

FILMCRITICA

"IL DUELLO", un inedito di Vitaliano Brancati



Teresa Pellati, drammatica

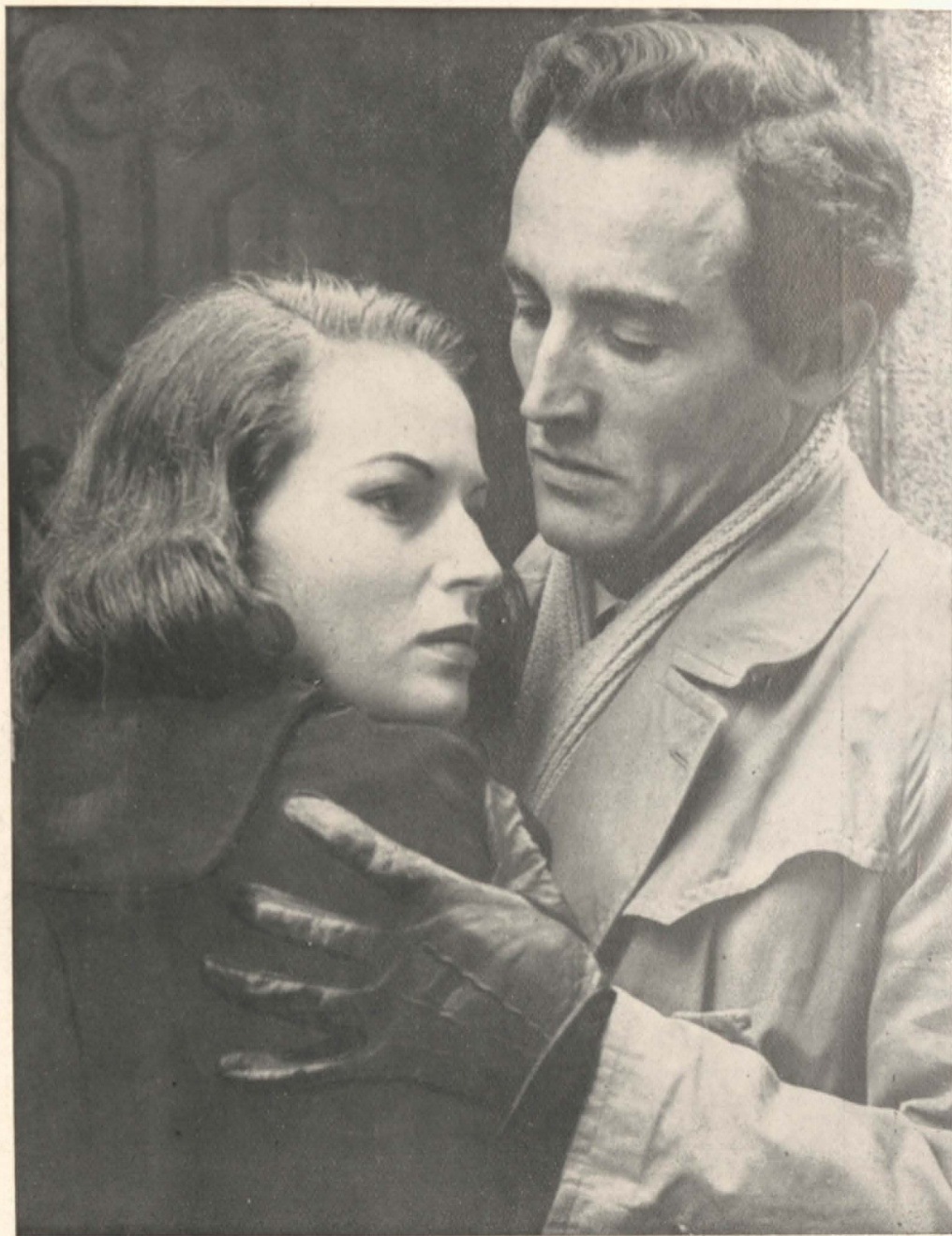
Numero 41



Lire 200

BRANCATI - CALENDOLI - CHIOLO - CLEMENTE GIANI
GUERRINI - LUIJDJENS - SOLAROLI - TURRONI

SILVANA MANGANO IN "MAMBO",



Il dramma di una creatura presa nel vortice di questo turbinoso ritmo moderno è reso con rara efficacia e potenza drammatica da Silvana Mangano in «Mambo» il film più atteso della stagione, diretto da Robert Rossen. Nella foto: Silvana Mangano e Vittorio Gassman.

(Ponti de Laurentiis)

Sommario

<i>Vitaliano Brancati, lettere, cinema, teatro</i>	Renato Giani	147
<i>Il barocchismo di Brancati</i>	Giovanni Calendoli	151
Inchiesta sugli operatori:		
<i>Fotografie e linguaggio fotografico</i>	Salvatore Chiolo	154
Documentazione:		
<i>Annotazioni sul film (3)</i>	André Gide	159
<i>L'arte di arrangiarsi: Il duello</i>	Vitaliano Brancati	161
<i>Vecchio cinema tedesco</i>	Marcello Clemente	169
<i>Il fiume e il diario della Mansfield</i>	Giuseppe Turrone	173
I libri:		
<i>Balász e lo spirito del film</i>	Libero Solaroli	177
Schede critiche:		
<i>Carosello napoletano</i>	Adriaan H. Luijddens	180
<i>Mogambo</i>	Tito Guerrini	181



IN COPERTINA: Teresa Pellati, una delle più interessanti giovani attrici del cinema italiano. Ne « *La vergine moderna* » la sua recitazione aveva uno stile nervoso, pieno di asprezza e di drammaticità

Direttore responsabile, Edoardo Bruno - Direzione, Amministrazione, Pubblicità: Viale Saffi, n. 20, tel. 587-119, Roma - Redazione milanese, Giancarlo Fusco e Rudi Berger, Viale Abruzzi 15 - Redazione torinese: Luigi Carluccio, Galleria La Bussola - Redazione napoletana, Luigi Amirante, S. Caterina da Siena 78 - Redazione parigina, Enrico Fulchignoni, 19, avenue Kleber, Paris - Corrispondente da Barcellona, Angel Zuñiga, Calle Angelos, 8 - Corrispondente da Londra, Frank Bamping, 19 Prencess Mary House, Vincent Street - Corrispondente da New York, Enzo Mastrolilli, 29 Broadway, New York 6 - Tipografia del Babuino, Via del Babuino, 22, Roma - *Abbonamento annuo*: per l'Italia L. 2.000, per l'Estero L. 4.000 - Versamenti su c/c postale n. 1/33033 - Gli articoli anche se non pubblicati non vengono restituiti - Filmeritica è iscritta al n. 1830 del Registro Stampa in data 18-10-1950 - Distribuzione Nazionale Saise - La Rivista è in vendita a *Parigi*: Librairie de la Fontaine, Librairie de la Hune, Librairie de la Sorbonne; a *New York*: Gotham Book mart; a *Chicago*: University of Chicago Bookstore; a *Hollywood*: Universal New Company; a *Bruxelles*: Librairie de l'Enseignement; a *Helsinki*: Akateeminen Kirjakauppa; a *Londra*: International Bookshop

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

Vitaliano Brancati, lettere, cinema, teatro

di

RENATO GIANI

La morte di Brancati è stata sentita quanto una battaglia persa: è « il » lutto. Brancati assente, una intera generazione perde uno dei membri autorevoli, egli onorava la società letteraria italiana; ne era un personaggio, un interprete, anche protagonista, in prima persona. C'è qualcosa che ora funziona meno, e il giudizio attorno a noi scema. Quattrocchi vedono più di due, seppure alcune volte gli occhiali deformino. Era tuttavia la maniera personale, singolare, della deformazione di tali « occhiali », propri a Brancati, a interessarci, a tessere fra noi e lo scrittore un tessuto connettivo, e alla fine una intesa. Brancati « vedeva »; alla fine ci eravamo anche noi abituati a vedere alla sua maniera di scontento pacato.

Era un personaggio « pulito ». Un personaggio difficile dunque, pieno di manie e costruzioni, un giudice non « buono », severo invece, e austero. Dolorosa e immatura scomparsa d'un tribunale che si riassumeva in tutto in inquietudine e attesa. Che cosa potesse aspettarsi Brancati, ancora, data l'informazione al pessimismo leggero teso all'ironia dell'insoddisfazione che da qualche tempo gli conduceva la mano, oltre ad un maggiore approfondimento della cultura, non sappiamo: era infatti cosciente di operare su rami risecchiti, da bruciarsi. Intanto era là, presente, vigilante; questo contava. Aveva scoperto da alcuni anni che siamo brutti, diversi da quello che s'appare di fuori. Perfino il fisico — tanto decantato e lodato — degli italiani gli era a un certo momento sembrato minabile, squallido, un po' bestiale; e nella sua posizione di isolano, nella sua antiretorica del gallismo professionale e nazionale, proponeva un giudizio non solo morale quanto estetico.

Giovanissimo autore al tempo di « Piave » o del romanzo « L'amico del vincitore », poteva ancora a 47 anni essere considerato giovane scrittore, la miglior promessa delle nostre lettere. La sua attività letteraria, rifiutata una produzione che a lui sembrava un lontano peccato da rinnegarsi; una colpa da espiare e confessare, datava dalla guerra, dal dopoguerra. « Don Giovanni in Sicilia », « Il vecchio con gli stivali », « I fascisti invecchiano », « Il bel-l'Antonio », alcune commedie e libretti d'opera, il « Diario » che andò via via pubblicando sul « Corriere della Sera », la sua attività di articolista espli-cata sul « Mondo », risentivano più di saggismo che di « letteratura », dichiarata. Attraverso una narrazione scorrevole nella quale ognuno finiva per rifluire, il pubblico e la critica, la società contemporanea veniva passata al vaglio: in chiave ironica, con una segreta malinconia che rifiutava ogni più severo giudizio, ma che era analisi e giudizio insieme.

L'uomo e l'artista s'erano poi negli ultimi tempi di più incontrati e associati; la vita intima di B. aveva avuto contrazioni, e senza ripiegarsi egli veniva riprendendo decisioni che erano esami di coscienza, tutti modelli personali. In un frangente assai duro per chiunque e tanto di più per lui siciliano, che certe « situazioni » nelle quali brani della sua attività letteraria si erano irretiti, invischiati, avrebbe trascinato secondo la tradizione corrente, — si comportò con estrema ragionevolezza, da personaggio sensibile e aristocratico. Uso a una loquacità piuttosto modesta, i suoi lunghi silenzi facevan parte d'un costume personale, d'una rigidità che aveva il suo ritratto in un seguito moralistico, letterario: la sua vicenda tanto personale e privata, passò senza sforzo. Era diventato non solo scettico, ma « sec » — come avrebbe fatto piacere a Stendhal; anche se certe volte le « verità » potevano davvero suggerire un *soupir*.

Era nato nel 1904 — 47 anni addietro a Pachino, in Provincia di Siracusa. E' morto a Torino. In questi dati geografici è un generoso itinerario d'artista di gran talento alla scoperta d'Italia. In una serie di scritti abbastanza recente apparì in luce nuova, d'un pentimento quasi eccessivo e irritato, la ribellione improvvisa dei ragazzi suggeriti, spinti a compiere un'azione scorretta, e che alla fine si trovano a essere presi con le mani nel sacco, indotti poi a giudicare e a prendersela con coloro che a quell'azione li hanno portati. Nella capacità di tali pronti rovesciamenti del gioco, era italiano. Il suo « itinerario » si approfondì in soste meditate. La varia attività cinematografica, saggistica, moralistica era per B. una sorta di scandaglio critico che non rifiutava punto una linea politica, come non rinunciava alla fantasia. Tanto vivace nell'intimità e pieno di trovate, di cattiverie che nell'aneddotica diventan pungenti risorsero rivolte alla scoperta di sentimenti segreti, e che forse, certo anzi, irritarono le vittime, si placava davanti a quel diario che sapendolo destinato alla pubblicazione, veniva disteso con attenzione sceveratrice, da umanista e da liberale, una attenzione che mirava alla durata e perché no? anche a un certo compiacimento tutto gidiano delle situazioni di lotta e difficoltà d'uno spirito che cerca la sua chiave, e pretende d'averla trovata. (« Io ho l'abitudine di sorvegliare continuamente la mia memoria e contare ogni sera i miei ricordi come l'avaro conta i suoi marenghi, e la notte svegliarmi per paura che me ne manchi uno. Quaderni e quadernetti mi aiutano, ma non basterebbero se con cura meticolosa io non pensassi di ravvivare i ricordi più deboli, e continuamente distinguere quelli che minacciano di confondersi ». *I Piaceri*, pag. 7).

Tanto amabile ingegno ora è assente, lontanissimo da noi. L'opera letteraria in Italia dura finché viva l'autore, lo scrittore, il personaggio, l'interprete, il protagonista. « Maestro » o sulla via di esserlo, B. non insegna nulla perché da noi nessuno apprende, gli scolari mancano, difettano gli apprendisti. Ognuno, deciso che sia, vuole o pretende di trovare la propria strada da solo. B. resta dunque unico, solo. Al più comporta uno spirito di solidarietà per riflessioni e constatazioni, rilievi o indagini fatte.

Il teatro italiano, già tanto povero, ha perso un montante delle sue impalcature; il cinema uno dei soggettisti e sceneggiatori più qualificati.

La « qualificazione » dovrebbe rivelare uno aspetto che può anche sfuggire. Brancati era ancora il Professore, il personaggio Professore, che tiene al titolo e al mestiere, alla dignità dell'impresa da svolgere, e cerca di dare davvero tutto quanto può, il meglio, per dovere e vocazione, facendo di sé anche un eroe cosciente. In questa sorta di professione di fede nel mestiere, Brancati poneva la parte di sé « siciliana », l'ostinazione dei meridionali e la ricorretta educazione che in abito decoroso finiva per presentarcelo quasi uomo del nord. Piscitello, l'impiegato che la macchina corrosiva dei portati o degli avvenimenti politici finisce per distruggere, avrebbe potuto essere proprio lui stesso, il Brancati. L'impegno dello scrittore a risolvere in chiave di morale e di indagine anche politica la vicenda proposta da qualunque fantasia (secondo si riscontrò felicemente nel 1941, nel « Don Giovanni in Sicilia ») sarà decisivo perché se ne cavi una morale: Brancati impiegando le vaghissime risorse del suo barocco siciliano, della fantasia siciliana, troverà gli appigli necessari onde bruciare sempre di più i residui d'un'avventura della quale ha detto Montale (« Il Corriere della Sera ») « ebbe modo di pentirsi in modo persino eccessivo ».

La scoperta della Sicilia, per lui siciliano, cominciò dal tempo che abbandonata definitivamente Catania, dove aveva insegnato in una splendida sede di via dei Crociferi, e che restava mera località di soggiorno, di riposo, transizione e posto di rifornimento, — la scoperta della sua isola avvenne gradatamente, a mano a mano che senza estraniarsene se ne allontanava, preso dal lavoro di scrittore, di critico, di drammaturgo e sceneggiatore. Sotto questa mole di lavoro e di aggettivi, era in realtà sempre uno stesso personaggio « italiano », in lotta con la necessità d'un benessere da conquistare e che egli riuscì ad avere in proprio. Da noi lo scrittore deve sempre essere un po' tutto: giornalista, periodista, anche attore. Brancati aveva capito questo dramma che è ancora da sviluppare sul piano critico. Resisteva bene; le sue fortune letterarie gli consentivano di essere anche « spettatore »; la sua qualità di siciliano, nella stessa maniera gli dava agio di lavorare s'una materia che in mano altrui scotta sempre. I continentali inspiegabilmente battono sempre sui lati più sensibili e nevralgici degli isolani. Brancati sapeva operare placidamente in uno scavo più duraturo e profondo, alla ricerca di eroismi o sofferenze che non possono apparire in superficie. La società borghese quasi feudale di Catania o di tutta la parte orientale dell'isola, certa pigrizia pronta e attiva, operante, è stata assimilata e ricostruita in ritratti senza inquietudine. Sono ritratti e personaggi fantastici d'una realtà tortuosa, accaldata, lenta che trova ancora credito; risultato della conoscenza non generica che B. aveva della vitalità siciliana. Sotto quest'aspetto c'era stato un momento fra il 1932 e il 1940 che Roma e Milano si stavano sicilianizzando in modo raro. Scrittori o pittori o poeti erano siciliani o non erano. Dai non trascurati o dimenticati Verga, Capuana, De Roberto, Pirandello, a Rosso di San Secondo e Federico de Maria, da Guttuso a Franchina a Bottari, e da Russo a Messina, a Brancati, da Quasimodo a Mezio a Concetto Marchesi, la vitalità letteraria, il credito artistico, il peso critico e l'« intelligenza » italiana erano di tono siciliano. Le gravi e un po'

omeriche burle che Brancati e Enrico Fulchignoni organizzarono a scrittrici e attrici e scrittori di Roma, attraverso un apparecchio che registrava le telefonate, e l'eco che queste sortirono dopo che le conversazioni vennero passate in pubblico in alcuni salotti della capitale, irritarono a sangue non poche persone. Erano scherzi di una crudeltà infantile e isolana; eppure da questo gioco quanto mai inedito, Brancati cavava affermazioni, le verità del suo umorismo un po' nero, non metafisico, e si allargava la vena del suo antigallismo, e il peso delle sue definizioni. Portato dalla Sicilia quale punto d'onore spagnolesco, il gallismo infatti si era andato e s'andava allargando a macchia d'olio, e tornava a essere non un difetto, ma anzi gloria, presunzione dell'italiano medio; anche in politica appariva, elemento ritenuto positivo. Si deve a Brancati d'aver riconosciuto qua, e mediante un gioco che ebbe vittime illustri che vorremmo citare in parte per la loro vanità e per la loro facilità (vittime dunque designate, e che prima o dopo sarebbero inevitabilmente cadute), come ancora tanta parte della nostra società sia balcanica, manchi di difesa, sia impreparata, e non riesca a muoversi col tempo.

Gente immobile, in generale collettivo, e abituale nei gesti e nelle imprese, finisce per cadere e restare in una immobilità e inamovibilità dei sentimenti o di più della educazione e dell'ingegno. Salvo si pretenda confondere la furbizia, propria degli italiani, con l'ingegno che non è ormai che raro bene nostrale. L'azione moralistica «liberale» di Brancati contro questo peso al piede che è la tradizionale «furbizia degli italiani», s'era andata sempre di più rivelando. La sua battaglia condotta specie coll'aiuto dello schermo o con interventi saggistici, è finita troppo presto. La sua estrema cautela, quasi diffidenza isolana, è stata giocata da altre furbizie. L'operazione chirurgica dalla quale egli faceva dipendere, ormai, negli ultimi tre quattro sei mesi, la propria resistenza «è stata felicemente eseguita ma il malato è morto»: da questa morale che pare un finale da raccontino Domenica del Corriere 1924 cui manca solo il «figuratevi come rimase!», viene fuori perfino una mitologia Brancati. Interprete dunque, e protagonista d'una storia vissuta e durata in prima persona, e contro la quale la censura che, negli ultimi anni, l'aveva ostacolato in vario modo più nulla potrà, più nemmeno quella burocrazia professionale contro la quale s'era mosso in avventura strenua, e che nei due film di Zampa «Anni difficili» e «Anni facili» aveva presentato come una diffusa Sicilia sempre solidale, condizione d'esistenza che dal regionale si portava sul piano nazionale.

Raggiunti i mezzi espressivi dai quali era da aspettarsi una maggiore mole di prove, il cosiddetto collasso cardiaco secondo il comunicato apparso sui giornali che ci davano notizia della sua morte, toglie dalla mischia un generoso.

RENATO GIANI

Il barocchismo di Brancati

di

GIOVANNI CALENDOLI

Vitaliano Brancati in una delle sue ultime pagine ha osservato che gli scrittori siciliani hanno una naturale tendenza al barocchismo. Non so quanto l'affermazione possa essere considerata valida in senso generale, sia pure in riferimento diretto ad un delimitato gruppo di scrittori. (In quella pagina il Brancati parlava di G. A. Borgese). Ma per il Brancati stesso l'osservazione risulta pertinente.

Nel secondo periodo della sua attività, quando più profondamente e quasi essenzialmente risentì delle origini isolate, il Brancati fu uno scrittore barocco, ma — bisogna specificare — di un barocchismo argutamente dialettico, che trovò la sua espressione più immediata nel dialogo.

I suoi personaggi, così nelle commedie come nei romanzi, amano indugiare nei ragionamenti; e sono quasi sempre ragionamenti capziosi privi di un vero contenuto. La discussione si svolge attraverso un giuoco di tesi e di antitesi preciso, incalzante. Ognuno degli interlocutori ha la presunzione di essere il detentore di una verità assoluta. Le battute ostentano non di rado la maestà formale di un dialogo platonico. Ma un così severo ragionare è in fondo esercitato sul nulla, nasce più che da un vero istinto raziocinante da un gusto decorativo.

Il decorativismo dell'idea, dell'argomento, della ragione — ampiamente sviluppato in tutte le sue possibilità ornamentali — è il vero carattere del dialogo di Vitaliano Brancati e si riflette naturalmente sul carattere stesso dei personaggi. Una cosa che poteva essere detta in quattro e quattr'otto diviene l'oggetto di un insistito conversare. Questi personaggi non amano e non vivono la cosa in sé, ma la possibilità che essa offre di discuterne, sostenendo opposte opinioni che a loro volta si prestano ad essere minutamente illustrate.

Ecco il barocchismo dialettico di Vitaliano Brancati e del suo dialogo.

Il Brancati scrisse numerose commedie dopo quel Don Giovanni involontario che, nel teatro, documenta il suo passaggio dalla vecchia alla nuova maniera. In queste commedie il dialogo è vivissimo, scintillante di spirito, denso di comicità. Ma non è mai un dialogo veramente « teatrale ». Non è un dialogo che implichi la necessità dell'azione, appunto perché si svolge sulla linea di un decorativismo piuttosto statico, anche quando è tutto permeato di umori dialettici. I personaggi di Vitaliano Brancati, nelle commedie, parlano, di-

scutono, discettano, dividono il capello in quattro; ma non agiscono. Ed è una legge del teatro che la parola, nel suo stesso essere pronunciata, divenga azione e vibri di una realtà in movimento. Questo carattere del dialogo di Vitaliano Brancati, più che le ostilità della censura — verso la quale non intendiamo con questo esser teneri — spiega la scarsa fortuna del suo teatro, che pur conteneva attualissimi ed accesi fermenti polemici.

Ma, per il film, il ragionamento è diverso. Il dialogo di Vitaliano Brancati, proprio per questo suo intimo decorativismo, si offrì singolarmente alla integrazione che poteva fornirgli l'immagine. Anche il film deve essere ed è movimentato; ma indubbiamente i valori puramente decorativi, pittorici, visivi assumono nel film un peso infinitamente maggiore di quel che non possano avere nel teatro. L'immagine del film è chiusa dentro un quadro, tutta risolta in una composizione rigorosamente delimitata, dove ombre e colori hanno un giuoco dettato da una misura esatta. L'immagine teatrale è data dallo spazio stesso con le sue dimensioni che sono più numerose e più ricche; e poi la presenza viva dell'attore, il senso della estemporaneità della sua interpretazione, che si « fa » sotto gli occhi dello spettatore, conferisce alla rappresentazione teatrale, irripetibile ed unica, una vibrazione particolare che il film non possiede. (Il film è fatto a pezzi e conservato in scatola, dispone di altre suggestioni).

Questa predisposizione cinematografica del dialogo di Vitaliano Brancati si rileva immediatamente alla visione di Anni difficili e di Anni facili; ma ancora più evidente risulta alla lettura del copione de L'Arte di arrangiarsi film che sta realizzando Luigi Zampa.

Il soggetto, la sceneggiatura e il dialogo de L'Arte di arrangiarsi, almeno nella stesura del testo originale, appartengono interamente a Vitaliano Brancati. Anzi costituiscono l'unica opera del genere interamente sua. E meriterebbero di essere integralmente pubblicati, perché contengono sotto alcuni aspetti quanto di meglio lo scrittore abbia dato all'arte dello spettacolo.

Ne L'Arte di arrangiarsi tutti i personaggi, ad incominciare dal protagonista Sasà Scimoni, sono in stato di euforia dialettica. Discutono, come abbiamo già detto, sull'acqua. L'avv. Giardini rivolge lo sguardo sul capomafia Pizzarro, il quale se ne sente toccato e chiede spiegazioni togliendosi il cappello, secondo la migliore consuetudine. L'avv. Giardini contraccambia la scappellata, ma con l'intenzione di rispondere a un saluto e non di accettare una sfida. Gli amici lo mettono in guardia. Il capomafia Pizzarro gli taglierà la faccia. Ma egli discute, illustrando la fondatezza della sua tesi che è quella del saluto.

Per questo gusto barocco del perdersi senza freno nelle più capricciose volute dialettiche il dialogo di Vitaliano Brancati è schiettamente siciliano. In questo dialogo v'è una pigrizia araba, un calore mediterraneo, una sofistica ellenica e una magniloquenza spagnolesca e v'è anche un'ironia che è tipicamente siciliana. Tutto è preso abbastanza sul serio e nulla lo è. Tutto è posto abbastanza in ridicolo e nulla lo è. Nel giuoco alterno, rapidissimo, sfuggente tra serietà e comicità Vitaliano Brancati è veramente siciliano. (In questa singolare attitudine dello scrittore e della sua gente può scoprirsi forse una

traccia di « humour » britannico: le relazioni fra la Sicilia e l'Inghilterra sono antiche).

E di questo dialogo l'immagine rappresenta senza dubbio la integrazione necessaria e migliore: l'immagine del film che coglie ora un aspetto ora l'altro del personaggio, ora un'espressione mimica ora un gesto, ora una scena di complesso ora un particolare, e che sottolinea acutamente una parola o un'intonazione.

L'Arte di arrangiarsi vogliamo vederla sullo schermo; ma vorremmo anche rileggerla in un libro stampato.

In quest'opera Vitaliano Brancati ha riassunto tutta la sua esperienza di scrittore di dialoghi e l'ha portata al grado più alto, segnando forse una data nella storia della letteratura italiana: la nascita della sceneggiatura cinematografica come espressione d'arte.

GIOVANNI CALENDOLI



Piero Martina: *La filatrice*

Fotografia e linguaggio fotografico

di

SALVATORE CHIOLÒ

ENZO SERAFIN

Dopo tanto parlare di registi e attori, non sarebbe male se la stampa cominciasse ad occuparsi un po' anche degli operatori, o direttori della fotografia, come amano farsi qualificare per distinguersi dai semplici operatori alla macchina. Per operatore deve dunque interdersi il responsabile dell'illuminazione in un film, e, in definitiva, l'autore della fotografia, cioè del mezzo attraverso cui il regista si esprime. Spesso il regista ha poco da esprimere, e tutt'al più ha qualcosa da raccontare attraverso il mezzo cinematografico, per il quale a bella posta non si usa il termine linguaggio.

Nel campo della fotografia cinematografica possiamo fare la stessa distinzione in uso della letteratura, per cui abbiamo una lingua ed un linguaggio, intendendo con il primo termine un mezzo di comunicazione, tutto proprio di un popolo; con il secondo invece l'individualizzazione della lingua la quale, durante questo processo, di mezzo puramente pratico si fa mezzo espressivo, diviene cioè espressione, linguaggio, stile. Per il cinema possiamo parlare di fotografia e di linguaggio fotografico. Va da sè che qui si parla di fotografia cinematografica, anche quando non si ricorre all'aggiungimento. La precisazione è necessaria, poichè non son pochi gli operatori che tendono a far dell'inquadratura un quadro, uccidendo quello che dovrebbe essere l'essenza della fotografia cinematografica, la dinamicità della immagine, che non è mai completa nell'inquadratura, ma sempre in continua ricerca di completamento, quasi che la sua completezza fosse in questo continuo suo divenire. Ci sorregge a questo punto l'immagine del fiume, che non è l'acqua che bagna la nostra mano immersa in un punto del suo percorso, nè quella di tanti altri punti; eppure è tutti quei punti, e, senza di essi, non potrebbe essere quello che è: un fiume. Come è pur vero che in ogni punto di esso la sua acqua non è il fiume, ma acqua, soltanto acqua, così dovrebbe esser chiaro che la più bella inquadratura non è mai cinema, da sola.

Le difficoltà in questo campo non sono solo degli operatori, ma anche di chi come noi si appresta ad occuparsi di loro. Un romanzo, un poema, un quadro, una statua, son cose che possono essere condotte e portate di mano di chi intende studiarle. La possibilità di sostare, di riflettervi sopra, di tornare a ripetere all'infinito l'esperienza di essi, porta in sè un minimo

di probabilità di avvicinarsi al vero nella formulazione di un giudizio critico. Il cinema, tranne pochi casi eccezionali, nega questa possibilità, per cui non resta che confidare nella forza della propria memoria visiva. A meno che non si voglia fare come certi storici del cinema, i quali parlano tranquillamente della cinematografia di tutto il mondo, come se fosse possibile aver visto tutti i film di cui parlano, compresi quelli... ir-reperibili.

Un altro ostacolo non indifferente per l'esatta valutazione di questo aspetto del cinema è la particolare situazione italiana in questo settore. Noi abbiamo in Italia moltissimi teorici del cinema assai ben preparati in materia di estetica, ma poco nel campo della tecnica. Di contro abbiamo dei tecnici che hanno un'esperienza non comune nel loro campo, ma senza un'adeguata preparazione teorica. Anzi i « tecnici » in Italia ostentano un disprezzo senza limiti per la cultura, che considerano vera e propria zavorra per lo svolgimento dell'attività cinematografica. Se il vantaggio di una preparazione teorica, accanto a quella strettamente pratica, fosse predicato da un qualsiasi teorico dell'estetica, ci sarebbe senz'altro da dubitare sulla reale utilità di un tale connubio, ma, trattandosi di un Leonardo da Vinci, penso che gli si possa dar ragione senza tante insulse obiezioni.

Un piccolo documento. In Italia non esiste la minima pubblicazione « tecnica » riguardante la ripresa cinematografica o l'illuminazione, se escludiamo « Il linguaggio del film » di Renato May, il quale insiste soprattutto sul montaggio. Ci sarebbe un libro di Gino Rippon, « La tecnica del cinema », dove l'autore, che è anche un operatore, oltre che ingegnere, spiega tutto il processo di realizzazione di un film, dal caricamento della macchina da presa allo sviluppo e stampa. Il libro però è vecchio di trent'anni, quindi, così com'è, è come se non ci fosse. Ho detto qualche settimana fa all'autore: « Perché non ne cura una nuova edizione ampliata e aggiornata? ». Dopo aver accennato al fatto che già da mesi ha consegnato il manoscritto all'editore, ha detto queste testuali parole: « Sapessi quante ne ho sentite dai miei colleghi (operatori), quando è uscito il libro per la prima volta ». « E perché? », ho chiesto non senza una certa meraviglia. E Rippon: « Secondo loro io li danneggiavo mettendo alla portata di tutti certi segreti (sic!) del mestiere ».

Ma forse è tempo di cominciare a parlare di Serafin. Cominciamo da lui la nostra piccola inchiesta, senza con questo voler stabilire una gerarchia di valori. Siamo stati spinti alla scelta da una considerazione di Michelangelo Antonioni: « Per tutti i miei film io ho avuto sempre come operatore Enzo Serafin ». Non è stato certo un caso questa collaborazione. Per ogni film che deve realizzare Antonioni chiede Serafin, e Serafin, per sua esplicita confessione, dichiara che lavorare con Antonioni è fare veramente l'operatore. Ecco perché cominciamo da lui: in questa situazione, non molto frequente nel cinema italiano, mi pare che ci siano gli elementi per impostare il problema dell'operatore cinematografico.

Che un regista senta il bisogno di ricorrere sempre allo stesso operatore, vuol dire che ha capito l'importanza della fotografia nel film. Ma quanti sono

i registi che si preoccupano della scelta dell'operatore? Da contarsi sulle dita di una mano. Spessissimo essa viene imposta dalla « produzione », come se il produttore sapesse già il modo come « sentirà » il film il regista. In un simile modo di fare non ci sono, come si vuol far credere, ragioni superiori di economia, ma soltanto la deleteria convinzione che un operatore valga l'altro. Il grave di tale situazione che molti registi alimentano questo andazzo con l'indifferenza verso il problema. Spesso ciò avviene perchè non hanno sufficiente autorità per imporsi al produttore, ma spesso perchè è assolutamente indifferente per loro avere al fianco l'operatore Caio o Tizio: i loro problemi espressivi (per modo di dire), in materia di fotografia, non vanno oltre una certa correttezza tecnica di ripresa. Basta che si veda « bene » tutto quanto, il resto non è che metafisica!

Eppure di quale utilità potrebbe essere al nostro cinema lo stabilizzarsi di certe collaborazioni fra determinati registi e determinati operatori. Nell'affiatamento continuo imparerebbero a conoscersi reciprocamente, sino ad indovinarsi, cioè, secondo noi, soltanto a questo punto può esserci il vero lavoro dell'operatore cinematografico: quando cioè la fotografia di un determinato film è stata impostata, perchè regista e operatore si sono fusi nella stessa « visione » filmica. Non c'è più un regista che « vede » e un altro che « traduce » sul negativo, ma un modo di sentire unico che porta ad un processo creativo unico, dove, ad un certo momento, diventa di secondaria importanza il fatto che la visione filmica venga estrinsecata, materialmente, da uno solo.

Antonioni e Serafin si son capiti sin da « Cronaca di un amore », ed hanno continuato a lavorare assieme per tutti i film di Antonioni (« La signora senza camelia », « I vinti »). Al tempo di « Cronaca di un amore » Antonioni era al suo primo lavoro a lungometraggio. La sua fama era ancora legata alla sua attività di giornalista e di documentarista (« Gente del Po », « Nettezza Urbana », « L'amorosa menzogna »). Quando Enzo Serafin fu convinto di essere entrato in sincronia spirituale col debuttante regista disse: « Se tu vuoi, io posso dare al tuo film una fotografia lontana dagli schemi usuali. Apparentemente sarà poco vistosa, ma sostanzialmente sarà ricca di vibrazioni sottili. Sarà tutt'una cosa con lo spirito del film ». Antonioni capì che aveva trovato il suo collaboratore ideale.

Se la memoria non m'inganna, dopo tanti anni, io ritrovo dentro di me, la sensazione di quella luce grigia, sfatta, accidiosa, come l'anima dei due protagonisti colpevoli, amanti inquieti ed infelici. Ricordo l'incontro degli innamorati al ponte, mentre si fa strada l'idea dell'omicidio. In una luce diffusa, dove le cose non hanno una consistenza volumetrica, si muovono i protagonisti, cose grigie anch'esse, seguite continuamente dall'obiettivo. Questo modo di seguire senza posa i personaggi crea quel particolare ritmo dei film di Antonioni. Quel non ricorrere quasi mai allo « stacco », con la macchina sempre dietro i personaggi, sopra di loro, intorno a loro, dovrebbe darci un realismo « oggettivizzante » come quello di un Clouzot, e invece, per un fenomeno di cui non vedo con chiarezza razionale la causa, crea una vera distanza « psicologica » tra lo spettatore e l'oggetto inquadrato dal-

l'obiettivo. Questa distanza psicologica, man mano che il personaggio si delinea acquistando una sua consistenza fantastica, si trasforma in distanza spirituale. E come in Clouzot quel suo atteggiamento spesso sfocia (per lo spettatore) in una sensazione di crudeltà mentale, così in Antonioni la situazione sentimentale si dissecca talmente da diventare ambigua: allora, qualsiasi contenuto emotivo, proiettato dallo spettatore, può essere quello giusto. Al consolidarsi di questa visione filmica ha concorso molto la fotografia di Enzo Serafin, con quel rifuggire da ogni luce di effetto, stando solidamente fermo all'illuminazione naturale. Il lettore ricorderà il volto di Lucìa Bosè in « Cronaca di un amore ». Va da sé che il merito è soprattutto di Antonioni, che ha saputo veramente far recitare la Bosè, e creare un personaggio, ma non dimentichiamo che il personaggio « psicologico » (e forse « poetico ») ha una sua credibilità perché l'attinge dal personaggio-immagine. E' Serafin che l'ha fatta tale, con la sua illuminazione che rifugge da ogni artificio. Ricordate le parole di Leonardo? « Pon mente per le strade sul far della sera, i volti d'omini e donne quando è cattivo tempo, quanta grazia e dolcezza si vede in loro ». La Bosè, nel ricordo, io la vedo materata di quella luce incerta, come di un giorno che non stia per oscurarsi, ma per disfarsi. E in questo disfacimento c'è una dolcezza struggente.

Tante volte si è accusato Antonioni di aridità: come sembra assurda questa accusa, pensando a quel film! La partecipazione del regista alla vicenda dei suoi personaggi è controllata, ma viva ed accorata. E' come se gli uomini e le loro pene venissero osservati secondo una prospettiva aerea più che lineare. « Ecco un'altra prospettiva la quale chiamo aerea, imperocché per la varietà dell'aria si può conoscere le diverse distanze di vari edifici terminanti ne' lor nascimenti da una sola linia, come sarebbe il veder molti edifici di là da un muro ».

Poco fa abbiamo detto che Serafin ama l'illuminazione naturale. E' bene precisare che con ciò non si voleva alludere ad una illuminazione naturalistica, dove ogni sorgente di luce sia sempre realisticamente giustificata. E' vero che Serafin tende ad evitare la luce dall'alto, per cui fa poco uso dei « ponti », ma questo non vuol dire che non si possa fare una illuminazione originale tenendo presente il diffondersi della luce secondo come siamo abituati a « sentirla » nella realtà quotidiana. Comunemente la luce viene dalle finestre, e questa direzione della luce crea una determinata illuminazione, che è naturalmente diversa da quella creata, per esempio, dalla luce proveniente da un abbaino o dal centro del soffitto. Enzo Serafin, in questo caso, se vuole ricreare un'atmosfera familiare, non si limita certo a mettere un « arco » dietro le singole finestre, ché questa non sarebbe una soluzione, ma impone a tutte le fonti di luce un'unica direzione. Di solito egli tende a ridurre le sorgenti di luce. Per « La romana » di Luigi Zampa, terminato in questi giorni, gli ho visto illuminare tutto l'ambiente dell'osteria con una sola sorgente di luce, posta a destra della macchina, alla medesima altezza. Soltanto una piccola lampada era nascosta tra le sedie. Ecco una cosa che Serafin confessa di preferire e di usare quando più spesso può: l'illuminazione elaborata attraverso piccole lampade. Esse permettono di creare una

illuminazione veramente artistica, senza uscire dall'ambito della più rigorosa naturalezza psicologica.

In questo modo d'illuminare non si perseguono naturalmente intenti plastici, come avviene per altri operatori, per i quali la base della loro illuminazione è il disegno plastico, dove il gioco del chiaroscuro è molto scoperto. Questa tecnica fu molto in auge in alcuni periodi del cinema muto, ed era legata a fattori che potremmo chiamare meccanici (proiettori a piccolo raggio, ecc.) o al tema stesso di certi film. Basterà ricordare i film di E. K. Tissé, che poi farà scuola. La loro principale preoccupazione era la elaborazione volumetrica dell'immagine. Oggi, la varietà dei mezzi, la potenza dei proiettori, la grande sensibilità delle pellicole, e tante altre cose, permettono all'operatore possibilità di scelta nell'impiego delle varie tecniche o metodi di ripresa. Enzo Serafin ai valori plastici dell'immagine preferisce quelli tonali.

Nel film, « Vestire gli ignudi », di Marcello Pagliero, Serafin dà un saggio della sua sensibilità. Nella scena in cui il seduttore (Pierre Brasseur) rievoca i giorni dell'idillio con la governante (Eleonora Rossi Drago), la fotografia, specie nei mezzi primi piani, ha la delicatezza di certi pittori impressionisti rivissuti da un moderno. La prospettiva lineare è quasi completamente distrutta, per cui i vari piani si riducono ad uno solo, come in certe immagini del ricordo, dove l'unica dimensione è la dolcezza.

SALVATORE CHIOLO

Annotazioni sul film

di

ANDRÉ GIDE

3

Film tedesco, mediocre, ma d'una mediocrità che costringe a riflettere e invita a immaginare qualcosa di meglio è *Nosferatu* di Murnau. Il terrore, come la pietà, sono possibili nello spettatore (perlomeno d'uno spettatore come me) soltanto se non avverte l'intenzione dell'autore di impaurire o di impietosire. Dubito poi che il classico precetto « Per farmi piangere bisogna che tu pianga » sia una buona ricetta.

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

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

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

E si dica altrettanto per la parte pseudoscientifica, presentata nel film con una pesantezza veramente tedesca. E' assurda.

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

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

Lo strano, nell'*Erlekönig* di Goethe per esempio, è che il fanciullo sia più affascinato che atterrito, invece di cedere al misterioso incanto cui suo padre è insensibile. Anzi è soltanto il padre che all'inizio desta qualche pietà. Avrei allo stesso modo preferito che la giovinetta di *Nosferatu*, se pur cosciente del proprio sacrificio in un primo momento, perdesse poi questa coscienza nel cedere al fascino del vampiro, e che quindi non le sembrasse orribile. Potrebbe, poi, esser sorprendente che il vampiro, vinto dalla grazie della donna, dimenticasse l'ora... mostro per tutti, bello solo per la donna vittima volontaria e sedotta. Ma a sua volta sedotto, appare sempre meno orribile, fino a *diventare* l'essere squisito, di cui all'inizio, ha preso la sola apparenza. E il canto del gallo ucciderà questa incantevole creatura che lo spettatore vedrà sparire con sollievo ma anche con qualche rimpianto.

Insomma un film completamente mancato.

(27 febbraio 1928)

(*Continua*)

ANDRÈ GIDE

“ IL DUELLO ”

di

VITALIANO BRANCATI

In questi giorni Luigi Zampa sta girando a Catania e poi a Roma L'arte di arrangiarsi, l'ultimo film scritto da Brancati, il suo capolavoro, forse, alla lettura, il film più tipico dell'arte di questo scrittore dove alla vena umanissima con la quale sono descritti i suoi personaggi si accompagna l'ironia nella descrizione e nella rappresentazione di un mondo di provincia, ambientato negli ultimi venti anni. E' l'ultimo film scritto da Brancati ed è pure l'opera più unitaria scritta per il cinema da questo scrittore, perché tutto il testo è scritto da lui, e la prosa resta limpida e l'arte sua compiuta.

Di questo film che svolge in forma narrativa tutta la vita di Sasà (un personaggio pensato apposta per Alberto Sordi) abbiamo ottenuto da Zampa, e dalla casa produttrice — la Documento — il permesso di pubblicare in esclusiva un capitolo inedito, « Il duello » brano di notevole valore che esprime nei brevi tratti, nella precisione dei caratteri e nella rappresentazione delle situazioni, tutto il mondo morale di Vitaliano Brancati.

LOCALE NOTTURNO - Interno notte

356, 357

(Siamo nel 1923. Il locale è affollato di vitaioli sul cui viso è impressa una marcata espressione di scettici blu).

358

(Sasà è seduto a un tavolo: inforca la caramella, indossa lo smoking, mentre ai suoi piedi, sotto la tavola, sta rannicchiato un grosso lupo alsaziano).

VOCE SASÀ: « Nel 1923 ero veramente felice... Ma c'era la vecchia spina nel mio cuore: la mia fortuna in amore era sempre limitata a un certo tipo di donne. »

359

(Accanto a lui, la soubrette Liliana Fiordimaggio, di cui si vedono i manifesti réclame sulla parete, si è alzata, dietro le insistenze degli astanti, per cantare una strofa della canzone che è il suo cavallo di battaglia).

LA CANZONE « Rose rosse ».

360

(Due componenti dell'orchestrina, il suonatore di violino e della chitarra, scesi dal palchetto, l'accompagnano).

361

(Sasà, comprimendosi in un forzato atteggiamento di sorridente galanteria, le dice a bassa voce):

SASÀ: Smetti subito di cantare se no ti spacco la faccia!

362

(Liliana per tutta risposta aggiunge al canto i sorrisi e le mossette del palcoscenico. Tutti applaudono. Liliana torna a sedersi, e dice a Sasà):

364

LILIANA: E ora... spaccami la faccia!

SASÀ: All'albergo!

LILIANA: Bene! Paga il conto e andiamo subito all'albergo!

365

(Sasà, che ha già il conto su un piattino, paga e si alza. I due attraversano il locale fra gli applausi dei clienti a Liliana. Sasà inciampa quasi nelle due mani plaudenti di un vecchio signore e gliele scosta rudemente).

SASÀ: Applauda sua sorella, lei!

366

(Escono).

LOCALE NOTTURNO - Esterno

370

(La porta del locale è illuminata, ma la luce delle poche lampade non fa che mette in rilievo maggiore la tenebra in cui è immersa la grande piazza. Il portiere, col suo berretto in mano domanda a Sasà):

PORTIERE: Vuole che le chiami una carrozza?

371

LILIANA *(secca e nervosa)*: Che carrozza! Facciamo due passi a piedi...

SASÀ *(rivolto al portiere, con un gesto delle braccia)*: Vuole fare due passi a piedi...

372

(Liliana cammina avanti e Sasà la segue, col lupo alsaziano al guinzaglio).

373

(Un piccolo uomo, col bavero del soprabito rialzato, profittando che Sasà è rimasto un po' indietro alla sua compagna, si rivolge a Liliana, dicendole):

PICCOLO UOMO: Signora, posso accompagnarla?

(Sasà affretta il passo e interviene, con molta energia).

SASÀ: La signora non ha bisogno di accompagnamento... è già accompagnata: da me!...

(Sbuca improvvisamente dall'ombra il «capomafia» Pizzarro e si para davanti a Sasà).

PIZZARRO: Se la signora è accompagnata da lei, questo signore è accompagnato da me...

(Sasà con tono stizzoso e umiliato).

SASÀ: Lei se ne approfitta, perché è il Pizzarro!

PIZZARRO: Io me ne approfito perché ho sangue nelle vene!... e tu non ne hai!...

SASÀ *(esasperato)*: Prima della guerra lei mi ha portato via tre donne... ora c'è stata la guerra... tutto è cambiato, e lei non cambia mai!...

(Il Pizzarro spalanca le grosse braccia).

PIZZARRO: Neanche tu cambi mai! Ti seguitano a piacere le donne che piacciono a me!

(Quasi istericamente Sasà protesta).

SASÀ: Ma le pare giusto?... Ma è una cosa da farsi, fra gentiluomini?

(Assumendo subito un tono cerimonioso e dandogli del lei, il Pizzarro risponde).

PIZZARRO: La signora è forse sua moglie? Se lei mi dice che è sua moglie, io faccio dietro-front e me ne vado senza voltarmi... Dica, dunque, è questa sua moglie?...

(Sasà risponde a denti stretti).

SASÀ: Non è questa mia moglie!...

(Il Pizzarro si cava il cappello dicendo):

PIZZARRO: Allora, siamo d'accordo?...

(A quel segno, di cui è chiaro il significato, Sasà si precipita sul Pizzarro inducendolo a rimettersi il cappello).

SASÀ: No, la prego... Non c'è bisogno di cavarsi il cappello...

(Guarda per un momento il cane, il quale non dà segno di voler intervenire in suo favore e dice con aria di vinto):

SASÀ: Se la prenda!

(Con una strappata di odio il cane si allontana trascinandosi il guinzaglio).

(Il Pizzarro, l'amico e Liliana si sono dileguati. Quando Sasà si accorge di essere solo, scioglie il cane e lo caccia via).

(E poiché il cane indugia ad andarsene, Sasà raccoglie un sasso e minaccia di tirarlo. Il cane scappa via e Sasà gli grida dietro, per sfogare la sua collera):

SASÀ: Così siete voi lupi alsaziani? Così difendete il vostro padrone? Vigliacchi!

(Prosegue solo verso casa).

382

(Un signore che ha assistito alla scena insieme ad altri amici si accosta a Sasà).

BARONE: E perché lo dice al cane, vigliacco? Lo dica a se stesso!

383

(Sasà si svolge inviperito).

SASÀ: Come si permette? Chi è lei?

BARONE: Sono il barone Mazzei amico del suo povero padre che, a quest'ora se fosse vivo, gli cascherebbe la faccia per terra dalla vergogna.

SASÀ: Non lo conosco! Non lo ricordo! Lei non è barone!

MAZZEI: Gliene dò due prove: una è questa! *(lo schiaffeggia)*. E un'altra, questa! *(gli dà il suo biglietto da visita)*. Aspetto i suoi padrini!

384

(Il Barone si allontana, lasciando Sasà inebetito).

CASA - GIARDINI - SALONE

385

(Sasà sta prendendo lezione di sciabola da un suo padrino. Un altro padrino assiste).

386

(Incrociando la sciabola con Sasà):

PRIMO PADRINO: Seconda! *(Sasà esegue)* Terza... Non così... Questa è la quarta!...

387

SASÀ *(fermandosi)*: Se il barone Mazzei, come voi dite, non sa tenere la sciabola in mano, io non mi batto... Sarebbe come ammazzare un bambino...

388

SECONDO PADRINO: Se è questo che ti preoccupa, sta tranquillo!... Ti abbiamo mentito perché credevamo che avessi paura... Il barone Mazzei è campione regionale di sciabola...

389

PRIMO PADRINO: Campione nazionale!

SASÀ (*esplodendo*) Ah, l'avete detta la verità! Quello è campione! Mi ammazza... (*con tono risoluto*) Non mi batto!...

PRIMO PADRINO: E sarai squalificato!

SASÀ: Squalificato?

SECONDO PADRINO: Squalificato!

(*Sasà allarga le braccia*).

VOCE SASÀ: «Perdere tutte le amicizie, non potere entrare al circolo, farsi prendere in giro da tutti...».

SASÀ (*rimettendosi in guardia*): E va bene! Battiamoci!

(*I due padrini sorridono, contenti*).

PRIMO PADRINO: Prima!... Seconda!... Quarta!...

DISSOLVE

CASA GIARDINI - CAMERA DA LETTO

(*Il letto a due piazze è altissimo. Vi dorme sopra l'enorme Mariuccia, moglie di Sasà, appoggiandosi a tre cuscini e carica di tutti i suoi gioielli. Dall'altro lato del letto, Sasà cerca invano di dormire: chiude gli occhi, li riapre, li richiude, si agita sul letto*).

(*Mariuccia si sveglia*).

MARIUCCIA: Che cos'hai, Sasà?

SASÀ: Niente...

MARIUCCIA: Che ti succede? Non puoi dormire Vuoi un cioccolatino, Sasà?

SASÀ: Macché cioccolatini!... Qui ci vuole un'idea... (*La guarda*) Ma perché non hai mai un'idea? Mai.

MARIUCCIA: Che dici, Sasà? Non ti capisco... Quando mi guardi così, sai a chi assomigli?... A quello... là... come si chiama... quello che il nome è venuto sui giornali... O Dio non mi ricordo...

SASÀ (*irritato*): A chi?

MARIUCCIA: A quel fascista... Quello che è andato a Roma...

SASÀ (*spazientito*): Chi? Tutti vanno a Roma!

MARIUCCIA: Gli assomigli tale e quale!

SASÀ: Ma chi? Lanzafame? Pettinato? Chi? Maiorana?

397

MARIUCCIA: No... Quello che ci è andato con la gente, a fare la marcia!

SASÀ: Mussolini!

MARIUCCIA: Eh, mi pare proprio lui!

SASÀ (*lusingato*): Gli assomiglio?

MARIUCCIA: Tale e quale!...

398

(*Sasà pensa. Il suo volto si illumina di un sorriso.*)

VOCE SASÀ: « Non era ancora l'idea... Ma sentivo che stava per venire... ».

399

(*Sasà si alza e si infila febbrilmente la vestaglia.*)

SASÀ: Svegliati, Mariuccia! E sveglia la cameriera!... Qui, tutti dormono!...

Io sono nei guai, e tutti dormono!...

UN GIARDINO - Alba

400, 401, 402

(*Il giardino di una villa catanese. Sasà, i quattro padrini, il Barone, medico e direttore di scontro stanno preparandosi al duello. Il Direttore di scontro sta disinfettando le sciabole. C'è l'atmosfera dei duelli all'alba. Sasà guarda.*)

403

(*...Un automobile sta arrivando velocemente.*)

404

(*Tutti si voltano a guardare l'automobile.*)

DIRETTORE: E chi sono questi? Qualcuno ha fatto la spia...

405

(*L'automobile si ferma. Ne scendono rapidamente quattro uomini vestiti da squadristi del fascio.*)

406

(*Sasà non riesce a nascondere un sorriso di soddisfazione.*)

407

(*Uno dei quattro, il Federale, saluta romanamente, poi si rivolge al Direttore di scontro:*)

FEDERALE: Don Peppino... Mi dispiace. Ma non sapete che il nuovo regime proibisce severamente i duelli? Fatemi la cortesia di consegnarmi le armi. Non è per offesa...

408

BARONE: Un momento, Federale! Qua ci stiamo battendo per causa d'onore...
E' cosa nostra.

409

SASÀ (*minimizzando*): Onore!... Una canzonettista...

BARONE: Io rispetto la legge, ma il duello si deve fare..

410

FEDERALE: Barone... Siamo o non siamo fascisti? E allora? Cosa fa un fascista?... Obbedisce!

411

SASÀ: Siamo arrivati a questo punto? Proprio non lo possiamo fare?

FEDERALE: No, Sasà, mi dispiace. Siamo fascisti e dobbiamo dare il buon esempio...

412

BARONE: Bella scusa... Mi permetta, caro don Peppino, prima di essere fascisti, siamo siciliani!

413

(*I padrini, il medico e il direttore di scontro fanno vivi cenni di assenso*).

DIRETTORE: Giusto!...

414

BARONE (*accalorandosi*): E per un siciliano esiste una sola legge: quella dell'onore... Del resto, don Peppino, anche il fascismo è basato sull'onore...

FEDERALE: Caro barone...

BARONE: Don Peppinello, rispondetemi: non è forse basato sull'onore?

415

(*Il Federale tace. E' convinto*).

FEDERALE (*allargando le braccia*): E allora fatelo! Che vi debbo dire? Fatelo, ma io non so niente...

416

SASÀ (*livido*): Una parola... Qui, Peppino mio, si tratta di chiarire un equivoco... C'è una questione tra onore e dovere... Risolviamola. Scriviamo a Roma... magari telefoniamo... Io non me la sento di venir meno al mio dovere di cittadino e di fascista..

417

(*Il Federale si accosta a Sasà*):

FEDERALE: Sasà, io per conto mio non ho visto e non so niente... Se è una faccenda di onore, di donne, io... (*fa un gesto*)... Tagliatevi la faccia... Io mi volto dall'altra parte.

418

SASÀ: Tagliarsi la faccia... (*pausa*). E Mussolini, se lo sa, non si arrabbia?

419

FEDERALE: Sasà, in caso il rapporto lo faccio io... puoi fidarti....

SASÀ (*severo*): E diresti una bugia?

FEDERALE (*sorride*): Bugia... Per un amico!

SASÀ (*al Federale*): Io di te mi fido, ma dei camerati, qui? Una parolina fa presto a scappare e allora addio tessera! E io... alla tessera ci tengo...

420

(Il Federale si volge ai tre fascisti, i quali con mimica appositamente [alla siciliana] fanno capire a Sasà che loro non parleranno nemmeno a morire).

421

FEDERALE (al direttore): Se volete proseguire, fate pure... Garantisco io...
(Sasà tace, triste e imbronciato).

422

DIRETTORE: Meno male... Su, signori, ai vostri posti... Là e là... Signor Federale, prego un po' indietro... Grazie... (ai duellanti) In guardia!... Appena dico: a fondo!... Partite...

423

SASÀ: Se lo sa...

DIRETTORE: In guardia, dunque!

SASÀ: Se lo sa Mussolini...

DIRETTORE: Silenzio! Saluto!

424

SASÀ (scoppiando): No, no, no... Io rispetto il governo, le leggi, tutto! Se voi volete infangare il regime padronissimi, ma ve la vedete con Roma! Oh, se ve la vedete con Roma! (Indica il Barone): Io poi, con un antifascista non mi batto!

425

(Sasà abbandona il posto e riconsegna la sciabola al direttore di scontro. Tutti restano allibiti. Il Barone tenta di protestare):

426

BARONE: Che dice, adesso?

427

SASÀ: Ho detto che non mi batto con un antifascista. Va bene? (Al Federale): Io prima di essere siciliano sono fascista, va bene?
(E Sasà, furioso, si rimette il cappotto).

DISSOLVE

ESTERNI CASERMA - Giorno

428, 429

(In testa a una fila di uomini in divisa, Sasà salta sulle baionette)

VOCE SASÀ: « Così diventai un pezzo grosso fascista. Saltai sulle baionette...

430

(Sasà salta impaurito dentro un cerchio di fiamme).

...saltai dentro il cerchio infocato... ».

Vecchio cinema tedesco

di

MARCELLO CLEMENTE

Il ciclo retrospettivo è stato dedicato quest'anno a Venezia alla cinematografia germanica. Il contributo tedesco, pressoché trascurabile nel tempo successivo ai primi anni del sonoro, è invece assai notevole nel periodo della maturazione del cinematografo. Dagli studiosi si aspettava perciò con vivo interesse la serie di proiezioni del 1954.

I film che abbiamo veduti erano in numero ridotto, così da non poter dare un quadro, neanche approssimativo, di ciò che fu l'arte muta in Germania. Nemmeno essi hanno abbozzato un disegno della tendenza espressionistica, la più ricca e la più fortemente individuata fra le tendenze del cinema tedesco. In compenso però i film proiettati — relativamente pochi — hanno testimoniato una varietà di forme e una diversità di voci.

Ben poco ci ha convinti la più antica tra le opere presentate: *Lo Studente di Praga*. Si trattava della edizione del 1913, una vera rarità, firmata dal regista Stellan Rye. *Der Student von Prag* ci è sembrato privo di particolari qualità stilistiche, un'opera fredda, il cui ricordo resterà affidato solo al dato estrinseco di essere la prima concepita con intenzione d'arte, nel paese d'origine. Le intenzioni non sono state sufficienti, e al più può riconoscersi al film una qualche misura nella recitazione, in rapporto al costume esagitato del tempo. Dal lato compositivo, si distinguono tre o quattro inquadrature, d'una più felice elaborazione. E manca ogni fervore drammatico, perché manca, alla spoglia e banale narrazione, il senso del mistero e della paura, indispensabile a infondere vita a questa storia che si riallaccia — com'è ben noto — a motivi romantici tante volte acarezzati da letterati tedeschi, per la vicenda dello studente e del suo strano « doppio ».

Ben più vivido è apparso il breve brano della *Carmen* di Lubitsch. Il regista vi si presenta come autore di un dramma, e regge all'impegno con esattezza e limpidezza di stile. Ma più sorprende il trovarlo, in quest'opera del 1918, così capace di rendere l'ambiente mosso e appassionato del chiaro Sud, la Spagna vibrante e assolata, che parrebbe lontana dal suo temperamento elegante e leggero. Dei modi che più tardi divennero emblemi della sua personalità, si vede qui, in anticipo, una capacità di movimento di masse, nelle inquadrature della folla e dei soldati nelle strade di Siviglia, e più di continuo il nitore e lo smalto della fotografia, peraltro anch'essa difforme dalle morbidezze che poi diverranno abituali. Ma in qualche immagine, con scarto non lieve dalle altre che hanno sapore di città vera, si

osservano scenografie nettamente teatrali, accentate di grazia operettistica, e vi si affaccia il gusto proprio all'autore, che là si ravvisa da un tratto inconfondibile.

Opera complessa, ad onta dell'apparente frivolezza, è l'altra di Lubitsch, di poco successiva: *Die Puppe*. E' fondamentalmente una favola, ma a ingenuità totali si mescolano umori satirici e a momenti puntate polemiche assai aspre. Vediamo trovatine che si direbbero destinate ai bambini, giochi istantanei come poi li farà Clair, e simpatiche gentilezze, d'una sentimentalità garbata. Si affaccia, dopo *gags* sapide e graziose, inopinatamente, la cruda e fredda rappresentazione di egoismi e di trame e di truffe, poi si torna a giocare. La inconsueta opera è però ridevole più spesso che grottesca, curiosamente equilibrata e ricondotta a ogni passo nei limiti di una favola dalla agilissima mano di Lubitsch, che qui dà saggio di se stesso nel combinare tonalità differenti.

Der Müde Tod, in italiano *Le tre luci*, di Fritz Lang, è in episodi, di varia impronta stilistica, e di diversa riuscita espressiva. Il legame tra gli episodi è fittizio, esteriore. Taluna delle azioni è intensa, vigorosa, anche per effetto della bella composizione chiaroscurale delle immagini; altre, particolarmente dove il tempo è arretrato al passato remoto, non prendono consistenza, e per le scenografie ineleganti e bizzarre, e per la recitazione scomposta, non evitano il ridicolo. Deve comunque riconoscersi che la parte valida del film — realizzato nel '21 — contiene pagine degne del miglior Lang, sia per la fantasia della composizione che per la forza emotiva.

Stilisticamente omogeneo è invece *Orlacs Hände*, di Robert Wiene. Del 1925, e quindi di parecchio posteriore al *Caligari*, quest'altro film di Wiene esclude lo sforzo estremo di stilizzazione scenografica, luministica, recitativa di quel famosissimo film. La materia è di nuovo nelle sventure e negli incubi: invero poco attendibile. Vi si scopre l'interna fragilità di tanta produzione tedesca, pur impegnatissima, pur di nobile risultato stilistico. Questi dubbi, questi tremori, sanno di atteggiamento, di programma. *Le mani di Orlac* ci sembra appunto un alto saggio d'un raffinato ed esperitissimo autore di drammi. La recitazione però non è così puntuale ed afferente come dai tedeschi si vuol dirla, nel protagonista Veidt, il quale — secondo una nostra vecchia opinione, qui confermata — è piuttosto un volto fotogenico che un vero e cosciente interprete. Il film va riveduto.

Non ci son dubbii invece sul risultato raggiunto da Murnau in *Der Letzte Mann* (1924). Come *Tabù*, come *Nosferatu il vampiro*, questo *Ultimo uomo* è opera perfetta.

Il racconto si sviluppa sull'aneddoto più frusto, sull'aneddoto più ristretto e più gravoso. Né vi si riscontra sviluppo psicologico, o mutazione qualsiasi. L'azione esteriore, poi, è addirittura nulla: tutto accade nei primi dieci minuti. Ma nell'accumulazione dei dati di egual significato psicologico, Murnau ha trovato una costante, intensissima drammaticità! *Der Letzte Mann* è un film intimista, ma di quale nuovo intimismo, esente da languidezze e toni minori, contenuto da una forza virile. In opposizione al chiaroscuro dell'epoca, a Lang e a Wiene, Murnau si attiene a una luce quasi dappertutto

carica, più sui volti. L'espedito tecnico della narrativa di Murnau è elementare: si accresce la luce sul primo piano, sul dettaglio che si vuole porre in evidenza. Benchè il luogo sia un grande albergo, c'è una assoluta castità di risorse scenografiche, ridotte al puro necessario per indicare l'ambiente. Solo nelle sequenze sognate e immaginate — inserite in strettissimo rapporto con l'azione esteriore — si fa posto a divagazioni espressionistiche. Di solito una porta, un corridoio, lo spigolo d'un muro, semplicemente, forniscono lo sfondo. E' scartata, in questo tempo di conquiste tecniche, la ricerca dei volumi nella composizione fotografica. Jannings, quasi ininterrottamente di scena, offre una caratterizzazione piena, corposa, ma anche sincera. Nella sua lentezza, nella sua continuità, il film esprime un dramma arso e potente, colmo d'una contemplata pietà! Come le storie della vita, esso non poteva aver conclusione, tanto è vero, affondato nelle radici dell'anima dell'uomo. Ma per i regolamenti dell'industria Murnau dovette dare un epilogo lieto; e la scena del portiere arricchito, rivestito e impellicciato, che si rimpinza, tra gli ossequi del mondo, è solamente la comica finale, del tutto staccata — come del resto ci avvertì l'autore — dal corpo del racconto, con la funzione di spezzare la prolungata tensione. Peraltro, essa considerata a sé, è pure di fattura eccellente, d'una vena un poco gonfia, come suole essere il comico dei tedeschi, ma sincera.

Se dell'*Ultimo uomo* ben poco restava a sapere, era invece rarissimo, almeno in Italia, il film *Menschen am Sonntag* di Siodmak e Ulmer. Edgar G. Ulmer si è poi acconciato a diventare in America il regista di Hedy Lamarr per films retorici, vicini al fumetto, a volte privi di quei requisiti anche di superficiale correttezza di prodotto commerciale che Hollywood richiede ai suoi realizzatori. Siodmak ha camminato ancora, ma in senso solo genericamente analogo a quello tracciato da questo notevolissimo *Menschen am Sonntag*, al contrario di tutti gli altri registi del mondo è diventato meno realista, pur conservando la propensione al realismo.

Menschen am Sonntag ovvero *Uomini alla domenica* è un film realista. La data è: 1930. Non ci sono attori. Gli interpreti sono gente qualsiasi, dai volti comuni, dai gesti comuni. Con inaudito coraggio, Siodmak s'è affidato ai gesti di tutti i giorni. Ha escluso i tentativi di cogliere delle psicologie individuali, ha cercato quei dati che potessero appartenere alla situazione, e potrebbe dirsi allo stato dell'uomo. Considerate la semplicità soddisfatta, la felicità animale, o i risentimenti elementari di questi giovani. Non sono individui speciali, ma sono ugualmente, individui determinati. L'argomento è la gita al lago, c'è anche l'amore, almeno quallo dei sensi: è stata ricacciata ogni nota liricizzante. I movimenti delle persone conservano la loro sostanza di realtà. Ci avvediamo di esser prossimi all'opposto dell'espressionismo. C'è in *Uomini alla domenica*, nelle immagini chiare, ancora nuove, una freschezza distesa e potente.

Berlin - Sinfonie einer Grosstadt è un'opera di limitata importanza. Ruttmann ha fatto un film di montaggio, raccogliendo molte immagini collegate da un nesso contenutistico a volte effettivo, a volte larghissimo, o nullo addirittura. Un film esteriore, sempre piacevole, per il ritmo musicalmente

scorrevole, e per la luminosissima fotografia. Il meglio del film è nel suo accogliere l'irrompere del movimento: un valore poco più che di pura e semplice materia. Ma troppo indiscriminata, e priva di invenzione, è l'assunzione delle immagini. Ruttmann si è imposto da se un limite insuperabile, perchè ha voluto vedere l'aspetto esterno della città, soltanto; ha cercato la musicalità come risultato della gratuità. Eppure, nel '29, non c'erano costrizioni politiche, a Berlino. Ma è significativo che Ruttmann, come Siodmak, non prende posizione. La « *Sinfonia* » di Ruttmann non è neppure il manifesto dell'astrattismo: di astratto, nel senso figurativo, ci son poche inquadrature. Se mai, l'astrattismo è nei rapporti tra le immagini, nelle sequenze. Fragile risultato. La « *Sinfonia* » è più caldamente persuasiva nelle visioni dei divertimenti, dei teatri, delle danze, alla fine. E poi certe graziose allusioni, di umor sorridente: dopo la sposa che scende dall'automobile, i manichini di bambini che girano nella vetrina e il pupazzo della signora che stira il colletto.

MARCELLO CLEMENTE

Il "Fiume", e il diario della Mansfield

di

GIUSEPPE TURRONI

«La nostra casa di Tinakori Road era molto lontana dalla strada. Era una gran casa cubica dipinta in bianco; aveva una veranda e snelle colonnine e un balconcino le correva intorno. Sulla facciata, dove finiva la veranda, cominciava un giardino digradante in terrazze, con fughe di scalette di cemento. Si scendeva, si scendeva, fin che si arrivava al muro di pietra coperto di nasturzi. Il muro aveva tre aperture: l'ingresso per le visite, quello di servizio e un'immensa doppia porta in ferro arrugginito, che non serviva mai e faceva fracasso e strepito quando mio fratello ed io cercavamo di dondolarci, attaccandoci ai due battenti». Dal Journal di Katherine Mansfield, 12 marzo 1916. Ancora dal Diario, questo frammento di colore incantato, compito quasi su una rarefazione paesaggistica dal gusto squisitamente femminile: «L'acqua ha il color rosa delle ciliee non ancora ben mature, e il cielo ha riflessi gialli come le ali del canarino... (siamo su una spiaggia di Gauguin?)... gli eucalipti azzurri, alti e svelti, dalle foglie falcate, piegano i rami d'un azzurro che sfuma in viola. La luna è proprio al sommo delle montagne, dietro il villaggio». I due brani riportati possono puntualizzare la «costruzione» narrativa, lirica e paesistica della «casa» e del «colore» de Il Fiume (The River, 1951) di Jean Renoir in cui il regista segue un tempo interiore che la rivive negli agi di una dolcezza fisica e contemplativa ininterrotta, più dal cielo vivo e terso, sino alle larghe foglie verde-azzurre del «mango» trabordante dal muro di cinta sulla quieta superstizione degli indiani che recano al cobra offerte votive (un latte denso come la luna della Mansfield, «dietro il villaggio»). Si confrontino dunque i due brani col «tempo» descrittivo e psicologico di questo non disprezzabile Renoir. L'intimità domestica, fatta di odori e sapori, di colpi d'occhio nitidi e certi (si legga la descrizione del muro, coi nasturzi sopra e le tre aperture, della pagina trascritta; parimenti Bogey, nel film, conosce ogni segreto del muro della palazzina dove vive con la famiglia, e Harrieth, la sorella maggiore, ogni trascolare di nube, ogni tramonto, ogni volo d'uccelli), la trepidazione estatica per i fatti della natura: è l'assorta commozione, l'avida sensitività con cui la grande Mansfield vede se stessa e il caro Leslie nel giardino dei ciliegi, sotto i peri o sul prato dei gigli nella lontana Nuova Zelanda, ma soprattutto nel ricordo di quell'eden ormai remoto che ha nome infanzia nella Sweet Some. Bisogna proprio che riporti la maliosa tenerezza di un suo «poemetto» Little Brother's Secret, perché non scambiate il gaudio dell'infanzia con le sue finte, bamboleggianti gioie da sermoncino natalizio, la

gioia che non esclude il dolore, i pomeriggi di Bogey e dell'amico indiano Kanu regolati dalla siesta della madre, delle sorelline gemelle che dormono abbracciando un coniglietto vero, e dalle passeggiate svagate — sul filo della brezza — di Harrieth, che è troppo grande e sognante per prendere sonno (*I made up a song that went on singing all by itself — and hadn't any words, but got sad at the end. Da When I Was A Bird*). Ecco « il segreto del fratello », sciolto in una notte di pioggia, dal bambino svegliatosi di soprasalto, in lacrime: *I planted two lumps of sugar in your garden — because you love it so frightfully — I thought there would be a whole sugar tree for your birthday. And now it will be melted.* E l'albero di zucchero non spuntò più, neppure per l'innocenza di Leslie. La Mansfield non guarda con distacco a questo tormento infantile del fratello ma ad esso partecipa e soffre, traendone il simbolo di una inconsapevole sofferenza universale. Pure Renoir partecipa ai giochi e ai primi turbamenti di quei fanciulli, naturalmente non ricavandone i vari significati che la scrittrice è in grado di trarne, nonostante, forse, certe sue potenziali — confessatissime — intenzioni (si trattava per lui infatti di « rinunciare a una forma cruda e naturalistica, a una sostanza che a tutti i costi doveva essere polemica, e con un messaggio, per trovare il modo migliore di mettere in primo piano, mediante una forma originale, più delicata e meno violenta, i caratteri dei personaggi, e un quadro immenso, vastissimo, che da solo contenesse la spiegazione, o almeno la giustificazione di quanto quei caratteri stavano a indicare... »; dove il termine « giustificazione » sottolinea e accredita la realtà e i sogni della fanciulla la quale non ha altro da fare tutto il giorno che scrivere poesie). E' lecito andare oltre, per appurare che il « poemetto in prosa » — bianco e rosa — di Rumer Godden è un parente povero della « special prose » dei « poems » e anche del « journal » della Mansfield (« ... voglio scrivere una specie di lunga elegia. Forse non in versi. No, forse in prosa. Per lo meno in una sorta di speciale prosa » scrisse costei un giorno al fratello)? E che Renoir l'ha superato in acutezza narrativa trasfondendovi gli stimoli di una cultura più sottile e raffinata e avvicinandosi — non sempre dall'esterno — a quella speciale prosa della scrittrice che fu per lei una affamata ragione d'esistenza (non si potrebbe dire altrettanto dei momenti, delle « circostanze » perdute e recuperate, di Virginia Woolf)? Quella « prose », aggiungiamo, che ora rappresentava per Renoir uno sforzo visibile e strenuo per scostare il riaffiorante — dopo l'apatica corrività dei suoi film americani — gusto del « frammento », scansarlo dal tema dei banali significati delle (a volte) pseudo liriche pagine di Rumer Godden, per poi riagganciarlo al significato generale (mai generico) di un ritmo che trovasse nella annotazione diaristica la profumata cadenza di una rievocazione devota. Tranne che qui Renoir è costretto a « ricreare » — anziché rievocare — a freddo; la sua fatica sarà tanto più grande. La dimensione lirica de *Il Fiume* costituisce peraltro la mnesi di un rivagheggiamento favolistico e « borghese » della poetica populistica di un tempo. La purezza espressiva sta sempre più comunque diventando in lui un fatto intrinseco all'« artisticità » dell'individuo e non alla sua fede morale e umana. L'accennato intento di « interioriz-

zazione» si esplica quindi in una particolare eccezione di frammento, volto a significazioni universali e raccolto dalla nervosa e sensibilizzata attrattiva della « circostanza », della nota sensitiva (a parte i discorsi « filosofici » e i tentativi di « descrizione » della vita del fiume, come se fosse impresa facile dopo tanti personaggi già individualisticamente rappresentati e in sé compiuti — « l'idea base del libro è il fiume, il fiume della vita e del tempo che ci porta tutto e tutto ci toglie »). Certe secchezze, certe aridità delle opere passate qui si illanguidiscono, si dilatano; il tutto si plasma — sia pure romanticamente — nelle fantasticherie di Harrieth. E siamo sulla linea accorata di una Mansfield che rivive i colori di un paese, i suoni, i respiri, la « vacanza », turbamenti che allora parevano incolmabili. Come tematica umana questi motivi sembrano — sono — lontanissimi dal mondo di Renoir; sono altresì gli accorgimenti narrativi, le ariose volute del racconto, e sempre quella pacata incisività discorsiva, ad avvicinarsi alla « special prose » della scrittrice (« la realtà », ella scriveva, « è ben differente »). [Cioè — dice Renoir — la cronaca o il grande romanzo o la denuncia polemicamente intesa « ancora » non mi interessano] « Le circostanze mi ipnotizzano ancora ». Solo che l'autobiografia in Renoir manca apparendo ben vivo tuttavia il senso idillico di un mondo lontano). Le analogie si sprecano. Rumer Godden avrà senz'altro assimilato certi climi dalle novelle (o dagli abbozzi delle novelle, ch'è lo stesso) di Katherine; Renoir da par suo li risolve in perfetta, sobria e limpida scorrevolezza ritmica. I tagli dei calmi pomeriggi sul fiume ricordano le pagine intimamente travagliate di Sulla baia (ch'è pure un lungo racconto). La morte di Bogey è uno spasimo di Katherine in sogno, un risveglio orribile. La Mansfield nelle sue poesie usava spesso l'indicativo con funzione prosastica; Renoir ricorre volentieri al passato richiamato dalla memoria — la fantasiosa leggenda indiana del dio Krisna e della bella fanciulla — sotto forma di presente che vive in quell'attimo unico per virtù di una intensa magia di ricordo trasmessa dall'incantata Harrieth. Ma niente si ferma: « come la vita diventa meravigliosa, solo che ci si doni a lei. Potete discuterla fin che volete, ma cominciate con l'accettarla ».

Sulla falsariga del romanzo-poemetto di Rumer Godden, Renoir entra naturalmente come composizione ritmica di un tessuto di percezioni (sottili o banali) difficili da rendere in film. Collega i paragrafi delle « scoperte », delle reali « visioni » orecchiate dalla Godden sugli echi della ben più fonda voce della Mansfield. Assistiamo a un gusto rinnovato del frammento (la scena degli aquiloni): qualcosa di più breve, voglio dire di meno vasto, delle note planate e quasi spaventate della Mansfield, ma di ugualmente sintetico. (« Una storia di tutti i giorni » sbadiglierebbe la frivola Valeria; ma, sogna Harrieth: « e questo volevo mostrare al capitano John: il volto delle nubi... »).

Finché il rincorrersi delle tre ragazze e del capitano, in una giungla pulsante del ronzare del sole meridiano, produce in profonda visività ciò che in qualche parte della pellicola resta allo stato di intenzione letteraria o pittorica. Muoiono gli ideali di tutte e tre, ed esse ne escono trasformate: un carrello ariosamente veloce — all'indietro — suggella (commentate da un famoso valzer) le parole di Valeria (in abito arancio acceso, sullo sfondo

del grigio-verde della palude). La solitudine — forse provvisoria, colta però sagacemente nell'attimo irripetibile — di Valeria mi ricorda i primi due versi di *The Gulf* contenuta nei *Poems*: *A gulf of silence separates us from each other. I stand at one side of the gulf, you at the other.* Dove la « rima » sta a rinserrare il cerchio dell'individualità atterrita di Valeria tra gli estremi di un carrello irreparabilmente — anche se mordidamente — crudele.

Il padre di Melania, per la morte di Bogey, sentenza: « dovremmo restare sempre bambini ». Per « stacco », si passa ad Harrieth seduta a tavola col flauto del fratello sul grembo, mentre la madre le dice di mangiare. Il funerale, con il solo rumore della bara che urta contro la spalliera del ponte, rende uno dei suoni — infiniti nella memoria — cari alla parola schiva e intoccabile della Mansfield. L'arrivo della primavera (il postino cui i bambini gettano addosso polvere rossa) è una vacanza fisica del tenue dolore che rode giorno per giorno quegli esseri né felici né infelici che abitano lungo le sponde del fiume.

GIUSEPPE TURRONI

Balász e lo spirito del film

di

LIBERO SOLAROLI

Quest'« Estetica del film » (*) è stata, più o meno professatamente, la base dell'insegnamento del Centro Sperimentale di Cinematografia negli anni in cui si formò il nerbo della nuova generazione di registi italiani: Germi, Antonioni, De Santis, Lizzani, Pietrangeli, ecc. La traduzione completa in volume è stata pubblicata solo quest'anno ma saggi separati tradotti in italiano erano stati pubblicati tra il settembre 1933 (in « Occidente ») ed il marzo 1940 (in « Bianco e Nero »); ad essa poi si rifacevano quegli insegnanti del Centro Sperimentale che ne avevano potuto aver conoscenza nel testo originale apparso nel 1931 od in altre traduzioni. Anche a quest'estetica dovrà rifarsi lo studioso che vorrà rendersi conto delle premesse ideali della nuova scuola italiana.

I punti fondamentali del libro sono due: la visione della cinematografia alla luce della concezione marxista del mondo, e la definizione dell'essenza estetica del film (definizione che finora nessun filosofo è riuscito a contraddire e che col passare degli anni e col progredire della tecnica si mostra sempre più giusta). I filosofi idealisti di stretta osservanza crociana ed i fautori dello « specifico filmico » hanno fatto finora una grande confusione in questa materia, ingarbugliandola con falsi problemi e pseudo-concetti, là dove Balász, dà tre fattori principali: primo piano, inquadratura e montaggio: « ... nel montaggio tempi, forme, movimenti, direzione ed accentuazione contenutistica vengono composti in un'ornata immagine di movimento. Questi elementi appartengono dunque a cinque differenti sfere e dimensioni. Ciò che risulta dalla loro sintesi è un *quid sextum* interamente nuovo e particolare ». Ciò è valido pure per il film a colori del quale non è a temere l'eccessivo verismo: « ... anche la più esatta riproduzione della natura di un perfetto film a colori può non essere d'ostacolo alla creazione artistica di un film. Il film non ha bisogno di essere infedele alla natura nella riproduzione d'ogni singola immagine. Esso lo è già abbastanza a causa del montaggio. La creazione artistica di un'opera cinematografica e la composizione temporale di una serie di immagini che hanno un'influenza reciproca. Perciò anche nel colore non

(*) BELA BALÁZS: « Estetica del film » (*Der Geist des films*) - Trad. di U. Barbaro - Roma, Editori riuniti, 1954, 16°, p. 220, XIII.

debbono le singole immagini essere create in maniera rifinita, perché se sono troppo chiuse nella loro forma diventano quadri e non hanno azione reciproca » (pag. 133).

Ma non si può con due citazioni di poche righe esaurire tutta l'estetica cinematografica di Balász, la quale per quanto chiara e semplice, si delinea attraverso un esame analitico e dettagliato ricco di brillanti esempi e lungo ben 180 pagine.

L'analisi di Balász parte dalla constatazione che il film è un'arte nuova, che ha creato una civiltà nuova, un nuovo modo di vedere. Prosegue studiando l'importanza del « primo piano » e la sua influenza sulla recitazione e la scelta degli attori e suoi soggetti stessi fino all'evoluzione dell'inquadratura, della sua funzione creativa e del suo valore d'espressione stilistica. Vengono poi due lunghi capitoli dedicati al montaggio ed al suo valore creativo, ed al montaggio « senza taglio » (dissolvenza, panoramica, carrello, ecc.). L'autore studia poi quella che lui chiama « la fuga della favola », cioè l'evoluzione del film che si discostò sempre più dalla trama letteraria per raggiungere espressione puramente cinematografica. E' quindi la volta del capitolo sul « film assoluto » quale ricerca, attraverso errori e deviazioni, d'un linguaggio cinematografico puro. Nel leggere questo capitolo non bisogna dimenticare che è stato scritto nel 1932 e che quindi non bisogna dar peso a giudizi frammentari su registi di quell'epoca, perché tali giudizi non sono da considerarsi in assoluto, ma in relazione alla detta ricerca. Dopo questo capitolo l'autore studia i problemi posti dal film sonoro, dal film a colori e dalle nuove tecniche: la storia cammina, l'introduzione di nuovi metodi provoca crisi ma non tragedie, ed attraverso lo studio delle crisi provocate dalle nuove tecniche, particolarmente quella del sonoro sulla quale siamo sufficientemente informati, l'autore può dimostrare la validità della sua definizione dell'arte del film. Particolarmente interessanti in questo capitolo sono le riflessioni sulla creatività dell'apparecchio di registrazione sonora: noi italiani — confrontando la tecnica sonora degli anni cui si riferisce Balász con quella attuale del « magnetico » saremo spinti a riflettere sul precipitoso regresso nelle riprese sonore dovuto al dilagare del doppiaggio: basta pensare, per es., da un lato ad « Acciaio » ripreso tutto dal vero con veri operai e nelle vere acciaierie, e d'altro lato ai film odierni in cui perfino gli attori teatrali sono costretti a doppiarsi. Il doppiato ha una sola giustificazione: quella d'infrangere le barriere linguistiche nazionali, elevate, con l'invenzione del sonoro. L'autore conclude la sua disamina degli sviluppi tecnici così: « Il problema di sapere quale sarà l'evoluzione futura del film non è risolvibile in sede estetica; anche meno di quello del futuro delle altre arti. Ciò dipende dall'evoluzione del pubblico nella sua struttura economica e sociale e quindi anche nella sua ideologia » (pag. 181). Infine l'autore chiude con alcune « Considerazioni ideologiche » che racchiudono la visione del cinema nello spirito della sua concezione del mondo e che offrono mille spunti di palpitante attualità.

Sul problema dell'autore del film, tanto dibattuto da noi, il Balász pur senza attardarsici è molto esplicito: « Un film non può mai essere l'espres-

sione assoluta d'una singola personalità, come avviene per le altre opere. Si può scrivere, dipingere e comporre musica da soli, ma *un film è un'opera collettiva* del soggetto, del regista, dell'operatore, dello scenografo, dell'attore » (pag. 184-185).

A proposito degli attori presi dalla vita, il Balász fa notare come: « ... gran merito del film è quello di aver scoperto il volto non personale, di classe. Non solo la differenza tra il nobile degenerato ed il contadino ingenuo, tra il pingue capitalista e il proletario affamato. Queste differenze si potevano vedere, schematizzate, anche a teatro. Ma la macchina da presa avvicinandosi, dietro queste differenze esteriori ha trovato l'espressione recondita del modo di sentire determinato dalla classe » (pag. 27). L'autore distingue bene però la possibile utilizzazione *ad hoc* di questi materiali grezzi inelaborati, dalla necessità di utilizzare attori *per situazioni non primitive ed eccezionali*: « Perché non è possibile variare queste fisionomie congenite e imprimer loro lo sviluppo progressivo di una complicata azione drammatica. Ne risulterebbero soltanto smorfie da dilettanti. Giacché partecipare attivamente ad un'azione creata dalla fantasia, immedesimarsi in personaggi o in situazioni inventate, è tuttavia un recitare, è un'arte propria di attori eccellenti » (pag. 24).

Quanto alla dibattuta questione di forma e contenuto, di contenuto e stile, Balász pensa che: « ... questo dogma dell'unità di contenuto e di stile, nell'arte, non è una legge eterna. L'estetica borghese vi si aggrappò quando non aveva più una visione unitaria del mondo. L'unità di stile divenne per lei una specie di surrogato unitario che la civiltà borghese poteva permettersi solo nell'arte. Questo sogno arcadico fu l'ultima posizione di una civiltà in decadenza » (pag. 77).

Balász si rende conto della realtà del cinema commerciale: « Certo può esistere una fotografia puramente astratta e spensierata, ma anch'essa rivela uno stato di essere, quello della stupidità e della cecità interiore. Non si tratta in questo caso di registi, di uomini, ma, come spesso avviene nella produzione affaristica, di macchine per girare, che rinunziano alla loro personalità per adeguarsi alla rapidità della lavorazione. I loro prodotti non possono essere oggetto di analisi critica » (pag. 37).

Ma non è fruttifero considerare i singoli problemi del cinema, staccati, perché « ... l'essenza della concezione socialista del mondo è di non potersi considerare alcun settore di vita in sé chiuso e isolato, giacché esso è connesso, con ogni vena, alla grande collettività sociale » (pag. 79). Perciò il libro di Balász non solo è un manuale d'estetica o di filosofia, ma un'opera viva, interessante per ogni artista.

La traduzione di Umberto Barbaro è molto chiara e di scorrevole lettura: la prefazione e le note sono agili ed essenziali, spoglie di quegli oziosi bagagli filmografici e bibliografici che sono ormai diventati una leziosaggine data la grande diffusione della moderna cultura cinematografica italiana.

LIBERO SOLAROLI

SCHEDE CRITICHE

(a cura di ADRIAAN H. LUIJDJENS e TITO GUERRINI)

Carosello napoletano

« Carosello Napoletano » è un film-vulcano, un film-terremoto. In un genere, al quale i registi italiani finora erano nuovi, Giannini ha voluto dare — e non può negarsi che egli ci sia riuscito — la dimostrazione che gli studi di Cinecittà possono oramai competere con quelli americani. Il fatto è significativo quando ci si rende conto che da alcuni anni in solo due generi gli americani erano rimasti insuperati: il film « western » e la « musical comedy ». Ciò che nel genere « musical comedy » si è fatto finora in Europa e specialmente in Italia, era povera cosa non solo per causa di registi ed operatori che non avvezzi a tale genere, si limitavano a fotografare, con alcune poche licenze consigliate dai mezzi tecnici a loro disposizione, la rivista come essa si svolgeva sul palcoscenico, ma più ancora per la mediocrità di molti, di troppi « numeri ». Ciò che in teatro con attori in carne ed ossa può essere accettabile se non ottimo, mostra la propria povertà davanti allo sguardo spietato dell'obiettivo. Ed infatti, nei « musical comedies » americani, noi vediamo generalmente una falange di « stelle », un susseguirsi di « numeri », tutti d'eccezione, che per molteplici ragioni mai sarebbe possibile riunire entro la cornice di un solo spettacolo anche nel teatro di riviste più accreditato di Broadway.

Giannini ha imparato quella lezione. La sua rivista che con successo man mano crescente ha fatto per alcuni anni il giro dell'Europa e delle due Americhe, è certo una grande cosa. Eppure, ridotta coi sistemi soliti in una edizione cinematografica sarebbe risultata meschina. Seguendo dunque lo esempio americano il regista ha soppresso alcuni quadri aggiungendone altri di portata assai maggiore. Già il cinema gli ha offerto la possibilità di rimpiazzare le voci più o meno buone dei suoi artisti con quelle straordinarie dei massimi divi del canto; in un film basato in gran parte sulla canzone non è poco. Ma poi ha fatto ricorso ad alcuni artisti grandissimi che nella rivista non vi erano. In primo luogo si è associato Leonide

Massine, il più grande coreografo vivente, un uomo del tutto eccezionale per cultura e per gusto. E Massine molto giustamente ha messo l'accento più sulla coreografia e sul balletto che non sulla canzone. Perché, molto giustamente? Perché Napoli è una città dall'anima collettiva che viene espressa dalla canzone in quanto cantata da tutti, sulla bocca di tutti; ma quando la canzone viene interpretata da un cantore singolo, in quella forma non è più atta a rendere il carattere della città; il balletto, invece, in quanto arte corale, si presta alla perfezione.

Massine ha fatto venire l'intera Compagnia di Balletti del Marchese de Cuevas, forse di tutte le compagnie di danza esistenti quella dove si balla con maggior brio, con maggiore gioia; una compagnia che, se non eccelle nella rigorosa disciplina — cosa molto importante nel balletto classico — annovera nei suoi ranghi un così gran numero di danzatori veramente artisti che ogni loro spettacolo è una rivelazione. Poi Massine ha ingaggiato, ben sapendo il fatto suo, la grande ballerina Yvette Chauviré, espressiva come pochissime « dee » della danza. Ed ancora, per avere delle danze folcloristiche di primo ordine, ha aggiunto al complesso Antonio, ed altri famosi ballerini spagnuoli. E non ancora soddisfatto ha voluto sottolineare la nota esotica — ma una nota estrema — con i « Balletti africani » di Keita Fodeba.

Se nella rivista di Giannini la canzone napoletana, regnava sovrana ed illustrava la storia della città, nel film un'altra musa, la leggiadra Tersicore se non ha preso il posto d'onore, certo compete da pari a pari con l'arte-sorella. Ci si sarebbe da ridire che il balletto non è arte prettamente napoletana come lo è indubbiamente il canto. Ed infatti tra i ballerini e le ballerine che vediamo sullo schermo, non dico i Napoletani ma perfino gli Italiani, sono pochi assai. Considerando il livello non alto al quale si trova in questo particolare momento la danza in Italia, non poteva essere diverso, se non si voleva correre il rischio di produrre un film di scarso valore.

E' riuscito questo film? Diremmo di sì.

Dal punto di vista spettacolare esso rende, pur non riproducendo nessuna veduta autentica della città, l'atmosfera più esteriore di Napoli. Lo spettatore esce dal cinema sconvolto, inebriato, stordito addirittura, e felice. Ma cosa ci rimane impresso più di tutto, dopo aver visto questo caleidoscopico film? Solo un volto. Il volto patito, umanissimo di Pulcinella. Massine, ballerino e attore di possibilità inesauribili, che ha saputo dare al volto del Pulcinella morente (ricostruzione in forma di balletto della morte del famoso attore-comico Antonio Petito) la maschera dolente di Napoli, ciò che si nasconde dietro le sembianze in cartapesta del Pulcinella.

L'inizio del film con la canzone del Salvatore Rosa, « Michel'amà » illustrata dalla invasione dei Saraceni (impressionanti le scene con i mirabili ballerini negri di Keita Fodeba) è felicissimo e tutta la prima parte è quanto di più brioso e spontaneo si possa desiderare. Raggiunge, come detto, il suo punto culminante con l'interpretazione del Pulcinella da parte di Massine e con la bellissima coreografia di quel balletto, dove i grandi artisti del Balletto de Cuevas, rappresentano le maschere della Commedia dell'Arte.

Poi il film perde rapidamente quota. Perfino Stoppa, così felice nelle prime battute da cantastorie ambulante, o nella parte di fattucchiere, riesce meno convincente quando si mette a fare il fotografo. Tutta la parte delle cartoline illustrate è decisamente troppo lunga e di livello poco più di mediocre, raggiungendo un punto veramente assai basso con le scene delle « sciantose » in abito da bersagliere, scena che nella sua volgarità (non saprei parola più mite) può darsi che esprima un altro aspetto della vita napoletana, ma che stona nella pulita e così pregevole stesura dell'insieme. Se non ci fosse quella trovata assai cinematografica di un nervoso battere con le nocche delle dita su un cappello di paglia, suono che gradatamente crescendo si trasforma nel ritmo del passo dei bersaglieri, sarebbe meglio togliere addirittura tutto quel brano.

Si ritorna poi su un piano più alto, col conto « Oh Mari'! » del ragazzo sotto la finestra e con la scena di Donna Margherita, interpretata magistralmente da Yvette Chauviré. La seconda parte di quel drammatico episodio è un esempio riuscitissimo del potere espressivo della danza. I ballerini (prima gli elementi maschili come « guapi », poi quelli femminili nella veste di donne

da strada) riescono a creare una atmosfera così tesa, così pregna di incombente tragedia che si accetta la tragica fine di « Donna Margherita » come cosa fatale. Rare volte si vede in un film la danza usata in modo così conseguente. Non è cosa facile. La danza, il balletto, è un'arte a quattro dimensioni. Abbiamo i corpi tridimensionali degli esecutori ed il loro movimento, continuo, rapido, crea l'illusione di una dimensione complementare, seppur fugace. Lo schermo, togliendo alle figure la profondità, la corporeità, influisce in modo del tutto negativo sul balletto e ciò spiega perché un balletto filmato non rende quasi nulla dell'atmosfera dell'originale, e toglie gran parte della potenza emotiva inerente alla danza. Ma essere riuscito a far nascere, nonostante ciò, con « il ballo dei guapi » quell'atmosfera di « fattaccio » è merito grandissimo del coreografo e del regista, dello scenografo e degli operatori, per non dire degli ottimi ballerini che hanno realizzato quella felicissima sequenza. Il ballo inoltre è eseguito su un accompagnamento cantato, cosa poco comune e che ha reso l'impresa anche più ardua.

Una parola di plauso incondizionato per la colonna sonora — se pure qua e là un po' troppo insistente su un diapason che giunge ai limiti estremi — e per i mirabili costumi.

ADRIAAN H. LUIJDJENS

Mogambo

E' un discorso alquanto scontato quello secondo il quale John Ford segua, fin dagli inizi della sua carriera cinematografica, una doppia pista. La prima comprende i suoi film più impegnati, da *The iron horse* a *Stagecoach* a *The quiet man*; la seconda, di indole dichiaratamente commerciale, va — tanto per esemplificare — da film come « Alle frontiere dell'India » a « Il giuramento dei quattro », da « Il prezzo della gloria » a questo « Mogambo ». C'è, poi, direi, in Ford, una terza predilezione verso una maniera che sta a mezzo tra le due suddette: ed è la vena « western » che, pur con certe disuglianze, propone all'attenzione dello spettatore film come « I cavalieri del nord-ovest », « Il massacro di Fort Apache » e « Rio Bravo »: in cui risultano accennati i principali motivi della poetica fordiana, quella di *Stagecoach* per intenderci, e in cui si ha — perlomeno — l'immagine di un West espresso con il minimo di retorica, con una schietta

aderenza alle sue tradizioni, realisticamente vorrei dire, e con una « ariosità » ch'è assai difficile trovare nella selva di imitatori della maniera fordiana che Hollywood accoglie nel suo seno.

Osservazione non peregrina mi pare sia, inoltre, quella secondo cui queste, sia pur diverse maniere si confondano e diano una realizzazione in certo senso unitaria in tutti i film di Ford: restando chiaro che le risultanze artistiche non potranno mai essere tutte di prima qualità, in quanto il regista svolge un'attività piuttosto vasta con un ritmo di lavoro assai frequente.

Più che uno scritto dedicato a « Mogambo », il presente vuol essere dunque un contributo alla chiarificazione di taluni motivi che, non v'è dubbio, esistono in Ford anche come realizzatore di « Mogambo ».

Il quale, oltretutto, si muove sulla scia assai nota a certo cinema hollywoodiano delle esplorazioni africane: da « Trader Horn » a « Le miniere di re Salomone » la Metro Goldwin Mayer ha voluto dedicare, non si capisce bene il perché, interi capitoli della sua storia cinematografica alle spedizioni di caccia nel Continente Nero, con la naturale scenografia degli aspri paesaggi e con il tributo coreografico degli indigeni con le loro danze e i loro canti; confezionandovi sopra delle storielle, più o meno credibili, ma tali da non urtare la suscettibilità di nessuno, anzi da riuscire magari a divertire per la loro ingenuità e gratuità.

E, allo stesso modo dello spettatore, ritengo che la storia di « Mogambo » appartenga ai non rari « divertissements » di John Ford: laddove è ben chiara la sua intenzione — non sempre riuscita, ma questa è colpa del soggetto — di ironizzare su certe gratuite situazioni e su taluni personaggi: come quello di Eloise Kelly, impersonato da Ava Gardner, dove la nota e simpatica « vamp » riesce, se non altro, a recitare.

Il soggettino, dunque, che vede ancora una volta — ambientati nel Continente nero — i fasti e nefasti del fatidico triangolo, è tratto da un racconto o romanzo di Wilson Collison adattato per lo schermo da John Lee Mahin. Illustri ignoti, perlomeno per me. E credo che la faccenda sia andata, più o meno, così: Ford, o chi per lui, ha proposto al produttore Sam Zimbalist di realizzare in Africa un soggettino caro a una certa maniera fordiana che fungendo egli da produttore assieme a M. C. Cooper, si avvicinava un po' alle avventure del gigantesco gorilla « King Kong ». E anche qui, seppur meno

giganteschi i gorilla ci sono, e la fanno da padroni per quasi la metà del film.

Ford e i gorilla, dunque? Certo, e così la fantasia del grande regista si è sbizzarrita (con non troppa originalità, bisogna dirlo) in un clima da Africa « made in Hollywood » (anche se la « troupe » si è spostata fin nel cuore del Continente Nero) inserendovi la troppo nota storiella cui danno volto il vecchietto ma sempre in gamba Clark Gable, una bellezza un po' acidula e pallida, schiettamente nordica, un misto (ma ci teniamo unicamente nel campo delle rassomiglianze fisiche!) tra Ingrid Bergman e Janet Leigh, che risponde al nome di Grace Kelly; ed infine, come ho già detto, un'Ava Gardner piuttosto insolita, meno « vamp » e più addomesticata, che comunque ha saputo dar vita e certa credibilità a un personaggio in cui Ford ha profuso, sufficientemente, un « humour » vecchio stampo, in buona armonia — diciamo — con l'età del regista e con quella del protagonista maschile.

E proprio su queste facoltà di umorismo del « Ford minore » che mi pare valga la pena di soffermarsi un istante. Si fa un po' troppo presto a dire che Ford è il regista di « Ombre rosse », di « Sfida infernale » e di « Un uomo tranquillo ».

E' anche il regista, diciamo, di « Bill sei grande! », di « Il prezzo della gloria », e di « Mogambo ». E se lui si vuol divertire, perché fare i puristi ad ogni costo e gettargli la croce addosso? Tanto è ben chiaro che, quando vuole, può e sa fare dei film sul serio. « Mogambo », tanto per dirne una, è contemporaneo o quasi de « Il sole splende alto » dove il vecchio regista ha saputo fondere ben altro impegno.

Ford cioè si ricorda di essere, oltretutto un artista, anche un mestierante del cinema. Così ci confeziona di questi prodotti che, sorretti dalla fantasia e dal preciso mestiere della vecchia volpe, hanno anzitutto il pregio di non annoiare lo spettatore, e di farsi perdonare per il loro candore e per un certo spirito che è perlomeno imposto con mano leggera.

Per quanto riguarda, da ultimo, le particolarità tecniche di « Mogambo », mi torna alla memoria quanto detto, recentemente, da un quotidiano romano: aver cioè Ford fatto ricorso per questo film alle risorse di una fotografia (Robert Surtees e A. F. Young) calda e pastosa. Donde, a mio avviso, si dedurrebbe che Ford non potrà mai più fotografare in technicolor senza sentirsi attribuire — magari con qualche lieve muta-

mento — le caratteristiche che fecero la sua fortuna in *The quiet man*.

In realtà, la fotografia di « Mogambo » ha, qua e là, qualche suggestivo « contro-luce » (e i « contro-luce » fanno quasi sempre effetto), qualche buona notazione ambientale, qualche emozione paesaggistica; ma non si fa certo perdonare l'uso frequentissimo dei « trasparenti », smaccatamente visibili, e una non certo buona competenza da, sia pur vecchio e smalzato, operatore nei confronti della luce « attinica » africana (vedi, ad esempio, i « campi lunghi » quasi tutti sfocati e confusi).

Se una giustificazione, dunque, s'ha da trovare per questa fatica fordiana non è certo in campo fotografico: direi, anzi, che gli si preferisce la lindura, anche se leccata, della fotografia di *King's Solomon Mines*.

La giustificazione, come ho variamente accennato durante il corso di questa nota, è tutta nella scelta del soggetto: che ha fatto

divertire anzitutto il regista e, un po', anche il pubblico.

Le « vacanze » di John Ford, è vero, sono piuttosto frequenti; hanno però il pregio di non essere pretenziose. Ford non è della schiera di coloro che amano mettersi in cattedra per raccontarci una storiella: come ha fatto, tanto per rifarci ad un esempio recente anche se diversissimo nell'impostazione, il nostro Federico Fellini con « La strada ». « Mogambo » è una storiella di cacce africane e di lotte fra i gorilla: per l'occasione, Ford ha indossato i panni dell'esploratore, come un Richard Thorpe qualsiasi, anche se le risultanze siano — in definitiva — di tutt'altro genere. Ed è questo, se non altro, il principale punto in suo favore.

TITO GUERRINI

Per ragioni di spazio rimandiamo al prossimo numero le recensioni dei film, « *Viaggio in Italia* » e « *Da qui all'eternità* ».

EDIZIONI FILMCRITICA

PICCOLA BIBLIOTECA DELLO SPETTACOLO

diretta da EDOARDO BRUNO

Imminente:

SILVIO D'AMICO: *Galleria di attori*

La prima raccolta organica sull'argomento di Silvio D'Amico, dal 1920 ad oggi. Con illustrazioni.

GIOVANNI CALENDOLI: *Film 1953/54*

Il secondo volume della storia del cinema. Con illustrazioni.



UNITALIA FILM

VIA SISTINA, 91 - ROMA

*per la diffusione
del film italiano nel mondo*

I. F. E.

ITALIAN FILM EXPORT

VIA QUATTRO FONTANE 20 - ROMA



JEFF STONE

MARINA BERTI

Domenico Modugno

PAUL CAMPBELL - SEBASTIAN CABOT
ENZO FIERMONTE - PAOLA BORBONI

e con

TAMARA LEES e ROLDANO LUPI

Regia

MAURO BOLOGNINI

Organizzazione Generale **Golfiero Colonna**



I CAVALIERI *della* **REGINA**

**THE TIS
FILM**

Distribuzione
CEI - INCOM



olivetti
Lettera 22

Lettera 22

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