

FILMCRTICA



Irene Galter ne «Il sole negli occhi»

Numero 26-27 - Lire 300



BARBARO - BOVI - BRUNO - CALENDOLI - CLEMENTE - DELLA
VOLPE - DE MARTINO - FERRARA - FRATELLI - GIANI - GIANNELLI
MASTROLILLI - MINERVINI - PAOLELLA - QUATTROCCHI - SABBA-
DINI - SANNITA ecc.



Prima Gruppo 1953-54

PRODUZIONE ITALIANA

Frine cortigiana d'oriente

ELENA KLEUS e PIERRE CRESSOY - TAMARA LEES - GIULIO DONNINI - LAMBERTO PICASSO - FRANCO SILVA - JOHN KITZMILLER - C. W. FAWCETT - MINO DORO - JOSE' YASPE - NICO PEPE - BRUNA CORRA' e con ROLDANO LUPI

Regia: **MARIO BONNARD**
Produzione: **ZEUS-MANCA**

Cavallina storna

GINO CERVI - FRANCA MARZI - CESARE DANOVA - MONICA CLAY - PAOLA BARBARA - CLELIA MATANIA - MICHELE RICCARDINI - UMBERTO SACRIPANTE - OSCAR ANDRIANI e con CARLO NINCHI

Regia: **GIULIO MORELLI**
Produzione: **ZEUS-SCIAC**

Violenza sul lago

ERNO CRISA - LIA AMANDA - PETER TRENT - C. HINTERMANN - VIRNA LISI - PATRIZIA DELLA ROVERE e con la partecipazione di GIACOMO RONDINELLA

Regia: **LEONARDO CORTESE**
Produzione: **ZEUS-TORRI**

I cinque dell'Adamello

NADIA GRAY - MASSIMO SERATO - ARNOLDO FOA' - SARO URZI ecc.

Regia: **PINO MERCANTI**
Produzione: **ZEUS-COLANGELI**

PRODUZIONE STRANIERA

El Gringo

JOHN PAYNE - ARLEEN WHELAN - DENNIS O'KEEFE - MARY BETH HUGHES

Regia: **LEWIS R. FOSTER**
In Technicolor

Manon delle sorgenti

JACQUELINE PAGNOL - RAYMOND PELLEGRIN - RELLYS - MARCELLE GENIAT - HENRI VIBERT

Regia: **MARCEL PAGNOL**
Produzione: **MARCEL PAGNOL**

Sul ponte dei sospiri

FRANK LATIMORE - MARIA FRAU - FRANCOISE BOSAY - EDWARD CIANNELLI - LUCIANA VEDOVELLI - CARLO MICHELUZZI - GISELLA SOFIO - LAURO GAZZOLO e con MASSIMO GIROTTI

Produzione: **ZEUS-BOMBA**

Per salvarvi ho peccato

PIERRE CRESSOY - MILLY VITALE - FRANK LATIMORE - ALDO SILVANI - GIANFRANCO NICOTRA - BIANCA DORIA - GINO SINIMBERGHI - OSCAR ANDRIANI e con LILIANA BONFATTI

Regia: **MARIO COSTA**
Produzione: **ORCHIDEA FILM**

Finalmente libero

CARLO DAPPORTO - NADIA GRAY - ALBA ARNOVA - FULVIA FRANCO - LUISA ROSSI - IRENE GENNA - ADRIANA FACCHIETTI - MARISA MERLINI - ALBERTO SORRENTINO - CICCIO BARDI e con GIACOMO RONDINELLA

Regia: **AMENDOLA e MAC**
Produzione: **GLOMER FILM**

La regina della Sierra Morena

AMPARITO RIVELLES - JORGE MISTRAL - MANUEL LUNA - E. FAJARDO

Regia: **LUIS LUCIA**

Carnaval

FERNANDEL - JACQUELINE PAGNOL - MIREILLE PAREY - SATURNIN FABRE

Regia: **HENRI VERNEUIL**
Produzione: **MARCEL PAGNOL**

Il più piccolo spettacolo del mondo

con
POLICINO e i COMPAGNI DELLA FORESTA
Un cartone animato di: **JEAN IMAGE**

In Technicolor

Premiato a:

Venezia, Trieste, Edimburgo e Bombay

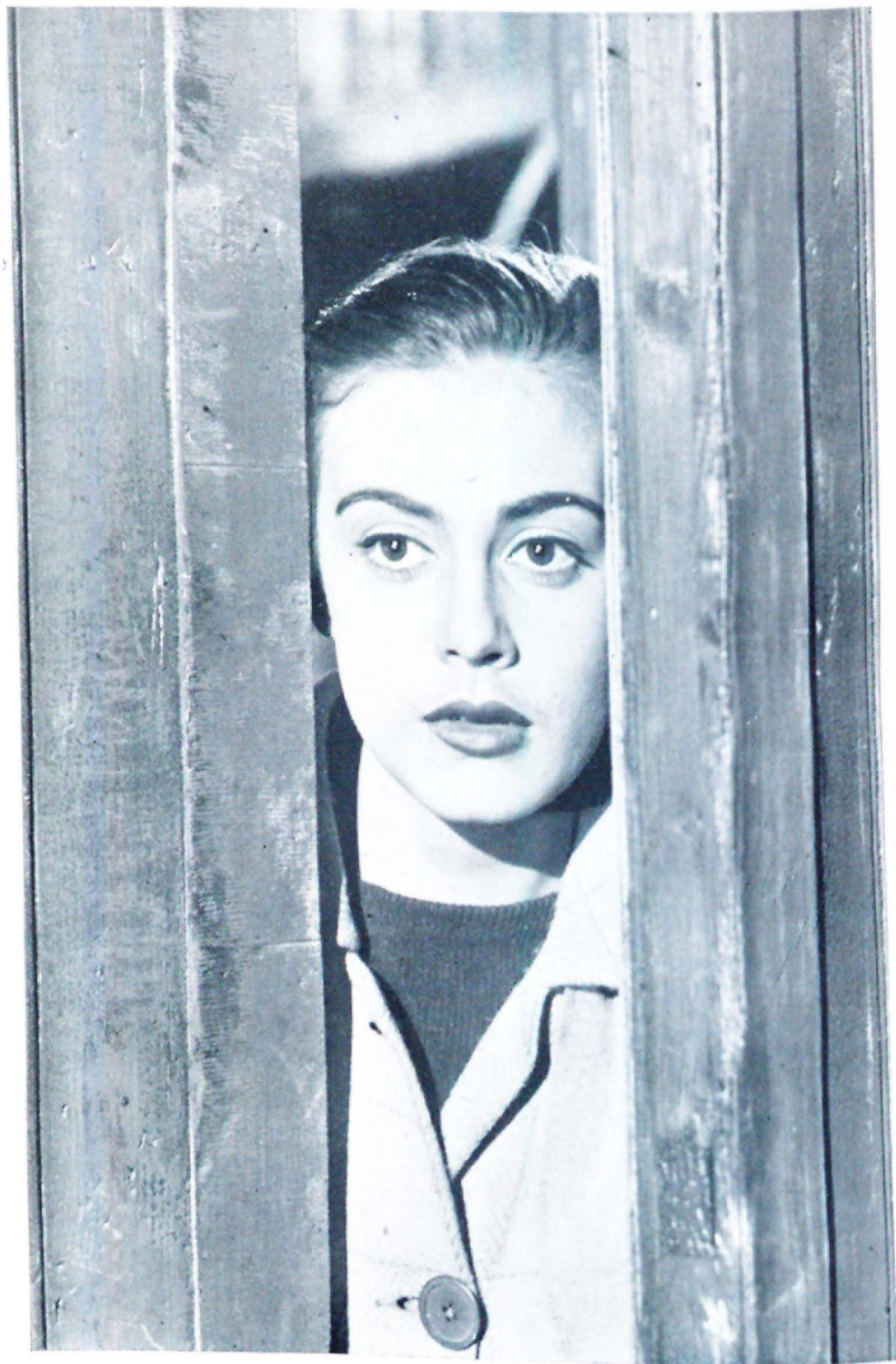


Anni facili di Zampa



«Anni facili» di Luigi Zampa. Sceneggiatura Bruscati, Amidei, Tolarico e Zampa. Interpreti: Nino Taranto, Clelia Matania, Alberto Sorrentino, Alda Mangini. Produzione: Ponti-De Laurentiis. (Distribuzione Paramount)

Napoletani a Milano di De Filippo



«Napoletani a Milano» di Eduardo De Filippo. Interpreti: Eduardo De Filippo, Anna Maria Ferrero, Frank Latimore e Vittorio Sanipoli (Cinefilm)

I vitelloni di Fellini



«I Vitelloni» di Federico Fellini. Sceneggiatura di Federico Fellini, Elio Flajano. Interpreti: Alberto Sordi, Franco Interlenghi, Leopoldo Trieste, Enrico Viarisio, Paola Borboni, Leonora Ruffo e Lida Baarova. (Peg-Cité Films)

Roman Holiday di Wyler



Audrey Hepburn e Gregory Peck in «Roman Holiday» di William Wyler

La cosa più notevole di questo film, oltre alla attenta regia di William Wyler è la rivelazione Hepburn. Interpretando la parte della principessa Anna, soffocata dai protocolli, le visite ufficiali, le cerimonie altrettanto ufficiali, che sceglie la libertà in una città dove questa traspira da tutti i monumenti più o meno storici, Audrey Hepburn si è aperta la strada (scegliendo quella più diritta del cinematografo) al successo. Magrolina, dal viso mobilissimo ed assai espressivo, proveniente da un'ottima scuola quale possono essere i balletti ed il teatro, Audrey dal cognome già famoso, crediamo supererà la propria omonima in breve tempo. Essa dopo Wyler proverà la brillante regia scanzonata di Billy Wilder nel film **Sabrina Fair** e possiamo assicurare fin d'ora che segnerà di nuovo «centro».

Gregory Peck, nella parte del fortunato giornalista che incontra per caso e semiaddormentata la principessa fuggita dalla ambasciata della nazione immaginaria, offre un buon saggio onesto di quella abilità che lo ha portato ad essere il più quotato e più popolare attore del momento. Lo accompagna, in una brillante interpretazione di un fotografo scanzonato ma di buon cuore, il bravo Eddie Albert, già notato l'anno scorso a Venezia per la sua ottima interpretazione del commesso viaggiatore in *Carrie*. Fanno corona a questi tre nomi numerosi attori italiani, inglesi ed americani tutti ottimi caratteristi. La fotografia di Alekan e Planer fa buona giustizia agli esterni romani che sono stati scelti con attenta cura da Wyler.



Un'altra scena del film «Vacanze romane» di Wyler (Paramount)

Sommario

<i>Venezia di distensione</i>	E. B.	7
<i>Omaggio a Pudovkin</i>		
<i>Chiarezza di teorico</i>	Galvano della Volpe	9
<i>Gli anni della formazione</i>	Umberto Barbaro	13
<i>Il vitalismo e le pulci di Chaplin</i>	Giovanni Calendoli	29
<i>Jean Vigo</i>	Giuseppe Ferrara	35
<i>Limelight, analisi di un film</i>	Ada Sabbadini	45
<i>Chaplin, poeta semplice</i>	Roberto Paoletta	58
<i>Il nostro realismo di Van Gogh</i>	Renato Giani	61
<i>Il nostro piccolo Messico</i>	Ernesto De Martino	65
<i>Note e corsivi</i>		
<i>Ricordo di Ruggeri</i>	Arnaldo Frateili	63
<i>La letteratura ci rimette</i>	Marcello Clemente	69
<i>Il convegno della Pace e della civiltà cristiana</i>	Luigi Quattrocchi	72
<i>La pura visibilità dell'arte e il cinema</i>	Arturo Bovi	73
<i>Sintesi della evoluzione economica del cinema</i>	Enrico Giannelli	76
<i>Graziella di Lamartine per un film napoletano</i>	Roberto Minervini	79
<i>Contributi allo studio del neorealismo</i>	Carlo Sannita	85
<i>Nota ad un libro di Ragghianti</i>	Gianni Adinolfi	87
<i>Cinema dell'indifferenza</i>	Enzo Mastrolilli	89
<i>Libri del mese</i>	(a cura di Luigi Quattrocchi)	91



In copertina: Irene Galter protagonista del film « Il sole negli occhi » di Antonio Pietrangeli (Titanus Film Costellazione)

Direttore responsabile: Edoardo Bruno - Direzione, Amministrazione, Pubblicità: Via A. Saffi n. 20, tel. 587-119, Roma - Redazione milanese; presso Rudi Berger, Viale Abruzzi, 15 - Redazione parigina: presso Roger Régent 5, Place Champerret Paris (XVII) - Corrispondente da Barcellona: José Sagré, Bailèu 82, 3^o 1^a - Corrispondente da Londra: Frank Bamping, 19 Prencess Mary House, Vincent Street - Tipografia del Babuino, Via del Babuino, 22 - *Abbonamento annuo:* per l'Italia L. 1500, per l'Estero L. 3000 - Versamenti su c/c postale n. 1/33033 - Gli articoli anche se non pubblicati non vengono restituiti - *Filmcritica* è iscritta al n. 1803 del Registro Stampa in data 18-10-1950 - *Distribuzione Nazionale:* Cidis - La Rivista è in vendita a Parigi: Librairie de la Fontaine, Librairie de la Hune, Librairie de la Sorbonne; a New York: Gotham Book mart; a Chicago: University of Chicago Bookstore; a Hollywood: Universal New 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*

VENEZIA DI DISTENSIONE

In questi mesi qualcosa è mutato: tra la gente c'è più sicurezza pel domani, più tranquillità di lavoro, maggior comprensione. Forse dipende dalla stagione, dal tempo rasserenato, ma forse dipende anche dalla pace degli uomini. Anche il cinema risente di questa rinata speranza di distensione. Da più parti si è ripresa quell'unica abitudine civile che ci è restata: il dialogo. E il dialogo è anche il segno più sensibile della democrazia, la quale non ammette irrigidimenti, non ammette i « sacri principi », non ammette false posizioni dogmatiche che con la cultura non hanno niente, o quasi, da spartire.

Il grande mese del cinema è per più versi quest'agosto balneare, che ci rivede tutti riuniti a Venezia, nell'unica grande manifestazione concepita come mostra d'arte, dove il cinema può realmente dare la misura di sé e di quanto s'è fatto. Ogni volta che si riavvicina questo periodo, ritornano in noi, puntuali, le stesse posizioni critiche, le stesse definizioni, lo stesso stimolante bisogno di incontri. Incontri, si badi bene, di pensiero, incontri di mentalità, di culture, di civiltà anche diverse. Mancava questa forza vitale a Venezia senza la Russia, la Cecoslovacchia, la Polonia: e mancava non perché queste nazioni esaurissero in sé la validità di un pensiero, ma proprio perché, mancando il loro apporto, il dialogo era divenuto monologo, splendido a volte ma improduttivo. Oggi, questo monologo è stato interrotto e si riprende il dialogo che approda ai grandi lidi della libertà, sospinge verso i confini del mondo, allarga i nostri orizzonti.

Questa quattordicesima Mostra del Cinema nasce ora sotto il segno ritrovato della distensione: e non poteva avere migliori auspici. Vedremo se le nostre speranze saranno ben riposte, se gli incontri si tradur-

ranno in fertili scambi di idee — le idee espresse aiutano sempre a comprendere. Sarà facile al lettore capire queste nostre speranze, capire in quale misura questa notizia di distensione, di ripresa di dialogo ci abbia fatto piacere; sarà facile dico perché rappresenta, a ben vedere, la speranza di anni di attività coerente e conseguente che ci ha spinto a fare della nostra rivista proprio un terreno di incontro per gli uomini di cultura, un'apertura verso il cinema come specchio di tradizioni civili e di vita morale.

Sarà facile al lettore che ci ha seguito su questo terreno, che ha al di sopra della polemica degli altri, la nostra serenità e umiltà culturale.

E. B.

CHIAREZZA DI TEORICO

di

Galvano della Volpe

Vsevolod I. Pudovkin è stato tra i più grandi maestri dell'arte cinematografica, e la sua morte è un lutto per il cinema, per la cultura, per la civiltà attuale. Consapevoli della importanza preminente della sua opera di teorico e di uomo di cinema abbiamo inteso dedicargli parte del presente numero, il primo che esce dopo la sua scomparsa, attraverso gli scritti di Galvano della Volpe e di Umberto Barbaro, che possono come pochi vantare competenza al riguardo. Esprimendo la nostra graditudine ai due illustri scrittori, per aver voluto riservare alla nostra rivista le loro testimonianze, ci dichiariamo ben lieti di poter contribuire così alla più degna celebrazione di Pudovkin, in omaggio al quale la Direzione della Mostra di Venezia ha pensato di predisporre eccezionalmente una retrospettiva critica.

Caso unico nella storia dell'arte del Film, Pudovkin è stato un regista che ha raggiunto l'eccellenza nell'arte e nella filosofia dell'arte ad un tempo; sia pur seguito a breve distanza, nel duplice *exploit*, dall'altro regista russo classico, lo Eisenstein, che, come teorico, si confuse talvolta in analogie dell'arte filmica con le altre arti (vedi il *Senso del film*) oppure seppe soltanto riprendere e illustrare (da par suo) motivi estetici fondamentali già scoperti da Pudovkin (vedi la *Forma del film*). Ma la pudovkiniana *Tecnica del Film* (col complementare *Attore nel Film*) resta un capolavoro insuperato, il codice estetico fondamentale dell'arte filmica: e anche sotto questo aspetto (della filosofia o teoria del Film) colpisce nel giusto il nostro Barbaro quando scrive: Pudovkin è il Cinema (vedi l'*Unità* del 2 luglio 1953).

Non è solo la teoria del « montaggio » (di pezzi brevi) come « idealizzazione di tempo e di spazio » che costituisce la *struttura* dell'opera filmica (quella « struttura » in genere nella quale Croce e gli esteti idealisti e misticizzanti hanno visto e vedono lo scadere dell'intuizione pura o arte al grado dell'intellettualità e della pratica e quindi della non-poesia, come ha giustamente ricordato Barbaro, *ibidem*); non è solo questa la gloria di Pudovkin teorico, anche se la principale. (E noi italiani non dobbiamo mai dimenticare l'apporto originale dato da Anto-

nio Gramsci, a proposito della *Divina Commedia*, alla questione estetica fondamentale del rapporto struttura-arte: su cui si può vedere un articolo del sottoscritto nella « *Fiera Letteraria* » del 15 febbraio del corrente anno). Grande merito di Pudovkin teorico è anche di aver avviato la moderna ricerca dei differenti mezzi espressivi dell'Arte (in genere) e quindi della sua natura eminentemente tecnica: come quando ci ha avvertiti che « il soggettista dà soltanto un'idea al regista, un astratto contenuto dell'immagine filmica, ma non la sua *concreta forma* » di « immagine plastica », visiva, « difficilmente riproducibile in parole, ma di effetto impressionante sullo schermo »; senza peraltro perdere di vista la *generica* artisticità dell'immagine filmica (quando ce l'abbia) ossia l'*unità* delle arti, col riconoscere, infatti, anche all'immagine visuale-filmica una « capacità di rappresentazione *simbolica* » o di « astratti concetti » (la « universalità » eminente di ogni opera d'arte degna del nome). Su quest'ultimo punto insistette felicemente Eisenstein (in polemica con gli americani), mostrando le ampie possibilità di simbolismo filmico offerte nella « sfera della giustapposizione-di-montaggio » (con che veniva ripreso e sviluppato il concetto pudovkiniano del montaggio come necessaria struttura del film e quindi della insopprimibilità della struttura in genere nell'opera d'arte vera). Sul primo punto (la « plasticità » dell'immagine filmica) hanno insistito lo stesso Eisenstein, che, allargando il confronto al campo della plasticità pittorica, osservò che « nella pittura la forma nasce dagli *astratti* elementi della linea e del colore, laddove nel cinema la materiale *concretezza* dell'immagine-fotogramma presenta, come elemento, la più grande difficoltà di elaborazione formale », e di recente il regista Gherasimov. Quest'ultimo ha definito la regia cinematografica dicendo che « il regista è un artista capace di svelare con la massima concretezza il contenuto di un'opera letteraria agendo *direttamente* sui sentimenti dello spettatore, conferendo a questo contenuto di immagini la forza e la chiarezza dell'*impressione soggettiva* » (« *I problemi del mestiere nel Cinema sovietico* », in *Cinema sovietico*, n. 1, 1953, Roma). Definizione ch'egli deriva, anzitutto, da una osservazione di Cernysevski: che se « la poesia opera sulla *fantasia* », le cui immagini sono « scialbe e deboli a paragone delle percezioni dei sensi » « le altre arti, come la viva realtà, operano *direttamente* sui sensi », inclusovi ora il Cinema (con la sua visività e conseguente plasticità). Onde egli conclude che « probabilmente non sbagliano dicendo che il Cinema è poesia..., ma dotata, per usare le parole di Cernysevski, della forza e chiarezza dell'*impressione soggettiva* fornita dalla realtà », e che « la fantasia creatrice del regista non

deve... concentrarsi nell'inventare i particolari mancanti (nel soggetto e nella sceneggiatura), ma nell'*incarnare* tutta la ricchezza dei particolari contenuti nelle opere (letterarie o soggetti sceneggiati): dove è ben ovvio che la metafora dell'incarnare sta a indicare la plasticità dell'immagine filmica. (« Ma ogni vero regista, anche se portato all'attività letteraria..., sogna una sceneggiatura ben riuscita *per tradurla in film* »).

Né, d'altra parte, Gherasimov, ritornando sul confronto del cinema col teatro, esista a ribadire che, se nelle opere teatrali « sono limitati per numero i luoghi dell'azione e coloro che vi prendono parte e il tempo dell'azione » (e l'azione umana vi è mostrata « quasi esclusivamente attraverso il dialogo » o letteratura), la cinedrammaturgia invece « si serve liberamente dello spazio e del tempo » (il montaggio!) e però « può rappresentare in pari misura i grandi movimenti di massa », i « conflitti fra gli uomini », la « loro vita », la « loro lotta », con gli stessi « processi del lavoro » (« il che per l'arte del mondo socialista ha un'importanza assolutamente eccezionale ») e « le più sottili sfumature dei pensieri e dei sentimenti del singolo ». E con ciò la preziosa eredità dottrinarial, filosofico-estetica, di V. I. Pudovkin continua a fruttificare in ogni sua parte. E infine anche l'ultima fase dell'attività dottrinarial di P., la fase più spiccatamente polemica e critica contro il pericolo (sempre rinascnte) del *formalismo*, trova così il suo significato giusto: che è non il ripudio del procedimento tecnico-strutturale del montaggio, ma della sua deformazione, come quando si cada nel *calligrafismo*, nel bel *dettaglio visivo* come fine a se stesso. « Le tendenze formalistiche — dice appunto P. in uno dei suoi ultimi scritti, pubblicato nell'*Unità* citata — possono colpire un artista nel modo più impreveduto. Mi è capitato di vedere, in Polonia, un breve film sul lavoro nelle miniere di carbone. Evidentemente il regista intendeva far conoscere agli spettatori, nella maniera più onesta, la vita degli operai e il loro lavoro. Ma, essendosi abbandonato alla *descrizione del particolare*, quel regista perdette a un tratto il senso fondamentale dell'opera, il suo scopo, e ne deformò il contenuto ». E s'intende che, senza un senso fondamentale chiaro, manca all'opera quel simbolismo che la organizza e la fa artisticamente vitale, in quanto realmente *espressiva* o *comunicativa* che si dica (espressione o comunicazione presuppone l'« universale » o un senso generale: anzi si identifica con esso, necessariamente, anche se non unicamente, ché senza « sentimenti » o particolarità da esprimere non c'è « espressione » nemmeno). E insomma, se l'errore del « contenutista » consiste nello scambiare il sentimento, la esteticità (in senso etimologico), ossia la particolarità, con l'universale o senso generale o

« strutturale », l'errore inverso del « formalista » consiste nello scambiare l'universale o strutturale col particolare o sensuale o estetico. Scambio del fine col mezzo, nel primo caso, e del mezzo col fine per secondo (la insufficiente comunicatività o universalità o umanità di tutti i formalisti!). Ma fine e mezzo sono ovviamente, anche nell'arte entrambi necessari e indissolubili. E questo sapeva bene il Pudovkin teorico non goroso di fine e mezzo: questo e non altro il significato della finale polemica pudovkiniana contro il formalismo filmico: contro cioè la tendenza, da parte di tanti registi e teorici, a sostituire il « punto di vista » (generale), o senso strutturale dell'opera, con un « angoletto » visivo (Gorki, cit. da Gherasimov), aiutando la piccola tecnica dei particolari isolati o « belli », che non è che deformazione e abuso della grande tecnica *strutturale* ch'è il montaggio con la sua peculiare capacità di simbolismo filmico. E appunto mediante il libero uso o « idealizzazione » dello spazio e del tempo, in cui il montaggio essenzialmente consiste, si può *rappresentare*, fra l'altro, ciò che ha eccezionale importanza per l'arte del mondo socialista: i movimenti di massa, la lotta degli uomini per la loro vita, i processi del lavoro etcetera; come ci ha ricordato sopra un discepolo russo del grande Maestro.

GALVANO DELLA VOLPE

Gli anni della formazione

di

Umberto Barbaro

I

C'è dunque, su Pudovkin, un errore diffuso di valutazione, da far considerare necessario, a correggerlo, riandare agli anni di formazione del grande regista sovietico, recentemente scomparso?

A primo acchito non sembrerebbe. Il valore dell'opera di Pudovkin è ovunque riconosciuto, e, bisogna anche aggiungere, particolarmente in Italia. Tutti sanno che egli fu più che un grande regista, più che un grande artista: uno dei pochissimi per cui il film è diventato un'arte; e un'arte consapevole — per i suoi scritti teorici, che non sono, anche se ne hanno in superficie l'aspetto, una serie di consigli pratici e tecnici per chi voglia fare del film, ma validi principi estetici.

Questo lo sanno tutti, ed è vero.

Eppure a me sembra che l'immagine che si ha di Pudovkin, in Italia, tanto negli uomini di cultura che nei più superficiali conoscitori, sia un'immagine distorta. E, per esempio: Carlo Ludovico Ragghianti vede i primi scritti sul *Soggetto e la regia* (1) legati all'estetica dei *purovisibilisti* e le tesi (sull'evoluzione dello spettacolo e sul film come momento di sviluppo del teatro) legate alla concezione woelffliniana dell'evoluzione delle forme artistiche. Nel volumetto *L'attore nel film* (2) egli vede il riflesso di « un'estetica di bel timbro idealistico » (3); timbro che doveva suonar similmente all'orecchio di Benedetto Croce, se è vero quanto mi si dice: che il filosofo abruzzese conosceva e apprezzava quei saggi del Pudovkin, dei quali, proprio con il Ragghianti, avrebbe discorso.

(1) I saggi di Pudovkin sono apparsi prima parzialmente ne *L'Italia Letteraria*, *Scenario* ed altre pubblicazioni periodiche. Poi in volume, *Il soggetto cinematografico* (Roma, Ed. d'Italia, 1932); successivamente, con l'aggiunta di alcuni scritti sul problema del film sonoro, raccolti in un volume, col titolo *Film e fonofilm* (Roma, Ed. d'Italia, 1935). L'ultima edizione è del 1950 per le Edizioni de l'Ateneo, Roma.

(2) *L'attore nel film* (Roma, 1939, ed. *Bianco e Nero*) II ed. Roma, 1947, Ed. de l'Ateneo.

(3) C. L. RAGGHIANI: *Cinema arte figurativa*. Einaudi, 1952, pag. 207.

E' questo un modo caratteristico, e sia pur comprensibile, del Croce e del suo discepolo Ragghianti; che consiste nell'enucleare da ogni altrui concezione, anche lontanissima, quanto può collimare colla propria teoria; il modo con cui Croce, in appendice alla sua, racconta l'estetica degli altri, la storia dell'estetica.

Anche l'antologia *L'arte del film* di Guido Aristarco (4), in cui ovviamente Pudovkin ha tanta parte, conclude in bellezza, con Gentile e con Croce. Così che sembra giocoforza acconciarsi all'idea di un Pudovkin idealista, anzi, per varie contraddizioni, incompiutamente idealista, mezzo idealista.

Quanto ai più superficiali scrittori di cose cinematografiche (e sono molti) essi hanno lodato e lodano il Pudovkin dei primi scritti, ma negano e rigettano quello degli ultimi. E, a parte coloro che fanno ciò per tirare quattro paghe per il lessò, gli altri una giustificazione teorica del loro atteggiamento dovranno pur darsela; e non possono averla, se non constatando che il secondo Pudovkin, pur coerentissimo col primo, s'era emendato di qualche labella, liberato di qualche sopravvivenza e residuo, più verbale che effettivo, di posizioni *formalistiche*. O che forse anch'essi, nel primo Pudovkin, hanno apprezzato e trovato da lodare solo qualche espressione verbale, e proprio quelle meno rigorose, perchè sostanzialmente incoerenti all'insieme?

Anche l'artista Pudovkin, l'autore de *La madre* e de *L'Ammiraglio Načimov*, sebbene universalmente tenuto per altissimo, è male o insufficientemente inteso: si sa che il suo tratto caratteristico è essenzialmente quello di un lirico, e lo si contrappone all'epico Eisenstein. E sarà giusto; ma solo a patto che lirico non voglia dire, come per molti sembra voler dire, soggettivo e irrealistico.

E perchè poi considerare quel grande artista, fuori dalla storia, come un fungo venuto su non si sa perchè, dopo una pioggia benefica? In tanto puntiglioso furore per l'informazione accertata, anche a proposito dell'ultimo col-laboratore del più stupido film, l'informazione su Pudovkin è andata, in Italia, poco oltre quella che accompagnò l'introduzione da noi dei suoi primi scritti, più di vent'anni fa. E non sarà male, dunque, estenderla un poco.

Studiare Pudovkin fino a *La madre* significa studiare la sua formazione e il clima dei suoi anni di formazione, significa intendere quanto e da che cosa, egli sia stato formato. Ed anche quanto, colla sua opera, egli abbia contribuito a formare e a trasformare quel clima stesso: e non solo nel campo dell'arte.

II



Le notizie biografiche essenziali, relative a Pudovkin, le conosciamo già, da quanto egli stesso ha raccontato (5) ed hanno raccontato storici del film, biografi e saggi (6).

(4) G. ARISTARCO: *L'arte del film* (Milano, Bompiani, 1950).

(5) In *Film e Fonofilm*, op. cit.

(6) Tra questi: N. A. Lebedev, *Očerki istorii Kino v SSSR* (Tom. I, Moskvà, 1947); N. Iesuitov, *Pudovkin* (Isd. Iskusstvo, Moskvà, 1937); A. Mariamov, *Narodnii artist SSSR Vsevolod Pudovkin* (Goskinoisdat, Moskvà, 1951).

Vsevolod Pudovkin è nato a Pensa nel 1893. Il padre, di estrazione piuttosto contadina che piccolo borghese, dapprima commesso, poi commesso viaggiatore, lo portò con sé a Mosca nel 1897. Quivi Pudovkin frequentò il ginnasio e poi l'università, nella sezione di scienza naturale, facoltà fisico-matematica. Di temperamento vivacissimo e spinto da vari interessi, Pudovkin s'interessò fin dalla prima giovinezza, oltre che di scienza, di letteratura e di arte: grande lettore, amatore appassionato di pittura, buon conoscitore di musica. I corsi universitari finirono, per lui, nel 1914: al momento di dare l'esame di Stato finale, Pudovkin fu chiamato alle armi, poichè era frattanto scoppiata la guerra, e mandato al fronte come artigliere. Fu ferito e, ferito, fatto prigioniero e mandato in un campo di concentramento presso Kiel, in cui erano, oltre che russi, anche polacchi, francesi, inglesi. Pudovkin ne approfittò per studiare queste lingue. Nel 1918 vi fu una rivolta di marinai a Kiel e fermenti di rivolta in tutta la Germania: il Kaiser fuggì. Molti prigionieri di guerra, in quell'occasione, riuscirono a scappare: e tra questi Pudovkin. Nel novembre 1918, rientrato a Mosca, accetta un piccolo lavoro, come scritturale in un ufficio; nelle ore libere riprende straccamente a studiare le sue dispense e i suoi libri universitari. Per interessamento di un suo antico insegnante, entrò poi come chimico nella fabbrica *Fosghen n. 1* e vi rimase fino al 1920, anno in cui entrò, come allievo, nella prima scuola statale di cinematografia dipendente dal Commissariato per la Pubblica Istruzione, retto allora da Lunaciarski.

« La mia carriera cinematografica, scrive Pudovkin, ha avuto origine per puro caso; fino al 1920 io ero un chimico e, per quanto fossi un buon intenditore delle altre forme d'arte, consideravo col massimo disprezzo il cinematografo. Come moltissimi altri, non ammettevo che il cinema potesse essere un'arte: lo ritenevo un surrogato del teatro ».

Dodici anni prima, nel 1908, Leone Tolstòj aveva fatto sul cinematografo alcune dichiarazioni acutissime, sottolineando l'importanza del cinema quale mezzo che consente di superare le strettoie e le convenzioni del teatro: « Questo trucco che si fa andare con la manovella, sovrverte qualche cosa nella nostra vita di uomini e nella nostra attività di scrittori. E' una rivolta contro i vecchi metodi dell'arte letteraria, un attacco, un assalto... Ma tutto ciò a me piace... E', se volete, più vicino alla vita... Quando io scrivevo *Il cadavere vivente* mi strappavo i capelli e mi mangiavo le mani dal dispiacere e dalla rabbia: perchè non mi era dato di aggiungere un maggior numero di scene, di quadri, nè di poter trasferire l'azione dall'uno all'altro di essi. Maledette impalcature teatrali, che stringono alla gola il drammaturgo... » (7).

Leone Tolstòj aveva dunque capito, che il cinema è un fatto artistico importante, che esso è un fatto importante umanamente, anche al di là dell'arte; che l'importanza artistica del cinematografo sta nella possibilità dei cambiamenti di luogo e di tempo (cioè, si dirà in seguito, nel *montaggio*)

(7) Cfr. UMBERTO BARBARO: *Tolstòj e il cinema* (in « Cinema », a. III, n. 51, 1938). A quanto è ricordato in questo articolo si può aggiungere che Tolstòj scrisse, per il cinema, un soggetto, che rimase irrealizzato, *Peter Chlebnik*.

e nelle sue possibilità realistiche, nella sua vicinanza alla vita. E veramente che qualcuno abbia potuto capire tutto questo nel 1908 sembra quasi un favoloso miracolo: a compiere il quale ci voleva il genio di Leone Tolstoj.

Altri si posero presto la questione dei rapporti del teatro col cinema e sull'artisticità o meno del film. Nel 1912, Mayerhold scriveva: « Al cinematografo, a questo idolo delle metropoli di oggi, si dà, da parte dei suoi sostenitori, un'importanza esagerata. Il cinematografo ha un'effettiva importanza per la scienza, potendone offrire dimostrazioni evidenti; il cinematografo può essere un giornale illustrato (« fatti del giorno ») e, per molti, esso serve come surrogato dei viaggi (orrore!); ma per il cinematografo non c'è posto sul piano dell'arte, quand'anche esso sia limitato a un posto di servizio » (8). Anche molto tempo dopo, nel 1929, in risposta ad un referendum sul film sonoro (10) Meyerhold, negando — naturalmente! — che il parlato, il film « chiacchierato », come egli diceva, costituisca un progresso rispetto al *muto*, sostiene che « la mirabile possibilità di condurre l'azione dello spettacolo in luoghi diversi con mutamenti repentini, anche il teatro può comodamente esplicitarla. Il problema è tutto di possibilità finanziarie ».

L'anno seguente, 1913, il grande poeta Vladimir Maiakovski, rispondeva negativamente alla domanda posta dalla *Kino-Gazeta*: Può il cinematografo essere un'arte autonoma? Ma doveva, più tardi, ricredersi (10).

Nel 1916, alcuni uomini di teatro organizzarono a Pietroburgo una discussione sulla minaccia che lo sviluppo del cinematografo rappresentava per il teatro. Un regista teatrale di eccezione, Costantin Stanislavski, rispose: « Molti temono la vittoria del cinema sul teatro, si agitano, scrivono, discutono; ma nessuno tenta di imparare che cosa sia il cinematografo. Noi, infatti, non conosciamo nè i suoi mezzi, nè le sue possibilità; non sappiamo se la recitazione dell'attore sullo schermo sia un'arte o un mestiere, o qualche cosa di diverso, una terza cosa, nuova, che prima non avrebbe potuto esistere. Prima di spaventarsi e di gridare sulla rovina della civiltà artistica, che lo sviluppo del cinematografo starebbe per provocare, bisogna apprenderne le leggi; dopo di che si potrà o benedirlo o scagliargli anatemi. Il cinematografo non può sostituire il teatro, ma se noi impariamo a conoscerlo e lo prendiamo nelle nostre mani, esso potrà dedicarsi all'elevazione culturale del popolo, potrà sollevare le masse alla vita culturale; e questa è sicuramente una cosa importante e bella ».

Fu in seguito a questa discussione che gli attori del *Teatro dell'arte* tentarono di « prendere nelle proprie mani » il cinematografo e di creare un *Cinematografo dell'arte*: iniziarono la realizzazione di un film tratto da *La madre* di Massimo Gorki, ma l'esperimento fallì evidentemente, così che non fu neanche portato a termine.

Si potrebbero elencare numerose dichiarazioni dello stesso genere, in Russia e fuori (11); per trovare giustificazioni del cinema come arte, dopo

(8) VSEVOLOD MEYERHOLD: *O Teatre* (Moskvà, 1912).

(9) In « Sovjetski Ekran », 1929, n. 21.

(10) MARIAMOV, op. cit., pag. 11-12.

(11) Nel 1916 Antonio Gramsci pubblicò sull'« Avanti! » un articolo, *Teatro e cinematografo* (ripubblicato in *Letteratura e vita nazionale*, Einaudi, 1951. Gramsci sostiene che il pubblico « con una « pura e semplice distrazione visiva », di quanto non possa fare il teatro. Lo scritto è straordinariamente interessante e si presta a considerazioni di molto rilievo, che esulano però dall'argomento qui trattato.

III

quella di fulminea prontezza di Tolstoj, si dovrà aspettare ancora: e saranno i primi, incerti e spesso stravaganti, tentativi di Ricciotto Canudo, di S. A. Luciani, di Louis Delluc; personalità interessanti, non però quanto le figure di primo piano citate fino ad ora (12).

Qual'è la ragione della comprensione di Tolstoj e della incomprendimento degli altri? Non è difficile arguirlo. Tolstoj considerava le possibilità del cinematografo, gli altri le sue realizzazioni, i film che conoscevano. Pudovkin, infatti, spiegando la sua prima considerazione del film come di un antiartistico surrogato del teatro, scriveva: «Una tale opinione non può meravigliare, se si considerano i brutti film che si vedevano allora» (13).

Brutti film indubbiamente, nella stragrande maggioranza, quelli che si erano prodotti, fino allora, in Francia e in Italia, i due paesi di maggior produzione cinematografica in quel primo tempo; e in Svezia e in America, non meno che in Russia (14). Per intendere il processo per cui il film, questo spettacolo da fiera e da baraccone, diventa un'arte, occorre ripercorrere brevemente la sua evoluzione fino agli ultimi anni della prima guerra mondiale e ai primi di quel dopoguerra: che sono gli anni che interessano per gli esordi di Pudovkin. E occorre considerare quest'evoluzione da un punto di vista, che non è quello abitualmente adottato nelle storie del cinema.

I primi film sono, quasi tutti, caratterizzati da una tendenza popolaresca a forti tinte demagogiche. Si tratta di uno spettacolo molto redditizio, di uno spettacolo però che, per coprire i costi elevati della propria produzione, aveva bisogno di un grande pubblico popolare, giacché la borghesia, alta e bassa, se ne disinteressava. Per conquistare questo largo consenso nel popolo, la linea di minor resistenza, immediatamente trovata dai produttori, fu quella di adulare il popolo. Trovata non difficile, ché si trattava semplicemente di seguire la scia della più diffusa letteratura popolare. E quasi tutti i film dei primi tempi del cinema sono, ovunque, costruiti sui temi e sui soggetti dei grandi romanzi popolari: da una parte i poveri — ma onesti —, dall'altra i ricchi — ma corrotti e corruttori; angeli di bontà da una parte, geni del male dall'altra. Era il tempo, per dirla con una frase, spesso ripetuta, di Béla Balázs, in cui, nei film «i bei vestiti indicano cattivi sentimenti»; una demagogia dunque del tipo di quella de *I misteri di Parigi* dell'antico dandy ed idolo dei salotti del faubourg Saint-Germain, Eugenio Sue, per prende uno dei primi modelli del genere. Demagogia, cioè bassa e assai dubbia adulazione del popolo sovrano, come si diceva con sprezzante ironia; non interpretazione ed espressione dei reali sentimenti e bisogni del popolo; demagogia lontanissima dal socialismo, anche all'acqua di rose, come si può intendere fino in fondo dall'ampia e caustica analisi che, de *I misteri di Parigi*,

(12) Sui quali cfr. G. ARISTARCO: *Storia delle teorie del film*. Alle bibliografie dell'Aristarco si può aggiungere: C. L. RAGGHIANI: *Luciani e Canudo*, in *Cinema*, etc. op. cit. e U. BARRABO: *Ricordo di S. A. Luciani* in «*Filmcritica*», 1951, n. 2).

(13) *Film e Fonofilm*, op. cit.

(14) Un'idea della produzione cinematografica russa dal 1907 alla Rivoluzione si può avere dal volume: VEN. VISCNIEVSKII, *Chudogestvennie filmi dorevoluzionnoi Rassiii* (Geskinosdat. Moskvà, 1946). Molte notizie nel primo volume dei ricordi di Gardin (V. R. GARDIN: *L'ospominania*, tom. I (1912-1921), Goskinoizd. Moskvà, 1949).

ha dato, in polemica con Bruno Bauer, Carlo Marx, ne *La sacra famiglia*, analisi che vale per tutta la letteratura del genere (15).

Tuttavia quella demagogia, sebbene edulcorata, sebbene risolvesse abitualmente il problema della miseria con improvvisi e assurdi cambiamenti di situazione e di classe, sebbene prospettasse, come premio per i poveri onesti, quello di entrare nella classe dei ricchi disonesti e prospettasse, come ideale sociale, la pace nell'eterna guerra dell'agnello col lupo, la pace tra le classi, a lungo andare finì col sembrare, col risultare, essa stessa, pericolosa. Il socialismo faceva ovunque progressi ed anche la bassa demagogia del cinema sembrava poter dare esca a quell'incendio impetuoso.

Il cinema cambiò rotta. Si fece appello ai letterati, a quelli mancati, ma anche a quelli generalmente considerati riusciti. E poiché i mezzi finanziari non mancavano, i letterati accorsero. E la conseguenza fu che, se prima il cinema aveva tratto la sua ispirazione dai romanzi popolari, ormai cominciava a trarla dal teatro e dal romanzo borghese. E i letterati, mentre eseguivano, se pure per la più gran parte inconsciamente, la loro funzione di « commessi per le funzioni subalterne della classe borghese », guadagnavano quattrini a palate ed avevano la copertura morale del credere, o del fingere di credere, di compiere una funzione socialmente utile, elevando il cinema alla dignità dell'arte e portando così l'arte a contatto degli strati « inferiori »

(15) MARX U. ENGELS: *Die heilige Familie*. (Come è noto una gran parte della *Sacra Famiglia* è dedicata allo studio di Szeling (Szechlinskii) su *I misteri di Parigi* di E. Sue. Marx mostra come il filantropismo di Sue coincida colla posizione « critica », cioè sostanzialmente idealistica del critico Szeling. Lo studio di Marx è molto importante e attuale.

Ecco una

TABELLA DELLA PERFETTA GIUSTIZIA CRITICA

<i>Giustizia attuale</i>	<i>Giustizia criticamente completata</i>
Denominazione: Giustizia penale.	Denominazione: Giustizia del comportamento virtuoso.
Attributi iconografici: Brandisce la spada per decapitare i malvagi.	Attributi iconografici: Ha in mano un serto per incoronare i buoni.
Scopo: Punizione dei cattivi, carcere, infamia, condanne a morte.	Scopo: Premio dei buoni, vitto gratuito, onori, conservazione della vita.
Il popolo è reso edotto del tremendo castigo inflitto ai cattivi.	Il popolo è reso edotto del radioso trionfo dei buoni.
Mezzi per la scoperta dei cattivi.	Mezzi per la scoperta dei buoni.
Spionaggio poliziesco. Spie vigilano i cattivi.	Espionnage de vertu, spie per vigilare i virtuosi.
Sentenza circa il problema: se uno sia cattivo.	Sentenza circa il problema: se uno sia buono.
Assises du crime. Il Pubblico Ministero segnala i delitti dell'accusato e li denuncia alla pubblica vendetta.	Assise de la vertu. Il Pubblico Ministero segnala le nobili azioni dell'imputato e lo addita alla pubblica riconoscenza.
Stato del delinquente dopo la sentenza.	Stato dell'uomo virtuoso dopo la sentenza.
E' sottoposto a vigilanza speciale de la Haute Police. Viene nutrito in carcere, a spese dello Stato.	E' sottoposto alla vigilanza speciale de la Haute Charité Morale. Viene nutrito e gli viene data una casa a spese dello Stato.
Esecuzione della sentenza:	Esecuzione della sentenza:
Il delinquente sale sul patibolo.	Di fronte al patibolo del delinquente erge un piedistallo sul quale si pone le grand homme de bien. Berlina della virtù.

della società. I cartelloni e i manifesti cinematografici non annunciavano più *drammi di avventure raccapriccianti*, ma ormai prevalentemente *drammi di anime*. Cioè i temi del romanzo popolare, il delitto, la galera, la morte civile, le cortigiane vittime della società, la canaglia dorata, i geni del male in guanti gialli, il vendicatore degli oppressi e i miseri tuguri cedettero il posto agli amori folli, alle passioni perverse, alle rovine finanziarie, al vizio, ai saloni, ai piaceri, ai locali notturni e all'eterno triangolo dell'adulterio. Dal film d'intreccio si passò al film psicologico; dal film ingenuamente popolare al film borghesemente imbecille. E fu un regresso precipitoso, non solo nel contenuto ma anche nella forma. Giacché il movimento delle avventure dei primi tempi, conveniva al film assai più della staticità delle tragedie interiori del dramma e del romanzo borghese. Che portarono il film al continuo e fastidiosissimo impiego della didascalia. Tanta fu la decadenza di quel periodo che quasi nessun film se ne è conservato, e non se n'è conservato nemmeno il ricordo.

Questa tendenza durerà quanto la guerra. La guerra aveva chiuso i mercati, aveva portato il solito aumento di circolante; i film continuavano a rappresentare ottimi affari, affari migliori di quelli di prima. Alla fine della guerra, l'America che era stata tributaria dell'Europa, ne divenne creditrice e, tra le molte cose che impose al vecchio continente, ci fu anche il film. Cosa che provocò una situazione difficile nelle cinematografie europee e, in particolare, la scomparsa di ogni produzione in Italia. Bisogna dire che gli americani il film non ebbero, quasi, bisogno d'importarlo perché esso s'imponesse da sé. L'America aveva seguito una via diversa, nella produzione cinematografica: era rimasta al romanzo popolare; ma, per le condizioni particolari del paese, che ancora permettevano un minimo di avventura e per il ricordo recente delle avventure dei cercatori d'oro e dei massacratori d'indiani, il film americano ebbe un carattere spiccatamente nazionale. I film americani rappresentarono, in tutta l'Europa, una ondata di giovinezza, di freschezza, di salute, fisica e morale.

Nel teatro si diventa grandi attori solo dopo anni ed anni di pratica, lo sapeva già Diderot. Nel film psicologico europeo le illustri attrici cinquantenni, del teatro, raffiguravano le parti di giovinette adolescenti; e il trucco sovraccarico e primitivo, e le rughe dei volti disfatti dagli anni, non solo non sfuggivano, ma venivano enormemente accentuati dalla inesorabilità degli obbiettivi. Specialmente nei *primi piani* di cui si sconsigliava l'uso (16). Di fronte a queste mummie incartacecite appariva Mary Pickford, colla sua fresca grazia biricchina e infantile. Di fronte ai vecchi attori europei, dall'aria sempre un po' equivoca, appariva il sorriso aperto dell'asciutto ed agile Douglas. Altro che attori che sapessero portare il frak! Gli attori americani andavano a cavallo, guidavano l'automobile, l'aeroplano, si arrampicavano sui cornicioni dei grattacieli e si gettavano nelle cascate del Niagara. I saloni di cartapesta (a volta addirittura costruiti con *quinte* teatrali di carta) cedevano il posto alle sconfinite praterie, alle Montagne Rocciose, ai grandi fiumi, ai boschi, alle nevi perenni e ai ghiacciai. Di fronte alla comicità grossolana e forzata dei Cretinetti e dei Polidor, appariva la ineguagliabile ambivalenza tragi-comica del primo artista dello schermo,

(16) Cfr. GOFFREDO BELLONCI: *Estetica del cinematografo* (Roma, in « Apollon », 1916).

Charlot. Di fronte alla complicata psicologia del vizio e della passione e di fronte all'eterno binomio amore e morte, appariva una sana volontà di vivere, di vincere, di realizzare la vita ad ogni costo. Alle psicologie contorte e malate si contrapponevano psicologie primitive, ma sane, violente, ma generose.

Questa parabola del film qui è presentata schematicamente e certo comporterebbe una serie di precisazioni e di limitazioni, di chiarimenti delle anticipazioni e dei ritardi e delle sovrapposizioni e contaminazioni. Tuttavia, nelle linee generali, essa è valida. E spiega molte cose: anzitutto le incomprendimenti del film da parte degli illustri uomini citati di sopra; spiega perché, per tanto tempo, nessuno si interessasse seriamente di film; e spiega perché, quando qualcuno cominciò a interessarsene cominciò col contrapporre il cinema alla letteratura, al teatro-*anfiteatro*, lo chiamerà Luciani. Spiega cioè quel fenomeno, altrimenti inspiegabile, per cui dovendo considerare quel fenomeno, altrimenti inspiegabile, per cui dovendo considerare ciò che lo differenzia dalle altre arti; mentre la dimostrazione più ovvia e più persuasiva sarebbe stata quella dell'indicare ciò che alle altre arti lo accomuna. E spiega infine perché il movimento, (cioè ancora il *montaggio*) cominciasse a considerarsi l'elemento cinematografico che si trattava di riscoprire e che i film americani avevano indicato all'Europa.

Quando Pudovkin entrò nella scuola statale di Cinematografia di Mosca erano ancora anni difficili per il giovane stato sovietico, che doveva difendersi da nemici interni ed esterni, che agivano di conserva in azioni e campagne combinate dall'Intesa: Kolciak, Iudenic, Denikin, e poi i polacchi e Wrangel. Ed erano, naturalmente, anche anni difficili per gli « abbandonati » della scuola statale di cinematografia: la quale, tuttavia, ricevette, alla fine del 1919, una villetta come sede propria. La scuola era diretta da Lancner, già consulente legale della casa cinematografica « Rus », ma il suo vero animatore era Gardin, un attivo cineasta che era stato dapprima attore, poi regista, e che aveva una gran pratica del mestiere. Il Mariamov, già citato, ricorda che Gardin, nell'ottobre 1914 aveva girato ben sette film, di cui uno di *metraggio* normale, cioè lungo, in un sol giorno. Il Partito e il governo erano rappresentati da Lescenko, direttore della divisione Foto-cinematografica della Pubblica Istruzione, da cui la scuola dipendeva. Dopo un periodo piuttosto caotico per l'attività cinematografica, che era continuata restando nelle stesse mani che l'avevano avuta prima della rivoluzione, la nazionalizzazione di tutti i mezzi foto-meccanici, voluta da Lenin (decreto dell'agosto 1919) cominciava a dare i suoi frutti.

Lenin, nella sua nota conversazione con Lunaciarski, aveva definito il cinema « la più importante delle arti »: ma non certo per la produzione che i vecchi cineasti continuavano, e per la quale, « non s'era ancora visto, sugli schermi, tanto amore, tanto sogno, tante vendette e gelosie, tanto rimorso e tanti abbaglianti e inebrianti *drammi* »; film assai « meno innocenti di tempesta ». La *Kino-gazeta* « strepitava annunziando la fine dell'industria cinematografica e il tramonto dell'arte, a causa della preparazione del decreto di nazionalizzazione ».

Era, non una fine, ma un inizio: il nascere della cinematografia sovietica, che, qualche anno dopo, doveva riempire tutto il mondo di ammirazione e stupore. « La produzione di nuovi film, aveva detto Lenin, permeati

dell'idea comunista e rispecchianti la nuova realtà sovietica deve cominciare con la cronaca » (17).

E la cronaca della guerra civile e dell'edificazione del socialismo fioriva largamente; in essa cominciava a distinguersi Dziga Vertov.

La scuola di cinematografia aveva tre corsi e molte materie di insegnamento, tra le quali la storia delle diverse arti (quella della letteratura era tenuta dal critico Kogan, direttore, per molti anni, della rivista *Stampa e Rivoluzione*); la ripresa ottica era insegnata da Tichonov e da Geliabunski; la regia da Olga Preobragenskaia, Hodolev, Preobragenski, Perestiani, Sanin, Ciaikovski, Norokov.

Fu in questa scuola che s'iscrisse Pudovkin.

Ecco come Gardin racconta il suo arrivo: « Stavo nel mio studio sul Bulcar, preparando, per il giorno seguente, la mia lezione sul *montaggio*; mi dava però molto fastidio la conversazione, che mi giungeva dalla camera accanto, tra Olga Preobragenskaia e un uomo che non conoscevo. Olga Ivanovna parlava con voce piana e monotona, l'uomo velocemente e a voce alta. Non riuscivo a comprendere quello che dicevano, nè riuscivo a concentrarmi nel mio lavoro. Le voci mi disturbavano e tutto mi riusciva complicato ed oscuro. Bussai ed entrai nella stanza accanto. Mi saltò incontro un giovanotto dagli occhi vivaci e meravigliosi. Era di statura superiore alla media e dai modi sportivi, vestito di un abito grigio, visto e rivisto, e con le gambe avvolte nelle mollettieri. Il giovanotto mi sorrise cortesemente, più con gli occhi che con le labbra sottili, che convenivano al viso largo e bello. Probabilmente era uscito da poco dal parrucchiere: era ben pettinato e perfettamente rasato. Lo guardai e lo stetti ad ascoltare. Parlava in modo chiaro, energico, rapido.

« Da quanto mi ha detto — disse Olga Preobragenskaia — è chiaro che Lodia Pudovkin s'interessa ai vostri lavori. Io lo chiamo Vsevolod Ilarionovic Liudei, perché è mio lontano parente » (18).

La sera c'incontrammo. Lodia sapeva così ben persuadere, che lo ammise nella scuola senza alcuna procedura di esame ».

Il giorno seguente Gardin tenne la sua lezione sul *montaggio* e, dopo la complicata definizione che ne dette e che tendeva a comprendere in sé « tutto il processo della realizzazione del film, sia tecnico che creativo » (18), come soleva fare, aprì la discussione « lasciando agli alunni la critica, le domande e le aggiunte ». Pudovkin era presente e Gardin così lo descrive: « Pudovkin mi fu di aiuto insostituibile: per la spinta del suo temperamento, saltava e gesticolava tempestosamente riuscendo a mettere in chiaro il mio pensiero più di quanto non vi riuscissi io stesso. Raramente faceva domande: in genere proponeva un'infinità di precisazioni e di correzioni. Il futuro teorico del film appariva già in questa sua prima manifestazione » (18).

Anche in seguito « durante la preparazione dei lavori annuali, la dinamica figura di Lodia spuntava ovunque ci fosse bisogno di aiuto. Seduto alla Napoleone, dall'alto della seggiola fissava i suoi occhi tempestosi sull'attore. Se qualche cosa non andava bene, accorreva, si metteva al posto dell'attore, gli mostrava come dovesse fare, si scompigliava tutti i capelli e non aveva pace finché l'esercitazione non era portata sui giusti binari ». (25)

(17) N. IESUITOV: *Puti chudogestvennovo filma* (Kinofotoisdat, Moskvà, 1934), pag. 13.

(18) GARDIN: op. cit., in part. il cap. « 1920 », pagg. 183 e segg.

Con Gardin, Pudovkin lavorò nella scuola fino a tutto il 1921. Furono anni di formazione estremamente interessanti. Come in tutte le scuole del genere le difficoltà erano grandi; allora poi, assieme alla didattica del cinema, si trattava quasi di inventare il cinematografo. Una delle difficoltà caratteristiche delle scuole di cinematografia, come di tutte le scuole d'arte, consisteva nella necessità di evitare il pericolo di diventare un'accademia, cioè di regolamentare assurdamente una precettistica tecnicistica, assomman- te assurdamente diverse e contrastanti maniere; e tutto questo evitando di cadere nel pericolo opposto, quello cioè di cadere in un insegnamento tipo bottega artigiana, cioè di indirizzarlo tutto verso un'unica maniera, assurda- mente considerata esclusiva. Le due tendenze si concretavano nella richiesta delle istanze superiori: prima studio e teoria, poi esercitazioni e produzione, per la prima tendenza. Gardin invece era dell'opinione di insegnare prati- camente, producendo senz'altro film. Prevalse, naturalmente, la prima ten- denza, tanto più che la scuola non aveva all'inizio nè teatri nè apparecchiature tecniche.

Mancavano poi libri di testo, mancava un cineteca che potesse abituare all'indispensabile contatto diretto con le opere. E si potrebbe aggiungere la varietà e contraddizione di indirizzo tra gli insegnanti; la nota difficoltà di valutare, nelle ammissioni di allievi, quegli imponderabili che sono, pri- ma di esperienze concrete, le attitudini artistiche; la facilità di errori di valutazione, che portano così spesso alle selezioni a rovescio; l'entusiasmo degli allievi, che spesso è vera e propria infatuazione, la loro abituale fretta e impazienza; la difficoltà di inserire il film nel mondo della cultura in genere, e di una cultura tutta rinnovantesi e che si cominciava a considerare da un punto di vista nuovo; la difficoltà di inserire il cinema nel vivo processo storico, di ritmo travolgente, della giovane repubblica sovietica.

In quel primo periodo furono eseguite quelle esercitazioni che, nel ricordo dei vecchi della scuola si chiamano « periodo del velluto ».

Quelle esercitazioni, che finirono col costituire poi dei veri e propri spettacoli, si presentavano, su di un piccolo palcoscenico, azioni, prima più si chiamava « *Il tallone di ferro* » e s'apriva con un poema espressamente taggio coll'impiego di una serie di pannelli di velluto, che limitavano il campo visivo. Altri pannelli erano montati su telai a rotelle per permettere i rapidi cambiamenti di scena. Uno di questi spettacoli, messo su da Gardin, si chiamava « *Il tallone di ferro* » e s'apriva con un poema espressamente scritto da Lunaciarski, e si chiudeva con una specie di apoteosi. Uno spetta- colo simile a quelli della *Proletkult*, descritti e teorizzati dal Kergenzef (19).

Quando ci furono un po' più di mezzi, il regista Perestiani, uno degli insegnanti, realizzò il primo film della scuola. Un breve film a soggetto, intitolato « *Nei giorni della lotta* » e che ha, per sfondo, la lotta contro le mili- zie bianche dei proprietari polacchi. Pudovkin vi prese parte come attore, interpretando la parte di un comandante dell'Armata Rossa. Sempre nello stesso anno, Gardin girò un film di lungo metraggio, intitolato « *Falce e martello* ». Pudovkin partecipò alla stesura del soggetto e della sceneggiatura e vi figurò come attore, nella parte di un bracciante, Andrea Krasnov, che poi si arruola nell'esercito. In quel film Pudovkin fu una specie di factotum, giacché fece anche da aiuto e da segretario di edizione, redigendo accurata-

(19) KERGENZEV: *Tvorceskii teatr* (Moskvà, 1920), del vol. esiste anche un'edizione tedesca.

mente il diario della lavorazione. Gli esterni del film furono girati a Bervik. Per girare gli interni, gli allievi dovettero interrompere le riprese e costituire una *brigata di lavoro*, e riattare uno stabilimento cinematografico, che era stato ceduto alla scuola, ma che era semidistrutto e abbandonato. In due settimane il teatro fu rimesso in ordine e così furono ripresi gli interni, per i quali fu scenografo lo stesso Pudovkin. Terminato nel 1921, « *Falce e martello* » fu poi proiettato col titolo *Giorni difficili*. Pudovkin fu ancora collaboratore di Gardin per i film « *Fame... fame... fame...* » e *Il fabbro e il cancelliere*, tratto da un lavoro teatrale di Lunaciarski.

Frattanto era stato ammesso alla scuola, come insegnante, Leone Kulesciov, nel gruppo del quale passò Pudovkin.

E' senza dubbio un po' strano ricostruire su documenti un clima e fatti artistici contemporanei, come se si trattasse delle personalità dei pittori anti-chi ristabilite, su fonti scritte, dal Dati; ma proprio la contemporaneità permette di credere che le deduzioni, che è possibile ricavare, siano piuttosto esatte.

Gardin era dunque un uomo del mestiere, non privo d'ingegno e pieno di esperienza e di buona volontà. Il suo orientamento era sostanzialmente giusto, giacché, per tendenza istintiva, era portato verso un tipo di film che rispecchiasse la vita e i suoi problemi, verso il film realista. Ma realismo vuol dire arte; e la capacità artistica diviene produttiva solo quando esiste in una tal misura che la distacca qualitativamente dalla generica capacità artistica, comune a tutti gli uomini; anche la capacità artistica *uno non se la può dare*. Così gli sforzi di Gardin lo portavano, a quanto pare, a forme di **naturalismo** da un canto, cioè all'interesse documentario per il particolare in sè e per sè, e a forme simbolico-ideografiche, dal canto opposto, quando tentava di estrarre un senso dalla realtà. Probabilmente, in quella scuola, nessuno aveva ancora una solida base di pensiero; « *La Partitività* — dirà acutamente il Mariamov (20) — era sentita da tutti in buona fede, come esigenza sentimentale, ma non era ancora una profonda concezione del mondo ».

Pudovkin, col suo temperamento vulcanico e dinamico, doveva sentirsi come in gabbia. Gardin doveva apparire alla sua formazione scientifica, come asistemático, e, nonostante il suo sincero sforzo di rinnovamento, quasi un passatista.

Per questi motivi, e per un generale desiderio di sempre nuove esperienze, Pudovkin passò dunque al gruppo di Kulesciov.

V

Il Lebedev dà di Kulesciov un giudizio positivo, affermando che egli « fu il primo, nella cinematografia sovietica, che abbia combattuto il mestierantismo e il dilettantismo »; anche Iesuitov gli attribuisce un'importanza di innovatore. Questi giudizi non sono condivisi da tutti e la prima teoria di Kulesciov è stata variamente criticata. Kulesciov stesso ha riveduto alquanto le sue posizioni, correggendole da capitali errori. Comunque Kulesciov ha

(20) cfr. MARIAMOV: op. cit.

avuto sulla formazione di Pudovkin una grande importanza; a lui si riferisce frequentemente, nei suoi primi scritti, il giovane regista Pudovkin, che ne ricorda, come validi, alcuni metodi (il metodo delle prove preventive con gli attori) anche nel posteriore *L'attore nel film*.

Kulesciov era stato scenografo e aveva collaborato, assieme al regista Bauer, nel 1917 per il film *Campana a martello*; nel 1918 aveva fatto le scene e aveva interpretato una parte nel film *Per la felicità*. Successivamente Kulesciov divenne, a sua volta, regista: nel 1918 diresse, per la casa Chagionkov e C^o, un film poliziesco, *Il progetto dell'ingegner Prait*, « il primo film girato in Russia con montaggio alla americana » (21). « In seguito — prosegue Kulesciov — sono stato da Koslovski, Jurev e C^o, dove ha realizzato *Canzone d'amore incompiuta*, un film che non era niente di speciale e che io feci solo per vivere, per denaro. Le didascalie erano in versi, scritte dallo scrittore Smolnii ».

Dopo la rivoluzione, Kulesciov fu al fronte a girare giornali di attualità. Con lui lavorarono diversi operatori, tra i quali Tissé, il futuro grande collaboratore di Eisenstein. Kulesciov racconta di aver molto influito su Tissé, che s'opponeva in principio all'idea di dover girare la « cronaca » come un film a soggetto, in base a piani di montaggio. Dopo un breve periodo di scuola, Kulesciov tornò al fronte e girò, assieme a qualche allievo, che s'era portato con sé.

Tornato a Mosca, preparò per l'esame di riparazione un gruppo di allievi bocciati dalla scuola; gli esami andarono bene e tutto il gruppo frequentò la classe di Kulesciov.

La Russia prerivoluzionaria era, nel campo artistico, un grande calderone di tendenze diverse, di ricerche, di sforzi di rinnovamento, di polemiche. Ancor più si accesero queste tendenze, attizzate dal nuovo clima del paese dopo la Rivoluzione d'Ottobre. Nel campo dello spettacolo teatrale c'era la tendenza realistica e *interiore* di Stanislavski e Nemirovic Dancenko; c'erano i suoi discepoli ribelli, Meyerhold e Tairov, che sostenevano il movimento *esteriore*, il movimento *eccentrico*. Le due tendenze sembravano rispecchiarsi anche nel cinema: la tendenza letterario-teatrale, prevalentemente psicologica, e la tendenza al movimento, rappresentata dal film americano, coi suoi acrobatici attori. « Sotto il segno di Mary » (s'intende Pikford, *la fidanzata del mondo*) fu la parola d'ordine di molta produzione cinematografica postrivoluzionaria.

Anche i giovani cineasti erano divisi in tendenze diverse. Eisenstein, con Alexandrov, lavoravano con Meyerhold. I giovanissimi Trauberg e Kossinzev fonderanno presto la FEKS (fabbrica degli attori eccentrici) Dziga Vertov colla sua *camera-occhio* si propone di « cogliere la vita di sorpresa » e si oppone all'« oziosa artisticità » dei soggetti che qualifica di « menscevica »: il film per lui dev'essere « montaggio della vita stessa ». Il desiderio dell'originalità porterà tra poco Protazanov a realizzare cinematograficamente *Aelita*, un romanzo fantastico di Alessio Tolstoj, che si svolge su di un pianeta con strani abitanti. Sorgono in letteratura gli estremismi della *proletkult* e della rivista *Lef*.

(21) *Nasci pervii opiti* (in « *Svietskoe Kino* », 1934, n. 11-12).

Tra tutte queste mode e smodatezze si forma e s'innalza l'equilibrata figura di Pudovkin.

Kulesciov era dunque per il montaggio all'americana. Il montaggio era nato, come pure il *primo piano*, nella produzione cinematografica dei tempi della tendenza ultra-popolare, ma la reazione borghese-letteraria a quella tendenza l'aveva fatto cadere in discredito. Il cinema americano, con Griffith alla testa, ne fece un impiego efficace; più che artistico efficace: nel senso che considerò il montaggio come mezzo per determinare certe reazioni nel pubblico, com mezzo per appassionarlo e garantire così il successo dei film. La celebre formula di Griffith che consiglia di « far ridere, far piangere, far aspettare » il pubblico è, in questo senso, rivelatrice. Si tratta in sostanza di un mezzo per assicurarsi il successo, non per influire sul pubblico comunicandogli emozioni e suggerendogli idee e ideali. Perciò, più che iniqua, è inintelligente la posizione di coloro che dicono che la teoria del montaggio di Pudovkin è tutta compresa in Griffith (22).

Kulesciov intendeva « uscire dal diletterismo », costruire una teoria scientifica del film. Questo doveva immensamente piacere al giovane Pudovkin. E presero a fare insieme esperimenti di montaggio. Si misero a incollare pezzi di pellicola: la possibilità di montare una scena con una persona che esce da una casa, attraversa una strada, entra in un portone e sale per le scale, con casa, strada, portone e scale riprese in luoghi diversi fu chiamata da Kulesciov la *geografia ideale*. Ma non bastava; ecco un altro esperimento: « Supponiamo di avere tre pezzi di pellicola. Nel primo una faccia che ride, nel secondo una faccia atterrita, nel terzo un revolver puntato. Attacciamo questi pezzi in ordine diverso. Supponiamo di far vedere prima la faccia che ride, poi il revolver, poi la faccia atterrita. In un secondo momento mostriamo invece, prima la faccia atterrita, poi il revolver, poi la faccia che ride. Nel primo caso abbiamo l'impressione che il possessore di quella faccia sia un codardo, nel secondo che sia un coraggioso » (23). La interdipendenza delle inquadrature risultava così evidentissima.

Ma le espressioni umane sono limitate e non sempre corrispondono allo stato interno. Era una constatazione in base alla quale, come nelle sue lezioni ricordava spesso Béla Balázs, Meyerhold sosteneva la necessità di accentuare queste espressioni. Nella vita comune si dice « saltare di gioia », diceva Meyerhold, nel mio teatro l'attore, in preda alla gioia, salta fino al soffitto. Anche Kulesciov partiva dalla constatazione che l'espressione umana è limitata: e da questo punto di partenza nasce il celeberrimo esperimento riferito da Pudovkin ». Kulesciov ed io facemmo un esperimento interessante. Prendemmo in qualche vecchio film un primo piano del noto attore Mogiukin, e lo scegliemmo statico e tale che non esprimesse alcun sentimento particolare. Unimmo poi questo primo piano con altri pezzi di pellicola, in tre diverse combinazioni. Nel primo caso il primo piano di Mogiukin era immediatamente seguito dalla visione di un piatto di minestra sopra un tavolo. Nel secondo caso la faccia di Mogiukin era seguito da una bara sulla quale giaceva una donna morta. Nel terzo era seguito da una bambina. Quando presentammo i

(22) « ... l'opera teorica di Pudovkin è, in fin dei conti, per larga parte, la codificazione abile e metodica delle esperienze del regista di *Intolerance* ». (CARL VINCENT: *Parabola storica di David Mark Griffith*).

(23) In *Film e Fonofilm*, op. cit.

nostri risultati ad un pubblico non prevenuto e totalmente ignaro del nostro segreto, ottenemmo un risultato *tremendo*. Il pubblico delirava di entusiasmo per la bravura dell'artista. Era colpito dall'alta pensosità con cui egli guardava la minestra, era scosso e commosso dalla profonda afflizione con cui guardava la donna morta, era ammirato dal luminoso sorriso con cui guardava la bambina ».

Esperimento davvero impressionante. Ma Pudovkin e Kulesciov andarono anche oltre con il cosiddetto esperimento della *ragazza allo specchio*: si vede una ragazza seduta davanti a uno specchio, si fa gli occhi, si dà il rossetto alle labbra, si aggiusta le ciglia, poi si volta e s'infila le pantofole. Il pubblico non si accorge e non sospetta nemmeno che la testa è di una ragazza, l'occhio di un'altra, le labbra di un'altra e la gamba di un'altra ancora.

Nella concezione di Kulesciov tutti questi esperimenti portavano a concludere: i pezzi di montaggio sono come le parole per il poeta. Il valore artistico non è in essi, ma nella loro unione. Ogni artisticità è esclusa dalle fasi preliminari della lavorazione cinematografica, da tutta la lavorazione cinematografica. Solo il montaggio è il creatore dell'arte del film. Il film ha un solo autore, il regista, che crea l'opera d'arte al tavolo di montaggio, unendo i diversi pezzi di pellicola. Gli attori non sono artisti, sono materiale di natura: il regista comporrà il loro comportamento in base al montaggio e, quando gli sia necessario, può anche creare la loro immagine con pezzi di uomini diversi. L'arte del film, che il montaggio crea non sta dunque nel soggetto, nella recitazione; non sta neanche nel racconto che può risultare imprevedutamente dall'unione dei pezzi di pellicola, sta nel ritmo. Il ritmo è la causa delle reazioni emotive del pubblico. A conseguimento di un ritmo e delle relative reazioni del pubblico il contenuto di fatti e di idee è del tutto indifferente: scopo del film non è quello di riflettere il mondo reale, ma quello di esprimere e rivelare la valentia del regista. L'indifferenza ai soggetti, si manifestava in Kulesciov con un interesse per i soggetti avventurosi e polizieschi: per quella parentela che unisce, da sempre, romanzi avventurosi e poesia pura. Una tesi che si potrà dimostrare quando si vuole, ma che può essere confortata, per esempio, dall'amore del raffinato Guillaume Apollinaire per la serie dei romanzi « *Fantomas* ».

La teoria di Kulesciov fu dunque ben giulicata e criticata come formalismo tecnicistico. Anche il punto di partenza di Kulesciov è di natura tradizionalmente formalistico; è il punto di partenza dei formalisti della teoria della letteratura Sklovski, Eichenbaum, Jacobson. Ce ne riferisce Pudovkin. Diceva Kulesciov: « in ogni arte ci dev'essere anzitutto una materia e poi un metodo di elaborazione di essa, un metodo specifico di quella singola arte. Il musicista ha per materiale il suono, che egli compone nel tempo. Il materiale del pittore è dato dai colori, che egli compone nello spazio della tela... Il materiale, nell'opera cinematografica, consiste nei pezzi di pellicola impressionata, e il metodo di composizione di questo materiale consiste nella loro unificazione in un ordine creativo. Egli sosteneva che l'arte cinematografica non consiste nella *ripresa* degli attori e delle singole scene; questo costituisce in sostanza, solo la raccolta del materiale. L'arte comincia quando il regista dà un ordine ai diversi pezzi di pellicola impressionata ».

Il punto di partenza della teoria, è dunque, come nei formalisti, quello della ricerca dello *specifico cinematografico*. Come nei formalisti lo specifico cinematografico è un procedimento particolare (*priom*) ed esclusivo di ogni singola arte; in esso è l'artisticità. Si spiega così come ogni contenuto, sia di

fatti che di idee, perda valore e che l'assoluto valore acquisti la capacità, l'abilità tecnica, la maestria. Nella poesia le parole non valgono per quello che esprimono, ma per il posto che hanno nel verso. La visione può essere interessata e pratica e può essere pura epperò poetica. Il linguaggio può avere uno scopo, ma il linguaggio poetico non ne ha, la sua poeticità consiste nella stranezza, nella originalità con cui le parole sono unificate, nella *ostrannenie* (nel processo per cui una cosa è resa strana).

Così lo Sklovski (24) (un dei più oltranzisti teorici del formalismo che si è occupato di cinema e che successivamente ha ripudiato le sue primitive posizioni) ironizza l'estetica, allora insegnata nelle scuole russe, del *Potebnia* per cui l'arte sarebbe « pensiero per immagini », e trova strano che si dica l'arte, e si comprenda nel concetto di arte, la musica e l'architettura che evidentemente non hanno immagini. Ridicolizza l'accademico Osianko che partendo dal *Potebnia*, esclude però architettura, musica e lirica, dalla definizione. E così si verifica che un immenso campo dell'arte viene escluso dalla sfera che le sarebbe caratteristica della conoscenza e dell'immagine. L'arte è dunque nel procedimento specifico.

Dal canto suo l'Eichenbaum nega che l'arte sia espressione, sia riflesso del mondo esterno, non solo ma che sia riflesso anche del mondo interiore. E lo Jacobson dichiara in tutte lettere che « *il priom* è l'unico eroe della letteratura ».

Da questi principi partiva dunque Kulesciov per le ricerche e i tentativi di teoria del cinema, che egli faceva assieme con Pudovkin, in clima, che si può immaginare, senza timore di sbagliare, di « concorde discordia ».

Assieme a Kulesciov Pudovkin realizzò una serie di esercitazioni-spettacolo, nelle quali prese parte come attore. Kulesciov ricorda tra questi quello intitolato « In via San Giuseppe 147 » e descrive « La calza veneziana » in cui Pudovkin partecipò come attore rivelando la sua bravura in una impressionante caduta.

VI

Messo così innanzi, da Gardin e da Kulesciov, il giovane Pudovkin fu in grado ormai di cibarsi da sé. E, nel lavoro, egli deve aver meditato molto sulle sue esperienze di attore e di praticante di tutti i campi dell'attività cinematografica. Moltissimo deve aver meditato, ed appreso, dall'osservazione della viva realtà, che si svolgeva sotto i suoi occhi, e che rapidamente trasformava quello che era stato il vecchio impero zarista in un mondo nuovo, in un mondo socialista.

La prima attività di Pudovkin, come regista vero e proprio, la esplicò col suo ingresso al *Megrabpom*, che ebbe luogo nel 1925. Mosca faceva allora gran tifo per il torneo scacchistico internazionale, così che il soggettista Spikovski scrisse uno scenario « La febbre degli scacchi »: il giovane campione José Capablanca, che entusiasmava tutti, aveva accettato di figurarvi in un episodio. Pudovkin fu incaricato della regia della commedia e la diresse con molto brio nei vari momenti che raffiguravano la folla accorsa all'Hotel Metropole, per

(24) SKLOVSKI: *Teoria Prosi* (Moskvà-Leningrad, Krug).

seguire le fasi del torneo, i vari gruppetti dei fanatici che seguivano le partite, i militi che trattenevano la folla che circondava il campione. Questi fu inserito nel film « col metodo del montaggio » (25).

Successivamente Pudovkin realizzò un film di lungometraggio sul « Meccanismo del cervello », su soggetto di un assistente del celebre fisiologo Pavlov, nel quale è illustrata la teoria dei *riflessi condizionati*; Pudovkin lavorò a questo film con grande impegno, studiando a fondo la materia. Il film fu apprezzato anche da Pavlov.

In quell'anno Pudovkin scrive alla brava i suoi primi saggi teorici sul « Soggetto e regia ». Essi sono troppo noti perché valga qui la pena di ricordarli distesamente. Quello che importa però sottolineare è il gran cammino percorso, in pochissimi anni dal giovane Pudovkin, e mostrare quanto egli si sia allontanato dalle concezioni di Kulesciov, epurandole da ogni formalismo e dalle stramberie della meticciosa e cosmopolitica tendenza avanguardistica.

I saggi son dedicati al *soggetto* e alla *regia*. Dunque il soggetto ha preso per Pudovkin una fondamentale importanza; il film non è più semplice ritmo di forme, ma racconto di fatti. Il soggetto ha due requisiti: *tema* e *chiarezza*. La necessità di un chiaro e definito contenuto di idee; la necessità di chiari ed evidenti nessi, di subordinazione degli episodi secondari alla storia principale, la necessità di una unità compositiva. L'idea e, in genere tutti i sentimenti e concetti astratti, dato che il film è muto, necessitano dell'invenimento di un materiale *plastico*, cioè di oggetti, ma anche di azioni, che traducono in modo chiaro il loro significato. L'oggetto non ha dunque il valore che gli si attribuiva nelle ricerche teatrali avanguardistiche, ma è portatore di un senso preciso. Il regista non è più considerato l'unico autore del film, ma il film è frutto di una *collaborazione creativa*. Tutte le fasi anteriori al montaggio riacquistano piena dignità di creazione artistica. Ma il film non può limitarsi a ritrarre fatti artistici preesistenti e completi in sé senza degradarsi, da arte a strumento meccanico di riproduzione: il *montaggio* resta dunque la « base artistica del film », ma non è più, evidentemente, il montaggio inteso in senso materiale come scelta e incollatura di pezzi di pellicola impressionata, il montaggio è la *struttura compositiva* della intera opera; montaggio dunque inteso come previsione del montaggio tecnico, *strictu sensu*, dell'incollatura dei pezzi di pellicola. Tutte le fasi della lavorazione del film rientrano dunque nel generale concetto di montaggio. Il film infine è l'arte che meglio riproduce la realtà ed esprime un'idea tesa alla trasformazione della realtà stessa.

Come questa teoria abbia potuto esser scambiata per idealistica è spiegabile per qualche equivoco verbale. Anche la terminologia formalistica, residua nei primi saggi, è la terminologia di un modo di intendere l'arte che, semmai, è più vicino al positivismo che all'idealismo.

Ormai Pudovkin è maturo per la grande regia.

In pratica, prima che in teoria, egli abbandonerà anche la teoria degli *attori non professionisti*. Il suo primo film, come tutti i successivi, sono interpretati da attori e da grandi attori. Il primo sarà quel capolavoro esaltato ovunque, che è *La madre*.

UMBERTO BARBARO

(25) *Nasci pervii opiti*, op. cit.

Il vitalismo e le pulci di Chaplin

di

Giovanni Calendoli

« Io non voglio discutere con voi né della verità de' vostri principii, né della verità de' vostri fatti: è cosa giudicata da un pezzo; il vostro racconto è famoso per l'impudenza e sciocchezza delle menzogne; quando voi v'interrompete a volta a volta; gridando al lettore: Questa non è poesia, ma storia!, credetemi io dico la verità! — mi avete proprio l'aria del bugiardo, che ti sfodera a ogni tratto un giuramento. Io dunque non vi dirò che il vostro libro è una cattiv'azione, una vile azione; non voglio considerare in voi né l'uomo religioso, né il cittadino, né l'uomo dabbene: considero lo scrittore. Sia la reazione, sia la rivoluzione quello che voi pretendete: in che modo me le avete rappresentate? ».

FRANCESCO DE SANCTIS
nel saggio « *L'ebreo di Verona* »
del Padre Bresciani

Poche opere in questi ultimi anni, al pari di *Luci della Ribalta*, sono state oltraggiosamente deformate e scioccamente piegate da esegeti interessati alle più false e arbitrarie interpretazioni. L'ultima in ordine di tempo è quella offerta da Carlo Muscetta con un saggio nel quale sono chiamato in causa insieme con altri collaboratori di questa rivista (1).

Riferendosi alle opinioni precedentemente espresse in senso concorde da Antonello Trombadori e da Valentino Gerratana (2), il Muscetta afferma che Chaplin ha abbandonato l'individualismo e « non riesce ad essere più che Panarchico e il ribelle di tanti anni fa, assiepatosi dietro la sua invitta trincea, ma, passato all'attacco in *Tempi moderni* e in *Monsieur Verdoux*, respira adesso un'aria di serenità morale perché nel mondo risplende vittoriosa la verità di principii superiori, già acquisiti dove essi informano la vita economica e giuridica, e arma insostituibile di lotta dove la dignità dell'uomo come diritto inalienabile di tutti è ancora da conquistare » (3).

Il grande poeta dello schermo, secondo il Muscetta, trae « i suoi eroi dal nostro tempo e dalla nostra società, individuandoli tra la folla squallida di

(1) CARLO MUSCETTA, *Lo schiaffo di Chaplin*, in « Società », N. 1-2, gennaio-giugno 1953, pag. 101 e segg.

(2) VALENTINO GERRATANA, ne « l'Unità » del 4 gennaio 1953 e ANTONELLO TROMBADORI in « Vie Nuove » del 28 dicembre 1952.

(3) CARLO MUSCETTA, *cit.*, pag. 105.

quanti si aggirano nel Limbo della vita, ai margini della gioia e della sofferenza, disperatamente chiusi in una solitudine ignava da cui non riesce a strapparli né una coscienza di classe né una fede religiosa né un affetto privato. Ma Chaplin non offre questi esseri disperati e insieme desiderosi di vita a spettacolo di pietà e all'esercizio della nostra compassione tanto più facile a intervenire se siamo educati ad amare il prossimo degli umili e degli offesi solo quando li vediamo rassegnati al loro dolce « sottomondo »... Non solo Calvero, ma tutti i personaggi di *Luci della ribalta* sino alle pulci (ammaestrate sì, ma non tanto da non essere lasciate alla energica spontaneità dei loro desideri) hanno individualmente qualche cosa di grande, che coincide con la coscienza e l'uso della propria vitalità, della forza che tutti gli esseri viventi possono adoperare salvo che non pretendano di combattere contro se stessi per assurda paura della vita » (4).

A ragion veduta trascurò la energica spontaneità dei desideri delle pulci, sulla quale mi sarebbe ben difficile esprimere un giudizio critico, poiché non sono un esperto in zoologia minuta, come evidentemente è invece il nostro Carlo Muscetta. Passo alle altre retoriche e cervelotiche argomentazioni. In *Luci della ribalta* Charles Spencer Chaplin, attraverso un racconto di intonazione essenzialmente autobiografica (5), rappresenta ancora una volta quella che è secondo lui la condizione dell'uomo nella società contemporanea. Ma, mentre in altri precedenti film, come *Il Dittatore*, *Tempi moderni* e *Monsieur Verdoux*, la polemica sociale e politica è più immediata, scoperta ed aggressiva, anche se poeticamente risolta, essa rimane discretamente sottintesa in questo ultimo film data la natura autobiografica della narrazione. Il nucleo essenziale dell'opera è costituito dal dramma del vecchio clown Calvero, il quale, con un supremo atto di dignità, non accetta l'amore della ballerina Terry tanto più giovane di lui, riconoscendolo assurdo ed impossibile. La storia di Calvero è la storia di un uomo che, avendo consumato nella miseria e nell'arte tutta la propria vita, purtuttavia non se ne pente, perché nel teatro riconosce una sua profonda e insostituibile necessità spirituale. Dal film scaturisce, sì, una critica alla società, ma è una critica vaga, indiretta e non decisamente orientata, come presume il Muscetta. Chaplin non lascia mai intendere per un solo momento che una coscienza di classe o una fede religiosa o un affetto privato potrebbe strappare i suoi personaggi alla « solitudine ignava » in cui sono disperatamente chiusi; anzi lascia intendere talvolta esattamente il contrario. L'affetto, infatti, non risolve, ma al contrario rende dolorosamente irrimediabile la solitudine di Calvero, di Terry e di Neville. E dalla lucida coscienza della impossibilità di superare la solitudine deriva l'individualismo di Chaplin, che il Muscetta nega, ma arbitrariamente.

I dialoghi di *Luci della ribalta* sono in tal senso inequivocabili.

La collettività suscita in Chaplin un senso di sfiducia e di orrore. Proprio Calvero dice: « Individualmente, sì, ognuno di noi ha qualcosa di grande. Ma come folla è come un mostro senza la testa che non si sa da che parte si volterà: può essere spinto in qualsiasi direzione » (6). E che cosa è allora

(4) CARLO MUSCETTA, *cit.*, pag. 106.

(5) GIOVANNI CALENDOLA, *L'interprete di se stesso*, in « Lavoro Illustrato », Anno III, N. 52, 28 dicembre 1952.

(6) CHARLES S. CHAPLIN, *Luci della ribalta*, Edizioni Filmeritica 1953, pag. 49.

la felicità? Dove deve essere cercata e realizzata? Nella solitudine dell'individualità o sul piano sociale? Calvero afferma che ogni uomo deve combattere per la sua felicità. Ma « Senta... — dice egli ancora, invitando Terry a questo combattimento — da ragazzo mi lamentavo sempre con mio padre, perché non avevo giocattoli; lui mi diceva (*indica la testa*): questo è il più grande giocattolo del creato. E' qui il segreto della felicità ». La soluzione che conduce alla felicità, alla sola felicità possibile nel mondo, è dunque, secondo Chaplin, una soluzione individuale.

Disegnare l'eroe di Chaplin come un eroe ottimista, « vitale », sereno, che respinge l'angoscia e la disperazione contemporanea perché vede « risplendere vittoriosa la verità di principi superiori », come fa il Muscetta, è soltanto un'allegria e banale falsificazione. La visione della vita, che scaturisce da *Luci della ribalta*, è profondamente scettica. L'eroe di Chaplin vive e si sforza di vivere portando tutte le sue energie al più alto grado di tensione non perché riconosca un fine all'esistenza, ma perché l'esistenza gli si impone come un miracolo superiore al suo stesso intendimento, come una necessità.

Quando Terry, intimamente disfatta, afferma: « La vita è senza scopo e senza senso », Calvero, sebbene sia animato soltanto dalla volontà di risollevarla la sua compagna, non osa minimamente contraddirla, ma le dice: « Perché vuole che abbia un senso? La vita non ha un senso; è desiderio. Il desiderio è il tema di tutta la vita. E' quel che spinge una rosa ad essere una rosa e a voler crescere così, e una pietra a contenere se stessa, e rimanere così » (7).

Calvero, con la sua opera insistente ed affettuosa di persuasione, tenta soltanto di svegliare in Terry questo irragionevole e indefinito « desiderio » di vita che rimane concluso nell'individualità. E nell'attuarsi di questo desiderio, nel suo svolgersi, nel suo resistere, nonostante il continuo assalto degli uomini e degli eventi, consiste il miracolo della vita. L'individualismo di Chaplin è talmente acceso e reciso che rischierebbe di cadere spesso nella più angusta grettezza e nella più sordina meschineria, se non fosse sostenuto da un vigoroso afflato lirico per il quale anche le più povere cose acquistano un senso di interiore grandezza. Dice Calvero: « Sì, la vita è meravigliosa se non se ne ha paura ». Ed aggiunge subito: « Tutto quel che ci vuole è immaginazione... immaginazione e un po' di soldi » (8). Proprio così: « Immaginazione e un po' di soldi ». Gli eroi di Chaplin, anche quelli delle sue prime farse, si creano una felicità, uno scopo, una ragione della vita, esclusivamente nella propria « immaginazione », con l'ausilio di « un po' di soldi ». Questo « po' di soldi » è l'unica ricchezza che essi chiedano, e a malincuore, al mondo, prima di lasciarlo per rifugiarsi nella propria solitudine, perché in realtà essi non credono nel mondo, non credono nella società, né si propongono di creare un mondo o una società migliori. Almeno non lo dicono. Per essi lo dice Carlo Muscetta, il quale fa parlare persino le pulci, adottando un suo metodo personale che, se potrà anche renderlo celebre negli annali del Circo, non è certamente ammissibile in una discussione critica. E' se v'è un'opera di Chaplin nella quale l'uomo appare condannato senza possibilità di riscatto alla solitudine, essa è appunto *Luci della ribalta*.

(7) CHARLES S. CHAPLIN *cit.*, pag. 39.

(8) CHARLES S. CHAPLIN *cit.*, pag. 61.

Calvero beneficia Terry e ne è ricambiato con un amore che, se vuol difendere la propria dignità, non può accettare. Neville ama Terry, la quale però non riesce ad amarlo perché rimane sempre succube della grandezza morale di Calvero. La catena di discordanze, nella quale i contatti degli uomini si sviluppano, non ha mai termine. Ed infatti, quando Terry dice: «Tutta la vita è mossa dall'amore. Come è bello!», Calvero risponde: «Bello proprio non direi... Al contrario, è brutto, terribile... orrido! Oh, ma è magnifico!» (9).

«Magnifico?». Sì, «magnifico», perché, nonostante questa sua interiore e ineliminabile assurdità, l'esistenza non si arresta; perché è mossa dal «desiderio» di vita presente in ogni creatura. «Uno stimolo spinge gli uomini ad andare avanti e avanti e avanti». Questo stimolo non è un'aspirazione sociale o una fede religiosa; ma un'energia miracolosa e indefinibile, «un puro magnetismo» (10). Come dice Calvero, è questa l'energia che «è nell'universo, che fa muovere la terra», è questa l'energia che è in Terry e in ogni individuo «solo che si abbia il coraggio e la volontà di usarla» (11).

Ma, secondo Chaplin, l'esistenza mossa dall'oscuro «desiderio» vivo negli uomini, si svolge ponendo gli individui nella impossibilità di comunicare intimamente se non negli illusori e fugaci momenti di euforia e di ebbrezza creati artificialmente. Nell'ultimo spettacolo, Calvero riuscirà a riconquistare una comunicazione, un contatto col pubblico solo ubbriacandosi; ma l'ubbrachezza fulminerà anche il suo cuore ammalato e renderà quindi tragicamente vano il tentativo, lasciandogli un solo conforto, quello di vedere Terry impegnata con un nuovo slancio nel combattimento per la conquista della felicità.

La discordanza, comandata da un'imperscrutabile fatalità, è per Chaplin una delle leggi fondamentali della vita e del mondo anche nei rapporti più intimi e lo dimostra la drammatica scena dell'incontro di Terry con Calvero nel piccolo caffè, dove questi si è rifugiato dando vita ad una miserabile orchestra insieme con altri vagabondi.

Terry dice a Calvero: «Ti amo ancora». Calvero non pone in dubbio questa dichiarazione; egli è sicuro dei sentimenti della ballerina e risponde: «Mi ami certo... Mi amerai sempre». Ma nella sconsolata visione di Chaplin neanche la certezza dei sentimenti può stabilire un durevole contatto fra due individualità e determinare una ragione autentica di felicità. Quando Terry invoca: «Ritorna. Devi ritornare», Calvero risponde con una amara ironia, con un chiaro e sprezzante riferimento alle illusioni sociali: «Non posso. Devo andare avanti. E' il progresso». Terry non si arrende, prega ancora il vecchio clown: «Lasciami venire con te. Farò qualsiasi cosa per farti felice». E Calvero conclude confessando finalmente: «Per questo soffro. So che è vero» (12). La felicità in due è impossibile; la felicità può albergare soltanto nel cervello di un individuo.

Nell'affermazione di questa impossibilità di comunicazione umana, Chaplin non risparmia i toni acerbi, roventi ed offensivi. Egli, che si intenerisce per una creatura ferita incontrata per caso — la ragazza perduta di *Monsieur Verdoux* o la ballerina suicida di *Luci della ribalta* — sa manifestare tutto

(9) CHARLES S. CHAPLIN *cit.*, pag. 45.

(10) CHARLES S. CHAPLIN *cit.*, pag. 43.

(11) CHARLES S. CHAPLIN *cit.*, pag. 61.

(12) CHARLES S. CHAPLIN *cit.*, pag. 107.

il suo più cupo disprezzo per gli uomini, per la « folla senza la testa ». Quando Terry cerca di risvegliare la fiducia in Calvero alla vigilia dell'ultimo spettacolo, dicendogli che questo sarà un fatto sensazionale e che gli spettatori riconosceranno la genialità del clown abbandonato, si sente rispondere: « Non credo nei grandi avvenimenti. Ma vorrei avere un'occasione per mostrar loro che non sono ancora finito » (13). « Loro » sono gli spettatori, gli uomini, gli avversari, di ieri e di sempre.

Ho scrupolosamente citato i dialoghi di *Luci della ribalta*, perché risultasse evidente che quanto di diverso Carlo Muscetta vede nel film è puramente e semplicemente nella sua immaginazione di psicoanalista delle pulci o nel suo proposito di piegare arbitrariamente lo spirito dell'opera ai principi di una ben determinata ideologia. Ma, come abbiamo accennato, è altrettanto evidente che gli elementi essenziali di questa visione della vita, espressa compiutamente in *Luci della ribalta*, non costituiscono una novità, perché si ritrovano già, sia pure di scorcio, nelle prime farse di Charlot (14). Anche in queste opere ancora incerte e sommarie del suo esordio, Chaplin assume risolutamente un atteggiamento scettico che non abbandonerà più, vede nell'individualismo l'unica possibilità di soluzione della vita, scopre nella ebrezza la sola via di evasione dal dolore, e, pur eleggendo la bontà al valore di legge esclusivamente per la sua condotta individuale, non esita ad innalzare la protesta contro il prossimo cieco ed ingrato anche nel tono rabbioso dell'invettiva più atroce. *Luci della ribalta* non è una diversione inattesa nell'opera di Chaplin; ma una coerente conclusione lentamente maturata.

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

« Lo spettacolo di Chaplin è uno spettacolo senza spettacolo. E' un atto di solitaria protesta, un gesto di sfida, un'offesa. Da questo punto di vista il personaggio più significativo di Chaplin è senza dubbio *Monsieur Verdoux* che recita con tutti: con le persone che ama, con la moglie e il figlio, i quali ignorano la sua criminosa attività; con le amanti, che seduce per gettarle nel forno; con il poliziotto, che induce alla tolleranza per poterlo uccidere. Recita con la stessa ragazza perduta, alla quale non si svela mai interamente. Monsieur Verdoux recita sempre: dinanzi al

(13) CHARLES S. CHAPLIN *cit.*, pag. 107.

(14) Vedi GIOVANNI CALENDOLI, *Film* 1952. Edizioni Filmcritica 1953, pag. 147 e segg.

tribunale, dinanzi al confessore. Recita persino dalla tomba, raccontando la sua storia ai visitatori del cimitero. Ma la sua recitazione, il suo spettacolo è la sua stessa vita, la sua maniera di stare al mondo, la sua tecnica di combattimento. E' la maschera che è divenuta volto guerriero. La attenta lettura di *Limelight* pone meglio in risalto questa sua lotta, questo combattimento (15).

Proprio queste affermazioni hanno dato molto fastidio a Carlo Muscetta, il quale nel suo saggio le ha recitate, amputandole opportunamente. Così come ha scoperto nelle pulci una « energica spontaneità di desideri », in queste affermazioni il Muscetta ha scoperto « un tentativo che mirava ad accreditare un'interpretazione goffamente brescianesca » dell'ultimo film di Chaplin. Ma in esse è soltanto una sintesi fedele della visione della vita quale è contenuta in *Luci della ribalta*. Riveda il film Muscetta, ne riascolti i dialoghi. E soprattutto non scomodi la infausta ombra di Padre Antonio Bresciani.

Da vari anni Carlo Muscetta studia con molta buona volontà l'opera di Francesco De Sanctis. Ma, a dire il vero, gli è servito ben poco fin ad oggi. Francesco De Sanctis dovrebbe avergli insegnato almeno questo: che Padre Antonio Bresciani, deformando la verità per piegarla alla sua polemica ottusamente antiliberal, non faceva in sostanza nulla di diverso da quel che Carlo Muscetta ha fatto scrivendo il suo saggio su Chaplin.

GIOVANNI CALENDOLI

(15) Vedi CHARLES S. CHAPLIN *cit.*, pag. 5 e segg.

JEAN VIGO

di

Giuseppe Ferrara

I. - «A propos de Nice,, e il supposto realismo.

14 giugno 1930. E' la nascita ufficiale di Jean Vigo come regista. In quel giorno, al Teatro del Vieux-Colombier, si proiettò il suo primo film, di fronte ad un pubblico preparato e attento. Jean Vigo in persona premise allora poche essenziali parole, che, anche prese in se stesse, già rivelano uno spirito fertile e liberissimo, d'una sincerità e chiarezza per molti forse sorprendenti. Voler interpretare Vigo e dimenticare quelle parole, è come tralasciare un suo film. « Un apparecchio di ripresa cinematografica — egli disse — non è una macchina pneumatica per creare il vuoto. Dirigersi verso il cinema sociale vuol dire consentire a sfruttare una miniera di soggetti che l'attualità rinnoverebbe senza posa. Vorrebbe dire evitare la troppa sottilità di un cinema puro... ». In queste frasi espresse quasi alla brava, e generalizzate, si trova un significato non indifferente. C'è in esse l'evoluzione e la condanna di certo cinema d'avanguardia, che pure Vigo ama e ammira, e di cui è imbevuto, ma anche insoddisfatto. « La debolezza del cinema francese — nota Jean Quéval, ma sembrano parole di Vigo — è d'essere terribilmente irrealistico, di una irrealtà figlia dell'astrazione » (1). Nelle belle forme, nelle « angolazioni », nelle « superangolazioni », nei ritmi astratti, nella libera ricerca dell'espressione inconscia, il venticinquenne regista avverte « il vuoto ». Riempire questo vuoto con fatti umani, reali, e documentati, è senza dubbio l'aspirazione urgente per Vigo in « *A propos de Nice* »: entrare cioè nella vita, e farne parte, criticandola e quindi interpretandola. E' una posizione questa se non antitetica, per lo meno insolita e quasi di superamento dell'avanguardia, di cui Vigo non è certo un epigone. Anche Sadoul sembra notarlo: « Il laboratorio sperimentale dell'avanguardia, che sembrava fosse stato fondato in origine da esteti che lavorassero per gli snobs, successe che diede dei risultati più fecondi che non le realizzazioni di Delluc e dei suoi seguaci ». E cita il nome di Vigo, come « cineasta promettente ». Ma Sadoul non stacca, né mostra di notare l'originalità del giovane regista in relazione, per es., a Lacombe, se accumuna « *La zone* » (2) e « *A propos de Nice* » in una stessa definizione: « due opere caratteristiche dell'avanguardia declinante » (3). Ma in Vigo non c'è avanguardia che declina: c'è semmai reazione a quella scuola, il cui significato e insegnamento non può dimenticare, ma reazione sempre. Se ammira « *Le chien andalou* » di Bunuel e Dalì, non è certo per le evoluzioni incubose d'un suicida sensuale

(1) In « Rivista del Cinema Italiano » N. 3, Marzo 1953, pag. 18.

(2) « *La zone* » (1929) descrive la vita dei cenciaioli parigini.

(3) Citazioni tolte dalla « Storia del cinema », Einaudi, pagg. 65-268.

e dalla mano putrida di formiche, ma per quanto di anticonformistico e sociale il film contiene. Tuttavia, egli precisa, le sue tendenze vanno ad « un cinema sociale più definito », a un documentario cioè che « prende posizione », che mette « i puntini sugli i », che « se non impegna l'artista impegna non di meno l'uomo. Questi val ben quello ». Poi, con quella prosa bonaria, ma a volte aggressiva, o addirittura strafottente, o piena d'un fresco *humour*, e che tanto è vicina allo stile dei suoi primi film, aggiunge: « Non so se il risultato sarà un'opera d'arte, ma quello di cui sono certo è che sarà del cinema, nel senso che nessun'altra arte, nessuna scienza potrebbe sostituirlo. L'artefice del documentario sociale è quel tipo abbastanza sottile da scivolare attraverso il buco di una serratura rumena e capace di riprendere il principe Carol mentre salta giù dal letto, ammesso che questo sia spettacolo degno d'interesse ». Son parole queste, per l'interpretazione di « A propos de Nice », di fondamentale importanza. Soprattutto perché c'è una corrispondenza stretta tra le idee da Vigo espresse, e poi nel film realizzate. La promessa: « La camera sarà spianata su ciò che deve essere considerato un documento e che sarà interpretato, al montaggio, in tanto che documento » fu davvero mantenuta (4). Non esitano concessioni né deviazioni inutili o superflui: tutto ha un significato preciso e forse troppo stringato, ma tuttavia sempre vivo, anzi così scoppiettante e dinamico da far pensare al ritmo alterno d'un motore. Alterno perché ora amaramente intento a mostrare il selciato sporco delle vie povere di Nizza, e i fetidi rigagnoli, ora freddamente consapevole di rendere l'inutilità elegante d'un ballo in frack, ora fortemente satirico nel paragonare a uno struzzo una lunga signora che passeggia superba e inconsapevole d'esser ritratta. La vecchia Nizza, la Nizza piena di bagnanti che s'arrostiscono al sole (la gag del volto improvvisamente nero!), brulicante di eccentrici, sfaccendati, di borghesi, di ricchi avidi di piacere nella stazione balneare alla moda, vien esplosivamente individuata, condannata, beffeggiata. E' una ricerca attenta e spietata: « le vie strette, la biancheria distesa ad asciugare tra le case, il cimitero italiano barocco. I piaceri. Le regate. Le navi da guerra alla fonda nella baia... Le fabbriche » (5). Ecco, le fabbriche. Sul carnevale che impazza, sulle donne che agitano i fianchi e ridono, su tutta quella « crapula » portata fino all'eccesso « di una società che dimentica se stessa fino a nausearvi » (6), s'alzano inesorabili e possenti quale simbolo fallico di rigenerazione, le ciminiere.

(4) Basterebbe questa frase, per rilevare quanto Vigo sia lontano dalle teorie di Dziga Vertov (come invece afferma, tra l'altro, Glauco Viazzi, in « Cinema », 33, N. S. pag. 342) che non lo influenzano menomamente, anche se ebbe come operatore Boris Kaufman, fratello del famoso teorico russo. Nei film di Vigo non c'è nulla del « miracolismo » del « Kino-Glass ». E dunque arbitrario affermare che, « come Dziga-Vertov, anche Vigo volle escludere dal suo film la recitazione cosciente degli interpreti » (Panfilo Colaprete, *I. Vigo*, pag. 11, Quaderno N. 1 del Cineclub Controcampo, Firenze). L'esclusione degli attori avvenne per ragioni molto diverse da quelle di Dziga-Vertov. Questi credeva che la recitazione cosciente potesse rovinare il ritmo stesso che è nelle immagini prese dalla viva realtà; Vigo invece abolì gli attori per poter criticare una realtà documentata. L'intento stesso costrinse insomma Vigo ad abolire la recitazione, e non l'influenza di teorie russe; tanto è vero, che nei film successivi — non documentaristici — accetterà senz'altro attori professionisti e coscienti.

(5) BORIS KAUFMAN: *Un génie lucide*, « Ciné-Club », II, 5, Parigi, febr. 1949.

(6) Sono ancora parole di Vigo, tolte dalla « conversazione » pronunciata al « Vieux Colombier »: « Verso un cinema sociale ».

I vinti di Antonioni



«I vinti» un nuovo drammatico film di Michelangelo Antonioni (Film Costellazioni)



Ann Baxter è la protagonista di due film Warner Bros che verranno presentati durante la nuova stagione: «Io confesso» di Alfred Hitchcock e «Gardenia Blu» di Fritz Lang.

Tutto questo, se non raggiunse la bellezza — cui non aspirava — rimane oggi tuttavia ancor vivo, e d'una immediatezza sorprendente, testimonianza di quanto originale fosse la personalità di Vigo. Inutile è infatti ogni tentativo di classificarlo: già confonderlo all'avanguardia è un errore. Pretendere e affermare il suo *realismo* ha tratto in inganno più di un critico. Vigo, è vero, dichiara la sua intenzione di partire dalla realtà (7). Ma partire dalla realtà non significa — è chiaro — essere realisti. Ogni artista, voglia o no ammetterlo, prende sempre spunto e movente dalla realtà. « Comunque si voglia considerare la natura... è certo che la didattica dell'arte non può prendere le mosse se non dalla natura, prima maestra dell'artista. Dovunque finisca, finisca pure al « discorso mentale » di Leonardo, l'arte comincia dal vedere, dall'esperire, dall'osservare, dal sentire la natura » (8). Ma se Vigo s'imbeve di quella natura, d'altra parte la plasma, la forma e la ricrea in termini tutti suoi individuali: a lui non interessa la realtà com'è (anche in « A propos de Nice »), ma la realtà come lui stesso la vede. Egli chiama, e non a torto, il suo primo film punto di vista documentato. « Vedere » « esperire » « osservare » Nizza, e poi mostrarla da un punto prospettico che non è realista, né avanguardista, ma solo quello proprio di Vigo, che forse, è un connubio delle due tendenze, un mescolarsi d'astratto e di concreto. Del resto se è vero che « l'arte è sempre a un tempo astratta e concreta, e l'astrazione assoluta è d'ordine scientifico e non artistico », se è vero che « in arte l'astrazione è l'ideale, ma il concreto è il modo di sentire, la passione senza la quale non si dà arte » (9), perché allora, preferire soltanto un apparente aspetto di Vigo e chiamarlo « più efficace, quando, fuori dalle mode letterarie del 1933, scrive senza artifici la realtà » (10), o giustificare ingenuamente, a tutti i costi, come fa il Viazzi (11), ogni sua sospetta evasione alla natura, ogni sua tendenza all'irrealtà?

II. - Rimbaud, Celine, Kafka e Vigo.

Una riprova della inclassificabilità di Vigo l'offre ancora la scarsa consistenza d'ogni paragone finora tentato con un altro artista. Gli storici Bardèche e Brasillach affermano, ad esempio, « che avrebbe potuto divenire il Rimbaud e Brasillach affermano, ad esempio, « che avrebbe potuto divenire il Rimbaud e il Celine del cinema francese ». « Passi pure il Rimbaud, ma Celine...! », già esclama Barthelemy Amengual, uno dei suoi migliori interpreti (12). E davvero il paragone con Celine è assurdo. Scrittore spregiudicato questo,

(7) Prima, per raggiungere una verità e una condanna (A propos de Nice, 1929, op. Kaufman) e, poi, un mondo poetico (L'Atalante, 1934, interpr. J. Dasté, D. Parlo, Michel Simon, musica: M. Jaubert, op. B. Kaufman); punto di passaggio tra questi due estremi sarà « Zero de conduite » (1933, inter.: J. Dasté, L. Lefebvre, C. Goldstein; musica M. Jaubert; op. B. Kaufman).

(8) LUIGI STEFANINI: *L'arte come provocazione*, « La fiera letteraria », VIII, 10.

(9) LIONELLO VENTURI: *Pittura contemporanea*, Hoepli.

(10) G. SADOUL: op. cit.

(11) Citiamo da « Bianco e Nero », anno 10-3-1949: « La comparsa fluttuante e liquida di Juliette, potrebbe anche sembrare una deviazione dalla linea fedele (!) di realismo cui Vigo si attiene: prima in sovrapposizione, ma poi concretamente, di persona, in ripresa diretta, lei reale fisicamente, con la sua carne dolce e i capelli biondi e gli occhi ridenti. L'ingenuo mito popolare è dunque realtà, e non fantasia ».

(12) Filmcritica n. 10, « J. V., una stagione d'inferno ».

forse come Vigo è nei suoi film. Ma c'è spregiudicatezza e spregiudicatezza. Quella di Celine è ricercata e innecessaria, mai sincera come in Vigo. E' un affannarsi a voler essere forte e indifferente (« il cavalleggero non aveva più la testa, null'altro che un'apertura al di sopra del collo, con del sangue dentro che crogiolava in un glu-glu come della marmellata nella marmitta » (13) spesso risolvendosi in volgarità, che rimane tale, e mai s'innalza alla poesia: Celine, mediocrissimo scrittore, non ha nulla di comune con Jean Vigo.

Né il confronto con Rimbaud sembra esatto. Le parole visionarie e magiche di questo, fuse all'aspirazione dell'invisibile, alla ricerca del sovrumano, quella poesia tutta fulgori dal sapore metafisico, propria d'un « buveur de haschisch » baudelaireano « che, ingoiata la dose necessaria, parte per un mondo meraviglioso d'ebrezza » (14), cos'hanno in comune con la rivoluzione cosciente di Vigo, col suo dinamismo fotografico che mai è desolante o tendente all'inesprimibile?

Ma Bardèche e Brasillach si riferivano certo all'anticonformismo di Celine e di Rimbaud, nel paragone con Vigo. Ma se Rimbaud è « il non conformista assoluto, che spezza i sistemi o li trapassa », che « rinnega e sbeffeggia... tutti i prodotti dello spirito umano » (15) non sembra possa dirsi lo stesso per il regista parigino. Figlio d'un anarchico, certo, ma non di spirito anarchico. La sua rivoluzione è d'ordine soprattutto morale, è condanna d'un mondo putrido, d'una « crapula situata sotto i segni della carne, del grottesco e della morte » (16). Ed è una rivoluzione costruttiva, che isola il male e lo ripudia, per poi trascorrere a uno stato più pacatamente lirico (l'*Atalante*), quando il tormento ancora persiste, ma tende a placarsi.

Così, da un altro lato, risulta arbitrariamente illativo affermare che « Vigo ha fatto dei film come Modigliani dipingeva, come Rimbaud scriveva una poesia » (17), se è vero quanto scrive l'esecutore testamentario del regista, Claude Aveline, su « Zero de Conduite » e su l'*Atalante*. Infatti il primo film sarebbe rimasto non del tutto aderente alle idee che Vigo « aveva in mente », e, quanto al secondo, i produttori « avevano chiesto a Vigo di fare un film senza tendenze sociali. Vigo si era sottomesso volentieri al loro desiderio » (18). Anche Vigo è venuto a patti con la propria società.

* * *

Se confronto dunque non v'è da fare, ma, al massimo, un prudente accostamento, naturalmente tenendo conto di tutti i limiti e pericoli che gli accostamenti comportano, questo è, se mai, con Franz Kafka. Il parallelo si presenta pregno di significati, utile non per confondere, ma per spiegare meglio l'aspetto di Vigo, anzi un suo determinato e saliente carattere, per certi versi richiamanti Kafka. Un Kafka, intendo, non però nell'eccezione

(13) da « Viaggio al termine della notte », ed. Corbaccio.

(14) MARIO MAFUCCI: *Introduzione alle « Illuminations »*, pg. XXXIII, Sansoni.

(15) MARCEL RAYMOND: *Da Baudelaire al surrealismo*, pg. 38, Einaudi.

(16) Ancora dalla conversazione di Vigo al Vieux Colombier.

(17) Da « Omaggio a J. V. » di Glaucio Viazi. Ferrania, anno I, n. 4.

(18) da « Presentation de J. Vigo », Ciné-Club-Parigi, Febbraio 1949.

esistenzialista, che si isola da cristianesimo e giudaismo e respinge una religione laica dell'immanenza, rinunciando « agli impegni sociali fondamentali perché... ogni rapporto umano è fondato sopra una menzogna radicale » (19). In quest'isolamento kafkiano — inteso, si noti, filosoficamente — possono trovarsi solo contatti illusori col Vigo artista. Né utile al confronto può risultare l'amore per l'uso dei simboli — in entrambi vivissimo — che sembra talvolta prevalere: non è dalla spiegazione minuta del simbolo che si comprende la poesia di Kafka, e tanto meno quella di Vigo. L'essenza della loro arte va al di sopra d'ogni simile interpretazione. E l'essenza della poesia kafkiana è quell'alternativa tra realtà e sogno: un sogno che è incubo, e procedere continuo e mai giungere, ma non allucinazione. C'è una verità folgorante in quel sogno, c'è una vita assurda-reale calata e fusa, quasi come bloccata. « Se dell'arte di Kafka si considera uno degli aspetti più perspicui — ben scrive Giorgio Zampa — vale a dire quello simbolico, accanto alla capacità di rendere coerente, profondo, e paurosamente limpido il mondo del sogno: da questa come da altre lettere risulterà quanto elementare ed urgente fosse la forza con cui premeva in lui la vita notturna, quanto naturale fosse neppure la trasposizione, ma si vorrebbe quasi dire l'assettamento su un piano letterario di esperienze sensibili, immediate, vitalissime. Gli elaboratori d'interpretazioni kafkiane, basate su premesse filosofiche, teologiche, religiose, dovrebbero andar cauti, di fronte a documenti di questo genere » (20).

Ed è proprio a questo Kafka, movente dal sogno, che, volendo, può essere avvicinato Vigo. Questi, certo, non giunge alla profondità enormemente poetica del boemo, tuttavia, sia pure in modo minore, ha un tono narrativo molto simile: muoversi cioè su un piano di realtà che potrebbe sembrare realtà liricizzata, se non intervenisse, come in Kafka, l'assurdo, ch'è proprio dei sogni, ma che, come in quelli, resta giustificatissimo. Basti pensare alla danza priapica al rallentatore in « A propos de Nice »; o alla processione — pure rallentata — di « Zero de Conduite », moventesi in uno sbaluginio di piume che sembrano fiocchi di neve e sono il candore dell'infanzia prorompente; o, ancora, all'apparizione dell'impossibile e simbolico giocoliere; infine a Jean che sogna e desidera Juliette tuffandosi nell'acqua...

Tutto questo — sta bene — trova la sua origine nell'educazione venuta a Vigo dal Cinema d'avanguardia. Addirittura, il giocoliere ambulante e la sua bicicletta richiamano alla memoria il ciclista assurdo nelle sue vesti, de « Le chien andalou ». Ma che importa? Non c'è nulla di condannabile. La pluralità d'intenti e le complesse premesse culturali sono da Vigo trasfuse in stile. Ed è questo uno dei punti massimi cui un artista possa aspirare.

III. - «Zero de Conduite,, e «l'Atalante,,

Le parole dette al « Vieux Colombier » — procedendo nell'analisi dei film di Vigo — acquistano via via minore importanza: l'artista si va evolvendo, e già nel breve documentario « La natation » (21) sembra volere mo-

(19) P. PRINI: *Esistenzialismo*. Ed. Universale Stadium.

(20) Da « Kafka a Milena », articolo apparso su « Il Mondo », anno V, n. 7.

(21) « La Natation » (1931), ha anche il titolo: « Taris, re dell'acqua »: operatore B. Kaufman; speaker: Taris.

mentaneamente dimenticare il suo impegno di « cinema sociale », seguendo le preziose evoluzioni d'un quasi magico nuotatore.

Tuttavia non rinnegamento delle proprie convinzioni: queste vanno solo lentamente modificandosi. Così, se Vigo andava in cerca di documenti, in « A propos de Nice » da gettare « in faccia allo spettatore », forse con tanta gioia quanta amarezza » (22) — se il presente allora premeva in lui, e lo il sopravvento. « Zero de Conduite » non è più un « punto di vista documentato », sebbene ancora prevanga fortissima la presa di posizione. Ancora satira — atroce — ancora accusa amarissima, ma non è più realtà viva da sezionare. Il ricordo, invece. Un ricordo fatto di oppressioni, incubi infantili, grigiore, pena, malvagità: l'atmosfera pesante, l'umanità d'un collegio gravano la memoria di Vigo. Ma l'accusa non si circonscrive a problemi pedagogici: essa s'allarga e raggiunge la società intera. Il lezzo di quel collegio, e la corruzione che ammorba le persone che lo dirigono — la morale e fisica bassezza del nano direttore! — provoca in Vigo la nausea verso ogni costrizione assurda dell'uomo, l'uomo giovane che tende a muoversi e vivere libero, e soprattutto puro. Ed ecco allora « l'alternativa del reale e dell'irreale » (23), l'amarezza d'una condizione sperimentata ed ora artisticamente rivisitata. La polemica e l'apologia sociale sono ormai materia, contenuto che deve essere ritmato.

Un ritmo certo più lento questo, di quello di « A propos de Nice ». Un montaggio meno rapido e concitato, anzi addirittura calmo, talvolta, come per riflessione. Non più dinamica partecipazione a quanto vien narrato, ma distaccato pensiero, quasi appunto, di doloroso ricordo. E' ciò che costituisce la liricità del film, la stessa che, accentuata, ritroveremo nel « L'Atalante ». Così, nei punti più alti: la ricreazione, durante la quale i ragazzi complotano, e il buon Hughet, ingenuo forse quanto loro, mimando Charlot, rievoca una famosa situazione di « Easy Street » (com'è stato notato, è un'innovazione questa, molto simile a una « citazione cinematografica » (24); poi, la passeggiata, al sole, fuori dall'atmosfera soffocante del collegio, e le piacevoli avventure di un sorvegliante innamorato seguito dalla turba incuriosita dei bambini; la pioggia, puntualizzante il triste ritorno dei fanciulli all'immoralità nauseabonda degli insegnanti; infine la rivolta, gioiosa e liberatrice, che nell'immediata bellezza delle immagini lascia come in un sottofondo il riposto significato sia della processione, mescolante « allusioni erotiche ad altre cristiane » (25), sia dell'ascesa finale dei bimbi sui tetti. Questa non sembra simboleggiare la « fuga dalle leggi naturali » (26); se mai, la liberazione morale d'umanità ch'è riuscita a vincere il vizio che fetidamente l'opprimeva, e ora può respirare l'aria serena e luminosa. Ma soprattutto, in quei bambini festanti, che stagliano le teste contro quel cielo purissimo, è riconoscibile essenzialmente il sogno di Vigo, ovvero il mescolarsi d'una

(22) Ancora dalla conversazione al Vieux Colombier.
spingeva a prendere posizione — nel suo terzo film fu il passato, ad avere

(23) Da « Dieci anni di cinema francese », Vol. II, J. V., di Osvaldo Capassi.

(24) PANFILO COLAPRETE: op. cit.

(25) GUIDO CENNI (CARLO DOGLIO), *Un regista anarchico*, in « Gioventù anarchica », Milano, 20-7-1946.

(26) GUIDO CENNI: op. cit.

Questo, il nucleo centrale della vicenda: questa la materia, che tuttavia, pur avendo in luce una potenza lirica straordinaria, non sembra svolta adeguatamente — ed effettivamente — nell'«Atalante» quale ci rimane. La grande poesia s'intuisce, più che afferrarne la presenza: sequenze di tono altissimo sono come mal frapposte e mancanti di vero respiro, di adeguate distensioni, e talvolta, quasi il filone narrativo si coagula e ristagna. Lo stesso finale giuge improvviso e frettoloso, come se Vigo volesse — prima di morire — terminare la sua opera. Ed è così, in realtà. Anzi, egli morrà senza poter vedere l'Atalante, lasciando all'operatore B. Kaufman il compito di girare l'ultima sequenza: sorvolare cioè «la chiatta a volo radente», e poi «alzarsi fino a inquadrare le due rive» (33). Se la morte non fosse sopraggiunta, «L'Atalante», forse, sarebbe stata un'opera unitaria, e non l'offuscato ricordo — quale è rimasta — d'un «génie lucide» del cinema francese, d'un «poeta dello schermo» che alcuni vorrebbero farci passare per «maledetto» (34), ma che sempre possiede «una profonda umanità» (35).

Certo quanto Vigo ha lasciato, non è molto, ma quanto basta per afferrarne la personalità; quella cioè d'un uomo geniale e tormentato, insofferente d'ogni ipocrisia ma anche innamorato di questo mondo, di questa realtà umana ch'egli ha voluto in definitiva sognare e desiderato più bella, più felice: e la sua Nizza carnevalesca, i suoi bambini del collegio, il suo Jean colmo di tormento si mescolano e si confondono in quella striscia di fiume, in quella chiatta fuggente sull'acqua: l'ultimo pensiero, l'ultimo desiderio di Vigo.

GIUSEPPE FERRARA

(33) B. KAUFMAN: op. cit. Per giunta, alla rifinitura dell'artista — che lasciò così il film in uno stato di elaborazione, anche se molto avanzata — si aggiunse la confusione della prima edizione dell'opera «conforme ai voleri di Vigo, intitolata «L'Atalante», alla seconda», voluta dai produttori, cui fu dato il titolo «Le chaland qui passe» (per beneficiare dell'omonima canzone di Bixio allora in voga, sovrapposta alla musica originale di Jaubert).

«La ricostruzione filologica dell'opera... curata dalla Cinémathèque Française» — seppure lodevole — non può soddisfare, sia per la perdita di parecchie sequenze (tra cui la famosa «scena dell'ombelico», e quella di Père Jules ubriaco minacciante Jean con la rivoltella), sia per l'impossibilità di poter stabilire con esattezza quali sono le code di montaggio che Vigo voleva eliminare e quali impiegare nella redazione definitiva. Dopo simili traversie, l'Atalante non può considerarsi nè un'opera perduta, o apocrita, nè di restauro. Se mai, un film di collaborazione, di cui Vigo ha fornito l'ispirazione, il materiale fotografato, ma non il montaggio, che, però, s'è cercato di rendere fedele all'idea centrale dell'artista.

(Le parole qui citate sono tratte dal saggio su Vigo di P. Colaprete).

(34) B. AMENGUAL: op. cit.

(35) CARL VINCENT: Storia del Cinema.

“Limelight,, analisi di un film

di

Ada Sabbadini

Tra i registi Charlie Chaplin è quello che più ha cercato di portare alla massima purezza il linguaggio cinematografico, per cui vien chiamato il genio del cinema. Quando s'iniziò il *sonoro* ne presentò il pericolo, disse che avrebbe forse distrutto il mimo, la più antica arte teatrale. E infatti il sonoro se non distrutto, ha però distratto dalla ricerca mimica introducendovi la possibilità d'esprimere con parole direttamente udite quel che più dovevano dire le sequenze, i movimenti, i gesti, qua e là aiutati da qualche dicitura scritta. Chaplin lo ha poi accettato, ma riducendo le parole a un minimo essenziale: e nei suoi film i gesti parlano veramente!

Film che si distaccano da tutti gli altri per un senso di unità, essendo lui autore del soggetto, regista e attore, organizzatore di tutta l'opera, degli scenari, compositore persino della musica. Da tale unità emana uno spirito che non si può trovare in altri, inquanto non vi è azione per se stessa, se pur penetra tutta dalla personalità del regista: l'azione è lui stesso, il suo sentimento, i suoi momenti riuniti sotto la maschera di Charlot, per cui la fusione si fa più astratta e segreta. Le « comiche » di Charlot sono definitivamente classificate nel loro valore stilistico quanto nel significato umano espresso in rapporto all'ambiente sociale, per cui hanno valore di simbolo.

Nella lavorazione dei film, com'è noto, egli è d'una meticolosa esigenza, sino a ripetere tante mai volte anche minimi gesti — e così solo potrebbe essere — sin quanto non raggiungano la perfetta misura in cui li concepisce.

Oggi ci dona « Limelight », in cui si sente dell'arte sua un passato quanto un avvenire, intatte le sue qualità ma ispirate a una visione nuova. Sorpresa nella produzione di Chaplin! L'azione consiste qui nella parabola di un'esistenza dov'egli rappresenta un se stesso non attraverso una maschera costante; ma la maschera di Charlot c'è sempre sotto il nome di Calvero. Nella maschera entra ed esce, creando così un complesso gioco di combinazioni e di contrasti dov'è uno spirito nuovo: nuovo per lui, nuovo per lo schermo in cui rappresenta cosa assolutamente isolata, perchè unica.

Su quest'opera che nella storia del cinema ha più avuto vastità di risonanza e d'emotiva attrazione, piovono continue critiche. Pur convenendo nel pieno riconoscimento del suo singolare valore esse esprimono spesso giudizi vari e disparati. Qualche volta poi non è giudicata tutta per se stessa, ma relativamente all'opera di prima, in persistente confronto con Chaplin di Charlot: non per rilevarne il carattere, piuttosto per circoscriverne il valore. Ma perchè? L'opera deve render conto solo alla propria realizzazione, e l'autore alla coerenza del proprio stile; tanto meglio se una ventata ha aperto la finestra su un nuovo orizzonte interpretativo.

Ada Sabbadini ha in corso di pubblicazione presso l'Editore Nischilistri della collezione diretta da F. Flora un volume di saggio su Shakespeare drammatico.

« *Limelight* » procede in perfetto equilibrio di pura espressione cinematografica, in uno stile di così completa coerenza che passaggi rapidi come momenti decisivi sono ugualmente presi nello stesso circolo trasfigurativo. Il film ha come intimo soggetto l'impegno a difendere il valore dell'esistenza a chi quel valore aveva smarrito. E' questa l'idea essenziale dell'azione attraverso cui si forma la sua commovente umanità.

Ad accrescerne l'intensità s'accompagnano motivi musicali che ancor più lo stringono e l'unificano inquanto sono i medesimi che tornano. Trattati da un balletto al centro del film, qua e là vi si diffondono a dar più anima attraverso il fascino di una vibrazione musicale.

Tutto è scelto nel modo più felice. L'espressione della protagonista, Terry, scaturisce luminosa, aperta, come avesse l'anima sul viso. Sembra di non aver mai visto tale aderenza di bellezza allo spirito dell'azione, e tale senso di purezza e di luce. E scelti anche gli altri, come fossero i veri; così la padrona di casa, sottilmente in accordo col piccante e scherzoso contegno di Calvero; l'impresario; il giovane compositore Neville, nel cui volto è un'attraenza calda che dà spazio alla profezia di Calvero, e anche suggestione come di cosa inevitabile: la storia d'amore in avvenire.

L'incontro tra Calvero e Terry avviene quand'egli attraversa la crisi della sua esistenza. Gli anni l'hanno stancato e cambiato; non sente più di dominare il pubblico, non sa più farlo ridere. E così si dà all'alcool, si stordisce. Non guadagna, e ha già due mesi arretrati di affitto.

Questa complessa crisi appare come una scissione tra la vita di uomo e quella di attore; così egli la spiegherà a Terry: col passar degli anni, dice, si vuol vivere più intensamente, come presi da un maggior senso di dignità, fatale per un comico! Cominciò a bere: ciò l'aiutava a essere buffo, ma gli rovinava la salute. Più beveva... circolo vizioso.

L'occasione di salvare una giovane donna che aveva tentato il suicidio portandola precipitosamente fuori dalla stanza invasa dal gas, e ospitandola nella propria; e la necessità, poi, di rincamminarla sulla via dell'esistenza, sviluppano in lui delle possibilità vitali, una capacità d'argomenti talora impensati a lui stesso. Aiuto questo che in parte tornerà su di lui. Così lo scambio tra due esseri posti nudamente di fronte alla vita diviene il soggetto dell'azione, la penetra tutta: soggetto che ne forma l'originalità, e che fortemente s'incide nella nostra impressione. Tale scambio si svolge in continui giri, dall'inizio alla fine. L'azione è proprio in questo circolo, coi suoi passaggi e i suoi ricorsi, nel quale rientra tutto quanto avviene, il senso vitale ch'egli trasmette alla donna, quello che pure gl'infonderà lei, è la spirituale geometria di questo film! Circolo ben disegnato che può sempre seguirsi, se anche talora in qualche passaggio d'ombra più vago e sfuggente, per cui vi s'aggiunge come un'ampiezza d'indefinito.

Ecco dunque l'idea su cui l'opera s'impernia: la Vita, trasmessa a un altro essere che non la voleva più. La sorte dispone che ciò avvenga appunto mentre lui stesso ha la sua grave crisi interiore per cui tutto vacilla, tutti s'intorbidano i valori dell'esistere. In virtù dell'ispirata concezione, questo incontro appare senza ombra di artificio per creare il tessuto del film. E l'inizio, Calvero ubriaco barcollante che nell'accendere il sigaro sente puzzo di gas, rientra per un felice indovinato carattere in quell'andare dei casi regolati dalla sorte.

A tale sorte Calvero si dona tutto trovando in sè l'impulso di lottare contro la desolazione che spinse la giovane a quel passo, che ancor le fa rimpiangere d'esser tornata a esistere.

Nelle prime scene si sforza d'impressionarla, di strapparla subito alle ragioni che la trassero all'atto disperato. E gli argomenti, suggeriti dall'urgenza acquistano carattere di una improvvisata filosofia, a scatti tra la profondità e l'umorismo. Appena Terry apre gli occhi e domanda dov'è, e dice che dovevano lasciarla morire, Calvero quasi l'aggredisce con un motivo che per tale duplice carattere potrebbe scuotere chiunque. « Ma come! ci son voluti milioni di anni per volvere la coscienza umana, e adesso lei vuole cancellarla, distruggere il miracolo dell'esistenza più importante di qualsiasi altra cosa nell'universo! Le stelle, che sanno fare? Niente! Brillano, e basta... Può ragionare il sole? E' cosciente? No; ma lei sì! ».

Vi sono cose tutti sanno, ma rilevate in quel momento ne balza fuori il motivo forse più impensato tra quanti ne scoprirà per lei, e che potrebbe anche scompigliarne la disperazione. Ma proprio alla fine — oh i contrasti di questo film! — Terry dorme.

All'inizio Calvero sogna di rappresentare uno dei suoi numeri — il domatore di pulci, deliziosamente nuovo e divertente — accorgendosi alla fine che il teatro è deserto. Lo scoraggiamento da cui è invaso lo porta a sognare la definitiva rovina.

Poco dopo sognerà invece un brillante balletto con Terry, mentre lei è a letto paralizzata, dove balza il contrasto tra la figura sognata e la vera. Ciò fa entrare una folata di nuovo, giacchè quando ancor nulla s'è delineato, diviene eccitante sorpresa di un anticipo sul futuro.

Sorprese di questo film, dovute al motivo della Ribalta.

« Limelight » si compone di due tempi che ne dividono in due parti l'azione, senza interrompere quello spirituale circolo in cui essa è contenuta: la prima riguarda la lotta per riportare Terry alla vita; la seconda — « sei mesi dopo » — e segna il successo di lei, poi il loro separarsi per qualche tempo, e infine il trionfo di Calvero che pur attraverso il triste evento ne conclude in senso ideale l'unione.

In questo primo tempo Terry sta sempre a letto con le gambe paralizzate (forma d'isterismo, dice il medico); era ballerina, ora non può più ballare. E la vediamo costantemente presa dall'angoscia di sentirsi così esposta « povera e malata » alla vita da riprendere; ma perchè, ripete, non la lasciava morire? Si susseguono scene in questa prima parte tra lei e Calvero, continui dialoghi che hanno per argomento unico la vita; giacchè alle ragioni che la spinsero a quel disperato gesto s'aggiunge pure un senso squallido di vanità delle cose: « la vita è senza scopo e senza senso ».

Quale argomento si può addurre contro l'idea del vuoto e del nulla? E proprio ad essa Chaplin fa reagire Calvero in ispirato contrasto tra la gravità e la comicità. « Perchè vuole che abbia senso? »; la vita è desiderio, « quel che spinge una rosa a voler essere rosa, una pietra a contenere se stessa ». E imita la roccia stretta a sè, i fiori che sbocciano, le viole chiare, quelle scure, con gesti irresistibilmente buffi. E Terry ride!

Per la necessità di vincere una desolazione che non tende a migliorare, egli penetra in quell'argomento — la vita — come chi entri in un ambiente con tutta una nuova disposizione, per cui improvvisamente scopre cose non

viste ancora, e che forse mai avrebbe visto, rivelate da sprazzi di luce che poi rivolgerà su di lei.

Affiora pure qua e là quella pena ferma nel suo cuore — « a questo punto del gioco la vita diventa un'abitudine — la vita di ognuno scritta sull'acqua — all'infelicità sono abituato » — ed altre espressioni ancora. Talora, se pur brevemente, accenna alle sue amarezze. E nel riandare al suo passato dà un'ispirata definizione del pubblico « un mostro senza testa che può essere spinto in qualsiasi direzione: che non si sa da qual parte si volterà ». Questa definizione riassume il suo travaglio, quel distacco che taglia in due la sua esistenza. Il distacco gli consente di giudicare con terribile chiarezza ciò che prima amava, e ora odia, e tornerebbe ad amare se tutto mutasse. Ma solo rapidi abbandoni; chè poi nella prima parte del film egli è quasi sempre rivolto a quegli argomenti, punti saldi in difesa della vita, come gl'impone e gl'ispira la sua improvvisata missione.

Terry non crede alla felicità; Calvero replica con violenza: « esiste ». Suo padre gli diceva — e mette il dito sulla fronte fissandola — « questo è il più grande giocattolo del creato ». E' lì, conclude, il segreto della felicità. Quel dito sulla fronte sembra puntarsi proprio in noi e penetrarci col segreto di quel giocattolo.

In queste scene argomenti di ogni carattere, anche dichiarazioni gravi, motivi dov'è profondità di sostanza, appaiono attraverso un brio — spesso pizzicato di comicità, colorito di umorismo — tipico di questo film. E tutto trascorre nel vivo intreccio del movimento, per cui acquista freschezza e verità di spirito tra un girare, e alzarsi e sedersi, tra gesti, scatti, lampi d'espressione: essenza di linguaggio cinematografico. Una di queste variatissime scene, in cui tra i molti argomenti Calvero accennò pure alla colazione per Terry, si conclude poi col gesto teso a offrire tre aringhe; e si dissolve in un lungo eccitante sorriso; e proprio quel gesto la conclude nella perfezione di una sottile malizia di stile.

Stile che penetra dovunque. Vediamo Calvero per la strada, per le scale quando incontra la padrona di casa cui dà dei galanti pizzicottini per indurla a dimenticare l'affitto, brevi scene con amici nel bar, quando parla, sorride, quando è ubriaco e ciondola: tutto conserva la medesima attrazione. Ogni scena ha naturalmente il suo valore e il suo senso; ma l'unità di stile pur imprimendovi il loro singolo carattere, le pareggia in una allettante armonia, nell'affascinante ritmo della continuità. E sull'emozione che se ne riceve passa un che di indistinto, com'è per le cose scaturite da un segreto di stile.

La sconsolata fissità di Terry provoca talora in Calvero quasi una ribellione, una reazione di slancio vitale. Quello spettacolo negativo a momenti lo eccita proprio. Vuole strapparla a quel letargo che ancora respinge la vita: combattere, si deve, non arrendersi, lottare, per la vita stessa: « per viverla, soffrirla, goderla! ». E' in ciò la suggestione d'un valore per se stesso, al di là d'ogni cosa, al di là del bene e del male. E le fa balenare un argomento che dovrebbe travolgerne la resistenza: pensare alla forza che è nell'universo, che fa muovere la terra... La stessa forza è in lei, purchè abbia il coraggio e la volontà di usarla.

La vita è meravigliosa, aveva detto prima, se non se n'ha paura.

Si è mai innamorata? le domanda. Lei risponde « no »; ma coglie l'occasione di raccontare un episodio, e al suo racconto s'accompagnano le scene.

Commessa in un negozio conobbe un giovane compositore Neville, che andava a comprare carta da musica. Vediamo così, nel passato, quella figura che ritroveremo nell'avvenire. Assistette poi a un suo successo teatrale.

Calvero vien trascinato nell'immediata visione d'una realtà del futuro: lei sarà al culmine del successo, ceneranno insieme in una dolce e profumata sera estiva; e nella malinconia del crepuscolo lui le dirà che l'ama, lei che l'ha sempre amato. Da tale visione sembra uscire come se davvero si svegliasse da un sogno. E questi termini li ripeterà poi con le stesse parole, a intervalli, quali rintocchi dell'inevitabile.

Calvero ottiene di esordire sotto altro nome, per riprendere la carriera. Il giro si è già iniziato: far prediche morali a lei ha giovato pure a lui, dice, «comincio ad aver fede anch'io». Quell'esordio sarà invece un desolato insuccesso; torna, si abbatte disfatto, piange, «son finito». Terry s'esalta nell'indurlo a riprendersi, ripete i suoi argomenti, la forza dell'universo... E come per miracolo improvvisamente sente di poter muovere le gambe «Calvero, cammino, cammino!» grida tante volte.

Così il circolo della trasfusione raggiunge ora una mèta. Terry tenta di ridargli la forza ch'egli le ha dato, e nel momento in cui egli la perde, lei per la prima volta l'acquista e vuol trasmetterla. Questa scena è tutto un luminoso contrasto che prende valore e altezza di simbolo: Calvero immobile e col viso nascosto che piange; Terry che avanza a testa alta, come ispirata... E persino i suoi gridi risuonano superando la realtà.

Subito dopo li rivediamo *camminare* insieme di notte: scena che chiude la prima parte e inizia la seconda «Sei mesi dopo». E l'inizio è in quell'andare insieme, camminando, quanto nel gioco delle luci: appare un chiarore sul viso di Terry: albeggia; è infatti un'alba di destino, e in quel momento erompe un motivo musicale con lo slancio di un inno.

“SEI MESI DOPO,,

Eccoci nell'ambiente della Ribalta. Calvero e Terry si danno adesso del tu.

Terry è di nuovo ballerina. Calvero attraversa uno sconsolato momento, è tornato all'alcool; la vita non lo fa più ridere, dice che si considera un comico in pensione. Odia il teatro; un giorno comprerà un ettaro di terreno, e vivrà così...

Terry ha una prova davanti l'impresario che ne rimane ammirato e l'assume come prima ballerina; al pianoforte il compositore Neville: incontro per cui restano un po' turbati. Calvero assiste alla prova in disparte al buio. Siamo a una grande tappa, il successo di Terry! Quel successo lo commuove sino alle lacrime e pure lo sconvolge. Difficile passaggio di cui non dà spiegazione, che traspare solo dal volto: rigurgito di cose oscure, un'espressione perdutoamente triste che va lontano, lontano, dentro di lui. Rimane appartato perchè si sente «assurdo, ridicolo».

In quel momento Terry gli dice «io ti amo»: così la tappa diviene svolta per questa parola. Parola nuova, dolce continuo ritornello che d'ora innanzi martellerà la mente di Calvero, e d'un balzo spingerà avanti l'azione per il suo intimo operare in lui. Da tanto tempo voleva dirglielo, sin dal primo

giorno; e ora gli chiede di sposarla subito. Lui risponde stupito « sono solo un vecchio », lei replica che non importa, lo ama!

Il sentimento che unisce Terry e Calvero appare insondabile: amore, non amore... Nessuno dei due potrebbe interamente definirlo a se stesso. Lei pronuncia di continuo la parola « ti amo », lui mai; ma essi sono strettamente congiunti da quella forza vitale che lui le ha infuso, che in parte torna a lui, se stesso trasfuso in lei. Mai corre tra loro un gesto, un bacio che sappia di quell'amore consueto: una suprema purezza lo rende meno preciso ma più vasto. Quel costante « ti amo » è come il compenso del miracoloso dono, la sua trasformazione in palpito dell'anima, e insieme la forma di un segreto senza chiave.

Si rappresenta il balletto di cui Terry è protagonista, e in cui Calvero ha poi avuto la parte del clown: l'« arlecchinata », poetico intermezzo dove la fantasia di Chaplin ha operato con vera ispirazione inventiva. In questo balletto è come diffuso lo spirito dell'azione, trasfigurato in espressione fantastica dove parla il ritmo, la musica, che diviene la musica del film.

Nella prima parte Arlecchino perde Colombina; nella seconda, dov'è la sua tomba in un delizioso scenario lunare, cerca disperato con la bacchetta magica di farla risorgere, ma invano. Mentre si abbatte piangendo sulla tomba, gli spiriti di Colombina (ballerine) gli dicono che il suo amore non è nella tomba, ma dappertutto. D'improvviso Colombina appare e insieme con Arlecchino eseguono un'aerea danza. A questa rappresentata sopravvivenza oltre la fine si accompagna un motivo musicale che quale simbolico suggello apre e chiude Limelight.

Durante il balletto rifiorisce, tra le quinte, il motivo della trasfusione vitale in un'intensa estrema apparizione. Terry perde le forze, non può entrare in scena. Nel vederla paralizzata Calvero clown ve la spinge schiaffeggiandola con violenza, per cui essa vi arriva e avrà il suo straordinario successo. Tra le quinte egli ne segue con ansia l'esito, e s'inginocchia pregando.

Lei dopo lo abbraccerà in pubblico, mascherato da clown, irresistibilmente attratta a lui come al suo salvatore; e così vi sarà un suggello della loro unione attraverso un prodigioso grottesco da Ribalta.

Nella vicenda sentimentale in cui hanno parte così diversa i tre personaggi, passa la novità di un dialogo tra Terry e Neville, che esprimendo cose finora inesprese, non la semplifica, nè la chiarisce, piuttosto ne aumenta l'intima complessità. Egli afferma che loro due s'amano, e che lei pure lo ama: « ogni gesto, ogni sguardo lo dice malgrado se stessa ». Per Calvero non ha amore, è solo romanticismo, pietà. Lei insorge: lo ama davvero! E' più che pietà « è qualcosa con cui sono vissuta, la sua dolcezza, la sua tristezza, l'anima sua ».

Così Neville per la prima volta dichiara il suo sentimento, dice cosa traspare dal viso di lei, e lei dice cosa ama in Calvero. Tale precisazione non circoscrive, anzi allarga il campo della visione facendovi passare nuovi elementi. Il termine « vissuta » si ricollega al punto essenziale — la vita —, rientra in quel circolo, accrescendo ancor più quello spazio d'indefinito che è il vero spazio del film.

Ora ci si avvia al punto decisivo donde parte il tratto ultimo della strada. Dopo il suo grande successo Terry commossa propone a Calvero di sposarlo subito e, se potessero, andar via insieme. Questa impetuosa dichiarazione som-

muove in lui qualcosa di violento, l'incubo d'una responsabilità — sciupare la gioventù, sprecare l'amore con un vecchio. — Eccoci al decisivo dramma della sproporzione, com'egli lo vede.

Quell'offerta d'amore forma una crisi sentimentale che culmina in quel momento; e in quel momento è tratto a reagire anche perchè il successo di Terry lo scioglie ormai dal suo compito. Si dibatte in un'angosciosa perplessità « lasciami andar via! ». Tutto ciò è falso, dice; per uno della sua età occorre invece la verità, « mi resta questo, la verità »; parola che rivela il suo stato interiore quanto la soluzione: giacchè il chiarimento è l'unica difesa contro quel cupo errore — quale egli lo considera — e cui vuole a ogni costo sottrarsi.

Terry impetuosamente replica: « mi ucciderò, se mi lasci io odio la vita! Il tormento, la crudeltà della vita! ». In questa violenza parla la vita avuta da lui, chè in lui soltanto è l'origine d'ogni cosa. La odia perchè senza Calvero non la riconosce più, e forse un poco la teme: fuori di lui essa non si ritrova, e lasciar Calvero sembra significhi lasciar se stessa. Questa figura ci appare infatti velata nella sua psiche femminile, evanescente rispetto alla realtà, in quanto appare come una figura rivissuta, la cui anima può fino allora trovare il palpito dell'esistere solo da dove trasse la vita: « la sua dolcezza, la sua anima ».

Così neppure si possono immaginare le sue sensazioni al di là di questo aspetto: un sentimento che pur espresso sempre in modo assoluto e talora violento, rimane però esposto ai giochi della vita stessa. E questi giochi for mano appunto quell'ombra che vieta a Calvero di accettare il prodigioso dono: l'ombra d'una sorpresa che vi si celi dietro. E quella sorpresa non è poi che l'inevitabile, come a lui appare; così ancora in quel momento rinnovava i rintocchi della profezia: il crepuscolo, l'amore... E conclude che stanno così bene insieme!

Se pure Calvero non possa accettare le meravigliose conseguenze della sua opera salvatrice, ciò che Terry gli dona è chiuso in lui; così si può intravedere come quel ritornello « ti amo » martelli la sua mente, ma troppo difficile è intravedere com'esso risuoni nel suo cuore.

Il desolato distacco dalla vita in cui troviamo Terry all'inizio, quello appunto accresce l'entità della trasfusione: il suo sentimento diviene riconoscenza per chi nel salvarle la vita gliel'abbia rivelata e illuminata. E così vediamo come questo film tutto brio e moto, tipicamente e interamente tenuto in linguaggio cinematografico, abbia l'azione concepita e conclusa in una ideale misura di ricorsi, riassunti in valore di simbolo.

Ed eccoci ora all'evasione di Calvero: unica soluzione spirituale, e pure l'unica attuabile per aver modo di vivere. Ma egli appare sereno, disposto al sorriso, come chi nel rassegnarsi alla propria sorte abbia chiarito e semplificato l'esistenza.

S'incontreranno con Terry dopo vario tempo. Il rivederla sembra un risveglio, fa sentire quel tempo, e nel riconfermare quanto già esiste v'insinua qualcosa di nuovo. Lei torna all'antica dichiarazione « ancora ti amo » ed egli risponde ciò che mai aveva detto « mi ami, certo... mi amerai sempre ». Il distacco dalle cose sembra gli abbia aperto la vista su nuove cose, e questo incontro ritocca il passato rinnovando l'armonia del vitale scambio. E' l'incontro tra due cuori. Prima piange lei, poi si commuove lui; la trova più

matura, e lei tristemente dice che lui ve l'ha costretta andando via e che qualcosa è finito per sempre: Calvero risponde che nulla finisce ma solo cambia.

Scena calda e intensa. Terry lo informa che l'impresario farà una serata dedicata a lui, considerandola il massimo avvenimento nella storia teatrale: notizia che lo scuote tra la letizia e il pianto: «mostrar loro che non sono ancora finito». E il trionfo verrà, completo; ma alla fine il suo cuore già malato subisce una violenta scossa per la caduta del tamburo, e non si riprende più.

Quella serata avrà tre numeri; l'ultimo una vera creazione comica composta durante il vagabondaggio. Terry tra le quinte ascolta gli applausi, ne vigila il successo: prima lo fece lui, ora lei... Così si completa e si conclude la spirituale simmetria dell'azione. Calvero esegue i suoi tre numeri tra scrosci di applausi; anche dopo il colpo vuol presentarsi al pubblico dentro il tamburo per un saluto che ugualmente appare un arrivederci o un addio.

Il trionfo di Calvero si combina con la sua fine; ma i due elementi di sventura e di fortuna non contrastano perchè un'armonia li unisce procedenti insieme sul medesimo cammino.

Il successo lo riporta d'incanto al passato, tutto gli appare come prima, gireranno il mondo insieme, dice. Alzando gli occhi vede Neville e torna rapido alla profezia: «nel crepuscolo egli ti dirà che t'ama»; Terry rinnova la sua replica «sei tu che io amo»; così Calvero mormora a se stesso «il cuore e lo spirito che grande enigma!». Questa frase per esser com'è, e per esser detta alla fine, apre la vicenda a una maggiore larghezza di visione e d'ignoto. Terry deve lasciarlo, ha il suo numero; dopo egli la cerca volgendo gli occhi intorno e l'ultima frase è «fatemela vedere».

Calvero si è spento. Nella vastità della Ribalta la figura di Terry danza, volteggia, come in una bianca nube di moto: così si conclude il film, e così soltanto poteva concludersi la sua essenza.

* * *

L'opera si ispira all'ambiente della Ribalta, e in parte ne evade; attraverso Calvero, e anche Terry, si entra e si esce dalla Ribalta. Vediamo il personaggio vivere, pensare, soffrire nell'intimità, e lo ritroviamo poi sotto varie maschere. E il suo stato d'animo è talora penetrato dallo spirito del palcoscenico, talora come estraneo ad esso. L'ultima sera, nell'ipotesi di un insuccesso Terry insinua che v'è sempre il miraggio di quella casa in campagna. — «No, risponde, il teatro è la mia casa». — Ma non l'odiava? replica lei. Sì, risponde, odio anche la vista del sangue ma lo ho nelle vene.

Vedere la stessa persona rappresentata in un modo che interamente la divide, crea situazioni, contrasti, rilievi in una misura e in una forma di cui ancora non v'era esperienza. Questo gioco in continuo intreccio diffonde la varietà e l'imprevisto, per cui dall'intimità della vicenda s' esce d'un tratto, mutando aria e temperatura alla nostra impressione! Nelle scene l'umorismo è continuo e frizzante, legato al momento; sulla Ribalta invece esso è lavoro, non è scherzo. Anche la musica e il ritmo acquistano tutto un diverso potere suggestivo.

Dopo aver seguito il suo volto di uomo maturo e spesso triste, talora vinto, lo ritroviamo nel gaio numero della «Metempsicosi» attraente all'estremo:

subisce una violenta scossa per la caduta nel tamburo, e non si riprende più. un giovanile Charlot in paglietta, che agisce e balla agilissimo e fa scrosciare applausi e risate. E a poca distanza dalla fine...

Tutti i numeri di Calvero, anche quelli sognati, sono intermezzi di sorpresa. Una delle maggiori evidenze dell'illusionismo della Ribalta è la sua truccatura da clown, che non solo lo ricopre ma lo distacca, sino a non potervi ricostruire sotto la vera figura come se Calvero non vi fosse più!

Ci son poi altri aspetti di contatto e di distacco; dopo l'insuccesso al Midlesex quando rientra nel camerino e si leva il trucco, vediamo a poco a poco scomparire la figura soprammessa e dalla maschera apparire la dolente anima. Anche alla fine si assiste nel camerino alla preparazione, al lento trascinare dal volto alla maschera. Poi al momento di entrare in scena nell'ultima serata, Terry vuole ripetergli d'amarlo « sempre... con tutto il cuore ». Calvero fa allora un bel sorriso largo, che diviene enorme attraverso il trucco, fra la caricatura e il simbolo.

Questo film è privo di ogni elemento che incuriosisca per se stesso distogliendo dalla trasfigurativa forza di rappresentazione. Pensiero, moto, parole, gesti, musica, divengono parti di una indiscutibile armonia. Qualsiasi passo dell'azione che sembrerebbe dover essere senza rilievo emotivo, rientra in questo avvolgente giro di forma e di ritmo. Così l'inizio: Calvero ubriaco che non si regge davanti a una porta chiusa di cui cerca tremante la serratura, a tastoni, con gesti circolari e uno svanito sorriso, dà un singolare piacere. E poi quella porta che s'apre, nell'entrare in casa, ci fa entrare con un segreto gusto nel film!

E i gesti che seguono quando trova la ragazza da salvare, sebbene agitati e affaccendati, son sempre nello stile di quella linea molle di chi è in parte presente e assente, in quell'aria lontana e svanita che subito fa sentire la verità di Calvero, la condizione che schiuderà la vicenda. E persino quando sale le scale e inciampa, e gli aranci ruzzolano, quel movimento che dovrebbe essere ridicolo e sgradevole, ha invece una sua composta linearità.

Segreto del grande stile di Chaplin! Questo maestro contiene tutti i particolari in un giro di moto e di soste e di spazi che sono nella scena come nel tempo della durata.

Taluni passaggi gettano lampi sulla vicenda. Quella densa scena in cui Neville accompagna Terry a casa dopo il successo — suggestiva l'inquadratura della strada scura e deserta nel cui silenzio risuonano gli zoccoli del cavallo — e Calvero un po' alticcio disteso nell'angolo dell'ingresso, apre l'inatteso d'un contrasto tra le due figure e quella di lui nascosta.

L'espressione bella del giovane musicista, la figura di Terry che, pur rifiutandosi appare in armonia con quel giovane che l'ama, corrispondono alle parole di Calvero « state così bene insieme »; e danno rilievo alle sue amare impressioni. Così, e forse solo in quel momento, la sua figura appare « assurda », cioè appare come lui si è definito, e come vede se stesso in rapporto a Terry.

Vi sono eccezionali finezze tecniche. La tecnica non è adoperata mai per effetti di esteriorità, ma perchè aderisca nel più alto modo alle sfumature della propria visione. Mirabili sfumature nell'Arlecchinata. Il corpo di Arlecchino ha qualcosa dentro la terra. Colombina è uno spirito, che del corpo deve aver solo l'apparenza: ed essa appare veramente eterea, e lui la volteggia come incorporea, non più greve d'una piuma. Trucco? Ecco la differenza: trucco quando non vi sia stile. Perchè lo stile si serve della tecnica e insieme

la distrugge; e i mezzi di cui s'è servita non si vedono più, interamente trasfigurati in nuova cosa.

Classico esempio di ritmo nell'inquadratura è dato dall'inizio del balletto. In quell'enorme vuoto dell'ambiente nella cui scelta è quell'inatteso di cui sembra capace soltanto Chaplin, Colombina distesa sul letto forma un andare orizzontale in contrasto con la posizione dritta delle tre figure in piedi. Queste figure, due chiare e una nera, sono poste nello spazio quasi a uguale distanza, in così difficile equilibrio simmetrico e con un vasto senso d'armonia, cui può giungere solo chi possieda uno stile capace di creare con la fotografia veri quadri di ritmo.

E' delizioso il motivo per cui Colombina vuol rivedere i tetti della città per un estremo saluto. La sua inquadratura ricorda quelle delle prime scene quando Terry è nel letto, le cui armoniose linee del corpo e la luce del volto ne fanno come una moderna Venere. E ancora quando esegue il ballo davanti all'impresario, la sua figura che danza nel vasto scenario scuro richiama a figure classiche, talora con linearità da statua.

In tutta l'opera si gode lo spirito delle parole, oggi specialmente che esse son quasi sempre un parlare accompagnato da gesti occasionali — proprio solo per far sentire ciò che dicono, non per farne un significato in accordo con la mimica. Le parole di Chaplin, minimi limiti necessari, diventano un mezzo espressivo interamente legato agli altri.

Si parla di una riduzione teatrale di *Limelight* data la sostanza di pensiero che lo sostiene. Ma proprio quella sostanza separata dal suo mimo perderà la gioia del suo spirito, la continuità d'una risonanza in noi. *Limelight* ha un segreto: quello della sua realizzazione. Lo spirito dell'argomento si diffonde in ogni punto, vi s'imprime fortemente; e ciò avviene attraverso le forme, e quel pensiero agisce su di noi perché v'è entrato con quei volti, con quel ritmo, con quella musica, formando un'attrazione sino a un limite di cui quasi non ci diamo ragione.

In *Limelight* si trova tutto Chaplin, lo stile, il sentimento, ma non più al servizio di un'astratta simbolica figura sotto la maschera. Qui è la mobilità, sono i disordini di un'intima storia ricomposti in armonia, è un se stesso che segue i moti dello spirito, riflette il momento attraverso una poesia della mimica. Non la mobilità di una maschera, ma d'un volto. L'unità del film ha in questo volto come un filo che la percorre, la varia, la colora; il suo variare espressivo segue una parabola interiore, rivela spaziosità di cuore, e pure ciò che Calvero tace.

In questo variare è una vera incandescenza di sorrisi dolci e maliziosi, aperture o chiusure tristi del viso, scurezze e luci. E malgrado l'ostinato insistere sulla « vecchiaia » essa appare solo a tratti: e così forse doveva essere per mantenere un certo equilibrio estetico coi « ti amo » di Terry.

L'azione consiste nella parabola della sua esistenza; ma questa, coi suoi turbamenti, le sue crisi, le sue pene, si dilata sprigionando la vita fuori di lui. E' qui l'originalità e l'umanità di quest'opera: mostrare un'esistenza circoscritta in se stessa che pure acquista senso e scopo, profondità e sorpresa nel trasmetterla ad un altro essere, ricavando comprensione e valore proprio da chi l'aveva respinta e negata.

Considerando l'opera nei particolari, si avverte dovunque l'impronta di un'originalità che non è solo rara, ma assolutamente personale. Vi è poi un tipico scatto inventivo nella corrispondenza tra la forma e il significato:



L U C I
della
RIBALTA



«Limelight» procede in perfetto equilibrio di pura espressione cinematografica, in uno stile di così completa coerenza che passaggi rapidi, come momenti decisivi, sono ugualmente presi nello stesso circolo trasfigurativo...



L'OCCHIO DI VETRO

Bruno Bönneck mentre dirige il suo primo documentario «Artefici del sogno» in Ferranicolor, un omaggio al lavoro anonimo degli «elettricisti» del cinema.



Pierfrancesco Pirotti mentre dirige Irene Galt e Gabriele Ferzetti nel suo primo film «Il sole negli occhi» Marilyn Monroe, Betty Grable e Lauren Bacall nel film cinematografico «Come sposare un milionario»



Zavattini e Guarini durante la ricerca della nuova attrice per l'ultimo episodio del film «Siamo donne»

rapporto singolare, sottilissimo, per cui penetrando questo lato dell'opera se ne riceve senso di sorpresa. Un tipico esempio ci viene dalla figura di Calvero dopo l'evasione. Fa vita da vagabondo, ama il marciapiede — « tutto il mondo è un palcoscenico » — ma ha pure ricchezza di idee, e lavora. Uno strano stato interiore dov'è qualcosa che sfugge, che s'unifica e s'armonizza con l'aspetto sin quasi ad essere simboleggiato dal volto e dall'abito. Il volto diverso da prima con un'espressione aperta e amabile ma percorsa da un po' d'ironia; il portamento dignitoso in modo marcato, e quella strana redingote, il cappello a cilindro, come una nobile maschera adatta ad un girovago, ma dov'è pure un tocco di signorilità e d'evasione. Analizzando si sente un elemento che nel rappresentare proprio inventa. Quell'aspetto può riassumersi così: un nuovo Calvero di un nuovo momento.

E nella scena con Terry le due figure sono tradotte in quel momento nuovo. Calvero ha sul volto una uguaglianza espressiva finora mai vista, tra pacata e commossa; non l'incandescenza di prima. In Terry si sente il distacco di quel periodo; ed è in essa una più composta e ricomposta bellezza.

Così pur seguendo il film nella sua serrata continuità, si può estrarne passaggi, motivi, inquadrature, per goderne ancor più in quadri isolati la suggestione dello stile.

La critica insiste — e giustamente — sulle « lacrime »: ma anche dopo averle versate non si trova una ragione ferma che le giustifichi, anche rian dando ai passaggi tristi. La giustificazione viene piuttosto dall'armonia, dalla dolcezza di un'atmosfera che avvolge, per cui ci commuovono ma nella loro fusione pensieri, parole, gesti, volti, musica, le luci della Ribalta. E si può concludere che si piange a questo film perchè è bello! E poichè ad ogni opera che vale si vuol dare un senso in cui contenerla, questa si può contenere in quel senso di trasmissione e di continuità che ne ispira il concetto. L'episodio finale non dà per nulla senso d'interruzione; e nei giri di quel ballo alla fine, che son quelli naturali della danza, par di sentire un giro che simbolicamente continua.

ADA SABBADINI

CHAPLIN, POETA SEMPLICE

di

Roberto Paoletta

Charles Chaplin! Quando, si evoca il suo nome, l'immagine che prima viene alla mente è ormai quella tradizionale ed un poco sbiadita della figurina in bombetta, canna e scarponi che si allontana su una via assolata e fiancheggiata da siepi bianche di polvere. Senza essere assolutamente un'altra la verità di Chaplin non è naturalmente tutta in questa rappresentazione elementare, se è vero ciò che scrive André Maurois e cioè che fra tre secoli Charlot sarà ciò che è Villon per noi: un grande poeta arcaico.

Oggi è facile aderire a giudizi così portentosi, al momento in cui persino il mondo universitario si è accorto dell'arte chapliniana ed i rappresentanti ufficiali della cultura si estollono nell'apologia incondizionata del suo recente film *Limelight*. Ma forse questa adesione sarebbe stata più difficile all'epoca delle prime farse Keystone, al tempo in cui quei personaggi autorevoli non avrebbero esitato a considerare Charlot un volgare pagliaccio nel gusto dei militari della guarnigione.

Noi riteniamo invece che per giungere da questa banale rappresentazione al prestigio di certi recenti entusiastici giudizi è necessario percorrere abbastanza strada e che per comprendere profondamente l'arte di Chaplin, sia opportuno rifarsi proprio a quel gruppo di films della serie *Keystone*, che pochi hanno conosciuto nella edizione originale.

In queste prime comiche Charlot appare soprattutto una specie di marionetta assurda, che segue nelle sue dislocazioni le leggi della gravitazione e qualche volta le capovolge, una sorta di oggetto, secco, vivente, mobile, bianco e nero, dice il pittore Fernand Léger, al tempo in cui anche Eleonora Duse sostiene che gli attori devono prendere molte lezioni da questo fantoccio. Ed in cui, l'immagine più esatta dell'arte chapliniana può essere anticipata a quella lontana sera del 1801 in cui il poeta romantico von Kleist incontra un danzatore che segue con particolare attenzione questo genere di spettacoli. Allo scrittore che gli chiede spiegazione del suo interesse, il bizzarro interlocutore risponde che la marionetta realizza ad un grado supremamente elevato la euritmia, la mobilità, la leggerezza dello stato di danza. Appunto perchè non essendo i suoi membri viventi ma dei pendoli che seguono la legge pura della gravitazione del loro movimento, non è dato mai constatare l'errore che anche il miglior ballerino compie diclocando il movimento in un senso diverso, da quello che la semplice legge di gravità esige. Su questo terreno solo un Dio che abbia tutte le conoscenze può misurarsi con la materia ed è a questo punto che i due estremi del mondo circolare si saldano.

Se a quest'epoca Charlot non è nient'altro che un automa egli è già certamente il divino automa di Kleist. Senza dubbio questi sono i suoi films meno umani, commenta il poeta Antonino Artaud, ma essi ci danno, come

nelle opere più estreme del cinema di avanguardia, la sensazione quasi fisica del puro movimento. L'esempio più pertinente di questa prima maniera è data forse da *Between showers* dove Charlot sollevato da terra, dall'ombrello che lo trascina a guisa di aquilone sembra aderire ai più volubili capricci della rosa dei venti come l'homme aux semelles au vent, cantato da Verlaine.

Nelle serie seguenti della Essenay, della Mutual e della First National l'arte di Chaplin rivela gradatamente quell'equilibrio mirabile tra movimento e sentimento che è la legge irrefutabile della pantomina nobile.

Certamente in alcuni di questi film, (*Il conte - L'avventuriero*), il gioco e l'espressione di Charlot sono ancora sacrificati alla marcia senza arresto della comica sennettiana ed al suo ritmo prodigioso dominato dalla legge più implacabile della causalità meccanica. Ma in altre produzioni (*L'usuraio - Impiegato di Banca*) il primo brivido della divina melanconia del mondo dell'Automa è un fatto che non può essere salutato senza commozione. In verità non comprendiamo neanche se queste pause che occupano solo pochi fotogrammi sono dei pretesti per colmare secondo la vecchia tradizione clownesca i momenti di sosta, che preparano le nuove trovate o se rappresentano i primi palpiti della poesia chapliniana. In ogni modo è con un senso di pudore infinito che l'artista modula questo preludio al mondo del sentimento. Perchè subito dopo egli ridà alla marionetta il suo disarticolato privilegio, coicché i pochi fotogrammi di Charlot innamorato o pensieroso ci appaiono più come una involontaria sosta del fluido arabesco cinematografico al quale egli è quasi sempre aderente, come lo affiorare del sentimento al cuore del divino automa.

Al certo in uno di questi films sarà dato di cercare un giorno il suo capolavoro che potrà, secondo noi, essere anche ritrovato nel *Pellegrino*, dove la sagoma del personaggio, originalissima nella sua eleganza stilizzata, sembra tagliata per un balletto finale del medico suo malgrado, se questa è l'opera che decisamente porta l'arte di Chaplin sul piano della grande commedia di carattere e che fa del suo personaggio un curioso impasto di *Misanthropo* e di *Tartufo*, i quali sono poi i due aspetti della critica molieresca della ipocrisia. Tanto questa comicità ci appare ardente e profonda nelle sue grandi linee coerenti ed essenziali che non comportano ancora la fioritura di quegli eccessivi dettagli pittoreschi e patetici che si avvertono invece già nel *Kid* e che nel *Circo* creano intorno al personaggio un alone di sentimentalismo deterioro, che appare sempre più in contrasto con la linea classica della serie Keystone o di quella Mutual.

Intanto è proprio intorno al 1930 che inattesa prende terreno la prima e forse unica offensiva letteraria contro Chaplin con un virulento articolo di André Suarez.

« Devo confessare, egli dice, che Charlot mi abbrutisce. Il cuore di Charlot è nelle scarpe, pende all'estremo della sua canna, lo mette nel ruscello, lo cerca e lo trova, grande cuore che calza il 66, sempre a giudicare dai calzoni. Se la sentimentalità è l'anima della plebe, Charlot è il menestrello della farsa popolare. Egli si ingrazia la folla con le sue maniere cordiali, i suoi cenci, le occhiate lagrimevoli. La sua bontà esalta le moltitudini, perchè egli le bagna con la sua vena lagrimogena, sempre pronta a colare e le diverte con la sua fame perfetta e la caccia al pasticcio. Egli è proprio il cane sapiente a cui aspira il felice borghese ».

Senza dubbio la prosa virulenta di Suarez assume oggi il senso, di un pamphlet del tutto inaccettabile. Questo però non esclude che essa esponga il vero pericolo di quest'arte il quale, come ho avuto già occasione di segnalare, si accentua tutte le volte in cui il sentimento di Charlot diviene una specie di dilettazione morbida, che tende a trasformarsi in uno stato riflesso della sua sensibilità, acquistando in evidenza tutto ciò che perde in poesia.

Mai come in *Limelight* questo pericolo ci sembra assumere proporzioni così allarmanti. Al certo esso va sottolineato col massimo rispetto per un artista di così indiscussa genialità, ma il fenomeno esiste e va coraggiosamente denunciato.

La storia di *Limelight* sarebbe apparsa agli occhi di tutti nella sua irrefutabile sostanza melodrammatica se Chaplin sommo interprete, non fosse riuscito certe volte a galvanizzare con le modulazioni più sottili e raffinate, un personaggio la cui consistenza artistica non va oltre la retorica del *Ridi pagliaccio!*

Ma questo non basta a salvare l'opera dalla sua enfasi letteraria, la quale appare davvero inaccettabile, quando il vecchio clown si estolle in filosofemi a buon mercato che egli enuncia, come se si trattasse delle più profonde verità spinoziane. Pronto poi a dare il più incoerente e miserevole spettacolo di sé, quando si fa cogliere sdraiato dietro una porta, ad ascoltare la confessione di amore dei due giovani. Tutto questo a tempo di waltzer e cioè del famoso waltzer composto da Chaplin con le più personali reminiscenze di Strauss, o di Valdeufel; il che è valso presso molti dei suoi ammiratori a costituire anche la fama di Chaplin musicologo!

A questo punto qualcuno potrebbe obiettare: — Ma che ci importa tutto questo se Chaplin ha voluto appunto darci il quadro psicologico e drammatico di un uomo fallito proprio per via della sua educazione sentimentale? Perchè questa situazione così ricca di patetico interiore non poteva fornire la materia per un'opera d'arte e perchè quest'opera d'arte non potrebbe essere, per avventura, *Limelight*?

Ma la risposta è facile. Perchè il punto di vista di Chaplin non è riuscito ad essere l'unico possibile sul piano dell'arte e cioè quello esemplare di Flaubert, quando nel suo famoso romanzo ci presenta, con un senso marcato di *distacco* un personaggio inconcludente e fallito, come Federico Moreau; il quale intanto ci appare della sua più raggiante verità, appunto perchè egli è proprio l'autentico esponente di quella *educazione sentimentale*, che ha rappresentato il suo perpetuo fallimento nella vita.

La posizione di Chaplin è invece diversa se non opposta.

Egli condivide, non solo come uomo, ma anche come artista, le tirate melodrammatiche del suo personaggio, quasi per giustificare questa volta l'attacco di Suarez, ed anzichè significare sul piano della poesia la *calda* retorica di un personaggio *vivo*, ci offre solo il digest veramente indigesto della sua personale retorica di uomo riuscito.

ROBERTO PAOLELLA

Il nostro realismo di Van Gogh

di

Renato Giani

L'Olanda non è terra né nazione convenzionale, ha caratteri più precisi della Francia o dell'Italia, che hanno comunanza di geografia e ne hanno spesso con la Jugoslavia, con la Grecia, con l'Algeria, o la Spagna. L'Olanda è unica, sola, un paese che s'è quasi mineralizzato — col tempo, per opera dell'uomo, della gente che sgobba e pensa sempre a nuovi mezzi per guadagnare al mare un po' di terra. Paese conquistato alla geografia, paese con un suo corpo, suoi ritratti. Tuttavia le idee, e di più le «immagini», le fantasie che suggerisce il più spesso, hanno il dolciastro del convenzionale, la piattezza del tema obbligato svolto senza fantasia.

[illegible]

Non ricordo bene dove e come, ma Zavattini l'aveva suggerito qualche tempo fa. Van Gogh coi suoi problemi e la sua inquietudine è personaggio d'oggi, preso parrebbe da un romanzo di Camus, di Sartre, e con alcuni problemi del miglior Green, del miglior Greene, con turbamenti che solo la nuova mitologia razziale di Faulkner e di Wright ha accennato. Nasce si direbbe per correre incontro al romanzo, non alla pittura, che è la sua vocazione, ma veramente al fogliettone, al racconto d'appendice, di quelli che fanno presa, o nei nostri tempi, per precipitarsi sullo schermo, e di là parlare come già parla dalla superficie dei suoi girasoli, dei suoi ritratti, parte viva e operante dei paesaggi del periodo di Nîmes, d'Arles.

La gloria del centenario sarebbe stata puntualizzata bene da un film. I francesi che sanno con garbo celebrare la gloria di numerosi eroi, santi, scienziati, guerrieri loro, hanno perduto una straordinaria occasione; perchè si Vincent è nato qua, nel paesaggio piatto e fiorito di Doort Zundert, piccolo se non piccolissimo comune del Brabante, celebre anche per il corso dei fiori che la prima domenica di settembre vi si svolge in onore della Regina; ma è stata una nascita occasionale. Egli prenderà vigore solo in Francia, e sarà in vigore continuamente ritardato, dubitoso di sè, incerto, non poche volte offuscato: penso ai bellissimi esterni che si potrebbero girare nella « casa dei pazzi » di St. Remy, non lontano da Arles, in un paesaggio vago, ondulato, ritoccato dai pini gonfiati di vento, dall'arco romano, dai luoghi caratteristici che sono ancora il mulino di Daudet, le abitazioni di certi poemi di Mistral.

La Francia, che è stato il primo grande mercato — sia pure con ritardo, di Van Gogh, e che ne ha valorizzato, illustrato, vantato l'opera, aveva e ha a domicilio tutta la storia, la vita, il calvario morale del pittore, Montmartre (che alla mostra torna in una pittura « puntigliata », ed è una bella pittura), i quartieri della estrema periferia, la banlieue, i girasoli della Provenza, Arles, Nîmes, Saint-Paul, fino all'ultima tappa, Auvers-sur-Oise, dove l'artista parve toccato da una specie di follia della luce, degli astri, e i fiori gli diventavano sciame nel cielo turbinoso. Ma ha mancato all'appello. Van Gogh non ha avuto presa sullo spirito dei produttori, pronti a cedere davanti alla memoria di Clemenceau, del Tigre, delle sue battute intorno alla guerra, ai generali, i diplomatici, i parlamentari, ma scarsi negli a tu per tu con la coscienza.

L'Aja, donde la mostra del centenario ha avuto il suo avvio per un lungo viaggio commemorativo, non sarebbe mai troppo piaciuta al pittore. Rispetto ai paesi « veri » che più tardi incontrò — Londra o Parigi, Anversa, Avignone — è troppo giocattolo, è eccessivamente fredda o distaccata. E' una Washington, non una Marsiglia, una Ferrara, non Napoli. Troppo quieta e amministrativa, burocratica. I suoi problemi di conoscenza non riguardavano invece schede, schedari, archivi, « pratiche », « inserti », la sua mentalità non era quella colonialista, del viaggiatore che va a sistemarsi alle isole, che finisce per sposarsi una indigena di Giava, di Borneo, e torna in Olanda molto ricco, per stabilirsi all'Aja in una di quelle basse costruzioni che ricordano un poco le vecchie palazzate di Messina, restate tuttora in piedi, e s'avviano verso il vuoto luminoso del Museo, del Faro.

Costa pochissimo immaginare questo film mancato proprio nel momento della maggiore celebrazione, quando la Francia ha mandato all'Aja la donazione o lascito del Dr. Gachet, e il museo di Otterloo — cioè il nipote dell'artista, che alla mostra di Milano rifiutò qualsiasi invio perchè l'Italia era un paese « che aveva fatto la guerra contro l'Olanda », ha mandato il meglio dei suoi tesori, che non sono scarsi. Penso anche all'attore che avrebbe potuto raccontarci Vincent: ma non ne vedo il suo viso; ritrovo invece per diciotto volte il volto del pittore; la sua passione, la ricerca appassionante di sè d'addentra lungo una galleria di autoritratti come la luce torna regolarmente nelle trincee che illuminano a regolari intervalli lo speco della Sibilla Cumana, e con lo stesso silenzio, col medesimo sgomento delle ricorrenze senza appiglio, ma con troppo margine di possibilità.

sono netti, schietti, purissimi, vi si inseriscono i verdi che bordano i campi, i bassi lucenti dei canali fra i settori di tono acceso, come una scrittura, come un termine connettivo, che ricorda poi la crudezza accesa delle tele più famose di Vincent.

Questi gli aspetti esterni, la coreografia, la scenografia, le quinte dell'opera, della vita che lo schermo non ha raccontato; al regista il tentativo di riaccendere per un momento almeno quegli alberi che nelle pitture di Van Gogh fiammeggiano quasi torce non si sa mai bene se per una festa nazionale o per un alto funerale. Zavattini, lui, come lo vedeva il « suo » film su Van Gogh? Aveva pensato al contrasto fra il paesaggio d'origine e le sue abitazioni da pittura « antica », da pittura « noiosa », e la urgenza di fuga che era nelle attese di Vincent? Aveva pensato alla necessità di « esotismo » che il pittore sentiva, e che solamente nel Midi finì per trovare?

RENATO GIANI

IL NOSTRO PICCOLO MESSICO

(Note sul film e la cultura nel Mezzogiorno)

di

Ernesto De Martino

A me sembra che il problema dei rapporti fra letteratura, cinema e Mezzogiorno sia stato male impostato. La letteratura è letteratura e il cinema è il cinema: e non vedo come i modi del racconto letterario possano influire sui modi del racconto cinematografico. E' ben vero che certi racconti cinematografici ricordano più o meno da vicino la loro eventuale derivazione letteraria (come, d'altra parte, certi racconti letterari moderni hanno qualche cosa dell'andamento cinematografico): ma non mi sembra che si tratti di uno scambio incoraggiabile di influenze. Tanto vero che quando si dice che il tal film risente del suo eventuale modello letterario (o che il tal racconto ha un andamento cinematografico) si fa una critica, non una lode. Lasciamo dunque da parte le influenze della narrativa sul cinema (e viceversa) e cerchiamo di riproporre il problema in termini esatti: Esiste un problema di preparazione culturale per i soggettisti e i registi che si dispongono a rappresentare cinematograficamente la realtà del Mezzogiorno d'Italia? La risposta è ovvia: questo problema di preparazione culturale certamente esiste. L'arte è senza dubbio genio e ispirazione: ma genio e ispirazione non sono gratuiti, nascono sul terreno di tutta la cultura esistente, sono in rapporto col gusto e con la sensibilità di una determinata epoca. Ora è una constatazione fin troppo ovvia che i soggettisti e i registi i quali hanno tentato dei film di ambiente popolare meridionale, anche se talora ci hanno dato lavori pregevoli, difettano in genere di adeguata preparazione culturale. Tra i modi di vita e di pensiero dei soggettisti e dei registi e quelli delle plebi rustiche del Mezzogiorno vi è una distanza considerevole, che non può essere colmata per il semplice fatto che si voglia fare un film di ambiente meridionale. Ogni storia umana del mondo popolare meridionale comporta riferimenti precisi a condizioni di vita, a rapporti di classe, a modi della « fatica », a espressioni culturali dell'affetto materno, della passione amorosa, della lotta contro la miseria, la malattia e la morte, o della esperienza di eventi importanti come la emigrazione e le guerre. Tutto ciò dà luogo a determinate ideologie, persuasioni, costumanze, saggezze, tradizioni, secondo uno stile che si riflette nel linguaggio e nella mimica, e che fa corpo con lo stesso scenario naturale e domestico. Si veda, p. es., il canovaccio — e la premessa relativa — del famoso *Que viva Mexico!* di Eisenstein: lo sforzo di preparazione adeguata è evidente. La trasfigurazione in senso moderno della festa dei morti (un tema che poteva facilmente scivolare nell'arbitrario) è vista con occhi lungamente esercitati nel tentativo di comprendere sia la tradizione del vecchio Messico sia « il grande Messico

del futuro». « La vita della giungla — scrive Eisenstein — di essere semi-animaleschi, inconsci, è rievocata nell'episodio iniziale, *Sandunga*, che si svolge in ambiente primordiale, precolombiano storicamente, che noi ritrovammo intatto nelle zone tropicali del Messico, col suo tipico carattere. Sostenuti dagli Spagnoli, giunsero con il loro « paradiso », con il loro sistema di sfruttamento coloniale, i feudatari. E noi ritroviamo, in quel 1910 che è epoca quasi contemporanea alla nostra, un feudalismo nel Messico non molto diverso da quello dell'epoca di Fernando Cortes. Ed infine, con la rivoluzione e la guerra civile, vediamo che gli *Indios*, umiliati e ridotti a schiavi, insorgono tentando di liberarsi dal gioco dei loro sfruttatori. Così, pensammo di rappresentare le fasi storiche fondamentali del Messico attraverso episodi di vita contemporanea. Il che è possibile in Messico perchè vi sopravvivono, l'uno accanto all'altro nel costume e nella vita, nel sistema sociale e nella cultura, elementi di ogni periodo storico. La civiltà precolombiana dorme il suo sonno eterno nelle misteriose, arcaiche plaghe tropicali. Le sterminate *haciendas* dell'altopiano centrale mostrano quale doveva essere la vita degli *indios* nel periodo della schiavitù agricola. Nello Yucatan si scopre con sorpresa che la locale industria della fibra è da gran tempo controllata dagli stessi lavoratori: mentre negli stati centrali domina il sistema feudale, la società patriarcale ». Mi si perdoni questa lunga citazione, ma mi pare molto indicativa per i nostri registi — per così dire — « meridionalisti ». Il Mezzogiorno è un po' il nostro piccolo Messico, che soprattutto in Lucania e in Sardegna motra ancora antiche profondità etnologiche e comunque precristiane e che dappertutto porta i segni delle sue molteplici influenze culturali. Non dovrebbero i nostri soggettisti tradurre in termini meridionalistici la grande esperienza messicana di Eisenstein?

Già da qualche tempo il *Comité du Film Ethnographique* presso il *Musée de l'Homme* di Parigi (*) ha messo in rilievo la necessità di una stretta collaborazione culturale fra cineasti ed etnografi: ebbene il nostro Mezzogiorno è una provincia etnografica importante, e la collaborazione fra registi ed etnografi appare indispensabile per elevare il livello culturale dei film di ambiente popolare meridionale. Mi rendo conto che, per molteplici ragioni, non è semplice realizzare questa collaborazione: recentemente il *Centro etnologico italiano* ha compiuto una spedizione in Lucania con risultati relativamente soddisfacenti: ma se è stato possibile utilizzare il materiale raccolto per conferenze e trasmissioni per il terzo programma della Radio, arduo appare porre il problema in modo concreto a soggettivisti, registi e produttori. Tuttavia il problema resta, almeno se si vuole che nei rapporti con la realtà del Mezzogiorno il film sia un fatto di cultura, che impegni uomini colti, e che si rivolga al pubblico non per secondarne la superficialità, ma per educarne il gusto.

ERNESTO DE MARTINO

(*) Ecco il testo originale della relazione del « Comité du Film Ethnographique » intitolata: « Renaissance du Film Ethnographique ».

A l'époque où Flaherty réalisait *Nanouk* (1922), le cinéma muet apporta aux Sciences de l'Homme un outil nouveau et relativement simple, la caméra à manivelle, qui prit tout naturellement sa place dans les bagages des grands voyageurs et des ethnographes.

Mais après ce début prometteur les progrès de la technique cinématographique exigèrent

des moyens de plus en plus importants. Le film fut réservé aux seuls professionnels et le cinéma ethnographique fut livré lui aussi aux impératifs commerciaux de la production et de la distribution. C'est pourquoi, lorsqu'en 1934, les Congrès Internationaux des Sciences Ethnologiques et Anthropologiques, réunis à Londres, fondèrent un Comité du Film Ethnographique, les activités de ce nouvel organisme furent à peu près nulles.

Le développement du film de format réduit, et en particulier les progrès considérables du film de 16 mm à offert de nouvelles possibilités à l'Ethnographie.

En 1948, au cours du premier Congrès International de Films Ethnographiques, organisé au Musée de l'Homme, deux tendances se manifestèrent et s'opposèrent: d'une part les réalisations techniquement parfaites mais ethnographiquement discutables de cinéastes professionnels, d'autre part les timides tentatives en 16 mm d'ethnographes qui à travers une technique rudimentaire apportaient cependant des documents humains d'une authenticité souvent bouleversante. En somme ce Congrès posait ainsi le problème du cinéma ethnographique:

Quand les cinéastes réalisent des films ethnographiques ce sont des vrais films, mais ils ne sont pas ethnographiques; quand les ethnographes réalisent des films ethnographiques, leurs oeuvres sont ethnographiques mais ce ne sont pas des vrais films.

Depuis 1948, les positions sont à peu près demeurées semblables. Les cinéastes professionnels, devant le succès grandissant des films de voyage, tournèrent des oeuvres de plus en plus commerciales, souvent au détriment de l'intérêt humain. De leur côté les ethnographes continuèrent à réaliser des oeuvres presque secrètes, mais tous en perfectionnant leur technique et avec l'appoint considérable de la couleur et des enregistrements sonores. Et devant la qualité de ces réalisations certains professionnels se détournèrent du 35 mm pour le 16 mm couleurs.

Pour coordonner toutes ces tentatives devant la nécessité d'enregistrer le plus rapidement possible des manières d'être, de faire ou de penser prêtes à disparaître, le Congrès des Sciences Ethnologiques et Anthropologiques, tenue à Vienne en Septembre 1952 et réunissant plus de cinquante nations, a décidé de confier à la France son Comité du Film Ethnographique et de lui fixer son siège social au Musée de l'Homme de Paris.

C'est pourquoi, le 23 décembre 1952, une Assemblée Constituante réunissant, sous la présidence du dr. H. V. Vallois, Directeur l'Université et de l'ethnographie français du Film Ethnographique, noyau du futur Comité International.

Les buts de ce Comité, tels qu'ils ont été définis par le Règlement intérieur, sont les suivants:

1) collationner les films d'intérêt ethnographique existant déjà. Le catalogue de ces films est établi sur des fiches cinématographiques et ethnographiques, permettant d'établir une documentation complète par fichiers systématiques;

2) constituer en liaison avec la Cinémathèque française, une cinémathèque ethnographique comprenant non seulement des films français et étrangers mais encore les chutes des films déformés à des fins commerciales;

3) échanger ces films avec ceux des comités étrangers;

4) assurer la plus large diffusion à ces documents, à seul titre scientifique;

5) promouvoir la réalisation de vrais films ethnographiques, en agissant auprès des pouvoirs publics et des firmes cinématographiques, en aidant les tentatives des ethnographes, en formant des équipes d'ethnographes et de cinéastes, en enseignant la technique cinématographique aux étudiants d'ethnographie, en luttant contre les réalisateurs ou producteurs peu conscients travestissant sans vergogne les documents ou déformant leur portée par une publicité excessive;

6) poursuivre les travaux entrepris par les animateurs du Congrès de 1948, en organisant d'autres Congrès internationaux de films ethnographiques et en promouvant la création de comités étrangers.

Pour réaliser ce programme, le Comité s'est déjà mis à l'oeuvre. Chaque mercredi, dans la salle de cinéma du Musée de l'Homme, ont lieu des projections de travail, au cours desquelles, plus de quarante films français ou étrangers ont été annotés et répertoriés. Une sélection de quatre films à peu près inconnus mais présentant un intérêt ethnographique indiscutable ont été sélectionnés pour la première réunion du Comité. Le programme des réunions ultérieures a été également préparé.

Des cours de formation à la cinématographie ont été donnés aux étudiants du Musée de l'Homme et il est prévue de leur faire réaliser au printemps de cours métrages individuels. L'attention des pouvoirs publics a été attirée sur deux réalisations intéressantes.

Enfin, le Comité patronne et aide de son mieux deux missions scientifiques dont le départ est imminent, l'une pour le Tibesti, l'autre pour le Soudan français.

NOTE E CORSIVI

Ricordo di Ruggeri

Conobbi Ruggeri non in veste d'attore, ma di dicitore d'un canto dantesco; e lo rivedo giovane, magro, bello e ispirato come un angelo in frak, in un mio ricordo lontano, però vivissimo, che risale ai primi anni del secolo.

Pigiato tra la folla del loggione, affacciato dall'alto su una sala immensa, gremita, splendente di luci a giorno, assistevo al Costanzi, oggi Teatro dell'Opera, a una serata di beneficenza in cui cantanti ed attori di fama si esibivano in uno di quegli spettacoli, clamorosi ed eterogenei, che attirano il pubblico mondano o di gusto facile; ma allora io ero ragazzo, e si capisce come un siffatto spettacolo mi apparisse in tutto degno della mia attenzione. Più che attenzione, era incanto; e partecipavo all'entusiasmo generale spelandomi le mani nell'applaudire i due grandi Ermeti, Novelli e Zacconi, il primo in una serie di monologhi e il secondo in un atto unico di Bracco; poi il «do» di petto del tenore Marconi nella cavatina del *Trovatore*; poi l'invettiva del baritono Battistini nel *Rigoletto*; poi le indiatolate trasformazioni di Leopoldo Fregoli; poi... L'ultimo «numero» del programma era costituito dal Canto Trentunesimo del *Paradiso* recitato da Ruggero Ruggeri. In quel punto mi parve che l'animo del pubblico, fin'allora aperto al vento caldo dell'ammirazione, si chiudesse e rattrappisse per un brivido di freddo.

Ed ecco che dalla giuntura del velario viene fuori Ruggeri in marsina e sparato bianco, e resta solo, piccolo, col fine viso fatto più pallido dal nero del vestito, nel mezzo dell'immenso palcoscenico. Il suo silenzio prolungato, come di chi si astragga in un pensiero profondo, mette nella sala un senso di disagio. Ma una voce lontana e pur penetrante, quasi il suono caldo d'un violoncello soffocato dalla sordina, comincia: «In forma dunque di candida rosa...»; e il suono di quella voce, prima ancora che le parole della poesia, ferma l'impazienza degli spettatori, li inchioda nella sedia, li dispone come all'attesa d'una rivelazione. Ruggeri recita, ma non gestisce; ha l'atteggiamento umile e assorto di chi preghi davanti a un altare. Poi il suo viso si volge all'alto, e anche lui pare più alto, mentre la voce sale e si riscalda d'un fervore mistico. Adesso invoca: «O trina luce che 'n unica stella...».

Sento passare nel pubblico la stessa commozione che mi penetra il cuore, e lo muove al pianto. Ho l'impressione d'essere in una chiesa, al momento dell'elevazione. Ruggeri è sempre più pallido, e quel pallore sembra farsi luminoso. Ora solo la sua voce vive nel teatro. Quando la voce si spegne sull'ultimo verso del canto, c'è un momento di sospensione, poi l'applauso scoppia come un uragano. Si urla, si chiede il «bis», si vorrebbe che Ruggeri ricominciasse da capo. Questo per uno dei più alti canti di Dante, davanti a un pubblico sprovveduto, tra un applauso a un «do» di petto e una buffonata di Fregoli. Io ero rapito, e mi pareva che Ruggeri, non Dante, avesse compiuto quel miracolo.

Rividi poi Ruggeri nella *Figlia di Jorio*. Era l'Aligi trasognato che veniva di lontano e aveva dormito cent'anni. Qui imparai come quella sua voce, che aveva le vibrazioni d'un disco d'argento percosso dentro una coltre di veluto, potesse passare dal sogno alla passione conservando lo stesso timbro, dal chiaro allo scuro. La voce di Ruggeri gli faceva intorno una sorta di isolamento. Metteva un po' di Aligi, con la sua distanza e il suo furore rappreso, in ogni personaggio ruggeriano. Ruggeri non strafaceva mai, non mirava mai a superare gli altri con la parola e col gesto. Ma la sua presenza si imponeva solo che egli facesse sentire la sua voce, e lo circondava d'una zona di rispetto.

Ruggeri ha recitato anche per il cinema durante più di quarant'anni, in una ventina di film, dal muto al sonoro. Ha portato sullo schermo alcune delle sue più note interpretazioni sceniche, da *Amleto* a *Quella vecchia canaglia*, da *Papà Lebonnard* alla *Gerla di papà Martin*. Ma era attore di teatro più che di cinema, e la sua recitazione per riscaldarsi aveva bisogno del contatto diretto col pubblico. Se ripenso ai film di Ruggeri, lo rivedo con chiarezza soltanto nel *Cardinal Federigo dei Promessi Sposi* di Camerini.

L'ultima volta in cui Ruggeri m'apparve attore ed interprete grandissimo fu pochi anni fa all'Olimpico di Vicenza, nell'*Edipo re* di Sofocle dove sosteneva la parte di Tiresia. Una sola scena, ma recitata con tono così alto e profondo da ricordarmi il lontano Ruggeri del canto dantesco. In quell'intelligente amore per la grande poesia egli aveva ritrovato la sua giovinezza. Poi l'ho visto recitare ancora commedie vecchie e nuove con lo spirito sempre giovane, ma con un corpo appesantito dagli anni che era una pena. Solo la sua voce era restata quella di Aligi, unica nel teatro italiano. Una voce oggi scomparsa, che sulla scena di prosa aveva la musicalità d'un canto.

ARNALDO FRATELLI

La letteratura ci rimette

Scrivete Rudi Berger, nella scheda per *Frutto proibito*: «L'alta letteratura ci rimette quasi sempre, quando è portata sullo schermo». E opportunamente osserva come invece «da un libro modesto si ricavi spesso un godibile film» (1).

Davvero, non vorrei augurare al regista amico di lavorare su un libro grande. Romanzo o dramma, il gran libro gli chiederà molta fatica, e gli darà, di sicuro o quasi, poco esito.

Non basteranno al regista la sua personale sensibilità, e le qualità solitamente utili a far opera esteticamente compiuta. Gli sarà indispensabile una attitudine tutta particolare, e rarissima.

A me pare che l'ideale scenario di film debba offrire una traccia ampia, ma non una serie continua e rigorosa di indicazioni, come per le risoluzioni tecniche, così anche per gli elementi di contenuto.

Va da sé che l'esigenza non si pone quando il regista si identifica con l'autore dello scenario, perché allora gli è consentito di prevedere già sulla carta le immagini e il ritmo del film. Nell'alternativa, il realizzatore, se ha in animo di superare la condizione di artigiano, e di esprimersi, dev'esser libero di inventare o emendare o modificare, se non il nucleo narrativo — che può

(1) RUDI BERGER: *Frutto proibito*, in *Filmeritica* n. 22-23.

non acquistare peso determinante — almeno i singoli incidenti dello svolgimento, la loro durata temporale, e il loro significato interiore.

Il regista, rielaborando in ultima fase la sceneggiatura con l'eventuale aiuto di scrittori forniti di senso del cinematografo e disposti a secondare le sue idee direttive, otterrà un copione aderente ai propri interessi, e si troverà in grado di porre in luce, nell'opera che ne deriverà, il proprio mondo poetico.

Questo processo s'inverna meno agevolmente quando si parte, anzichè da una storia originale, da un'opera letteraria, e diviene più arduo quando più il tono è poeticamente elevato.

Laddove il libro non raggiunge grado d'arte, sarà pure in esso tentata una analisi di contenuti e costruita una serie narrativa, elementi che si potranno ricevere, magari nella funzione di tessuto connettivo; sarà accennata un'intonazione, aspra o gentile, intensa o lieve, che forse avvierà la sensibilità del regista. Forse la materia trasmessa dallo scrittore sarà al regista più suggestiva perchè non ancora sistemata in una forma perfetta: l'artista vuol saggiare profondità sconosciute. L'opera compiuta, anche solo ieri data alle stampe, ha equilibrato i termini contrastanti che alimentavano il dramma della sua creazione, ha sciolto i nodi da essa stessa proposti, già si va storicizzando e allontanando: appunto l'artista, uomo di vigorosa personalità, e perciò indotto ad avvertire e a volte addirittura a precorrere le istanze del tempo, non vorrà necessariamente ridire il messaggio formulato da altri. Il libro modesto conserverà forse il carattere dell'attualità, aprirà un discorso di risonanza indefinita, darà una problematica capace di suscitare fresche emozioni. E il libro sbagliato potrà persino offrire un tema vicino meglio al nuovo linguaggio anzichè all'originario; e magari nelle sue zone più incerte e adombrate si svilupperà senza remore l'estro del realizzatore, fantasticando più accesi colori e più limpide movenze.

Insomma, nel libro minore, all'artista è consentito di orientarsi man mano, di piegare e trasporre le indicazioni della pagina, di svolgere una occasione e abbreviare o trascurarne un'altra, senza danno, perchè non potrà disperdere una ricchezza che non c'è. Il risultato sarà nuovo, sarà un'opera di fisionomia originale, nella quale sarà stata assunta una parte di materia già da altri elaborata, non però così addentro da condizionare la ricerca del film. L'autore del film avrà in realtà ricreata quella materia e trovati i propri contenuti.

All'opposto, nel libro grande, anche aperto agli echi lirici meno corposi e immediati, si trovano una confluenza rigorosa di motivi, una tonalità complessa e articolata, sì, ma puntuale, inconfondibile. L'opera d'arte contiene una materia già disposta, ordinata, conclusa: non per nulla etimologicamente poetare significa fare, e solo la poesia è veramente la cosa fatta, cioè non più utilmente suscettibile di mutazioni.

Di fronte al libro, il regista deve allora determinare il proprio obiettivo, scegliere se realizzare un film animato dalla stessa ragione interna, oppure un film di significato nuovo. Nei due casi, gli è riservata una disperante fatica.

Volendo rispettare il testo scritto, l'uomo di cinema dovrà pure restituirlo nell'altro linguaggio. Certamente, sempre diverso è il linguaggio del cinematografo da quello della letteratura, nei suoi mezzi, nei procedimenti e nelle regole di ritmo. Il brano scritto — è chiaro — non si traduce diret-

tamente nella sequenza, e, cercandosi un risultato equivalente, va non soltanto interpretato, ma ripensato: non è frequente che ogni fase dell'opera finita abbia un potenziale carattere visivo così marcato da renderne attuabile una pronta e totale rinascita in immagine, e in immagine significativa. Nè d'altronde per il film è sempre accettabile l'andamento ritmico dell'opera letteraria. Ma neanche la ripetizione attenta dello svolgimento, quando sia dato di ottenerla, garantisce il recupero della linfa del libro.

E a chi, conservandone lo spirito, voglia alterarne la sceneggiatura, il testo oppone resistenza. In esso ogni dettaglio porta con sè la sua ragione, si collega ad altri spunti, e rientra in un'unica costruzione: se artista, l'uomo di cinema avverte quanto sia difficile escludere un dato anche meno vistoso nell'economia apparente del libro. Non meno audace sarà lo sforzo d'aggiungere, perchè l'essenziale è stato delimitato nelle pagine a stampa, e perchè bisognerà evitare le dissonanze di stile. Contraddicendo all'unità formale, quelle stesse invenzioni che risulterebbero vivide e intelligenti in uno scenario originale, perderanno ogni valore, al paragone.

Così il film derivato con preoccupazione di fedeltà dal libro classico, quando pure un'affinità di temperamento e di gusto abbia condotto il realizzatore, rimane più spesso nei confini d'una illustrazione scialba e svigorita, a volte si esaurisce in bellurie decorative, tende a far astratti i contenuti d'origine.

E se il regista voglia porre in essere un'opera di spiriti per qualche lato nuovi, gli capiterà facilmente di restare nel limbo dell'indefinito, perchè la parte di contenuto accolta dal libro graverà poderosamente, ritenendo in qualche misura la sua carica vitale, e male verrà ad inquadrarsi in una composizione di più varie e complesse intenzioni. Il film sarà sovente squilibrato, divagante dall'una alla altra inflessione, qua e là stinto, qua e là troppo colorito. Si rivelerà illusoria la magica potenza della poesia, valida per sè, ma non più duttile alla mano intenta a creare altra poesia.

Per concludere, mentre di fronte al libro modesto il realizzatore è chiamato a risolvere il solo problema del proprio linguaggio, servendosi invece dell'opera nobile e compiuta dovrà rimeditare interamente il libro per girare il film. La regia, come a teatro, sarà anche operazione di critica.

E' stato Gide a scrivere che « per la quantità di elementi di cui è composto... un film perviene raramente alla dignità di opera d'arte » (2): affermazione di portata generale, più attendibile nel caso dell'accoglimento di elementi preformati.

Eppure, ad onta di tutte le asperità, conviene credere nell'apporto della letteratura al cinematografo. Al nostro tempo, le arti hanno raggiunto uno sviluppo avanzato, ricevono e trasmettono, più che nel passato, scambievoli suggestioni, procedono su una via che ha tratti comuni. Negare in assoluto al film la capacità di dare espressioni omologhe a quelle raggiunte dal libro, come dal dipinto o dalla partitura, significherebbe porre una irrimediabile inferiorità del cinematografo: anche qui Berger ha visto con chiarezza, nella recensione citata, dove allude alle « conclusioni pessimistiche » che si rischierebbero. Si sarebbe indotti a dubitare dello stesso carattere d'arte attribuito al film. Invece nessun contenuto — neppure il più delicato e vibratile — è vietato al film, e anzi già il linguaggio ultimo ha riosso, in qualche prova, i succhi maturi delle arti antiche.

MARCELLO CLEMENTE

Il Convegno della Pace e della Civiltà Cristiana

Quel plauso che già lo scorso anno venne rivolto su queste pagine al primo Convegno per la pace e la civiltà cristiana (1), tanto più opportunamente deve essere rinnovato quest'anno che lo stesso Convegno, meglio precisando il proprio motivo ispiratore e le proprie perseguite finalità restate l'altro anno ancora almeno in parte nel generico, ha impostato i propri lavori su un tema ben precisato di altissima validità problematica. Nessuno, infatti, comunque intenda e pensi, può disdegnare un dialogo, quale quello che a Firenze è stato proposto, su preghiera e poesia come elementi di umana civiltà e di reciproca comprensione fra i singoli uomini e fra i popoli interi, come non può disdegnare ogni occasione che si offra per meglio chiarificare le proprie idee e per assumere così più saldamente le proprie responsabilità.

In effetti, sia preghiera sia poesia sono atteggiamenti in cui, a preferenza di altri, la persona umana in quanto tale viene sublimata ed esaltata, perché poesia è espressione di un'anima commossa che vuole anche in altre anime suscitare pari o simile commozione, rapporto di coscienza singola a coscienze singole, qualunque sia il termine oggettivo della commozione sentita ed espressa dal poeta e risonante nelle altrui coscienze; e preghiera è atto con cui un'anima, che sa di essere subordinata a una entità di lei assai superiore, cerca, come meglio sente di poter fare, di entrare con tale entità in ineffabile o poco dicibile contatto. Estendendosi al massimo il concetto di preghiera, può dirsi che è preghiera ogni atto compiuto dall'uomo di buona volontà il quale sente il limite oggettivo del suo esistere ed opera con questa consapevolezza in purità di intenti. Ma certo ognuno che, per qualunque motivo, non sente nè logicamente nè moralmente necessario integrare la realtà in cui gli è dato vivere con altra più compiuta realtà, non prega; e, d'altro lato, non è in stato d'animo poetico, cioè non può produrre né intendere poesia, colui che non intenda come il fruire di tale stato d'animo sia atto essenzialmente soggettivo, personale, esperienza cui si può educare ma che non si può in alcun modo trasmettere, tecnicamente imponderabile come tutto ciò che concerne l'individuale destino dell'uomo.

Pertanto, con maggiore evidenza per la preghiera, ma con pari certezza per la poesia, sia l'uno sia l'altro atteggiamento richiedono una ben precisa presa di posizione metafisica, sia pur solo irriflessa e presupposta; e il Convegno di Firenze, ispirandosi appunto ai canoni fondamentali della tradizione della spiritualità cristiana, ha concluso i suoi lavori con una recisa presa di posizione in favore del personalismo e della trascendenza. Si può non accettare e dissentire, ma non si può escludere la bontà del problema impostato, nè disdegnare la chiarificazione avutasene. Il bilancio del II Convegno per la pace e la civiltà cristiana deve quindi ritenersi senz'altro positivo, non fosse altro, cioè soprattutto, per l'invito che da esso a tutti e quindi a ciascuno è partito di rimeditare anche a tale riguardo circa la congruenza di pensiero e di opere della propria vita e di svelare a se stessi la propria effettiva idealità.

Accanto a quel molto di positivo che si contiene nella chiarificazione

(1) E. B.: « *Allineati con la pace* », in *Filmeritica* n. 15 pag. 3.

metafisica di sì alti problemi e nell'invito alla sincerità per ogni uomo, il Convegno di Firenze in realtà ha portato dell'altro, su cui il consenso non può essere altrettanto pieno e sicuro. Anche quest'anno, infatti, si è puntato più sulla qualifica politica che su quella culturale dei partecipanti, tranne poche eccezioni che non possono non confermare la regola. In questi temi così fondamentalmente radicati nella coscienza, come proprio a Firenze così chiaramente è stato ribadito, non c'è autorità politica, per bene informata che sia, la quale possa parlare a nome di un popolo o di un qualunque gruppo di uomini, perchè essa può parlare solo su dati statistici, cioè su quegli elementi che sono i più estranei ai fatti della coscienza. Un uomo politicamente qualificato a rappresentare un qualunque popolo può dire soltanto quanti libri si pubblicano nel suo paese in un anno, e quanti di poesia in particolare, o quanti conventi vi sono e quanta affluenza di fedeli alle funzioni sacre, ma non potrà mai dire se vi sia nel suo paese vero interesse poetico o vero sentimento religioso. Una statistica, al più, indicando che in uno stato si pubblicano libri solo se concepiti in un certo determinato modo, o che i religiosi vengono imprigionati e i fedeli non frequentano le chiese, potrà segnalare che in quel paese è stata smarrita la libertà politica; ma non potrà mai dire quanti davvero, aderendo nel loro spirito alla tirannia, abbiano smarrito la più profonda libertà morale, quella libertà che nessuno potrà mai togliere perchè è un bene che vive nella coscienza che nessuno può illudersi di poter mai calpestare; e se non si stampano libri se non ispirati a un certo criterio questo non vuol dire che non ci sia chi, nel profondo del suo animo, dissenta e condanni; e se i religiosi vengono imprigionati e i fedeli hanno paura di radunarsi per pregare insieme, questo non vuol dire che lo spirito religioso sia tramontato e che quegli uomini non preghino più.

A Firenze, a questo riguardo, è parso permanesse un certo equivoco, e troppo ci si compiacesse nel fare considerazioni puramente statistiche, sulla diffusione di certe opere e sul sorgere di certe istituzioni religiose. Forse era preferibile avvertire di più il senso politico, e quindi coscienzialmente allo estremo precario, di tali valutazioni; si sarebbero evitati compiacimenti per molti aspetti inopportuni, e si sarebbe, isolandola, meglio valorizzata l'opera di indagine che pure si è fatta, con quel profitto che è parso appunto di segnalare.

LUIGI QUATTROCCHI

La pura visibilità dell'arte e il cinema

Un illustre critico delle arti figurative, Roberto Longhi, si è augurato che il cinema possa, coi suoi mezzi espressivi sapientemente e saggiamente adoperati, sostituirsi a delle inutili o forse dannose pagine di certa critica che non produce altro effetto che quello di allontanare la sensibilità del lettore dall'opera d'arte. Diceva questo il Longhi a proposito di una lodata produzione cinematografica che è l'Enrico V di Shakespeare realizzato da Olivier, dove ai pregi della recitazione e della regia in genere si aggiungevano quelli di una sensibilità davvero non comune per le arti figurative. E fra le tante inquadrature pregevoli basterebbe notare quelle dell'incontro del re con la principessa francese, incontro che si svolge fra le pungenti architetture di un

gotico internazionale, quali poteva sentirle la fantasia di Conrad Witz (e il ricordo dei pannelli al museo di Basilea ci spinge al raffronto). Ma il film era tutto ricco di una sensibilità squisitamente figurativa e si serviva con grazia, con gusto, e un tono non comuni dei suggerimenti che potevano offrire ad una battaglia le prospettiche lineari e volumetriche di Paolo Uccello, oppure agli episodi e spunti comici del soldato in combutta di impropri farseschi col compagno, i paesaggi invernali di certa scuola olandese del '400.

Un soggetto storico, un tema ricavato dalla vita di un artista non possono prescindere da certa tematica figurativa che offra lo spunto alla sensibilità di un'epoca o di una personalità le cui vicende spirituali, fantastiche, creative si vogliono tradurre in immagine e cinematograficamente far vivere. Immaginate ad esempio una storia che volesse rievocare quel mondo bizantino così rigidamente ieratico e scorporato d'ogni realtà fisica, se non di quella dogmaticamente e liturgicamente intesa nei fasti dei re e delle corti, nella vita lontana d'ogni memoria del tempo classico nelle campagne e sui monti, cioè fuori di quel senso della natura virgilianamente inteso, un mondo che la pagina figurativa e topografica della bassa Ravenna può ben suggerire nei suoi spunti largamente e potentemente rievocatori. Oggi la critica, dopo decenni di esperienze, offre alla sensibilità un mezzo di sicura lettura dell'opera d'arte: la pura visibilità. Naturalmente che non prescinda dal senso storico e dalla attitudine a sentire l'opera stessa. Sia essa l'architettura di S. Apollinare in Classe di una spazialità irrazionale e nuda dove l'uomo si sente come isolato da ogni fatto terreno, senza un ambiente che lo riscaldi, tutto rifugiato nell'anima, fuori del mondo, come fuori del tempo vivono le teorie di Giustiniano e Teodora dagli occhi sgranati e dai panneggiati rigidi ritmicamente cadenzati sulle superfici azzurre di una spazialità astratta e scorporata d'ogni umano sentimento. Quanto diverso sarebbe dal tema inventato o favoleggiato sulla vita e gli amori di un pastore dorico del V secolo avanti Cristo, ambientato sulla luminosa costa tirrenica, nella piana di Paestum, dove le colonne del tempio di Posidone o di Cerere scandiscono grandi spazi di luce, alberghi del sole e della natura. Qui giocherebbe un'architettura potente e di largo respiro e l'occhio della macchina da presa dovrebbe scoprire la comunione di bellezza fra le sue solenni, calme e serene cadenze e quelle colme di respiro del modellato di un corpo e di un volto umani tutto rigoglioso di vita, così simile a quello della verde campagna o della superficie del mare. Ecco che allora un europeo potrebbe mostrare alla industriale macchina olliudiana che cosa sia questa sensibilità ottenuta con mezzi semplici, ma di una cultura e di una intelligenza superiori di fronte alle reclamistiche vicende dei nudi Tarzan con la ragazza sugli sfondi degli artificiosi e oleografici paesaggi hawaiani.

Un documentario di arte figurativa è fra le cose più difficili che si possano immaginare, col pericolo più comune di cadere nella didattica, nel banale, nel meramente illustrativo e con la conclusione di assartirvi una serie di fotografie disarticolate, saltuarie, prive di una coerenza che crei il tema e quindi la sintesi figurativa. L'occhio della macchina da presa, e qui ricorre di nuovo l'osservazione longhiana, ha l'importante funzione di tradurre visivamente ciò che il concetto critico suggerisce dell'unità dell'opera d'arte. Quindi il regista di un simile documentario se non è un filologo deve essere ricco d'intuizione e di sensibilità figurativa tali da ricreare nella coerente

unità delle immagini la personalità che vive nel complesso delle opere di un'artista. Pigliate ad esempio Michelangelo quel tema della volontà sempre presente nel mezzo della linea e del chiaroscuro. Della linea che potenzia nei contorni i chiaroscuri stessi e gira modellando, sviluppando la figurazione con un empito che è potenza di pensiero e tutto conchiude nella forza di una volontà che la guida: i « giovanotti della Sistina » (Berenson), gli aggetti architettonici della Laurenziana sentiti e piegati sotto la mano dello scultore guidata da quel suo sentimento così fortemente volitivo; i colossi della tomba di Giulio I sentiti massa nel masso di marmo, mentre un affiorante senso pittorico li alleggerisce sulle superfici estreme. Questa, già in pochi spunti, la personalità di Michelangelo. Cosa difficile il documentario di arte figurativa, ma cosa così importante per l'educazione, del pubblico, da definirsi indispensabile e insostituibile nelle sue qualità e possibilità, quando si pensa a quella coerenza che esso può creare, cosa che solo nel discorrere di un critico sapiente e altamente sensibile può imprimere alla fantasia e all'anima di un uditorio che sarà sempre ristretto e sarà sempre costretto a rivivere in immagini saltuarie la documentazione fotografica attraverso le negative che l'operatore va man mano inserendo nella macchina da proiezione.

ARTURO BOVI

Sintesi della evoluzione economica del cinema

di

Enrico Giannelli

I

Non si può valutare l'evoluzione economica dell'industria cinematografica italiana, in questo dopoguerra, senza tener conto dei suoi lineamenti economici precedenti.

Infatti, nel dopoguerra non si è trattato soltanto, nel campo cinematografico, di ricostruire, ma, oltre la ricostruzione, anche di promuovere una successiva evoluzione.

Risalendo agli albori della cinematografia, a quel lontano primo decennio del nostro secolo, che, per la cinematografia, è già divenuto storia, riscontriamo la nostra nascente industria cinematografica ai primi posti fra le analoghe industrie di quell'epoca.

Essere ai primi posti allora non era soltanto funzione di un certo potenziale industriale, ma soprattutto di una vitalità costruttiva ed innovatrice, di un'iniziativa coraggiosa e felice, di una genialità fervida e concreta.

Fra l'altro, fu proprio in Italia che nacque il primo grande film spettacolare, aprendo gli orizzonti ad Hollywood ove solo due anni dopo si orientò sulla stessa strada.

Poi vennero, nell'altro dopoguerra, dei giorni tristi per la nostra cinematografia, che cadde per un decennio nell'abbandono.

La ripresa fu difficile, poichè si trattava di costruire dal nulla un'industria che già aveva esigenze complesse di attrezzature e di impianti, e soprattutto di quadri industriali, artistici e tecnici.

Questa ripresa era ancora in piena evoluzione, e quindi non ancora consolidata, ordinata, assestata, quando si verificò l'ultimo conflitto.

Non soltanto l'industria non era ancora assestata, ma lo stesso ordinamento che essa aveva assunto in quegli anni era sostanzialmente in antitesi con le esigenze attuali, soprattutto per quanto riguarda la collaborazione internazionale e la liberalizzazione degli scambi, capisaldi della politica cinematografica in questo dopoguerra. Per cui in questi settori non si è trattato soltanto di ricostruire quel poco che era andato disperso, ma soprattutto di aprire strade nuove, di affacciarsi per la prima volta sui nuovi mercati, per la prima volta cercare intese di collaborazione.

Solo tenendo presenti questi fattori è possibile valutare ciò che è stato fatto in questi ultimi anni.

Pertanto riteniamo particolarmente importante una sia pur rapida disamina della cinematografia nella sua storia economica del suo primo cinquantennio di vita.

Il periodo del muto

L'industria cinematografica italiana sorse fra le prime, nel mondo per iniziativa individuale, e si può dire con mezzi di fortuna.

Nel 1907 vennero creati i due primi importanti complessi industriali: la *Cines* a Roma e l'Ambrosio Film a Torino.

Da allora le iniziative industriali si moltiplicarono con l'incremento costante dell'interesse del pubblico per il nuovo mezzo di espressione. Favorita dall'ambiente e dall'ingegnosa inclinazione dei primi industriali, tecnici ed interpreti, la cinematografia italiana riuscì ad affermare ben presto l'eccellenza dei nostri film su tutto il mercato mondiale.

La prima importante esportazione negli Stati Uniti avvenne nel 1913 con il film storico, *Quo Vadis?* realizzato da Enrico Guazzoni per la *Cines*; il *Quo Vadis* costò 42.000 lire.

Lo sviluppo che ebbe, da allora, la nostra industria cinematografica determinò nel 1917 la costituzione della Società Ferrania per la fabbricazione di pellicole. La Società Ferrania raggiunse ben presto — ed ha, da allora, sempre mantenuto — il potenziale sufficiente non soltanto a confezionare alla nostra cinematografia l'indipendenza dall'estero nell'approvvigionamento dell'unica materia prima per questa industria, ma anche ad attuare una esportazione che la bontà dei suoi prodotti ha reso regolare ed importante.

La situazione industriale ed economica della cinematografia italiana era florida (170 Società di produzione per un capitale complessivo sull'ordine di 100 milioni di lire) quando, nel 1918, la produzione americana iniziò la conquista dei mercati europei. Allora fu creato un trust fra le più importanti aziende di produzione italiane, *La Unione Cinematografica Italiana*, con l'intento di sostenere la concorrenza americana attraverso una larga azione sia sul mercato interno che all'estero.

Ma la manovra di salvataggio non ebbe buon esito, perchè il pubblico dimostrò la sua predilezione per i nuovi « generi » di film che giungevano da oltre oceano, ed anche perchè l'*Uci* non riuscì a produrre a costi sufficientemente bassi.

L'inasprimento della crisi segnò il tramonto della nostra industria; molti fra i migliori tecnici dovettero emigrare per poter continuare nella loro attività.

Nella seconda fase del muto il nostro mercato cinematografico fu asservito all'industria straniera, salvo per una modesta aliquota di film prodotti dall'industriale Stefano Pittaluga, il quale formò un importante circuito di sale cinematografiche che costituì la base di sfruttamento della sua produzione.

Fra il 1921 e il 1930, la sola iniziativa di interesse nazionale nel campo cinematografico, fu la costituzione della Società *Luce*, per la produzione di cinegiornali e di documentari artistici, culturali e scientifici, che nel 1925 venne trasformata in ente parastatale alle dipendenze della Presidenza del Consiglio dei Ministri.

Il periodo del sonoro

L'interessamento dello Stato nei confronti dell'Industria cinematografica nazionale risale al 1927, ma da quell'anno al 1935 si susseguirono numerose disposizioni di legge inadeguate.

Tuttavia, tale azione incoraggiò Stefano Pittaluga a rinnovare gli stabilimenti *Cines* a Roma, ed a formulare un vasto programma di produzione di film sonori, il primo dei quali fu realizzato nel 1930.

Senonchè, poco dopo, la morte di Pittaluga determinò una nuova crisi.

L'intervallo fra il 1930 e il 1942 caratterizzato da due ordini di attività da parte dello Stato: l'ordinamento legislativo e l'istituzione di un organico complesso di Enti atti a potenziare l'industria.

L'ordinamento legislativo, che si sviluppò in senso sempre più profondo fino ad assumere il controllo economico, della cinematografia, fu organicamente completato soltanto dopo la costituzione della Direzione Generale della Cinematografia, nel 1935 (1).

Nel 1938 furono sostanzialmente modificate le norme di legge di carattere finanziario con l'abolizione delle anticipazioni statali, l'istituzione di premi alla produzione sulla base del 12% degli introiti lordi conseguiti dai film sul mercato nazionale nei primi tre anni di sfruttamento (primi supplementari del 15%, 20%, e 25% nei casi di incassi superiori a L. 2.500.000, L. 4.000.000, L. 5.000.000), l'istituzione di premi per film di elevata dignità artistica o tecnica fino alla concorrenza complessiva di L. 3.000.000, benefici nei casi di impiego nella produzione nazionale di capitali originari dallo sfruttamento dei film esteri, incremento del fondo della Sezione Autonoma per il Credito Cinematografico della Banca Nazionale del Lavoro.

Parallelamente all'ordinamento legislativo, lo Stato provvide ad affiancare l'industria privata con Enti di interesse nazionale quali la Sezione Autonoma per il Credito Cinematografico della Banca Nazionale del Lavoro (1935), il Centro Sperimentale di Cinematografia per la formazione professionale di tecnici ed attori (1935), l'Ente Nazionale Industrie Cinematografiche (*Enic*) per la gestione dell'ex-circuito dei cinematografi Pittaluga e per la distribuzione di film (1935), gli Stabilimenti di produzione di Cinecittà (1937), la Società di produzione *Cines* (1942).

ENRICO GIANNELLI

(Continuazione e fine nel prossimo numero)

(1) L'ordinamento legislativo del 1935 era fondato sui seguenti punti:

a) anticipazioni finanziarie per 1/3 del preventivo di ogni film, garantite dallo Stato fino alla concorrenza di 100 milioni di lire;

b) contingentamento delle importazioni di film nel rapporto 3 a 1 rispetto al numero di film prodotti dall'industria nazionale (tale rapporto fu, successivamente, portato 2 : 1, quindi 1 : 1).

Istituzione di una «tassa di doppiaggio» di L. 25.000 (successivamente elevata a L. 50.000, e poi a L. 75.000) sui film d'importazione.

c) concessione all'industria nazionale di «buoni doppiaggio» cioè esenzioni dal pagamento della tassa di doppiaggio, nel rapporto di 3 per ogni film prodotto (successivamente elevati a 4, quindi ridotti a 2); tali buoni erano negoziabili;

d) obbligo all'esercizio di programmare film nazionali nel rapporto 3 : 1 (successivamente 2 : 1, quindi 1 : 1) rispetto al film d'importazione.

Obbligo all'esercizio di contrattare i film nazionali alle stesse condizioni di noleggio praticate per i film esteri.

e) piano organico per la stipulazione di accordi cinematografici internazionali;

f) istituzione dell'Albo dei noleggiatori, chiuso dopo l'ammissione di 16 Ditte;

g) attribuzione alla EIDA (attuale SIAE) della riscossione dei diritti erariali, e quindi del controllo del mercato.

“Graziella di Lamartine, per un film napoletano,,

di

Roberto Minervini

Ai primi dell'800.

Il grande poeta francese Alfonso Lamartine, insieme con un suo giovane amico, Vittorio, è in viaggio di piacere per l'Italia. Viene a Napoli. Egli trascorre i primi giorni errando sulle sponde del golfo e rincasando a tarda sera in un vecchio convento, dov'è stato ospitato, che guarda la città. Seduto sulle rovine del palazzo donn'Anna, osserva ogni giorno, da vicino, la semplice vita dei pescatori. Il contatto quotidiano con essi, lo famigliarizzano con le abitudini e la lingua del luogo e gli fanno invidiare « quei felici lazzaroni » che trascorrono i loro giorni dormicchiando all'ombra delle loro barche, a ballare la tarantella con le belle figliole sull'arenile, a staccarsi dalla terra ed a navigare fino a Gaeta, issando sulla prua dei loro battelli torce di resina che si riflettono sull'acqua. Decide così d'imbarcarsi con i pescatori e vivere la loro stessa vita.

Dopo aver provveduto all'acquisto dei viveri, di cappotti da marinaio e d'altre cose utili, Lamartine e il suo amico prendono il mare insieme con un vecchio marinaio, Andrea, e il suo nipote dodicenne Beppe. La vecchia barca porta a poppa una piccola immagine di S. Francesco, scolpita dal figliuolo del marinaio, prima che fosse inghiottito dal mare. La prima notte di navigazione rimarrà indimenticabile: incomparabili visioni di luci, di colori e di panorami. A poco a poco si addormentano. Quando si svegliano, il sole è già alto. Appare l'isola d'Ischia con i suoi fianchi carichi di castagni. Durante la notte Andrea ha fatto buona pesca. Al calar del sole, fanno ritorno alla spiaggia di Mergellina, ingombra di barche, popolata di rivenditori, di fantasiose « bancarelle », di gente che, fra suoni e canti napoletani, si gode il mare. E' una meravigliosa sera di luna. Echeggia la celebre canzone: *Sul mare luccica...*

I giorni seguenti i due riprendono, affascinati sempre di più, la vita del mare, da cui sentono di non potersi facilmente staccare. Ma vengono le prime piogge e quel mestiere diventa più faticoso e pericoloso. Meglio. Partono una sera, con il mare tranquillo, per andare a pescare verso Cuma. Il vento li sorprende. Decidono di virare a sinistra, nel golfo di Baia, ma il vento, soffiando impetuoso e travolgente tra il capo Miseno e la punta di Ischia, mentre i due amici lavorano disperatamente ai remi, li sorpassa, e paurose colonne di spuma ricadono e s'infrangono sull'imbarcazione. Decidono allora di tentare l'approdo a Procida, dove Andrea ha la sua casetta. E' notte buia. Beppe accende la torcia di resina perché qualcuno dalla costa muova in loro soccorso. Andrea e il ragazzo pregano. La barca sta per perdersi. Si lotta ora tra la vita e la morte. Per alleggerire il carico si butta in mare il superfluo: l'ancora, le vele, i cestelli, gli orci. Ma sono giunti miracolosamente nel mare di Procida e la barca s'incestra fra due scogli. Scendono a terra. Si avviano verso la sommità dell'isola. Salgono ora i gradini di una vecchia scala e giungono in una corte pensile. La scala è quasi nascosta tra gli alberi ed i fiori. Si bussa forte, si chiama: *Nonna, Graziella, siamo noi!* Una finestra si apre, ed al lume della torcia che Beppe ha ancora con sé, appare l'incantevole volto di una giovanetta: Graziella. Ella si stropiccia i grandi occhi assonnati. La sua bella e folta chioma è in disordine, la sua camicia lascia intravedere le prime curve della giovinezza. Alla vista dei due forestieri, si ritira. I quattro entrano in casa. La vecchia Margherita bacia il marito ed il nipote. Lamartine è già colpito dalla bellezza semplice di Graziella. Finito il racconto di Andrea, ella sale in terrazzo, coglie un ramo di rosmarino, ritorna, lo depone dinanzi ad una vecchia statua della Madonna. Una lampada arde. L'interno della casa è squallido. Molte gabbie di uccelli, cesti di frutta, reti ed arnesi da pesca. Il vecchio presenta i due giovani alle donne. La notte è ormai serena e carica di stelle. Il vecchio li conduce in terrazza, dove, con l'aiuto di Graziella e degli altri, si costruisce una tettoia di arbusti e di foglie, sotto la quale dormiranno Lamartine e il suo amico. Ma non è possibile dormire: giungono dal basso, attraverso la cappa del camino, le voci concitate del vecchio e della moglie.

La donna si lamenta della perdita degli attrezzi: i due forestieri sono pagani ed hanno portato sfortuna: sarebbe stato meglio buttarli in mare. Ma Graziella sorge in loro difesa: li ha visti segnarsi e ringraziare la Vergine. Alla prima alba i due discendono giù per ringraziare dell'ospitalità, ma la famiglia è in procinto di scendere verso la spiaggia. Il mare è di nuovo grosso. La barca è sfaciata: i suoi pezzi galleggiano. La famiglia del pescatore ed Andrea stesso sono disperati e piangono. Il vecchio ed il nipotino raccolgono gli avanzi, Graziella, seduta sulla sabbia, piange in silenzio. La disperazione di Margherita si placa soltanto quando rinviene, tra i rottami, l'immagine di S. Francesco scolpita dal figlio. Tornano tutti, tristi ed a capo chino, alla povera casetta. Dopo aver fatto colazione con un po' di pane e latte di capra munto da Graziella, Lamartine e Vittorio si avviano verso il centro dell'isola. Parlano poco, ma hanno tutti e due lo stesso pensiero. Raggiungono la marina. La spiaggia è piena di barche, scampate dalla tempesta del giorno prima. Marinai e pescatori dormono al sole o parlano, radunati in capanielli. Percorrono la marina cercando una barca che somigli a quella distrutta: la trovano, l'acquistano, vi aggiungono reti e cesti e tutto quanto v'era nell'altra. Costeggiano così, con la barca, remando ansiosamente, il litorale. Ma si fermano spesso per acquistare formaggi e frutta che alcune belle ragazze del luogo, discese dai sentieri campestri, vendono sulla via. Sono giunti. Assicurano la barca ad uno scoglio, corrono dal vecchio pescatore. Vadano tutti sul terrazzo. Laggiù, sul mare, dondola la barca dell'abbondanza. E' vostra, dice il poeta. Si piange ancora, ma questa volta di gioia. E sul terrazzo si inginocchiano tutti per ringraziare Iddio. Graziella è ormai innamorata, forse senza saperlo, di Lamartine, e Lamartine è innamorato, forse senza saperlo, di Graziella. Si scende verso il mare. La povera vecchia ha con sé il «S. Francesco» che le ricorda il figlio inghiottito dal mare.

Seguono giorni felici per Graziella e Alfonso. Ogni giorno il poeta è destato dal canto degli uccelli e dalla voce della bella procidana che canta le canzoni napoletane, mentre coglie fiori e frutta. Sul terrazzo, sotto le stelle, Graziella suona la chitarra. Talvolta Lamartine legge alla famiglia raccolta vecchie storie d'amore. La ragazza, che siede sempre di fronte a lui, ascolta rapita e s'incanta. Ella tiene riparata la lucenza e l'avvicina alle pagine del libro. Qualche lacrima trema e cala sulle gote di lei, sfiorate furtivamente dalle dita tremanti di lui. La mattina passeggiano un po' insieme, ma il loro amore è semplice, innocente, vanno così come bambini, verso i punti più belli dell'isola, e giocano a rincorrersi evitando forse di fermarsi per non cadere l'una nelle braccia dell'altro.

Ma ormai è tempo di tornare a Napoli, a Mergellina. Nella casetta napoletana si riprende la vita di sempre. Una lettera della madre di Vittorio, che lo invita a tornare a Parigi per le nozze della sorella, spezza l'incanto. Vittorio parte, così, ma Lamartine è preso ora dalla nostalgia. Non sa bene cosa accada in lui. Cerca allora di sottrarsi all'amore di Graziella disertando per alcuni giorni la sua casetta, vagando per la città rifugiandosi in un albergo modesto, lontano da Mergellina. Si ammala. Un ragazzo porterà un suo biglietto ad Andrea, ma il pescatore è sul mare e Margherita al mercato. Sarà Graziella che accorrerà al suo capezzale, che siederà, più bella che mai, ai piedi del suo letto e gli dirà piccole cose sciocche per nascondere la sua pena segreta, che gli appunterà sul guanciale una medagliina sacra perché guarisca presto. E il poeta guarisce presto e non sente più la nostalgia di Parigi, ma quella di Graziella. Si dirige a Mergellina: sono tutti in procinto di uscire. Sarebbero andati da lui. E' accolto festosamente, solo Graziella è un po' triste. Perché? Un triste presentimento, forse. Ma Lamartine torna ogni giorno, le siede vicino mentre ella lavora il corallo, vorrebbe ogni volta dirle tutto il suo amore, ma non sa e non vuole. Ora le insegna a leggere e a scrivere, avendo così un nuovo motivo per starle vicino. A volte a casa di Graziella, un giovane timido e leggermente deforme, viene a ritirare il corallo da lei lavorato, ma è chiaro che un'altra ragione lo spinge sempre più frequentemente, verso quella casa. Ama Graziella e vorrebbe sposarla. I vecchi sarebbero contenti. Ma lei non vuole, si ribella, corre improvvisamente a rifugiarsi nella sua cameretta quando le parlano di questo matrimonio. Lamartine comprende che deve allontanarsi, fuggire, non turbare il destino della ragazza, che non potrà mai essere sua. Si allontana, fugge, vaga per i dintorni di Napoli, sale sul Vesuvio, torna a Napoli. Ma l'amore è più forte di lui. Eccolo di nuovo a casa del pescatore. Graziella sposerà Cecco l'indomani. E' tutto pronto, anche l'abito da sposa. Ma Graziella non c'è. La cercano invano. E' fuggita. Ma ecco che sul suo letto si trova una lettera. Poche righe scritte male ed in fretta. E' andata a chiudersi in un monastero. La sua famiglia e Cecco sono disperati e la cercano invano fino a sera. L'indomani, all'alba, Lamartine, all'insaputa di tutti, raggiunge Procida. Ha ricordato che Graziella ha una sua amica in un monastero dell'isola. Raggiunge la povera casetta tra gli alberi, picchia senza speranza alla porta. Gli risponde un gemito. Forza l'uscio, trova Graziella in terra su di un mucchio di foglie. La sua bella chioma è lì,

recisa. Ha tagliato i capelli, ma non ha trovato il coraggio di attuare il suo proposito. Il suo cuore le diceva forse che egli l'avrebbe raggiunta. Sono pazzi d'amore, ma il loro unico peccato è un bacio. Sarà il primo e l'ultimo. Lamartine riconduce Graziella a Napoli. Seguono altri giorni di felicità, ma a volte lei è presa da un improvviso pianto: Vedo la Francia dietro il Vesuvio, ella ripete. Una volta chiede ad un'amica che lavora in una casa di mode, di prestarle un abito. E il poeta la trova così, una sera, vestita da parigina. Ma no, non è più Graziella, così. Ma lei confessa di aver messo quell'abito per non fargli fare cattiva figura se un giorno avesse dovuto seguirlo in Francia. Ma non sarà così anche se lei nasconde ogni volta le lettere dirette al poeta. All'improvviso torna Vittorio: è a Napoli per ricondurre l'amico a Parigi. Graziella comprende, il distacco è assai triste. Lamartine le scriverà prima spesso, poi di rado. A Mergellina la bella procidana si strugge nell'attesa. E' malata. A Parigi il poeta riceve un pacco e una lettera: *il medico dice che morirò, ma se tu fossi qui guarirei. Ti mando i miei capelli che tagliai per te.* Lamartine riparte per Napoli: è come trasfigurato. Nella diligenza, in un angolo del sedile, rivede nel ricordo Graziella. Ma i giorni passano e Napoli è ancora lontana. Nella povera casa di Mergellina Graziella è agli estremi. Morirà più tardi, di sera sotto le stelle del cielo di Napoli, nella barca donata da Lamartine. E' stato questo l'ultimo suo desiderio.

ROBERTO MINERVINI



MOULIN ROUGE *di Huston*



José Ferrer in «Moulin Rouge» un technicolor di John Huston con Zsa-Zsa Gabor, Claude Nollier (Dear film)



Alberto Lattuada dirige Martine Carol nel film «La spiaggia» in Ferraniacolor (Titanus)



Augusto Genina e Marta Toren regista e interprete del film in Technicolor «Maddalena» (Titanus)



Luigi Comencini tra Gina Lollobrigida e Maria Pia Casilio durante la lavorazione del film Titanus «Pane, amore e fantasia»

ENIC PRIMO GRUPPO 1953-54

TITOLO DEL FILM (In ordine alfabetico)

INTERPRETI E REGISTI

Artiglio insanguinato	con: Johnny Sheffield - Ann Todd - Douglas Kennedy Regia: FORD BEEBE
Le avventure di Guglielmo Tell	con: Errol Flynn - Antonella Lualdi - Bruce Cabot - Franco Interlenghi - Alberto Rabagliati - C. Durante - V. Silenti e con M. Serato Regia: JACK CARDIFF e GIORGIO PASTINA Prod.: JUNIOR FILM - ERROL FLYNN
EASTMANCOLOR 3 D CINEMASCOPE	
Bagliori sulla Jungla	con: Johnny Sheffield - Marjorie Lord Regia: FORD BEEBE
Canzone appassionata	con: Nilla Pizzi - Gerard Landry - Elisa Cegani - Umberto Spadaro Regia: GIORGIO C. SIMONELLI Prod.: ATHENA CINEMATOGRAFICA in associazione con l'ENIC
Ci troviamo in Galleria	con: Nilla Pizzi - Sophia Loren - Carlo Dapporto - Fiorenzo Fiorentini - Gianni Cavallieri - Mario Carotenuto - Alberto Talegalli e con A. Sordi Regia: MAURO BOLOGNINI Prod.: ATHENA CINEMATOGRAFICA in associazione con l'ENIC
FERRANICOLOR	
Cronaca di due secoli	Un'emozionante cavalcata attraverso la tormentata storia d'Europa Regia: GIOVACCHINO FORZANO
E' mezzanotte, dottor Schweitzer	con: Pierre Fresnay - Raimond Rouleau - Jean Debucourt - Jeanne Moreau Regia: ANDRE HAGUET
Eva nera	Vita, amore ed eroismi delle donne d'Africa. Con interpreti presi dalla vita reale Regia: GIULIANO TOMEI Prod.: PHOENIX
FERRANICOLOR	
Il nemico pubblico N. 1	con: Fernandel e Zsa Zsa Gabor Regia: HENRI VERNEUIL Una coproduzione italo-francese PEG-CITE' FILM
Passione selvaggia	con: Gregory Peck - Joan Bennet - Robert Preston Regia: ZOLTAN KORDA
RIEDIZIONE	
Scampolo '53	con: M. Fiore - H. Vidal - A. Poirier - B. Bo - vo - P. Panelli - U. Spadaro e con la partecipazione di Cosetta Greco e Paolo Stoppa Regia: GIORGIO BIANCHI Una coproduzione italo-francese PEG-CITE' FILM-ENIC
FERRANICOLOR	
Il tesoro del fiume sacro	con: John Payne - Rhonda Fleming - Forrest Tucker Regia: LEWIS R. FORSTER
TECHNICOLOR	
Il tesoro dell'Africa	con: Humphrey Bogart - Gina Lollobrigida - Jennifer Jones - Peter Lorre Regia: JOHN HUSTON Prod.: SPARTA FILM-RIZZOLI
Traviata 53	con: Barbara Laage - Armando Francioli - Gabrielle Dorziat e con E. De Filippo Regia: VITTORIO COTTAFAVI Co-produzione italo-francese VENTURINI-SYNIMEX
La via del Sud	Un'appassionante documentazione della marcia degli italiani in terra Africana Regia: ENRICO CAPPELLINI Prod.: EC. e EC.
I vitelloni	con: Alberto Sordi - Franco Interlenghi - Lida Baarowa, Leonora Rufo Regia: FEDERICO FELLINI Prod.: PEG FILM - CITE' FILM

Contributi allo studio del neorealismo

Del cinema italiano o della faziosità

Il « Discorso sul neorealismo » dovuto alla penna di Giorgio Narducci e pubblicato sul numero 22-23 di questa rivista offre agevole spunto per alcune necessarie chiarificazioni sul dibattuto tema del cinema italiano contemporaneo.

Il Narducci — duole constatarlo ma il rilievo è necessario — si è comportato al modo del proverbiale mentore che predica bene e razzola male. Infatti, dopo aver giustamente respinto la critica invettiva ed invocato quella ragionata, si abbandona con placida incoerenza ad una passionale requisitoria contro il cinema neorealista, del quale egli fornisce una personalissima e discutibilissima interpretazione. Di fronte a cosiffatti esempi di intolleranza e di malgusto è urgente denunciare ancora una volta con particolare fermezza il grave malecostume (che saremmo tentati di qualificare latino) imperversante in tanta parte della cultura cinematografica nostrana: quello di giudicare tendenze, uomini e opere esclusivamente o preminentemente in funzione di questa o quella ideologia politica, adeguando ad essa il metro del giudizio estetico o, quanto meno, storico. Lo spirito fazioso, in ogni tempo esiziale alle fortune d'Italia, nuovamente prevale e dilaga nel clima di libertà succeduto all'involuzione autoritaria del periodo fascista, minacciando di fraintendere le opere più sincere e riuscite degli autentici artisti e di compromettere i fecondi risultati della critica più severa ed impegnata.

Scrive il Narducci: « Una critica del neorealismo non può concepirsi se non come ricerca dello iato esistente tra le sue premesse di contenuto e le sue forme espressive, poichè il problema arte non arte gravita, in ogni manifestazione poetica, intorno al binomio intenzione-manifestazione... ». Dopo aver rilevato e, a quanto sembra, accettato la distinzione fra l'attuale neorealismo cinematografico e il verismo e naturalismo della letteratura europea della seconda metà dell'Ottocento, l'autore sottolinea che il neorealismo « si è irretito nelle maglie del mito comunista » postulando « l'interpretazione marxista... dell'uomo, della società e della sua esistenza quotidiana ». Giunto a questo punto, il Narducci sblocca i freni e si abbandona all'invettiva indiscriminata, giustificando il biasimo di Italo Polimeni « contro il malecostume politico di destra e di sinistra volto a stronecare o ad osannare l'opera cinematografica solo perchè accoglie un determinato contenuto » (v. *Filmeritica*, n. 24-25). Infine, a chiusura del fazioso « discorso », giunge la stupefacente conclusione che « il neorealismo non è morto, è nato morto » e che pertanto, è pleonastico qualunque rimpianto.

La premessa critico-metodologica da cui prende le mosse la parte sostanziale dell'articolo del Narducci ci trova ovviamente d'accordo e proprio in forza di essa lo invitiamo a non fare di tutte le erbe un fascio coinvolgendo nella stessa condanna un De Sica e un Lizzani, un Rossellini e un De Santis, un Castellani e un Comencini. Il neorealismo cinematografico non è stato e non è una preconstituita posizione ideologica alla quale abbiano fideisticamente aderito alcuni autentici poeti del cinema quali De Sica, Rossellini, Castellani: costoro, per interiore maturazione artistica e indubbiamente favoriti e sollecitati dalla rinnovata esperienza di libertà espressiva, hanno *veduto e sentito* la realtà umana in un certo modo che, solo *a posteriori*, si è voluto qualificare neorealistico. In origine si tratta di un fecondo e generoso atteggiamento dello spirito di fronte alla realtà, atteggiamento ispirato ad una assoluta *sincerità ed onestà espressiva*: ad esso il cinema italiano deve un ristretto numero di capolavori (eventuali riserve e censure non ne infirmano la sostanziale validità artistica), che lo hanno giustamente imposto all'attenzione e all'elogio della critica e dei pubblici di tutto il mondo. Questo atteggiamento spirituale che, per comodità del discorso critico nonchè per opportunità polemica (reazione al vuoto formalismo e all'insincera retorica del periodo fascista), possiamo chiamare realistico è, in fondo, l'atteggiamento dello spirito veramente poetico, quello, per intenderci, di un Dante e di uno Shakespeare, di un Manzoni e di un Gogol. Che poi questo atteggiamento per alcuni si attui in autentici capolavori, per altri in modesti esperimenti e per altri ancora in decisi fallimenti, questo è un altro discorso e allora cade opportuno il richiamo al binomio crociano intenzione-espressione: una intenzione inespressa o malamente espressa sarà qualsivoglia altra cosa ma non certamente poesia. Tuttavia, poichè al cinema come in altri modi del linguaggio artistico la poesia è merce assai rara, conviene augurarsi il maggior numero possibile di opere filmiche sincere e moralmente impegnate.

Inteso il realismo come atto di sincerità ed onestà del singolo artista in lotta con la sua materia (sorda in ogni caso all'appello degli inetti e dei semplici mestieranti:), possiamo azzardare la tesi che l'arte più eleta è *sempre* realistica, indipendente dai suoi contenuti. Gli stessi difensori più illuminati e sereni del neorealismo cinematografico hanno sovente ribadito il concetto che i contenuti dei film ispirati a detta poetica non si debbono identificare esclusivamente con le miserie e i dolori del prossimo: tutta la realtà umana — così doviziosa di ambienti e di tipi, tragedie e commedie, luci e ombre — può essere assunta a contenuto di un'opera d'arte, purchè, beninteso, ci sia l'artista capace di avviare e concludere la meravigliosa avventura.

Questo, a nostro avviso, il significato più valido ed universalmente accettabile del realismo come metodo del lavoro artistico: ciò premesso, plaudiamo a tutti i registi, anzi a tutti gli uomini di cinema, che hanno fatto del realismo una ragione di vita, che lo hanno assunto come distintivo della loro personalità di uomini onesti e sinceri. Così chiariti i termini della questione, la particella «neo» risulta del tutto pleonastica e, se proprio la si vuole usare, sia ben chiaro che lo si fa per opportunità del discorso critico inteso a distinguere e caratterizzare un *habitus* artistico in opposizione e reazione ad un periodo di prevalente estetismo, di mestiere fine a se stesso e di straripante retorica. Assolto questo utile ufficio polemico, la qualifica di «neo» premessa a «realismo» non ha alcun fondamento critico-estetico, tanto che sono da considerarsi *realistici* alcuni film che certa critica faziosa vorrebbe annoverare tra i fenomeni involutivi del così detto neorealismo: tali, ad esempio, «Stazione Termini» di De Sica, «La provinciale» di Soldati, «La signora senza camelie» di Antonioni e «Il cappotto» di Lattuada. Questi film mostrano e dimostrano la buona fede e l'onestà dei registi, indipendente dalla raggiunta o mancata pienezza e perfezione dell'espressione artistica. Questo ci premeva rilevare dissentendo da chi, come l'Aristarco e qualche altro suo ripetitore, sembra — e speriamo di sbagliarci — voler identificare *tout court* la poesia cinematografica con la tendenza neorealistica in senso stretto. Ci spieghiamo: le molte riserve avanzate dall'Aristarco a proposito di alcuni tra i film più sopracitati (v. le recensioni pubblicate su «Cinema Nuovo») sembrano voler accusare di involuzione o, quanto meno, di deviazione la fase più recente del realismo, nonostante gli elogi tattici elargiti ai registi che maggiormente si impegnarono nel generoso rinnovamento del cinema italiano. Se la più recente polemica promossa dall'Aristarco sulle colonne di «Cinema Nuovo» ha lo scopo di reagire alle inconsulte interferenze governative nel settore cinematografico (sia in camuffate in veste di «consigli ai registi sia nei modi più sbrigativi e brutali della censura»), che sia la benvenuta e si sostengano pure a gran voce le ragioni della libertà di espressione. Ciò che invece non possiamo sottoscrivere è la suaccennata coincidenza di arte cinematografica e tendenza neorealistica (se l'Aristarco ci smentisse ne saremmo veramente lieti), nonchè la pretesa necessità di un passaggio del realismo «dalla sua fase oggettiva a quella critica» per iniziare un'indagine intorno alle «cause vicine e remote» dei vari accadimenti umani. Parrà strano, eppure una volta è necessario ribadire l'ovvio concetto che l'artista non è un critico, un novatore e un riformatore *ex-professo*: si esprime e, quanto meglio e più sinceramente si esprime tanto più assolve il suo ufficio di poeta. Sotto la tesi dell'Aristarco e dei suoi ripetitori si annida il vieto pregiudizio neorealistico ed intellettualistico, che dall'arte pretenderebbe enunciazione di concetti e di programmi, critiche di fondo e pratiche soluzioni di problemi. Invitiamo l'Aristarco e chiunque lo segua a chiarirci, se possono, qual'è il loro concetto del fatto artistico, chè, diversamente, ogni dibattito rischia di scivolare nel labirinto dei malintesi o, peggio, nella sterile e acrimoniosa diatriba.

Chiusa la parentesi e dato al Narducci tutto il torto che gli è dovuto, bisogna ammettere — per dovere di obiettività — che l'asservito monopolio marxista del così detto neorealismo rientra nel campo delle eventualità plausibili. Non è senza significato che la critica marxista in blecco abbia fatto del neorealismo la sua bandiera, non sappiamo se per maturate convinzioni estetiche (in tal caso, resta da stabilire se esiste e resiste un'estetica marxista) o per deliberato programma politico (e in questo caso il neorealismo, lungi dall'essere una poetica, diverrebbe soltanto un aspetto della lotta politica). Le caute riserve e, talvolta, le aperte stroncature a proposito di registi un tempo osannati, le accuse di involuzione rivolte ad uomini colpevoli soltanto di aver introdotto variazioni sul tema nel loro lavoro artistico lasciano temere che la critica di parte marxista esiga un realismo di un certo tipo, informato a criteri di analisi storica e sostanziato di aperte critiche e denunce sociali. Che ciò sia legittimo, che un artista operi *anche* una critica sociale, nessuno potrebbe negarlo, purchè l'opera che un nasce abbia fondati motivi per aspirare alla poesia o, quanto meno, ad una decorosa severità formale (esemplare, a questo proposito, «Due soldi di speranza» di Castellani); ma che il realismo debba svolgersi in una direzione sola ed assumere *ex-professo* il ruolo di giudice oltre che di interprete della vita umana e sociale, questo è del pari inaccettabile.

CARLO SANNITA

Nota ad un libro di Ragghianti

di

Gianni Adinolfi

Il Ragghianti in una nota del suo recente libro « Il cinema arte figurativa » osserva che « una storia (delle teoriche del film) propria e rispondente prospetticamente e idealmente più sicura si potrà avere soltanto quando si abbia più compiuta sicurezza su ciò che è realmente il cinema ». Pertanto egli, come è noto, da anni va sostenendo che il film è arte figurativa, per cui ritiene che « il — soggetto — e la — sceneggiatura — altro non sono che proiezioni e mediazioni dell'immagine che insorge e si costituisce nella interna necessità del proprio ritmo espressivo, e in questo è unica e inconfondibile con altre ». La suddetta tesi del Ragghianti, pur con le dovute riserve, è condivisa dal Chiarini. Anche per questi infatti il testo letterario, ovvero il copione cinematografica, altro non è che un elemento come la musica, la recitazione, il colore, per cui si realizza l'unicità dello spettacolo. « Il quale — così precisa il Chiarini — non è soltanto visivo, ma audiovisivo, in quanto questi due elementi, il visivo e l'uditivo, si fondono nell'unità inscindibile dell'immagine artistica » (Belfagor n. 2 del 1952).

A noi sembra, confutate queste due teorie, che le argomentazioni del Ragghianti, benché da noi non accettate, siano più coerenti rispetto a quelle del Chiarini. Le due tesi comunque, sebbene divergenti tra loro, hanno in comune questo: il copione cinematografica può essere un'opera inestetica. Ma se ciò è ammissibile per la teoria visiva, non ci pare che si possa dire ugualmente per quella audiovisiva. Il Ragghianti difatti, considerando lo spettacolo cinematografico opera figurativa, ritiene tutti gli altri elementi, suono compreso, subordinati al fattore ottico per cui il compito del suono è quello di accentuare la forza espressiva della visione dalla quale esclusivamente dipende l'artisticità dello spettacolo. Il Chiarini invece intende il cinema arte audiovisiva, però ammette l'inutilità di un bel testo letterario.

Ora si sa che un'opera d'arte non può contenere in sé un elemento non artistico, per cui se si considera il cinema arte fono-ottica, sintesi di immagini e suoni, bisogna convenire che entrambi questi fattori devono avere validità estetica per la creazione di un'opera d'arte. E poichè l'elemento sonoro ci è dato dai rumori, dalla musica e dalle parole, nel valutarle si porrà l'accento sulle parole, essendo generalmente rumori e musica in funzione di esse. Il copione, bene inteso, oltre ad essere bello, dovrà poi formare tutt'uno con l'elemento visivo per la realizzazione di una nuova opera: il film. A questo punto si potrà obiettare, e non a torto, che ove si ammetta essere il film una nuova opera in confronto al testo, non v'è ragione di perdere tempo ad esaminare questo separatamente dalla visione. Il nocciolo della questione è qui: questa nuova creazione artistica è opera visiva oppure audiovisiva?

Nel primo caso il suono, quindi il copione, essendo l'umile ancella del fattore ottico, può non essere bello, mentre nel secondo caso i due elementi, avendo pari importanza, devono essere entrambi opere esteticamente compiute e perfette, perchè, come si è già detto, in un'opera d'arte non vi è posto per elementi non artistici. E in questo senso accettiamo l'acuta osservazione fatta dal Flora nel 1935 sulla rivista Pan: « E' inutile chiudere gli occhi dinanzi alla inevitabile necessità di un verbum, di un logos letterario, in qualsiasi opera cinematografica ». Che debba essere così se ne dà atto proprio il Chiarini allorché sempre nello stesso articolo, afferma: « Luchino Visconti è uno dei pochissimi registi che dà al suono la stessa importanza della visione per raggiungere l'espressività totale dell'immagine artistica ».

Dunque se è vero che la storia del cinema offre diversi esempi in cui da scadenti copioni si sono realizzati eccellenti film, non è men vero che questi risultano eccellenti come rappresentazioni figurative e non audiovisive.

Ad analoghe conclusioni si perviene giudicando un melodramma oppure una statua dipinta. Infatti, qualora si voglia ritenere che in un'opera musicale il suo legittimo valore risieda nella musica, sarà propria la partitura ad essere sottoposta a più profondo ed attento esame. Se per contro si guarda il melodramma quale opera, cui concorrono in egual misura il libretto e la partitura, anche il libretto dovrà avere una sua validità artistica. E non si dimentichi che altri valutano, come appunto il Ragghianti, l'opera musicale quale rappresentazione figurativa, ed in tal caso la partitura ed il libretto avranno secondaria importanza poichè saranno impiegati per potenziare al massimo la rappresentazione ottica, che da sola darà il valore artistico del melodramma.

Parimenti avviene per la statua dipinta: se una statua, che è opera d'arte, viene dipinta da un cattivo pittore, la statua come opera di scultura non perderà nulla della sua bellezza, ma come opera di sintesi di pittura e di scultura non sarà più su di un piano artistico. Se invece la medesima statua venisse dipinta da un grande artista, si avrebbe che la scultura e la pittura fondendosi, ovvero integrandosi ed armonizzandosi a vicenda, darebbero luogo ad un'opera nuova, beninteso, non nella struttura, bensì nello spirito.

Detto questo è bene precisare che noi non optiamo per nessuna delle due tesi innanzi esposte, perchè con esse si ritorna alla divisione delle varie arti, correndo così il pericolo di escludere dalla storia del cinema molte opere, e propriamente: a lume della teoria visiva film non pittorici ma validi sotto altri aspetti, e a lume della teoria fono-ottica film senza un copione poetico.

Da parte nostra, perciò, il regista è libero di realizzare film teatrali, figurativi, letterari: l'essenziale è che il linguaggio da lui adoperato sia sincero ed espresso liricamente, perchè per noi il cinema non è nè arte visiva, nè tanto meno arte audiovisiva, ma semplicemente e solamente arte.

GIANNI ADINOLFI

Cinema dell'indifferenza

di

Enzo Mastrolilli

Cercar di tenere in una mano le grinfie di un polipo grande è impossibile. Il cinema americano è un polipo immenso.

Per cercare di capire qualcosa si può, tanto per fare un tentativo, dare un'occhiata alle cinquecento sale cinematografiche (circa) che a New York City dalle 12 del mattino alla 1 di notte di tutti i giorni dell'anno, lasciano scivolare, con annoiata indifferenza, dalla macchina di proiezione allo schermo agli occhi dello spettatore migliaia e migliaia di metri di nastro di celluloido.

Che genere di film sono impressionati su queste smisurate pellicole?

In tre casi si tratta di film a tre dimensioni, in dieci di film buoni (in maggioranza europei, per non dire italiani) e nei restanti quattrocentottantasette di «porcherie» autentiche e comprovate. A parte, infatti, pochissime sale (*Radio City Roxy*) dove il film è affiancato ad un buon spettacolo di varietà (*Show*) e perde quindi molto del suo interesse intrinseco e spettacolare, la normalità delle due pellicole (come una volta da noi, qui le sale di secondo ordine danno due pellicole) proiettate in questa stragrande maggioranza delle sale newyorkine va dal non mai abbastanza bocciato «*Call Me Madam*» al peggior «*By The Light Of The Silvery Moon*» al disastroso «*Sombrero*».

La domanda che a questo punto sorge spontanea, è: «Ma questa gente perché fa tanti film tanto brutti e tanto inutili (non dal lato commerciale, naturalmente)? E, soprattutto, perché non fa film migliori?».

Se avessi voluto rispondere appena arrivato a New York non avrei potuto o, perlomeno, avrei risposto male, perché l'unica risposta che si può dare alle due domande, solo dopo una certa conoscenza della vita americana la si può dare.

La produzione americana, o più esattamente la grande produzione americana, fa moltissimi film brutti e non fa film non brutti (o ne fa tanto pochi da autoaffogarli nella marea di quelli brutti) semplicemente perché il suo pubblico vuole, esige, pretende questo genere di film.

E sicuramente qualcuno dirà che questa... è la scoperta dell'America (già che ci siamo). Giustamente mi si osserverà che questo si sa e che questo del resto è un problema comune a moltissimi paesi che hanno una produzione propria di film.

Il lato tipicamente originale della questione sta però nel fatto che il pubblico americano è così e così resterà per omnia secula seculorum (o perlomeno chissà fino a quando) perché la vita che conduce lo obbliga ad essere così.

Il newyorkino medio (vale a dire il 98 per cento della popolazione di New York) è, tanto per dirne una, quello strano tipo mezzo uomo e mezzo automa che dalle 8 del mattino alle 11 della notte fa all'incirca questa «vita»: si alza e si va ad infilare in un *subway* da dove esce, dopo un'ora circa, pronto per essere preso e messo a letto da una mano amorosa che pensi a rimbocargli le coperte; si arrampica al 22° o 27° piano di un qualunque grattacielo e lavora come un disperato fino alle 12, ora in cui scende di corsa (in maniche di camicia se non è inverno e questo non solo per il caldo ma, specialmente, per non perdere tempo) a una vicina «*Cafeteria*» che è un locale immenso dove la gente per pochi centesimi di dollaro, acquista... l'illusione d'aver mangiato; alle 13 in punto, con ancora in bocca l'ultimo boccone di *sandwich*, è di nuovo al tavolo di lavoro e ci sta fino alle 5 del pomeriggio, ora in cui si precipita come un forsennato a prendere il *subway* che, alle 5, è quasi sempre in condizioni peggiori della mattina: dopodiché, se il buon Dio non ha disposto altrimenti, alle 6 o alle 6,30 della sera il nostro amico sbarca nelle vicinanze di casa in condizioni facilmente intuibili.

Ora, a un disgraziato che fa questa vita, che cosa volete far vedere la sera alle 9 quando, dopo una lite di tre ore, la moglie riesce a trasportarlo ad un cinema? «Ladri di biciclette» (questo film qui ebbe una strana sorte), «Il cappotto» (fu ritirato perfino dal programma della «*Week Italian Film*» dello scorso ottobre), «Umberto D.»?

Seni ci vogliono, seni e gambe, gambe e voce, voce e idillio, idillio e serenità familiare

(tutto quello, più o meno, che manca nella vita reale): e la solerte produzione americana tutto questo lo dà.

Però, c'è... un però: anche fra i grandi produttori (non voglio fare il nome di nessuno, però in questo momento penso ai dirigenti della 20th Century Fox, per esempio) c'è qualcuno che, per varie ragioni non tutte ortodosse, vorrebbe fare qualcosa di buono e siccome non può farlo come e quando vorrebbe, ne è preoccupato.

Perché non sempre può? Perché ne è preoccupato?

Non può per i motivi che ora ho detto e ne è preoccupato perché, impaurito com'è dallo spauracchio della televisione (è giusto dire che il cinema è una cosa e la televisione un'altra, ma le sere d'inverno quando si tratta di uscire alla pioggia o al freddo che qui non scherzano, allora queste differenze contano poco), molestato dalla produzione «libera» (della libertà di essa e dei suoi aspetti interessantissimi parlerò in un prossimo articolo), disorientato dalla svalutata e per questo inaspettata concorrenza straniera (in primissima linea quella italiana per i mercati europei e quella messicana per i mercati dell'America Latina), indaffarato a decifrare il miraggio della tridimensionalità, è convinto che l'unica soluzione ai suoi molteplici problemi sarebbe quella di interessare il pubblico a film buoni. Pensa, per esempio, che se vuole che quel signore di poco fa la sera alle 9 si strappi un po' più spesso dalla poltrona di casa e rinunci a vedere la benedetta televisione e a bere la benedetta birra che ha ghiacciato nell'altrettanto benedetto frigorifero e a lucidare la benedettissima automobile che a questo solo pare che serva dato che passa sei giorni su sette nel garage, cose tutte per le quali il poverino (ammesso che ne goda) ha rinunciato per sé e per chissà quante delle sue generazioni future a vivere una vita *umanamente* possibile se vuole tutto questo, bisogna che quando il signore in questione si presenti davanti allo schermo, lui gli faccia vedere qualcosa di diverso dalle brutte cose mal trasmesse che regolarmente gli propina la televisione.

Poi, però, ci ripensa e... si dice: «Ma, il signore delle 9 (e questa, a parte la percentuale di zitelle e di coppie in amore con contorno di «maschiotti» urlanti, è la stragrande maggioranza del pubblico), si potrà mai interessare a film seri che lo obbligherebbero perlomeno ad uno sforzo contenutivamente qualitativo se non addirittura esteticamente valutativo?»

E la triste, malinconica, necessaria risposta... è no. No, no e no: un essere che perlomeno come assegnazione di forze fisiche ed intellettuali è pur sempre un uomo, non può dopo una giornata vissuta come la vive il nostro amico delle 9, sopportare il minimo sforzo.

Ma il povero produttore appena sente parlare di concorrenza ci ripensa... e la storia non finisce mai.

meglio finisce: finisce, perché se continua così, uno dopo l'altro i produttori finiranno tutti al manicomio e così non ci penseranno più.

E mille cose confermano che quello che ho detto si avvicina alla realtà. I pochi (in proporzione) film americani buoni o hanno avuto vita brevissima lungo i grandi circuiti di distribuzione statunitensi, o si sono dovuti accoppiare ad una delle solite storielle a colori (vedi, per esempio, la sorte di «Come Back Little Sheba» alla interpretazione del quale, Shirley Booth, fu dato il premio Oscar dell'ultimo anno, il quale circolò in compagnia dello sdolecinato «Small Town Girl»).

Ancora, dei tanti film italiani dati qui, pochissimi si sono potuti introdurre e intradare lungo i grandi circuiti: dei film buoni quasi nessuno se si eccettua «Ladri di biciclette» per il quale c'è qualcuno (ed è gente che sa il fatto suo) che arriva a dire che deve la sua fortuna al fatto che il pubblico vi ritrovava gli italiani che, come volevasi dimostrare, rubavano le biciclette (vi sconsiglio di credermi perché la cosa è seria) e «Paisà» per un certo compiacente interesse agli evidenti e necessari motivi di sporcizia e di fame ambientali rese, il tutto, ancor più interessante dalla presenza dei simpaticissimi e generosissimi GM americani-liberatori.

Storia a sé il diffusissimo «Anna» (le stesse canzoni del film sono incluse fra le dieci più diffuse nell'anno e le cantano anche i bambini al disotto dei cinque anni e gli uomini al disopra dei 90) il quale può ringraziare i seni e i fianchi (con rispetto parlando) della tutto-tenente Silvana in compiacente mozione rotatorio-circulatoria e il pizzico di brividi e lacrime nevrasteniche coscenziosamente offerto agli altrettanto nevrastenici spettatori delle 9 di sera.

E così, fra tanta confusione di idee e di necessità e di desideri il cinema americano è quello che è, i suoi produttori continuano a soffrire le pene dell'inferno e a rinchiusersi (così giovani) nelle locali case di cura. E, uno dopo l'altro, si susseguono i metri di pellicola e passano dalla macchina da ripresa a quella da proiezione allo schermo agli occhi dello spettatore.

E lo spettatore a volte siamo noi. Voi ed io.
Purtroppo.

ENZO MASTROLILLI

LIBRI DEL MESE

(a cura di Luigi Quattrocchi)

La paura della libertà

La più alta responsabilità che all'uomo deriva dal suo essere libero, consistente nel fatto di dover sempre rimanere tale per non cadere nello stato opposto e men che umano della illibertà, impone continua vigilanza sui propri atteggiamenti perchè siano appunto di uomo libero e non di uomo servo o asservitore. Essere liberi vuol dire riconoscere a sè e agli altri autonomia piena di pensiero e di azione; ma questo apparentemente facile enunciato promuove una tale vasta rete di problemi, che trovarne una soluzione non solo non è facile ma è talmente arduo da apparire come l'essenza stessa della problematica della civiltà moderna. E' il problema dell'uomo libero posto in mezzo a uomini non liberi, che non hanno e negano libertà, è il problema che per la prima volta in termini moderni fissò Nicolò Machiavelli, quando si pose a parlare, senza riuscire egli stesso a risolvere il grave quesito, della vita dell'uomo buono costretto a convivere con uomini cattivi. L'uomo buono non ruba, non inganna, non imprigiona, non uccide, l'uomo cattivo ruba, inganna, imprigiona, uccide, e tutto ciò proprio a danno di colui che questo non vuole compiere per rispetto della propria e della altrui umanità. Allora l'uomo buono non può limitarsi a non rubare, a non ingannare, a non imprigionare, a non uccidere, deve soprattutto fissare il suo comportamento nei riguardi dell'invasore vicino, che rischia di toglierli i suoi beni e la sua libertà e forse anche la sua vita. Il buono potrà coscientemente rimanersene passivo e lasciar fare, accettando ogni conseguenza, anche estrema, della altrui malvagità, oppure penserà bene di difendersi, e allora saprà egli stesso costretto ad agire malvagamente, a ingannare, a rubare, a imprigionare, forse anche a uccidere. Per difendersi, l'uomo buono diverrà così egli stesso cattivo, o non potrà più vivere.

In questa tragica alternativa — o essere passivi di fronte al male, consentendo al male di scatenarsi con tutto il suo furore, oppure reagire al male usando dei suoi stessi mezzi — è l'essenza ultima di tutta la storia della civiltà, che è storia non di angeli ma di uomini, dei quali non tutti godono o vogliono che si goda del bene della libertà. E' evidente che il restar passivi per amore di una formalistica purezza non è il contegno che

più pare confacente per il trionfo del bene sul male; ma, d'altronde, si può reagire, e fino a che punto e con quali mezzi? Genericamente, può dirsi che non merita libertà colui che nega libertà, e non la merita nella misura appunto in cui la nega; e quindi di colui che inganna non merita, a sua volta, altro che inganno, e colui che ruba, cioè priva altri dei beni materiali, deve essere a sua volta privato dei suoi beni proporzionalmente alla gravità del suo furto, e colui che priva della vita, o reca ad essa impedimento, deve essere privato della vita, sia pur solo civilmente, cioè con la prigionia che è morte alla società, o essere a sua volta impedito, nella maniera che si ritiene più opportuna. Ma già questo è modo assai semplicistico di risolvere, tagliando corto sotto la pressione della esigenza di una pratica soluzione che sia buona anche se non ottima; ma il problema di molto si complica quando, invece che di fronte ad atti fisicamente concreti e fisicamente efficienti, ci si trova di fronte ad atteggiamenti mentali, cioè a ideologie, che vengono reputate come ispiratrici di atti considerati come dannosi. Si può condannare una ideologia malvagia, come si condanna una malvagia azione? Condannandola si può pensare di estirpare non solo la conseguenza ma la radice stessa del cattivo agire, ma vi è anche da temere di colpire un male che non c'è, in quanto il male è nella azione che, nel caso, non si è avuta, o non si è ancora avuta. L'uomo libero ha il diritto di difendersi, la società libera deve difendere la libertà dei suoi componenti, negando appunto che della libertà fruiscono quelli che non vogliono dare la libertà; ma c'è grave rischio che, in questa lotta in favore della libertà, sia proprio questa a scapitarne, causando eccessi che portano, infine, a non avere più quella fiducia nella libertà stessa che ne ha fatto e continua a farne l'idealità più alta della vita umana.

A rendere plasticamente evidente nella sua pressante continua attualità il problema del libero vivere umano, può essere molto interessante la lettura del libro di Francis Biddle (1), che illustra in termini di vita giorno per giorno vissuta una pagina assai

(1) FRANCIS BIDDLE: *La paura della libertà*, traduzione di Sergio Borelli, prefazione di Aldo Garosci, introduzione di Harold L. Ickes, Milano, Comunità, 1953, 8. p. XXIII-318.

complessa e assai delicata della attuale società americana. L'America appare oggi per molti aspetti favoreggiatrice della libertà dei popoli, e garante, anzitutto, delle fondamentali libertà del proprio popolo. Ma anche in America si temono coloro che si pensa possano togliere agli altri la libertà, quel bene tanto aspramente conseguito e tanto tenacemente difeso; fuori dell'equivoco, in America si teme l'attività sovversiva che pare sia finalità del partito comunista promuovere, e il timore provoca provvedimenti che finiscono col mettere in pericolo non già la vita di quel partito che si intende colpire per sua mancanza di lealismo, ma quella stessa libertà in cui nome si combatte. Si badi che il Biddle, persona che ha ricoperto cariche di alta responsabilità nella amministrazione della giustizia in America, non nega affatto il pericolo che il comunismo rappresenta per la libertà del suo paese e di tutti i popoli, ma solo vuol consigliare una maggiore prudenza nel giudicare e nel condannare, in fondo una maggiore fiducia nella libertà. Ai veri nemici della libertà non va concessa libertà; ma è difficile capire quali siano questi veri nemici; di certo non sono quelli che la pensano diversamente da noi, per il solo fatto di pensarla diversamente.

L'opera di Biddle non può andare oltre questa esortazione; se contenesse dell'altro, conterrebbe la soluzione a quel problema che, da Machiavelli in poi, nessuno definitivamente ha risolto, quello del contegno che deve assumere l'uomo buono in mezzo agli altri uomini cattivi. Ma questa esortazione ha già un alto significato, perchè nella psicologia dei vari popoli, come può essere il popolo statunitense e il nostro, si dà purtroppo una grande affinità di sentire, e anche fra noi si propende a credere che l'estrema misura da adottarsi contro i nemici della libertà sia l'intervento della forza coercitrice, che è forza in servizio del bene coercitrice della forza in servizio del male. Bisogna interamente recuperare il senso della dignità che ci deriva dal nostro essere liberi, e aver fiducia fino al possibile, se è lecito oltre il possibile, nella forza della libertà e nella sincerità degli uomini.

Storia della resistenza italiana

Un'opera come la *Storia della Resistenza italiana* di Roberto Battaglia (1), nonostante il suo estremo tono polemico che troppo spesso appare più suggerito dalla asprezza della successiva lotta politica in Italia che rispondente all'epoca stessa che egli vuole con-

siderare, nonostante cioè testimoni di una ben recisa presa di posizione che orienta il giudizio verso una direzione che non tutti possono ovviamente assumere, costituisce tuttavia un richiamo a valori essenziali della nostra vita di uomini e di Italiani di tale profonda suggestione, che nessuno può senza viva partecipazione considerarla. La Resistenza sembra ormai lontana, ma nessuno, invero, ha dimenticato; la realtà è che il fascismo è finito una volta per tutte, e la mancanza di quel nemico di allora da combattere pare abbia assorbito le coscienze o le abbia addirittura sbandate; e questo può anche essere vero per molti aspetti. Ma se ancora si tornasse, come per buona ventura non si è tornati, a proporre una alternativa in termini di fascismo e di antifascismo, ogni cosa conferma nella certezza che, senza assopimenti e senza sbandamenti, ancora si sentirebbero nel pieno della loro umanità quei valori che allora hanno fatto trepidare e soffrire, e hanno condotto tanti uomini anche a morire. Questo sente ognuno che fra quei morti ha qualcuno da ricordare, ogniquale volta appunto lo ricorda e ancora si ripropone di non smarrire i frutti di quella impresa per cui appunto quel qualcuno è morto; ma questo fa bene chiaramente intendere a tutti il libro di Roberto Battaglia, che costituisce la prima sintesi storica ampia e ben documentata del movimento della Resistenza, di quel movimento che ha reso garanti gli altri popoli della lealtà e della vitalità ancora non domata del popolo italiano.

L'oggetto fondamentale dell'opera del Battaglia è naturalmente la resistenza guerreggiata nel Nord di Italia, dove più favorevoli condizioni ambientali e maggiore coesione di spiriti portarono a un ben organizzato movimento, fiancheggiatore delle operazioni militari degli alleati liberatori, i quali furono i primi, poi, a riconoscerne l'utilità. Ma valutare la Resistenza in puri termini militari sarebbe insieme un retorico esaltarla e un inopportuno sminuirla; perchè, da un lato, militarmente la Resistenza non potè risultare, in fondo, risolutiva, e, d'altro lato, essa fu battaglia combattuta su ben più vasto fronte. Era il popolo italiano che, dopo venti anni di tirannia, veniva a gridare alto di non essere morto, e di non condividere la responsabilità che di fronte al mondo gravava su una piccola parte di esso; di questo risorgere alla convivenza dei popoli civili la Resistenza armata fu il simbolo che trascende la stessa entità dei risultati che in concreto pure furono conseguiti. E questo, in fondo è proprio finalità del Battaglia far risaltare, nel suo in lui e in noi commosso ricordo dei tanti, dei troppi martiri della nostra riconquistata libertà, uomini vinti che però sono il simbolo più vero della comune vittoria.

L. Q.

(1) ROBERTO BATTAGLIA: *Storia della resistenza italiana* (8 settembre 1943-25 aprile 1945), Torino, Einaudi, 1953, 3. p. 621.

IL CIRCUITO cinematografico

E.C.I.

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

LOMBARDIA

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

EMILIA

BOLOGNA	- Metropolitan
PARMA	- Edison

TOSCANA

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



LIVORNO

LIVORNO

LIVORNO

LIVORNO

LIVORNO

LIVORNO

LIVORNO

PISTOIA

VIAREGGIO

VIAREGGIO

VIAREGGIO

VIAREGGIO

VIAREGGIO

VIAREGGIO

VIAREGGIO

VIAREGGIO

- Italia
- Lazzeri
- Margherita
- Metropolitan
- Odeon
- Politeama
- San Marco
- Manzoni
- Centrale
- Eden
- Eolo
- Odeon
- Politeama
- Puccini
- Supercinema
- Kursaal

MARCHE

ANCONA	- Goldoni
ANCONA	- Metropolitan
IESI	- Olympia

LAZIO

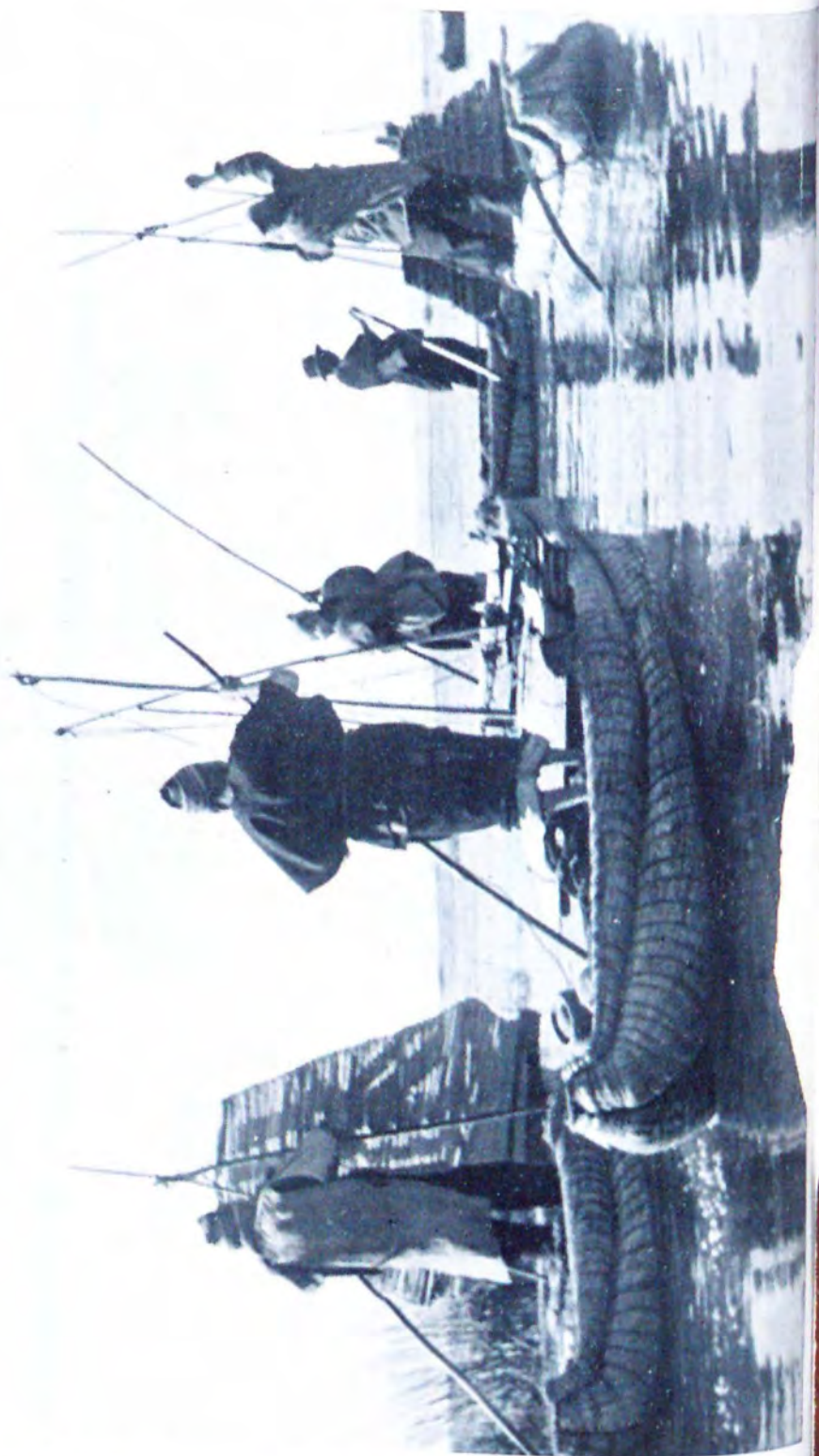
ROMA	- IV Fontane
ROMA	- Metropolitan
ROMA	- Palazzo Sistina

CAMPANIA

NAPOLI	- Corona
NAPOLI	- Metropolitan
SALERNO	- Apollo



IL FILM CHE HA VINTO A CANNES E A BERLINO



«Magia Verde»: un poetico film di Gian Gasparò Napolitano sulla spedizione Bonzi dall'Atlantico al Pacifico attraverso il Mato Grosso. Colore della Ferraniaicolor; fotografia di Mario Craveri. (Produzione Astra Cinematografica Leonardo Bonzi - Distribuzione 20th Century Fox)