

FILMCRITICA

FONDAZIONE
SCUOLA NAZIONALE DI CINEMA
BIBLIOTECA



Gina Lollobrigida ne "La provinciale",
(Distr. Warner Bros)



Gennaio 1953
Numero 20 - Lire 150

Inventario Libri
n° 48630

CHAPLIN: TUTTI I DIALOGHI DI "LIMELIGHT",

BAMPING - BERGER - BRUNO - CALENDOLI - CARDARELLI
CONSOLAZIONE - DELLA VOLPE - FRANCIOSA - FRATELLI
RENOIR - QUATTROCCHI - ROSAI - ZAVATTINI

TUTTO IL TEATRO DI TUTTI I TEMPI

Tre volumi in ottavo - 2800 pagine

Corrado Pavolini, ch'è prima di tutto uomo di teatro, oltre che profondo cultore di letterature straniere e di cose teatrali, e poeta, ha inteso raccogliere in quest'opera ponderosa in tre volumi le cose più vive del teatro d'ogni epoca. Non ci risulta che un'opera del genere sia mai stata ideata per l'innanzi in Europa. Lungi dal voler presentare al lettore rivelazioni sensazionali o scoperte erudite, s'è cercato di far opera viva, scintillante d'interesse e d'attualità. E il lettore è chiamato alla vasta platea universale, nella quale si rappresentano i maggiori drammi greci, latini, cinesi, giapponesi, elisabettiani, ecc. fino ai modernissimi.

I capolavori di:

ESCHILO - SOFOCLE - EURIPIDE - ARISTOFANE - PLAUTO - SENECA
KALIDASA - LI HING-TAO - SEAMI MOTOKIJO - BELCARI - MACHIAVELLI
TASSO - WEBSTER - BEN JONSON - SHAKESPEARE - LOPE DE VEGA
CALDERON - COMMEDIA DELL'ARTE - MOLIÈRE - CORNEILLE - RACINE
MARIVAUX - METASTASIO - GOLDONI - GOZZI - ALFIERI - BEAUMARCHAIS
SHERIDAN - LESSING - SCHILLER - GOETHE - KOTZEBUE - PUSCKIN
MÉRIMÉE - HUGO - DE MUSSET - LABICHE E MICHEL - DUMAS - BÜCHNER
HEBBEL - GOGOL - TOLSTOJ - IBSEN - STRINDBERG - CECHOV - WEDEKIND
BECQUE - ROSTAND - MAETERLINCK - HAUPTMANN - WILDE - SHAW
MOLNAR - ANSKY - SYNGE - CLAUDEL - VILDRAC - CROMMELYNK
ROMAINS - GARCIA LORCA - O'NEILL - WILDER - CONNELLY - SAROYAN
GHELDERODE - AFINOGHIENOV - FRY - TOLLER - BRECHT

36 tavole fuori testo in nero - 12 tavole in quadricromia

Legatura in piena tela con impressioni in oro, sopracoperta a colori

I tre volumi in custodia L. 15.000

G H E R A R D O C A S I N I E D I T O R E

Sommarario

Charles S. Chaplin (disegno)
La speranza e la disperazione nella poesia
di Chaplin

Testimonianze su Chaplin

Charlot (illustrazioni)

Limelight (illustrazioni)

Lo spettacolo senza gioia di Calvero

Charlie, ritratto dell'Uomo

Un bel racconto

I dialoghi di «Limelight» I parte

«Verità» del personaggio Calvero

L'antiaccademia: Spunti esistenzialisti nel
film francese

«Nascita di una nazione»: inopportunità di
una ripresa

Corsivi: Charlot in Italia

Resistenza sconosciuta

Il libro del mese: Tutto il teatro di tutti i
tempi

Cinema Biblioteca: Vita di Charlot

Schede critiche: Tre storie proibite - La
carrozza d'oro

Les belles de nuit

Indice del Volume IV

Giovanni Consolazione	2
Edoardo Bruno	3
Vincenzo Cardarelli	6
Galvano della Volpe	6
Jean Renoir	7
Ottone Rosai	8
	9
	10
Giovanni Calendoli	11
Massimo Franciosa	14
Arnaldo Frateili	17
Charles S. Chaplin	19
Rudi Berger	35
Franco Dorigo	38
Frank Bamping	42
Giuseppe Rossini	45
Cesare Zavattini	46
Luigi Quattrocchi	47
e. b.	48
E. B.	49
R. B.	51
	52



IN COPERTINA: Gina Lollobrigida ne «La provinciale» un film diretto da Mario Soldati
da un racconto di Alberto Moravia. Prod. Electra - Distribuzione Warner Bros.

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

Tutti i diritti d'autore sono riservati

Inventario Libri
n° 48630



Charles S. Chaplin visto da Giovanni Consolazione

La speranza e la disperazione nella poesia di Chaplin

di

EDOARDO BRUNO

E' difficile poter esaurire tutto quel che si vorrebbe dire attorno a « Lime-light » in una sola nota critica; per quanto accurato voglia esser il discorso, un particolare, una sfumatura, sfuggono alla attenzione, impossibile rileggere e controllare minuziosamente il film, scrutare le tristezze, le malinconie, la fede e la disperazione del protagonista, come l'analisi dei grandi romanzi appunto contempla e permette.

Il cinema è cresciuto troppo presto; lo si è visto balbettare sino a ieri, poi improvvisamente ha aperto una sua storia, s'è visto rigirar tutto, mettere sossopra il divertimento per scoprirvi l'indagine e in meno di cinquant'anni la cronaca del cinema è divenuta storia dell'arte per certi versi, per altri, storia del costume. E non è poco. La crescita del cinema ha svegliato problemi nuovi, polemiche nuove, motivi nuovi; l'indagine nelle cose dell'uomo ha portato avanti l'approfondimento di certe posizioni estetiche e sociali intimamente connesse; insomma, il cinema s'è scoperto adulto e senza esagerazioni si è scoperto che il più grande narratore di questa prima metà del secolo, il Balzac contemporaneo, ci viene dal cinema, è Chaplin, tutto Chaplin, Chaplin-Charlot, Chaplin-Verdoux e Chaplin-Calvero. Non che a queste divisioni e specificazioni nette si debba giungere per rigor di logica critica ch   a Chaplin si adattano tutte queste figure di eroi evocate singolarmente, ma perch   grosso modo queste tappe del personaggio segnano in un certo senso capitoli, paragrafi di tempo sempre accettabili per una semplificazione del discorso critico.

Chaplin narratore realistico, dunque, e basterebbe sfogliare un qualsiasi racconto della sua vita, veder fuggir via solo le date pi  salienti della sua formazione, per accorgersi di come sempre connessa alla vita, alla realt , sia stata l'opera sua, di che angustie si nutrisse il suo spirito, che continua lotta sia stata la sua esistenza. Disperazione e speranza sono stati sempre al centro della sua ispirazione, disperazione, fame, miseria; disperazione anche quando la sua posizione economica era invidiabile, perch  la disperazione era una molla che premeva dal di dentro, era la solitudine, la paura di un mondo che gli appariva incoerente, minaccioso, nemico; e speranza sempre eterna, speranza nel bene, nella ripresa, nella vita, nella solidariet  degli uomini; speranza che riponeva negli uomini-individui che aveva conosciuto nella sua infanzia, che aveva incontrato un po' dovunque in Europa, a Londra, per le vie di Berlino o di Parigi, a New York o a San Francisco.

Come quel cieco, sul ponte del Westminster, « la stessa vecchia figura, il vecchio cieco che conoscevo da quando avevo cinque anni »; come il sol-

dato privo di gambe e « vestito di un'uniforme scolorita che mendica un'elemosina nel centro di Berlino »: figure disperate che pure trovano, malgrado questo, la giustificazione di vivere.

E calda, appassionata è questa sua difesa della vita anche nel più fitto buio che regnava in Europa quando innalzava all'umanità il suo grido di fede, ne *Il Dittatore*: « ...In questo momento la mia voce raggiunge milioni di esseri attraverso il mondo. Dico a coloro che mi possono intendere: non disperate. La sventura che si è abbattuta su di noi non è che il risultato dell'appetito feroce, della cattiveria di coloro che temono il progresso umano. L'odio degli uomini passerà e i dittatori periranno. E il potere che essi hanno usurpato ritornerà ai popoli ». Speranza avveniristica, quella stessa che anima i personaggi dei grandi romanzieri dell'Ottocento, di Balzac soprattutto, nati anche questi come da una autoconfessione e in mezzo a una congerie di preoccupazioni che lo scrittore doveva continuamente affrontare.

Limelight ben si inquadra in questa prospettiva né è lontano da questo modo di intendere la vita.

Se ne allontanava in un certo senso Verdoux, che dopo l'atto di fede del finale del *Dittatore* cadeva nella disperazione più cupa — non val la pena di vivere, il mondo è brutale orrendo — ma il suo film era l'estremo atto di accusa contro la guerra, contro una società spietata, egoista, assurda e già per questo si poneva quindi sul piano dell'ottimismo, sul piano della speranza perché egli era chiaramente contro questo mondo.

Limelight è tutto un appassionato inno di difesa alla vita, all'amore, alla semplicità, all'affetto. « La vita è desiderio », « La vita è stupenda a chi la vive »; sono frasi di Calvero, frasi che Calvero dice credendoci forse solo nel momento stesso in cui le dice, in cui le scopre come verità innate, come la molla che spinge l'uomo a conservarsi, in uno spirito di conservazione cosciente e coerente, cosciente perché sa l'importanza sua e delle cose che lo circondano. « Cosa fanno le stelle? Niente! stanno là fisse nel cielo. E il sole che sputa fiamme alte duecentottantamila miglia... che fa?... Sciupa inutilmente le sue risorse... Può ragionare il sole? E' cosciente? No! Ma lei sì! ». L'uomo sa cosa vuole. E' molto importante questa scoperta della coscienza nell'uomo, coscienza della sua condizione, delle sue possibilità. E Calvero, grande artista comico che vede il crepuscolo dei suoi giorni nella Londra 1914, ancor pieno di forza e di idee ma respinto da tutti, disperato della sua solitudine, ha ancora tanta vitalità in lui che riesce a ridare fiducia e vita ad una ragazza stanca e sfinita nel fiore degli anni.

La storia del film è un pretesto. Una storia semplice, schietta « la storia di un vecchio clown e di una giovane ballerina ». Nessuna falsa complicazione, nessun accorgimento per dare patina di nuovo ad una storia scontata. Semplicità, chiarezza: il racconto si basa su queste due caratteristiche preminenti e giunge fino alla conclusione restando fedele alle sue premesse, sfruttando in profondità le situazioni, le cose, i personaggi. Esempio l'inizio, la strada di Londra, in cui ogni elemento acquista importanza di racconto, l'omino colla pianola, lo stesso omino che Chaplin vedeva da bimbo, per le strade del suo quartiere, quello stesso omino che aveva ispirato, con il suo buffo cappello e col suo andare sciatto, il personaggio di Charlot. Il film procede lentamente: escono dall'ombra personaggi perfetti, evocati a tutto tondo, nettamente precisati, raccolti in uno sguardo, un sorriso, un atteggiamento.

Charlot il vagabondo ha ora finalmente una casa, una camera ammobiliata, ma è sempre solo, quando entra nel bar degli artisti di lui si ricorderanno

solo i vecchi: un attore, un ricordo. Terry, la ballerina che tenta il suicidio entrerà nella sua vita quando anni di solitudine avevano ridotto questa a semplice disperazione. Alcool, miseria dignitosa e incertezza: ma la vita, ineluttabile quanto la morte, resiste. Terry è la molla che darà speranza al vecchio Calvero. Situazione pericolosa in un certo senso; l'autobiografia e un pizzico di presunzione (sempre facile in una autobiografia) avrebbero potuto allontanare il racconto dalle pure fonti poetiche da cui si è mosso. Ma Chaplin domina la situazione, domina la materia in maniera stupenda e i rapporti tra i due personaggi sono pieni di palpitante poesia e di calore umano. (E il volto di lei — Clara Bloom — è tra i più puri che il cinema abbia dato). L'arte di Chaplin in queste descrizioni è evidente, l'accorato amore di lei, il dignitoso riserbo e pudore di lui — in vecchiaia non ci resta che la verità. « Verità. E' tutto quello che mi resta. E anche tutto quello che voglio. E, se possibile, un po' di dignità ».

Terry è la ragione di vita di questo vecchio abbandonato a se stesso. Diviene Pigmalione in un senso del tutto nuovo, perché a plasmarla interviene il sentimento, l'affetto, il desiderio vivissimo di sopravvivere. Quando Calvero muore è il suo spirito che si riforma in lei, la metempsicosi satireggiata in un suo delizioso schecht, è appunto questo emigrare di una creatura in un'altra, questo trasferire se stesso nella creatura amata.

La gioia che Calvero prova al successo di Terry come ballerina, la sua commozione intensa, il suo timido e festoso appartarsi dopo il sentito bisogno di cadere in ginocchio a pregare « Dio chiunque tu sia, qualunque cosa tu sia fa che non si fermi » sono momenti stupendi carichi di una commozione che resta. Da notare durante queste scene la truccatura spietata del vecchio, quel biancore del suo viso impiastricciato da clown, quelle macchie nere negli occhi, quella bocca atteggiata a sorriso.

Ma come si diceva all'inizio sono i passaggi, i particolari, le situazioni sia pure di contorno a dare vita al racconto, sono gli attimi che sfuggono, sono quei particolari osservati da un occhio abituato a scrutare per tutta la vita. La poesia di Chaplin è sempre restata la stessa; maturata con gli anni, arricchita dai succhi di un pensiero sempre più sviluppato, sempre più coerente con la stessa posizione umana del suo autore, la poesia è sempre quella, semplice poesia di ieri, dello Charlot vagabondo, che andava in guerra con la bagnarola e il frullino, che si impietosiva della miseria degli altri. Sotto la struttura del romanzo, c'è sempre la carica emotiva di una poesia che è ormai divenuta stile del personaggio, la poesia di quel sorriso buono che illumina la vita e lo schermo. Oggi il volto di Chaplin s'è fatto disperato; oltre il sorriso e il pianto c'è l'angosciosa ansia dei giorni nostri. E' un Chaplin più maturo, un Chaplin che lotta per la vita: questo ce lo fa più caro, e questo suo personaggio che è poi il suo vero volto, ce lo fa amare come cosa nostra, come il più grande interprete di questo nostro mondo.

EDOARDO BRUNO

TESTIMONIANZE SU CHAPLIN

VINCENZO CARDARELLI

Il poeta Vincenzo Cardarelli non ha ritenuto opportuno dare per iscritto la sua testimonianza su Chaplin e, in particolare, sulla sua ultima opera. A sua scusante, ha fatto delle dichiarazioni che, per il loro rilievo e su autorizzazione dello stesso poeta, fedelmente riportiamo.

« Ho molta stima e nutro viva ammirazione per Chaplin, ma mi trovo in imbarazzo nel giudicare il suo *Limelight*, opera per me incomprensibile e paradossale nella sua impostazione e nel suo sviluppo. Chaplin è il creatore di *Charlot* e non può straniarsi dalla sua creatura; un Chaplin che perda quella inconfondibile fisionomia, che non abbia più quelle strette spalle e quello sguardo e quella andatura, e cerchi invece di immedesimarsi in una situazione di più concreta umanità, è, a mio giudizio, fuori strada. Volendo assumere atteggiamento di dramma, il Chaplin di *Limelight* risulta inefficace, troppo evidentemente preoccupato di voler conseguire certi determinati fini; e torna ad essere se stesso quando, di nuovo, passa al grottesco e al pagliaccesco. Il personaggio creato da Laurence Olivier in *Carrie*, specialmente in quel grande intensissimo finale, è ben altra cosa dal personaggio di Chaplin, nel quale trovo invece molta retorica, minore profondità, minore umanità. Un uomo di vera intelligenza, come è Chaplin, avrebbe dovuto intendere che c'è un legame indissolubile fra il suo *Charlot* e il suo destino di artista e, constatata ormai la inattualità della sua creazione, avrebbe dovuto con essa appartarsi, e uscir così fuori dalla cronaca cinematografica ».

VINCENZO CARDARELLI

GALVANO DELLA VOLPE

Caro Direttore,

mi sembra che oggi ogni discorso su Chaplin sia inutile e tedioso — se è il solito discorso generico sul « messaggio » o i messaggi chapliniani: sulla « metafisica delle scarpacce di Charlot » (come è stato ben detto non ricordo da chi). Bisognerebbe fare un duplice discorso (che poi ne costituirebbe uno solo) sullo sviluppo (fino a *Limelight*) non solo dei « contenuti » o idee ma anche della « forma » o forme chapliniani: nel senso, per intenderci, già tentato, ad es., da Bleiman e anche da Eisenstein, ma con quel maggiore rigore che si impone oggi per tante ragioni ovvie. Un tale procedimento ci potrebbe indicare la curva *artistica* dell'attività di C.: e segnare i vari momenti di essa, attraverso i *contenuti* più diversi, per esempio le scene tipiche del *Pellegrino* (tutto riuscito artisticamente) e le scene del « mappamondo » e della « barca » nel *Dittatore* e nel *Monsieur Verdoux*; mostrandoci così *in concreto*, e cioè sul terreno della realizzazione artistica, le fasi più o meno

felici del pensiero *umanitario* chapliniano, dal « melodramma comico » del « poveruomo » alla satira politica e morale e infine al melodramma moraleggiante (l'ultimo film). E soffermandoci un istante su quest'ultimo, su *Limelight*, mi par difficile negare che esso si regge (artisticamente) solo per quel tanto di *forma* (filmica) che riesce a raggiungere (non sempre, certo!), onde sopportiamo con meno impazienza la *banalità* (letteraria!) del « dialogo » diffuso filosofeggiante per giunta: e si regge, anzitutto, per la straordinaria *foto-genia ad hoc* della protagonista (che è un vero *carattere filmico*, non teatrale o letterario) e per le sequenze della « ribalta » e tratti come quello, ad esempio, del fisico femminile, decaduto, del protagonista nella sua parte di pagliaccio (nella pantomina di Colombina): un tratto, questo, che riesce a dirci (col mezzo filmico) sul « dramma della vecchiaia » qualcosa di ben più persuasivo delle banali « tirate » del dialogo! (l'osservazione di Corrado Alvaro sulla potenza espressiva di questo tratto è ben giusta: solo che si è dimenticato del *mezzo espressivo* qui in giuoco, che è il film, la cui ottica è ben diversa da quella teatrale o della pittura!). So bene che considerazioni di quest'ordine mi possono far tacciare di « purismo » in un momento di entusiasmi della critica per drammi fotografati come *Storia di un detective* e *Morte di un commesso viaggiatore* (unica eccezione, ch'io sappia, per quest'ultimo, la critica rigorosa di G. L. Rondi sulla *Fiera letteraria*): ma mi ci rassegnò. E per concludere vorrei anche avvertire che l'opera di Chaplin, o, se si preferisce, il suo messaggio (artistico) umanitario, non deve farci dimenticare che l'epoca sua è altresì l'epoca di Bertolt Brecht e del suo messaggio (artistico) socialista, rivoluzionario (dove è detto: « noi che abbiám voluto sulla terra / edificare la gentilezza, / non potemmo esser gentili »: nella lirica *Ai posteri*).

Cordialmente suo

GALVANO DELLA VOLPE

P. S. — Apprendo ora dai giornali che *Limelight* sarà *adattato al teatro* (il primo caso del genere, ch'io sappia!): la « letteratura » di cui è pervaso gli porta fortuna, in un certo senso, ma questo conferma i rilievi di sopra.

JEAN RENOIR

Très-souvent, des gens viennent me demander d'identifier un tableau, pensant qu'un fils de peintre doit s'y connaître obligatoirement en peinture.

Or, je n'y entends pas grand'chose; cependant, je me permets, de temps à autre, d'émettre une opinion sur une œuvre d'art, en me basant sur le fait que je m'y connais, ou plutôt, que je crois m'y connaître, en grands hommes. C'est très vaniteux de ma part, mais il me semble que la fréquentation que j'eus étant enfant de quelques amis de mon père qui ont contribué à la grandeur du XIX^e siècle, me permet de discerner certaines caractéristiques qui marquent le talent ou le génie.

Il me serait parfaitement impossible de nommer l'auteur d'un tableau non signé, mais il m'est plusieurs fois arrivé de dire si ce tableau était d'un maître ou non. J'hésiterais entre Le Titien, Rubens ou Véronese, mais je suis à peu près sûr de deviner si l'œuvre est de l'un de ces grands hommes ou d'un élève habile peignant « à la manière de ». Autrement dit, je me, suis bâti une petite

définition du monde dans laquelle les division ne sont pas celles acceptées habituellement. Au lieu de grouper les hommes par races, nations, religions, langues, je les groupe par affinités spirituelles. Mon monde à moi se divise en avarés et généreux, en négligents et précautionneux, en maîtres et en esclaves, en habiles et en sincères, en créateurs ou en copistes.

L'un des groupes qui m'intéresse le plus est celui des créateurs artistiques, des vrais, des grands. Nous savons tous que Chaplin appartient à cette famille peu nombreuse. Ce qui m'a fait plaisir dans son dernier film, c'est de le voir se conformer une fois de plus à l'évolution naturelle des grands hommes de toutes époques et de toutes langues. Comme plusieurs grands dramaturges, il avait commencé par raconter des histoires qui lui permettaient d'exploiter ses merveilleuses ressources d'acteur. Maintenant que ses cheveux blanchissent, chez lui comme chez Molière mûrissant, l'acteur s'efface de plus en plus devant l'auteur. Evidemment, j'aime mieux voir son dernier film interprété par lui-même que par un autre, mais ce film garderait toute sa valeur si l'auteur avait choisi et mis en scène un acteur différent.

Une autre forme de l'évolution propre à tous les grands créateurs est la tendance à la simplification. Les premiers films de Chaplin se composaient d'une série d'anecdotes reliées entre elles par le même « Charlot » qui les animait et aussi par une trame générale menant à la conclusion de cette série d'histoires.

Dans *Limelight* il y a une seule histoire qui s'expose au commencement, se noue au milieu et éclate en une conclusion presque irréaliste à la fin. Tous les points sont posés dès le début et ils se précisent peu à peu au cours de l'action comme sortant d'un brouillard. Chacun de ces points est relié à l'autre et ne saurait exister sans cet autre. Et tout cela grandit, prend sa place dans la vie; le bouquet final émerge naturellement de la croissance de tout ces points différents.

JEAN RENOIR

(Da *Cahiers du Cinéma*, n. 18)

OTTONE ROSAI

Charlie Chaplin è *Uomo*. Questa è la più grande, la più importante condizione di un artista.

Non sarà mai completo un artista al quale la natura non abbia concesso questa indispensabile qualità. Egli infatti non è mai né sentimentale, né umanitario, né rettorico. E' assoluto.

I suoi temi gli spoglia da ogni triangolo semplificandoli, scarnendoli nei loro significati essenziali fino a dare dell'immagine il risultato più nero, più assoluto.

Lo spettatore non si entusiasma, ma è costretto riflettere e pensare.

Nella miniera di trovate Charlottiane c'è in sintesi tutta la verità degli uomini e delle cose.

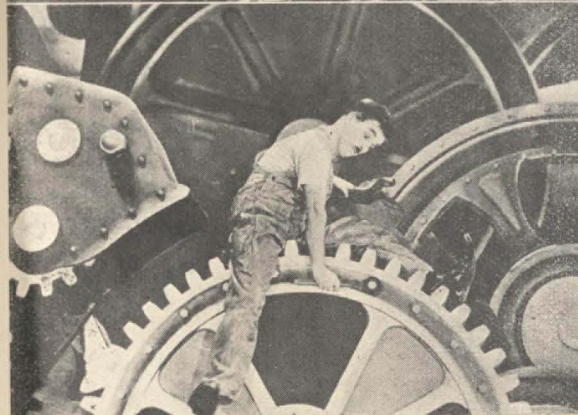
Più realista del reale dà la visione chiara, delineata, chiusa del bene e del male.

Charlot è l'artista più grande comparso, fortunatamente per noi, in questo tempo insieme a Jouvett e a Petrolini.

OTTONE ROSAI

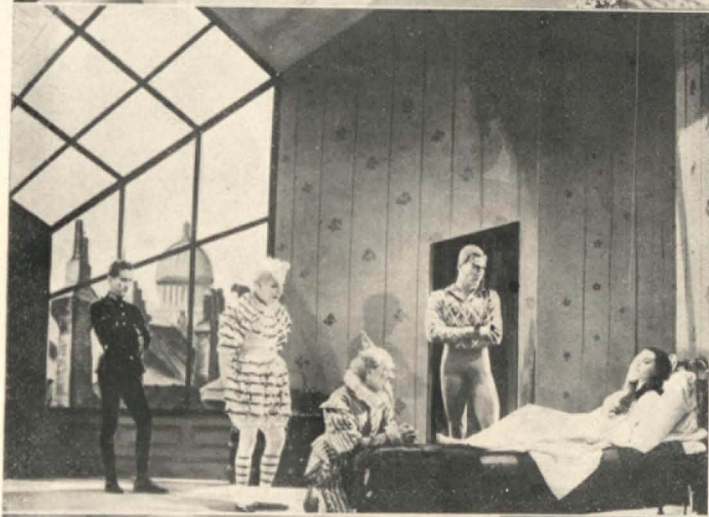
CHARLOT

STUDIO CITY
CALIFORNIA
U.S.A.



« La febbre dell'oro » - « Tempi moderni » - « L'emigrante »
« Charlot soldato » - « Il dittatore »

"Limelight,"



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

Lo spettacolo senza gioia di Calvero

di

GIOVANNI CALENDOLI

Calvero dichiara di odiare il teatro. E, quando Terry gli fa presente il suo disperato attaccamento alla scena, risponde: « Posso odiare la vista del sangue. Ma ciononpertanto l'ho nelle vene ».

Queste parole offrono la chiave del particolare modo nel quale Chaplin sente la realtà dello spettacolo: un amore a dispetto, un amore che non esige corresponsione, un amore triste che è offuscato da un'ombra di malvagità necessaria.

Anche quando Calvero sogna e rivede i suoi antichi trionfi, la scena che ha alle spalle è logora e sporca. La sua comicità non è mai istintiva, diretta, cordiale. Tra una risata e l'altra si legge uno sforzo penoso come di colui che combatte una battaglia. Ed una battaglia combattuta senza speranza sarà l'ultimo spettacolo. Quando Calvero sferza l'aria dinanzi a sè con la frusta, sta in una attitudine di difesa contro il nemico invisibile annidato nella platea, nel mondo intetro. Tenta di tenerlo lontano, di non rimanerne sommerso, possibilmente di ferirlo.

Chaplin ha ricordato che nella Londra della sua infanzia povera, quando un suonatore ambulante attaccava un motivo di danza, egli su quell'aria ballava poco distante, poi raccoglieva gli spiccioli dei passanti e si dava alla fuga, spesso inseguito dal suonatore che si era intanto accorto di essere stato defraudato. La logica offensiva e subdola di questo episodio è divenuta la logica dello spettacolo quale Chaplin lo rappresenta non soltanto in *Luci della ribalta*, ma anche nei suoi film precedenti.

Ne *Il Circo* le scene di spettacolo hanno largo posto. Esse sono sempre preannunziate da una visione della miseria che si addensa intorno alla pista luminosa, dietro le tende: polvere, povertà, agguato, provvisorietà di ogni cosa. Il tutù della ballerina sembra tarlato; l'equilibrista pare uno spaventapasseri. Quando Charlot sale sul filo, ingaggia una lotta impari con lo spazio e con il peso umano. Una scimmia ad un certo momento incomincia a dilaniarlo, mentre egli con disperazione crescente tenta di non cadere nel vuoto. Ed il pubblico ride con un'intonazione ingiuriosa. Questa scena in realtà è la materializzazione di un incubo sul quale Freud potrebbe dire la sua parola. Charlot, quando si presenta in pubblico per guadagnare il suo tozzo di pane, ha sempre una scimmia fra pelle e camicia che lo griffa senza misericordia. Nel numero di *Luci della ribalta* ha una pulce, una vera pulce non ammaestrata che egli, domatore, non riesce a placare. Il simbolo è immutato.

Nella scena del balletto Calvero indossa il costume del clown, di un clown fortunato che si presenta dinanzi ad un pubblico ricco in un teatro dove sono consacrate le stelle consacrate dal successo. Calvero sta dentro quel costume come se non fosse suo: egli è più misero, più striminzito, più con-

sunto. In alcuni momenti, con quel volto carico di farina, è addirittura un cadavere nel costume di un vivo, un cadavere che tenta l'ultima difesa per non cadere nell'avello. Si muove come un fantasma senza ritmo. Il suo corpo non pesa e non segna il tempo. Sul letto di morte Colombina, invece, sembra un fiore palpitante. La sua carne è tiepida.

Chaplin, in *Luci della ribalta*, confessa ancora più disperatamente come egli veda, oltre le finzioni, la realtà dello spettacolo nella grande scena della ubbriacatura con i tre mendicanti: tre straccioni, rosi tutti come da una lebbra che strimpellano in accordo solo perchè sono legati dalle dolci spire dell'alcool e, per sopravvivere, debbono dare sfogo alla loro disperazione incrostata, remota, ormai inguaribile. Ecco il solo spettacolo di Chaplin con un filo di gioia: una confessione necessaria di miseria, che ha un pubblico costituito da una sola persona, la padrona della pensione. Anche lei si è ubbriacata ed anche lei ha rivelato tutti i sentimenti compressi di avvilitamento e di amarezza.

Lo spettacolo come gioia totale, come esaltazione, come rito di letizia collettiva, come tregua felice e volontaria nella battaglia per la vita non trova mai posto nei racconti di Chaplin.

Da queste considerazioni sulla rappresentazione dello spettacolo quale appare nei film di Chaplin si può risalire a una serie di considerazioni più ampie sulla sua arte. Nella creazione dei suoi film Chaplin resta, anche dal punto di vista stilistico, rigorosamente fedele alla concezione dello spettacolo che in essi è affermata.

Il linguaggio di Chaplin regista è di una concisione quasi sprezzante ed ha una nota dominante: il rifiuto di ogni lenocinio formale. Dalle prime comiche all'ultimo film, Chaplin non ha mai fatto concessioni alla bella scrittura. Le sue immagini non sono mai pittoriche, ma nudamente fotografiche e lo sono sempre rimaste. Sembra che Charlot stia sempre dietro la stessa macchina da presa, quella di quaranta anni addietro. La sua tavolozza è quasi rudimentale se è confrontata, per esempio, con quella di un Ernst Lubisch. Lubisch ha conquistato tutte le trasparenze e le evanescenze della luce. Charlot è rimasto alle tinte piatte. Egli combatte, si arrangia, mira alla conclusione finale, a dire il fatto suo senza molti complimenti, a farsi un posticino nella mischia del mondo. Le sue donne, anche le dolcissime Claire Bloom, sono tutte sgraziate e intristite; non entrano mai nel clima di una favola lieta, ma rimangono fredde, distaccate, lievemente scostanti. Chaplin non ha tempo per soffermarsi sul piacere. Joseph von Sternberg, per esempio, posa il suo sguardo sulla epidermide liscia di Lola e vi si compiace con un giuoco diletteoso, anche nei momenti di più intensa disperazione. Il suo racconto più malinconico non riesce mai a disgiungersi da una gioia del racconto. Lo spettacolo, infatti, comporta sempre un lieve senso di narcisismo: chi si mostra, anche per rappresentare il suo dolore, gode nel farlo e comunica questo godimento allo spettatore. Chaplin, al contrario, è sempre spietato. Il suo spettacolo è l'ultima e la più amara fase del suo combattimento contro il mondo, l'ultimo atto della sua solitudine.

In *Luci della ribalta*, dopo la recita nella quale tutti gli spettatori si sono allontanati presi dalla noia, perchè il vecchio comico non sa far più ridere, Calvero appare nel suo camerino. Il suo volto coperto dal trucco è una maschera tragica, scavata con crudeltà implacabile. Passandosi sul volto ambedue le mani unte di grasso, Calvero si toglie il trucco. Mostra il suo viso vero. Ed esso non è più triste della maschera pagliaccesca che l'ha coperto

fino a quel momento, anzi ha conquistato una straziante serenità che prima gli era ignota, la serenità della verità ritrovata nel proprio intimo dopo una penosa finzione.

Questa impossibilità di concepire lo spettacolo come accordo gioioso con la folla discende dalla stessa visione della vita di Chaplin. La vita è per Chaplin una coabitazione nella quale è impossibile raggiungere un autentico, intimo, persuasivo contatto con gli altri. La vita, quale egli la rappresenta, è un mostruoso fenomeno di asintonia. L'uomo ama una donna che ama un altro uomo che la tradirà; l'uomo tenta di rivolgere un atto cortese ad un altro uomo e ne riceve uno schiaffo. Un'intesa non si stabilisce mai, se non nei momenti di euforia nei quali gli individui, senza controlli, commettono la imperdonabile leggerezza di confessare tutto il dolore chiuso nel loro animo da millenni, aprendosi con i propri simili, cioè con i propri avversari. Il riccone di *Luci della città* è generoso quando è ebbro; ma, quando si dileguano i fumi della sbronza, ritorna crudele. Ed anche gli straccioni strimpellatori di *Luci della ribalta* sono ebbri. Ed anche Calvero, se vuol veramente divertire il suo pubblico, deve ubbriacarsi. Allora soltanto egli conquista una effimera e illogica gioia del contatto umano con la folla degli spettatori. Ma è un paradiso artificiale.

Lo spettacolo di Chaplin è uno spettacolo senza spettacolo. È un atto di solitaria protesta, un gesto di sfida, un'offesa. Da questo punto di vista il personaggio più significativo di Chaplin è senza dubbio Monsieur Verdoux. Monsieur Verdoux recita. Recita con tutti: con le persone che ama, con la moglie e il figlio, i quali ignorano la sua criminosa attività; con le amanti, che seduce per gettarle nel forno; con il poliziotto, che induce alla tolleranza per poterlo uccidere. Recita con la stessa ragazza perduta, alla quale non si svela mai interamente. Monsieur Verdoux recita sempre: dinanzi al tribunale, dinanzi al confessore. Recita persino dalla tomba, raccontando la sua storia ai visitatori del cimitero. Ma la sua recitazione, il suo spettacolo è la sua stessa vita, la sua maniera di stare al mondo, la sua tecnica di combattimento. È la maschera che è divenuta volto guerriero.

Questa paradossale posizione di Chaplin dinanzi allo spettacolo è una delle testimonianze più evidenti della disperazione contemporanea, di quella disperazione che ha portato alla rinascita del relativismo e dell'esistenzialismo. Lo spettacolo è nato come spontaneità come gioia, come assoluta possibilità di accordo (Fingiamo una favola sulla quale ci si possa tutti intendere, anche se nella realtà della vita siamo in lotta). La carica micidiale di disperazione contenuta nel nostro tempo anche dello spettacolo ha potuto fare uno strumento di lotta e un terreno di contrasto. E Chaplin, attore figlio di attori, è stato senza dubbio uno dei più violenti rapsodi di questa distruzione dello spettacolo inteso come fonte di gioia.

GIOVANNI CALENDOLI

CHARLIE, RITRATTO DELL'UOMO

di

MASSIMO FRANCIOSA

Taluni sanno che Charlot ebbe una madre dal viso mobilissimo. Era una donna estremamente povera, che forse aveva fatto parte di una antica generazione di guitti girovaghi. E ce n'erano in Inghilterra. Alcuni di essi, come il dottor Marigold di Dickens, potevano essere contemporaneamente attori e musicisti che vanno per elemosina, spacciatori di ricette contro la nevralgia, e venditori ambulanti di pignatte e di oggetti usati. La madre poteva essere venuta su da una educazione del genere, un'educazione che fa la femmina molto simile al maschio, almeno come spirito. Quando Charlie aveva appena quattro anni — anche questo episodio è noto per alcune persone — la madre imitava per lui, stando alla finestra, il modo di camminare e di gestire di tutta l'umanità che passava per quei fangosi vicoli popolari. Era una scuola della caricatura: da questa sottile intimità fra mamma e bambino, intimità d'arte più che d'affetto, è nato uno dei più grossi fenomeni rappresentativi del nostro tempo: Charlot.

Pochissimi sapevano viceversa, fino a venticinque o trent'anni fa, ch'egli fosse inglese. La natura dei comici è che non hanno una vera patria; o, semmai, hanno una patria piccola e dialettale. Non sono affatto solidali con i nazionalismi. Si sa bene come i nazionalismi prestino il fianco a quel senso dell'autocritica che deriva dall'« humor ». Charlot aveva capovolto, con altri, la concezione industriale del mondo cinematografico americano. Da dove veniva, con i suoi grossi piedi sdrucciati? Il suo pseudonimo era francese; il suo colorito non era inglese affatto. Era un ebreo. Apparteneva, la sua carne, alla più antica e disperata famiglia del mondo. Girovaghi, perchè se vivono soli e stranieri nel cuore di altri popoli, riescono ad affermarsi e talvolta ad essere grandi; e se vivono nell'interno del loro popolo, sono poveri e senza speranza.

Il senso della sua poesia della solitudine era in questo « pedigree » umano. Grande qualità di temperamento; poca difesa del cuore ai colpi della sorte: come se i secoli della diaspora avessero smagliato, nell'animo civile dell'ebreo, tutte le difese naturali, tutti gli anticorpi che servono al disbrigo quotidiano degli interessi economici ed affettivi.

Nessuno ha mai potuto presumere che Charlot potesse avere un ritratto con in mano una bandiera. Una sola volta ne agitava per sbaglio una in un film: era lo straccio rosso di un « rimorchio » pericoloso. Era in « Tempi moderni ». Da allora, non ne ha avuta più alcuna. « Cercando di essere un individuo, trovo in me l'uomo ». Non ho mai visto un mondo più senza bandiere di questi film di Charlot. Nella poesia di Aragon, viceversa, dove centinaia di persone di ogni risma « trascinano nel fango » una bandiera, non ne ho vista mai una così grande, quantunque sia contenuta in un solo verso.

La differenza bruciante fra Charlot e le ideologie politiche è forse questa. Che le ideologie fanno grandi le bandiere proprie e quelle dell'avversario. E c'è gente che si toglie magari l'ultimo lenzuolo dal suo letto, per dipingereci dentro la sua bandiera preferita.

Nelle tasche troppo grandi, come quelle di un prestigiatore, l'unica pezza che possiede Charlot è un fazzoletto da piangere.

Questo è il suo ritratto e la sua famiglia.

Per il resto, bisogna rifarsi alla sua filmografia. L'omino creato da lui (bombetta, baffini e « stick » di bambù), non fu mai una maschera, come se ne sono viste tante nella storia del teatro — maschere dei vizi, delle virtù e dei carattere umani —. Il suo omino è lo stampo e la percussione a secco di uno stato d'animo collettivo contro il selciato dell'attualità sociale nel mondo. E' la personificazione stringata e paradossale di milioni di chilometri quadrati di devastazioni solitudini e miserie; è un concentrato vibratile, alla cartavelina, di tutti gli attributi di provvisorietà che minano la consistenza stessa dell'uomo moderno.

Misteriosa — inesplicabile con mezzi d'indagine ordinari — ispirazione... Oltre sessanta sono le comiche di Charlot, e in tutte è questo segno. E' curioso come il suo camuffamento tradizionale sia caricatissimo e lontano da ogni verità, e tuttavia sia facile e direi istintivo in ciascuno di noi riconoscersi nel suo portamento. Questo vuol dire che almeno due radioscopie è possibile proiettare sulla materia-uomo. Una è quella che, in cinema come in letteratura, rende la realtà con profondi mezzi realistici. e la verità anche nella sua più minacciosa infiltrazione; ma l'altra radioscopia scopre addirittura il disagio dell'anima contemporanea e tale disagio è mitizzato nell'idolo in bombetta, e dal tight rattoppato, con quell'espressione di doloroso e ferito automatismo. Charlie Chaplin ha inciso più forte dei realisti; egli ha inciso per sempre il discorso di un personaggio che è addirittura la *verità come astrazione*.

Per trenta anni e più, Charlie Chaplin è stato lo specchio spettroscopico del prossimo. Nessuno si è mai chiesto perchè avesse la bombetta e i baffi finti, se voleva interpretare l'Uomo. Solo adesso, in questi ultimi tempi, dacchè è uscito dalla crisalide della sua astrazione, si sono accorti che esisteva un quadro nel museo dello York, dove appariva fra la folla un uomino dell'Ottocento, di cui Chaplin avrebbe preso a prestito integralmente il modo di vestire. Ma questa indagine retrospettiva è superflua. Nessuno si è mai ribellato che l'Uomo fosse interpretato da Charlot con quei panni, con quel ridicolo, con quella miseria. Nessuno ha mai detto: questo ritratto dell'Uomo non è somigliante. Non c'è anzi fotografia più somigliante all'Uomo che questi fotogrammi un po' sfocati delle *comiche*. Un po' sbiaditi dal tempo, soltanto, come il dagherrotipo di quando qualcuno di noi s'è sposato, trent'anni o quarant'anni fa.

Il fantoccio Charlot, per questo, sarà sempre un mistero come il tracciato inspiegabile di una *trance*: egli è la somiglianza invisibile, la simpatia astratta, egli è un monumento di immedesimazione. Della sua personalità privata, in tante *comiche*, appaiono rari sottabiti, di cui s'è appropriata per tanto tempo la critica, per sentenziare e glossare tutto, con un eccesso di amore che può aver tradito non poche parti del messaggio chapliniano.

Poi, Chaplin è invecchiato. Al suo « ritratto di Uomo » semovente è mancata la corda. Scarico e finito il movimento, nelle mille invenzioni e articolazioni. Distrutto l'aspetto più labile e grottesco dell'immedesimazione, Charlie

Chaplin è sceso anche lui alla stazione del tramonto. E' sceso dal suo fantoccio, dalla sua « astrazione di verità », come da una vettura rimasta senza benzina. Il mondo lo saluterà d'ora in poi nei suoi tratti di uomo vivo e privato, le guance rosa, i capelli ricci e candidi, il corpo oramai compassato e quasi professorale. Io stesso dirò ai miei figli, se ne avrò, di averlo visto personalmente, di averlo tirato per la manica, al « Fiammetta » in una *matinée* di venti o trenta anni prima. Inventerò forse, tradito da un nodo di commozione, di avergli anche parlato, e ripeterò come fossero mie quelle domande alle quali Chaplin si è prestato per il microfono.

Abbandonate le sembianze di Charlot, Charlie Chaplin ha dettato alla macchina da presa la sua autobiografia. In « Luci della ribalta » ha detto molte più cose di quante si immaginassero, il suo modo di vivere, di pensare, e di concepire la missione umana, il suo credo, la sua filosofia. Qualsiasi altro artista avrebbe reso più chiaro, nella sua autobiografia, cose già note per la forza del suo personaggio. Ma il personaggio di Charlot è la fotografia nucleare dell'Uomo, qualsiasi didascalia a questo personaggio sarebbe inadeguata. La filosofia di Charlie Chaplin uomo, commovente, profondamente poetica, stupenda, non è che povera cosa di fronte ai fotogrammi delle sue « comiche ». Charlie Chaplin si rende conto di questo? Cosciente, nella sua ancor giovanile vitalità, della sua vecchiaia, egli riconosce « Luci della ribalta » come il suo ultimo film. Ed è un film bellissimo, ancorchè sia non un romanzo ma una semplice autobiografia romanzata.

Lui lo porta sottobraccio — una pizza di pellicola — per il mondo. E' venuto alla ribalta del mondo a salutare il suo pubblico, s'è tolto i baffi, la parrucca e la bombetta. Il pubblico applaude. E Charlie, per salutarlo mostra se stesso come è: la sua autobiografia. Un vecchio trucco di teatro.

Poi riparte, pizza di celluloidi sottobraccio, ripete il gioco, da una capitale all'altra. Dal sipario dello « schermo » muto è uscito a salutare. E riceve in dono, finalmente, e con le proprie orecchie, tutti gli applausi di tutti i pubblici di quarant'anni di proiezione. Sui nostri volti, il riso delle « comiche » s'è trasformato nelle lacrime di « Limelight ».

MASSIMO FRANCIOSA

UN BEL RACCONTO

di

ARNALDO FRATEILI

Vidi una prima volta *Limelight* nel testo originale, la mattina che il film fu proiettato al Fiammetta per i critici. L'impressione che ne ebbi fu profonda e incontrollata, d'una commozione giunta in qualche momento fino alle lacrime. La morte di Calvero tra le quinte, mentre Teresa si allontanava danzando verso la vita, mi lasciò sconvolto e come stordito. Continuavo a vedere gli occhi disperati di Calvero, fissi sul vuoto, la sera in cui era stato abbandonato dal pubblico che non aveva saputo far ridere. Ma perchè mi fossi commosso, lì per lì non avrei saputo dirlo.

Subito dopo, quando mi fu messo all'improvviso davanti alla bocca un microfono mentre ci si pigiava nel bar del Fiammetta in attesa della comparsa di Chaplin, non soltanto non seppi dare il giudizio che mi veniva chiesto, ma credo d'essere stato abbastanza sciocco dicendo che avevo pianto, e che la cosa non mi accadeva più al cinema dai tempi del muto. Citai anche un film che allora mi fece piangere: *Nel gorgo del peccato*, di cui era protagonista Jannings. Però, nel dire questo, sentivo che i due fatti erano di natura molto diversa, che la commozione suscitata in me dalla storia di Jannings non aveva a che fare con la commozione della storia di Calvero. Nel primo caso s'era trattato d'uno di quei tranelli tesi dal cinema ai cuori ridiventati bambini davanti a uno schermo: e la storia del vecchio, morto alla vita civile, che assisteva dal loggione a un concerto del figlio, mi avrebbe lasciato freddo se l'avessi letta in un libro. Invece nella storia di Calvero non c'era nulla di patetico, neppure l'ombra d'un abbandono al sentimentalismo, ma anzi la continua presenza d'una lucida consapevolezza del destino umano, la virile malinconia d'una vita avviata al suo declino. Perchè, dunque quelle lagrime?

Sono tornato a vedere il film nella versione italiana. Naturalmente il pianto non s'è ripetuto, perchè la commozione era già scontata e inoltre il mio senso critico questa volta era ben sveglio. Però, nonostante che molte finenze dell'originale fossero andate perdute nella versione e in più punti il dialogo vi risultasse alquanto banalizzato, *Luci della ribalta* m'è sembrato non meno bello di *Limelight*, anzi più bello perchè a mente calma ho potuto gustarlo nel suo pregio più intimo: la fluidità, la delicatezza, la struttura compatta del racconto.

Il caso di *Limelight* è quello, più unico che raro, d'un racconto cinematografico a cui, se fosse spogliato dalle immagini, resterebbe un valore letterario. Questo aspetto dell'ultimo film di Chaplin è degno della massima attenzione. Si sa che il narrare per immagini obbedisce a tutt'altre leggi da quello del narrare per parole; con la conseguenza che gli scambi tra cinema e letteratura, per cui il cinema s'è arricchito di contenuti e la letteratura di modi espressivi, non sono mai avvenuti senza compromessi, contaminazioni, perdite di originalità sia per l'una che per l'altra forma di espressione artistica.

Invece si può pensare a *Limelight* come a un racconto trasferibile pari pari dallo schermo sulla pagina o sulla scena. Lo fa pensare la chiarezza della sua impostazione, la logica dei suoi sviluppi, la profondità dei suoi nessi psicologici, l'evidenza dei suoi significati poetici. Nulla nel seguito degli avvenimenti, così esteriori come interiori, vi è lasciato a quell'indeterminatezza tipica del racconto cinematografico, a quella casualità che, per apparire almeno probabile, s'affida alla suggestione esercitata dalle immagini. Lo scenario di *Limelight*, per il suo contenuto umano e per i modi della narrazione, è davvero esemplare.

Si guardi a come la ballerina entra nella vita del vecchio comico, a quell'introduzione drammatica nel punto cruciale di due esistenze che fin dal primo momento si completano, stabilendo un legame d'anime di cui i fatti successivi non fanno che accrescere la resistenza. Calvero e Teresa sono due personaggi a cui bastano poche parole per chiarirsi l'uno all'altro, già a tutto sesto nel loro primo apparire sullo schermo. A definirli non occorrono antefatti, bastando pochi accenni al loro passato, parte viva essi stessi del dramma: l'innocenza di Teresa nei riferimenti alla professione della sorella, il riandare di Calvero al tempo dei suoi successi teatrali. E come i due caratteri s'illuminano nella loro diversa posizione di fronte alla vita! Da una parte la forza dell'esperienza d'una vita accettata anche nei suoi dolori, dall'altra la debolezza d'una delusione che rifiuta la vita al suo primo urto. La forza soccorre la debolezza, e ne è poi a sua volta soccorsa. La posta del giuoco dei sentimenti tra il vecchio e la fanciulla è il giuoco stesso della vita, nel suo senso e nel suo scopo. Dice il vecchio alla fanciulla che la vita è meravigliosa, se non se ne ha paura; che si deve combattere per la felicità; che non si deve distruggere il miracolo dell'esistenza.

Questo sentimento coraggioso della vita percorre tutto il film, gli dà una spina dorsale. Superando tutti i crepuscolarsmi e i decadentismi, *Limelight* riafferma i valori della vita nella verità e nella dignità umana. Alla luce di questo sentimento dell'esistenza si giustifica un amore, che altrimenti sarebbe apparso innaturale. La giovane sente di amare veramente il vecchio, quando gli dice: « Mi hai salvato la vita e l'hai ispirata; sposami ». E non meno sincero è il vecchio quando, pur amando, rifiuta quell'amore. « Io sono solo un vecchio. Per un uomo della mia età la verità è tutto; mi resta solo la verità, e un po' di dignità ». Calvero non s'illude; si rifiuta come uomo quell'illusione che si concede come artista chiedendo all'ubriachezza quel brio che valga a fargli riconquistare il pubblico, lui che è nato per il teatro, che soffre a causa del teatro senza poter farne a meno, come rifugge dalla vista del sangue ma avendolo nelle vene. Calvero ascolta non la voce del proprio egoismo ma quella della natura, la quale è per l'amore dei due giovani, narrato nel film con tanta discrezione.

Da siffatto senso virile della vita, doloroso ma non pessimistico, scaturisce la commozione che *Limelight* comunica allo spettatore, soprattutto allo spettatore che sia sul declino dell'età, come Chaplin. *Limelight* è il film di Chaplin in cui la sua esperienza d'uomo e di artista si esprime in modo più pieno e più alto. Forse altri suoi film, per esempio la *Febbre dell'oro*, possono apparire più geniali e originali, se considerati in termini puramente cinematografici. Ma in nessuno, come in questo, i valori letterari e cinematografici hanno un così perfetto equilibrio.

ARNALDO FRATELLI

LUCI DELLA RIBALTA

di
CHARLES S. CHAPLIN

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

La storia di una ballerina e di un clown.

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

RULLO I

Londra; un tardo pomeriggio d'estate nel 1914 Calvero, un tempo già famoso clown ora senza lavoro, torna a casa ubriaco.

Bimbo - La padrona è fuori!

2° Bimbo - La padrona è fuori.

Terry, una giovane ragazza che abitava nella stessa pensione ha tentato il suicidio. Calvero sfonda la porta trascina via il corpo della ragazza dalla stanza piena di gas. Chiama un dottore.

Dottore - Non ha chiuso il gas?

Calvero - Che gas?

Dottore - Dov'è la stanza?

Calvero - Ehm — è qua.

Dottore - Bisogna portarla in un'altra stanza. Dov'è la padrona?

Calvero - Non è in casa.

Dottore - Beh, lei ha una stanza...

Calvero - Ma — hum — Al secondo piano.

Dottore - Bene, mi aiuti. La prende sotto le braccia.

Calvero - Andiamo, signorina.

Dottore - Attento alla mia borsa. La prenda su.

Calvero - Mi spiace, ma dovrà prenderla su lei.

Dottore - Vuole aprir la finestra? Ha bisogno di aria fresca.

Calvero - Sì, anch'io... chiamo un'ambulanza?

Dottore - Non c'è il tempo. Bisogna prima darle un emetico. Un bicchiere d'acqua, prego.

Calvero - Eccolo lì.

Dottore - Mi serve molta acqua calda e un asciugamano.

Calvero - Acqua — Asciugamano.

Dottore - L'aveva in mano, questo flacone?

Calvero - Proprio così, ed è una sua ricetta; e c'è su il suo nome.

Dottore - Ah, sì. Quanto tempo è che la conosce?

Calvero - Non più di cinque minuti.

Dottore - Bene, avrà bisogno di cure, per un paio di giorni.

Calvero - La chiamo l'ambulanza?

Dottore - Oh, non è necessaria, adesso. E' fuori pericolo. E poi, mandarla all'ospedale significherebbe un'inchiesta e per tentato suicidio si va in prigione. Comunque, fra due o tre giorni starà meglio di prima. Frattanto che riposi tranquilla. Se ha sete le dia un'aranciata. E domani, se avrà appetito, anche una tazza di brodo. Ma niente di solido. Se... verrà al mio ambulatorio fra... dieci minuti avrò una ricetta, per lei.

Calvero - Per me?
 Dottore - Ma no, per lei, è chiaro... (lunga pausa).
 Calvero - Stanca?
 Terry - Dove sono?
 Calvero - Nella mia camera, due piani sopra la sua.
 Terry - Come mai?
 Calvero - Bè, tornando a casa oggi ho sentito odor di gas dalla sua stanza, (allora) ho sfondato la porta, chiamato un dottore (FC) e l'abbiamo portata quassù.
 Terry - Doveva lasciarmi morire.
 Calvero - Quanta fretta (*cambiando intonazione*). Soffre molto?
 Terry - (Scuote la testa)
 Calvero - Questo è quello che conta... il resto è fantasia... Ci son voluti milioni di anni per evolvere la coscienza umana, e adesso lei vuole cancellarla, distruggere il miracolo dell'esistenza più importante di qualsiasi altra cosa nell'universo! Le stelle, che sanno fare? Niente! Brillano e basta. E il sole, che sputa fiamme alte duecentottanta mila miglia... E che fa?... Sciupa inutilmente le sue risorse... Può ragionare, il sole? È cosciente? No; Ma lei sì! (*Lei dorme*). Mi scusi! Colpa mia... Coraggio, amico, devi cambiar aria.
 Sig.ra Alsop - (FC) Che disastro! Che vergogna! Guardate là! La mia povera porta! Ah!

RULLO II

Sig.ra Alsop - Scasso aggravato, ecco cos'è! E avrà portato via tutte le sue cose. Ma la manderò in galera, le dico. (FC) Lo sapevo che era una poco-di-buono (IC) Con quell'aria da santa! L'acqua cheta di solito (FC) puzza di marcio. Strano! Non ha portato via nulla e neanche porterà via nulla finché non avrà pagato gli arretrati dell'affitto. Sfasciare la porta. (IC) Belle festicciole, organizzano, quando non ci sono! (FC) Bene, adesso è fuori e ci resterà.
 Sig.ra Alsop - Signor Calvero! Oh, Signor Calvero! (FC) È lei, signor Calvero?
 Calvero - Eh?
 Sig.ra Alsop - (IC) Ho qui la sua roba appena stirata. Gliela (FC) metto in camera?
 Calvero - Un momento! (FC) Vengo io. (IC) Ferma, ferma. Un momento, prego.
 Sig.ra Alsop - Le è caduto qualcosa. Ed ecco i suoi aranci.
 Calvero - Ah, sì... Grazie. (*Alsop vede dalla serratura Terry*).
 Sig.ra Alsop - Allora, è così che passa le serate?
 Calvero - (Mormorii mentre la caccia dalla camera).
 Sig.ra Alsop - Non le permetto di toccarmi! Che fa quella donna nella sua stanza?
 Calvero - Proprio l'opposto di quel che lei pensa.
 Sig.ra Alsop - Vorrei solo sapere chi è che ha sfondato la porta.
 Calvero - Sono stato io.
 Sig.ra Alsop - Lei!
 Calvero - Lei ha un tubo che perde.
 Sig.ra Alsop - Che cosa ho?
 Calvero - C'è un tubo del gas, in quella stanza, che perde.
 Sig.ra Alsop - In questo affare c'è qualcosa di sospetto.
 Calvero - Chi è quella ragazza?
 Sig.ra Alsop - Proprio lei, non lo sa! È venuta un mese fa. Ha detto che lavorava. Uhm! Dicon tutte quante così. E perché le interessa, poi?
 Calvero - Senta. Ha cercato di suicidarsi.
 S'è avvelenata — e ha aperto il gas. Meno male che rientro in quel momento.
 Sig.ra Alsop - Ah, è così, eh? Avverto la polizia e chiamo una ambulanza.
 Calvero - Se lo fa, verrà su tutti i giornali. Non le conviene.
 Sig.ra Alsop - Non intendo che resti qui!
 Calvero - Mia buona donna, io non la voglio. La lasci tornare nella sua stanza.

RULLO III

Sig.ra Alsop - Questa proprio no. E poi, è affittata.

Calvero - Ma... non può gettarla sulla strada.

Sig.ra Alsop - Non tornerà più nella sua stanza.

Calvero - Allora dovrà restare dov'è.

Sig.ra Alsop - Cosa! E dare scandalo a tutta la casa?

Calvero - Che scandalo! Potremmo esser marito e moglie per quel che ne san gli altri.

Sig.ra Alsop - Oh, questa! Bene, che bella coppia! È meglio che se ne sbarazzi, e presto! Marito e moglie! Se ne guardi, da quella donnaccia. È una di quelle è malata, da quando è qui, di questo la *devo* avvertire.

Calvero - Non sarà mal di fegato, spero.

Sig.ra Alsop - Deve fare presto; saranno qui alle dodici.

Domestica - Dove metto questa roba?

Sig.ra Alsop - La lasci nell'ingresso... Un momento, signor Calvero — i miei inquilini arrivano oggi, quindi la roba di sua moglie deve andare di sopra.

Calvero - Mia chi?

(Nel bar degli artisti).

Sig.ra Alsop - Sua moglie. Questa è la signorina Simpson la nuova domestica.

Calvero - Buongiorno. Può attendere il mio ritorno? Mia moglie non sta bene...

Sig.ra Alsop - No — infatti.

Calvero - Già... ecco perché dovrebbe darle una occhiata ogni tanto. Ho lasciato del brodo sul fornello e quando si sveglia potrebbe scaldarlo e darglielo.

Sig.ra Alsop - Questo non è un ospedale.

Calvero - (FC) Lo spero bene! (Pausa. Al bar degli artisti).

Donna - Calvero! Come va?

Calvero - Bene, grazie.

Lorimer - È quello Calvero?

Reporter - Sì — è lui.

Lorimer - È molto invecchiato.

Reporter - È il bere.

Lorimer - Ah che peccato. Era un grande attore.

Uomo - Una volta.

Lorimer - È strano. Pochi anni fa era l'idolo di Londra e adesso non trova più lavoro.

Reporter - Beh, è sua la colpa. Il più delle volte era troppo brillo per recitare.

Uomo - Io l'ho sempre trovato più buffo quand'era ubriaco.

Reporter - Non è buffo adesso, povero diavolo!

Lorimer - Come va?

Claudio - Bene, grazie.

Uomo - Chi è quello?

Lorimer - Oh, lo avrà visto: Claudio. Il prodigio senza braccia! Quello (FC) che sa fare tutto con i piedi.

Uomo - Che cosa orribile!

Claudio - Calvero!

Calvero - Claudio!

Claudio - Sapevo che ti avrei trovato qui. Ti ho cercato al vecchio appartamento, ma mi hanno detto che eri andato via anni fa.

Calvero - Sì, quando mi divenne antipatico pagare l'affitto. Ma tu dove sei stato?

Claudio - In America, a casa. Avevo deciso di ritirarmi ma mi son tanto annoiato che lavoro di nuovo, adesso. Come stai, vecchio mio?

Calvero - Oh, così, così. Sono stato malato. La vecchia cipolla.

Claudio - Già, mi han detto...

Vend. fiammiferi - Fiammiferi?

Claudio - No, grazie.

Vend. fiammiferi - Fiammiferi?

Claudio - No, grazie.

Claudio - Dimmi hai lavoro?

Calvero - Ehm... non lavoro da più di un anno, ormai. Da come vanno le cose sto pensando che finirò... a vendere fiammiferi anch'io.

Claudio - Perché non mi hai scritto che eri in difficoltà?

Calvero - Non dò colpi bassi ai miei amici... solo ai miei conoscenti.

Claudio - Ma se finanziariamente sei imbarazzato...

Calvero - Finanziariamente sono mortificato. Comunque, mi rimetterò di nuovo in piedi. Ho già delle buone trattative in corso con un grande impresario. Basta mettersi d'accordo. Penserà il mio agente a farlo. Dovevo vederlo qui alle dodici... è chiaro che intendeva mezzanotte.

Claudio - Senti, io parto domani mattina per il Continente. Non avremo altra occasione di vederci, quindi se infili una mano troverai il portafoglio... Prendi 20 sterline...

Calvero - No, No! Non mi sognerei mai...

Claudio - Mi faresti un piacere.

Calvero - No... Davvero...

Claudio - Prendile, forse dovrò io mettere un piede nelle tue tasche un giorno o l'altro.

Calvero - Ti darò una mia cambiale.

Claudio - Non darmi nulla. Pagherai quando potrai.

Calvero - Grazie.

Claudio - Ecco. Ma si è fatto tardi e devo ancora ritirare il biglietto. Devo scappar via.

Calvero - Certo... Spero ti... renderai conto di quanto io...

Claudio - Sicuro. Arrivederci, vecchio.

Calvero - Grazie.

Claudio - Ti pare. E in bocca al lupo!

Mendicante - Pronti?

(Calvero, rientrato a casa, s'addormenta sentendo suonare dalla strada. Sogna un suo « numero » di successo.)

INSERTO: Phyllis & Henry - Pulci ammaestrate.

Calvero - Fillis! Hénri! Fillis! Hénri! Basta che modi sono questi! Dovreste vergognarvi comportarvi così! Hénri! Tu resta nella scatola! Fillis — alli-op! Alli-op! Op! Alli-op! Fillis! Fillis! Fillis! Beh, non è il momento, ora! Dovete farlo prima che aprissi la scatola. Mi sentite? Op! Fillis! Alli-op! Fillis! Alli-op ...Alli-op! Vuoi forse che stringa? Alli-op! Op! Alli-op! ...Alli-op! Alli-op! ...Alli-op! Smettila, adesso! Fillis, Fillis! Vieni fuori di là! Fillis — mi senti?! Ricordati, sei a dieta! Fillis! Sei impazzita? Fillis! smettila, hai capito? Smettila! Fillis! Fillis, mi senti? Vieni subito fuori! Stai esagerando! Fillis. Cosa fai? Ah che furfantella! Fillis, Hénri ti vuole. Via, Fillis... Fillis, smettila! Smetti! Fillis! Fillis! iVeni fuori! Vieni fuori! Cosa ti credi di fare? Idiota! Fillis! Fillis! Adesso basta! Fillis! Vuoi che mi gratti? Oh!... Ma non è Fillis! Dov'è Fillis? Oh, eccola là! Fillis! Smettila! Oh! Oh!
(Applausi f. c. Ma il teatro è deserto).

Domestica - È sveglia?... Suo marito ha detto di venire a vedere come sta.

Terry - Chi?

Domestica - (FC) Suo marito. E ha detto di scaldarle un po' di brodo di pollo.

Terry - (Mio) Marito?

Domestica - Sì.

Su, lasci che l'aiuti! Sa che non ha mangiato nulla, oggi?

Un po' di minestra calda le farà bene.

Terry - Grazie. No.

Domestica - Non vuol mangiare.

Calvero - Bene; è una bella fortuna per un marito.

RULLO IV

Cameriera - (RIDE).

Calvero - Beh, come si sente?

Terry - Molto meglio, grazie.

Calvero - Bene... Non badi a questa faccenda della moglie. È la signora Alsop che non vuole guastarsi la reputazione con la nuova domestica. Comunque, appena starà bene, lei sarà libera e divorziata.

Terry - Sto già abbastanza bene, no?

Calvero - Uhm. Non proprio e non le farà male restare qui un altro po'.

Terry - Lei è gentile con me. Ma credo di poter ritornare nella mia camera.

Calvero - Temo che non sia possibile.

Terry - Perché?

Calvero - La signora Alsop l'ha affittata. Il nuovo inquilino entra oggi.

Terry - Ah, è così...

Calvero - Comunque, lei è perfettamente padrona di restar qui... Finché non avrà deciso cosa farà.

Terry - Cosa posso fare? Sono disperata... (piange). Oh, perché non mi ha lasciato morire e farla finita!

Calvero - Non parli così. Lei è viva, ed è meglio che s'arrangi come può.

Terry - Sono povera e malata!

Calvero - Senta... Io non so cos'abbia, lei... Ma se è malata e se si tratta di quel che la signora Alsop pensa, allora vedremo cosa si può fare. Non si disperi. Se è — oh, uhm — lei sa di certo di che cosa parlo.

Terry - Non lo so davvero.

Calvero - Bene... Diciamo così... Una ragazza, sola, in giro per il mondo, si ammala. Beh... se è qualcosa del genere, lei può guarire, c'è un nuovo rimedio appena scoperto, che fa miracoli, guarisce a migliaia. Bene. Se è qualcosa di questo genere, non abbia paura di dirmelo e forse potrò aiutarla... sono un vecchio peccatore, niente può scandalizzarmi.

Terry - Non è niente del genere.

Calvero - Ne è sicura?

Terry - Ma certo.

Calvero - Ma è stata malata?

Terry - Sì. Cinque mesi all'ospedale con una febbre reumatica.

Calvero - E' tutto qui! Allora di cosa si lamenta?

Terry - Ma ora non posso più lavorare.

Calvero - Che lavoro fa?

Terry - Ero ballerina.

Calvero - Lei balla?

Terry - Facevo parte dell'« Empire Ballett ».

Calvero - Ah! E io credevo che fosse... Uhm... Sicché lei ballerina. Mi perdoni, ma... non ci siamo presentati. Come si chiama?

Terry - Teresa Ambros... Ma mi chiaman Terry.

Calvero - Terry... Delizioso. Uhm... Sono anch'io un artista. Mi chiamo Calvero. Forse conosce il mio nome?

Terry - Ma non è l'attore famoso?

Calvero - Una volta! Comunque, è inutile parlarne. Ma mi dica, cosa l'ha portata a questo sconforto.

Terry - La salute penso.

Calvero - Beh, allora dovremo guarirla. Ehm, questo non è il posto ideale per la convalescenza, ma lei è la benvenuta... sempre, che si rassegni a fare la signora Calvero, di nome, s'intende.

Terry - Non le darò disturbo?

Calvero - No, affatto. Ho già avuto cinque mogli. Una più una meno non mi fa né caldo né freddo. Per di più, ho raggiunto un'età in cui un'amicizia platonica può esser mantenuta sul più elevato piano morale.

Calvero - Dunque, dicevamo, sua madre faceva la sarta e suo padre era un lord?

Terry - Il quarto figlio di un lord... è molto diverso.

Calvero - Uh, Uh, Uhm... E come fu che sposò sua madre?

Terry - Era una delle domestiche di casa.

Calvero - Sembra un romanzo d'appendice. Era ricco, suo padre?

Terry - (FC.) No, la famiglia lo diseredò.

Calvero - (FC.) Così, soltanto sua sorella vive?

Terry - Sì, ed è in Sud America.

Calvero - Dica un po'... è stata solo la salute che le ha fatto fare quello che ha fatto?

Terry - Quello e...

Calvero - (FC.) E che altro?

Terry - Oh, l'estrema inutilità di ogni cosa. Lo vedo anche nei fiori, lo odo nella musica... La vita è senza scopo, e senza senso.

Calvero - Perché vuole che abbia un senso? La vita non ha un senso, è desiderio. Il desiderio è il tema di tutta la vita... E' quel che spinge una rosa a essere una rosa e a voler crescere così, e una pietra a contener se stessa, e rimanere così. Di che cosa ride adesso?

Terry - Della sua imitazione di una rosa e di una pietra....

Calvero - Oh, oh; so imitare quasi tutto. Ha mai visto un abete nano? E' un po' storto... e cresce così... e, le viole del pensiero crescon così... e quelle più scure sono accigliate... così.

Terry - (RIDE)

Calvero - Oh, comunque il significato di ogni cosa non è che un altro modo d'esprimere la stessa cosa. Dopo tutto, « una rosa è una rosa » è una rosa, niente male... la autorizzo a (mentre volta le spalle) ripeterla. Uhm... Pensi com'era priva di significato la vita un momento fa... e adesso lei ha un marito e una casa temporanei. Qui c'è l'acqua da bere... e... in caso di emergenza, prima porta a sinistra, come ad ogni altro piano... Buona notte.

Calvero nel sogno esegue il numero della Primavera. Canta. Entra in scena Terry.

Calvero - Scusatemi, ma avete un battipanni?

Terry - Le chiedo venia.

Calvero - Se lei viene a chieder cose strane, dovrò chiamare la polizia.

Terry - Vuol ripetere? Non l'ho compreso.

Calvero - Non m'interessa quel che ha compreso, o quello che ha preso.

Terry - Non ho preso niente.

Calvero - Davvero! Poveretta! Eccole del denaro, ci si prenda un « sandwich ».

Terry - Signore! Chiedo una spiegazione.

Calvero - Una spiegazione? Ridicolo! Chi è lei? Chi sono i suoi. E' nell'almanacco del Gotha?

Terry - Mi chiamo Rossi.

Calvero - Nome mai sentito.

Terry - Si vede che lei è un asino.

Calvero - Dovevo nasconder le orecchie... Comunque lei mi ha interrotto a metà del mio sonetto.

Terry - A metà del suo cosa?

Calvero - Non a metà del mio cosa, a metà del mio sonetto.

La mia ode a un verme.

« Oh verme, che ti ascondi sotto terra, da me.

E' primavera!

Il capino solleva.

Che sia di lì o di qui.

E al bel sole ridi.

RULLO V

Sciogli le nude forme.
 E con la coda, getta, alta
 la terra, in estasi!
 E' prim... E' prim... avera!

Terry - Ridicolo! Un verme che ride al sole.
 Calvero - Perché no?

Terry - In primo luogo, un verme non ride.
 Calvero - Come lo sa? Ha mai fatto appello al suo senso comico?

Terry - Certo che no.
 Calvero - Allora...

Terry - Ma non ha alcun senso.
 Calvero - Ah, perché la poesia dovrebbe aver senso. Non sa che esiste una certa licenza poetica?

Terry - Un momento! Io non vi ho dato alcuna licenza.
 Calvero - Non lo faccia! Quello che stiamo facendo è tanto più grande di noi! In questo momento comincio ad afferrare il significato della vita. Oh, che spreco di energie! Cos'è lo stimolo che ci spinge ad andare avanti e avanti e avanti?

Terry - E' vero. Quale sarà lo scopo? Dov'è che andiamo?

Calvero - Lei va a sud, casa... ha una mano nella mia tasca. Uh... Niente...

Terry - Come ci sarà andata?

Calvero - Puro magnetismo, mia cara, puro magnetismo.

Terry - Perché è tanto ostile verso di me?

Calvero - Vuol proprio saperlo?

Terry - Vorrei poterla conoscere meglio.

Calvero - Legga le mie memorie negli annuali della polizia.

Terry - Lei è molto strano.

Calvero - Trova?

Terry - Parlare di vermi, come fa lei!

Calvero - Perché no? Persino le mosche sono romantiche.

Terry - Le mosche?

Calvero - Oh, sì. Le ha mai viste? Quando vanno dal concime alle cucine? Quando si rincorrono sopra lo zucchero, dandosi appuntamenti dentro il burro? Avrà letto « La vita dell'ape ».

Terry - No, non l'ho letto.

Calvero - Bene. Che pena, appena l'ape è appetente di pena e piena.

Terry - Davvero?

Calvero - (starnutisce) - Mi scusi.

Terry - Gesundheit!

Calvero - Uber alles.

Terry - Come diceva?

Calvero - Oh, niente; belle spalle.

Terry - Oh... (ridono).

Calvero - Lei è piena di polvere stasera mia cara; piena di polvere. Si rivolti. Dove la tengono?... Sopra un armadio, per caso? Uh — Talco? No. Polvere da sparo? Ah, no; zucchero.

Terry - Pensi! Tutta la vita è mossa dall'amore. Com'è bello!

Calvero - Bello non direi proprio.

Terry - Certo che lo è.

Calvero - Al contrario, è brutto, terribile... orrido! Oh, ma è magnifico!

Terry - Lei mi piace.

Calvero - Io?

Terry - E' intelligente. Afferra tutto.

Calvero - Non m'incoraggi, su!

Terry - E' vero! Così poche persone hanno la capacità di afferrare.

Calvero - O l'opportunità. Permette? Lo usi pure quanto desidera. Prego.

Terry - Avanti.

Calvero - Buon giorno. Come si sente?

Terry - (FC) Meglio grazie.

Calvero - Bene. Che giornata. Il sole splende... la pentola bolle, ed abbiamo pagato l'affitto! Ci sarà un terremoto. Lo so. Lo so. Lo so. Cosa vuole per colazione? Abbiamo... uova, prosciutto, formaggio, cipolline... Ah! Son state loro, capisco! Ho sognato che recitavamo insieme qualcosa sulla primavera.

Terry - Interessante.

Calvero - Sì... mi vengono idee magnifiche in sogno, poi mi sveglio e le dimentico. Lo sa? Ultimamente ho sognato molto il teatro. Recitavo di nuovo il mio vecchio repertorio. Guardi! (FC). Aringhe! Non sono magnifiche?

Terry - (piange).
(IC). Cos'ha?

Terry - Le mie gambe! Ho provato ad alzarmi stamane e sono caduta! Non mi reggo più in piedi.

Calvero - Troppo presto, si è alzata.

Terry - No, non è per quello; non sento affatto le gambe, sono paralizzate! Lo so! Lo so!

Calvero - Avanti... Non si agiti, dopo colazione chiamerò il dottore.

Terry - E' meglio che vada all'ospedale.

Calvero - Come vuole, ma sentiamo prima cosa dice il dottore.

Terry - Ma non posso star qui... darle tutto questo fastidio.

Calvero - Mi lamento, forse?

Terry - Eppure sono un tal peso! Ma non è mia la colpa. Lei mi ha voluto salvare.

Calvero - Beh, tutti facciamo sbagli, lo sa.

Terry - Mi dispiace...

Calvero - Lo credo bene.. Una ragazza come lei, che vuol gottar via la vita così. Uh, quando avrà la mia età; sarà diverso.

Terry - Perché

Calvero - Beh, a questo punto del gioco la vita diventa un'abitudine.

Terry - (FC) Un'abitudine senza speranza.

Calvero - Allora viva senza speranza... alla giornata. Ecco. Ecco. Ci sono ancora bei momenti.

Terry - (FC) Ma quando si è persa la salute!...

Calvero - Mia cara ragazza, mi avevan dato per spacciato sei mesi fa, ma ci si batte! Questo dovrebbe fare.

Terry (FC) Sono stanca di combattere.

Calvero - Ma! Perché combatte contro se stessa! E quindi senza speranza! Ma combattere per (FC) la felicità è bello.

Terry - La felicità...

Calvero - Esiste, le dico.

Terry - Dove?

Calvero - Senta... da ragazzo mi lamentavo sempre con mio padre perché non avevo giocattoli; lui mi diceva: (indica la testa) questo è il più grande giocattolo del creato. E' qui il segreto della felicità.

Terry - Quando lei racconta nessuno penserebbe mai che lei è un comico.

Calvero - Già, comincio ad accorgermene. Per questo non trovo lavoro.

Terry - Perché?

Calvero - Ah, perché non hanno fantasia o forse perché passano gli anni, credono ch'io sia finito.

Terry - No, mai... se parla come ora.

Calvero - Forse bevevo troppo.

Terry - (FC) Di solito c'è una ragione se uno beve.

Calvero - Oh, sì.

Terry - L'infelicità, suppongo.

RULLO VI

Calvero - No, a quella sono abituato. Era qualche cosa di più complesso. Sa, più gli anni passano più si vuol vivere intensamente. Un senso di triste dignità vi pervade... e ciò è fatale per un comico. A me è capitato: perdevo contatto con il pubblico; non riuscivo più a scaldarmi. E... così ho cominciato a bere. Dovevo bere prima di andare in scena. Finì che non riuscivo ad esser buffo, senza. E più bevevo... Divenne un circolo vizioso.

Terry - E allora?

Calvero - Un attacco di cuore... quasi mortale.

Terry - E beve ancora?

Calvero - Alle volte. Se penso a certe cose, le cose storte immagino, come fa lei. Comunque, cosa vuole per colazione?

Terry - Che tristezza, dover essere buffo.

Calvero - Uhm, è molto triste quando non ridono. Ma che emozione quando... guardi laggiù e li vedi ridere e odi il mormorio che... aumenta e sale verso di te. Ma parliamo di cose più allegre. E... poi voglio dimenticare il pubblico.

Terry - Non credo. Lei lo ama troppo.

Calvero - Non ne son tanto sicuro: forse lo amo, però non lo ammiro.

Terry - Io credo di sì.

Calvero - Individualmente, sì, ognuno ha qualcosa di grande. Ma come folla è come un mostro senza la testa, che non si sa da che parte si volterà: può esser spinto in qualsiasi direzione. Ma continuo a dimenticare la colazione. Le vanno due belle uova alla « coque »?
Avanti!

Domestica - Telegramma.

Calvero - Oh, grazie.

Terry - C'è qualcosa?

Calvero - Questo è quel che stavo aspettando.

Terry - Buone notizie?

Calvero - Redfern, il mio agente, vuole vedermi.

Terry - Magnifico!

Calvero - Ben detto! Questa è la svolta decisiva. Questi impresari hanno fatto senza di me, per cercar di demoralizzarmi, ma ora mi vogliono! Adesso faranno i conti con me! Per tutto il loro disprezzo e la loro indifferenza! No, sarò cortese, sarò più dignitoso; e li metterò al loro posto. Devo essere al suo ufficio alle tre. Andando, passerò dal dottore e gli dirò delle sue gambe. Oh, ma ho dimenticato la colazione! Le andrebbe dell'aringa?
(*Nell'anticamera di Redfern, tra gente di teatro che attende di essere ricevuta.*)

Usciere - Bene... Nulla per lei... o per lei... o per lei... o per lei... o per lei... nulla per lei (*vocio*).

Redfern - Gente che aspetta?

Usciere - Miss Parker.

Redfern - Nessun altro?

Usciere - Sì, Calvero. E' là fuori dalle tre.

Redfern - Me n'ero dimenticato. Lo faccia entrare.

Usciere - (FC) Signor Calvero.

Calvero - Buona sera.

Redfern - Si accomodi. Mi dispiace per ieri, ma son stato trattenuto per affari importanti e non ho potuto liberarmi. Comunque, ho buone notizie per lei. Una settimana per il « Middlesex Music Hall ».

Calvero - A che condizioni?

Redfern - (FC) Non lo so, ancora, ma non me ne preoccuperei, se fossi in lei.

Calvero - Non mi preoccupo affatto. Comunque, se la paga non importa (FC), che posto avrò sul cartellone?

Redfern - Non mi preoccuperei neanche di quello.

Calvero - Vuol forse dire che non avrò il posto d'onore al « Middlesex »?

Redfern - Non son sicuro se la potrò scritturare.

Calvero - Che lo sia o no, crede che lascerei a quegli impresari mescolare il mio nome con quello di... sconosciuti, solo per farsi una reputazione! Nossignore! Calvero è ancora un nome che ha il suo valore.

Redfern - Lei si sbaglia. Oggi non vale niente.

Calvero - Ma vengono a cercarmi.

Redfern - (FC) Non l'hanno cercata. (IC) Lo fanno solo per fare un piacere a me.

Calvero - Sono assai gentili, e... lei almeno lo apprezza, spero.

Redfern - Ora senta: sarò perfettamente franco con lei. Ho insistito con « Calvero » con quegli impresari per più di sei mesi. (FC) Ma il suo nome è veleno per loro. Non vogliono neanche sentirlo.

Calvero - Li tranquillizzi, non lo sentiranno.

Redfern - Eh... mi dispiace, devo farle comprendere la situazione.

Calvero - La fa certo comprendere.

Redfern - Sto cercando solo di aiutarla. Ma la prego di cooperare.

Calvero - Bene, tutto quel che dirà... farò.

Redfern - Così mi piace. Non appena confermeranno il contratto, glielo farò sapere. Intanto... stia allegro.

Calvero - Sa, se... il mio nome è veleno, per loro... non lo userò. Reciterò sotto altro nome.

Redfern - Credo sia un'ottima idea.

Calvero - Già.

(A casa si incontra col dottore).

Calvero - Bene, dottore, e la nostra malata?

Dottore - L'intossicazione è ormai superata ma secondo me non ha proprio niente alle gambe.

Calvero - Ma le ha detto che ha avuto delle febbri reumatiche?

Dottore - Sì, ma non le ha certo, ora. Il cuore ne sarebbe toccato. Ed è perfettamente sana. Credo che sia un caso di psicoanestesia.

Calvero - Cos'è?

Dottore - Una forma di isterismo, che ha le caratteristiche della paralisi senza esserla.

Calvero - E come se lo spiega?

Dottore - Nel suo caso, direi che è psicologico: suggestione. Avendo mancato il suicidio, nel suo subcosciente ha deciso di perder le gambe.

Calvero - La posso aiutare in qualche modo dottore?

Dottore - Soprattutto, ella deve aiutare se stessa. Ci vorrebbe un psicologo.

Calvero - Il dottor Freud.

Dottore - Sì.

Calvero - Buon giorno, dottore.

Dottore - Buon giorno.

Calvero - Mi parli ancora di sua sorella Luisa.

Terry - Non c'è più molto da dire. Quando non poté trovare lavoro fu costretta a darsi alla strada.

Calvero - Quanti anni aveva lei quando lo scopri?

Terry - Sette o otto.

Calvero - Mi racconti come.

Terry - Fu dopo che la mamma morì. Adoravo Luisa. Lei era tutto per me, mi mandava perfino a scuola di danza. Poi un giorno mi accorsi di quel che faceva. Tornavo a casa dalla scuola con le altre ragazze... e la vidi... anche le altre la videro... Una donna di strada!

Calvero - E cosa fece?

Terry - Corsi via e piansi, corsi e piansi.

Calvero - Poi cosa accadde?

Terry - (FC) Cerca di dimenticare. (IC) Poco dopo fui mandata in collegio; a sedici anni finii ed entrai nell'« Empire Ballett ». (FC) Poi Luisa andò in Sud America e da allora non ne ho più avuto notizie.

Calvero - Fino ad allora, non ebbe fastidio alle gambe?

Terry - (FC) No.

Calvero - (FC) Quando è cominciato?

Terry - Dopo due anni circa. Quando Melis entrò nel balletto...

Calvero - Chi è Melis?

Terry - (FC) Una delle ragazze della scuola di danze.

Calvero - Una che era con lei la sera che vide Luisa?

Terry - Sì.

Calvero - Beh, non c'è bisogno di Freud per capire che da quando ha visto di nuovo questa ragazza, lei non vuole più ballare.

Terry - (FC) Perché?

Calvero - Lei associa il ballo alla triste vita di sua sorella che pagava le sue lezioni... le pagava coi proventi di una vita indegna, e si è vergognata di ballare da allora.

Terry - Disprezzerei me stessa se lo pensassi.

Calvero - Questo è il guaio, è così! E è il guaio di tutto il mondo! Tutti disprezziamo noi stessi. Eh! Il marciapiede!... Tutti ci indostriamo per vivere, anche i migliori di noi, fa tutto parte della storia di ognuno... scritta sull'acqua. Ma basta, adesso. Si è mai innamorata.

Terry - No. Non sul serio.

Calvero - Sì...?

Terry - Credo fosse più comprensione che amore.

Calvero - Si complica l'intreccio. Mi racconti.

RULLO VII

Terry - E' una ridicola storia. Lo conoscevo appena. E' qualcosa creata dalla mia mente. Fu dopo che uscii dall'ospedale. (FC) Trovai lavoro da Sardù, una cartoleria. Lui era un cliente abituale... un americano... comprava carta da musica in quantità più o meno grandi a seconda delle sue disponibilità. Sembrava così solo, così disarmato e timido. Aveva un'aria così patetica. Non lo avrei neanche notato, ma un giorno qualcuno cercò di passargli avanti. E quando io ignorai il cliente sgarbato, mi sorrise con gratitudine. (FC) La donna che faceva le pulizie nella sua casa mi disse che si chiamava Névil; componeva musica e abitava

all'ultimo piano. C'erano giorni in cui sapevo che stava senza mangiare per comprare carta da musica. Lo leggevo nei suoi occhi, nel suo sguardo ansioso. Spesso gli davo dei fogli in più e una volta gli detti anche un resto un po' superiore. Forse se ne accorse, ma non ne ero sicura. Spesso la sera dopo il lavoro passavo davanti a casa sua, e lo udivo suonare il piano, ripetere dei passaggi musicali più e più volte... e mi fermavo ad ascoltare incantata e piena di malinconia.

Calvero - Bene... e poi?

Terry - Oh... sì; Per un po' non lo vidi più. Dalla donna delle pulizie seppi che era ammalato e che i creditori (FC) gli avevano portato via il piano. Un giorno tornò nel negozio pallidissimo. Chiese due scellini di grandi fogli da orchestra e mise i due scellini sul banco. Sapevo che erano i suoi ultimi. O, se avessi potuto aiutarlo, se avessi soltanto osato! Gli avrei potuto prestare qualcosa. Avrei voluto dirglielo... Ma anch'io ero timida. Ciò nonostante ero fermamente decisa ad aiutarlo. Così, dopo avergli dato un certo numero di fogli in più e quando stava per uscire, lo richiamai: «Ha dimenticato il resto!». «Ci deve essere un errore», disse lui. «Niente affatto», risposi, «Mi ha dato mezza corona e questi sono i suoi sei pens di resto. Allora mi resi conto di aver creato una situazione ridicola. E a renderla anche peggiore uscì dal suo ufficio il signor Sardù: «In che cosa posso essere utile?», domandò. «Non occorre nulla», dissi in fretta, «Il signore, mi ha dato mezza corona e dimenticava il resto». Il signor Sardù glielo fece accettare. Ma appena lui uscì il signor Sardù controllò la cassa e non avendovi trovato mezze corone si insospettì. Poi i conti lo confermarono e io fui licenziata.

Calvero - Cosa fece, allora?

Terry - Cercai di riprendere il ballo... Fu allora che mi vennero le febbri reumatiche.

Calvero - E ha mai più rivisto quel suo musicista?

Terry - Sì, cinque mesi più tardi, dopo che uscii dall'ospedale. Lo vidi dal loggione della «Albert Hall». Alla prima delle sue sinfonie. Fu un grande successo.

Calvero - E' innamorata di lui.

Terry - Non lo conosco neppure.

Calvero - Vedrà... Il mondo in fondo è piccolo. Mi par già di vederla. Lei sarà al culmine del successo. Lui verrà a trovarla e le dirà che vi siete conosciuti a un pranzo dalla duchessa tal dei tali.

Terry - (FC) E non lo riconoscerò?

Calvero - Oh, no. Lui avrà la barba... un musicista sa?... Le dirà di aver composto un balletto per lei. Poi le capirà chi è e gli dirà chi è lei... come lo conobbe... e in che modo lo aiutò. Dandogli della carta da musica in più. E più tardi cenerete insieme. Dolce fascino della sera di estate col suo profumo! Lei indosserà il suo abito rosa. E lui sarà conscio della sua fragranza e tutta Londra sarà bella... come un sogno! E nell'elegante malinconia del crepuscolo, le candele tremolanti le faran danzare gli occhi e lui le dirà che l'ama. E lei gli dirà che lo ha sempre amato. (Pausa). Dove siamo? Sì, la vita è meravigliosa se non se ne ha paura. Tutto quel che ci vuole è coraggio... Immaginazione e un po' di soldi.
(*Terry piange*).

E adesso che le prende?

Terry - Non potrò più danzare... le mie gambe!

Calvero - Isterismo! E' lei che non vuol credere!

Terry - Non è vero.

Calvero - Sì. Altrimenti si batterebbe!

Terry - Per cosa dovrei battermi?

Calvero - Ah, vede? Lo ammette! Per cosa dovrebbe battersi... Per tutto! Per la vita stessa! Non le basta forse? Per viverla, soffrirla, goderla! Per che cosa battersi? La vita è una bella magnifica cosa, anche per una medusa!... Uh, per che cosa battersi? E poi, lei... Lei ha un'arte... la danza!

Terry - Non si danza senza le gambe...

Calvero - Conosco un uomo senza braccia che sa suonare uno scherzo sul violino con le dita dei piedi!

Il guaio è che lei non vuol battersi! Lei si è arresa! Non fa che adagiarsi sui malanni e sulla morte! C'è una cosa altrettanto inevitabile che la morte... ed è la vita. Viva, viva, viva!... Pensi alla forza che è nell'universo che fa muovere la terra... E crescer gli alberi. E c'è la stessa forza dentro di lei! Purché solo abbia il coraggio e la volontà di usarla. Buona notte.

Calvero - Avanti, su cammini... balli, su balli... Così, così, come me (*accenna motivo*).

Terry - (Durante la scena ha espressioni di incertezza). Non mi lasci sola!

Calvero - (*ride*) Gliel'ho fatta, stavolta. Coraggio, su, venga. (*Accenna un motivo*).

Terry - No... no... no...

Calvero - Coraggio, su... avanti... coraggio... via questa sedia. Coraggio, venga... su... ce l'ha fatta! (*Risate*)

Calvero - (Leggendo le note). Trallallallà... là. Novità?

Terry - In Europa c'è la corsa agli armamenti.

Calvero - Niente più interessante?

Terry - Sì, c'è un lungo articolo sulla coppia Zanzig, gli illusionisti.

Calvero - Ah, ho recitato con loro.

Terry - Dice che le loro menti sono talmente in sintonia che possono comunicare l'una con l'altra.

Calvero - Sciocchezze!

Terry - Ma allora come fanno?

Calvero - Non lo so. Ma certo il pensiero non lo trasmettono. Ero con lui una volta che mandò un telegramma alla moglie.

Terry (*ride*) - Un po' di caffè?

Calvero - Solo mezza tazza...
Oh, mi dispiace, non volevo...

Terry - Oh, no, è un buon esercizio.

Calvero - Ah, ma guarda. Salta qua e là come una bimba di due anni.

Terry - Credo di aver migliorato.

Calvero - Certamente.

Terry - Ma m'innervosisce tanto, non fare nulla.

Calvero - (FC) Nulla?

Terry - E' una gioia ogni nuovo buco nelle sue calze.

Calvero - Uhm... fa i lavori di casa e cucina. Che vuole di più? E combatte, intanto.

Terry - A proposito... La signora Alsop è sul sentiero di guerra. E' venuta su di nuovo, ieri, e vuol sapere quanto ancora rimarrò.

Calvero - Che si occupi degli affari suoi! Le pago l'affitto. Oh, no! Sono un mese indietro.

Terry - E' il ritardo del debutto al «Midlesex», che ha scombinato tutto.

Calvero - Non tema. So domare la vecchia. Con un pizzicotto e un complimento si tira avanti un altro mese.

Terry - Non è meglio che me ne vada all'ospedale?

Calvero - (FC) Non credo.

Terry - Se non altro avrebbe un problema di meno.

Calvero - Ah! Dopo il «Midlesex», i problemi saranno finiti. Sa, far prediche e discorsi morali a lei, ha giovato anche a me. Comincio ad aver fede anch'io. Si rende conto che non ho bevuto nulla dacché la conosco?

Terry - Magnifico.

Calvero - E non lo farò neanche prima del debutto.

Terry - Non ne ha bisogno. Lei è estremamente buffo anche senza bere.

Calvero - Oh, sì.
(Rumore alla porta).

Terry - Cos'è?

Calvero - E' la posta. Forse una lettera di Redfern.

INSERTO: JOHN REDFERN

Agente Teatrale

Calvero,
60, Bloomsbury Crescent
London, W. C.

Caro *Calvero*,

Il suo debutto al «Midlesex» è fissato per lunedì
5 settembre.

Cordialità

John Redfern.

Sig.ra Alsop - Proprio l'uomo che cercavo.

Calvero - Mi lusinga!

Sig.ra Alsop - Non è uno scherzo. Quando si libera di quella ragazza di sopra?

Calvero - Uh... uh... siamo gelosi?

Sig.ra Alsop - Gelosi?

Calvero - Che cos'ha fatto ai capelli? E dove sono i suoi boccoli?
Un minuto.

Sig.ra Alsop - Lasci perdere i boccoli! Mi deve quattro settimane di fitto.

Calvero - L'ho negato forse?

Sig.ra Alsop - Se ne guardi bene!

Calvero - Allora... Oh, Sibilla, vuol davvero farmi soffrire, no?
Ah, cattivella...

Sig.ra Alsop - Stia buono!

Calvero - Perché mi sento così incosciente vicino a lei?

Sig.ra Alsop - Pazzo!

La vuol mandar via, quella ragazza?

Calvero - No, no, pazienti.

Sig.ra Alsop - Sarà meglio che se ne liberi presto, altrimenti...

Calvero - No, soffra con me. Lo so, è una dura prova per entrambi...

Sig.ra Alsop - Per entrambi? Chi vuol canzonare?

Calvero - Lei... Lei, piccola meravigliosa patatina.

Ma dobbiamo controllarci...

(Pausa) Uh, per un po' non si parlerà d'affitto.

Terry - C'era della posta?

Calvero - No, Era per la signora Olsop.

Terry - Oh... Beh.

Calvero - Beh...

INSERTO. « *Midlesex* » :Programma.

(*Calvero* è sul palcoscenico: canta tra l'indifferenza del pubblico).

Calvero - Ah, ah, — Strano, eh? — Ho sognato che ero una sardina — Sognavo che era ora di colazione, e io stavo nuotando qua e là — cercando un buon bocconcino — quando passando ho visto un gran letto di alghe, — e lì, sul letto — tra le alghe, cioè — il più grazio pezzo di pinna che abbia mai visto — E' così che le chiamiamo noi pesci — pinne — E il modo come agitava la coda — con tanta finezza — Uhm, uhm... sembrava in difficoltà — e...

Ubbriaco - Va bene, vecchio, andiamocene tutti a casa.

Calvero - Forse ha ragione. Buona notte... (Se ne va tristemente).

Uomo grasso - Mi scusi, prego. Ah, queste scarpe mi van strette. Buona notte.

Altro uomo - Buona notte.

Calvero - Buona notte. (Avanti allo specchio si toglie il trucco. Poi lentamente ritorna a casa. *Terry* è in piedi).

Calvero - Come mai'alzata a quest'ora?

Terry - Non potevo dormire. Poi ho visto la porta di divisione aperta, e mi sono alzata, un'ora fa.

Un po' di brodo caldo?

Calvero - No grazie.

Terry - Sembra stanco.

Calvero - Davvero?

Terry - E' preoccupato. Ma se è per il « *Midlesex* », almeno sa che il contratto è firmato. E' solo un ritardo.

Calvero - Non c'è ritardo.

Terry - Che vuol dire?

Calvero - Ho debuttato stasera.

Terry - Al *Midlesex*?

Calvero - (FC) Sì.

Terry - E senza dirmi niente?

Calvero - Ah, non volevo che lei si preoccupasse.

Terry - Allora, dimentichi tutto, adesso, e vada a farsi un buon sonno.

Calvero - Se ne sono andati. Non mi capitava da quand'ero principiante..... Il ciclo è completo.

Terry - Ma ha cambiato nome! Non la conoscevano.

Calvero - Noo, non ero buffo. Il guaio è, che ero sobrio. Avrei dovuto bere prima di andare in scena.

Terry - Io insisto a dire che non l'han riconosciuto.

Calvero - Oh, forse è stato meglio così.

Terry - Niente di strano non può aspettarsi molto al primo spettacolo. Non lavorava da tanto tempo.

Ma è così... vedrà che questa sera andrà benissimo.

Calvero - Non ci torno più.

Terry - Perché?

Calvero - Hanno sciolto il contratto.

Terry - Ma non posson farlo.

Calvero - Eppure.... l'han fatto.

Terry - Ma avevan detto una settimana! Poteva insistere.

Calvero - E' inutile. Son finito. (Scoppia in pianto)

Terry - Sciocchezze! Lei, Calvero, permette che un solo spettacolo la distrugga? E' assurdo! Lei che è un grande artista! Adesso è il momento di mostrar loro di cosa è fatto! Adesso è il momento di battersi! (Terry è in piedi) Ricorda quel che mi detto, stando là, vicino alla finestra?Ricorda quel che ha detto? La grande forza che è nell'universo che fa muover la terra e crescere gli alberi! E che quella forza è dentro di noi! Bene!... Ora è il momento di usare quella forza e combattere!.... Calvero! Guardi, cammino! Cammino! Cammino! (Singhiozza) Cammino! Calvero! Cammino! Cammino! Cammino!

Terry - (FC) Pensi un po'! Posso camminare. (Passeggiano sino al mattino).

Calvero - Ebbene, io non ce la faccio più. Devo sedermi un po' qui. Si rende conto che sono quasi le cinque?

Terry - Lo so. Ma non potevo restar in quella stanza un minuto di più...

Calvero - Lo capisco.

Terry - Coraggio. Guardi... Proprio ora albeggia. E' di buon augurio. Sarà così! Lo vedo già! Lo sento già. Oh, non si scoraggi, si rimetterà in piedi di nuovo.

Calvero - Io, in piedi di nuovo?

Terry - Ma pensi che fortuna abbiamo! Tutti e due abbiamo la salute. Adesso potrò lavorare. Per una ballerina c'è sempre lavoro. E tireremo avanti.

Calvero - Noi?

Terry - Sì, Vedrà! Noi, insieme lei ed io.

FINE DELLA PRIMA PARTE

(Continua)

“Verità,, del personaggio Calvero

di

RUDI BERGER

È risaputo che con le proprie opere ogni artista narra un poco se stesso o di se stesso, coscientemente o meno. Dipenderà dalla qualità, dal livello spirituale delle sue emozioni o dei suoi sogni, dalla sorta dei problemi che si pone o intende affrontare, dall'autocontrollo che s'imporrà nel dosare quel tanto di se stesso da immettere nell'economia generale dell'opera che quelle emozioni e quei sogni dovrà riflettere, se l'opera stessa avrà validità artistica o meno. Nel caso di Charlie Chaplin e dei suoi film, il fenomeno autobiografico è senz'altro chiaramente avvertibile, sia pure in senso lato. È vero che il prodigioso mimo in ogni sua fiaba ha introdotto molta parte delle proprie esperienze, ma assai più che le esteriori tappe della sua vita privata e della sua carriera d'artista, gli premeva esprimere ed esporre con poetica trasfigurazione quanto di urgente e doloroso gli sorse dall'animo. E' noto d'altra parte che fin dalla giovinezza fu suo ardente desiderio interpretare drammi e non le comiche sfrenate che presto gli dettero la celebrità; sintomatica aspirazione dell'ex-clown dei sobborghi di Londra, diventato di colpo una colonna delle farse elaborate dalla squadra Keystone di Mac Sennet. Quell'aspirazione aveva trovato una sua embrionale maniera di farsi avanti quando, passando Chaplin ad altra compagnia, le comiche da lui dirette ed interpretate si fecero, da innocue farse, satire lievi ma pungenti. Non più tardi dell'estate scorsa, abbiamo avuto modo di rivederne una serie, tra cui l'indicativo « The emigrant », e ne avevamo fatto cenno su questa rivista (*).

Ora ci troviamo di fronte all'ultimo capolavoro di Chaplin, « Limelight », e non ci sorprende quest'opera che soltanto ci commuove. Ci sorprende e ci duole, invece, l'umore col quale è stata da taluni accolta, quella perplessità che finge di meravigliarsi davanti allo spirito ed al tono di questo film, davanti alla virile tristezza di Calvero, suo protagonista, ennesima, ultima incarnazione di Charlot. « Limelight » non dovrebbe infatti sorprendere nessuno di coloro che erano stati colpiti dalla poesia, sempre venata da ombre crepuscolari, della più straordinaria personalità del mondo del cinema, tanto il film è coerente con tutto ciò che l'ha preceduto. Abbiamo per contro avuto agio di assistere ad una curiosa gara non sempre edificante, fatta di ammirazione a volte sincera e a volte no, ma anche purtroppo di tanta ipocrisia, di acredine male o affatto mimetizzata. Il terreno sui cui si scontravano maggiormente le interpretazioni contrastanti e così spesso interessate di « Limelight » era dato appunto da quel tanto di autobiografico che esso sembra contenere ed in parte infatti contiene, e dal « messaggio » che, il film, ossia Calvero-Chaplin, a seconda delle varie e inconciliabili interpretazioni, enuncia.

(*) Vedi *Filmcritica* n. 15 « Repertorio e film d'estate ».

Che Chaplin abbia sempre mirato a divulgare attraverso le patetiche peripezie di Charlot prima, quelle tragico-grottesche del « Dittatore » poi, ed infine quelle ciniche di « Monsieur Verdoux », una sua visione del mondo ed una implicita critica a certi fenomeni sociali, è pacifico; ed altrettanto è vero che questa critica, questa denuncia si è fatta sempre più amara ed aspra, man mano che gli eventi storici precipitavano e questa denuncia esigevano. Il tentativo però di aggiudicarlo per questo ad una determinata corrente politica è arbitrario ed assurdo; non meno stolto è d'altra parte accusarlo, come tutti sanno è stato fatto in America e fuori, di intrighi, di disfattismo, di attività antiamericana, e via dicendo. Il fatto è che Chaplin è, per nostra fortuna e per sua disgrazia, artista vero ed artista grande e per di più onesto, al quale preme esprimere la verità, la verità senza aggettivi e limitazioni. Perciò è esposto alla calunnia, alla speculazione, alla premeditata deformazione di quanto egli dopo circa quarant'anni di attività cinematografica vuole ancora dirci. La meraviglia, la perplessità di fronte all'ultima sua opera non ha ragione di essere; insincere, addirittura poco oneste sono a volte le obiezioni che le si muovono. La gente non trova più il raccordo tra le opere del passato e l'ultima. Eppure, se ora Chaplin si esprime mediante la sofferenza e la bontà di Calvero, la differenza è tutt'al più di peso e di misura, ovverosia di chiarezza, chè la parabola del protagonista percorre all'incirca la stessa traiettoria che già potevamo seguire in « Luci della città », nel « Circo », nel « Pellegrino », soltanto filtrata ora da una più riposta e controllata melanconia, fatta di ragionata saggezza. La maturità riflessiva di Calvero non permette che egli si lasci abbandonare dalla ragazza che aveva salvato, come era successo in « Luci della città », come gli capitò in « Il Circo ». Il clown sessantatreenne si è fatto più coscientemente filosofo, e questa coscienza si manifesta attraverso la volontaria rinuncia, purificando un'inclinazione sentimentale, sostituendola con un affetto puro e paterno. Calvero infine parla, e parla molto, e Charlot fu muto. Ma le parole di Calvero, parole bellissime persino nella edizione italiana che pure è non poco adulterata, vogliono ripetere le stesse cose dei gesti, della mimica, delle avventure di Charlot. Vi è che le parole di Calvero imprimono nella mente dello spettatore con una più impegnativa efficacia. La compostezza, la dignità con la quale ci vengono dette, la ribellione al compromesso che contengono, la scettica reazione del protagonista alla bontà « sentimentale » dei personaggi che lo circondano, tutto ciò fa sì che « Limelight » non è un « divertimento » nel senso comune della parola, neppure nello straordinario duetto con Buster Keaton che prepara la tragedia, ma incanta e seduce ed affascina come soltanto vere opere d'arte sanno affascinare. Non siamo spinti in un clima irrazionale con quest'ennesima favola moderna di Chaplin; dalla problematica e dalla sofferenza di Calvero non ci si può salvare con una risata liberatrice, perchè troppo vivo, troppo vero e concreto è questo personaggio da favola. Se non si avverte la terribile « verità » di Calvero, che perora la causa dell'umana solidarietà ma non ne è un beneficiato e neppure permette di diventarlo, non si capisce l'essenza del film. Si è ad esempio molto discusso circa l'ottimismo o meno di « Limelight », gli uni affermando che l'uomo, ossia Calvero, non è più solo, gli altri negandolo, affermando cioè che la pietà che circonda Calvero non fa che renderlo più solo e disperato. A me pare che non è questione di ottimismo o di pessimismo; credo piuttosto che si è dimenticato che Calvero non è da considerarsi personaggio che passivamente subisce gli avvenimenti, ed i sentimenti altrui, ma anzi che egli è l'unico personaggio drammaticamente deter-

minante; non importa cioè tanto quello che gli accade ma ciò che egli desidera che accada. Se il film ha pertanto una morale, essa deriva non dal destino di Calvero, ma dall'azione di Calvero: dalla sua tenerezza e bontà, dalla poesia che sprigiona il suo dolore, dalla sua saggezza equilibrata, dalla meditata rinuncia all'amore prima, dalla non meno meditata rinuncia alla vita poi. La smania dell'applauso, del successo a tutti i costi, tipico fenomeno della vita moderna di cui il film nella prima parte è eloquente interprete (basterebbero i due primi piani stupendi di Calvero dopo i sogni evocatori della felicità d'un tempo) non è alla fine che un elemento secondario e superato che scompare del tutto quando Calvero beve consapevolmente non per conquistarsi gli applausi ma per abbandonare la vita, quella vita che egli nei bellissimi colloqui con Terry definisce soltanto desiderio, poichè ora egli non conosce altro desiderio se non la felicità altrui. Inutile perciò vivisezionare quest'opera per attribuirle significati diversi da quelli evidentissimi e che sono i medesimi delle precedenti opere di Chaplin, soltanto ancora più limpidamente e decisamente espressi; doveroso invece riconoscere che egli un'altra volta ha composto opera di grande bellezza poetica e umana, riconoscerla come l'opera d'un uomo onesto che ha reputato necessario rinunciare al fragore della risata scomposta perchè meglio s'intenda quanto di giusto e di bello aveva da dire ai suoi simili. E se tra questi ultimi vi sono troppi che in « *Limelight* » vedono soltanto un « melodramma » sentimentale senza accorgersi che la linearità ingenua della trama e delle situazioni, questo ricorso al « *vieux jeu* » nell'impalcatura della storia era dettato da esigenze stilistiche ed ambientali, in modo da apparire come una simbolica conclusione a tutto quanto Charlot ha dato finora all'arte ed al mondo, pazienza. Vuol dire allora che Chaplin, Charlot, Calvero sono troppo semplici, troppo onesti ed « all'antica » per questo mondo che tutt'al più merita i « *Monsieur Verdoux* » poichè di troppi Verdoux è costituito e intende meglio il volgare gracidio di un qualsiasi « Dittatore ».

RUDI BERGER

EDIZIONI DI FILMCRITICA

QUADERNI DI CRITICA CINEMATOGRAFICA
CINEMA DELL'INTELLIGENZA
di EDOARDO BRUNO e ALFREDO DI LAURA - L. 600

FILM E CULTURA
Vol. I - L. 500

COLLEZIONE DELLO SPETTACOLO

FILM 1952
di GIOVANNI CALENDOLI - L. 700

imminente

TEATRO 1952
COLLEZIONE TESTI E SCENEGGIATURE

VIVA ZAPATA!
di J. STEINBECK e ELIA KAZAN - L. 600

IL DIARIO
DI UN CURATO DI CAMPAGNA
di R. BRESSON - L. 400

FILMCRITICA
MENSILE DI CULTURA
CINEMATOGRAFICA

*

*Il cinema
attraverso
la cultura*

*

Abbonamento annuo:

ITALIA L. 1500
ESTERO » 3000

DISTRIBUZIONE: EDIZIONI DELL'ATENEO
VIA DEI GRACCHI, 122 - ROMA

Spunti esistenzialisti nel film francese

di

FRANCO DORIGO

Sull'esistenzialismo, in questi ultimi anni, molto si è scritto; e si è voluto, il più delle volte, mettere in risalto quel che di *scandalistico* c'è in una corrente filosofico-letteraria, che pochi — del resto — hanno afferrato nel suo giusto significato. O almeno non totalmente afferrato anche nelle sue intime e profonde ragioni, in quelle ragioni, cioè, che hanno determinato in J. P. Sartre e seguaci la crisi culturale, filosofica e letteraria proprie dell'esistenzialismo.

E' stato detto che l'esistenzialismo sta alla base del « mal du siècle », ovvero è il prodotto di questo secondo dopo-guerra, e si è cercato anche di dare una specie di giustificazione a questa corrente di pensiero che ha carattere spiccatamente edonistico. E da ciò è sorto un formidabile equivoco, determinato da un errore di valutazione, in sede filosofica, di una corrente di pensiero che può dare, sì, degli spunti all'arte, ma rimane pur sempre — nel quadro della storia della filosofia — come vera e propria filosofia dell'immanente che vuol raggiungere, attraverso un processo dinamico, il trascendente. E' questo, in sostanza, il nucleo della filosofia esistenzialista, quella filosofia che ha quali sistematori Heidegger, Jaspers e Gabriel Marcel. La soluzione sartriana (se soluzione vogliamo chiamarla, lasciando anzi sospesa più di una posizione) coglie uno degli aspetti, il più deleterio, della filosofia; ed è proprio codesto aspetto — a causa del valore scandalistico dato da Sartre e compagni — il più conosciuto dal pubblico.

Ma, ripetiamo, l'aspetto più caratteristico dell'esistenzialismo non riguarda l'edonismo tratto come un'illazione logica, sibbene il processo dinamico da cui scaturisce l'insoddisfazione del singolo e la paura, ovvero l'angoscia.

In sede artistica siffatta concezione può offrire degli spunti può anche ispirare da vicino l'opera d'arte, ma rimane sempre uno spunto, e dare un lievito, con una sana e ben costruita azione interna; e l'ispirazione sarà pur sempre valida quando risponda effettivamente alle esigenze dell'artista creatore, di un artista, cioè, che agisca per proprio conto e che rifugga da ogni catalogazione, da ogni imposizione. Per questo — e precisamente per gli artisti pigri — l'esistenzialismo, curiosità e spirito d'avventura, ha finito con l'imporsi all'attenzione pubblica per il lato *esterno, estrinseco*, non per l'intima sofferta esigenza dell'artista. Insomma sembra più facile rimasticare, senza convinzione, la tesi e le idee di un J. P. Sartre qualsiasi, anziché approfondire le ragioni intime, essenziali, filosofiche di un Heidegger o di un Jaspers, o addirittura giungere alla soluzione cristiana di un Marcel, od a quella spirituale di un Abbagnano.

Questa premessa, piuttosto lunga, è più che sufficiente per chiarire i motivi che ci hanno spinto a trattare di un argomento che può sembrar ozioso, giacché l'opera d'arte vive in sé come realizzazione di un mondo poetico, qualunque esso sia; motivi che si innestano appunto in tutto un processo di revisione critica onde trovare un anello di congiunzione talché la critica del film non debba esser succube di altre estetiche o di altri preconcetti stilistici.

Noi, pertanto, non ci intratteremo sull'esistenzialismo in sé, come filosofia o come motivo letterario; né insisteremo sulla dimostrazione apodittica della necessità di sfatare il mito dell'esistenzialismo pari all'edonismo, ma cercheremo, al contrario, di scoprire nelle opere passate le *condizioni* culturali, spirituali, artistiche che hanno ingenerato il fenomeno Sartre di questo dopoguerra. E cominceremo con l'analisi del film d'anteguerra francese. Per arrivare a parlare, poi, di quei film — francesi specialmente — che, apparso nei primi anni del dopoguerra, denunciano una spiccata origine esistenzialista (Vedi: *Les jeux sont faits* di Delannoy, *Manon* di Clouzot, *Le diable au corps* di Autant-Lara ecc.). Non parliamo dell'apporto dato da Sartre alla sceneggiatura di film come: *La p... respectueuse* o *Les mains sales* oltre al citato film di Delannoy; resta pur sempre l'influenza del pensiero sartriano in talune opere francesi, e la predilezione di registi per Sartre. Il Clouzot o l'Autant-

Lara, danno con suprema evidenza dimostrazione chiara di tutta un'origine « littresque », in cui giocano con squisita alternanza elementi contenutistici ovvi, mascherati da una esigenza artistica di indubbia ispirazione. Bisogna, pertanto, dire che il nucleo essenziale dell'esistenzialismo — ovvero l'idea centrale di questa corrente pseudo-filosofica — (che, ripetiamo, si diversifica e di gran lunga dalla postulazione rigorosamente scientifica dei filosofi esistenzialisti citati) l'idea centrale — dunque — si impone e viene impostata nella sua più semplicistica formulazione. Ed è questo, a nostro avviso, il punto fondamentale: e precisamente la presenza di spunti esistenziali più o meno palesi in certi film, i quali si riallacciano a tutta una mentalità e ad una tradizione del cinema d'anteguerra.

* * *

Codesto cinema, sorto nel decennio anteriore alla guerra ultima, fu l'espressione di un mondo in isfacelo, fu il simbolo di una decadenza e, quel che più conta, di una lancinante ansia di vivere. I personaggi di tali film dimostrano la loro origine non lontana da un geniali di un Carné, di un Duvivier o di un Renoir. E — quel che colpisce — il modo realistico, ma che, nel film, venne tonificato, vivificato, quasi rinnovato dalle intuizioni geniali di un Carné, di un Duvivier o di un Renoir. E — quel che colpisce — il modo straordinario, con cui magistralmente un attore interpreta il personaggio che, per tale genere, aveva l'adatto « physique du rôle »: Jean Gabin. Quest'ultimo è davvero l'interprete per eccellenza del dramma di tutta una generazione, la cui *catarsi* doveva necessariamente sfociare in una nuova dottrina dall'impronta edonistica. Il realismo francese che *La chienne* di Renoir (1931) aveva iniziato, si emancipa e diviene espressione di un mondo abbarbicato alla pura necessità immanente con i film: *Le bas-fonds* (1936), *Quai des brumes* (1938), *Le jour se lève* (1939), ecc., prelude alla *debacle* francese, alla resistenza, ed infine, al dopoguerra ed all'esistenzialismo.

* * *

Notiamo le date: esse ci danno con evidente sufficienza il modo di esprimere, a distanza di tempo, un giudizio proprio su quei film francesi che nell'anteguerra — noi giovani — abbiamo deliberato come un qualche cosa di squisitamente e genuinamente artistico. Di fronte a certe posizioni mentali, pur prescindendo dagli indubbi valori artistici ed estetici, il cinema di Duvivier, Carné, Renoir, ecc., ha contribuito a porre sul tappeto, in tutta la sua realtà, il problema dell'individuo. E questo problema, successivamente ripreso e portato alle estreme conseguenze, è rimasto insoluto, proprio per opera dell'esistenzialismo il quale non ha saputo trovare una soluzione al problema stesso, ma ne ha anzi esacerbato la profonda insolubilità. L'individuo, nella sua deiezione nel mondo, di fronte all'angoscia di vivere (tema assai cari agli esistenzialisti odierni) non può reagire. Siffatta situazione non sembra, infatti, analoga a quella del principe di *Le bas-fonds* od al soldato disertore di *Quai des brumes*, tanto per citare i primi due tipi che ci vengono alla mente?

Concludendo: pare a chi scrive più che mai urgente *rivedere*, al lume delle recenti esperienze, proprio alcuni caratteristici film, non per trovare in essi soltanto motivi esistenzialistici (il che — del resto — non sarebbe molto difficile), ma per scoprire le ragioni che hanno determinato il rapido imporsi ed il rapidissimo declino di una filosofia che aveva la pretesa di sanare come una panacea, tutti i mali di questo mondo.

L'esistenzialismo, ormai, è un fatto compiuto, un fenomeno a sé stante, che si è imposto in un particolare momento storico, ma il vero, l'autentico valore esistenziale di un'opera d'arte, sia essa di letteratura o di cinema, di pittura o di teatro, permane e vive nel futuro con il suo valore unico e singolo.

Ed il cinema, arte per questo non dissimile, per efficacia di linguaggio, a molte altre, ha pure i suoi spunti esistenziali, quelli che riconducono l'esigenza personalistica ed individualistica dell'artista ad abbracciare la *verità*, in uno o qualche aspetto, mai in un aspetto totale della *verità*. Poiché l'uomo, anche se baciato dal soffio del genio, tutta non la può abbracciare e descrivere e conoscere.

Il discorso — rimasto interrotto a causa della guerra — porta nuovamente alla ribalta dell'opinione pubblica, il film francese. Ed è un discorso che si ricollega all'anteguerra, e ne è, in sostanza, la conclusione, l'unica conclusione possibile.

Ma intanto la Francia ha attraversato un periodo di profonda crisi politica e culturale. E' il dopoguerra l'epoca in cui nasce il mito di J. P. Sartre. Per suo merito l'esistenzialismo viene conosciuto da milioni di persone, esce dalla chiusa cerchia degli iniziati; ed ha questo merito: « Di aver riaccostato la filosofia alla vita, riportandola dagli astrattismi in cui si corrompeva con grottesco sussiego all'umile, ma fecondo servizio dell'uomo e del

suo dramma nel mondo. Che importa se chi pretende alla filosofia è anche uno scrittore di romanzi e di drammi e se, per soprappiù, ha stravaganze e costumi eccentrici, quando è un sincero e coraggioso indagatore del mistero?... Purtroppo Sartre è un cupo e tragico filosofo e il suo messaggio è desolatamente distruttore e disintegratore... » (1).

Il pensiero di Sartre esercita, dunque, una notevole influenza nella cultura del dopoguerra: esso ci spiega altresì l'affermarsi di alcuni registi giovani, il cui contatto con il precedente realismo, assume un significato ed un aspetto del tutto nuovi.

Il decadentismo romantico di un Duvivier, viene sostituito da un più umano impegno, dei problemi della realtà sociale.

Così avviene, infatti, di H. G. Clouzot, così di C. Autant-Lara, e dello stesso Delannoy.

E' di questi tre registi che parlerò, anche perchè più palesi i germi di un esistenzialismo — diremo così — ortodosso. Del resto facile sarebbe ritrovar in tutti i maggiori film di questo dopoguerra (ed anche prima se vogliamo) spunti esistenziali, ma allora la ricerca non potrebbe aver fine; giacchè bisognerebbe addirittura rifar la storia del cinema in... chiave esistenzialista.

* * *

« Nell'universo di Clouzot l'idiozia, la vanità, la ferocia, la lussuria fanno facilmente premio sulle cose oneste, umili, limpide e buone; mentre la natura, stelle vivide in un cielo d'agosto, onde del mare nella "palude" mediterranea, terre coltivate, pascoli, greggi, prosegue indifferente, il proprio arcano cammino. Nelle due linee della cultura francese, Descartes e Pascal, Valéry e Proust, Corneille e Racine, chiarezza di meriggio o tenebra fonda, cieco slancio vitale o chiaro giudizio, personaggio d'un dialogo eterno *predestinato*. Clouzot ha scelto da giovane la sua via: ha scelto Pascal contro Catesio, il cavaliere francese che camminava di così buon passo, come ha detto Peguy, forse perchè anche Pascal, che ha insegnato "le bon usage des maladies", ha conosciuto le fallacie del corpo » (2).

Scelta la sua via (che dal *Corvo* giunge a *Quai des Orfèvres* ed a *Manon*) H. G. Clouzot lancia, al pari di Sartre, una sfida alla comune morale borghese. Capovolge addirittura, i canoni della morale, si *sceglie*, fra le infinite possibilità e si *qualifica* ed opta per la forza più genuina e più schietta dell'individuo: l'amore. E butta i suoi personaggi — nella nuova versione del romanzo dell'abate Prevost — nel clima arroventato del dopoguerra. E' questo completo senso della irresponsabilità umana, nonostante la libertà della scelta, che fa comprendere il dramma della Manon clouzotiana. Clouzot, all'*esprit de geometrie* di Pascal, antepone e sostituisce la forza irrazionale del cuore, dando un esempio del come debba esser inteso il problema dell'esistente. Ed è proprio un carattere esistenziale della Manon e del De-Griex moderni, la deiezione nel mondo del dopoguerra, in una esistenza singola, univoca, irripetibile. I loro gesti, le loro passioni sono quelle e non altre, perchè soltanto quelle, fra le infinite possibilità di scelta, debbono essere. Sono personaggi molto vicini alla Estella od al Garcin di « Porta chiusa » di Sartre.

Non c'è che una scelta, vincolata dal *vivere per la morte*, sembra dire Clouzot. E già la scelta dei due personaggi fanno intuire che soltanto una Manon ed un cavalier De-Griex del Novecento, non potevano che ispirare un'opera così abbarbicata alle profonde radici dell'esistenza.

In « Morti senza sepoltura » J. P. Sartre fa dire ad un suo personaggio: (3) « Tutto quello che ti han fatto è a noi due che l'hanno fatto: questa sofferenza che ti fugge è mia, e ti attende; se tu vieni nelle mie braccia, diventerà la nostra sofferenza. Amor mio, fammi una confidenza e potremo ancora dire *noi*, saremo una coppia, porteremo tutto insieme, anche la tua morte... ».

Non sembra, dunque, di udire uno dei colloqui dei due giovani di Manon?

* * *

Forse un impegno maggiore offre Claude Autant-Lara con *Le diable au corps*. Un impegno artistico, si'intende, perchè i motivi esistenziali, in questo film, sono meno scoperti.

Artisticamente il film, tratto da un breve racconto di Radiguet, si raccomanda per quel tono di soffuso romanticismo che, ancor oggi e checchè se ne dica; fa presa sul pubblico. Ma si raccomanda, soprattutto, per l'estremo pudore delle immagini, per una aderenza

(1) Carlo Falconi - « J. P. Sartre » - Guanda, editore, 1949.

(2) P. Bianchi - « H. G. Clouzot » - pag. 22.

(3) J. P. Sartre - « Morti senza sepoltura » - pag. 149.

schietta e genuina alla realtà del mondo poetico che il regista ha descritto. E' questo film, certamente, una delle opere migliori apparse negli ultimi anni. Motivi chiaramente avvertibili, porterebbero ad un lungo discorso, sui caratteri principali dell'esistenzialismo: l'eroina del film, Marthe, si determina e si puntualizza consciamente. Il semplice ostacolo della morale consueta, qui, non appare chiaramente sormontato, rimane però un ricordo ben delineato dell'amore dei due giovani.

Marthe, che è una donna sposata, e François, un adolescente alla sua prima esperienza amorosa, vivono in quel particolare momento (il film è ambientato durante la penultima guerra in una cittadina francese) la loro avventura, con la certezza che tutto dovrà un momento o l'altro finire. Consapevoli di questa fine cercano di vivere interamente ed intensamente, con il senso racchiuso di un'angoscia avvertibile in sottofondo, ma con una pazzesca e voluttuosa corsa verso la morte.

Anche qui, di fronte alla necessità di pensare al futuro, c'è l'ansia di puntualizzarsi *hic et nunc*. Tanto è vero che François, ai funerali dell'amata, rivedrà le tappe del suo amore con un senso di angoscioso rimpianto e con uno struggimento tale da fargli negare ogni valore alla vita senza il suo amore.

Il racconto di Radiguet, che si rifà in un certo senso ad una esperienza personale, trasporto dalla pagina scritta alla immagine filmica, mantiene il racconto su di un tono di assoluto rigore logico. Il che, sebbene appaia, non è una contraddizione; anzi stavolta il nucleo del racconto è inteso alla dimostrazione di una vita che si brucia per raggiungere il piacere della morte. Ed è, anche qui il: *vivere per la morte*, « slogan » tanto caro agli esistenzialisti.

Il film di Delannoy, a prima vista, avrebbe tutti i crismi per esser ritenuto esistenzialista. Il soggetto è di Sartre, la sceneggiatura adombra a certe situazioni di tipica marca esistenzialista, perfino i due personaggi — Marcello Pagliero e Micheline Presle — (quest'ultima interprete anche nel film di Autant-Lara); eppure *Les jeux son faits* (Risorgere per amare) è un film la cui dichiarazione programmatica ci convince poco.

Il film di Delannoy si avvale dell'apporto di Sartre, ed è un Sartre alla sua prima esperienza cinematografica: verranno dopo e *La p... respectueuse* e *Le mains sales*, ma già questi film sono fuori dall'esistenzialismo, giacché denunciano un tono polemico cui l'opera sartriana sembra, quasi avviata.

Nel film di Delannoy le situazioni paradossali, dell'uomo che viene ucciso e che viene condotto da un cinico gobbo (Charles Dullin) in un mondo delle anime che si discosta tuttavia dall'inferno della citata « Porta chiusa », non riescono a reggersi e danno una sensazione piuttosto banale dell'esistenzialismo inteso come pura spinta esteriore, anziché come lievito per la caratterizzazione del personaggio. Film sbagliato, e che lo stesso Delannoy, del resto, cercherà di farsi perdonare, con il più impegnativo e più riuscito *Dio ha bisogno degli uomini*; non meriterebbe un accenno se, nella disamina fatta intorno agli spunti esistenziali nel film non fosse apparso inevitabile parlare proprio di questo che è il film ritenuto da molti esistenzialista specificamente per il soggetto intonato al tipico mondo sartriano.

Questa palese volgarizzazione della filosofia esistenzialista, medesima volgarizzazione che il Sartre, Anouilh e Camus hanno tentato, riuscendovi se non in tutto, si è dimostrata un fallimento nel cinema. Rimane pertanto da concludere che con *Les jeux sont faits* l'esistenzialismo è entrato, diremo così, ufficialmente lasciando tuttavia aperta la successione.

Anche qui la conclusione, pur non prescindendo da quelli che sono i caratteri peculiari dell'opera d'arte, potrebbe esser imperniata su di un fatto di cultura: giacché l'esistenzialismo, ricerca filosofica o esperienza artistica, passata l'euforia, l'entusiasmo e quello spirito avventuroso di cui ebbi ad accennare, rimane come il più tipico fenomeno del dopoguerra.

E sotto questo aspetto, ho voluto intrattenermi, per dare se mai, l'avvio a tutta una revisione in senso filosofico, ai problemi estetici del film, inquadrati nel quadro vasto e complesso dell'arte e della cultura cosiddetta ufficiali.

FRANCO DORICO

NASCITA DI UNA NAZIONE

INOPPORTUNITA' DI UNA RIPRESA

di

FRANK BAMPING

LONDRA, gennaio

Sono ormai trascorsi 39 anni da quando venne realizzata *La nascita di una nazione* di Griffith. Il mese scorso questo film è stato dato a Londra quale premère di ripresa. E' difficile capire le ragioni che hanno consigliato a riproporre il film all'attenzione del pubblico. Sono chiari gli intenti solo commerciali: gli esercenti sperano (come hanno detto) «che ogni persona sotto i quarant'anni desideri vedere questo film mentre quelle aldisopra dei quaranta desiderino rivederlo». Ma l'aver scelto oggi come tempo appropriato per una ripresa di questo genere non è stato forse del tutto felice. In vista della sfortunata carriera di questo «colossal» per quanto si riferisce ai rapporti di razza è certo che la sua attuale ripresa non sarà l'avvenimento più desiderabile. La nascita di una nazione era accessibile al pubblico sin da quando era stata inclusa nel repertorio del National Film Library dove appunto veniva proiettata, inquadrata nel suo sfondo storico e tenendo presente tutti i fattori che determinarono quelle sue prese di posizioni. L'inclusione oggi in un programma di un comune cinema, i cui spettatori non sono di certo nelle migliori condizioni critiche, non certo contribuirà alla causa di una migliore conoscenza dei rapporti razziali in America, e non gioverà di certo, a mio giudizio, alla comprensione e alla tolleranza. Ad aggravare questo stato di cose contribuisce poi meglio la riduzione che il film ha dovuto subire per essere reso più accessibile (la versione originale di tre ore è stata ridotta a uno spettacolo di poco più di un'ora e mezza). Così il film ora tratta soltanto della guerra civile, nel Sud, la corruzione che segue la sconfitta e la formazione del Ku Klux Klan. Col concentrare l'azione soltanto sulla guerra e sulle degenerazioni della parte sconfitta e riguardo al Ku Klux Klan, il film costituisce un contributo davvero considerevole alle tendenze illiberali già presenti nella versione originale. *La nascita di una Nazione* è sempre stato ritenuto un film antinegro ed ora i tagli praticati non hanno che reso ancora più evidenti tale carattere.

Anche più sorprendente è sembrata poi la miopia delle sfere ufficiali per aver consentito la proiezione del film in un momento in cui sentimenti ben definiti ed imparziali sono più che mai necessari alla pubblica opinione. In un momento in cui la situazione del Sud Africa e del Kenya occupa una posizione di risalto nella stampa quotidiana è penosa l'insensibilità del London Country Council che pur avendo potere di proibire nel territorio di sua giurisdizione la visione di qualsiasi film non abbia considerato gli evidenti pericoli di questo film. Proprio recentemente la suddetta autorità municipale ha messo al bando Don Camillo ed ha impedito così al pubblico di vedere l'opera di Duvivier a causa di una questione religiosa di secondaria importanza. La forma di religione praticata dal London Country Council è davvero curiosa!

Anthony Asquith, uno dei principali registi inglesi terminato di girare «*The Net*» (La rete) ha iniziato ora «*The Final Test*» (La prova finale). «*The Net*» è un film altamente convenzionale circa lo sviluppo dell'aereo ipersonico; ma scade alla stregua di altri film dello stesso genere perdendosi troppo appresso a sottotrame che ostacolano lo sviluppo del soggetto principale. Nel film trova posto naturalmente anche «la guerra fredda» con i suoi agenti nemici che rivaleggiano nel tentativo di sottrarre i segreti dell'aeroplano supersonico e il suo personaggio tipico del Poliziotto (ricalcato sul personaggio della Polizia federale degli U.S.A.) per meglio vigilare tutto il gioco.

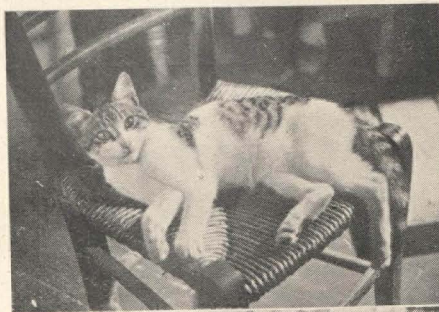
Mentre più interessante e adatto al suo temperamento appare invece il film «*The Final Test*». Questo, racconterà l'ultima prova di un giocatore di cricket e del suo disamore per suo figlio che detesta il gioco. Molti dei giocatori più in vista del cricket dei radio-cronisti della BBC appariranno nel film per meglio dare all'opera quel sapere di autenticità. E' sperabile che questo film sarà fatto alla maniera di «*Addio Mister Harris*» con cui Asquith si fece appunto molto onore.

FRANK BAMPING



L'OCCHIO DI VETRO

Ingrid Bergman e Roberto Rossellini nella Villa di Santa Marinella durante la lavorazione del film
«Noi donne» che ha assunto il titolo definitivo di «Siamo donne»



«Colombi e chimere» (in alto)
e «Pescatori di laguna» due
documentari in Ferrania-color
diretti da Antonio Petrucci



Jennifer Jones in «Stazione Termini»
di De Sica

I SETTE DELL'ORSA MAGGIORE

Amore, avventura e spionaggio in un film
autentico, indimenticabile

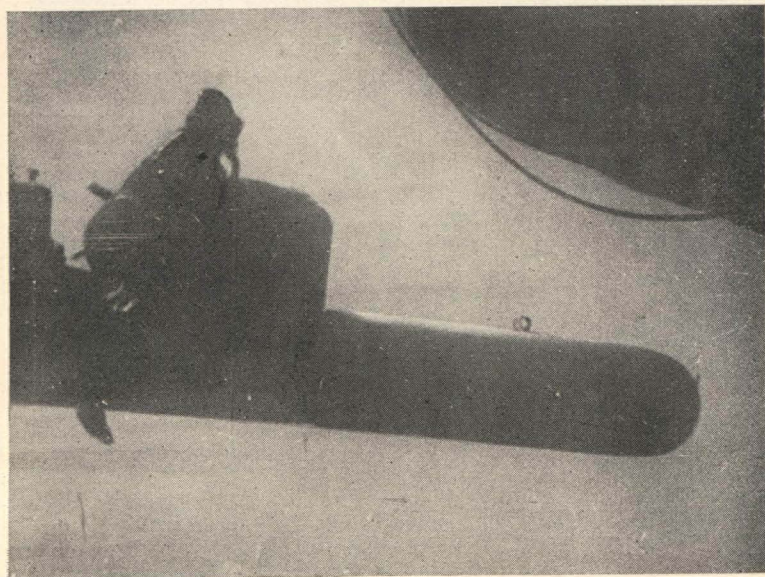
con gli eroici assaltatori della marina
Italiana nei porti di:
GIBILTERRA, MALTA e ALESSANDRIA

MEDAGLIE D'ORO

LUIGI DURAND DE LA PENNE - GERO-
LAMO MANISCO - LUIGI FERRARO

MEDAGLIE D'ARGENTO

GIOVANNI MAGELLO - CAMILLO
TADINI - COLOMBO PAMOLLI - GIOR-
GIO SPACCARELLI



e con

Eleonora ROSSI DRAGO
Pierre CRESSOY

Regia di

DUILIO COLETTI

OPERATORE

ALDO TONTI

SOGGETTO DI

MARC'ANTONIO BRAGADIN

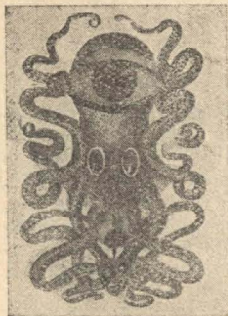
è un film

PONTI DE-LAURENTIS - VALENTIA FILM

Distribuzione

CEI - INCOM

CORSIVI



L'arrivo di Chaplin ha offerto inaspettatamente una moneta sempre corrente e gradita ai boriosi nazionalisti di casa nostra: la solita bistecca razzista per le solite mascelle fasciste. E poichè, gratta gratta, i missini sono sempre per Farinacci, anche se leggono gli articoli di De Marsanich (così come i buoni borghesi erano per S. Vincenzo de' Paoli, anche se leggevano Voltaire), è nato il fattaccio: al grido di «porco di un ebreo», quattro scriteriati si sono prodotti nel lancio dei cavoli contro un bonario signore, che aveva in mano «un cappello alla finanziaria, cappello con etichetta di Bond Street» (Da «Il Secolo»).

Il gesto sconsiderato — sempre secondo la stampa neofascista — sarebbe opera di un gruppo di cittadini, dissenzienti dalle esagerate accoglienze tributate a questo «piazista del comunismo» da parte di qualche marxista iscritto ai cine-club e di pochi fanatici «oltranzisti della leggenda Chaplin e Pudovkin».

Senonchè, e qui sta il ridicolo della questione, i comunisti si sono lamentati del contrario: che cioè in questa affannosa corsa nel dare il benvenuto a Chaplin, l'Italia ufficiale, quella del Governo, tanto per intendersi, li abbia battuti di molte lunghezze, tant'è vero che «l'Unità» fin dall'inizio si è chiesta dubbiosa se il Governo avesse intenzione di sequestrare Charlot.

E, a dire il vero, questa impressione, l'abbiamo avuta un po' anche noi. Già a Ciampino ci accorgemmo che qualcosa non funzionava: troppi sbarramenti per accogliere un attore, per quanto famoso esso fosse, troppo entusiasmo per essere sincero. E' doveroso preparare un programma di festeggiamenti completo nelle sue parti, senza far torto a nessuno; ma è esagerato non lasciare al festeggiato che pochi minuti di respiro, solo in omaggio al cerimoniale.

Nasce legittimo il sospetto che non si volesse consentire a Chaplin di fare un passo di più di quel che ha fatto. Si aveva forse timore che cadesse nelle braccia dei comunisti o che la testa di Charlot (l'immagine non è nostra, ma di un corsivista del «Tempo») fosse messa al posto di quella di Garibaldi nelle prossime elezioni?

Non daremo una risposta a queste domande, che, per quanto pronunciate in tono scherzoso, hanno forse un loro fondamento. Solo ci preme sottolineare un punto: siamo lieti che i fascisti abbiano preso posizione contro. Se non lo avessero fatto, tristamente avremmo concluso che l'unanimità dei consensi intorno a Chaplin liquidava gran parte dell'opera di Chaplin stesso.

In tempi a lui non propizi, egli operò una scelta su di una questione di fondo: si schierò per l'antifascismo e per la democrazia. Questa colpa, i fascisti non gliela sanno perdonare.

CHARLOT
IN ITALIA

GIUSEPPE ROSSINI

RESISTENZA SCONOSCIUTA

(Una risposta di Zavattini ad una domanda di amici)

In seguito all'invito contenuto in un nostro recente editoriale (*) sull'esigenza da più parti sentita di fare un film veramente nazionale sulla Resistenza italiana che dal libro «Lettere dei condannati a morte della Resistenza italiana» (Torino, Einaudi editore) prendesse le mosse, un gruppo di amici partigiani scriveva al quindicinale «Patria Indipendente» per conoscere cosa di concreto in tal senso si stesse facendo. Il giornale rispondeva che era in cantiere un cortometraggio intitolato, appunto, come quel libro «Lettere di condannati a morte della Resistenza italiana» e pubblicava una lettera di Cesare Zavattini, che interpellato a proposito, rispondeva in maniera più dettagliata. Crediamo di far cosa utile farla conoscere ai nostri lettori nel suo testo originale:

Cari amici,

non posso darvi tutte le notizie che vorreste sul cortometraggio Lettere di condannati a morte della Resistenza italiana. In questi giorni il regista, un giovane parmense, Fausto Fornari, è in giro per l'Italia a fare i trecento metri del brevissimo film e al suo ritorno, abbastanza prossimo, lui stesso vi dirà come stanno le cose. La sceneggiatura l'abbiamo fatta, Gianni Pirelli, che è raccoglitore delle lettere contenute nel libro, lo stesso Fornari, e io.

Come di tutte le cose che dallo scritto passano allo schermo, c'erano infiniti modi per farlo; noi crediamo di avere scelto un modo se non altro molto discreto un modo se non altro modo discreto, ed è certo che abbiamo sentito estremamente tutto il pudore possibile di fronte al tema; veniva davvero la voglia di limitarsi a riprodurre là sullo schermo il testo di alcune di quelle lettere, perchè le leggessero milioni di persone invece delle poche migliaia che possono comprare il libro.

A noi è sembrato giusto che ci fosse anche una testimonianza cinematografica di queste lettere, che documentano in un modo tanto vivo la nostra storia risorgimentale; non sono lettera d'odio, ma lettere che colpiscono appunto per la loro semplice umanità, per il timbro particolare, italiano, di quell'eroismo senza terotica, imbevuto dei fatti di tutti i giorni.

Scusatemi se me la sbrigo in fretta, ma ripeto che non posso scrivervi di più per adesso. Non so neanche quando sarà pronto il film.

Vi saluto,

Vostro

CESARE ZAVATTINI

(*) «Resistenza sconosciuta» in *Filmcritica*, vol. III, pag. 51.

IL LIBRO DEL MESE

(a cura di LUIGI QUATTROCCHI)

TUTTO IL TEATRO DI TUTTI I TEMPI

L'indagine storica, in qualunque campo venga esercitata, è notoriamente, soprattutto critica, cioè sceveramento e distinzione di opera da opera al lume di un criterio di ricerca e di valutazione che trova in principi più alti, espressi o presupposti che siano, la propria giustificazione. Ma, se far storia vuol dire, di necessità, valutare documenti, è facile da tale necessità cadere nell'abuso, e fin troppi sono gli esempi che di continuo si offrono di travisamenti e di evidenti incomprensioni mal giustificate secondo arbitrari punti di vista; per cui di quella stessa necessità spesso si è finito con l'avere insofferenza, e si è cercato in varie maniere di riproporre il valore storico del documento in quanto tale, facendo storia filologica ancor prima che critica storica. Il ritorno al documento nella sua forza di autotestimonianza è, chiaramente, atteggiamento in se stesso contraddittorio, perchè per proporre un documento bisogna anzitutto averlo già valutato, e quindi sempre momento essenziale è l'atteggiamento critico di valutazione; l'altro atteggiamento mantiene, però, una sua funzione di correttivo agli abusi segnalati e per tale va positivamente approvato.

La necessità di documentare ha portato, concretamente, allo sviluppo di una filologia e, come frutto tipico negli studi letterari degli ultimi tempi, un criterio di far storia documentata non più riproducendo testi di singoli autori ma dando anche testimonianze di molti autori, antologicamente, perchè l'interprete non faccia velo fra lo scrittore e il lettore, ma fra questi due immediato e vivo sia il contatto.

Ultima, per il momento, fra queste opere, ma prima, a quanto pare, nel suo genere, è la grande antologia teatrale curata da Corrado Pavolini per l'editore Casini (1), 70 drammi di tutti i tempi da Eschilo a Brecht. Il nome di Pavolini, poeta e profondo conoscitore di cose teatrali, è di suo una garanzia, ed è doveroso riconoscere che pochi fra noi avrebbero potuto disimpegnarsi, in tale grossa impresa, come egli ha saputo fare. Dare testimonianza di tutto il teatro di tutti i tempi disponendo di sole 3000 pagine è impresa davvero rischiosa e alla stessa opera del Pavolini non sarebbe difficile rivolgere diversi appunti; infatti, se su parecchi nomi inclusi nella vasta antologia l'accordo è assolutamente unanime, per altri si può an-

che radicalmente dissentire, e alcune dimenticanze, al pari di alcune inclusioni, appaiono senz'altro controvertibili; inoltre, anche e tanto più per gli autori sommi e indiscussi, può invece discutersi se l'opera scelta come la loro più rappresentativa — che al solo Shakespeare è concesso maggiore spazio — sia davvero tale, e se siano buoni i motivi che tale l'hanno fatta giudicare. La scelta antologica curata dal Pavolini presuppone, ovviamente, criteri di scelta polemici e polemizzabili; ma sarebbe di dubbio buon senso insistervi, perchè tali motivi si dimostrano, infine, laterali di fronte a quanto di positivo l'opera comporta, cioè al fatto stesso che l'opera sia stata realizzata. La bontà delle traduzioni, di cui solo alcune, come quella in versi di Racine, non completamente soddisfacenti, la essenzialità delle sobrie notizie su ogni autore e su ogni opera riporta la cura editoriale dell'insieme fanno il resto. Fra i sessantanove autori — Eschilo, Sofocle, Euripide, Aristofane, Plauto, Seneca, Kalidasa, Li Hing-Tao, Seami Motokijo, Belcari, Machiavelli, Tasso, Webster, Ben Jonson, Shakespeare, Lope de Vega, Calderon, Molière, Corneille, Racine, Marivaux, Metastasio, Goldoni, Gozzi, Alfieri, Beaumarchais, Sheridan, Lessing, Schiller, Goethe, Kotzebue, Pusckin, Mérimée, Hugo, De Musset, Labiche e Michel in collaborazione, Dumas, Büchner, Hebbel, Gogol, Tolstoj, Ibsen, Strindberg, Cechov, Wedeking, Becque, Rostand, Maeterlinck, Hauptmann, Wilde, Shaw, Molnar, An-Sky, Synge, Claudel, Vildrac, Crommelynck, Romain, Garcia Lorca, O' Neill, Wilder, Connelly, Saroyan, Ghelderode, Afanoghenov, Fry, Toller, Brecht — non figurano alcuni nomi che pure Pavolini avrebbe desiderato prendere in considerazione; difficoltà editoriali hanno impedito di riportare drammi di scrittori come Di Giacomo, Giacosa, D'Annunzio e Pirandello, ostacoli di altro genere non hanno consentito che si riproducessero in veste italiana drammi di autori stranieri come Eliot e altri. Ma l'impresa resta realizzata, e ben realizzata. Ogni studioso e ogni appassionato di questioni teatrali non potrà, in fondo, che rallegrarsene.

LUIGI QUATTROCCHI

(1) *Tutto il teatro di tutti i tempi*, a cura di Corrado Pavolini, Roma, Casini, 1953, 8°, 3 volumi, p. 2800.

VITA DI CHARLOT

Dedicato a « Charles Spencer Chaplin, con tutto il rispetto e tutta l'ammirazione per l'artista di genio » questo libro è stato scherzosamente definito dallo stesso autore « un abbozzo di ritratto ». E' in vero gli anni, la vita di Chaplin, la nascita di Charlot, gli insuccessi, i successi, le gioie, ma più ancora le delusioni e le tristezze, scorrono via troppo rapide, per riassumere una vita completa, per essere un vero ritratto; sono più che altro l'illuminazione subitanea di un raggio di vita, di un sorriso e di una lotta continua che ci aiuta a capire.

Nascita di Chaplin; piccole case di Londra nascoste nei fumosi quartieri della povera gente, vita stentata e tragica del vagabondobambino; prime esperienze di attor comico nella compagnia di Fred Karno. Passano gli anni: Parigi, Londra poi gli Stati Uniti. I brevi film della Keystone, i successi, le soddisfazioni, il primo contratto per la film Essany. La vita sembra voler ridare a Chaplin quel che nella infanzia gli aveva negato. Ma nel « Paese di Dio » la vita non è facile e spensierata come gli imbonitori vogliono fare apparire. Le contraddizioni economiche, i livori razzisti, puritani, la stampa dei grossi monopolizzatori tipo Kane, l'invidia, l'ignoranza, l'intolleranza danno il via per partire all'attacco contro l'uomo Chaplin non osando demolire il personaggio Charlot impostosi in tutto il mondo con una forza sconcertante. I successi tributati a Chaplin durante una sua tournée in Europa testimoniano di questo valore « universale » della sua arte.

Sadoul però ritiene, giustamente, di dover precisare questa « universalità » di Charlot, universalità limitata ai valori positivi dell'uomo, spietata avversaria delle contraddizioni economiche, politiche, morali. La sua lotta dichiarata contro i ricchi nei suoi film, diviene guerra alla guerra in *Charlot soldato*, guerra ad un sistema inumano di lavoro in *Tempi moderni*, guerra al fascismo in *Il dittatore*, guerra alle imposture, alle contraddizioni e, ancora una volta, alla guerra in *Monsieur Verdoux*. La lotta di Chaplin è dura, aspra, senza quartiere. Per trentacinque anni in America egli si è trovato a lottare nella solitudine. Solitudine creatagli dalla grande stampa reazionaria, dall'ignoranza della massa americana, messa su facilmente contro « il piccolo sporco ebreo » presen-

tato come orrido mostro, sfruttatore, avaro, seduttore di bimbe.

Sadoul correda la sua breve storia di brani e dichiarazioni fatte da corsivisti e banchieri d'America. L'amarezza che ci viene è immensa, certe ignobili calunnie rivolte a Charlot si rivoltano contro chi le formula, macchiano di vergogna l'intero Paese. Ma Sadoul tralascia di rilevare che quella stampa, quelle dichiarazioni non rivestono — neppure quelle odierne del « neo nazista » Mc Granery — carattere ufficiale, come niente del resto in America, oggi. Non carattere ufficiale la stampa dei trust Hearts, non le dichiarazioni degli assurdi comitati per le attività antiamericane, non i brutali inquisitori del servizio immigrazioni. Almeno speriamo, perchè convinti della laboriosità e serenità di un popolo perchè convinti che al di sopra delle contraddizioni esiste una parte migliore dell'America « Paese di Dio » ed è l'America (che altrimenti non ci potremmo spiegare) dei migliori film d'oggi, dei migliori registi, scrittori, economisti e politici.

Dopo il tracollo finanziario di *Monsieur Verdoux* (tracollo cui non estranea fu di certo la macabra influenza della « American Legion » e altri comitati autolimitativi) veramente la disperazione ritornò a profilarsi sul volto di Chaplin, quella disperazione che incontrammo nei volti del cittadino europeo negli anni tragici della guerra, negli anni senza speranza di quel tremendo conflitto. I film di Chaplin che suggerivano fiducia e speranza sembravano allora troppo lontani. Ma la gente intanto aveva riscoperto la solidarietà e l'importanza di non essere più sola. E questo ha anche constatato Chaplin dopo il trionfo che tutti, inglesi, francesi, italiani, gli hanno tributato nonostante gli insulti di Mac Granery, nonostante il Comitato per le attività antiamericane, nonostante l'intolleranza e il livore. L'umanità ancora una volta ha vinto. E come « ogni morte di un uomo mi diminuisce perchè io partecipo dell'umanità » (1) così ogni scoperta della solidarietà ci conforta che nulla è perduto nel mondo.

e. b.

GEORGE SADOUL: *Vita di Charlot*, Einaudi ed.

(1) John Donne (1573-1651).

SCHEDE CRITICHE

(a cura di EDOARDO BRUNO e RUDI BERGER)

TRE STORIE PROIBITE

Nel numero 2 di questa rivista scrivendo intorno al film di Augusto Genina «*L'Edera*» usammo l'espressione di «film di Stato» indicando con ciò quel tipo di film che, «pur ambientato in un mondo reale, irrealmente ne trattava i vari problemi impostati, quasi per costringere lentamente lo spettatore a farsi una idea sempre più confusa e più falsa della realtà».

Su questa linea, anzi aggravandola, ci sembra si sia mantenuto il Genina adesso che con *Tre storie proibite* ha tentato di innestare anche nel film italiano il filone psicoanalitico, secondo i dettami più *digest* della cattiva tradizione filmistica americana. E ciò per spiegare un avvenimento, drammatico proprio da un punto di vista individuale e sociale, quale era stato il tragico crollo delle scale nella palazzina di Via Savoia, a Roma 2 anni fa. Come si ricorderà questo stesso tema aveva servito più egregiamente a De Santis per imbastire una storia di contenuto umano più vasto, *Roma ore 11*, che pure in mezzo a grossi difetti di impostazione e soprattutto di sceneggiatura riusciva a cogliere però momenti ricchi di sensibilità umana e drammatica. Qua e là, Roma riveva, «espressa in quelle scene colte a Trastevere, in quelle borgate che si infiltrano come una landa squallida della miseria, in quei quartieri operai» (1).

Augusto Genina invece proprio ripetendo con più evidente grossolanità gli errori de *L'Edera* con quello stesso piglio tra l'illustrativo e il fumetto — difetto anche qui principalissimo della sceneggiatura di Brancati e dello stesso Genina — ha preso a narrare i fatti personalissimi di tre delle 200 ragazze vittime del crollo per dimostrare 2 cose altrettanto false e insultanti e cioè:

1) che, se le scale della palazzina erano crollate ciò dipendeva dal fatto che la casa era una vecchia casa della Roma antica e non, come in realtà era, una nuovissima casa della Roma fascista, una di quelle che il Regime costruiva come facciate per nascondere il vuoto esistente.

2) che in fondo il crollo aveva un po' giovato a tutte e tre le ragazze perchè, in un certo senso, era risultato valido per far

loro risolvere le varie angustie familiari; angustie come quella, ad esempio, di avere per marito un uomo troppo ricco e per padre, un professore troppo buono.

Come si vede anche da questa sommaria rappresentazione della trama sono evidenti le alterazioni assai gravi tali da inficiare tutto il valore del film il quale, peraltro, risulta poi condotto sul binario della sciatteria più evidente. Non parliamo tanto della recitazione (Lualdi, Luzi, Rossi Drago, Latimore) veramente inconcludente — l'unica nota degna di un certo interesse era la presenza della Lia Amanda attrice acerba ancora da scoprire ma comunque dotata di una certa tempra — ma proprio dello stesso svolgimento narrativo, peraltro in altre opere del Genina equilibrato e corretto, che risulta qui slegato, incoerente e degno, se mai, di una generosa dimenticanza.

LA CARROZZA D'ORO

Jean Renoir, richiama alla mente immagini precise, film chiari, aperti, rappresentazioni vive e vivide di ricordi e di idee; qua e là parentesi intimiste, festosi romanticismi alla Maupassant *La partie de campagne* e, in un certo senso — in un senso già a sufficienza spiegato a suo tempo — *Il fiume*.

Parlare di Renoir è quasi impossibile senza rievocare questi ricordi, immagini precise di film immersi in un periodo storico, rappresentazioni di una epoca reale, prese di posizioni evidenti.

Lontano al Renoir de *La Marsigliese* appare il Renoir di *Les bas fonds*, populismo questo manierato dove le barbe, i tuguri, la miseria, risultano elementi più pittorici che reali; ma, a parte questi squilibri, Renoir, da *Nanà*, in un certo senso, a *L'uomo del Sud* ha sempre puntualizzato un suo mondo morale che per l'artista è essenziale mantenere. Mondo morale che ritorna, sia pure ammassato tra le pieghe, soffocato dal troppo spettacolo coloristico, ritorna dicevamo ne *Il fiume*, anche solo attraverso una esplicazione dialettica.

La carrozza d'oro è invece, di questa precisazione morale, del tutto priva. Anche allo spettatore meno smalzato non sfugge questo senso di impersonale che emana dal film, questa generica rappresentazione di uomini, cose, paesaggi, in una vaga regione del Sud

(1) EDOARDO BRUNO: «*I film*»: *Roma ore 11* in *Filmcritica*, vol. III, pag. 127.

America, con gli «indigeni» confinati nel ruolo di comparse, col dramma umano o individuale svirilizzato, arzigogolato nei toni imprecisi di una rappresentazione formale. In altri momenti un'opera come questa poteva accogliersi come un'opera di riposo, pausa calligrafica per la definizione di uno stile espressivo diverso. Ma la ricerca espressiva che ci viene dopo un lavoro ormai da tempo ben definito se non s'accompagna ad un analogo rinnovamento di contenuti, rischia di restare solo un gioco fine a se stesso. Senza preconcetti abbiamo accolto persino favorevolmente quel delicato film che è *Il fiume*, opera che ad una più attenta lettura, rivela invece abbastanza crepe, pure se è innegabile la forza poetica di certe annotazioni, l'impegno espressivo che il regista ha saputo mettervi. Ma l'ambiente l'ambiente-India rievocato là solo come ricordo infantile — e quindi in parte giustificato nella sua genericità e incompletezza — l'ambiente che per Renoir è «talmente importante che senza di esso non si potrebbero capire le azioni e le reazioni dei personaggi (1) ne *La Carrozza d'oro* davvero non esiste. Esiste forse ed entro certi limiti, la cornice, quel prezioso insieme di dame e cavalieri, quello sfarzo gustoso di colori entro cui si muovono gli attori, ma mancano l'ambiente e i personaggi, cioè gli uomini, risultando il Vicerè, il Torero, Philippe e Camilla niente altro che semplici e generici motivi letterari, pallidi riflessi degli aristocratici evocati e criticati da Merimée nella sua *Perichole* e degli scaltri cortigiani di quel lavoro teatrale a cui il film si è ispirato.

Perichole ovvero la *Carrozza del Santissimo Sacramento* aveva peraltro, un'analogia approssimazione d'ambiente, ma risultava nello scherzo festoso di un atto breve, satira e ironia non conformista e ben saldata, nella quale l'imbelle Vicerè non diveniva di certo l'eroe positivo di un dramma d'amore e la astuta attrice restava niente altro che una furba gattina vogliosa d'affetto e di intrighi.

La *carrozza* di Renoir è tutt'altra cosa dalla commedia: d'accordo, che dai titoli di testa è persino omissso ogni dato, che potesse in qualche modo legittimare questa discendenza; ma è innegabile lo spunto tratto da quell'atto unico di Merimée e evidente è pure la trasformazione di quel soggetto, di quei personaggi, di quei caratteri, preciso atto di volontà del regista che pertanto si assume in pieno le responsabilità delle modifiche. Ed è lecito domandarsi allora il perché di tanta confusione, il Vicerè, Camilla, i suoi amanti, la Corte, che cosa voglion dire, sono buoni o cattivi, in che misura e in che senso rappresentano azioni umane e sono, insomma, degli uomini «contemporanei»?

(1) TOM GRANICH: «*La carrozza d'oro*» senza messaggio in *Cinema* 15 dicembre 1951

E' evidente che a Renoir premeva solo lo scherzo. Scherzo puro, — e ben lontano dunque da quello, peraltro validissimo, de *La regle du jeu* — con quella carrellata in avanti che ci introduce nel mondo salottiero della commedia e infine con quella carrellata all'indietro, che ci reintroduce nel mondo reale della vita. Parentesi chiara ove la magia dei colori di Claude Renoir, delle luci, della scenografia preziosa e accurata in più punti evocano quadri del '700 e dove la lezione più rigorosa e felice ci vien data da quegli spettacoli d'arte della compagnia di guitti italiani che rappresentano, ancora gonfi di gusto e di fresco senso popolare, quei canovacci della *Commedia dell'Arte*. C'è da rammaricarsi soltanto della brevità di quelle gustose scenette in cui Colombina canta, alle prese con Arlecchino, motti e stornelli magnifici. Compagnia di guitti ariosamente, frescamente rappresentata, quell'aria di famiglia, quello scorazzare di bimbi, quei pianti, quegli scherzi, quella confusione viva insomma e allegra della gente di tutti i giorni. Questo il pregio del film, il lato fresco della rappresentazione che, d'altronde, senza la persuasiva recitazione di Anna Magnani non avrebbe neppure retto ed avvinto.

Renoir, si sente, è stanco, esaurito, fuori dal mondo, non sente più i motivi dell'epoca sua, i richiami del suo tempo. Non a caso egli ha scelto a commento del film, le musiche di Vivaldi, come per rendere omaggio ad un formalista, dimenticando quale potente vigoroso e concreto mondo poetico quelle musiche invece, evocassero; tanto concreto che esse stridono in più punti con le immagini, solo esteriori del film.

E. B.

LES BELLES DE NUIT

Perché non confessarlo? Anche a chi guarda a un film con occhio possibilmente attento ed imparziale, può a volte capitare uno strano fatto: la prima volta ne riceve una certa impressione, alla seconda quell'impressione è alquanto modificata. Direte che succede sempre così, e invece no. Succede soltanto se vi è notevole squilibrio tra quanto vi è di valido e di scarto. Ed è proprio ciò che succede con l'ultimo film di René Clair. «*Les belles de nuit*», che alla prima mondiale di Venezia mi divertì non poco, che mi pare meno brillante a rivederlo ora. Sarà anche che l'edizione italiana (che tra l'altro ha furbescamente cambiato il titolo, trasformando le «belle di notte» in «belle della notte», così rinunciando alla garbata allegoria con i fiori e con gli usignoli che solo al buio fioriscono e cantano, per alludere ad una gentilezza assai più corporea) non conserva, come non poteva conservare, l'elegante vaporosità del testo originale; sarà perché perfino il testo delle canzoni è stato tra-

dotto — cosa sempre deprecabile — ma il film di Clair sembra ora come appesantito dalla frequenza eccessiva delle ripetizioni.

Una serie infinita di variazioni su un tema: presente e passato, realtà e sogno. Certamente Clair ha diplomaticamente messo le mani avanti ed ha dichiarato in partenza che il film non ha che l'intenzione di divertire in un'epoca che di divertimenti ha gran bisogno ed in cui ogni artista sente il dovere di sviscerare chissà quali spinosi problemi. Di tanto previdente e modesta premessa bisogna pur tener conto, tanto più se persuasi, come sono persuaso, che l'arte non è perentoriamente tenuta ad offrire puntualmente un messaggio o, usiamo pure la tremenda parola, un « contenuto ». Sarei costretto, se così credessi, a considerare non artistiche le sinfonie di Mozart, la « toccata e fuga » di Bach, la statua del « Pensatore » di Rodin, un'infinità d'altre cose senza le quali il mondo sarebbe tanto più povero. C'è, piuttosto, da considerare, dove il « divertimento » del film di Clair è spontaneo e genuino, e dove esso tradisce il freddo e meccanico artificio visibilmente preordinato. All'inizio tutto fila a perfezione; do, re, mi, fa, sol, la, si, do... Claudio, il musicista, è stanco, infastidito dalla sordida realtà che gli impedisce di comporre; i mille rumori della strada, i motori ed i clacson delle macchine, il martello pneumatico... Claudio si rifugia nel sogno, come tutti a volte siamo tentati a fare, come altri personaggi di film hanno già fatto, Walter Mitty in testa. Ed eccoci ai vari episodi dei sogni che si inseguono, sempre più indietro nei secoli, visto che c'è un vecchietto (sempre lo stesso) che predica il solito luogo comune che « allora » si stava meglio. Sono proprio quei sogni, pur fantasiosi e nei quali la scenografia spiritosamente stilizzata ha modo di sfogarsi in mille scintillanti trovate, dove il Clair del « vaudeville » elegante d'un tempo non si ritrova più, dove egli fa più d'una compiacente concessione alla cadenza non solo, ma

anche al tono ed al gusto non irreprensibile dell'odierno « sketch » da rivista, cosicché quel clamore, quella insistente frenesia, specialmente nella lunga « cavalcata » alla rovescia, dalla preistoria ai nostri giorni, si sbriciola in tanti frammenti, spesso gustosi magari, come l'automobile che con l'accompagnamento musicale da « western » prende il sapore della classica diligenza, ma privi di una sia pur minima coerenza stilistica.

Ci sono, per fortuna, i frequenti ritorni al presente. E questo presente è dipinto con assai maggior finezza; contiene annotazioni deliziose in cui il temperamento del regista, la sua affabilità, la sua gioia del tocco rapido e definitivo sono ancora quelli del « Milione », di « 14 luglio ».

Si pensi al malumore di Claudio, dopo l'inopportuna interruzione dei primi sogni, al litigio col postino, alla premura degli amici che lo assistono e che, mossi dalle migliori intenzioni, fanno sempre il contrario di quello che dovrebbero fare: tenerlo desto quando vorrebbe tornare alle « belle », indurlo al riposo quando ormai le avventure galanti sono diventate incubi e la realtà è tanto più godibile. Il film insomma è originale e davvero clairiano finché si muove nel presente e rimane nell'orbita delle precedenti, perfette piccole avventure da sobborgo; diventa farraginoso e confuso quando la fantasia dell'autore fa uno sforzo inusitato e si rifugia nel fantastico; ogni ritorno al presente è felice; a tal punto che perfino nel sogno, quando ad un certo punto subentra l'elemento moderno, come durante l'immaginaria esecuzione in teatro della musica di Claudio durante la quale pian piano i vari strumenti dell'orchestra vengono sostituiti dagli oggetti scoppiettanti d'uso quotidiano, il giuoco di fantasia acquista subito di nuovo respiro. Sembra quindi che il periodo che meglio s'addice a Clair sia proprio il presente, che si tratti di un finto o poco sincero sognatore...

R. B.

IL MULINO

RIVISTA MENSILE DI ATTUALITÀ E CULTURA

Il numero 15 (gennaio 1953) contiene fra l'altro:

EZIO RAIMONDI: *Ricordo di Carlo Calcaterra* - LAURA DRAGHI: *Le speranze della Scuola Media* - SAMUEL J. STOLJAR: *Significato del « Bevanismo »* - ANTONIO SANTUCCI: *Il tramonto della logica antica*

Completano il fascicolo: *Rassegne - Discussioni - Recensioni.*

DIREZIONE E AMMINISTRAZIONE: VIA MONTEBELLO 8-B — BOLOGNA
C. C. P. 8/12926

Ogni fascicolo di 48 o 64 pagine, L. 100

Abbonamento annuo L. 600 - Estero il doppio

(NN. 15 - 19)

ERRATA CORRIGE

52

IL CIRCUITO cinematografico

E.C.I.

Direzione Generale: ROMA - Via Vicenza, 5 - Tel. 490.612

LOMBARDIA

BERGAMO	- Duse
BERGAMO	- Nuovo
BRESCIA	- Adria
BRESCIA	- Odeon
MILANO	- Alcione
MILANO	- Alcionetta
MILANO	- Apollo
MILANO	- Arlecchino
MILANO	- Astra
MILANO	- Augusteo
MILANO	- Carcano
MILANO	- Dal Verme
MILANO	- Garibaldi
MILANO	- Italia
MILANO	- Lux
MILANO	- Modena
MILANO	- Smeraldo
MILANO	- Zara

EMILIA

BOLOGNA	- Metropolitan
PARMA	- Edison

TOSCANA

GROSSETO	- Odeon
GROSSETO	- Astra
GROSSETO	- Supercinema
LIVORNO	- Centrale
LIVORNO	- Giardino
LIVORNO	- Goldoni



LIVORNO

LIVORNO

LIVORNO

LIVORNO

LIVORNO

LIVORNO

LIVORNO

PISTOIA

VIAREGGIO

VIAREGGIO

VIAREGGIO

VIAREGGIO

VIAREGGIO

VIAREGGIO

VIAREGGIO

VIAREGGIO

- Italia

Lazzeri

- Margherita

- Metropolitan

- Odeon

- Politeama

- San Marco

- Manzoni

- Centrale

Eden

- Eolo

- Odeon

- Politeama

- Puccini

- Supercinema

Kursaal

MARCHE

ANCONA

ANCONA

JESI

- Goldoni

- Metropolitan

- Olympia

LAZIO

ROMA

ROMA

ROMA

- IV Fontane

- Metropolitan

- Palazzo Sistina

CAMPANIA

NAPOLI

NAPOLI

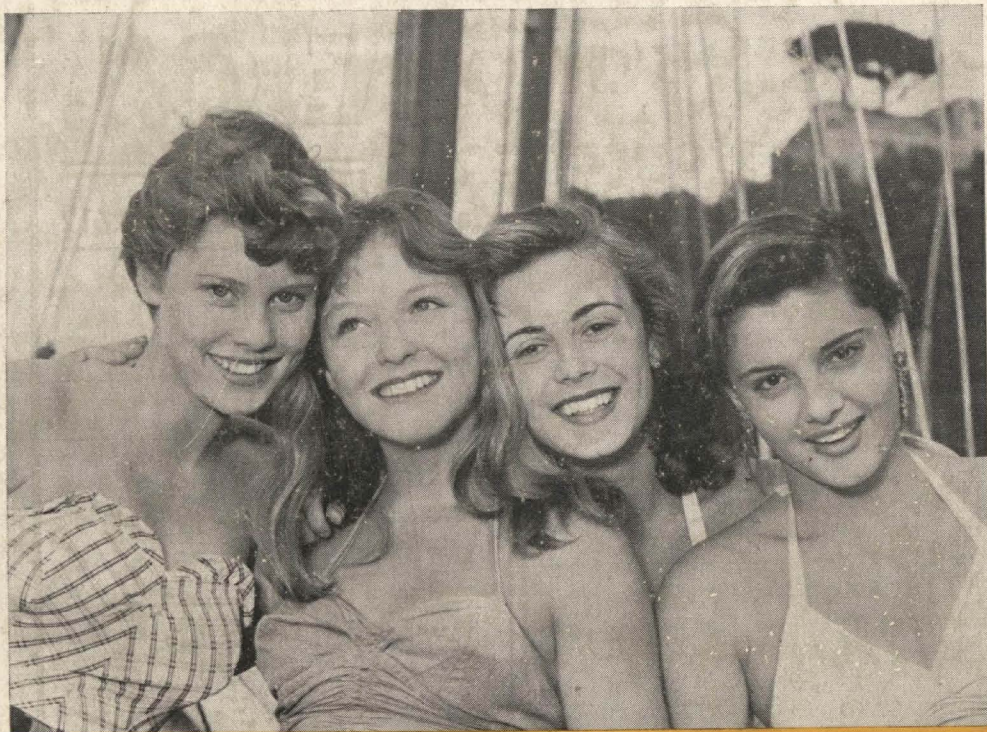
SALERNO

- Corona

- Metropolitan

- Apollo





FANCIULLE DI LUSO

Diretto da Bernard Vorhaus

con

Anna Maria Ferrero e Susan Stephen

BRUNELLA BOVO
ROSSANA PODESTÀ
PAOLA MORI
EVA VANICEK
ESTELLE BRODY
VERA PALUMBO

MARINA VLADY
ELISA CEGANI
CLAUDIO GORA
LAWRENCE WARD
ROBERTO RISSO
ANNA CASINI

con la partecipazione di Steven Barclay

e

Jacques Sernas

Produzione
Gines

Organizzazione generale
Carlo Civallero

Distribuzione
Gei-Incom

La "Pico Films", ha l'onore di presentare
il primo film di sua esclusività



La corona nera

di JEAN COCTEAU

Regia di **LUIS SASLAVSKY**

con

MARIA FELIX

ROSSANO BRAZZI

VITTORIO GASSMAN

*Tre grandi attori di fama internazionale per il più
drammatico e avventuroso film di JEAN COCTEAU*

Esclusività

PICO FILMS

Distribuzione

ORA FILMS



Alida
Valli

Amedeo
Nazzari

Serge
Reggiani

nel film

Il mondo le condanna

CON

CLAUDE NOLLIER

FRANCO INTERLENGHI

BIANCA DORIA

DUILIO D'AMORE

NORMA MENEGHINI

E CON

LILIANA BONFATTI



Regia di **Gianni Franciolini**

Produtz. **Lux - Costellazione**

Distrib. **LUX FILM**