

★ Prendi l'elo-
quenza, e
torcile il collo...
Prendi la poesia,
e torcile il collo...
Sono gli avver-
menti che gli o-
mini danno a se
medesimi, quan-
do cominciano a sentire il pericolo delle proprie infatuazioni. Ma la cosa si ag-
grava, se l'America aggiunge a quel ritornello il suo versetto, che suonerebbe:
- Prendi la diva, e torcile il collo. - Tanto più dove, ad un'operazione di
qualità così barbara e straziante, ci metta in condizione di dover applau-
dirlo. Nella DONNA DEL GIORNO vediamo ad un certo momento Jean Harlow
sulla sedia elettrica del parrucchiere, sotto quel casco miracoloso e sempre
incredibile che trasforma i ricci d'acciaio in ricci permanenti. Il volto impia-
strato di una crema bruna rivela un residuo tutt'altro che lusinghiero della
macchiera che ha interessato mezzo mondo.

BIANCO E NERO

★ Abbiamo ac-
cettato la
commedia ameri-
cana quando ci
veniva da Lu-
bitsh; e Lubitsch
riusciva ad ingan-
narci col prover-
biale sistema di

fabbricazione del formaggio: *si prendono dei buchi*, ecc. L'abbiamo accettata,
quando ci veniva da Capra che, sotto la superficie della commedia, annidava
la densità delle sue osservazioni psicologiche, sociali e di costume. Ma cominciamo
ad impensierirci quando la commedia diventa formula, e la formula a sua volta
scade a ricetta, come ne LA DONNA DEL GIORNO. Nessuno chiede al cinema
d'essere uno spettacolo che si guarda col capo tra le mani; ma si potrà sem-
pre esigere che l'evasione nei continenti del sogno e della fiaba (tanto più
se fiaba moderna) rispettino la suscettibilità di chi, alla sala di proiezione,
giunge dalla vita che non fa complimenti, che è dura e scomoda.

Non crediamo che, neanche in America, ci siano dei miliardari, la cui profes-
sione, nel momento in cui si mostrano al pubblico, sia quella di essere can-
didi e disarmati fino alla scemenza; disarmati soprattutto nei confronti delle
loro capricciose figlie, che con un gusto ormai troppo abituinario si assu-
mono di continuare la specie, di scialare l'eredità dell'eredità di acca-
gi.

UNA NOTTE. Non crediamo che il vecchio proverbio per cui l'amore fugge
chi lo insegue ed insegue chi lo fugge possa controllarsi in quella sfaciatata
maniera messa in circolazione dai 'primi attori' americani. Se per qualche
'patito' senza speranza può essere consolante ed incoraggiante il vedere che
talvolta, a certi fortunati mortali, l'amore delle più belle ed irraggiungibili
donne del mondo cada sul capo come una pera matura, bisognerà pure tener
un premio fattissimo e ben meritato.

Che se proprio il cinema vuol essere un'officina di illusioni, perché smontare,
sia pure per un solo istante, la bellezza, in cui tutti crediamo, di Jean Harlow?
Altra domanda: perché approfittare della rapidità del dialogo per farli tra-
volgere le più annose e standardizzate battute dei giornali umoristici? E in-
fine: come accettare Spencer Tracy in una parte tra il lusco e il brusco,
quando è ancor così viva nella memoria di tutti l'alta, religiosa sua interpre-
tazione della figura del sacerdote in S. FRANCESCO?

★ Il PARADISO DELLE FANCIULLE? Un paradiso per lo spettatore. Ci si siede al
proprio posto come sulla poltrona di un 'rapido' che percorrerà distanze
chilometriche, con la massima puntualità e mantenendo il più perfetto orario.
La prima forza di questo film è di avere equilibrato le proporzioni delle scene,
il rapporto degli episodi, in modo che l'allungamento del metraggio non ge-
neri l'impressione del gonfiato e del mastodontico. È il colosso di Rodi con
dall'illusione ottica di essere grande al vero. Può essere simbolico che uno
dei *girls* più felici sia affidato ad un elefante (quello che spruzza Sandow),
e non per questo ci rimetta di agilità.

Sono parecchi i punti di vista positivi da cui può essere guardata questa bio-
grafia cinematografica e romanizzata del 'grande Ziegfeld'. Ne segnaliamo
intanto uno tecnico. Nella sua immensa mole, il PARADISO DELLE FANCIULLE
porta su scala gigantesca la tendenza, affermatasi negli ultimi grandi film
'rivista': quella di sostituire i movimenti di scena ai movimenti di macchina.
E, presso in campo lungo, denuncia questo movimento.

Il 'torione bianco su cui', svolge la prima delle 'folle' viene avvitato in
un 'carrello' elicoidale; ma è il torione stesso che gira fino al momento in
cui la macchina riprende lei l'iniziativa e, indietreggiando, continua questo
'moto perpetuo'. Così il più lungo, o almeno uno dei più lunghi carrelli che
la cinematografia ricordi - d'un metraggio esattamente proporzionale a quello
del film - rimane diviso tra il palcoscenico e la macchina. E invero i movi-
menti di macchina sono troppo grati ed astratti: in certo senso, troppo
facili; mentre, passando alla scena, questo movimento acquista di concre-
tezza. Crea un senso di resistenza in una materia che, così fastosa ed irreale,
potrebbe perfino generare l'impressione del sogno o della stravaganza.

Altro particolare interessante: la sceneggiatura. Che, per aumentare le di-
mensioni dello spettacolo, non ha infilato le situazioni od i quadri, ma si è
limitata ad allargare i ritmi dei dialoghi, ad aprire, per così dire, il compasso
di ciascuna scena. Quanto allo spirito del film, non ci sazzeremo di ripetere
che anche stavolta il cinema americano dà prova di saper riuscire perché
crede in ciò che fa. In certi passaggi, la passione di Ziegfeld per le proprie
imprese è sentita come la passione di un pioniere, ed è resa con altrettanto
entusiasmo e trasporto. Si capisce perfettamente come il pubblico possa
esserne travolto.

★ È un trucco propagandistico non molto nobile ma efficace quello di sotto-
lineare la causa 'giusta' con dei personaggi simpatici o addirittura belli.
Presentare dunque Loretta Young come meticcina indiano-spagnola, significa
intercedere per la mancanza delle razze da parte di tutti quelli a cui piace
Loretta Young. Problema che in questo film viene ad essere contaminato da
un altro problema: quello della giustizia. Se dunque i bianchi sparano sui
pellorose come se fossero conigli, il loro contengo è condannato dall'esistenza
della fanciulla, frutto della parità fra due tipi di abitanti del nostro mondo.
Ecco il meccanismo morale di RAMONA, film distinto almeno dal fatto di avere
una tesi, seppure una tesi semplicista. Non saremo però, in questo caso spe-
ciale, troppo severi con quelli che trascurano la tesi in favore della fattura,

★ Le proporzioni di uno spettacolo sono in stretto rapporto con la sua orga-
nicità, e ci domandiamo: basta la vicenda, non ricchissima, della vita di
Florenz Ziegfeld, come l'hanno ricercata soggettisti e sceneggiatori a svilup-
pare una così ricca moltiplicazione di episodi tutti necessari, talché l'atten-
zione dello spettatore regga per le tre ore dello spettacolo a 'lunghissimo
metraggio'? Forse il nuovo tentativo, per quanto animoso e brillante, paga
un po' lo scotto di non aver osato a fondo, di aver ripiegato su un lieve (e
senza dubbio perdonabile) compromesso. In sostanza, l'arricchimento del film
non è stato ottenuto dal di dentro, ma dal di fuori: moltiplicando cioè l'ormai
nota 'rivista' filmata in un film di riviste. Riviste intere qui tengono il posto
che nelle pellicole di proporzioni normali era occupato dai numeri di riviste.

Si dice comunemente che la grande gloria di Ziegfeld, nel campo dello spet-
tacolo, sia soprattutto consistita nella creazione delle *girls*, di questo nuovo
e vittorioso esercito della bellezza. Ma nella vicenda del PARADISO DELLE
FANCIULLE, quest'invenzione non appare sufficientemente sottolineata; men-
tre poi la tecnica medesima dell'esecuzione fa sì che, nell'apoteosi delle
girls, quelle che meno si vedono son proprio le *girls*. Perché la sostituzione del
movimento della scena a quello della macchina costringe ad un prevalente uso
dei campi lunghi. E le *girls* non appaiono che sul remoto fondo di un bi-
nocolo rovesciato.

Narrare la vita di un uomo è un po' giudicarlo. E ciò che qui manca è pro-
prio un giudizio, sia pure implicito, sull'opera di Ziegfeld. Egli fu certa-
mente l'inventore di un gusto: nella scenografia, nello stacco dello spettacolo,
nel modo medesimo di presentarsi la donna di scena impigliata in enormi
armature piumose o metalliche. Ora, nella favolosa ricostruzione che il film
dà di quel gusto (sensibile anche nell'accompagnamento musicale, che ar-
riva ad amalgamare il jazz con Puccini e Liszt nel più strano *liberty* melodico
ed armonico), non si arriva a capire se gli autori corazzano o dissentano da
Ziegfeld, se si compiacciono di quel gusto sfarzoso e godano di riviverlo e
farcelo rivivere, oppure ci offrono il documento come un dato storico e superato.
La morte di Ziegfeld spiega veramente i limiti dell'arte e della espressività di
William Powell, che cade nel floreale e nel 'possoso', non appena venga meno
la possibilità dei toni bruschi, spregiudicati e virili. Abbiamo poi il sospetto
che, in qualche punto, la Rainer sia tradita dal doppiato. Intendiamoci: è
difficile chiedere al doppiaggio qualche cosa di più di quanto l'incredibile
maestria dei migliori doppiaggi italiani ha ormai raggiunto. E PARADISO DELLE
FANCIULLE fornisce una di queste prove magistrali. Ma la perfezione toccata
nella scena dell'ultimo dialogo telefonico con Ziegfeld (che è anche il capolavoro
della Rainer) fa rammaricare che in taluna delle sequenze iniziali il
ritmo - il senso della parola (non parliamo di sincronismo in senso stretto)
non si siano modellati esattamente sulla mimica originale, la quale si produce
pertanto come qualcosa di autonomo e (in alcuni istanti) sproportionato.

★ In due modi diversi, questo film pone il problema del colore, ma non lo ri-
solve né nell'uno né nell'altro senso. Potrebbe sembrare che la trama di
RAMONA volesse dimostrare l'efficacia della voce del sangue, ma l'intenso abra-
ccio con cui la donna saluta il cugino bianco proprio nel momento in cui
essa va a seppellire l'amato indiano, rappresenta un enorme punto interroga-
tivo. È una donna ibrida in quanto rappresenta un miscuglio di due razze
e anche perché le ama ugualmente nei suoi rappresentanti. Volendo essere
coraggiosi, bisogna va vedere, per es., il dramma di una donna indiana
che, innamorata di un bianco, si sente tuttavia attratta verso la propria razza.

dato che si tratta di un film a colori. Nell'unica scena del film in cui si sente l'attività di un senso creativo - quella in cui, all'improvviso, cadono dagli alberi di frutta quei ladroncelli di ragazzi come prugne mature - in questa scena si vedono su un tavolo piatti di frutta fresca: mele, ciliege. E vi viene l'acquolina in bocca. Mentre in complesso il colore rende finora l'immagine cinematografica molto meno naturale o molto più artificiosa di quella monocroma, in certi dettagli esso produce una naturalezza stupenda che aumenta notevolmente le capacità documentarie del cinema. Ci sembra che il colore faccia effetto in tutti quei casi in cui esso non rappresenta un complemento tecnico a individuare le diverse parti della vicenda, ma che, analizzando il processo di produzione, un film come LA BAMBOLA DEL DIAVOLO, per es., non dovrebbe essere considerato dal critico un tipico "giallo-orrido", con trucchi tecnicamente perfetti e il cui scenario è dovuto per caso a un uomo che si conosceva come grande regista: Erich von Stroheim. Bisognava mettere in rilievo invece che qui si trattava di una forte concezione tipicamente stroheimiana, che non poteva essere portata a termine per mancanza della regia personale dell'artista. Possibile che non abbiano suscitato nessun ricordo i motivi satanici della donna zoppa, della serva menticcata, le caricature dei poliziotti e dei banchieri - sintomi inconfondibili del grande stile di Stroheim? E certe strade di Parigi, vetate di nebbia misteriosa ma subito tornate al pubblico per divertirsi sulla vicenda d'un equivoco e di duemila lire peregrine nell'ambiente d'una casa di moda. Già s'era detto: CONTESSA DI PARMA, il film della moda. Errore. Una frase del genere prevede la tesi e mette tutti in guardia. Ma, chi ha visto il film, è stato man mano preso in un'ombra di serena avventura in cui la moda ha servito solo a dare eleganza e a far risaltare l'interessante bellezza - cruda e complessa - di Elisa Cegani, protagonista, e la freschezza di Maria Denis, sfacciatamente maliziosa e carina.

Il racconto è costruito bene; le trovate giocano al momento opportuno e quindi il film corre via, preciso e sicuro, senza dilungarsi, senza insistere su elementi magari suggestivi ma che avrebbero potuto essere dispersivi, con una tecnica attenta e lieve al medesimo tempo. La trama finale della guida scorrevole è di grande effetto ed è piaciuta molto; meno è piaciuta, ad un pubblico speciale, la satira di certi titoli (lo zampino del più sincero Blasetti). Precisare le scene migliori? Quando un film è consegnato in un modo così serrato non si distinguono. Si può notare che i paesaggi piemontesi che ogni tanto compaiono, sono colti con molta esattezza e suggestione: opachi, lontani, romantici... Antonio Centa, l'attore principale, è stato impiegato in CONTESSA DI PARMA in un modo più completo che nei suoi precedenti film (BALERINE e SQUADRE BIANCO): ha una recitazione tutta scatti ma efficace. Concludendo con CONTESSA DI PARMA Blasetti ha soprattutto mostrato tre cose: un'abilità indiscutibile della tecnica in un senso più conciso e più espressivo; un'abilità indiscutibile di manipolare la commedia; una furberia commercialmente redditizia qual è quella di giocare sull'equivoco borghese come realtà e borghesia come aspirazione. E proprio questa furberia dà la dimo-

strazione che Blasetti con questo film non si è smentito, perché, al contrario di quanto generalmente avviene per certa cinematografia la sua è una furberia polemica che conclude e conclude positivamente. CANDIDO

Ma i produttori cinematografici amano più i problemi che le loro soluzioni. Altrettanto iridescenti sono i colori che tingono lo schermo. Una conseguenza del sistema sottrattivo che vuol raggiungere certi colori puri mediante la sovrapposizione di tinte composte, è l'impressione dei valori elementari che dovrebbero servire come base della composizione coloristica: il prevalere di un blu-verde smeraldino e di un arancio vago - colori che non sanno distaccarsi dagli altri e che perciò sciolgono la composizione dell'immagine in una promiscuità generale. Ma quest'imprecisione tecnica ha finora poca importanza, data che non si fa nessun tentativo per adoperare il colore come mezzo di vera espressione, ma come un'accettazione di motivi già per se stessi "pittoreschi": paesaggi, costumi. Il troppo giallo dei campi di grano, il troppo blu delle montagne non contribuisce al racconto, anzi ne detrae l'attenzione. È molto evidente, inoltre, che non si sa ancora separarsi dalla tecnica di illuminazione tradizionale del bianco e nero. Si mira a contrasti forti, ad un gioco di ombre e di riflessi. Per colmo di disgrazia, agli estremi dell'illuminazione la tinta si perde completamente: i riflessi sugli oggetti colorati risultano bianchi, le ombre risultano nere. Ora è una regola fondamentale - oseremo dire della logica pittorica - che un colore non debba svilupparsi nella propria gamma tonale fino al punto da perdere il proprio carattere, ossia fino a diventare bianco o nero. La "declinazione" di un colore, causata dal gioco della luce sulla superficie di un corpo, non deve distruggere la base rappresentata dal colore stesso, perché anche la luce è colore.

★ Non basta che il critico sia uno spettatore più sensibile, più colto, più cosciente. Proprio nel caso del cinema è necessario che egli non si contenti di apprezzare il prodotto finale ma che, analizzando il processo di produzione, riesca a individuare le diverse parti della cui coincidenza risulta l'opera. Un film come LA BAMBOLA DEL DIAVOLO, per es., non dovrebbe essere considerato dal critico un tipico "giallo-orrido", con trucchi tecnicamente perfetti e il cui scenario è dovuto per caso a un uomo che si conosceva come grande regista: Erich von Stroheim. Bisognava mettere in rilievo invece che qui si trattava di una forte concezione tipicamente stroheimiana, che non poteva essere portata a termine per mancanza della regia personale dell'artista. Possibile che non abbiano suscitato nessun ricordo i motivi satanici della donna zoppa, della serva menticcata, le caricature dei poliziotti e dei banchieri - sintomi inconfondibili del grande stile di Stroheim? E certe strade di Parigi, vetate di nebbia misteriosa ma subito tornate al pubblico per divertirsi sulla vicenda d'un equivoco e di duemila lire peregrine nell'ambiente d'una casa di moda. Già s'era detto: CONTESSA DI PARMA, il film della moda. Errore. Una frase del genere prevede la tesi e mette tutti in guardia. Ma, chi ha visto il film, è stato man mano preso in un'ombra di serena avventura in cui la moda ha servito solo a dare eleganza e a far risaltare l'interessante bellezza - cruda e complessa - di Elisa Cegani, protagonista, e la freschezza di Maria Denis, sfacciatamente maliziosa e carina.

★ Basati sul virtuosismo degli attori, ballerini, cantanti, i film del tipo di SEGUENDO LA FLOTTA si servono della trama soltanto come pretesto - e non c'è niente di male. Ma appunto per questo ci dispiace che, dovendo raccorciare il film, si abbia lasciato intatto uno schematico racconto di derivazione di alcuni "numeri" di danza e di canto, che sono l'essenza di un tale film. Era anche più galante che opportuno restringere l'attività del maestro Fred Astaire a favore dell'allieva Ginger Rogers. Strano poi che film di questo genere vengano considerati in America come strumenti di propaganda per la flotta. Chi si fa marinaio nella speranza di poter danzare e ballare giorno e notte a bordo non farà certamente la gioia del capitano. Inoltre ragioni di gusto consiglierebbero di riservare certi spettacoli ad ambienti più adatti.

★ Perché Blasetti ha fatto CONTESSA DI PARMA? Indubbiamente da SOLE che fu il suo primo film, o anche da VECCHIA GUARDIA, il film che ha ottenuto di recente tanto successo in Germania, il salto è notevole. Ma questo, in fondo, non ha importanza, perché un regista può ben divertirsi a quando in quando. Ci son registi in America, tipo Van Dyke, che si divertono assai di più. Si vuol dire soltanto che poteva divertirsi meglio, senza abbandonarsi alle amare di una Melnati troppo in caricatura o di un Gallini che gesticola come se dovesse sconvolgere l'universo.

C'è poi da notare che porre un equivoco come perno dell'azione è un salvataggio notevole perché l'equivoco possiede ormai un meccanismo risaputo: imbroglia e imbroglia, alla fine si sa che tutto verrà chiaro e che i salmi termineranno in gloria. Malgrado l'abilità degli sceneggiatori i mezzucci affiorano allo scoperto, anche se sapientemente nascosti con la rapidità dell'azione. Citiamo, come esempio, l'episodio in cui la Cegani entra nell'albergo dice, per darsi un contegno di fronte a un sospettoso portiere, che aspetta la signora... Un nome buttato a caso: la signora Rossi che è guasta perché è la proprietaria della Casa di Moda dove lei è impiegata come indossatrice, la quale signora Rossi si trova, proprio in quel momento, a passare di là... Artificiosa è sembrata tutta quella manna che capita addosso alla Cegani dopo la fortunata combinazione dell'incontro con la signora Rossi (regalo del vestito, nomina a capo reparto, amicizia viscerata...) e di gran cattivo effetto la frase: "Non si dice *manequin*": in italiano si dice indossatrice", che guasta l'ottima e gustosa trovata finale perché interviene a trasferire il centro d'interesse sopra un'altra questione, del resto già risolta dal film stesso.

La fotografia ci è apparsa discontinua. Gli esterni sono buoni salvo l'uso di schermi troppo forti sul viso di Centa nella scena del caffè all'aperto; gli interni oscillano tra un'illuminazione piena di chiaroscuri e di morbidezze e certi effetti troppo crudi. Alcune volte il viso della Cegani sembra di gesso e ciò a causa dell'illuminazione unidirezionale dall'alto.

★ È proprio assodato che riducendo le dimensioni dell'uomo, e quindi anche quelle del proprio appetito, ad un sesto, si arriverebbe ad una soluzione della crisi mondiale? Forse certi esportatori argentini, che ogni anno buttano nel mare tonnellate di grano, preferirebbero invece che lo stomaco dell'umanità si allargasse sei volte. E soprattutto, siccome gli autori del film ci assicurano che con la riduzione del cervello umano si diminuirebbe in proporzione anche la capacità di ragionare e di volere, non possiamo credere che i terribili nani riuscirebbero a distribuire bene neanche quei pochi viveri di cui avrebbero bisogno. Si servirebbero piuttosto di quei loro pugni avvelenati e tutto sarebbe, a formato ridotto, come prima. Chi ricorda il Lilliput svizzero sa benissimo che non basta essere piccoli per essere saggi. A quel che sembra, considerazioni di questo genere non hanno riserbato delle note insonni al regista Tod Browning. Egli ha ridotto lo strano soggetto de LA BAMBOLA DEL DIAVOLO secondo le norme prescritte, togliendo gran parte delle stravaganze che offrivano gli spunti per la realizzazione di quel grande film che senza dubbio ne avrebbe fatto Erich von Stroheim.

★ Basati sul virtuosismo degli attori, ballerini, cantanti, i film del tipo di SEGUENDO LA FLOTTA si servono della trama soltanto come pretesto - e non c'è niente di male. Ma appunto per questo ci dispiace che, dovendo raccorciare il film, si abbia lasciato intatto uno schematico racconto di derivazione di alcuni "numeri" di danza e di canto, che sono l'essenza di un tale film. Era anche più galante che opportuno restringere l'attività del maestro Fred Astaire a favore dell'allieva Ginger Rogers. Strano poi che film di questo genere vengano considerati in America come strumenti di propaganda per la flotta. Chi si fa marinaio nella speranza di poter danzare e ballare giorno e notte a bordo non farà certamente la gioia del capitano. Inoltre ragioni di gusto consiglierebbero di riservare certi spettacoli ad ambienti più adatti.

★ Perché Blasetti ha fatto CONTESSA DI PARMA? Indubbiamente da SOLE che fu il suo primo film, o anche da VECCHIA GUARDIA, il film che ha ottenuto di recente tanto successo in Germania, il salto è notevole. Ma questo, in fondo, non ha importanza, perché un regista può ben divertirsi a quando in quando. Ci son registi in America, tipo Van Dyke, che si divertono assai di più. Si vuol dire soltanto che poteva divertirsi meglio, senza abbandonarsi alle amare di una Melnati troppo in caricatura o di un Gallini che gesticola come se dovesse sconvolgere l'universo.

C'è poi da notare che porre un equivoco come perno dell'azione è un salvataggio notevole perché l'equivoco possiede ormai un meccanismo risaputo: imbroglia e imbroglia, alla fine si sa che tutto verrà chiaro e che i salmi termineranno in gloria. Malgrado l'abilità degli sceneggiatori i mezzucci affiorano allo scoperto, anche se sapientemente nascosti con la rapidità dell'azione. Citiamo, come esempio, l'episodio in cui la Cegani entra nell'albergo dice, per darsi un contegno di fronte a un sospettoso portiere, che aspetta la signora... Un nome buttato a caso: la signora Rossi che è guasta perché è la proprietaria della Casa di Moda dove lei è impiegata come indossatrice, la quale signora Rossi si trova, proprio in quel momento, a passare di là... Artificiosa è sembrata tutta quella manna che capita addosso alla Cegani dopo la fortunata combinazione dell'incontro con la signora Rossi (regalo del vestito, nomina a capo reparto, amicizia viscerata...) e di gran cattivo effetto la frase: "Non si dice *manequin*": in italiano si dice indossatrice", che guasta l'ottima e gustosa trovata finale perché interviene a trasferire il centro d'interesse sopra un'altra questione, del resto già risolta dal film stesso.

La fotografia ci è apparsa discontinua. Gli esterni sono buoni salvo l'uso di schermi troppo forti sul viso di Centa nella scena del caffè all'aperto; gli interni oscillano tra un'illuminazione piena di chiaroscuri e di morbidezze e certi effetti troppo crudi. Alcune volte il viso della Cegani sembra di gesso e ciò a causa dell'illuminazione unidirezionale dall'alto.

ARPAONE

