenario e soltanto quattro personaggi, è un capolavoro. *Justified* di Essanay, ne è un altro, con tre soli personaggi.

La trama è breve: è costituita soltanto dall'idea centrale, dallo scheletro, dalla base. Il titolo è di non trascurabile importanza, perché è la parte che, trovandosi all'esterno delle sale cinematografiche, serve da pubblicità al film. Esso è il particolare su cui si conta per attirare i probabili spettatori dal marciapiede al botteghino dei biglietti e nella sala. Quando l'autore è riuscito ad inventare un titolo di richiamo, si può dire che ha già scritto metà del soggetto.

La sceneggiatura sviluppa il soggetto in una forma "drammatizzata", perché la stesura del film deve essere scritta come se fosse destinata alla scena, e non in forma di racconto. Nella sceneggiatura vengono elencati i personaggi, gli scenari occorrenti, e l'azione recitata scena per scena. Le didascalie (*titles*) vengono inserite nell'ordine in cui si incontrano da una scena all'altra. Sotto il termine "*titles*" sono incluse anche lettere scritte, pagine di giornali, o





Sopra: Uno dei primi celebri interpreti di « western », G. M. Anderson (« Broncho Billy »), in due film prodotti dalla Essanay nel 1910: The Outlaw and the Child (a sinistra) e The Puncher's New Love (a destra). Sotto: Anche la guerra di Secessione forniva abbondanti soggetti per film, dando vita ad un « genere » che doveva poi alcuni anni più tardi, ad opera di Griffith, annoverare uno dei maggiori capolavori della storia del cinema, The Birth of a Nation (1914). Qui sotto, a sinistra, un'inquadratura di General Meade's Fighting Days e, a destra, una di Hearts and Flags.

qualsiasi cosa che il pubblico debba leggere durante lo svolgersi dei film ».

Dopo queste delucidazioni sulle caratteristiche del soggetto e della sceneggiatura, la « Cyclopaedia » riporta a miglior chiarimento ed esempio la sceneggiatura di un film per ognuno dei generi precedentemente elencati. Particolarmente interessanti possono essere, per una valutazione dell'importanza che poteva avere allora la sceneggiatura nel complesso delle collaborazioni e degli apporti ad un'opera di realizzazione collettiva quale è il film, i sotto riportati esempi di sceneggiatura di tre tipici film rispettivamente appartenenti al genere drammatico (tenendo presente che il termine « drammatico » va qui inteso nel suo senso lato di « componimento narrativo da rappresentare » e non in quello ristretto di narrazione d'avvenimenti seri o addirittura tragici), al genere comico ed ai film ad inseguimento. A Midnight Cupid è un « drama film » prodotto nel 1910 dalla Biograph ed è stato uno dei primi film in cui è comparso Mack Sennett come attore. The Old Maid's Dream è una tipica comica breve della medesima epoca e High Jumping Johnnie, anch'esso del periodo 1910-1911, è una caratteristica « chase comedy », o comica ad inseguimento, la cui sceneggiatura è corredata di note illustrative sui trucchi da usare per ottenere determinati effetti. In questi esempi il soggetto (plot), prima esposto in poche righe, è poi sviluppato cinematograficamente nella vera e propria sceneggiatura (scenario) dove è indi-

cato, inquadratura per inquadratura, ciò che l'attore deve fare e l'operatore fotografare. L'azione vi è descritta in modo molto sommario, all'evidente scopo di fornire delle semplici indicazioni mimiche e coordinatrici, senza alcuna ambizione di forma letteraria, talvolta con espressioni che al lettore sprovvisto potrebbero sembrare ostiche ed oscure, come ad esempio « entra dalla villetta », che sta evidentemente a significare come il personaggio entri nel quadro provenendo dall'interno di una villetta, oppure « esce, entra in casa » per indicare che il personaggio esce dall'inquadratura entrando in un edificio. A differenza delle sceneggiature odierne, le indicazioni tecniche di « campo » o di movimenti di macchina sono rare, dato che le inquadrature comportavano allora prevalentemente riprese in campo lungo o medio, o tutt'al più in « piano americano » e solo raramente — nella produzione media — in « primo » o « primissimo » piano: così pure erano rari i movimenti di macchina che venivano prevalentemente riservati ai film ad inseguimento od a trucco. Le singole inquadrature sono poi conglobate in « scene » e queste in « capitoli » (chapter) o sequenze.

« Il dramma che segue, con soltanto quattro personaggi principali, fu prodotto dalla American Biograph Company. Gli apprestamenti scenici sono semplici; soltanto tre scene sono state girate in studio, e nessuna di esse comporta alcunché di elaborato in fatto di scenografie: le scene in esterni sono tali e quali se ne possono trovare in

qualsiasi villaggio. Il fatto che una scena sia usata parecchie volte e che in questo modo il numero totale delle scene sia aumentato, non si presta a obiezioni. Il soggetto regge con successo ad una severa analisi. Il dramma si può dividere in quattro capitoli, come i quattro atti di un lavoro teatrale ed ogni capitolo ha una funzione definita nel racconto della storia. Non vi sono scene di delitto o di violenza, oppure di natura atta a deprimere lo spirito.

#### TITOLO A MIDNIGHT CUPID (Il Cupido di mezzanotte) SOGGETTO

Un vagabondo entra nell'appartamento di un uomo di mondo e si addormenta. L'uomo di mondo, stanco della vita di società, scopre il vagabondo e gli trova nella tasca una lettera che lo esorta a tornare a casa. L'uomo di mondo, per distrarsi, assume l'identità del vagabondo e va a casa di lui. Si innamora dell'amica d'infanzia del vagabondo, e quando questi ritorna a casa, l'uomo di mondo, scacciato vergognosamente, fugge con la ragazza. Inseguito dal padre di lei, viene raggiunto nel suo appartamento dopo il matrimonio con la ragazza. Il padre, constatata la ricchezza e la posizione sociale dell'uomo di mondo, perdona.

#### SCENEGGIATURA

##### Cast dei personaggi

Uomo di mondo (UdM)  
Vagabondo (V)  
Ragazza (R)  
Padre della ragazza (PdR), contadino  
Poliziotto  
Due servi dell'uomo di mondo  
Invitati a un ricevimento





Sopra: Naturalmente — allora come adesso — anche i romanzi celebri non sono sfuggiti all'attenzione dei produttori cinematografici: ecco due inquadrature d'una delle prime versioni cinematografiche (1911) del romanzo di Charles Dickens *A Tale of Two Cities* (1911), prodotto dalla Vitagraph, diretto da William Humphreys ed interpretato da James Morrison e Norma Talmadge. Sotto: Un'inquadratura d'un altro film in costume della Vitagraph, *Napoleon, the Man of Destiny* (1909) diretto da J. Stuart Blackton ed interpretato da William Humphreys e da Julia Arthur.

Primo contadino  
Secondo contadino  
Droghiere  
Prete  
Signora, ben vestita, età 40 anni  
Due o tre uomini, ben vestiti  
Bambini.

#### Scenografie

Appartamento dell'uomo di mondo (Studio)  
Salotto (Studio)  
Interno villino, camera da letto (Studio)  
Giardino pubblico (due scene)  
Esterno negozio di villaggio  
Esterno villino di paese  
Strada di paese  
Campo.

#### Sommario

**CAPITOLO I.** - Prologo, che illustra le condizioni in cui la vera azione del dramma si deve svolgere.

**SCENA 1.** - *Prima scenografia, giardino pubblico.* Obiettivo scopre V che legge una lettera.

**DIDASCALIA:** «Caro Joe: Come padre della ragazza che fu la tua compagna d'infanzia, ti chiedo di ritornare a casa. (Fir.) Wm. Bradhurst».

(Ritorno alla scena 1): V legge mestamente lettera, fruga nelle tasche, niente soldi; mette lettera nel taschino esterno pastrano lasciando estremità visibile; si sdraia su panchina, dorme. Entra poliziotto, picchia vagabondo sul piede con bastone. «Muoviti». Esce poliziotto da sinistra. Esce V da destra.

**SCENA 2.** - Stanza UdM, ben arredata, tavolo, sedie, divano; porta in fondo, porta a destra. Si vede UdM che apre la porta. Aspetto annoiato. Entra cameriere, porta caraffa piena, la mette sul tavolo; UdM guarda caraffa con disgusto. UdM fa un cenno al cameriere; cameriere esce da porta di fondo, ritorna con cappotto e cappello; UdM li indossa ed esce. Cameriere esce.

**DIDASCALIA:** «In cerca di cibo».

**SCENA 3.** - *Uguale alla scena 2.* Entra lentamente V da destra. Chiama (espressione del viso). Guarda affascinato il tavolo, esprime fame, scorge caraffa, mostra di voler resistere alla tentazione, beve e cade addormentato sul divano.

**SCENA 4.** - *Salotto.* Si vedono molti invitati. Entra UdM. Parecchie signore piene di attenzioni verso UdM, annoiano moltissimo UdM. Esce UdM.

**SCENA 5.** - *Uguale alla scena 3.* Si vede V addormentato. Entra dal fondo UdM annoiato. Immediatamente scopre V, chiama. Entrano due camerieri. Camerieri sorpresi. UdM scorge lettera in tasca di V, prende lettera e legge.

**DIDASCALIA:** (Ripetere la didascalia con il testo della lettera della scena 1).

(Ritorno alla scena 5). UdM (espressione del viso e gesti) fa piani per una burla. UdM mette denaro nella tasca di V al posto della lettera. Dà ordini ai camerieri. Camerieri escono da destra, trasportando V. Esce UdM dal fondo.

**SCENA 6.** - *Giardino pubblico, secondo scenario.* Entrano camerieri da sinistra portando V: mettono V sulla panchina. Camerieri escono da sinistra.

**DIDASCALIA:** «L'uomo di mondo progetta di prendere il posto del vagabondo».

**SCENA 7.** - *Uguale alla scena 5.* Entra UdM vestito da vagabondo. Entrano camerieri da destra. UdM spiega, camerieri tanetano dissuaderlo ma invano. Esce UdM dal fondo: camerieri disperati.

**CAPITOLO II.** - Normale o principale azione del dramma.

**SCENA 8.** - *Esterno negozio di paese.* L'obiettivo scopre droghiere e primo e secondo contadino. Entra UdM camuffato da vagabondo. Mostra lettera al droghiere. Droghiere sorpreso, informa contadini, contadini sorpresi, tutti danno benvenuto UdM. Droghiere indica direzione. UdM esce da destra.

**SCENA 9.** - *Villetta alla periferia del paese, cortile.* Si vede PdR in poltrona. Entra dalla villetta R con giornale, dimostrazioni d'affetto, R dà giornale e rientra villetta. Entra UdM da destra, chiede di PdR, si presenta, PdR rifiuta di riconoscerlo. UdM mostra lettera, PdR riconosce e dà benvenuto UdM, PdR chiama, entra R dal villino, presentazione, sorpresa, benvenuto. Viso di UdM esprime ammirazione, tutti escono, entrando in casa.

**DIDASCALIA:** «Compito ingrato».

**SCENA 10.** - *Uguale alla scena 9.* Entrano dal

villino PdR con zappa, e UdM. Escono a destra.

**SCENA 11.** - *Campo.* PdR e UdM entrano da sinistra. PdR porge zappa a UdM ed indica lavoro nel campo. UdM si leva la giacca ed incomincia (a zappare) in modo maledetto. UdR lo rimprovera; UdM lavora con più energia, PdR esce da sinistra.

**DIDASCALIA:** «Compito piacevole».

**SCENA 12.** - *Come a scena 11.* Si vede UdM che zappa nel campo. Espressione del viso denota stanchezza, accende sigaretta, siede sopra la giacca. Entra R da sinistra. UdM nasconde in fretta sigaretta, saluta R. R fa segno di andarsene insieme, escono insieme da sinistra.

**SCENA 13.** - *Strada di paese.* UdM e R attraversano insieme, da destra a sinistra.

**SCENA 14.** - *Uguale alla scena 8, con bambini che giocano nello sfondo.* Si vedono droghiere e primo e secondo contadino. Secondo contadino fa proposta di matrimonio a R, facendo capire che è ricco. R rifiuta da R. R esce, entra nella bottega. Entrano dalla bottega R, droghiere, primo contadino e UdM che porta pacchi. UdM e R escono a destra. Entra UdM da destra, paga droghiere, torna ad uscire da destra. Pantomima che indica che UdM è accettato ed amato.

**SCENA 15.** - *Uguale alla scena 9.* Si vede PdR in poltrona. Entrano UdM e R da destra, salutati da PdR, R esce entra in casa, UdM esce da destra, pantomima da parte di PdR indicante che UdM è accettato molto volentieri.

**CAPITOLO III.** - Azione interferita del dramma.

**SCENA 16.** - *Uguale alla scena 6.* Si vede V addormentato. V si sveglia, ricorda la lettera, trova banconote in tasca in sua vece, è sorpreso, esce da destra molto allegro.

**SCENA 17.** - *Uguale alla scena 14.* Si vedono droghiere, primo e secondo contadino. Entra V da destra. Riconosce droghiere, droghiere nega identità di V, esce droghiere entrando in negozio. V riconosce primo contadino, primo contadino nega identità di V, consulta orologio ed esce da destra. V riconosce secondo contadino, ma secondo contadino rifiuta la mano di V, lo evita, esce, entra in bottega. V solo, volto esprime meraviglia e sorpresa. V esce da destra.

**SCENA 18.** - *Uguale alla scena 15.* Si vede PdR in poltrona. Entra V da destra, riconosce PdR, PdR nega identità di V. V col movimento delle labbra e gesto della mano: «Sono io».

**DIDASCALIA:** «Il vagabondo dimostra la propria identità».

(Si ritorna a scena 18). V mediante pantomima ricorda un incidente occorsogli mentre nuotava e si tuffava da ragazzo, e mostra una cicatrice sul capo, mostra una «voglia» sul collo. PdR soddisfatto di quelle prove, chiama verso villino, R entra dal villino, presentazione, R sorpresa. PdR in collera chiama verso destra, UdM entra da destra, mostra agitazione vedendo V, PdR va in collera, PdR ordina a UdM di andarsene, R fa atto di seguirlo, PdR interviene, UdM esce da destra, escono R, PdR e V, entrando in casa.

**SCENA 19.** - *Interno villino, stanza da letto, porta praticabile in fondo che si apre internamente con serratura e chiave, finestra praticabile a destra.* Entrano R e PdR, PdR è infuriato, R piange,



PdR mette chiave nella serratura all'esterno, esce rabbiosamente e chiude porta. R scuote porta per mostrare che è chiusa a chiave, si butta piangendo sul letto.

**CAPITOLO IV.** - Soluzione dell'intreccio e conclusione del dramma.

**SCENA 20.** - Uguale alla scena 13. Entra UdM da destra, cammina rapidamente, fa vedere molto denaro, ride, si volta, esce da destra.

**SCENA 21.** - Uguale alla scena 19. Si vede R che piange sul letto. Entra UdM, soltanto la testa alla finestra, chiama, R risponde lentamente, confusamente, poi con animazione. UdM invita fuggire con lui, R acconsente, prende soprabito, esce attraverso finestra.

**SCENA 22.** - Uguale alla scena 20. Si vedono primo e secondo contadino che si avvicinano dall'estremità dello sfondo. Entrano UdM e R da destra, parlano, UdM mostra ed offre denaro ed accidentalmente lascia cadere carta di tasca mentre tira fuori denaro. R rifiuta denaro, abbraccia UdM. R e UdM escono da sinistra. Contadini si portano in primo piano, discorrono eccitati. Primo contadino esce da destra. Secondo contadino vede carta, legge ed esce da destra.

**SCENA 23.** - Uguale alla scena 18. Si vede PdR in poltrona. Entra primo contadino da destra, informa PdR della fuga. PdR esce, entra in casa.

**SCENA 24.** - Uguale alla scena 21. Entra PdR dalla porta, si guarda attorno nella stanza. Scorge finestra aperta, pantomima di disperazione e collera, esce dalla porta.

**SCENA 25.** - Uguale alla scena 23. Si vede primo contadino. Entra PdR dal villino, infuriato. Entra secondo contadino con carta, mostra carta al PdR, PdR legge. Tutti escono da destra, PdR incollerito.

**DIDASCALIA:** « Le nozze ».

**SCENA 26.** - Uguale alla scena 5. Entrano dal fondo UdM camuffato da vagabondo, e R; entrano due camerieri dal fondo; UdM dà ordini primo cameriere; esce primo cameriere; UdM dà ordini secondo cameriere; esce secondo cameriere. Pantomima di scena d'amore. Entra primo cameriere e donna, distinta, età 40, evidentemente parente UdM; presentazione a R, entrano due uomini ben vestiti. Entra secondo cameriere e sacerdote, UdM spiega al sacerdote, tira fuori una carta, evidentemente licenza di matrimonio e la porge al sacerdote; sacerdote legge, dimostra di acconsentire, celebra cerimonia nozze; congratulazioni da tutti. In mezzo alla confusione entra PdR furibondo e primo e secondo contadino. PdR tenta di afferrare R; R si aggrappa a UdM; camerieri e invitati intervengono; UdM dice a PdR che sono sposati; R dice a PdR che sono sposati; sacerdote dice a PdR che sono sposati; PdR disperato e furibondo, contadini disperati.

**DIDASCALIA:** « Convinto della ricchezza del genero, il padre perdona ».

(Si ritorna a scena 26 col sacerdote che parla a PdR). Sacerdote spiega a PdR che UdM è proprietario della casa. PdR sorpreso interroga camerieri che rispondono sì; interroga uomini, interroga donna, interroga UdM; tutti rispondono sì. Esita ancora, gesto di supplica di R, PdR abbraccia R e balla. Tutti allegri. (Fine del film).

Il requisito di un film comico è quello di

provocare una risata alla fine, ed il maggior numero possibile di risate nel corso della proiezione. In una comica che non sia né un film di inseguimenti né un film a trucco, il soggetto dovrebbe indicare i passi successivi del racconto; prima il prologo che fissi le condizioni nelle quali si svolge l'azione della storia; secondo, l'azione della storia, che può essere in più parti; ed infine la soluzione e la conclusione.

#### TITOLO

#### THE OLD MAID'S DREAM

(Il sogno della zitella)

#### SOGGETTO

Una buffa zitella si addormenta sulla panchina di un parco; vicino a lei siede un uomo accompagnato da un grosso cane. La zitella sogna di essere baciata. Si sveglia e si accorge che il cane le sta leccando il viso.

#### SCENEGGIATURA

#### Personaggi

Zitella, buffa nei modi e nell'abbigliamento  
Uomo, corpulento e dignitoso

Cane, preferibilmente grosso e spelacchiato

Cameriera

Alcuni giovanotti ben vestiti.

#### Scenografie

Parco con due sedili adiacenti  
Salotto.

#### Sommario

#### CAPITOLO I. - Prologo.

**SCENA 1.** - Parco con due sedili adiacenti. Entra zitella da destra, occupa sedile più vicino. Entrano uomo e cane da sinistra, uomo occupa altro sedile, zitella molto disgustata. Uomo si addormenta. Zitella aggrotta le ciglia e si agita ma non abbandona sedile ed infine dà segni di sonnolenza.

**DIDASCALIA:** « Il sogno ».

**SCENA 2.** - Salotto. Si vede zitella che legge lettera e sorride. Entra cameriera, annuncia visita, esce e ritorna con primo giovanotto. Entra secondo giovanotto senza essere annunciato, sorpresa e confusione di tutti, primo giovanotto esce in fretta confuso. Pantomima amorosa di secondo giovanotto e zitella, giovanotto incomincia a baciare zitella. Entrano altri due giovanotti senza essere annunciati, sorpresa e confusione. Entrano altri giovanotti, tutti dedicano zitella esagerate attenzioni, poi incominciano a parlare fra loro come se altercassero a proposito zitella; frattanto un giovanotto è in disparte con zitella ed incomincia a baciarla con veemenza.

**DIDASCALIA:** « La realtà ».

**SCENA 3.** - Uguale alla scena 1. Si vede uomo addormentato su sedile, e zitella addormentata su altro sedile; cane sta leccando viso zitella. Zitella si sveglia, inorridisce, picchia cane con ombrello poi picchia uomo con ombrello. Escono cane e uomo da sinistra.



Inquadrature di commedie cinematografiche: (sopra) da Oh You Teacher!, della Essanay; (sotto, a sinistra) da Madeline's Rebellion, della Edison e (a destra) da Three of a Kind, della IMP.





Una scena « a trucco » in *Un Accident d'automobile*: un ubriaco, addormentatosi sulla strada, ha entrambe le gambe tagliate dal passaggio di un taxi; un dottore che si trovava sul taxi riappiccica ai moncherini dell'investito i due pezzi di gambe, e l'ubriaco se ne va come se nulla fosse accaduto. Sopra, a sinistra: Il taxi recide le gambe dell'ubriaco addormentato; sotto il dottore riappiccica i due pezzi di gamba all'ubriaco il quale lo ringrazia. Sopra, a destra: Il regista, che è anche operatore, istruisce l'attore che deve impersonare l'ubriaco, e la sua controfigura, che è realmente un mutilato delle gambe: tutto il trucco consiste nel sostituire alternativamente — senza che il pubblico possa accorgersene — l'attore e la sua controfigura. Il film è stato diretto da Feuillade (l'uomo con la bombetta in testa che sta istruendo l'attore) per la Gaumont in Francia.



DIDASCALIA: « Ma era un bellissimo sogno ». (Si ritorna a scena 3). Pantomima che esprime collera da parte di zitella che guarda a sinistra, poi lentamente si calma, siede, congiunge mani e solleva sguardo con espressione sognante beatitudine. (Fine del film).

• Il direttore di una Compagnia di produzione di film, arrivato alla parola "cane" probabilmente smetterebbe di leggere e rifiuterebbe il manoscritto. Animali ammaestrati sono un ostacolo quasi insormontabile nella produzione dei film; sarebbe necessario trovare un'attrice che possedesse un tale cane, oppure un attore che potesse truccarsi da zitella e possedesse un cane abituato a leccare la faccia al padrone. A parte questo, c'è il metodo di tentare il cane con cibo o zucchero, ma con questo espediente si hanno scarse probabilità di ottenere un film di successo.

Scrivendo soggetti di film di trucchi, l'autore deve mantenere i trucchi nei limiti delle possibilità del mestiere. Nei film di inseguimenti, le scene dell'autore devono essere subordinate alla convenienza del produttore. Nel seguente "scrit" — come vien chiamata la storia scritta di un film prima

della produzione — vengono dati il titolo, l'intreccio e la sceneggiatura, seguiti da una serie di note dell'autore in cui si spiega, a vantaggio del produttore, in qual modo si debbano o si possano realizzare le varie scene di trucchi.

#### TITOLO HIGH JUMPING JOHNNIE (Johnnie campione di salto in alto) SOGGETTO

Johnnie è un acrobata senza lavoro. Affamato, compra un panino imbottito ma non ha denaro per pagare. Il venditore lo insegue. Egli urta un carrettino di mele, lo rovescia, e l'uomo delle mele lo insegue. Rovescia la mostra di un giornalaio che si unisce all'inseguimento. Rovescia carrozzina, bambinaia si unisce all'inseguimento. Urta un poliziotto che si unisce all'inseguimento. Essendo così incominciato l'inseguimento, Johnnie supera facilmente con un salto un muretto, per valicare il quale gli altri devono servirsi di scale. Nel cortile di una fattoria, la porta del granaio è a otto piedi dal suolo. Johnnie la raggiunge facilmente con un salto; gli altri provano, ma sono costretti ad entrare dalla porta. Johnnie salta giù dal granaio e corre lungo una strada di campagna verso un ponte. Johnnie salta dal ponte nell'acqua; gli inseguitori lo seguono. Johnnie con un salto ritorna sul ponte; gli inseguitori devono salire lungo la scarpata. Inseguito da presso sulla strada di campagna, Johnnie salta perpendicolarmente verso il cielo e raggiunge un dirigibile che passa, riuscendo a sfuggire agli inseguitori. (Vedere note relative ai trucchi: aereo praticabile non necessario).

#### SCENEGGIATURA

##### Personaggi

Johnnie, un acrobata, deve saltare bene, nuotare bene, ed avere pratica delle parallele  
Controfigura per Johnnie, o fantoccio che lo sostituisca

Uomini, primo e secondo  
Aviatore, ed aiutanti  
Inseguitori, compresi poliziotto, bambinaia, uomini, ecc.

##### Scenografie

Ingresso o esterno di una tenda da circo (Studio).  
Un'altra tenda da circo con ingresso e cartellone (Studio).

Telone con nuvole dipinte montato su rulli (Vedi note dei trucchi J e L).  
Stanza da letto (Studio).  
Ingresso edificio ufficio con insegna.  
Strada di città.  
Campagna.  
Ponte ed acqua.

##### Elenco materiale di scena

SCENA 1. - Letto, tavolo, sedie, portacatino, specchio, pettine, catino, brocca, asciugamano, pesi, clave, cartellone da circo.



SCENA 2. Cartellone, cassa imballaggio.

SCENA 4. - Insegna.

SCENA 5. - Panchina di giardino pubblico, panino imbottito, materiale completo per panini imbottiti, grembiere e copricapo bianco e grossa forchetta per l'uomo dei panini imbottiti.

SCENA 6. - Carretto delle mele e mele.

SCENA 7. - Cavalletti ed assi che si possano buttar giù; giornali e riviste.

SCENA 8. - Carrozzella da bambino; fantoccio di bambino; uniforme a righe per bambinaia.

SCENA 9. - Uniformi per due poliziotti.

SCENA 10. - Cavalletto per saltare la palizzata; due o tre scale, di circa sei, otto e dieci piedi ciascuna.

SCENA 14. - Fantoccio per Johnnie se non si può procurare la controfigura; un duplicato del costume per la controfigura se si ha a disposizione una controfigura.

SCENA 17. - Dirigibile. (Vedi note sui trucchi).

SCENA 18. - Sbarra orizzontale.

#### Sommario

##### CAPITOLO I. - Prologo.

SCENA 1. - Stanza da letto, poveramente arredata; pesi e clave sul pavimento; sulla parete manifesto di circo che annuncia: « Johnnie campione di salto in alto ». Si vede Johnnie che si lava il viso. Fa brevi esercizi con clave e pesi, si veste, accenna al manifesto alla parete, consulta l'orologio, esce dalla porta.

DIDASCALIA: « Perde l'impiego ».

SCENA 2. - Esterno dell'ingresso del circo: avviso sulla tenda, « Chiuso dallo sceriffo ». Si vede primo uomo seduto su cassa imballaggio accanto a tenda circo, con testa fra le mani. Entra Johnnie, vede avviso, costernazione, dà colpetto spalla uomo, si informa circa avviso, uomo scuote il capo. Johnnie indica tasca ed a gesti domanda se qualcuno verrà pagato; uomo scuote capo. Uomo assume di nuovo posa sconsolata. Johnnie esce rattristato.

SCENA 3. - Ingresso di un altro circo. Entra Johnnie da un lato, esce entrando nella tenda; entrano dalla tenda Johnnie e secondo uomo; Johnnie chiede lavoro; pantomima per spiegare che è un acrobata; uomo scuote capo indicando che non ha lavoro per Johnnie. Uomo esce, entra nella tenda. Johnnie esce da un lato dopo pantomima indicante delusione e fame.

SCENA 4. - Ingresso ufficio. Avviso sulla porta: « Agenzia Teatrale, cercano attori varietà ». Entra Johnnie da un lato, vede avviso, espressione di gioia, esce entrando nell'ingresso dell'edificio; passanti; entra Johnnie uscendo da ingresso ufficio, addolorato. Niente lavoro. Esce da un lato dopo pantomima indicante fame.

##### CAPITOLO II. - L'inseguimento, in città.

SCENA 5. - Angolo di giardino pubblico; panchina a sinistra; venditore di panini imbottiti con carrettino sul marciapiede a destra; panoramica dalla panchina al carrettino. Entra Johnnie da sinistra, sconsolato. Fame, disperazione. Guarda fuori campo, a destra; diventa pensieroso, si alza

e cammina verso destra. (La macchina deve seguire in panoramica l'attore). Si ferma davanti carrettino dei panini, parla con uomo, ordina panino; uomo prepara panino e lo porge a Johnnie; Johnnie mangia un boccone; uomo chiede di essere pagato; Johnnie spiega; uomo in collera; Johnnie continua a spiegare; uomo minaccia; Johnnie scappa con panino; uomo lo insegue con grembiule, copricapo e forchettone; esce svoltando angolo di strada.

SCENA 6. - *Strada di città*. Si vede venditore di mele, con carrettino. Entra Johnnie correndo, si scontra con carrettino e cade, ma tiene stretto panino; sparge mele sulla strada. Johnnie si rialza, raccoglie mela, mette mela in una tasca e panino nell'altra e corre fuori campo. Entra uomo dei panini; escono uomo dei panini e uomo delle mele inseguendo Johnnie.

SCENA 7. - *Angolo di strada di città*. Mostra di giornali e giornalaio. Entra Johnnie correndo, urta banchetto di giornali, lo rovescia ma continua a correre. Entrano inseguitori, pantomima con giornalaio che si unisce all'inseguimento. Escono correndo.

SCENA 8. - *Strada di quartiere elegante*. Entra bambinaia con bambino in carrozzella. Entra Johnnie correndo, si scontra con carrozzella, la capovolge ma continua a correre. Entrano gli inseguitori. Escono gli inseguitori correndo, compresi bambinaia, bambino e carrozzella.

SCENA 9. - *Angolo di strada di quartiere elegante*. Entrano da una strada a sinistra due poliziotti. Entra da altra strada a destra Johnnie che corre. All'angolo Johnnie si scontra con poliziotti. Esce Johnnie da sinistra, correndo. Entrano da destra inseguitori che corrono dietro a Johnnie, parlano con poliziotti, escono tutti da sinistra correndo.

SCENA 10. - *Località cittadina suburbana, con muro alto 8 piedi*. Entra Johnnie, correndo fa un salto a perpendicolo fino in cima al muro (nota A sui trucchi) e ricade dall'altra parte. Entrano inseguitori. Corrono al muro, tentano di scalarlo, ma nessuno riesce. Escono due o tre e rientrano con corte scale a pioli, tutti scalano muro e scompaiono dall'altro lato.

CAPITOLO III. - *L'inseguimento in campagna*.

SCENA 11. - *Scenario di campagna con steccato e cancello*. Si vede Johnnie che dal fondo corre verso macchina da presa, supera steccato spiccando salto da terra alla sommità steccato e di nuovo a terra (Nota B) corre verso macchina da presa, ed esce. Entrano inseguitori, dapprima tentano di scavalcare steccato, ma scoprono cancello e lo aprono, passano attraverso cancello e verso macchina da presa; escono continuando inseguimento.

SCENA 12. - *Un ripido argine di terra alto 5 piedi*. (Nota C). Entra Johnnie alla sommità dell'argine, spicca un salto verso il fondo; entrano inseguitori, seguono e scendono giù dall'argine; esce Johnnie a un piano più basso; escono inseguitori inseguendo.

SCENA 13. - *Simile alla scena 11, parte adiacente dello stesso argine*. Entra Johnnie nella parte più bassa dell'argine, spicca salto portandosi sulla sommità (Nota D dei trucchi) e continua a correre. Esce Johnnie. Entrano inseguitori, perdono molto tempo per arrampicarsi sulla sommità. Escono.

SCENA 14. - *Cortile di fattoria e granaio, con porte a livello del suolo e porta del granaio a circa 8 piedi d'altezza*. Entra Johnnie e spicca salto dentro porta aperta del granaio. (Nota E dei trucchi). Entrano inseguitori e tentano di raggiungere porta granaio ma falliscono. Johnnie prende panino di tasca e mangia un boccone, uomo dei panini va in furia. Tutti gli inseguitori entrano da porta a livello del suolo. Quando tutti sono entrati, Johnnie salta da porta in alto ed esce; inseguitori si affacciano a porta in alto, alcuni cadono da porta in alto al suolo e gli altri ritornano da porta in basso. Escono. (Nota F).

SCENA 15. - *Strada di campagna con ponte a metà distanza*. Entrano in primo piano Johnnie e inseguitori a poca distanza; tutti corrono in direzione ponte.

SCENA 16. - *Presso il ponte della scena 15*. Il ponte è a sinistra; in primo piano acqua sotto e vicino al ponte; in secondo piano il lontano argine

del fiume. Entra Johnnie da sinistra, sul ponte, inseguito da presso. Johnnie salta dal ponte nell'acqua, tutti inseguitori seguono. Quando tutti sono nell'acqua, Johnnie spicca un salto perpendicolare dall'acqua ritornando sul ponte. (Nota G dei trucchi), e corre via dal ponte a sinistra; inseguitori perdono molto tempo per uscire dall'acqua arrampicandosi su per l'argine in campo medio ed escono dietro a Johnnie.

CAPITOLO IV. - *Conclusione*.

DIDASCALIA: « Il dirigibile ».

SCENA 17. - *Aperta campagna, con dirigibile oppure aeroplano a terra*. Entrano aviatori ed aiutanti da destra; camminano verso aereo; esaminano accuratamente tutte le parti; aviatore siede seggiolino pilota, aiutanti mettono in moto eliche ed escono; aereo parte ed esce fuori campo a destra, innalzandosi. (Nota H dei trucchi).

SCENA 18. - *Strada di campagna*. Entrano Johnnie e inseguitori dal fondo, correndo verso macchina da presa. Tutti notano l'aereo (fuori campo) e si fermano guardando verso alto. Johnnie spicca salto a perpendicolo verso il cielo, dall'estremità del primo piano uscendo di campo attraverso estremità superiore del quadro. (Nota I dei trucchi). Inseguitori corrono avanti e fuori campo, sempre guardando in alto, esprimendo meraviglia e malumore dopo salto di Johnnie.

DIDASCALIA: « Finalmente salvo ».

SCENA 19. - *Aereo in volo in primo piano, nuvole in fondo*. (Nota J). Johnnie entra dal margine inferiore dell'inquadratura, in primo piano, si aggrappa ad aereo e si arrampica a bordo. (Nota K dei trucchi).

SCENA 20. - (Nota L.) *Veduta ravvicinata dell'aereo*. Si vede Johnnie che occupa quasi interamente lo schermo. Prende panino da una tasca e mela dall'altra e mangia, facendo gesti e smorfie verso il basso come rivolto agli inseguitori. (Nota M).

SCENA 21. - *Margine di strada di campagna*. Tutti inseguitori in stato di estrema stanchezza, uno o due infuriati che gesticolano verso il cielo contro Johnnie in aereo. Fine del film).

Qualunque direttore di produzione leggerebbe questo "script" soltanto fino al punto in cui vedesse per la prima volta la parola "aereo", se non vi fosse vicino l'appunto che rimanda all'elenco dei trucchi ».

La "nota dei trucchi" che la « Cyclope-dia » pubblica unitamente alla sceneggiatura, elenca, scena per scena, dettagliati suggerimenti sul come ottenere gli effetti voluti ma i trucchi indicati si riducono fondamentalmente all'inversione della "ripresa" ed alle sostituzioni. Ecco infatti la nota che si riferisce alla scena 10 (salto del muro):

« L'entrata di Johnnie nel quadro e il salto sulla sommità del muro possono essere girati in una azione invertendo la ripresa. Johnnie prende posizione sulla sommità del muro, voltando la schiena alla macchina; fare un segno col gesso indicando il posto occupato dai piedi; incominciare a "girare" a marcia invertita; Johnnie di curva, mette le mani sulla sommità del muro, salta a terra al-



Sopra: Un altro trucco: nel film *La Sirena* l'attrice si muove in realtà su un fondale simulante il fondo del mare, mentre la scena viene ripresa verticalmente dall'alto. Anche questo film è stato diretto da Feuillade nel 1907 per la Gaumont francese. Sotto: Si fotografano le didascalie.





Altro esempio di trucco, nel film inglese *Ora Pro Nobis*: in un primo tempo viene ripresa la scena come alla foto piccola in alto, poi quella dell'angelo col bambino, fotografata su fondo nero, ottenendo l'effetto del movimento ascensionale dell'angelo con uniforme spostamento dell'asse di ripresa dall'alto verso il basso. In sede di stampa della pellicola la seconda ripresa viene sovrapposta sulla prima ottenendo l'effetto che si vede nella foto più grande. (Regista W. Paul).



ne: iniziare la ripresa diretta senza attori; Johnnie prende posizione in cima al muro, con la schiena rivolta alla macchina; fare un segno col gesso intorno ai piedi; iniziare la ripresa invertita; Johnnie si curva, pone le mani sulla sommità del muro e salta a terra all'indietro; segnare col gesso la posizione dei piedi e anche delle mani se queste toccano terra. Seconda azione: iniziare la ripresa diretta senza attori; Johnnie entra, corre fino al muro e prende l'esatta posizione coi piedi, secondo le linee segnate col gesso, assumendo il più esattamente possibile lo stesso atteggiamento di quando ha toccato terra saltando dal muro. Terza azione: la scena dalla sommità del muro, in ripresa diretta, come prima. Le tre azioni, diretta, poi invertita, poi diretta, danno la scena completa.

Il salto davanti alla macchina rovesciata deve essere fatta all'indietro, non di fronte verso la macchina, e lo scopo dell'appoggiare le mani sul muro è che alla fine della scalata esse aiutano Johnnie a raggiungere la cima del muro coi piedi ed a rimanervi in momentaneo equilibrio. La scena in due azioni è preferibile se Johnnie è abile nel correre all'indietro in modo da dare l'illusione dell'autenticità. Se viene adottato il metodo delle tre azioni, il cambiamento dalla prima entrata all'azione invertita può essere fatto o nel punto in cui si stacca da terra per il salto, o ad alcuni passi prima che si sollevi.

La "nota" suggerisce poi procedimenti analoghi per le scene 11, 13, e 14, ed a proposito di quest'ultima indica:

«La scena 14 può essere ambientata, se si preferisce, in una casa di città, scegliendo una casa avente un piano rialzato piuttosto elevato, con le finestre a circa 8 piedi da terra. Johnnie entra con un salto in una finestra aperta, gli inseguitori si infuriano sotto la finestra, indi accedono alla casa salendo i gradini ed entrando dalla porta, poi Johnnie salta giù dalla finestra e fugge.

Per la realizzazione della scena 16 (quella in cui Johnnie salta dal ponte nell'acqua e poi dall'acqua ancora sul ponte) e della scena 17 (partenza dell'aereo), e della successiva del salto verso l'aereo la "nota" avverte:

«NOTA G. - La scena 16 può essere fatta con uno dei tre seguenti sistemi: il sistema della controfigura, il sistema del fantoccio, ed il sistema della ripetizione. E' preferibile il primo sistema se si ha a disposizione un attore che possa fare da controfigura a Johnnie.

Il sistema della "controfigura" è così rassomigliante, che lo spettatore non li distingue uno dall'altro. Poiché il sostituto di Johnnie appare soltanto per brevissimo tempo e sempre in movimento, non è necessario che la rassomiglianza

sia eccessivamente precisa. Nel girare la scena 16 si usa la ripresa diretta e quella invertita. Prima azione: la controfigura di Johnnie entra da sinistra, sul ponte, mentre è in funzione la ripresa diretta, e salta dal ponte nell'acqua, seguito, prima ancora di tuffarsi, dai primi inseguitori che si tuffano dopo di lui. Seconda azione: quando tutti gli inseguitori sono nell'acqua, incominciare la ripresa invertita. Gli inseguitori diguazzano violentemente nell'acqua ma non avanzano; chiunque abile a nuotare all'indietro può farlo. Johnnie entra nel quadro camminando o correndo all'indietro, provenendo da sinistra, sul ponte, e camminando all'indietro fino al punto in cui deve tuffarsi, si tuffa all'indietro, se ha sufficiente abilità di farlo, con un salto diritto all'indietro, e batte l'acqua preferibilmente con i piedi. Terza azione, con ripresa diretta. Gli inseguitori possono nuotare in avanti adesso ed uscire dall'acqua arrampicandosi sulla scarpata di fronte alla macchina, da qui corrono attraverso il ponte ed escono da sinistra. Le azioni sono usate nelle scene nell'ordine in cui sono state riprese. Nell'ultima azione Johnnie non deve essere visto, anche se per ottenere tale scopo si debba fermare la macchina onde tenerlo fuori dal quadro.

Il metodo del "fantoccio" richiede un fantoccio munito di pesi che rassomigli a Johnnie. Nella prima azione, l'autentico Johnnie corre a sinistra e si curva sopra la spalletta del ponte, simulando il più possibile il salto, ma non si butta in acqua. La macchina da presa viene fermata, a Johnnie si sostituisce un fantoccio trattenuto da uno spago che scorre fuori campo; avviare la macchina, lasciare andare il fantoccio e far avanzare gli inseguitori. Il fantoccio deve essere appesantito in modo da affondare non appena tocca l'acqua. Seconda e terza azione come precedentemente. Questo è il meno consigliabile dei tre sistemi.

Il sistema della "ripetizione" richiede che Johnnie si tuffi due volte, e richiede altresì un fantoccio, ma poiché il fantoccio si limita a toccare l'acqua con grandi spruzzi e ad affondare, sarà sufficiente un sacco con pesi. La prima azione si compone di due parti. Johnnie corre a sinistra e si tuffa dal ponte; fermare la macchina; Johnnie esce dall'acqua; il fantoccio è fissato al ponte per essere lasciato andare, tirando lo spago che si trova fuori campo, in modo che cada in acqua. Incominciare a girare in ripresa normale, lasciare andare il fantoccio perché colpisca violentemente l'acqua, fare avanzare gli inseguitori nel momento in cui il fantoccio tocca l'acqua. Seconda e terza azione come in precedenza; la seconda azione riesce più verosimile perché gli abiti di Johnnie appaiono bagnati.

NOTA H. - La scena 17 può essere realizzata in due azioni, la seconda delle quali riprese con marcia invertita. Costruire un aeroplano finto secondo il modello del biplano di Wright, il tipo più facile da riprodurre. Montarlo su due o più cavi d'acciaio inclinati in modo che possa scivolare all'indietro verso terra. Deve avere eliche praticabili che girino agevolmente al minimo soffio di aria. "Girare" la seconda azione della scena antecedentemente alla prima.

Seconda azione: con ripresa invertita. Entra in campo l'aereo con l'aviatore seduto al posto di pilotaggio; scivola all'indietro sui cavi inclinati mentre le eliche girano. L'aereo tocca il suolo e si ferma, ma le eliche continuano a girare; l'aviatore assume la posa che dovrà assumere di nuovo nella prima azione.

Prima azione: con ripresa diretta. Si vede l'aereo esattamente come era nel quadro della seconda azione, ma senza l'aviatore e con le eliche ferme. Le eliche si possono legare ai telai con un leggero spago che si possa spezzare facilmente. Dovrebbe soffiare una brezza sufficiente per continuare a far girare le eliche dopo che sono entrate in movimento. Entrano l'aviatore e gli aiutanti (oppure possono essere inquadrati in campo, all'inizio della ripresa) ed ispezionano a fondo l'aereo. L'aviatore prende posto: gli aiutanti mettono in moto le eliche facendole girare con forza in modo che lo spago si spezzi: la brezza continuerà a farle girare. Escono tutti gli aiutanti da sinistra. L'aviatore al suo posto di pilotaggio assume l'identica posa dell'ultimo quadro della

(Continua in terza di copertina)

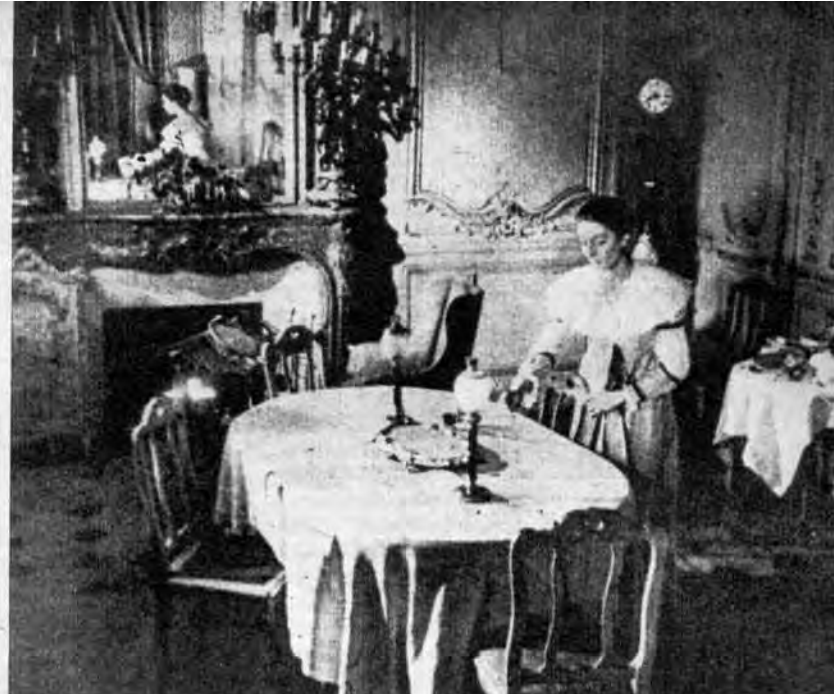
Ecco come risulta sul film la scena della «sirena» di cui è spiegato il trucco nella pag. prec.

l'indietro, facilitando il salto con l'appoggio delle mani sul muro; poi corre all'indietro uscendo fuori campo dal previsto punto di entrata. La scena invertita nel positivo, mostra Johnnie che balza sulla sommità del muro con un salto. Per completare la scena, Johnnie prende la stessa posizione in cima al muro, coi piedi entro le linee segnate col gesso, ed assume per quanto possibile il medesimo precedente atteggiamento; tornare alla ripresa normale; far segno agli inseguitori di venire avanti; gli inseguitori entrano e Johnnie spicca un salto in avanti e scompare. Una piattaforma posta sotto il muro può accorciare l'altezza del salto, che deve essere effettuato senza l'aiuto delle mani. Le due azioni, quella invertita e quella normale completano la scena.

La prima parte (entrata di Johnnie e salto) può anche essere "girata" in due azioni. Prima azio-



Alcune inquadrature di *Le rideau cramoisi*. Un giovane ufficiale degli usseri, di guarnigione in una piccola città di provincia, viene alloggiato presso una tranquilla famiglia composta di padre, madre e figlia...



La presenza di questa ragazza, appena uscita di collegio, misteriosa e distante, che sembra quasi non accorgersi delle persone che le stanno attorno turba la monotonia di vita dell'ufficiale che se ne innamora...

# IL "GONCOURT DEL CINEMA" AD ALEXANDRE ASTRUC

IL PREMIO Louis-Delluc, attribuito da un gruppo di critici cinematografici parigini, è nato parecchi anni or sono come reazione ai cattivi film e al gusto pacchiano di gran parte dei produttori. Lo chiamano il « Goncourt del cinema » per indicare questa sua peculiarità non conformista, questa sua dote di libera scelta da parte di gente indipendente e qualificata. Come i loro colleghi del "prix" letterario, i giudici del Delluc hanno preso qualche granchio: ma hanno anche premiato buoni film come *Rendez-vous de juillet* di Jacques Becker e *Le journal d'un curé de campagne* di Robert Bresson. Quest'anno il premio è toccato a un giovanotto piuttosto noto a Saint Germain-des-Prés dove abita da anni: Alexandre Astruc. Astruc ha diretto un film, che è stato dato al festival di Cannes ma che non è apparso ancora sugli schermi normali per due ragioni: dura meno di un'ora e gli attori non parlano. Mentre in *The Thief*, presentato l'anno scorso a Venezia, il ritorno al film muto è una sorta di scommessa, e non va oltre la trovatina commerciale, ne *Le rideau cramoisi* (è questo il titolo della pellicola premiata) il silenzio aggiunge persuasione al racconto e induce nello spettatore quell'attesa "magica" che il regista desiderava per rendere perfetti i suoi esiti.

*Le rideau cramoisi* è una novella di Barbey d'Aurevilly, la prima delle « Diaboliques ». Narra l'orripilante avventura d'un ufficiale di cavalleria (la vicenda cade alla fine del Settecento) che, ospite in una cittadina di provincia di certi borghesi, ne seduce la figlia giovinetta. Costei, sfidando animosamente ogni pericolo, raggiunge *notturno tempore*, nella casa deserta, la camera del giovane; ma una notte la bella visitatrice muore, senza ragione apparente. Terrorizzato, con il cuore in gola, l'ufficiale tenta di rimettere nel suo letto la morta. Poi al-

l'alba, con il permesso dei superiori, lascia per sempre la cittadina.

Barbey è uno scrittore minore ma interessante dell'Ottocento francese. E' stato detestato da eminenti colleghi del suo tempo, Flaubert lo trovava grottesco; ma la critica moderna ha trovato che l'autore delle « Diaboliques » quando è buono, ciò che succede di rado, è buono davvero. Il romanticismo esasperato di Barbey d'Aurevilly ha accenti di vera originalità, un certo mondo esagitato e fumoso vi è espresso con uno stile intenso e allucinato. Alexandre Astruc, che ha una buona preparazione letteraria e che ha fatto le sue prime prove di cinematografo, con una macchina da presa da 16 mm., con le "caves" e Juliette

Gréco, che è una discepolo ideale di Barbey, ha capito perfettamente i partiti che il testo della prima delle « Diaboliques » gli offriva per la sua impresa. Egli doveva per economia realizzare un film corto e senza "parlato"; d'altra parte voleva dimostrare che si possono fare film artisticamente riusciti con pochi soldi (il « Rideau » è costato una decina di milioni delle nostre lire). Aveva pure il desiderio polemico di rompere con la classica durata dei film normali, che vanno, com'è noto, da un'ora e mezzo alle due.

Val forse la pena di fermarsi un tantino su questo problema della durata di un film come spettacolo. E' un canone fisso che ha trovato poche eccezioni: *Via col vento*,

Egli attende ogni giorno ansiosamente l'ora dei pasti per rivederla. Una sera a cena la ragazza, sotto la tavola, afferra con la sua mano quella del giovane, che è sconvolto da questo contatto...



che porta con sé il miele del sonno, e *Luci della ribalta* che, secondo il mio parere, avrebbe guadagnato a durare mezz'ora di meno. D'altra parte i due film citati rompono la regola per "eccesso" e non per "difetto", come avviene per quello di Astruc. Si deve aggiungere che i registi che hanno cercato di risolvere il problema mettendo d'accordo capra e cavoli, da *Carnet de bal* di Duvivier al recentissimo *Altri tempi* del nostro Blasetti, non hanno combinato niente di buono. Il raggruppare episodi vari sotto un denominatore comune rivela fatalmente l'artificio; non solo, ma il desiderio di concentrare in un solo film molti episodi diversi induce il regista a concentrare eccessivamente i vari temi desunti dalla letteratura. Il migliore degli episodi di *Altri tempi*, che è quello ispirato da «Memorie lontane» di Guido Nobili, risulta di difficile lettura a chi non conosca le "nuances" dell'originale; e tutta la poesia di «Maison Tellier» s'è risolta, nel *Piacere* di Max Ophüls, in un pittoricismo di gusto discutibile. Nei due episodi che abbiamo citato, il "tempo" narrativo era troppo difforme da quello del "tempo" dell'archetipo letterario: ciò che procurava in ultima analisi una distorsione del "senso" originale delle due vicende nate come vivacissime intuizioni poetiche e finite, come cinema, in una qualità marginale. A riprova si osservi come competenti e pubblico siano restati favorevolmente colpiti dalla coincidenza, in due pellicole americane recenti: *Stasera ho vinto anch'io* di Robert Wise e *Mezzogiorno di fuoco* di Fred Zinnemann (nell'originale, rispettivamente, *The Set-up* e *High Noon*) del "tempo" narrativo e del "tempo" reale in cui si svolge l'azione. Sono piccole ricerche, che alcuni pensano meramente tecniche ma che invece si risolvono in contributi poetici (vedi la scoperta, fatta da Preston Sturges, del "narratage", al tempo di *The Power and the Glory* [1933], procedimento poi svaccato dai mestieranti); vedi, per esempio, l'intelligente sfruttamento che George Cukor ha saputo fare nel contrasto visivo-parlato nell'interessante *The Marrying Kind* (*Vivere insieme*, con Judy Holliday, Aldo Ray) nel quale si vede che le parole sono all'opposto di ciò che l'immagine ci suggerisce. Con un risultato dialettico spiritoso.



...Egli ne è ossessionato e non fa che pensare a lei, finché una notte se la vede entrare in camera, muta ed appassionata e realizza con lei un sogno d'amore, turbato da un senso d'angoscia...

Innamoratosi del testo di Barbey, il regista di *Rideau cramoisi* ha pensato di poter trasfondere in celluloido la cupa vicenda con un minimo di scarto nei confronti del testo letterario. Niente di ciò che veramente importa, è sacrificato; il commento parlato riproduce con notevole fedeltà le espressioni dello scrittore; la mancanza del dialogo serve ad accentuare il clima ossessivo che altrimenti la macchina da presa, in questo caso disservita dalla colonna sonora, non sarebbe riuscita a rendere. Astruc è caduto naturalmente in alcuni difetti che fanno sì che il suo film risulti più esemplare nella sfera delle possibilità future della sua tesi che in quella dei risultati già accertati. Intanto, come tutti gli esordienti, Astruc ha avuto davanti agli occhi gli esempi di maestri evidentemente studiati a fondo. Non si tratta di francesi, ma di Hitchcock e di Wyler. E attraverso costoro, si intravede l'influsso dei registi migliori dell'espressionismo tedesco: le scale da incubo, gli specchi che riflettono visioni paurose, i pesanti drappaggi non sono farina recente nel mulino dell'arte del film.

I pregi del *Rideau cramoisi* bilanciano però con efficacia i difetti. Intanto l'eroina è suggerita con arte notevole. Bisogna dire

che Anouk Aimée è l'interprete ideale di questo racconto "d'angoscia". Muta, segreta, ardente e, nello stesso tempo, di ghiaccio, è in gran parte per merito suo se la strana storia ci prende, ci impaurisce e commuove. Il momento in cui, senza che ce l'aspettiamo, essa afferra sotto la tavola la mano dell'ufficiale col pericolo di farsi scoprire dai genitori ignari, rivela la presa di un regista da cui è lecito aspettarsi molto.

Il silenzio dei protagonisti e la concisione del film raggiungono un altro risultato cospicuo. La vicenda si snoda negli ultimi anni del gran Settecento: cioè quando il secolo è già romantico e napoleonico "in nuce". Anche nell'originale la storia è narrata da un tale e la si dà come accaduta molti anni prima. Evocata, dopo centocinquanta anni dalla data ideale, l'avventura del giovane ussaro (raffigurato con sufficiente verisimiglianza dall'attore J. C. Pascal) è in un certo senso materia da pellicola storica. Il racconto "fuori campo" e il silenzio dei drammatici protagonisti gli restituiscono il suo vero carattere "magico": nella linea delle storie del secondo "sturm und drang", della nordica «Weltanschauung», tra Chamisso e Hoffmann.

**PIETRO BIANCHI**

...finché una sera la ragazza, venuta a raggiungerlo, muore nella sua camera, mentre egli la stringe a sé. Accortosi che la ragazza è morta, il giovane terrorizzato dal timore dell'ormai inevitabile scandalo...

...tenta invano di riportare la ragazza morta nella sua camera; ma accortosi dell'impossibilità di tale ripiego, ricorre per aiuto al proprio comandante, che gli consiglia di lasciare immediatamente la città.



# ASSENTE L'ITALIA DAGLI SCHERMI BRASILIANI

DEI film esteri proiettati a San Paolo nell'attuale stagione, sono stati particolarmente apprezzati dal pubblico brasiliano A Streetcar Named Desire, Death of a Salesman, Viva Zapata, Rashomon, Dieu a besoin des hommes: sempre assenti dagli schermi brasiliani i film italiani. Sono pure stati presentati vari film di produzione nazionale fra i quali meritano una particolare menzione Joao Gangorra e Simao o Caolho.

Con Joao Gangorra Alberto Pieralisi ha confermato d'essere uno dei più dotati registi brasiliani. La vicenda del film, tratta dalla commedia "Esta muher é minha" di Magalhaes Junior, è imperniata sui casi di Joao Gangorra, un garzone di macellaio che acconsente a sposare l'amante del suo padrone (il quale è anche il signorotto del paese) per salvarlo dalle male lingue e dalla riprovazione del Vescovo. Per compensarlo, il padrone gli regala la macelleria, una casa e l'automobile. I due, sposatisi così dapprima per convenienza, finiscono infine con l'amarsi e Gangorra, acclamato eroe per essere entrato nella gabbia d'una feroce leonessa, viene anche eletto sindaco. L'esilità e la convenzionalità della trama sono state dal Pieralisi compensate con le risorse di una felice vena narrativa che gli ha permesso di tracciare un quadro vivace, arguto e divertente dell'ambiente paesano e del suo complesso quanto meschino mondo di pregiudizi, di ipocrisie, di pettegolezzi e di rivalità. Il film, particolarmente nella seconda parte, risente della sua origine teatrale, ma Pieralisi è abilmente riuscito a punteggiarlo di buone trovate, come quella del protagonista che, inginocchiato sul letto, passa gradatamente dalla preghiera a una discussione mimica con Dio.

Con questa realizzazione, dopo i buoni risultati già ottenuti in Comprador de Fazenda, Pieralisi si è dimostrato particolarmente sensibile al piccolo mondo della provincia brasiliana, delineando una serie di tipi rappresentativi e caratteristici. Anche la comicità, che risulta spontanea e ben dosata, impiegata in funzione espressiva di una determinata mentalità e inserita in una visione critica dell'ambiente provinciale brasiliano, acquista un suo ben determinato valore. Particolarmente apprezzabile l'interpretazione di Walter D'Avila che ha fornito una buona prova delle sue possibilità comiche ed espressive.

Simao o Caolho, ispirato alle cronache di Galeao Coutinho, ha segnato il debutto di Cavalcanti nella Cinelandia brasiliana. Il suo merito principale e indiscusso è l'aver dato al cinema brasiliano un apporto squisitamente "indigeno": dalle graziose e romantiche rievocazioni della San Paolo di vent'anni fa, alla San Paolo odierna, da certi saporosi appunti documentaristici ai quadretti di colore tipicamente brasiliani. Unico appunto che si può fare al film, e che deriva particolarmente dall'impostazione del

soggetto basato su vecchie cronache, è la frammentarietà che rende alquanto discontinua la narrazione. Cavalcanti si è soffermato volentieri sul particolare, sulla pennellata saporita, sulle sfumature, senza preoccuparsi eccessivamente di dare una maggiore organicità al racconto, cosicché il film risulta prevalentemente un mosaico di episodi e di indagini ambientali e introspettive, pe-

raltro ricche di notazioni felici e di scandagli profondi nella loro apparente semplicità. Caolho vuol dire orbo di un occhio e per questa sua minorazione Simao, il protagonista soffre di un particolare complesso. Un giorno, addormentatosi nel cortile di casa sua, sogna di riavere quell'occhio che, essendo dotato di magici poteri, lo aiuterà a salire i gradini della ricchezza e della notorietà politica, sino a diventare Presidente della Repubblica, finché il film si conclude poi con l'amaro risveglio.

Attorno a questo tema centrale, Cavalcanti ha inserito vari caratteristici episodi della vita di Simao, creandone un personaggio la cui grazia, ingenua furberia e umanità costituiscono una delle cose più belle del film. Un accenno tutto particolare merita infine l'interpretazione efficacissima di Mesquitinha, nel ruolo del protagonista.

**SERGIO TOFANI**



Sopra: Un'inquadratura del recente film di Cavalcanti Simao, o Caolho con l'attore Mesquitinha. Sotto: Il matrimonio del garzone del macellaio con l'amante del suo padrone in Joao Gangorra.



# IL CINEMA ITALIANO VISTO DA UN INGLESE

LEGGERO la prefazione di Vernon Jarrat al suo volume « The Italian Cinema », ho appreso quasi improvvisamente che 100 lire del 1912 equivalgono a 366 lire del 1930, a 621 del 1938, a 5250 del 1944, a 26.129 del 1948. Anzi, per un raggriccante errore di stampa (se ne commettono dunque anche nelle stamperie straniere), l'anno 1944 è diventato il 9144, facendomi toccare per un attimo, e con la sola immaginazione, un tempo tanto distante dell'avvenire, in cui non solo il cinematografo sarà forse lettera morta, ma l'uomo stesso, superati i limiti massimi di anzianità, sarà magari rientrato definitivamente nell'indifferenza spaziale e temporale.

I dati relativi alla svalutazione della lira potranno servire per qualsiasi altro calcolo o impresa: forse il desiderio e il compiacimento di intrattenere i lettori con una piccola lezione di zelo, deve aver convinto Vernon Jarrat a occuparsi dei costi comparati dei film, materia questa che non sembra far parte in nessun caso dell'estetica del cinema. Ma non è male stupirsi fin da ora del milione speso dalla "troupe" Pastrone, avanti la prima guerra mondiale, per *Cabiria* (1914). E di stupore in stupore, si vedrà segnato in questo libro il nome di Francesca Bertini, come l'attrice che, avendo cominciato la sua carriera con una sola posa nel film *Rosa di Tebe* (1912) della "Cines", arrivò a strappare ai produttori dell'epoca un contratto di due milioni per otto film. Si era nel periodo della produzione italiana, che corre dal 1912 al 1921. Questi esempi, presi, per pura occasione, dalle pagine del primo libro inglese che affronti il cinema italiano con un panorama completo ed esauriente, rivelano tuttavia — nel punto di vista dell'autore — l'intenzione di riconoscere nei rapporti fra capitale e produzione italiana una connessione profonda, e quasi drammatica, più diretta che in qual-

siasi altro paese del mondo con industria cinematografica sviluppata.

Un acuto punto di vista — per uno straniero — aver compreso che il dialogo capitale-produzione raggiunge in Italia un buon settantacinque per cento di incidenza, sia positiva che negativa, sul potere di realizzazione e sulla qualità dei film. Si può dire, ancora meglio, che l'aleatorietà di certa industria cinematografica italiana ha contribuito a creare una media di produzione spesso qualitativamente troppo scadente, ma è stata altresì uno dei motivi peculiari di alcuni "capolavori" del dopoguerra che vanno in genere sotto la etichetta del neorealismo. Questa aleatorietà, questo continuo stato di preoccupazione, che brucia uomini, attrezzature, imprese in un clima surriscaldato e talvolta pionieristico, ha la responsabilità di tanti, troppi film eccessivamente brutti; ha il pregio degli audaci colpi di mano d'arte, che abbiamo detto.

Vernon Jarrat ha potuto rendersi accuratamente conto di queste cose, essendo vissuto in Italia dal dopoguerra immediato, dapprima come ufficiale delle truppe alleate, e quindi in qualità di addetto alla sezione cinematografica dell'ambasciata d'Inghilterra a Roma. Egli ringrazia Calvino e il povero Pasinetti per molte notizie. E dedica il libro a Enrico Guazzoni, « al primo dei grandi registi italiani », ed a Roberto Rossellini, l'« ultimo ».

Il cinema italiano è senza dubbio un cinema disperatamente alla ricerca di costi bassi. Questo avviene fin dall'epoca delle origini. I costi alti sembrano rendere impraticabile la sua zona a una quantità di giovani e aspiranti cineasti che vi potrebbero immettere il massimo delle loro idee e della loro freschezza inventiva. In Italia, ci si sforza di fare un film per vent'anni, e al ventunesimo si comincia a farlo nelle condizioni peggiori. Essendo un'industria diffi-

cile, il cinema a queste condizioni cade completamente nelle mani dell'industriale, con tutte le incompetenze, le investiture dall'alto, le intrusioni di gusto, che rendono amara e tardiva la parabola del regista. In Italia, un regista che si rispetti, e che sia affermato e conosciuto anche all'estero, ha almeno quarantacinque anni. Blasetti è del 1900, De Sica è del 1902, Rossellini, Zampa e Soldati sono del 1906. Alla loro stessa età, Frank Capra e John Ford possono lavorare comodamente da almeno venticinque anni, e si può dire tranquillamente che hanno prodotto nel periodo della loro giovinezza le loro opere migliori.

Henry Troyat, lo scrittore francese di origine russa, che ha visitato recentemente anche l'America, ha scritto: « Le possibilità del cinema, come le possibilità delle steppe, sono immense, incalcolabili. La grande epoca delle scoperte comincerà il giorno in cui sarà trovata la maniera di girare dei film con capitali minimi, e di sbarazzare gli artisti dal controllo dei finanziere. Contrariamente a quanto accade nel campo industriale, il buon mercato diverrà la condizione essenziale della qualità ».

Quest'ultima affermazione potrebbe essere capovolta. Essa in genere va capovolta per quel che riguarda la media di produzione; può significare qualche cosa di positivo in una produzione di eccezione, o sperimentale.

Se noi rappresentassimo con un grafico lineare l'andamento del cinema italiano durante mezzo secolo di vita, esso non avrebbe come risultato né una retta né una parabola né una curva in flessione; ma un succedersi duro e quasi automatico di punte acute o di maggiore elevazione, e di punte basse o di depressione. Questi riferimenti grafici non riguarderebbero solo la classe artistica, o solo le spese finanziarie, o gli incassi, o le affermazioni mondiali. Essi sarebbero i punti di congestione confusi di una macchina profondamente complessa, in cui arte, industria e risultato commerciale non trovano nessun motivo di discriminazione ma una complicità assoluta.

Gli albori, con la nascita della "Cines" fuori Porta San Giovanni a Roma e della produzione "Antonio Ambrosio" a Torino, con i comici francesi importati in Italia, Marcel Fabre (Robinet) e André Deed (Gribouille in Francia o Cretinetti in Italia), con i film storici (i vari *Catilina*, *Giovanni dalle Bande Nere*, *Macbeth*, *Brutus*, *Lucrezia*, *Amleto* e *Sardanapalo* di Mario Caserini), trovano le loro sussistenze nei seguenti motivi: a) le estreme semplicità di intenti dell'operatore e dello sceneggiatore facilitano di molto il compito del regista ed anche il piano finanziario del produttore; b) le ricostruzioni storiche, in un cinema a macchina fissa, e quindi in tutto simile a una impostazione teatrale, sono infinitamente meno costose di oggi; c) certi scenaristi arrivano al cinema dalla letteratura non per motivi di lucro, ma credendo in un cinema allo stato iniziale come in una trasposizione della letteratura in immagini (Alfredo Testoni, Luciano Zuccoli, Marco Praga, Guido Gozzano, e soprattutto Lucio d'Ambra, Gabriele d'Annunzio, Renato Simoni); d) il gusto del tempo. Ma presto, questi motivi di risparmio si trasformano in motivi di maggior costo: cominciano ad abbondare le riprese di masse e in esterni, aumenta il metraggio dei film con l'aumento di dif-

Due espressioni di Francesca Bertini, una delle attrici meglio pagate del vecchio cinema italiano.





Sopra: Un'inquadratura di un vecchio film dell'Italia La caduta di Troia. A destra: Una scena della Gerusalemme liberata (sopra) e un'inquadratura della Sposa del Nilo, (sotto): due film prodotti dalla vecchia Cines.

fusione delle sale cinematografiche pubbliche, gli scrittori tendono a monopolizzare il cinema, come già la letteratura, cercando di forzare la mano all'industria; e quest'ultima si difende con il proprio peso.

Può capitare che, nelle iniziative industriali, un buon espediente per superare una crisi finanziaria, sia quello di favorire il gioco del maggior costo, aggiungendovi la grandiosità dei preventivi e le paghe più alte: un accorto e scientifico procedimento di inflazione può favorire anche qualitativamente una produzione. Si apre il periodo dei "film fiume": sollecitato nel suo decisivo bisogno di divertimento — proprio nel periodo prebellico, così minaccioso nelle sue aspettative — il pubblico risponde con alti incassi.

Il regista può uscire dalla sua fase sperimentale, per trasformarsi, film dopo film, in una specie di capitano in terraferma, in un dirigente di effimera azienda. Sopravvive il Griffith italiano: Enrico Guazzoni. Dinamismo umano ed energia sono le sue qualità peculiari: al suo attivo, due capolavori del film storico, come tutti sanno: il *Quo Vadis?* (1913) e *Messalina* (1923). Si può dire che Guazzoni sia stato, come afferma Vernon Jarrat, il primo "grande" regista? Se dovessimo giudicarlo il valore dalle sue prove in epoca di film sonoro — *La figlia del Corsaro Verde* (1941) o *I Pirati della Malesia* (1941) o *La Fornarina* (1942) —, il triste chiudersi della sua carriera di cineasta cancellerebbe tutto l'eccezionale valore, non di rottura ma di superamento, di ogni suo precedente in quelle prime lontane prove; se dovessimo giudicarlo con i metri estetici, che i teorici del cinema si sforzano di applicare alla decima musa, la sua perfezione di ricostruttore di epoche storiche non basterebbe certo al collocamento di un clima, di una patina creativa, di un vigore lirico, che giustificano la qualifica d'opera d'arte. Ma è inutile chiederselo: converrà ripetere, a questo punto, un interessante esempio portato da Giorgio Prosperi qualche anno fa: « La differenza fra gli oggetti del cinema e quelli dell'arte consiste nel fatto che gli oggetti dell'arte sono di per sé... posseggono una autonomia spirituale che li fa bastare a se stessi, mentre gli oggetti del cinema suggeriscono, si avvicinano, tendono indefinitamente a qualche cosa che è al di là delle loro concrete possibilità ». E l'esempio è calzante: il mare di Melville nella "Balena bianca" non lo rincontreremo mai più, se non nelle pagine di quel libro; mentre il mare di Pudovkin, resterà sem-

pre mare, visto attraverso l'occhio fotografico, come il mare di Posillipo o quello del Lloyd Triestino. È chiaro quindi, che per mettere Guazzoni all'apice di una certa epoca cinematografica, Jarrat non si sia proposto quei quesiti di ordine estetico. Ma egli vede — è da presumersi — nel regista, una specie di antitesi organica del finanziere. Grande regista è quindi colui, che riesce o a superare con la sua personalità le pressioni e i gusti della finanza, o colui che, come Rossellini o De Sica, si viene a confondere con la figura del produttore unendo la propria personalità in essa.

Dobbiamo ripetere che il problema è più imminente in Italia che in qualsiasi altro paese. Lo era già all'epoca del muto, quando organizzatori e registi avevano bisogno del sussidio e della malleva della nobiltà, dei magnati e dei politici del tempo; mentre in Francia i "patrons" del cinema, come Beaumont, Pathé, Benoit-Lévy, giravano seguendo liberamente la propria ispirazione con inchieste lunghe a volontà, e a loro piacimento; e in America Charlot o Mack Sennett ebbero presto la loro produzione in proprio. E il problema, in Italia, si è continuato ad aggravare dopo. I rapporti tra regia e produzione nascondono spesso atteggiamenti di reciproca diffidenza, che non vediamo in nessun altro paese, dove l'amministrazione finanziaria controlla un grande giro di film, e i singoli "producers" sono organizzatori generali più vicini al regista.

Gli anni dopo la prima guerra mondiale, segnano due fatti importanti: l'intrusione del capitale americano nella produzione italiana, e la sopravvivenza del film storico. Il primo di questi fatti prelude alla decadenza del film italiano sul piano internazionale. Al mito di Guazzoni, che riusciva a sostituirsi con estro nelle parti del regista, dello scenografo, del costumista, del decoratore, succede — negli ambienti tecnici romani — il mito di Henry King, venuto a girare, con grande possibilità di mano d'opera e novità di mezzi tecnici, *Romola* (1924), ed anche *The White Sister* (1926).



A ciò si aggiunga, l'insistenza sui temi del film storico. A questa tendenza risponderà il giovane Blasetti, fondando la rivista « Cinematografo ». A Blasetti, a cui toccherà parecchi anni dopo la ventura di girare un nuovo *Fabiola*, va il merito, con *Sole* del 1929, di aver interrotto la vecchia formula dannunziana in una ripresa diretta e realistica di paesaggi e di gente vera.

Come in tutte le piccole rivoluzioni intellettuali, Blasetti pone la sua opera creativa in una posizione polemica, contro la grossa industria, e facendosi imprenditore diretto fonda l'*Augustus Film*. Questo dell'impresa diretta appare l'unico modo in Italia, anche allora, per eludere i trusts industriali, ed esprimere nei limiti delle proprie forze il proprio messaggio creativo.

Le conversioni alla dittatura fascista di aliquote dell'intellettualità italiana, l'espandersi di questa dittatura a tutte le manifestazioni, anche le meno politiche, della vita nazionale, interruppero i frutti di questa piccola rivoluzione, di cui Blasetti, pur attraverso la vena laudatoria del fascismo che si deve riportare allo spirito e al clima del tempo, fu il meritevole iniziatore. Le autorità del fascismo parvero preconizzare un detto di André Malraux di cui potrà servirsi qualunque dittatura dell'avvenire: « Il cinema si rivolge alle masse, e le masse amano il mito ». Dovendosi costruire "ab origine" un mito ed un'educazione fascista, il cinema divenne il più ampio e diretto campo strategico della propaganda di quel regime.

Il verbo realista, che naturalmente avrebbe saputo travolgere parte dell'impalcatura capitalistica con il suo minor costo di ripresa, e che avrebbe dato un duro colpo, per sua virtù naturale alla retorica ed all'a-



A sinistra: Elena Sangro nel *Quo Vadis?* di Guazzoni. Sopra: Una scena del medesimo film.

pologetica formale, fu adattato, da *Camicia nera* (1933) a *Luciano Serra pilota* (1938) a *Bengasi* (1942), alle più precise disposizioni della propaganda. Il film storico fu fatto risorgere, come Lazzaro dalle sue ceneri, forzosamente, e pavesato di quegli stessi accenti totalitari. Il tutto con l'aggravante del parlato, che rendeva più evidente la contaminazione. Giovanni dalle Bande Nere fece saluti e giuramenti romani, ed espresse discorsi del duce. Il sonoro moltiplicava spazialmente i difetti congeniti di quei colossi; sotto questo aspetto non aveva tutti i torti Mauriac: « Con il parlato il cinema, secondo me, ha perso lo stato di grazia... E soprattutto quando si tratta di film in costume. Che volete che vi dica, mi vien da ridere, a sentir parlare Luigi XIV, Cleopatra o Dagoberto... ».

Proprio così. Almeno dieci anni di squalore accompagnarono la fervida e controllata operosità di quella industria di stato. Ci si consolava con i telefoni bianchi. I film americani, per decreto legge, non venivano, più importati. La dichiarazione di Dino Alfieri, ministro della cultura popolare, diceva, con la caratteristica mancanza di cultura del tempo: « Sono esclusi dal divieto di importazione i film di Walt Disney, perché con essi si entra nel campo della poesia... ».

Dopo questi dieci anni, nel clima di guerra, il comandante De Robertis riesce a forzare il blocco della fatua retorica e dell'impostura dei fogli d'ordine del partito. La silenziosa, la dignitosa poesia del combattente viene interpretata da De Robertis con consistente pudore. *Uomini sul fondo*, del 1940; *La nave bianca* del 1942; *Alfa Tau* del 1943, *Marinai senza stelle* ed *Uomini e cieli*, sempre del 1943. Rossellini porterà, al di là dei giorni della sconfitta, l'eredità di quegli insegnamenti. Il film torna alla realtà.

Vernon Jarrat dice di Rossellini: l'ultimo grande regista. Guazzoni è l'uomo rappresentativo di un'epoca d'oro del cinema italiano; Rossellini l'esempio più tipico e riconoscibile di un'altra epoca d'oro. Guazzoni non fu il portato di nessuna scuola; ed il suo magistero non lasciò tracce, se non deteriori, in altri registi. Rossellini è anche lui, in definitiva, un isolato. Egli, fra tanti "realisti" — come erano romanzieri realisti Fogazzaro e Verga, Zola e Matilde Serao — è l'unico "neorealista" nel senso stretto che si vuol dare a questo termine. Egli ha veramente portato la cronaca nel film. Non importa se il suo metodo di ripresa sia più o meno lento o più o meno stenografico, più o meno casuale; non importa se la sua sceneggiatura venga, come i fatti di cronaca nera che si raccolgono ogni notte nei commissariati, scritta e girata giorno per giorno. Gli episodi di *Paisà* (1946), di *Roma città aperta* (1945), di *Germania Anno Zero* (1947) sono un perfetto taccuino, riprodotto visivamente, della vita quotidiana di certi giorni di questi anni. Mai la retorica è stata così duramente sconfitta dal cinema, con un'altra retorica interiore più vera, che è l'emergenza e la scelta di un fatto su altri: il che significa che "episodio", per Rossellini, vuol dire "sottolineatura", ma in un modo quanto mai diverso dai calligrafi.

Forse Vernon Jarrat, da osservatore straniero, non si avvede compiutamente, di questa autonomia del fenomeno Rossellini dalla scuola realista del *Vivere in pace* (1946), di Zampa, del *Sciuseià* (1946), di De Sica, del *Caccia tragica* (1947), di De Santis, del *Senza pietà* (1948), di Lattuada. Eppure, questa autonomia lo aiuterebbe, nella definizione di Rossellini tra i veri registi del mondo. Tra quei registi, come il Flaherty di *Mohana* (1925), che si sono rifiutati, scandalisticamente o no, al clima burocratico dei giorni di lavorazione obbligati.

Non si può dire certo che Rossellini sia un regista economo. Egli insegna tuttavia, con il suo stile cinematografico, una strada al cinema italiano che tenda all'emancipazione dall'industria. Nemmeno cooperative

di tecnici basterebbero per questa emancipazione. Forse basterebbe un finanziamento anodino, e senza personalità, cui si aggiungessero gli apporti di lavoro di tutti. Questo è il segreto del nuovo cinema italiano, questa indipendenza parziale dalle attrezzature. Parlino, a favore di questa tesi, i film italiani girati nel 1944, quando la mancanza di attrezzature era, come è chiaro, massima. Ed erano tuttavia dei film interessanti: *Roma città aperta*, *Il processo delle zitelle*, *Il mondo vuole così*, *Matia*, *Due lettere anonime*, *I dieci comandamenti*, *Desiderio*, *Quartetto pazzo* (girato quest'ultimo addirittura alla macchia).

Vernon Jarrat assicura che uno dei più vitali coefficienti del neorealismo italiano consiste nella natura ambientale e nel clima. Il clima quasi sempre stabile può aiutare la macchina da presa a tenersi lontana dagli "studios": « Ho capito Hollywood attraversando l'Italia in automobile — diceva René Clair pateticamente. — Se il cinema americano si facesse a New-York sarebbe già molto meglio ».

Nella lotta silenziosa e costituzionale tra il cinema italiano e i suoi finanziatori, avvertita dal Jarrat senza che lui stesso osi parlarne espressamente nel suo libro, e forse per un eccesso di deferenza verso gli sforzi continui del film italiano verso una produzione migliore, si sta arrivando di nuovo a una situazione tesa. I successi del film neorealista portano al rialzo certi registi e certi attori, e le loro pretese. Alcuni film costano quattro volte più di quanto dovrebbero. Capita perciò che film con certe firme siano più costosi dei tanto deprecati colossi.

Una rivoluzione fallita? Credo che questo avvenga proprio per quell'eccesso di ingerenza dei finanziatori di cui si è parlato. Essi pagano a carissimo prezzo il loro eccesso di controllo nella gestazione di un film. Forse qualsiasi crisi di alto costo sarebbe risolta se si avesse il coraggio di consegnare anticipatamente nelle mani dei registi una rigorosa cifra globale, con cui essi fossero tenuti a pagare se stessi e tutte le spese del film a "forfait", e consegnare poi la loro opera, la migliore possibile, al giudizio di tutti.

MASSIMO FRANCIOSA

# FILM DI QUESTI GIORNI

## LUCI DELLA RIBALTA

(Limelight)

Soggetto, sceneggiatura, regia, musica: Charles Chaplin - Fotografia: Karl Strauss - Scenografie: Eugene Lourie - Interpreti: Charles Chaplin (Calvero), Claire Bloom (Terry), Sidney Chaplin (Neville), Nigel Bruce (Postant), Norman Lloyd (Bodilink), Buster Keaton (compagno di Calvero), Marjorie Bennett (la padrona di casa). Personaggi del balletto: André Eglevsky (Arlecchino), Melissa Hayden (Colombina), Charles Chaplin, Charles Chaplin Jr. e Wheeler Dryden (pagliacci). - Produzione: Charles Chaplin.

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 *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 commozone tende ad aver la meglio sulla liberazione del riso. Opere, tutte due, che risuscitano 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 sommerso 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, ovvia-

mente, 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 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 inquietante 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 fi-

glio, 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. E' 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 degnamente. Avvenuta questa chiusura, egli potrà sentirsi la fantasia e la coscienza più sgombrare, e pensare, se del caso, ad altri *Verdoux*, che non potranno comunque più giungere intempestivi.

A Clair succede 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 sbagliato nel tentare 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. Soffersse 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 imbevversi 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, appunto perché Chaplin già si è compiutamente misurato con esso altre volte), ma perché il clown Calvero è finito. Il trionfo della sua "réentrée" 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 stesso; 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, parlando, 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 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-Pigmaliione 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'atto 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 deterioro 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 Strauss, 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 stramento 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.

Regia: Roberto Rossellini - Soggetto: Roberto Rossellini - Sceneggiatura: Roberto Rossellini, Sandro De Feo, M. Pannunzio, Ivo Perilli, Diego Fabbri - Dialoghi: Roberto Rossellini - Fotografia: Aldo Tonti - Scenografie: Virgilio Marchi - Musica: Renzo Rossellini - Interpreti: Ingrid Bergman (Irene Richard), Alexander Knox (George Richard), Sandro Franchina (Michele, figlio di Irene), Giulietta Masina (Passerotto), Teresa Pellati (Ines, prostituta), Ettore Giannini (Andrea, intellettuale di sinistra), Maria Zanolli (la spazzina di Primavalle), Marcella Rovena, Silvana Veronesi, Alfredo Browne, Giancarlo Vigorelli, C. William Tubbs, Eleonora Barraco, Giuseppe Chinnici, Alfonso Di Stefano, Alberto Plebani, Tina Perna, Gerda Forrer, Rodolfo Lodi, Charles Moses, Jane Sprague, Mariemma Bardi, Barbara Berg, Erik Blyte, Elisabetta Cini, Dany Guy, Attilio Dottesio, Gipsy Kiss, Marinella Marinelli, Gianna Segale, Graziella Polacco, Alessio Ruggeri, Francesca Uberti, Bernardo Tafuri - Produzione: Ponti-De Laurentiis, '52.

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 sopra tutto, 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 gioco 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



(Sopra e nella pagina successiva). Due inquadrature di *Europa '51*, l'ineguale film di Rossellini nel quale la Bergman sostiene il proprio personaggio con ricchezza di motivazione psicologica.

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 significativo. 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 insinuarsi 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 Gianini, 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 popola 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 corallità. 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 la-

voro 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 gioialità 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 aper-



ture 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 sopra tutto 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. E' 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 sopra tutto 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

**Regia:** Federico Fellini - **Soggetto:** Federico Fellini, Michelangelo Antonioni e Tullio Pinelli - **Sceneggiatura:** Federico Fellini, Tullio Pinelli e Ennio Flaiano - **Fotografia:** Arturo Gallea - **Musica:** Nino Rota - **Produttore:** Luigi Rovere - **Interpreti:** Brunella Bovo (*Wanda Giardino in Cavalli*), Leopoldo Trieste (*Ivan Cavalli*), Alberto Sordi (*Lo sceicco bianco*), Giulietta Masina (*Cabiria*), Lilia Landi (*Felga*), Ernesto Mirante (*regista di fumetti*), Fanny Marchiò (*Marianna Vellardi*), Gina Mascetti (*moglie dello sceicco*), Enzo Maggio (*portiere d'albergo*), il comico Poldino - **Produzione:** P. D. C., 1952.

IL SOGGETTO de *Lo sceicco bianco*, dopo esser passato di mano in mano (ne avevano vagheggiato 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 tut-

ti 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



Due momenti di *Lo sceicco bianco*, interessante debutto registico di Federico Fellini: (Sopra) L'incontro di Wanda (Brunella Bovo) con lo «Sceicco» (Alberto Sordi) fiabescamente sospeso a un'altalena tra gli alberi. (Sotto), la duttile maschera dell'attore Leopoldo Trieste.

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, fiabica. 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'incontro 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 virile 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* (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 (1). 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 anche di una errata scelta di attori o di non attori (come il Margadonna, che sarà meglio torni a far lo sceneggiatore). Frangente 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, compiacendosi, 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

Regia: Jean Delannoy - Soggetto e sceneggiatura: Jean Delannoy, Henry Jeanson, Roland Laudenbach, Emilio Cecchi - Fotografia: Robert Lefebvre - Scenografie: Serge Pimenoff - Interpreti: Michèle Morgan (la moglie, attrice), Jean Gabin (il marito, medico), Walter Chiari (l'amante, pittore), Doris Duranti (sè stessa), Lia di Leo (infermiera), Marie France (la figlia), Simone Paris (Mony), Jacques Dalbo (Taboureaux) - Produzione italo-francese: Cines - Franco London film, 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 intimiditrice 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 suggestione. Inutile ricordare l'impegno, elevato in senso morale, oltre che psicologico, di film come *Dieu a bescin des hommes* o *Le garçon sauvage*.

Con *L'ora della verità* 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 «confessio-

(Sopra). Un altro momento di *L'ora della verità*. (Sotto). La sensibilissima Michèle Morgan e Walter Chiari in *L'ora della verità*, l'abile ma non eccessivamente riuscito film di J. Delannoy.



ne « 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 sospensione, ma perché la soluzione della crisi nell'ahimè 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'indiaiolata 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 avvezza a tirare infallibilmente di pistola, la quale si trova eternamente nei guai, nel concentrare 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 risollewa 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 andato 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* (*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 che 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 Kisternaekers valentuomini come il Brancati e il Chiari. Ho il sospetto, oltre tutto, che una riesumazione del genere rischi di non costituire neppure un gran buon affare di casetta. 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 attri-

buir 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 « pout-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 sovrappiù 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 Ferranacolor, che ci riporta né più né meno che alla preistoria del colore cinematografico.

E' evidente, da un po' di tempo in qua, il tentativo volenteroso 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 sopra tutto 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 donne « allegre », che rivelan d'essere tutt'altro che tali. Anche la recitazione di Totò, evidentemente abbandonato a se stesso, risente della stessa corvità, che si denuncia con iterazioni superflue, risaputi giochi di parole e via dicendo.

GIULIO CESARE CASTELLO

(1) Edgardo Pavesi, *Lo sceicco bianco*, in *Cinema*, 15 novembre 1951.

# COME SARÀ IL CINEMA FRANCESE NEL 1953?

Parigi, dicembre.

E' D'USO, all'inizio d'ogni anno, anticipare pronostici su ogni cosa. Il cinema non fa eccezione a questa amabile regola e molti indovini si sforzano di rispondere alla domanda: come sarà il cinema francese nel 1953?

I pessimisti pongono l'accento sulla crisi, asseriscono che il pubblico tende a disertare i cinematografi e aggiungono che se lo Stato non interviene ad aiutare i produttori questi dovranno interrompere la loro attività. Altri invece, come M. Flaud, direttore del "Centre National du Cinéma", stimano che i film francesi hanno guadagnato in qualità più di quanto abbiano perso in quantità, scorgono una ripresa degli incassi negli ultimi mesi del 1952 e affermano che la "loi d'aide" arriverà opportunamente a soccorrere i produttori. Ma la "loi d'aide" non è ancora stata votata, anzi non si sa ancora di

quale tenore potrà essere e la crisi governativa non può che ritardare la sua adozione da parte del parlamento: il che è molto scoccante.

D'altra parte è evidente che dai nostri teatri di posa sono usciti buoni film, il cui valore non è sempre legato ad un'autentica originalità: ma piacciono e fanno buoni incassi, il che non è da disprezzare. Le esperienze di coproduzione franco-italiana hanno dato buoni risultati e naturalmente se ne è concluso che la formula meritava attenzione e non manca il proposito di estenderla.

Attualmente sono in lavorazione una dozzina di film, mentre un'altra dozzina è stata annunciata, senza contare i progetti ancora vaghi di parecchi registi.

Il 1953 non s'annuncia quindi tanto male quanto certuni affermano e si può trovare nel ricordo e nell'esperienza qualche mo-

tivo di speranza. E' stato più volte detto che la nostra industria cinematografica era sull'orlo del fallimento, che i teatri di posa stavano per essere chiusi e che tutto sarebbe stato abbandonato...

E il cinema francese non è mai morto... I miracoli si verificano più d'una volta.

Fra i nuovi film proiettati recentemente a Parigi sono: *La Fête à Henriette*, *Elle et Moi* e *Le Fruit défendu*.

Il regista Duvivier e il dialoghista Jean-Paul Scaillet si sono associati per scrivere la sceneggiatura del primo, che è un film ricco di fantasia. Il filo conduttore di *La Fête à Henriette*, che non è possibile riassumere nei dettagli, è questo: due sceneggiatori di opposto carattere collaborano all'elaborazione d'un film. Il primo, un brav'uomo, vuole solo la felicità dei personaggi che inventa, mentre il secondo, che è una



La metamorfosi ambientale del romanzo di Simenon « Lettre à mon juge » nella sua trasposizione cinematografica ne snatura il senso originale.

specie di discepolo di J. Hadley Chase, trova un particolare piacere nel porre i suoi eroi in situazioni inverosimili e terrificanti. A seconda delle alternative e contraddittorie spinte dei due scrittori, i personaggi passano dal comico al tragico, dai dolci progetti alle cupe disperazioni, dal romanzo sentimentale al dramma poliziesco. La "festa d'Enrichetta" è il giorno di Sant'Enrico, che ricorre il 14 luglio, e tutta l'avventura, a seguito di questa voluta coincidenza, si svolge in un'atmosfera da festa nazionale, con luminarie e balli popolari.

Il virtuosismo della tecnica di Duvivier e l'ironia del dialogo di Jeanson contribuiscono a fare del film un'opera "chatoyante", dagli imprevisti rimbalzi e dalle situazioni spiritosamente sfruttate. La partitura di Georges Auric apporta alle immagini ed alle parole un complemento musicale d'un humour delicato.

Nell'interpretazione di questa storia a "double face", che esige dagli attori una recitazione su doppio registro, con frequenti cambiamenti di tono, gli interpreti hanno posto il loro massimo impegno e citiamo, nei ruoli principali, Danny Robin, Hildgarde Neff, Michel Auclair, Michel Roux.

Alla sua presentazione in due grandi cinematografi parigini, La Fête à Henriette ha sollevato proteste. Degli sceneggiatori hanno proclamato attraverso la stampa ed a mezzo dell'autorità giudiziaria d'essere i veri autori del film. Ciascuno di essi ha rivendicato la paternità per sé solo, cosicché i pretendenti cominciano col non essere nemmeno d'accordo tra di loro: il che complica maggiormente le cose. Nel dibattito non sono però ancora intervenuti né Jeanson, né Duvivier che hanno purtuttavia anche loro qualcosa da dire.

Elle et Moi, realizzato da Guy Lefranc, è l'adattamento, ad opera di Lefranc stesso, di Michel Audiard e di Jean Duché, d'un romanzo di quest'ultimo: «Elle et Lui», che ha avuto il Grand Prix dell'Académie de l'Humour: il film non ha ripetuto l'esatto titolo del libro perché col titolo di Elle et Lui, fu presentato in Francia Love Affair di Leo Mac Carey.

Il racconto di Jean Duché, che comporta forse una buona parte autobiografica, è in definitiva la cronaca della sistemazione di una giovane coppia: è una lettura molto divertente ed i tre sceneggiatori ne hanno perfettamente trasposto la piacevolezza sul piano cinematografico. Il pubblico ride da un capo all'altro d'una cascata di gags tutti d'una sana gaiezza. Non è certo un film "che faccia pensare", né una commedia della quale ci si ricordi tutti i meccanismi: si passa da uno scoppio di risa all'altro, dimenticando ad ogni nuova risata il perché della precedente, ma si esce dallo spettacolo dicendo senza alcuna specie di vergogna: «Mi sono divertito tanto». Se molti film ottenessero un successo di questo genere, non vi sarebbe certo ragione di lamentarsene.

Elle et Moi sono Dany Robin e François Périer. La prima, ha decisamente percorso parecchia strada dai giorni del 1946 in cui debuttava timidamente in Les Portes de la Nuit di Marcel Carné: da allora ha interpretato film molto ineguali, ma questo di Lefranc potrà essere utile alla sua carriera. Quanto a François Périer è l'interprete



Fernandel nel ruolo del medico assassino in Le Fruit défendu, realizzato da Henri Verneuil.

ideale per una storia del genere, che richiede gioventù, finezza e fantasia.

Guy Lefranc è un giovane regista che ha debuttato nel 1950 con una nuova versione di Knock interpretata da Louis Jouvet. In seguito ha diretto Une Histoire d'amour ancora con Jouvet, poi L'Homme de ma vie (su soggetto di O. Biancoli, sviluppato da Jeanson e Audiard) del quale ha effettuato le riprese in Italia. Con Elle et Moi egli pone un nuovo punto indicativo su una strada artistica che lo può condurre abbastanza lontano.

La Lettre à mon juge è uno dei più interessanti romanzi di Georges Simenon: un uomo, condannato per aver assassinato la propria amante, vuol dare delle ulteriori spiegazioni al giudice che ha istruito il suo processo, e gli espone ciò che era stata la sua vita nel villaggio di provincia in cui esercitava la sua professione di medico, ciò che era stata la sua vita familiare nella quale tutti i dettagli erano regolati dalla moglie senza che egli avesse a prendere la minima iniziativa, gli racconta le esperienze amorose da lui effettuate all'infuori del matrimonio e soprattutto l'ultima, che ebbe per oggetto quella Martina che egli ha ucciso allo scopo di sopprimere "la donna ch'essa era stata"... in un passato poco brillante.

E' un libro molto avvincente, ma è un soggetto da film? Non lo credo. Altri invece l'hanno creduto e Jacques Compa-

neez, Jean Manse e Henri Verneuil l'hanno trasposto sullo schermo col titolo Le Fruit défendu. Dovrebbe essere proibito di far maturare simili frutti. Il film ha col romanzo un rapporto così lontano che nessuno di coloro che avessero prima letto il romanzo e poi visto il film potrebbero scorgere la derivazione se non ne fossero avvertiti.

Il destino del personaggio principale non è per nulla il medesimo e le circostanze sono completamente trasformate. Il dramma inoltre è danneggiato da uno spaesamento: Simenon ha situato la sua storia alla Roche-sur-Yon, triste città della Vandea, e il cinema l'ha trasportata in Provenza, ad Arles. Ora, il clima ambientale ha una grande importanza nello svolgimento dei fatti. La ragione di questo spostamento dell'ambientazione è molto semplice: si è voluto confidare il ruolo del medico assassino a Fernandel, e perché questi potesse restare nel suo elemento si è trasformata l'avventura vandeana in una avventura meridionale. D'altra parte si erano già avuti dei precedenti col medesimo interprete: la farsa fiamminga Les Gueux au Paradis è diventata una burla marsigliese, ed il racconto giurese di Marcel Aymé, La Table aux Crevés è andato in vacanza cinematografica sulle rive del Mediterraneo.

Il mutamento di luogo non è grave in se stesso allorché non distrugge il senso profondo dell'opera originale, ma nel caso

della metamorfosi della « Lettre à mon juge » in Fruit défendu è disastroso. Il significato del romanzo di Simenon si è perduto durante la trasposizione. Di fronte ad un simile risultato, mi sembra di scarsa importanza cercare i pregi della regia e dell'interpretazione: comunque siano, non possono far dimenticare che il film si svolge all'infuori del soggetto...

Il 23 febbraio Carné, negli "studios" di Neuilly, inizierà le riprese di Thérèse Raquin, dopo aver lavorato per parecchi mesi, insieme a Charles Spaak, all'adattamento cinematografico del celebre romanzo di Emile Zola. E' un adattamento molto libero benché rispettoso della verità umana del racconto, nel quale sono stati deliberatamente abbandonati i dettagli "naturalistici" che sembrerebbero oggi fuor di moda. Carné non ha voluto ambientare il suo film alla fine del XIX secolo: il pittoresco del ventennio 1880-1900 è adatto per i film comici, ma non per i drammi.

E poiché l'azione si svolge ai nostri giorni era preferibile non lasciarla a Parigi, così Carné ha deciso di trasferirla in provincia. E' un esempio — a sostegno di quanto affermavo precedentemente — di spostamento giustificato dal rispetto per l'opera cui ci s'ispira. Il regista ha esitato tra La Rochelle e Lyon e finalmente ha scelto le nebbie del Rodano. E' quindi a Lione che egli girerà, dal prossimo aprile, le scene d'esterno.

Il rammodernamento del soggetto comporta altri problemi. Quando Zola, nel 1868, pubblicò « Thérèse Raquin », la legge sul divorzio non esisteva ancora: fu proclamata solo nel 1884. Si può quindi pen-

sare che ai nostri giorni Thérèse avrebbe potuto separarsi legalmente dal marito senza dover ricorrere alla sua uccisione... Prima di arrivare all'omicidio è quindi necessario mostrare perché il divorzio non ha potuto aver luogo, il che esige uno sviluppo supplementare. Per analoghe ragioni di modernismo, Carné e Spaak non hanno voluto mostrare Thérèse ed il suo amante ossessionati dal fantasma del marito che hanno ucciso: si è dovuto perciò immaginare che il delitto abbia avuto un testimone e che questo testimone riappaia costantemente davanti ai due complici. Diremmo, evocando il titolo d'un romanzo di James Cain che Carné avrebbe voluto filmare, che è "un postino che suona parecchie volte": è la personificazione del Destino, cara al regista degli Enfants du Paradis e delle Portes de la nuit.

Questa Thérèse Raquin (la cui sceneggiatura non ricorderà per nulla quella di Feyder) dev'essere considerata come un libero ricamo sul tema essenziale di Zola, del quale si ritroverà lo spirito.

Il ruolo di Thérèse sarà affidato a Simone Signoret e quello di Laurent a Raf Vallone. Il "testimone" sarà il giovane Roland Lesaffre (il legionario di Juliette ou la clé des songes) che troverà così una parte in cui poter affermare il suo talento. La parte di Raquin (il marito) non è ancora stata destinata. Operatore sarà Roger Hubert e le scenografie sono state disegnate da Paul Bertrand. Non è ancora stato deciso chi scriverà la musica.

Jacques Becker ha invece terminato il suo film Rue de l'Estrapade (su sceneggiatura di Annette Wademant) che era stato iniziato il 3 novembre. E' l'avventura



Jacques Becker mentre dirige una scena del suo recente film Rue de l'Estrapade (al suo fianco la sceneggiatrice Annette Wademant).

d'una giovane coppia di sposi parigini (Daniel Gélin e Anne Vernon), avventura relativamente semplice ma che si svolge negli ambienti più diversi: interni borghesi, taverne esistenzialiste di Saint-Germain-des-Près, alta moda, autodromo di Montlhéry, ecc. E' un film la cui programmazione è attesa con curiosità e interesse.

MARCEL LAPIRRE

## I CORTOMETRAGGI

# CRISTO NON SI È FERMATO A EBOLI

LE INCHIESTE cinematografiche di Michele Gandin sono lineari, scrupolose, senza retorica. Per dire le cose come sono, per descrivere il mondo come si vive, fanno a volte più opera giornalistica che di poesia. La commozione che nasce da Cristo non si è fermato a Eboli, più ancora che da Gli animali soffrono per noi e Sperlonga, non è originata da un linguaggio ricercato e forbito, estetizzante, persino, come si riscontra in certi altri cortometraggi italiani considerati tra i migliori; ma piuttosto dalla comunicazione, senza infarimenti, del reporter che osserva e riferisce.

Il titolo alla Levi del cortometraggio è ripreso dal vecchio detto meridionale. La situazione iniziale — un paese senza acqua, senza fogne, senza case decenti, ma soprattutto senza alfabeto, poiché una gran parte degli abitanti non sanno né leggere né scrivere — è esposta in termini semplici e, se si vuole, usuali. Ma è quando il documentario — la cui impostazione è ormai data — coglie l'umanità di Salvia di Lucania nel suo divenire cosciente, nella sua trasformazione mentale, nel suo incontro delicato, nonostante le origini rozze, e quasi

infantile e balbettante da principio, col sapere, con la civiltà, col pensiero, che la naturalezza selezionata, temperata, del cortometraggio, raggiunge una commozione che è, se volete, quella stessa del fatto di cronaca, della corrispondenza giornalistica, ma così onesta e vera da contenere tutto il calore naturale proprio del "fatto" sottoposto ad inchiesta.

Pensate a taciturni pastori, a vecchie ormai giunte all'orlo estremo della vita, a muratori macchiati di calce, a carrettieri insonnoliti, a madri incolte, ma di cui si avverte il processo di avvicinamento verso una luce, madri di otto figli che non hanno più paura di... "finire in galera per saper scrivere", mentre gli uomini hanno compreso che occorre il sapere per divenire "uomini giustamente".

Questa classe di adulti è la più commovente del mondo, e nelle mani del braccante che rompe un pennino dietro l'altro, del contadino che si sforza di leggere una rivista agricola, del falegname che fabbrica le sedie della nuova scuola, si sente il vagito di una nuova civiltà, oppure quello — perché da noi dimenticato? — che fu il nostro

stesso vagito, quando ci trovammo per la prima volta davanti alla miniera inesauribile della parola.

La civiltà arriva sotto le spoglie dell'alfabeto, e si trasforma immediatamente, in coscienza, in solidarietà, in cooperativa, in opera muraria. L'alfabeto ha appena conquistato un paese e diventa strada, porta una corriera lassù dove prima non si arrivava che dopo lunghe marce sui sentieri. Nuovi interessi, e questa volta spirituali, nuove parole a disposizione, nuovi concetti e nuove cognizioni: quindi nuovi problemi e nuove esigenze. Di tanto sono capaci i centri lucani, calabresi, campani, siciliani, della Unione Nazionale per la Lotta contro l'Analfabetismo, che appena da qualche stagione hanno iniziato la loro attività. E queste notizie, queste sorprese, questa commozione, ci dà il documentario di Gandin, ispirato alla lotta contro l'analfabetismo: documentario che si sente autentico e vicino, perché giunto alla verità che è dentro e non alla superficie delle cose. Ne segnaliamo il valore umano e sociale, ottenuto con sobrio linguaggio da Gandin, regista, da Giuseppe Rotunno, operatore, da Mario Nascimben, che ha arricchito la colonna sonora di indovinati adattamenti del folklore musicale locale. Produttrice è la stessa Unione per la Lotta contro l'Analfabetismo, e autore del soggetto e del commento Muzio Mazzocchi.

MARIO VERDONE



Alec Guinness nell'Amleto all'Old Vic.

## GALLERIA

# ALEC GUINNESS

Guardiamo alla sua vita, e scopriamo che oltre ad essere nato a Londra nel 1914 (avvenimento, di per sé, poco rilevante) è stato per alcuni anni, gli anni della tarda adolescenza, aiutante in uno studio pubblicitario. Lunghe corse per Londra con i cartelloni sotto il braccio, qualche idea per presentare un'antica marca di tè sotto un nuovo punto di vista, galoppate frequenti per incassare fatture. Poi la scoperta del teatro. Anzi, del Teatro. Provvede l'anziana attrice e maestra di recitazione Martita Hunt (colei che più tardi, già in ritiro, doveva portare al successo, in Inghilterra e negli Stati Uniti "La Folle de Chaillot" di Giraudoux) ad avviare Alec sulla buona strada. L'accademia di Fay Compton dà gli ultimi tocchi.

L'ex-assistente pubblicitario, al termine del corso, è ormai in grado di presentarsi agli impresari, e quando lo fa, lo fa con decisione. «Una parte, anche solo di comparsa, e non vi pentirete», dice. La parte gliel'affidano; e proprio di comparsa.

Guinness esordisce nel '34, in "Libel" con la Playhouse, limitandosi a passeggiare per il palcoscenico; ma è un'umiliazione di breve durata, perché in capo a sei mesi egli ha diritto a parti di rilievo, a ruoli d'impegno, fino al giorno in cui lo nominano "understudy", ovvero sostituto del protagonista nel caso questi si ammali, in "Queer Cargo". Il protagonista non si ammala, ma ad un tratto viene ingaggiato da un'altra compagnia, il suo contratto si scioglie e finalmente subentra nella parte Alec Guinness, il quale non tarda a farsi un nome, una piccola e redditizia fama nell'ambiente londinese. Lo vediamo in una edizione di "Romeo e Giulietta", lo vediamo in "Amleto", poi recita in "Noah" nel ruolo di un lupo (colei che più tardi diventerà sua moglie, nella stessa commedia impersona la tigre). In seguito appare in una eccellente

edizione del "Gabbiano". L'Old Vic, che in quegli anni era particolarmente attiva nell'offrire occasioni ai giovani talenti, lo scrittura con diritto alle prime parti e lo mobilita all'istante in "Pene d'amore perdute". Seguono: "Come vi pare", "La strega di Edmonton", "La dodicesima notte", ed "Enrico V". Come Amleto, Guinness viene invitato a recitare sugli autentici spalti di Elsinore durante un festival teatrale: e raccoglie solo elogi. Nel '37, John Gielgud lo vuole per "Riccardo II", per "La scuola degli scandali", per "Le tre sorelle" e "Il mercante di Venezia". Col successivo ritorno sotto le ali dell'Old Vic, Guinness compie la tournée continentale; è il 1938, l'anno di "Amleto" in abiti moderni. Nei "Rivali" cesella la figura di Bob Acres, in "The Ascent of F. 6" è un impareggiabile Michael Ransom.

Si annuncia intanto, nel mare di così svariati ruoli, l'inclinazione di Guinness alla truccatura, quel sapiente mutare di linee che egli sa imprimere al proprio volto. Di lui dicono che sta tre ore davanti allo specchio armato di cerone e di *nasenkit*, il mastice che cambia il profilo del naso, e in quelle ore si trasforma non solo di fuori ma anche di dentro. Impossibile rivolgere domande a Guinness, in quegli istanti: risponderebbe il personaggio, non l'attore.

Nel '40, quando il conflitto mondiale si annuncia terribile, ecco Guinness prendere la penna per la sua prima, e non ultima fatica letteraria. Riduce coscienziosamente in dramma il "Grandi speranze" di Dickens, e mentre riserva per sé il ruolo di Herbert Pocket, ha in serbo la figura della vecchia signorina da affidare alla sua prima maestra di recitazione, Martita Hunt.

Il richiamo alle armi lo distrae dalle cure domestiche (è padre da poco) ma soprattutto gli fa interrompere le recite del fortunato "Thunder Rock" che al teatro

QUANDO, negli anni immediatamente precedenti la seconda guerra mondiale, venne in Italia la Compagnia dell'Old Vic a rappresentare "Amleto", l'interesse del pubblico e della stampa parve assorbito esclusivamente dalla "novità", dagli abiti moderni che i protagonisti dell'edizione diretta da Tyrone Guthrie indossavano: colpì il parapigioggia tenuto sul capo dei parenti durante le esequie a Ofelia, colpì la divisa militare del fantasma con la maschera antigas appesa al collo. Poi, superata l'emozione dell'abito moderno, valicato lo sbigottimento che in un primo tempo aveva fatto gridare alla "degenerazione" (sì, vi furono i falsi ortodossi che pretesero di addossare un'accusa di eresia ai capi dell'Old Vic), ecco che pubblico e stampa parlarono dell'attore che dava vita e vigore ad Amleto: ha ventiquattro anni, si disse, è stato sino ad oggi uno sconosciuto, Alec Guinness, si aggiunse, ma non lo sarà per molto.

Passano gli anni, soprattutto gli anni di guerra; Amleto perde i capelli. L'attore che nel '38 aveva una chioma folta e animava la figura del triste principe di Danimarca, nel '51 è calvo e raccoglie ancora applausi, stavolta in cinema e non in teatro, con un film comico: Amleto è diventato Mister Holland. In Inghilterra usano, per lanciare i suoi film, lo slogan che ha reso celebre una birra nera d'Irlanda, la Guinness Stout: «Guinness is good for you», «Guinness va bene per voi». Per essere più precisi Alec Guinness va bene per ogni dramma, è eccellente in ogni parte, è inarrivabile in tutte le caratterizzazioni. Se un segno distintivo è necessario che sia appiccicato ad ogni attore, quello di Alec è "Versatilità". Soltanto per innata modestia egli volle restare nell'ombra al tempo in cui le parti gli avrebbero potuto dare la fama (un buon Amleto è sempre un ottimo passaporto per il successo); oggi, che quasi si contenta di ruoli per nulla da «mattatore» ecco che lo spicco maggiore è suo, ecco che il pubblico sa riconoscerlo a dispetto della mille trasformazioni (talvolta veri *tours de force* di abilità), ecco che la critica è concorde nel considerarlo un attore completo. Il nome di Lon Chaney ricorre spesso sulla penna dei recensori anziani, come termine di paragone, mentre "sense of humor" è quanto sanno trovare i giovani per stabilire un marchio di Guinness.

(Sotto) Alec Guinness, il primo a sinistra, nel suo primo ruolo cinematografico, in *Great Expectations* e (foto nella pagina di fronte) nella sua più recente interpretazione, quella di *Maita Story*.



Globe tiene incrollabilmente il cartellone. Ma il vero attore non si smentisce mai: infatti Guinness, diventato ufficiale di marina dopo un breve tirocinio e capitato negli Stati Uniti per prendere in consegna un piccolo naviglio da guerra, mentre apprende che l'imbarcazione non sarà pronta che in capo a tre settimane, subito cerca di ottenere un permesso speciale per recitare a Nuova York, in quel breve periodo, nella commedia di Rattigan, "Flare Path".

Finisce la guerra, e finisce per Guinness la quarantena "psichica". Smobilitato, l'ex-comandante Alec recita in "Cuori di quercia" impersonando Nelson, e più tardi appare come protagonista in una propria riduzione scenica dei "Fratelli Karamazoff". Poi appare in cinema.

Perché era rimasto assente dagli studios britannici, un attore così dotato e, a dispetto dell'educazione teatrale, così cinematografico come Guinness? Dice Alec stesso: « Colpa delle circostanze ». Per il vero esordio filmico, che avviene sotto la direzione di un regista molto sensibile ai fatti della cultura (quella cultura di cui Guinness non si dichiarerà mai sazio), ovvero David

#### FILMOGRAFIA

**1933: Even-song**, di Victor Saville, con Evelyn Laye e Fritz Kortner (come comparsa); **1946: Great Expectations** (*Grandi speranze*), di David Lean, con John Mills e Valerie Hobson; **1948: Oliver Twist** (*Le avventure di Oliver Twist*), di David Lean, con Robert Newton e John Howard Davies; **1949: Kind Hearts and Coronets** (*Sangue blu*), di Robert Hamer, con Valerie Hobson e Dennis Price; **A Ru for Your Money**, di Charles Frend, con Donald Houston e Moira Lister; **1950: Last Holiday**, di Henry Cass, con Beatrice Campbell e Kay Walsh; **The Mudlark** (*Un monello alla Corte d'Inghilterra*), di Jean Negulesco, con Irene Dunne e Andrew Ray; **1951: The Lavender Hill Mob** (*L'incredibile avventura di Mr. Holland*), di Charles Crichton, con Stanley Holloway, Sidney James, per la cui interpretazione ha avuto il « Nastro d'argento »; **The Man in the White Suit** (*Lo scandalo del vestito bianco*), di Alexander MacKendrick, con Joan Greenwood, Cecil Parker; **1952: The Card** (*Asso pigliatutto*) di Ronald Neame, con Glynis Johns e Valerie Hobson; **1953: Paradise**, di Anthony Kimmins, con Celia Johnson e Yvonne De Carlo; **The Malta Story**, di Brian Desmond Hurst, con Renée Asherson e Jack Hawkins (in lavorazione).

Lean, viene scelto "Grandi speranze", dove l'attore è ancora una volta Herbert Pocket, preciso, potente, memorabile. Il volto è il suo, con lievissime trasformazioni; una metamorfosi addirittura kafkiana, da uomo in straccio, si nota invece in "Oliver Twist", il successivo film di Lean. Qui Guinness ricorre all'altissima potenza del trucco, e diventa l'ebreo Fagin, un Fagin che, apprendo il film negli Stati Uniti, farà urlare i comitati ebrei contro "l'insulto e il vilipendio della razza".

Ma escludiamo pure dalle intenzioni dell'attore ogni mira polemica, e mettiamo tutto, se mai, in conto recitazione. Ma in conto recitazione mettiamo anche le sei caratterizzazioni che Alec (sbalordendo chi ha tempo di lasciarsi cogliere dalle stranezze, e facendosi ammirare da chi sa badare invece alla solida natura dell'attore) esibisce, come in una galleria personale, nel film "Sangue blu". Poi, dimenticati i volti del-



la famiglia d'Ascoyne (compresa la veletta di Lady Agatha cui egli diede vita, sia pure in due sole inquadrature, con gustosi particolari), Guinness si mostra a faccia nuda — ma sarà poi nuda veramente? — in "L'incredibile avventura di Mister Holland". Il film appare ai vari festivals, più tardi raggiunge le normali sale di proiezione, e la misura di Alec sembra completa. Ma non basta, dicono i produttori, i quali ancora lo impiegano nel buffo "L'uomo del vestito bianco" (una polemica contro il capitale e contro i sindacati, nonché una satira della chimica industriale), dopo "A Run for Your Money" e dopo "Last Holiday". Arriva ora "Asso pigliatutto" a completare la galleria del genere grottesco dell'attore, che tra un film e l'altro, ha saputo dar vita in teatro allo psicanalista di "The Cocktail Party". Una menzione onorevole, per usare la formula di una gloria, toccherebbe anche a quel Disraeli che Guinness ha disegnato nel film "Un monello alla Corte d'Inghilterra", un Disraeli che parla per un buon quarto d'ora, in primo piano, "senza stacco", mentre il pubblico affascinato, è ben lontano dal protestare.

Un giudizio su Guinness? E' cosa facile e difficile al tempo stesso. L'attore è coscienzioso, certamente (quando non lavora, passeggia per Londra, e sovente va a visitare la stazione di polizia di Bow Street in cui studia i volti degli arrestati cogliendo gesti, accenti, particolari, ottimi per la scena).

Versatile, senza dubbio ha dimostrato d'esserlo, più di Lon Chaney buonanima. Ma è realmente, la sua, una personalità che si incide? Onestamente Guinness in un bilancio della scena inglese — nel termine "scena" si mescolano teatro e cinema come le attività stesse richiedono — non ha il fascino di John Gielgud, anche se può segnare al suo attivo una maggiore genialità; non ha la potenza di Laurence Olivier, anche se possiede un superiore *sense of humor*. Diciamo, al suo attivo, che Guinness è indiscutibilmente "esatto", che ha un innegabile mestiere capace di sconfinare a tratti nella buona arte scenica, che ha il calibrato spirito di "osservazione" con cui ad ogni film può produrre nuovi personaggi. È il risultato diretto dell'intelligenza al servizio della recitazione. Ma il "cuore"? Forse qui sta il difetto di Guinness: il cuore viene meno, la millimetrata tecnica del *player* non soddisfa le richieste della passione, e tocca così al trasformismo soffuso di *humor* supplire alla carenza.

Può servire da conclusione un fatto, legato alle recenti riprese di "Amleto" al New Theater, di cui Guinness è stato protagonista. Alla *première* e durante la prima settimana il principe danese ebbe la barba, un discreto pizzico secondo la vecchia scuola teatrale. Alle ultime repliche, Guinness sopprime l'appendice pilifera; senza una spiegazione. Il "complesso della truccatura" direbbe un faciloni epigono di Freud.

FRANCO BERUTTI



# LA DILIGENZA

## CORRISPONDENZA COI LETTORI

**ERCOLE CHIAPPORI** (Genova-Pegli). - Alla tua prima domanda rispondo con un'altra domanda: «E anche se fosse accaduto quello che tu paventi, che male c'è?». Quanto a «Via col vento», se da una parte si elogia lo sforzo meramente industriale del produttore che ha messo insieme una pagina sulla guerra di secessione con intrusioni di carattere sentimentaleggiante (il romanzo, lo conosco), è la grafomania applicata alla storia, sorretta da una ispirazione non volgare ma neppure notevole: un prodotto torrenziale per chi ha pazienza e gusti facili. Il film in sé non è meglio né peggio di tanti altri: Rossella O'Hara (impersonata da Vivien Leigh) porta fino in fondo la figura di una donna capricciosa e per alcuni versi detestabile, la quale conosce solo la spavalderia e l'ingratitudine, con qualche indulgenza al calcolo e alla furbata. E' femmina, senza dubbio, ma troppo facilmente femmina. Gli altri personaggi si muovono in schemi: allettanti dunque, ma dozzinali rispetto a quanto di meglio in materia, ci ha dato il cinema.

**MARINO MARZANO** (Roma). - Evidentemente sono un cattivo lettore: hai ragione tu. Cinema ha già pubblicato i nomi dei due giornalisti che alla mostra cinematografica di Venezia, membri della commissione che assegnava i premi ai film, hanno difeso i valori di La grande illusione: Mario Grömo e Sandro De Feo.

**ERMANNO GARBÌ** (Cremona). - Puoi scrivere a De Sica a Roma, in via Barnaba Oriani 8 A. Grazie degli auguri.

**NERIO TEBANO** (Taranto) e **ERMANNO COMUZIO** (Bergamo). - Ricambio gli auguri a voi e ai moltissimi altri amici che si sono ricordati dell'affaccendatissimo Postiglione.

**VINICIO L.** (Roma). - Non sono la persona più indicata per rispondere a quelle domande che hai la indecatezza di pormi. Passiamo ad altro: mi parli di una tournée teatrale di Marlene Dietrich, la quale, secondo te, avrebbe comunicato alla stampa alcune decisioni in merito, riservandosi di girare altresi un film in Italia accanto a Walter Pidgeon. Tutto mi fa credere che si tratti di progetti «rientrati», poiché la Dietrich, in America, solidamente abbarbicata al cinema e a certi vantaggiosi contratti con la televisione di Los Angeles, non avrebbe alcuna convenienza di prodursi in un teatro dove gli introiti sono scarsi: e se v'è una donna che bada a simili «piccolezze» mi pare che quella donna sia proprio la Dietrich. Mi domandi anche se ritengo il nome di Marlene «valido» ancora come richiamo commerciale (ah, quel «valido» che ha fatto più male che bene). Rispondo di sì, tenendo conto dell'ottimo successo avuto da una quasi contemporanea della Dietrich (e a lei inferiore come abilità) ovvero Madeleine Carroll. Sicuramente la tedesca,

se si produrrà in palcoscenico, avrà l'accortezza di scegliersi un'adeguata pièce d'modoché non le sarà tanto facile crollare alla ribalta di Broadway come purtroppo è capitato a Ginger Rogers, attrice accorta ma pessima lettrice, che aveva scelto per la sua premiera teatrale una banale commedia di Veinuil.

**ROBERTI FILIPPONE** (Torino). - Cinema, a cento lire, è già troppo caro (non lo dico in rapporto al suo valore ma rispetto alle possibilità di quanti si interessano seriamente di cinematografo e per il cinema sono disposti a fare sacrifici: lettori i quali, lo so perché ne conosco di persona, un centinaio almeno, rientrano nelle categorie C2 e D della classificazione Vanoni). Perché portarlo, come tu proponi a centocinquanta lire? Non è vero che la rivista «sia riservata ad una cerchia ristretta di persone». Mira anzi ad essere di «divulgazione» e la divulgazione, lo dice il termine, costringe a tendere al maggior numero di lettori, i quali vanno incoraggiati con un prezzo ragionevole e con la periodicità regolare. Può sembrare umoristico che io tocchi questo secondo tasto, io che ben so quanto poco regolare sia stata l'uscita di Cinema in questi ultimi tempi; irregolarità, sia detto a te e a quanti altri hanno posto la domanda, dovuta a varie cause di carattere tecnico-organizzativo, assolutamente superate ora, e completamente dimenticate.

**TINO RANIERI** (Trieste). - Ti sono grato per la comunicazione. Sento il dovere di avvertirti che, chez moi, il problema era stato già chiarito, tuttavia è giusto pubblicare quanto mi dice un lettore informato quale tu ti dimostri. Il problema riguarda direttamente il lettore Comuni, che nel numero 96 di Cinema faceva notare delle analogie tra The Life of Jimmy Dolan («La seconda aurora», 1933) di Archie Mayo e They Made Me a Criminal («Hanno fatto di me un criminale», 1938) di Busby Berkeley. Tu dici: «Anche senza essere in grado di confrontare i dati precisi del soggetto e della sceneggiatura nei rispettivi credits posso dirti, ricordando assai bene il film di Mayo, che si tratta effettivamente di un «remake» a cura della stessa casa produttrice, la Warner Bros. A titolo di informazione ecco il «cast» comparato. Dove c'era Douglas Fairbanks junior, nel '33, nel '38 c'era John Garfield; Loretta Young nel '33, Gloria Dixon nel '38; Guy Kidder nel '33, Claude Rains nel '38. Credo anche che Ann Sheridan ricoprisse lo stesso ruolo in entrambe le versioni». Ti ringrazio, pure a nome del lettore Comuni. Tu poi, per finire, fai notare come Garfield sia stato sovente il protagonista dei rifacimenti: in The Breaking Point («Golfo del Messico»), e in The Sea Wolf («Il lupo dei mari»), tenendo inoltre conto che The Postman Always Rings Twice («Il po-

stino suona sempre due volte») è praticamente il «remake», sia pure avendo come spunto iniziale un romanzo di Cain, di due film, uno francese e l'altro italiano. Complimenti per la memoria e la pazienza.

**GIUSEPPE RAMELLINI** (Novara). - E' impossibile concederti le facilitazioni che chiedi. Non credere che io abbia dimenticato una tua lettera di due anni fa. Non ho risposto, al momento, perché competevo piuttosto ad un altro genere di rubrica la replica, non alla mia, impostata essenzialmente su problemi cinematografici. Comunque auguri e grazie della simpatia.

**MASSIMO SCAGLIONE** (Moncalvo). - Rivolgiti alla sede centrale dei Circoli del Cinema, a Roma, in via Francesco Crispi 10.

**FRANCO FUSSI** (Ravenna). - L'Italia è quel paese in cui tutti o quasi vogliono dedicarsi alla regia cinematografica (passione leggermente ostacolata dalla nuova smania dei giovani: organizzare viaggi intrasiderali, aiutati in questo da una, per così dire, letteratura che a Milano ha adepti e fanatici: «quelli dell'aeronave» essi vengono detti). La brama di regia, talvolta, si muta in sete di fotografia: ed ecco fiorire gli aspiranti operatori, coloro che a occhio distinguono un «fondo» di Milton Krasner da un «taglio» di Leo Tover. Questi aspiranti cercano una scuola, la chiedono, per cui un qualsiasi antico operatore, magari porta lampade del periodo del «glorioso» film muto, apre un'accademia, si fa chiamare «maestro» e inaugura un corso. Il quale corso da come era prevedibile, risultati deplorabili, la scuola si chiude, i giovani hanno speso i loro soldi invano e coloro che qualche risparmio ancora tiene in vita, corrono al Centro Sperimentale di Cinematografia a Roma dove almeno sono certi di imbattersi in insegnanti veri, provvisti di materiale davvero efficiente. Altre scuiolette qua e là prosperano, o meglio resistono, piccoli «asili di infanzia» per principianti, e non mi paiono affatto disprezzabili. Ma secondo il mio modestissimo parere, il modo migliore per diventare operatore è ancora quello del praticantato al fianco di un «leone» di Cinecittà, cioè di un «direttore della fotografia» riconosciuto e stimato. Il che si ottiene solo avvicinando il suddetto leone con lettere di raccomandazione ed entrando nelle di lui grazie.

**UN LETTORE** (Ancona). - Perché chiedi proprio a me un'opinione su L'imeligh («Luci della ribalta»)? Non esiste forse un critico che su Cinema può, con maggior competenza e un numero più generoso di colonne a disposizione, comporre un giudizio intorno all'ultimo lavoro di Charles Chaplin? Personalmente (e non so se interpretare in questo il pensiero di Cinema, ammesso che Cinema desideri avere un'opinione di gruppo e non affidarsi invece al criterio dei singoli collaboratori) posso dirti di essere stato colpito, colpito come rare volte in vita mia è accaduto. No, caro «lettore», non mi troveranno mai d'accordo quei critici che hanno stroncato L'imeligh; né per il giudizio, né per il criterio impiegato per costruire detto giudizio. Non ci si accosta ad un film di Chaplin come ad un lavoro di Malasomma o di Matarazzo e neppure di Huston; non esiste, insomma, un metro per giudicare Chaplin se non è lui stesso a fornircelo. Ti ricordi che cosa accadde con Monsieur Verdoux? Molti di noi (mi ci metto nell'elenco, sia pure con vergogna) considerarono quella fatica come una denuncia di involuzione: poi, a distanza di anni, siamo tornati a vedere il film, ci siamo nuovamente accostati a quei duemila metri di pellicola, ma con animo mutato; come ad una lezione. E la lezione continua. Chaplin usa, se consideri il suo film, gli elementi forse più vietati, forse più elementari, comunque i meno originali, del repertorio cinematografico: pezzo per pezzo, magari si può stroncare L'imeligh. Ma di fronte al film intero? Il vecchio leone ti sbaraglia sempre, ed è solo

da ciechi non volerlo ammettere. Sono d'accordo se tu obietti che egli sfodera, ancora una volta, le trovate del suo bagaglio, quel «congelamento della commozione» (chiarissimo quando il protagonista si nasconde sotto uno «spezzato» in scena, per pregare, e subito arriva un macchinista il quale, scoprendolo, lo costringe ad inventare comiche scuse per giustificare il suo insolito atteggiamento). Non ho alcuna reticenza a riconoscere che la fotografia è vecchio stile, che la musica sembra strettamente imparentata con quella di Ciakowski, che non v'è uno, uno solo, dei movimenti di macchina che possa far credere il film girato tra il '51 e il '52: sono debolezze che a Chaplin possono essere perdonate, al cospetto di un'opera così colossale, di fronte a questo consuntivo che è di Calvero e di Chaplin al tempo stesso. Non saprei rispondere, se tu mi domandassi: perché Chaplin ha voluto, per il suo personaggio, un cognome così squisitamente italiano? Saprei invece risponderti (e non sarei il solo a poterlo fare) se tu mi interrogassi intorno all'occasione del film. Chaplin subì critiche che amare e una terribile delusione commerciale quando presentò Monsieur Verdoux; lo tacitarono di decadenza, di stanchezza, di svuotamento mentale. Vollerò vedere in lui quello che gli spettatori dei «music hall» londinesi accusavano in Calvero. E Chaplin per un attimo, ma non lo diede a vedere (troppo fiero per aprirsi in pubblico), si vide perduto. Alla fine si risollevò e vinse: vinse con L'imeligh, con la tragedia della tragedia. Ora, ripensando al film, al soggetto, al significato, alla portata, alla struttura persino, non ti pare singolare il fatto che questo 1952 ci abbia dato, oltre che «Luci della ribalta» di Chaplin, anche «Il vecchio e il mare» di Ernest Hemingway? Non trovi, come io mi ostino a dire che analogie (ovviamente fortuite) legano le due opere le quali possono stabilire insieme non soltanto un bilancio di umanità davvero dolente ma persino un appello alla carità, quella carità che il mondo nega a chi della vita sembra arrivato al punto morto? Posso sbagliarmi, ripeto, posso aver detto un sacco di stupidaggini (e perciò, amo far ancora notare, esprimo il mio parere ma non quello di Cinema, che toccherà invece al critico esprimere) ma L'imeligh e The Old Man and the Sea costituiscono, uniti, il più vigoroso messaggio che il 1952 abbia dato agli uomini: in un mondo dove il messaggio è sovente ascoltato con jерocia, e dimenticato con malagrazia.

## IL POSTIGLIONE

## CAMBI E ACQUISTI

**CARLETTO CHIAPPARINI** (Via S. Monica 12, Piacenza). - Cede Cinema, vecchia serie, 147, 149, 150, 151, 154, 155, 156, 157, dal 159 al 168 incluso. Tutti in ottimo stato. (E ora alcune risposte indipendenti dai cambi e dagli acquisti: Sì, Blanchette Brunoy era la sorella maggiore in La vergine scaltra, ed era la moglie di Fernandel in quel film che tu citi. No, Elizabeth Threalt non è apparsa in altri film, all'infuori di il grande cielo, che io sappia. Sì, indirizza pure a noi le lettere per la gente del cinema, e la redazione di Cinema le inoltrerà).

**GLAUCO OURIEL** (Viale XX Settembre 57, Trieste). - Cede, perché li ha doppi, i primi cinque volumi di Cinema nuova serie (dal n. 1 al 65), inoltre i fascicoli dal 66 al 71 incluso: solo in blocco. Vende inoltre il volume Dietro lo schermo di W. Kortwich.

**CAMILLO ROSSETTI** (Via Aretina 183, Firenze). - Cede i nn. 86, 90, 93 di Cinema, vecchia serie, e l'Almanacco del cinema italiano 1939.

**SALVATORE LETA** (Via Ecce Homo 239, Ragusa). - Cede: Mezzo secolo di Cinema di Pasinetti e un numero di Sequenze in cambio della sceneggiatura di Viale del tramonto apparsa su Bianco e nero del 1951.

seconda azione, che sul positivo apparirà all'inizio della medesima seconda azione.

Potrebbe servire agli scopi della scena 17, al posto di un finto aereo e dell'azione preparata, un dirigibile o un aeroplano autentico che operi un autentico decollo. Non è necessario che attori veri appaiano sulla scena. Tutto quel che occorre è la veduta di un aereo in movimento; in tal modo si potrebbe omettere completamente la partenza truccata del modello di aereo.

Tutta la serie delle scene che riguardano l'aereo si può fare anche con un aerostato, se questo è più facile da procurare. La scena 17 sarà allora una scena autentica di un'ascensione qualsiasi di aerostato. Nella scena 18, Johnnie spicca un salto per afferrare una corda che pende. Scena 19: si vede la navicella del pallone, e Johnnie entra arrampicandosi lungo la corda attraverso il margine inferiore del quadro. La scena 20 è ambientata nella navicella dell'aerostato.

NOTA I. - Salto della scena 18. Di fronte alla macchina da presa è all'altezza massima a cui Johnnie può arrivare con le mani spiccando un salto, si fissa una sbarra orizzontale simile a quelle usate dagli acrobati. La macchina è disposta in modo da riprendere il terreno sottostante alla sbarra come primo piano del quadro e da lasciar un piede o più fra la sbarra e il limite superiore del quadro; la sbarra si trova così al disopra del quadro. Con la sbarra a 7 o 8 piedi dal suolo e con un obbiettivo di 3 pollici, la distanza dalla macchina alla sbarra dovrebbe essere di circa 24 piedi. La distanza fra i pali che sostengono la sbarra deve essere superiore a 8 piedi, in modo che i pali rimangano fuori dal quadro. L'ombra, se c'è, deve cadere verso la macchina, in modo da non apparire nel quadro. Quando Johnnie spicca il salto ed afferra la sbarra, si toglie dal quadro il più rapidamente possibile, ed in quel momento gli occhi di tutti saranno fissi al disopra della sbarra, come se l'aereo fosse proprio lì, e come se Johnnie avesse spiccato il salto e si fosse afferrato all'aereo. Se egli riesce d'uscire dal quadro con sufficiente rapidità, si avrà l'impressione che egli abbia saltato più alto del quadro per prendere l'aereo.

NOTA J. - Nella scena 19 l'aeronave (finta o vera) è sostenuta da cavi invisibili o da cavalletti posti alle estremità; in questo caso la macchina viene piazzata vicina cosicché i cavalletti rimangano fuori dal quadro. Il volo viene simulato da nuvole dipinte su di un telone montato su rulli che viene fatto scorrere dietro all'aeronave a guisa di sfondo mobile. Un leggero movimento panoramico e l'oscillare verticale della macchina da presa simulano il beccheggio e l'rollio dell'aereo in volo. Johnnie entra spiccando un salto verso l'alto ed aggrappandosi all'aereo, come fa l'acrobata con la sbarra verticale, e sale a bordo.

La « Cyclopedia » rimarca infine che l'estensore del soggetto e della sceneggiatura, è comunemente lo stesso produttore il quale (non lo si deve dimenticare) a quei tempi era generalmente anche il regista.

Nessun autore, infatti, è meglio qualificato del produttore a scrivere tenendo conto delle limitazioni del mestiere, e nessun produttore è più qualificato dell'autore ad « interpretare » cinematograficamente un soggetto. Per i film industriali, il produttore può esaminare il soggetto in veste di autore e redigere lo « scrip » in forma di memorandum annotandosi gli appunti che gli serviranno per girare. Sulla base di questi appunti, prende il fotografo e l'attrezzatura e gira le varie scene che dai suoi appunti risultano possibili e convenienti. Nei film di viaggi, di commedie o di drammi, è necessario studiare le località per conoscerne le possibilità, e nessuno, meglio di un esperto produttore, è qualificato a farlo. Nei film di avvenimenti di attualità, un esperto produttore è il miglior giudice dei punti di vista più vantaggiosi. Nei film di inseguimenti, è sufficiente che l'autore co-

muniichi al produttore la trovata comica centrale; il produttore elabora poi la successione delle scene per realizzare il soggetto in film, attenendosi alle limitazioni relative al cinema ed alle proprie possibilità. E' nelle commedie e nei drammi che l'autore può essere del tutto distinto dal produttore: gli « scrips » per commedie e drammi possono essere stesi come si scrivono i racconti, e vengono sottoposti ai fabbricanti di film così come i racconti vengono sottoposti ai direttori di riviste.

Il produttore ha la responsabilità dello studio, degli scenografi, degli scrittori di inserti e didascalie, dei falegnami, del trovatore, degli attori, ed in teoria anche del fotografo.

Quando il produttore intraprende un film, lo « scrip » viene completato secondo le sue esigenze, con l'aggiunta di particolari di scene, di appunti sulle probabili località dove verranno girati gli esterni, dei nomi degli attori adatti alle parti, o di note su attori che è necessario trovare per determinate parti, ed anche con appunti per altri film che si stanno girando o che saranno girati contemporaneamente al film dello « scrip » che si sta studiando. Si prende nota dei teatri di posa e delle scenografie occorrenti, nonché del materiale di scena necessario. Si prende altresì nota delle didascalie, perché la loro preparazione è un lavoro del tutto distinto da quello di preparare le scene.

Il produttore fa in modo che tutti i reparti che da lui dipendono funzionino il più agevolmente possibile: mentre si girano scene di un dramma che è prodotto questa settimana, si fanno le didascalie per un altro dramma le cui scene sono state girate la settimana precedente, e falegnami e pittori lavorano a preparare scenografie e materiale di scena per un altro dramma ancora, le cui scene saranno girate nelle prossime settimane.

L'ordine di produzione di un dramma è il seguente: 1) Dipingere le scenografie per gli interni, perché nessuna scenografia, se si eccettuano le più semplici, viene usata parecchie volte; 2) procurare il materiale di scena e i costumi; 3) procurare gli attori, e provare e fotografare le scene; 4) girare le scene davanti alla macchina da presa; 5) esaminare la copia di prova delle scene girate, girare di nuovo le scene non soddisfacenti, e realizzare le scene supplementari che si ritenessero opportune — talvolta, ahimè, soltanto per « rimpolpare » il soggetto — dopo che si sono esaminate le scene previste dalla sceneggiatura e già « girate »; 6) riscrivere lo « scrip », se è necessario, per adattare il dramma a come è stato interpretato nelle scene girate; 7) scrivere le didascalie interamente e nei particolari; 8) fotografare le didascalie; 9) regolare la lunghezza delle didascalie e delle scene per ottenere la lunghezza desiderata del film.

A tale punto — ultimato cioè quello che noi chiamiamo ora il montaggio — la « Cyclopedia » avverte che la fase propriamente produttiva può considerarsi conclusa e cede il posto alla fase commerciale: il film passa dalle mani del produttore a quelle del « salesman », noleggiatore o venditore.

Da questa esposizione, condotta su testi dell'epoca, il lettore può farsi un'idea del cammino percorso nell'ultimo quarantennio dalla tanto discussa, e troppo spesso calunniata e bistrattata, settima arte.

## CIRCOLI DEL CINEMA

### IL CONGRESSO DI ORVIETO

NEI GIORNI 6-7-8 dicembre si è tenuto in Orvieto il VI Congresso della Federazione Italiana dei Circoli del Cinema. Sono stati presenti ai lavori i delegati, con diritto di voto, di 43 Circoli in rappresentanza di 14.123 soci effettivi, 2050 soci universitari e 1196 studenti medi. Numerosissimi i delegati e gli osservatori dei Circoli candidati ed in costituzione.

Hanno inviato telegrammi e lettere di adesione ed augurio il Prof. Giuseppe Sala per la Cineteca Nazionale, Eitel Monaco dell'ANICA, l'on. Ponti del Gruppo Parlamentare allo Spettacolo, l'on. Filomena Delli Castelli, gli addetti culturali delle Ambasciate della Gran Bretagna, Francia, Norvegia e Stati Uniti, il Circolo del Cinema di Reggio Calabria, ecc. Telegrammi sono giunti anche da parte di Luigi Chiarini, degli attori Girotti e Carla Del Poggio e del regista Sequi. Luciano Emmer ha inviato una relazione sui problemi dei Circoli del Cinema di cui è stata data lettura in Assemblea. Hanno presenziato i lavori, tra gli altri, Luigi Rognoni per la Cineteca Italiana, Fernaldo di Giammatteo, Pasquale Ojetti, Ettore Mattia, Umberto Sacripanti e un gruppo di attori ed attrici.

I congressisti, dopo aver dibattuto i problemi vivi ed attuali della vita e della attività dei Circoli del Cinema hanno votato con 10.649 voti favorevoli e 1.876 voti astenuti, la mozione conclusiva presentata da Virgilio Tosi del Consiglio Direttivo uscente e Gastone Schiavotto del Circolo del Cinema di Vicenza. Tale mozione parte dall'esame del contributo determinante offerto dalla mozione del Circolo Romano del Cinema, firmata da Cesare Zavattini e presentata al Congresso da Alessandro Blasetti, per operare concretamente e fattivamente in funzione di una effettiva, generale e sostanziale unità tra tutti i Circoli del Cinema. Prosegue riconoscendo e criticando gli errori che sono stati commessi nel passato, derivanti talvolta da posizioni settarie che vanno respinte e condannate da un movimento culturale unitario. Contemporaneamente si fa presente che la Federazione rilevando questi errori trae motivo di rafforzamento e si augura che anche dalle altre parti si compia un esame degli atteggiamenti passati. La mozione continua affermando la convinzione che uomini di diverse idee, formazione e tendenze politiche possono lavorare ed operare proficuamente insieme e credere in una azione unita e concorde di tutti i Circoli del Cinema, condizione essenziale per affermare i valori della cultura. La mozione termina indicando come primo atto di pacificazione una lista paritetica per gli organi sociali che dovranno, per prima cosa, promuovere ogni iniziativa per la riunificazione dei Circoli, riaffermando i legami tra la F.I.C.C. e gli uomini e le forze produttive del cinema italiano, così come la collaborazione con le Cineteche, e si rivolge al Circolo Romano ed ai suoi soci fondatori affinché, con la collaborazione dell'ANICA e delle Cineteche Italiana e Nazionale, possa essere svolta una azione larga ed approfondita che contribuisca ad un ulteriore sviluppo dei Circoli del Cinema riuniti e considerati come parte necessaria della vita culturale cinematografica italiana.

Accanto alla mozione Tosi-Schiavotto è stata presentata da Peria del Circolo Palermitano, a nome di un gruppo di sette Cine Club, un'altra mozione nella quale si dichiara di non ritenere le risultanze del Congresso sufficientemente chiarificatrici della situazione generale dei Circoli del Cinema e non risolto il problema della auspicata unificazione del movimento dei Circoli del Cinema. Per questo i presentatori della mozione si asterranno dalle votazioni. Tale mozione è stata respinta con 13.684 voti contrari, 1876 favorevoli e 2175 astenuti.

Al termine dei lavori è stato eletto un Consiglio Direttivo paritetico così composto: Cesare Zavattini, Luciano Emmer, Michele Gandin, Achille Valignani, Gianni Milner, Callisto Cosulich, Virgilio Tosi, Ivano Cipriani, Vittoria Botteri, Mario Verdone, Nino Del Fra, Sergio Milani, Gastone Schiavotto, Ezio Pecora.

Sono stati eletti provvisori: Simoncelli, Perin, Conso, Spagnoli, Terzi e sindaci: Zago, Caldana e Castiglione.



*Eduardo De Filippo, provvisoriamente milanese, mentre in Piazza Duomo sta controllando un'inquadratura del suo nuovo film **Napoletani** a Milano.*