

FONDAZIONE
SCUOLA NAZIONALE DI CINEMA
BIBLIOTECA

FILMCRTICA



Jaqueline Pagnol in "Manon delle sorgenti."

Inventario Libri
n° 48631.....

Numero 32



Lire 200

BARBARO - BRUNO - DELLA VOLPE - FERRARA
NAPOLITANO - SABBADINI - SOLDATI



Il regista Antonio Petrucci e Silvana Pampanini

IL MATRIMONIO

Regia di ANTONIO PETRUCCI

E' imminente l'uscita del film « Il matrimonio » diretto da Antonio Petrucci per la produzione Film Costellazione-Zebra Film con Vittorio De Sica, Silvana Pampanini, Alberto Sordi, Valentina Cortese, Ave Ninchi, Carletto Sposito, Guglielmo Bernabò, Franco Scandurra, Pina Bottin, Bice Valori e la partecipazione di Renato Rascel.



Sommario

<i>Contraddizioni dell'estetica di Lukacs</i>	Galvano della Volpe	3
<i>Bandiera rossa</i>	Mario Soldati	8
<i>La camera 207</i>	Mario Soldati e Carlo Musso	24
<i>Vittorio De Sica, regista</i>	Ada Sabbadini	34
 Note e corsivi		
<i>Riforma della censura?</i>	Umberto Barbaro	41
<i>Soprattutto dei buoni soggetti</i>	Gian Gaspare Napolitano	42
 Cinema biblioteca		
<i>Cinema europeo</i>	(a cura di Giuseppe Ferrara)	46
 Schede critiche		
<i>Noi donne, Amore in città, etc.</i>	Edoardo Bruno	48
<i>Il sole negli occhi</i>	Marilla Franco	49



In copertina: Jacqueline Pagnol, protagonista del film «Manon delle sorgenti» diretto da Marcel Pagnol. Altri interpreti: Henri Vilbert e Raymond Pellegrin - (Zeus Film).

Direttore responsabile. *Edoardo Bruno* - Direzione, Amministrazione, Pubblicità: Viale Saffi, n. 20, tel. 587-119, Roma - Redazione milanese, presso Rudi Berger, Viale Abruzzi, n. 15 - Redazione napoletana, presso Marcello Clemente, Via Palizzi, n. 19bis - Redazione parigina, presso Roger Régent, 5, Place Champerret, Paris (XVII) - Corrispondente da Barcellona, Angel Zuñiga, Calle Angelos, 8 - Corrispondente da Londra, Frank Bamping, 19 Prencess Mary House, Vincent Street - Corrispondente da New York, Enzo Mastrolilli, 29 Broadway, New York 6 - Tipografia del Babuino, Via del Babuino, 22, Roma - *Abbonamento annuo:* per l'Italia L. 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 Saise - La Rivista è in vendita a *Parigi:* Librairie de la Fontaine, Librairie de la Hune, Librairie de la Sorbonne; a *New York:* Gotham Book mart; a *Chicago:* University of Chicago Bookstore; a *Hollywood:* Universal New Company; a *Bruxelles:* Librairie de l'Enseignement; a *Helsinki:* Akateeminen Kirjakauppa; a *Londra:* International Bookshop.

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

MARCHE

ANCONA	- Goldoni
ANCONA	- Metropolitan
JESI	- Olympia

LAZIO

ROMA	- IV Fontane
ROMA	- Metropolitan
ROMA	- Palazzo Sistina

CAMPANIA

NAPOLI	- Corona
NAPOLI	- Metropolitan
SALERNO	- Apollo



Contraddizioni dell'estetica di Lukacs

(A proposito del dibattito sul Realismo socialista)

di

GALVANO DELLA VOLPE

A pagina 42 dell'edizione italiana della *Introduzione agli Scritti di Estetica di Marx e Engels* (nel volume: *Il marxismo e la critica letteraria*, Einaudi, 1953) Lukàcs accetta senz'accorgersene la premessa estetica *idealistica* quando scrive come segue: « Poichè — com'egli dice — la concezione dialettica raccoglie... in una mobile unità l'universale, il particolare, il singolare [queste sono già distinzioni logiche hegeliane!], è chiaro che tale sua peculiarità deve manifestarsi anche nelle forme *specifiche* dell'arte. Infatti, contrariamente alla *scienza*, che risolve tale movimento nei suoi elementi *astratti* e intende *definire concettualmente* l'azione reciproca di questi elementi, l'*arte* lo fa *intuire sensibilmente* in quanto movimento nella sua vivente unità. Una delle categorie più importanti di *questa sintesi artistica* è quella del *tipo*. Non a caso quindi Marx ed Engels si richiamano in prima linea a questo concetto quando si tratta di definire il *vero realismo* » (cors. nostro). Al che non si può fare a meno di obiettare che, se l'arte è idealisticamente intesa come *intuizione sensibile*, e differenziabile dalla scienza in quanto questa procederebbe invece per *astrazioni* e *concetti*, non è più lecito ammettere (se non a patto di contraddirsi profondamente) la *tipicità artistica*, chè il *tipico*, anche se non sia concepito come una astratta media, resta pur sempre in parte (se la parola ha un senso) un assieme di *caratteri comuni, generali*, e quindi in parte un prodotto *intellettuale* o concettuale, qualcosa insomma di ben diverso dalla intuizione sensibile degli *esteti*. (Ben più profondo, più coerente il Malenkov che avverte il *problema* della reintegrazione *nel tipico* dei procedimenti artistici che sono l'*iperbole*, la *metafora*, ricongiungendosi così, cosciente o no, alla classica teoria aristotelica della metafora come *nesso*, *relazione*, o *idea*: come chi scrive ha cercato di mostrare nell'articolo « Da Pudovkin a Malenkov » in « Rivista del Cinema italiano », Roma, 1953, n. 8). Del resto, la fondamentale contraddizione di L. appare ben chiaramente quando, in base a quella sua concezione idealistica della « *sintesi artistica* », crede di poter affermare (ibid.) che « l'arte vera rappresenta

dunque sempre la *totalità* della vita umana nel suo moto » (cors. n.): come può sostenere questo se anch'egli, col suo concetto di una « sintesi artistica » come (soltanto) « intuizione sensibile », ha inevitabilmente *diviso* e estraniato nell'uomo l'artista dallo scienziato, dallo storico, dal pensatore e dall'uomo d'azione? L'opera d'arte così intesa come potrà essere « specchio » della realtà, della storia, della società, se realtà, storia, società, ci sono per il contributo di *tutti* gli uomini e quindi di *tutto* l'uomo? Se l'opera d'arte non è veramente espressione della *totalità della vita dell'individuo* (senziente quindi e pensante, fantasticante e raziocinante, volitivo e razionale) come potrà rispecchiare la realtà e la storia che sono per definizione la realtà e la storia della *totalità* della vita umana? Ancora: a pagina 453 (nell'edizione italiana citata) del saggio su *Lo scrittore e l'artista* come può L. coerentemente fare la difesa (e a oltranza) della teoria dei « generi » letterari (addirittura), date le premesse idealistiche assunte?

L'idealismo, con la sua teoria aprioristica ossia astrattamente unitaria e assolutistica dell'arte come *forma* intuitiva, o *universale* fantastico, non ammette — coerentemente — quella *molteplicità* che sono le « empiriche » distinzioni dei generi nonchè letterari addirittura artistici (1). Perciò, quando L. dice che « la teoria dei generi [letterari] è

(1) Solo questa fondamentale categoria di sovrastruttura, ch'è il concetto estetico idealistico-romantico, ci può, se non erriamo, spiegare storicamente, scientificamente, e quindi filosoficamente, la repugnanza e il « nichilismo » del gusto borghese-capitalista rispetto ai generi letterari e artistici. Confessiamo, perciò, che ci sembra piuttosto empirica e poco intelligibile la seguente descrizione lukacsiana del fenomeno suddetto: che « La capitolazione ideologica [degli scrittori] di fronte all'avversione del capitalismo per l'arte si rispecchia nel nichilismo nella questione dei generi » (op. cit. p. 453). Che vuol dire « avversione del capitalismo per l'arte »? Ma il capitalismo, o meglio la società capitalistica, non ha nell'arte, nell'Estetica, uno dei suoi più cari idoli ideologici? L'Estetismo ossia il misticismo estetico non è una superstizione dell'intellettuale borghese? L'ultimo paradiso (lecito) del buon « laico » borghese, in cui egli è convinto di gustare realmente l'« eterno », non è il « sovramondo » dell'« Arte » o regno « sereno » dell'« Ideale » estetico secondo l'esaltazione che ne faceva Hegel? E L. stesso nel saggio sul Realismo russo non ha additato la « moderna sopravvalutazione soggettiva e prevenuta, grottescamente estetizzante, dell'arte »? Che poi la capitalistica « feticizzazione delle relazioni umane », di cui L. parla appresso, possa spiegare certo stato di avvilito e soggezione degli artisti nei confronti della classe dominante, non si contesta, ma questo ha ben poco o nulla da vedere direttamente con le ragioni della posizione negativa di fronte ai generi letterari e artistici da parte della ideologia estetica della classe capitalistica, evidentemente. Solo nella essenza storico-ideale di tale ideologia potremo trovare quelle ragioni: e vedi ancora avanti a proposito della repugnanza di tipo mistico dell'Estetica borghese per le empiriche, molteplici distinzioni dei generi letterari e artistici.

la zona dell'*oggettività*, dei *criteri oggettivi* per le opere singole e per il processo creatore individuale di ogni singolo scrittore » (cors. n.), quando dice così non ha torto (almeno fino a un certo punto), ma non ragiona certo più da idealista come al principio. Anzi, diremmo che non ragiona neanche rigorosamente da empirista e materialista aristotelico (pur riferendosi consapevole o no a distinzioni aristoteliche), perchè alla sua accettazione filosoficamente indiscriminata dei generi letterari (indifferente cioè alla questione della loro *rilevanza gnoseologica* o no), proprio Aristotele potrebbe obbietargli dalla *Poetica*, 1451b1ss., che « lo storico e il poeta non differiscono perchè l'uno scriva in *versi* e l'altro in *prosa* », chè « la storia di Erodoto, per es., potrebbe benissimo esser messa in versi e *anche in versi non sarebbe meno storia* di quel che sia senza versi », ma che « la vera differenza è che lo storico descrive fatti realmente accaduti e il poeta fatti che possono accadere [secondo verisimiglianza o necessità] ». Ideale obiezione che, assieme al seguente rifiuto, da parte sempre di Aristotele, della distinzione dei poeti « elegiaci » e di poeti « epici » (1447b15), costituisce la prima critica *scientifica* dei generi letterari e ben degna di essere richiamata oggi dopo tanta vana critica *metafisica* (idealistica) degli stessi, ossia fatta da un punto di vista *misticizzante* o di una repugnanza invincibile per il molteplice o diverso della esperienza (artistica) (2): « come se — dice dunque A. — codesto appellativo di « poeti » derivasse loro non già dalla *mimèsi* [o capacità di imitazione secondo il verisimile o necessario], ma genericamente, senz'altra distinzione, dal *metro* ».

Ci sembra, insomma, che Lukàcs dovrebbe decidersi, per dir così, fra Platone e Aristotele e da buon materialista sgombrare ogni residuo di platonismo-idealismo per accogliere con coerenza i motivi problematici di quell'aristotelismo non-scolastico, genuino, che interessò già il Marx nelle questioni logiche della *Critica del diritto statale hegeliano* (vedi ad es. p. 37, della n. trad. presso le Ediz. Rinascita, Roma, 1950) e che comunque ci sembra che contenga più di una suggestione di razionalismo estetico materialista, in quanto, coi suoi concetti dell'*arte come imitazione della realtà* e quindi verisimiglianza (e non già creazione assoluta, come pretende l'idealismo postkantiano e postromantico) e della *metafora come nesso* o idea (« genere »), ci fornisce, se non erriamo di grosso, classici strumenti adeguati per la elaborazione di

(2) Vedi la nota precedente e la questione di metodo ivi accennata a proposito della critica metafisica dei generi letterari e artistici. Qui sulle bozze segnaliamo l'articolo interessante di V. GERRATANA in *Società*, n. 4, dic. 1953: Lukàcs e i problemi del Realismo.

una teoria sistematica del *Realismo* socialista e quindi del *tipico* artistico. Teoria che è ancora nei voti.

In quanto al Lukàcs critico letterario, basterà per il momento rilevare che la sua opera di critico è certo più originale e coerente e *decisiva* che quella del teorico. Guidato da un suo sicuro istinto storico e da un solido *gusto culturale*, L. ci dà il meglio di sè specialmente nei saggi sul *Werther* e il *Wilhelm Meister* goethiani, sullo *Hyperion* di Hölderlin (l'« illuminismo » di H.), sul realismo tedesco del sec. XIX, dove sono particolarmente significativi i ritratti critici del poeta Heine e del drammaturgo Kleist (ad es. la lirica del primo nasce sul terreno di quel Romanticismo che « in Germania è sorto come fenomeno conseguente della Rivoluzione francese » e il capolavoro drammatico, forse, del secondo, « *Käthchen von Heilbronn* », giustamente significa che « l'umana forza dell'amore di Caterinetta trionfa sui pregiudizi feudali »); nonchè nei saggi, più noti da noi, su Balzac, Stendhal, Tolstoj e Dostoevskij. Certo la mancanza in L. di un criterio estetico generale coerente lo porta spesso a caratterizzazioni unilaterali e insufficienti di scrittori anche grandi, come nel caso tipico di Flaubert, cui nega la capacità di un Balzac o di uno Stendhal di saper rappresentare una società nei suoi trapassi storici e attribuisce invece come preminente la qualità negativa di scrittore formalista e autore di letterarie « nature morte »! Ma come non vedere che nell'*Éducation sentimentale* rivive e quanto istruttiva la Parigi della Monarchia di Luglio? E che le delicate delusioni del giovane protagonista borghese sono elemento essenziale di un quadro di costumi di una classe sociale e di un'epoca? Ha ricordato L. che l'*Éducation* è stata più di una volta (si veda l'ediz. Conard) confrontata con opere storiche concernenti quel periodo, ad es. la *Histoire de la Mon.de Juillet* di Thureau-Dangin, e trovata esatta? E soprattutto non si è accorto che il dramma di Frédéric, ch'è il dramma del fallimento di chi vuol evadere dalla realtà invece di affrontarla, resta un documento incancellabile di storia *giudicata* di una fase (1830-40) dell'« anima borghese » nel suo ritornante aspetto « romantico »? Frédéric Moreau non ci sembra, ben considerato, un *tipo sociale* men vivo e significativo di un Julien Sorel o di un Lucien de Rubempré. Flaubert *non* ha in questo suo personaggio « isolato i problemi psicologici dai problemi sociali » come avrebbe fatto un Maupassant (op. cit. p. 191) che L. non distingue certo abbastanza da lui (vedi ad es. p. 190). E Emma Bovary (cui nemmeno L. contesta di essere un personaggio che « come tipo » è « diventato proverbialmente universale e vivo », come altresì lo è « la figura del farmacista Homais ») non è un

tipo sociale? Il « bovarismo » ossia la evasione romantica femminile non è una categoria del costume borghese? E Homais, farmacista illuminato e laico, non è un ritratto storico vero di piccolo borghese di dopo-la-rivoluzione-francese proprio perchè è un *tipo* artistico (engel-siano) riuscito e viceversa? Questi e altri quesiti e difficoltà suscita, dunque, l'opera di critico di Lukàcs: e anche questo è conferma della larghezza dei suoi interessi e insomma della sua statura di critico « europeo ». Mentre è pur vero che sollecita tutti noi a saldare meglio criteri e pratica e quindi ad approfondire, innanzi tutto, la coscienza dei primi.

GALVANO DELLA VOLPE

DUE RACCONTI INEDITI:

« Qual'è il film che vorrebbe fare? » abbiamo domandato a Mario Soldati: e son venuti fuori dal cassetto due dattiloscritti, due racconti che i produttori non gli lasciano tradurre in immagini. E così i film che vorrebbe fare gli restano ammassati tra le scartoffie, e quelli che fa spesso non sono che delle semplici illustrazioni di testi altrui. Ma anche così incompleti — cioè artisticamente non « realizzati » — questi soggetti scritti come racconti, hanno una loro particolare efficacia letteraria, e possono realmente annoverarsi tra i migliori di Mario Soldati. (N.d.R.).

BANDIERA ROSSA

di

MARIO SOLDATI

Prima stesura

Nel municipio di B., un grosso paese vicino a Milano, il sindaco comunista del luogo, avvocato Osvaldo Velasco, unisce in matrimonio una coppia di giovani.

Siamo nella primavera del 1946.

Lo sposo è il duca Filippo Torriani, magro, fine, poco più che ventenne, militante nel partito e amico personale del sindaco. Lei è Wilma Gabric, ex operaia della Breda, ex partigiana, anch'essa fervente comunista, una ragazza ben piantata e dal piglio risoluto. La piccola sala del Municipio è affollata: operai, attivisti, rappresentanze dell'A.N.P.I. e del Partito. Sul fondo un trofeo di bandiere. Alle pareti ritratti di Gramsci, Stalin, Togliatti, e De Nicola.

Dopo aver fatto firmare ai due sposi il registro dei matrimoni, il sindaco rivolge alla coppia un commosso discorsetto. Egli rievoca la guerra partigiana, nel corso della quale, come apprendiamo, era fiorito l'idillio fra l'operaia Wilma Gabric, e il duca Filippo Torriani.

Wilma ascolta, e si vede che è felice.

Il volto di Filippo, invece, è contratto in una strana smorfia di compunzione. Tuttavia, ad un passaggio particolarmente toccante del discorso, la maschera di Filippo si ammorbidisce. Egli corruga la fronte, socchiude leggermente gli occhi, sospira, ricorda.

Nel 1943, Filippo viveva ancora con la madre in Brianza, nella bella villa neoclassica nella quale aveva trascorso l'infanzia e l'adolescenza. La madre, una Tornaquinci di Pisa, era rimasta vedova da molti anni, ed aveva educato il figlio alla religione cattolica e al liberalismo che era una tradizione della famiglia del marito senatore ed antifascista. Cresciuto nel rispetto di questi principi, e nella venerazione della memoria paterna, Filippo aveva

sempre ricordato quell'estate del 1927 quando Benedetto Croce era stato ospite di villa Torriani per quindici giorni. A scuola pubblica non era mai andato: Don Giulio Falzoni, dei PP. Barnabiti, era stato per lunghi anni il suo precettore e maestro. E così egli era diventato grande senza che l'amara realtà della vita potesse nemmeno sfiorarlo. Nessun contatto con gli altri uomini, se non attraverso i libri: perché di libri ne aveva letti a sazietà. Nessuna idea precisa dell'amore; nessuna, è ovvio, esperienza sessuale. Sorvegliato dal geloso e delicato affetto materno; colto e raffinato come un Torriani di razza ma senza una personalità in qualche modo definita: Filippo, a 18 anni, era quello che si suol dire un fiore di serra, non certo preparato ad affrontare gli eventi difficili che stavano maturando per l'Italia, per il mondo e perfino per Villa Torriani.

Dopo l'8 settembre 1943, nell'Alta Brianza si sviluppò rapidamente il movimento partigiano. Villa Torriani venne a trovarsi così al centro della guerriglia.

Le idee della famiglia erano ben conosciute nella zona. Questa circostanza fece sì che fra la duchessa Guendalina e i partigiani del posto si stabilissero presto contatti e infine rapporti di collaborazione. In breve la villa divenne una base vitale della Resistenza: luogo di ricovero per le squadre che scendevano dalla montagna per colpi di mano in pianura, centro d'informazioni, e punto di ritrovo per incontri con emissari del C.L.N. di Milano.

L'arrivo dei partigiani in casa aveva rappresentato per Filippo l'inizio di un'epoca nuova. L'inizio propriamente, della vita.

Egli era stato bruscamente messo a contatto di una realtà che non aveva mai sperimentato: una realtà nella quale le passioni, prima conosciute soltanto di nome, si manifestavano con violenza ed immediatezza selvagge. I partigiani mettevano a soqquadro le austere e silenziose sale della villa, bivaccavano nel bel parco settecentesco, non trattenuti da nessun complesso di inferiorità reverenziale.

Da principio Filippo se ne era scandalizzato: gli pareva incredibile, empio, un così disinvolto modo di comportarsi. Ma poi, visto anche che sua madre non sembrava affatto turbata da quello che succedeva, ed anzi pareva far di tutto per mettere quegli strani ospiti a loro agio, si era adattato alle circostanze e quindi abbandonato anche lui a quell'onda di vita con piena felicità. Del resto la duchessa Guendalina aveva detto: « Anche i garibaldini di Garibaldi avevano il fazzoletto rosso, e Cavour li lasciò fare. Fino a un certo punto, per lo meno... ».

E aveva sorriso argutamente.

Fra i partigiani c'era anche qualche ragazza; e fra queste certa Wilma Gabric, di gran lunga la più bella e la più scatenata.

Fra lei e la duchessa si erano subito stabiliti rapporti di viva simpatia. Alla vecchia gentildonna piaceva quel carattere forte e franco, nel quale trovava qualcosa di aristocratico.

Anche Filippo era stato subito attratto da lei, sebbene quella sua tuta blu, quel bizzarro cinturino di cuoio che ostentava al polso, e la pistola, soprattutto, che ella portava sempre con sé, ripugnassero alla parte più educata e civile della sua sensibilità.

Nella realtà, proprio i modi virili di Wilma, la sua rozzezza di giovane soldato, proprio tutte queste cose così estranee alla natura delicata, quasi femminile di Filippo, segretamente lo attraevano.

Era stato fino dal principio un idillio pieno di aspra poesia...

Rappresentante del C.L.N. di Milano, veniva spesso alla villa l'avvocato Osvaldo Velasco.

Tra la duchessa Guendalina e quest'ultimo correivano rapporti, se non di piena intesa, certo di cortesia: come fra due potenze alleatesi provvisoriamente contro un nemico comune. Su molti punti si ritrovavano d'accordo: quando le opinioni o gli interessi contrastavano, ambedue erano sempre pronti a cercare volenterosamente una via di compromesso. Le manifestazioni di dissenso non andavano mai al di là, d'ambo le parti, di un bonario soggigno.

La lotta fra i partigiani e le brigate nere andava assumendo a poco a poco aspetti sempre più aspri e spietati.

Già all'inizio della primavera del '44, i partigiani avevano dovuto riparare nelle montagne, e villa Torriani era stato oggetto d'improvvisi irruzioni e persecuzioni da parte dei fascisti.

Poi, nell'autunno successivo, i partigiani erano ridiscesi in forze, e Filippo aveva potuto rivedere la sua bella Wilma, più abbronzata, fiera e maschia che mai.

Fu quell'autunno medesimo che Filippo conobbe per la prima volta la gelosia.

Non osava abbracciare Wilma, essendo intimidito e attratto insieme dalla sua prestantza fisica; d'altra parte la familiarità con la quale essa trattava i suoi compagni lo umiliava, lo induceva a disprezzare se stesso, a rammaricarsi sempre di più di non saper essere come loro.

La gelosia di Filippo si era concentrata soprattutto su uno dei partigiani, per il quale Wilma non dissimulava la sua ammirazione. Si chiamava Gianni. Era un operaio della Breda anche lui, ma aveva studiato, non era comunista, ed anzi si professava indipendente di sinistra. Tuttavia godeva fra i « compagni » di notevole prestigio per il suo coraggio e la sua abilità.

Era stato anzi per merito suo che nel dicembre del '44 una spia fascista era stata catturata prima che fossero in grado di nuocere.

Si trattava di una ragazza, bionda, giovanissima, molto bella.

Ma ciò non aveva impedito che fosse giudicata per direttissima e fucilata all'alba del giorno successivo in un bosco non lontano da Villa Torriani.

Filippo aveva assistito al processo, e, inorridito, aveva passato la notte senza dormire. All'alba, la scarica dei mitra era stata per lui come una liberazione.

La duchessa Guendalina, benché profondamente turbata, anche lei, dalla fucilazione della spia, non l'aveva disapprovata.

Ma la sera, quando, presente l'avv. Velasco, Gianni aveva rivelato davanti a tutti che lui e la sua squadra, durante la notte, avevano posseduto la ragazza l'uno dopo l'altro, allora la duchessa si era alzata piena di sdegno: era andata alla porta e, con un gesto imperioso, aveva ingiunto a Gianni di uscire.

« In casa Torriani non c'è posto per gente come lei », aveva detto.

Gianni era uscito: e l'avv. Velasco aveva mostrato di condividere pienamente lo sdegno della duchessa. In ogni caso, aveva concluso, Gianni avrebbe dovuto almeno tacere...

Nell'immediato dopoguerra Filippo si era recato a Milano per compiere gli studi universitari. Si era iscritto alla Facoltà di Lettere e al Partito Comunista Italiano.

Al Partito aveva ritrovato Wilma, e nell'atmosfera accesa e disordinata di quel tempo, l'idillio era diventato amore: amore libero, naturalmente.

Non vivevano insieme, ancora; ma insieme cenavano a una mensa di Partito in Via Fiori Chiari.

La duchessa in principio non aveva dato importanza alla cosa; ma poi non aveva mancato di far sapere a Filippo che disapprovava quel legame. Si rendeva conto, Filippo, dell'assurdità del suo modo di comportarsi? Guglielmo, il vecchio domestico di casa Torriani che recapitava a Filippo le lettere della madre (la posta ancora non funzionava) gli aveva fatto capire che la madre era veramente contrariata. Non tirasse troppo la corda: c'era caso, altrimenti, che lei gli tagliasse i viveri.

Ma anche l'opposizione della madre era necessaria a Filippo perché egli si sentisse veramente felice accanto a Wilma. Nel disobbedirle, egli provava un gusto tutto speciale.

Come comunista, invece, Filippo era stato fin da principio di una obbedienza perfetta. Non già che si trovasse del tutto a suo agio, e non germogliassero in lui, di continuo seri dubbi. Ma appunto per questo egli evitava con cura di trovarsi negli ambienti della Federazione, pieni sempre d'intellettuali in fondo perplessi come lui.

Era tra gli elementi di « base » piuttosto, in cellula, che la sua fede si fortificava.

Tra quelle facce oneste e chiare di operai, così simili a quelle dei partigiani della Brianza, così simili a quelli di Wilma, tutto gli appariva più semplice, più giusto.

Dai compagni di base, Filippo era pronto ad accettare tutto. Lo commuoveva il fatto che non sapessero, in genere, che esprimersi in dialetto; il contatto coi loro vestiti frusti, maleodoranti di sudore e di lavoro, gli dava segreti brividi, quasi di voluttà; perfino l'ingenua tendenza della « base » all'estremismo politico (tendenza che egli, in ossequio agli ordini ricevuti, cercata di moderare) lo seduceva come un segno inequivoco di purezza, d'innocenza, di forza.

Andare con Wilma ai grandi comizi; confondersi con lei insieme alla folla scamiciata e tumultuosa; stringerla tra le sue braccia, o farsi stringere dalle braccia di lei, proprio nei momenti di maggiore esaltazione collettiva: il suo amore aveva bisogno di tutto questo, di tutto ciò che più profondamente fosse estraneo alla sua educazione aristocratica e razionale.

Fu un gran giorno per lui quando, in occasione di una delle grandi manifestazioni popolari che seguirono alla liberazione di Milano, poté passare sotto la tribuna delle autorità reggendo a fatica un enorme cartello su cui era scritto rozzamente: « VIVA STALIN ».

Filippo non sapeva che Wilma avesse dei fratelli.

Fu dunque una specie di doccia fredda per lui la visita che due di essi gli fecero una mattina.

Venivano apposta da Arona, dissero. Erano alti, massicci, con l'espressione chiusa e diffidente degli operai di provincia. Invitati a sedersi, non vollero accomodarsi.

Avevano saputo, continuarono, della relazione di Wilma; e adesso erano lì per conoscere quali intenzioni avesse il signor Duca: perché era finito il tempo che i signori potevano divertirsi con le ragazze di campagna.

Dopo il primo smarrimento, Filippo li aveva assicurati: era pronto ad assumere ogni responsabilità. Poi, accomiatatisi i due fratelli, era corso alla Breda, in cerca di Wilma; ma Wilma, inspiegabilmente, non era là.

Che fare?

Nessuno meglio dell'avvocato Velasco, che lo aveva presentato al Partito, avrebbe potuto consigliarlo.

« A proposito — gli disse l'avvocato, non appena Filippo ebbe accennato all'argomento; — era da tempo che volevo parlarvene. La vostra situazione non è ben vista, negli ambienti del Partito. Perché non vi sposate? E' una brava ragazza, una brava compagna... ».

A Filippo non era rimasto che chinare il capo e obbedire.

Nella piccola sala del Municipio di B., egli ascolta ora a capo chino le ultime battute del discorso di circostanza dello stesso avvocato Velasco, sindaco comunista di B., che l'ha unito in matrimonio con Wilma.

Dopo il matrimonio, Filippo e Wilma andarono ad abitare insieme in una camera ammobiliata.

La loro situazione economica non era delle più brillanti. Lui lavorava all'Unità, con uno stipendio da apprendista inferiore a quello di Wilma che non aveva potuto lasciare la Breda.

Al pasto di mezzogiorno perciò continuavano a non vedersi: lei mangiava alla mensa di fabbrica e lui, da solo, in via Fiori Chiari.

La sera scaldavano qualcosa in camera col fornello a spirito.

Dovevano fare economia.

La duchessa Guendalina, dopo le nozze aveva fatto sapere che non avrebbe dato più un soldo. Filippo aveva voluto fare di testa sua? Padronissimo: ora pagasse di sua tasca.

Guglielmo, il vecchio domestico, che, con aria sconsolata, aveva portato a Filippo queste brutte notizie, alla fine, vedendolo abbattuto, gli offerse un prestito di qualche migliaio di lire. Dapprima Filippo le rifiutò: quella somma non poteva risolvere nulla. Poi, finì con accettarla, assicurando Guglielmo che gli avrebbe restituito quei quattrini al più presto. Guglielmo sorride con affettuosa indulgenza. Tanto più perché il denaro non era suo. La duchessa Guendalina aveva escogitato questo stratagemma per aiutare Filippo e al tempo stesso non capitolarne.

Le difficoltà finanziarie peggiorarono con la gravidanza di Wilma, che non fu delle più normali, e poi, ancor più, con la nascita di un bambino.

Wilma fu costretta a lasciare il lavoro; Filippo, per sbarcare il lunario, dovette assumere un impieguccio supplementare serale all'Azienda tramviaria.

Suo compito era di verificare gli incassi dei biglietti: lavoro che doveva essere svolto a velocità frenetica fra le imprecazioni dei fattorini ubriachi di sonno e di fatica.

Era l'alba — l'alba nebbiosa di Milano — quando finalmente Filippo poteva rincasare. Ma qui lo attendevano le nuove torture. Il bambino fin dalla nascita era stato sofferente di intestino e faceva della notte giorno. Wilma stanca, emaciata, imbruttita, doveva cullarlo di continuo. Inutilmente Filippo tentava di prender sonno. Ad ogni ripresa degli strilli del bambino, aveva per lui uno sguardo omicida.

Le cose non potevano procedere così. E quando il bambino si ammalò gravemente (enterocolite acuta), Wilma ritrovò improvvisamente la risolutezza dei momenti eroici.

Un giorno, senza dir nulla a Filippo, prese la corriera e comparve, col bambino in braccio, a Villa Torriani.

La Duchessa Guendalina fu nettamente presa alla sprovvista dalla mossa della nuora. Scena patetica: lacrime, e infine abbracci:

« Che nome gli avete messo? », chiese la duchessa vezzeeggiando il bambino, che, al solito, frignava.

« Giuseppe », disse Wilma contrita, quasi scusandosene.

« Ah, bene, come il povero papà di Filippo... », fece la duchessa levando gli occhi al ritratto del defunto senatore.

Gli occhi celesti di Wilma ebbero un lampo di quella allegra malizia che, all'epoca dei partigiani, aveva conquistato la duchessa.

« Già, anche... », disse.

La riconciliazione con la Duchessa risolse i problemi economici del ménage di Filippo.

Poterono infatti abbandonare la camera ammobiliata e prendere in affitto un comodo appartamento borghese in Via Fratelli Bronzetti.

Filippo, così, poté finalmente dormire. All'Unità aveva finito il periodo di apprendistato, e avrebbe potuto entrare come redattore. Ma dal momento che non ne aveva più bisogno, pensò di lasciare l'impiego: era venuto il momento per lui di raccogliersi — diceva — di fare qualcosa di più serio nel campo degli studi di economia politica.

Wilma non sollevò obiezioni: era tutta presa dal problema dell'arredamento e della nuova casa, e dai rapporti con la servitù, ai quali non era abituata.

Guglielmo, che la Duchessa madre aveva messo a disposizione, l'aiutava con tatto a diventare una perfetta padrona di casa. Sul principio Filippo si limitò ad osservare con qualche diffidenza l'opera civilizzatrice del vecchio domestico, non sapendo neppur lui se la cosa gli facesse piacere o no. Richiesto, dava qualche consiglio, esprimeva qualche riserva.

Ma un giorno, posto di fronte senza preavviso a certe fodere di cretonne che, a iniziativa esclusiva di Wilma, erano state applicate alle poltrone del salotto, ebbe una esplosione di sdegno del tutto sproporzionata alla cosa. Prima d'allora i rapporti tra lui e Wilma erano stati sempre dei più affettuosi.

Il fatto è che Wilma imborghesiva.

La maternità l'aveva ingrassata, e invano Filippo cercava nello sguardo azzurro di lei, la durezza, la fiera selvaggia che l'avevano sedotto.

Ella pareva seguire, nel trasformarsi del corpo, nel normalizzarsi delle maniere, la stessa parabola che riconduceva la Milano rivoluzionaria dell'immediato dopoguerra nell'alveo del vecchio conformismo industriale e bottegaio. Si riapriva la Scala, tornava Toscanini, Brusadelli, Falck e Galbani riprendevano fiato. Tra poco Wilma avrebbe chiesto a Filippo di regalarle la pelliccia di visone. Tra poco ella avrebbe organizzato la sua prima canasta...

Cominciarono a litigare.

La duchessa madre morì improvvisamente e lasciò un curioso testamento.

Filippo ereditava Villa Torriani, col parco, e qualche ettaro di campagna adiacente. Quanto al resto del cospicuo patrimonio, egli ne sarebbe diventato il padrone solo se si fosse sposato in chiesa entro un anno. In caso contrario, la sostanza sarebbe andata a una congregazione religiosa, di cui era amministratore quel don Giulio Falzoni che era stato il precettore di Filippo.

Wilma, subito dopo la morte della suocera, avrebbe voluto trasferirsi a Villa Torriani; Filippo, al contrario, avrebbe voluto addirittura venderla, e rinunciare senz'altro al patrimonio.

Litigavano ormai su tutto, per partito preso. In realtà Filippo non amava più Wilma, o almeno gli pareva così. Wilma dal canto suo soffriva di questo; ma la sua nativa fierezza le impediva di umiliarsi.

Fin dal primo dopoguerra, Filippo e Wilma avevano rivisto a Milano Gianni, il partigiano che la duchessa Guendalina, una lontana sera del 1944, aveva cacciato di casa.

Era elegante, sicuro di sé, sempre pieno di soldi.

Una sera aveva voluto accompagnarli alla mensa di Via Fiori Chiari, e si guardava attorno con aria nauseata. Un altro giorno invitò lui: a colazione al Cova, poi alle corse.

Di che cosa viveva?

Filippo, chiuso nel suo moralismo, cercava di evitarlo, anche perché, ogni volta, vedendo Wilma che lo guardava con ammirazione, era ripreso dalla vecchia gelosia.

Ma un giorno Gianni comparve lacero, con la barba lunga magro, un uomo finito: e da allora Filippo cominciò a diffidare meno.

Aveva cercato di aiutarlo; e a poco a poco, via via che il suo amore per Wilma diminuiva, via via che Milano riassunse un suo antico volto di città godereccia, erano diventati amici. Passavano le serate assieme; fu Gianni che per la prima volta condusse Filippo in un postribolo.

E Wilma?

Wilma sopportava, perché anche lei era cambiata, era madre, adesso. Ma era propria questa non prevista capacità di rassegnazione della moglie partigiana che irritava ancor più Filippo.

Senonché una volta, tornando a casa dopo tre giorni e tre notti di assenza, Filippo non la trovò più. Gli aveva lasciato una lettera, nella quale lo informava della sua decisione di ritirarsi a Villa Torriani.

Guglielmo invece era rimasto, ma solo per prendere licenza da lui.

« A Milano non mi trovo bene, signor Duca », disse, « e poi la Duchessa, adesso, avrà più che mai bisogno di qualcuno di famiglia ».

Filippo accusò il colpo; e stava per precipitarsi a Villa Torriani, quando il campanello di casa suonò. Era Gianni.

« Sai, Wilma è partita! », gli disse smarrito Filippo. E l'altro, calmo:

« Ebbene? Di che ti lamenti? ».

A Filippo, di colpo, parve di respirare. Fu da quel momento che egli vide in Giappi una compagnia indispensabile. Decisero così di far vita comune: per Filippo era di nuovo la libertà, un'altra libertà. Difatti quell'anno il Duca Filippo Torriani non rinnovò la tessera del P.C.I.; e il P.C.I. se ne vendicò (per bocca, vedi il caso, dell'avvocato Velasco) mettendo in giro per Milano la voce che il signor duca era stato espulso per sospetta pederastia.

Negli stravizi, nei bagordi, il duca Filippo dimostrava una gagliardia, una resistenza miracolose, impensabili per un fisico, come il suo, di apparenza così gracile.

Gianni al contrario non riusciva a reggere quel ritmo infernale; deperiva rapidamente, anzi alla fine si ammalò.

I medici consigliavano soprattutto vita tranquilla ed aria buona.

« Perché non vai un mesetto da mia moglie? », propose Filippo all'amico.
« Di aria buona, là, ce n'è fin che ne vuoi ».

A Villa Torriani tutto era tornato a funzionare come ai tempi della duchessa Guendalina.

Wilma si era investita a perfezione della sua parte. L'infelicità dava al suo volto un'ombra di malinconia e di nobiltà che le stava a perfezione.

La servitù non faceva nessuno sforzo a chiamarla duchessa. E nemmeno don Falzoni che, come all'epoca della duchessa madre, si faceva vedere ogni sera per la partita a dama.

Mancavano ormai soltanto sei mesi allo spirare del termine concesso dal testamento alla celebrazione del matrimonio religioso; e don Falzoni era combattuto da due opposti e contrastanti desideri. Come antico precettore e amico di famiglia, egli non poteva non desiderare che il rito si compisse; come pastore di anime, lo stesso, ma gli interessi della Congregazione, di cui era amministratore, lo tiravano da un'altra parte.

Che cosa doveva sperare?

In ogni caso l'incertezza era un gran tormento; e forse per questo, durante la partita, si distraeva, sussultando ogni volta che la voce soave di Wilma lo richiamava:

« Ma Don Giulio, che cosa fa? Non vede che le soffio due dame? ».

L'arrivo di Gianni a Villa Torriani non turbò per nulla il ritmo tranquillo di quella vita.

Gianni si mimetizzò subito, da perfetto parassita nel nuovo ambiente.

Assisteva alle partite serali senza annoiarsi; e senza annoiarsi, almeno così pareva, ascoltava i discorsi di Don Falzoni.

Il suo atteggiamento nei riguardi di Wilma era rispettoso, con un lievissimo accento di galanteria. Don Giulio, mentre giuocavano assieme a dama, o a scacchi (perché Gianni si era messo in testa d'insegnare a Wilma questo giuoco) li guardava con aria compiaciuta, come se pensasse tra sé:

« Peccato! Che bella coppia! ».

Di Filippo, intanto, nessuna notizia; e il tempo passava.

Benché non lo desse a vedere, il dolore di Wilma non era per questo meno reale. Filippo l'aveva abbandonata, e quella solitudine, alla quale egli l'aveva condannata, la tormentava, la offendeva come una ingiustizia.

Gianni, col suo arrivo, con i suoi discorsi, l'aveva riportata di colpo ad anni migliori, alla sua giovinezza sfrenata e avventurosa. No, non era possibile che per lei tutto fosse finito! In lei c'era ancora tanta energia, tanta volontà di vivere... Sapeva della vita attuale di Filippo; qualcosa delle voci messe in giro dall'avv. Velasco era giunto fino a lei: perché avrebbe dovuto continuare a struggersi per un uomo come Filippo, che non meritava nulla?

Una sera di temporale, che Don Giulio non si era fatto vedere, Gianni e Wilma stettero a lungo a chiacchierare sul sofà davanti al fuoco del camino.

Gianni sembrava triste; rievocava i bei tempi, i tempi della guerra partigiana, quando tante cose dovevano ancora succedere, quando a tutti sorridevano tante speranze.

A poco a poco Wilma si lasciò prendere dall'onda dei ricordi. Gianni fu pronto, al momento giusto, a stringerle una mano in modo significativo.

Si baciarono lungamente.

La relazione tra Wilma e Gianni durava già da qualche tempo, quando, una sera, accomiatatosi don Falzoni, Gianni scoprì improvvisamente le sue carte.

Era stufo di quella vita, stufo di marcire a Villa Torriani, tra le partite a dama di Don Falzoni e le sentenze di Guglielmo.

Se Wilma lo amava, venisse via con lui. Erano della stessa razza, insofferenti dei conformismi borghesi, non è vero? Per questo, avevano fatto i

partigiani. Come poteva lei adattarsi a quella ridicola commedia di far la duchessa? L'argenteria e i gioielli che avrebbero potuto portar via sarebbero loro bastati per vivere comodamente.

Dunque, cosa decideva? Le dava due giorni per pensarci.

Wilma ascoltava senza batter ciglio i discorsi di Gianni. Un sorriso amaro e ambiguo le sfiorava appena le labbra. Si alzò, e lo lasciò lì senza dir nulla.

Questa notte Gianni tentò inutilmente di penetrare nella camera da letto di Wilma. La porta era chiusa a chiave.

Inaspettatamente, il giorno dopo, arrivò Filippo.

Aveva l'aria stanca e amara della vittima. Per Wilma non ebbe che un bacio sulla fronte, e si ritirò subito in camera sua, lamentandosi che la corriera gli aveva dato noia.

La notte, sempre con l'espressione annoiata di chi si sobbarca a un dovere penoso, fece per entrare nella camera da letto di Wilma; ma era chiusa anche per lui, e questa circostanza ebbe il potere, di colpo, di risvegliare il suo interesse.

Scese da basso, in pigiama; davanti al fuoco, seduto sul divano, c'era Gianni.

I due vecchi compagni di bagordi, però, avevano poco da dirsi: non sapevano da che parte cominciare, e la conversazione, dopo inutili tentativi, finì con due:

« Buona notte ».

All'arrivo di Filippo, Gianni si era reso subito conto che i suoi piani minacciavano di fallire.

Fu così che egli, l'indomani, si decise a giocare il tutto per il tutto.

Alla prima opportunità, parlò a Wilma in termini brutali. Voleva dei soldi; altrimenti avrebbe detto tutto a Filippo.

Erano a parlare nella sala del camino, in quella stessa sala dove, un tempo, la duchessa Guendalina radunava i partigiani dell'avvocato Velasco attorno a sé.

Gianni aveva finito di porre i termini del suo ricatto che Filippo apparve sulla porta.

« Disturbo? », disse, con tono ironico e ipocrita.

« Anzi », rispose Wilma, « stavo per chiamarti ».

Andò verso la porta, e col braccio alzato ingiunse a Gianni, allibito, di uscire.

« In casa Torriani non c'è posto per gente come te », disse. « Vuoi far sapere a mio marito che sono stata la tua amante? Scrivigli una lettera, se ti fa piacere ».

A Gianni non restò che ubbidire: come cinque anni prima, quando, in quello stesso luogo, con lo stesso gesto e le stesse parole, la vecchia duchessa lo aveva cacciato.

Filippo, a bocca aperta, affascinato, stava a guardare.

Uscito Gianni, si buttò ai piedi della moglie:

« Wilma... Wilma... » balbettava.

Ma Wilma, dritta, mentre due lacrime le scendevano lungo le gote:

« No, non mi ami », mormorò, « non mi hai mai amato ».

Non subito, ma comunque ben prima che fosse compiuto un anno dalla morte della duchessa Guendalina, Don Giulio Falzoni ebbe l'onore non tutto gradito di unire col sacro vincolo il duca Filippo Torriani e la duchessa Wilma.



LA RELTÀ

«Ma la realtà, la realtà! Dobbiamo fare i conti con la realtà!». E' storico che così gridarono gli amici di Lenin per dissuaderlo dalla Rivoluzione: il popolo russo non era ancora abbastanza preparato. «Tanto peggio per la realtà» — rispose Lenin. Anche noi non siamo per la realtà e meno ancora per il realismo. Siamo per la verità, che è un'altra cosa.

MARIO SOLDATI



L'OCCHIO DI VETRO



«La pattuglia sperduta» è un esempio di film storico inteso nel senso realistico. Il regista del film, Piero Nelli, ha già precisato nel numero scorso il suo punto di vista in proposito.

Alida Valli in «Senso» diretto da Luchino Visconti. Nello sfondo G. R. Aldo



Teresa Pellati, nella parte di Melanto in «Ulisse» diretto da Camerini. Attualmente è protagonista, accanto a Vittorio De Sica e May Britt, del film «La trappola d'oro» diretto da Marcello Pagliero



Il matrimonio fu celebrato nella cappella della villa, con intervento largo e plaudente di notabili e popolani. C'erano anche i fratelli della sposa, in prima fila, venuti da Arona in bicicletta.

Dopo il « sì », don Falzoni rivolse ai due sposi un commosso discorsetto. La duchessa Wilma ascoltava, fissando freddamente il sacerdote.

Era bellissima.

« Una vera duchessa », mormoravano nel pubblico.

Il duca Filippo, invece, teneva la testa chinata. Appariva disfatto.

Seconda stesura

Alta montagna. Sotto il passo, dalla parte Svizzera, avanza una carovana. Le figure degli alpinisti si stagliano contro il cielo. Si fermano. Il capo cordata controlla l'ora. Sono esattamente le 12,17. In quel momento, un urlo. Poco sotto, un uomo è precipitato. Lo raccolgono. E' morto. Lo portano in Italia, al primo paese, che è più vicino del primo paese svizzero.

Ma, scendendo in Italia, attraverso il ghiacciaio, appena oltre il confine, sull'orlo di un crepaccio, trovano tracce di un altro incidente: sacco, piccozza, cappello abbandonati da un alpinista che evidentemente è caduto nel profondissimo crepaccio. Le guide raccolgono tutto. Nella tasca esterna del sacco, subito in vista, è un plico: indirizzo: per la Duchessa Wilma Torriani.

All'albergo di montagna, in Italia, il corpo dell'alpinista viene riconosciuto dal passaporto. Si tratta del Duca Filippo Torriani, a cui appartenevano anche gli oggetti trovati sull'orlo del crepaccio. Dunque, in fondo al ghiacciaio non c'è nessuno, si tratta di un solo incidente.

Wilma Torriani, in Villa, riceve la notizia, il plico. Sconvolta, ma chiusa in se stessa, ferma, dignitosa, attende a ogni cerimonia, adempie ad ogni formalità.

Gianni Roveri, amico di famiglia, già intravisto ai funerali, dopo qualche giorno visita Wilma. Fra i due esiste evidentemente una relazione sentimentale. Gianni da tempo innamorato; anche lei forse: ma sempre si rifiutò per innata schiettezza e dignità. Ora il motivo profondo del suo rifiuto sarebbe caduto: Filippo non c'è più: e Gianni si presenta a Wilma con la sicurezza che il tempo avrà ragione degli scrupoli di lei.

Ma Wilma, seria, non pare corrispondere e non spiega nulla: si limita a consegnarli uno scritto che era contenuto nel plico indirizzatole da Filippo.

Gianni, all'albergo, comincia a leggere lo scritto.

« Wilma carissima — così inizia una voce maschile in sottofondo, la voce di Filippo — per me è arrivata l'ora di tirarmi da parte. Sono un uomo finito. Tocca a voi, a te e a Gianni che vi amate, essere felici. Ma tu non disprezzarmi. Sono stato un cattivo marito, è vero, ma ti ho voluto immensamente bene. E se la mia educazione fosse stata diversa, forse, chissà, avrei potuto renderti felice... ».

Quale sia stata l'educazione di Filippo è sempre la sua voce che continua a raccontarcelo. L'immagine di Gianni che legge frattanto è scomparsa: al suo posto, la bella fronte neoclassica di Villa Torriani esposta al sole di una giornata di primavera del 1932.

Educazione aristocratica: cattolicesimo liberale ecc. Il padre, senatore antifascista morto precocemente; la madre, una Tornaquinci di Pisa, lo allevò

sempre nel rispetto della memoria paterna. Don Falzoni, del P.P. Barnabiti, precettore e maestro.

« Crebbi senza che l'amara realtà della vita potesse nemmeno sfiorarmi. Libri, libri, libri, libri: ma nessun contatto cogli uomini, nessuna esperienza amorosa ».

8 settembre 1943. Movimento partigiano in Brianza. Villa Torriani si trasforma in centro della Resistenza. Simpatia della duchessa Guendalina, madre di Filippo, per i partigiani, anche se comunisti. Suoi rapporti di cortese collaborazione col commissario politico di zona avv. Velasco, rappresentante del C.L.N. di Milano. Sbalordimento del giovinetto Filippo messo a contatto improvviso con la selvaggia vitalità dei partigiani. Suo incontro con Wilma:

« Fui attratto dai tuoi modi franchi, risoluti, quasi virili; dalla disinvoltura con la quale trattavi con mia madre; e, stranamente, da quel curioso cinturino di cuoio che portavi al polso ».

Idillio tra Wilma e Filippo. Filippo è attratto e respinto insieme da lei e dai suoi compagni, che hanno trasformato Villa Torriani e il parco in una specie di allegro bivacco. Episodio della fucilazione di una spia, una ragazza repubblicana. Un partigiano, la sera dopo, si vanta davanti a tutti di aver posseduto la ragazza prima della fucilazione. La duchessa Guendalina, sdegnata, lo caccia con un gesto imperioso, approvata dall'avvocato Velasco. Violenta simpatia di Filippo per il comunismo.

Milano 1945. Filippo vi si reca per compiere l'Università. Iscritto a Lettere e al P.C. Amore libero con Wilma. La duchessa Guendalina, rimasta a Villa Torriani, fa sapere al figlio, per mezzo di Mrs. Wickinson, la governante inglese, che disapprova quel legame.

« Ma anche la disapprovazione di mia madre mi era necessaria — continua la voce recitante di Filippo — per sentirmi veramente felice vicino a te ».

Fervorosa partecipazione di Filippo all'attività del Partito. Grande manifestazione del '45, suo morboso piacere di stare fra la folla insieme con Wilma. Passa confuso in un corteo reggendo un cartello: « VIVA STALIN ».

« Che cosa debbo farci? La mia sensibilità forse era condizionata in tal modo dai primi anni della mia vita, passati in quell'assurda lontananza dalla vita ».

All'Università conoscenza con Gianni Roveri. E' un giovanotto ricco, ironico, calmo, che osserva la scena del mondo, compresi Filippo, con distaccata curiosità.

Appartiene a una delle migliori famiglie di Milano, gioca al tennis, e invita Filippo a casa sua; ma Filippo rifiuta sdegnosamente, per cupo moralismo. Gianni si fa trascinare una sera alla mensa di Via Fiori Chiari, dove Filippo gli presenta Wilma. Da quella sera, Gianni non manca mai di frequentare la mensa che dapprincipio aveva disprezzato. Una sera riesce a portarli al Cova e poi alle corse. Infantile gioia di Wilma. Muso di Filippo.

Amicizia di Filippo Wilma e Gianni. Strano terzetto. Ma Gianni non fa affatto la corte a Wilma.

Comparsa una mattina di due giganteschi fratelli di Wilma, provenienti da Arona in bicicletta, e loro velate minacce a Filippo.

« E' finita l'epoca nella quale i signori potevano divertirsi con le ragazze di campagna ».

Che fare? L'avvocato Velasco, interrogato per consiglio, dice:

« Sposatevi, il partito non vede di buon occhio la vostra relazione ».

Sposalizio nel municipio di Vimercate, di cui è sindaco il Velasco. Testimone per la sposa: Gianni Roveri.

Primi tempi di vita coniugale: Filippo lavora all'*Università*, soldarelli, fame, Wilma è costretta a continuare il lavoro alla Breda. Cenano in camera, scaldando qualcosa. Wilma incinta. Grave situazione. La duchessa madre, irritata dal matrimonio, ha sospeso ogni invio di quattrini. Rare visite, con aria furtiva, di Mrs. Dickinson: porta notizie, dà consigli, impresta ai due giovani qualche soldo.

« Mi disse poi che era mia madre, a mandarla, e a darle quei soldi, con la proibizione di rivelare che fosse lei. Povera mamma! ».

Nascita di Pinuccio; Wilma deve lasciare la Breda. Filippo risolve d'impiegarsi la sera all'azienda tranviaria. Torna a casa all'alba. Ma niente sonno, perché Pinuccio non fa che piangere. Enterocolite acuta. Situazione disperata.

« Fu così che ti decidesti a recarti a Villa Torriani, da mia madre. Era naturale che tu facessi così, anche se da quel momento, sia pure per colpa mia soltanto, è cominciata la nostra infelicità ».

« Ti assentasti due giorni: tornasti col perdono della mamma, con dei quattrini. Andammo a stare in un appartamento in via Fratelli Bronzetti. Diedi le dimissioni dall'*Unità* e dalla Azienda Tramviaria ».

Trasformazione rapida di Wilma, ex partigiana ed ex operaia, in signora borghese. Mrs. Wickinon è sempre per casa, dando consigli per l'arredamento, non sempre purtroppo eseguiti. Tende di cretonne. Noia, noia, noia. Grande amicizia di Filippo per Gianni Roveri. Si danno ai bagordi, vanno per i bordelli.

Morte della Duchessa Madre. Curioso testamento con clausola-capestro che subordina eredità a matrimonio religioso entro un anno.

« Quella notte che, tornando a casa, non ti trovai più, ebbi — ho vergogna a confessartelo — un respiro di sollievo ».

Wilma, umiliata e offesa dal comportamento di Filippo, stanca dei loro continui litigi, si era ritirata a Villa Torriani col bimbo e Mrs. Dickinson.

Vita comune di Filippo e Gianni a Milano. Intensi bagordi. Filippo non rinnova la tessera del P.C. e l'avv. Velasco si vendica mettendo in giro la voce che il signor Duca è stato espulso dal partito per sospetta pederastia.

Ritmo frenetico impresso da Filippo alla *débauche*. Nemmeno Gianni, che pure è robusto e sano, resiste a lungo. Deperisce rapidamente.

« Fui io, sì, a consigliargli un mesetto di campagna a Villa Torriani. Perché? Cominciava ad annoiarmi anche lui, ecco tutto. E così rimasi solo a Milano, libero, liberissimo ».

La voce recitante di Filippo Torriani si spegne. Riappare l'immagine di Gianni Roveri, che lascia cadere i fogli sulle ginocchia. Egli si butta indietro sulla poltrona, sospira, ricorda...

Arrivo di Gianni a Villa Torriani. Vita tranquilla. Wilma si è trasformata a poco a poco in una perfetta duchessa. Partite a dama la sera fra don Falzoni, l'ex precettore di Filippo, e Wilma. Gianni insegna a Wilma a giocare a scacchi. « Che bella coppia! » pensa don Falzoni, sognando l'eredità la quale, in caso di mancato matrimonio religioso di Filippo e Wilma, andrà alla confraternita di cui è amministratore. Mrs. Dickinson, che lavora a *crochet* accanto al fuoco, guarda invece ai due con preoccupazione.

Cauta corte di Gianni a Wilma. Una sera, davanti al fuoco, partito don Falzoni, ritiratasi Mrs. Dickinson, egli, dopo lunghi discorsi sentimentali, stringe la mano a Wilma e la bacia. Lei risponde al bacio, poi si stacca.

« No, non voglio ».

« Vieni via con me ».

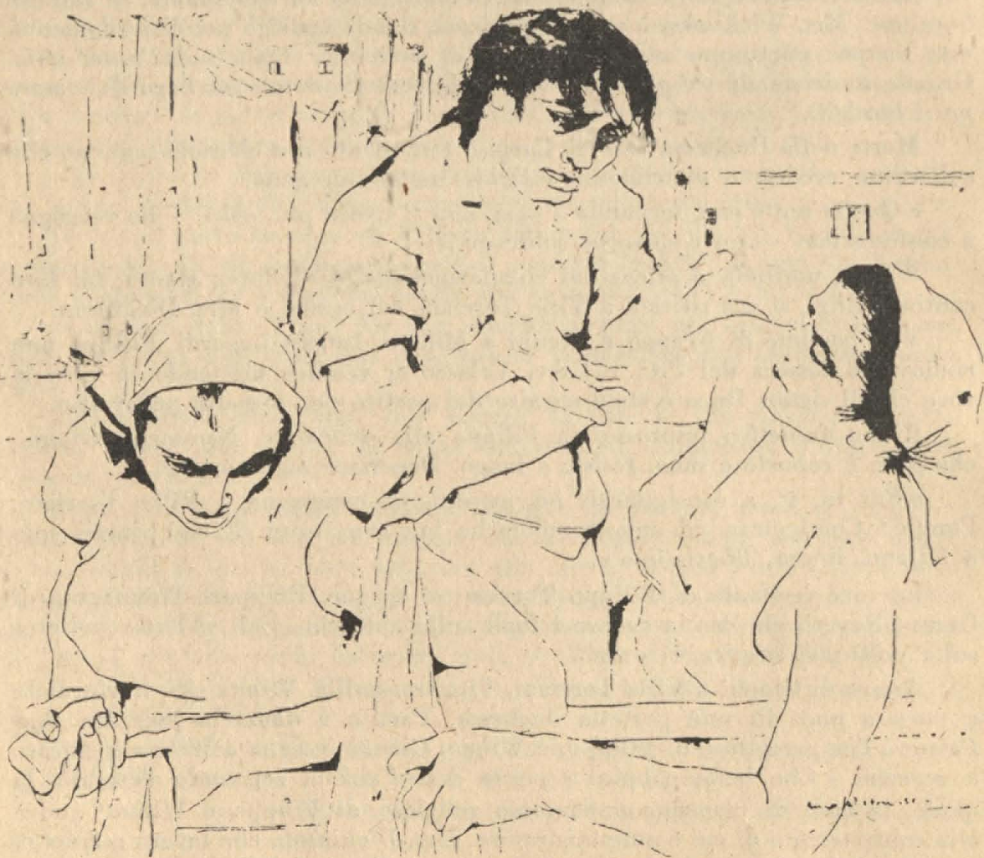
« Sono sua moglie, e poi c'è il bambino ».

« Quando arrivai — riprende la voce di Filippo — subito compresi che fra te e Gianni esisteva un sentimento. Ma che cosa c'era di concreto fra voi due? E' atroce, lo so: ma a un tratto desiderai intensamente che questo qualcosa fosse successo. Mi persuasi anzi che fosse successo. Ne avevo bisogno, scusa, per tornare ad amarti. E fu con una sorta di strano piacere che, la sera, trovai la porta della tua camera da letto chiusa a chiave ».

La mattina dopo Gianni affronta Filippo. Breve, aspra spiegazione tra i due, Wilma sopraggiunge. Nel gesto imperioso col quale ella invita Gianni ad andarsene, ricorda come non mai la defunta duchessa Guendalina. « Con che diritto? Perché mi hai baciato? ».

Gianni si allontana umiliato.

« Wilma... Wilma... », balbetta Filippo ai suoi piedi.



Disegno di Anna Salvatore

« No, non mi ami, non mi hai mai amato » replica Wilma senza chinarsi, con le guancie rigate di lacrime.

Matrimonio religioso nella cappella della villa. Don Falzoni celebra, felice, e avvilito insieme per l'eredità sfumata. Wilma fredda, distante. Filippo disfatto.

« Fu al momento del sì che, girando lo sguardo appena, intravvidi, seminascosto in un angolo della chiesa, Gianni. Allora, davanti all'altare di Dio, mentre assentivo a Don Giulio, allora decisi di sparire, di liberarti da me. E' li mio regalo di nozze, cara, amore mio. Dio mi perdonerà. Anche tu, lo spero ».

Il manoscritto del suicida finisce qui.

La mattina dopo Gianni si reca a Villa Torriani. Restituisce lo scritto di Filippo. Wilma ha pianto, si vede.

« Quando parti? ».

« Oggi stesso ».

« Povero Filippo: non sapevo quanto potesse risultare spaventosamente ambigua quella frase: "E' il mio regalo di nozze". E' per questo che non vengo con te, Gianni. E' per questo che non ti sposo. Sarebbe come se lo avessimo ucciso noi ».

Pranzano insieme. Mrs. Dickinson tenta di ravvivare la conversazione inutilmente. Al caffè, si annuncia una visita.

« Chi è? ».

« Il banchiere Löscher di Basilea ».

Il banchiere Löscher, grigio, imponente, onesto e azzurro d'occhi come un ghiacciaio delle sue Alpi, si presenta e viene subito allo scopo della sua visita. Reca un biglietto del defunto signor Duca: « La prego di mettere a disposizione di mio cugino Federico Ottonieri, che a Lei si presenterà tra breve munito di mia personale lettera di presentazione, la somma di 50.000 Franchi sv. ». Nessuno si era presentato mai. La somma era pronta: che ne doveva fare? Come poteva, in ogni caso, mettersi in rapporto col conte Ottonieri? A questo punto interviene Mrs. Dickinson. Dice che non esiste nessun conte Federico Ottonieri. Federico Ottonieri: è un nome che apparteneva al duca Filippo stesso, il quale, per la precisione, si chiamava: Filippo Federico Torriani Ottonieri, duca di Malnate.

Wilma, Gianni e Löscher sono stati a sentire a bocca aperta.

Wilma e Gianni, dalla terrazza dell'albergo di alta montagna dove fu portato dai gitanti svizzeri il corpo di Filippo, guardano il paesaggio che è stato teatro della disgrazia.

« Non fu un suicidio, ma una disgrazia », dice Gianni. « Non voleva morire, ma soltanto sparire ».

E mentre egli continua a parlare, l'immagine sua e di Wilma scompaiono. Rivediamo Filippo, solo, avvicinarsi al crepaccio, disporre furtivo il sacco, la piccozza, il cappello, sull'orlo del baratro; sorride tra sé, gli occhi gli brillano.

Ad un tratto si volta come sorpreso. Guarda, estremamente contrariato: c'è una carovana in arrivo dalla Svizzera. Le figure degli alpinisti si stagliano contro il cielo. Si fermano. Maledizione! Precipitoso Filippo prende una risoluzione: si allontana a gran balzi tra le rocce, con l'evidente intenzione di non farsi vedere dai gitanti che stanno per arrivare.

Così, per la fretta, a un certo punto finisce col mettere un piede in fallo e precipitare. Riudiamo il suo urlo.

« Ecco perché il corpo fu trovato così distante dalla sua roba », conclude Gianni.

« Povero Filippo, non voleva morire », ripete Gianni, la sua mano stringe quella di Wilma che non la ritira. « Voleva scappare in Svizzera, sparire, farsi credere morto, per indurti a dirmi di sì. Aveva bisogno di saperti mia per continuare ad amarti, te l'ha anche scritto, ricordi? Ma Federico Ottonieri non ci è mai arrivato, in Svizzera. Filippo non aveva la minima idea di sacrificarsi. Era pazzo. Voleva spiarci dal buco della serratura. E quando scrisse di volerti dare la libertà come regalo di nozze, mentiva.

Non aveva la minima intenzione. Nemmeno la sua morte ti riguarda, perciò: accadde per caso, uno scherzo impreveduto della sorte. Uno scherzo tutto, sicuro: di dubbio gusto, ma soltanto uno scherzo ».

MARIO SOLDATI

“LA CAMERA 207”

di

MARIO SOLDATI E CARLO MUSSO

Dopo questo semplice titolo, immediatamente, appare sullo schermo il volto serio di un Tecnico che cogli occhi fissi al pubblico spiega:

« Signori e Signore, il film a cui voi assistete quest'oggi non è, per essere sinceri, un vero spettacolo: è piuttosto un esperimento, un passo avanti nella psicologia, un nuovo contributo a quelle scienze che studiano i segreti del cuore umano e che cercano di spiegarne il profondo mistero. Tutti avete sentito parlare della "psicanalisi", del subcosciente, dell'irrazionale, delle dottrine del prof. Freud. Ebbene, nel nostro film troverete molto di meno e anche qualcosa di più. Sono stati scritti volumi, si sono aperte cliniche, ambulatori, scuole, ospedali. Nessuno ha riflettuto sul fatto che, mentre la vita delle formiche, delle api, delle termiti, fu studiata e documentata per mezzo della fotografia e della cinematografia, una tale indagine non fu finora possibile per l'uomo. Perché non fu possibile? Perché mancò l'esperienza. L'esperienza, come voi sapete, è la base di ogni serio studio.

E' perchè mancò l'esperienza? Perché l'uomo vive, nella società, una vita fittizia, una vita ipocrita. Sarebbe stato necessario sorprenderlo quando non sa di essere osservato.

Infatti, ciò che ogni uomo fa quando è solo, ed è sicuro di non essere osservato, rimane ancora avvolto nel più profondo mistero. L'uomo, quando è solo, chiuso in una stanza, fa cose che poi non dice al confessore, non svela al medico psicanalista.

Noi presentiamo, per la prima volta, al mondo intero, un documento di questa "solitudine" finora sconosciuta.

Signore e Signori, in questo film, a differenza di tutti gli altri che vedete ogni giorno al cinematografo, non esiste una storia, cioè un soggetto; non esiste una scenografia, non esiste un regista, non esistono attori. La macchina da presa, con la sua implacabile freddezza, è messa direttamente a contatto con la palpitante realtà della natura umana.

Forse s'inizia con il nostro lavoro una nuova fase della cinematografia. Presto nè le carceri, nè le reggie, nè la camera unica dell'operaio, nè il ben difeso alloggio borghese potranno sfuggire alla più spietata e alla più salutare delle inchieste scientifiche.

Dobbiamo, di questo esperimento, essere riconoscenti innanzi tutto al Dr. Pietro Remondini, che qui vedete (e il Tecnico, ritraendosi, scopre il Dr. Remondini, posato signore sulla cinquantina, che si inchina leggermente, esitando, verso il pubblico). Il Dr. Remondini è il proprietario di uno dei primi alberghi di Roma. Fin dal primo momento egli ha avuto fiducia in noi: con entusiasmo e con tenacia, senza temere i possibili e anche purtroppo giustificati interventi della legge — abbiamo fatto cose che sono contro le leggi di qualunque popolo — egli ha portato a termine l'impresa.

Prima di mostrarvi i risultati a cui siamo pervenuti, vogliate seguirci: vi mostreremo brevemente in che cosa sia consistito il nostro lavoro, e il luogo delle nostre esperienze ».

Il Tecnico, seguito dal Dr. Remondini, percorre un ampio e profondo corridoio d'albergo. A destra e a sinistra le porte delle camere, con i loro numeri:

Si fermano davanti al 207. Il Tecnico torna a voltarsi verso il pubblico e prosegue:

« Il 207. Per sei mesi tutto ciò che avveniva dentro questa camera, i molti viaggiatori che vi hanno abitato, furono inesorabilmente spiati da nove macchine da presa: ogni loro atto, ogni loro gesto era spietatamente registrato. Ecco come ».

Aprendo gli usci delle due stanze attigue, 206 e 208, il Tecnico mostra alcune macchine da presa che, a varia altezza della parete, sono puntate, attraverso impercettibili fori verso la camera centrale. La parete è ricoperta e difesa da una spessa imbottitura che attutisce il rumore delle macchine. Seguiamo il Tecnico: continuando a spiegare ogni dettaglio del mostruoso apparato, che ha qualcosa del gabinetto radiologico e della sedia elettrica, egli ci conduce, attraverso apposite scalette a chiocciola, al piano inferiore e al piano superiore, e cioè alle due stanze collocate esattamente sotto e sopra la 207. Anche qui, nel soffitto della inferiore, e sul pavimento della superiore, sono collocate altre macchine da presa. Un apparecchio di registrazione sonora completa il dispositivo.

Entriamo quindi nella stessa camera 207. E' una camera normale a due letti, con bagno annesso, che presenta un medio confort. Il Tecnico indica dove siano dissimulati i forellini dei nove obbiettivi: nella cornice di un quadro, nel centro di un rosone che decora il soffitto, in una presa di corrente elettrica, sotto il comodino, ecc. ecc. Il microfono pende rivestito da una foglia di ottone, nel centro del lampadario.

« Era nostra intenzione, e certo sarebbe stato molto più utile alla scienza, mostrare integralmente al pubblico tutto ciò che d'interessante avvenne entro queste quattro pareti, durante il periodo del nostro esperimento. Ma purtroppo la legge ce lo ha vietato. La società che noi vogliamo servire, offrendole semplicemente nuovi elementi di diagnosi e, forse un nuovo mezzo di cura si è ribellata contro di noi. Siamo stati costretti a mostrare, ad ogni persona che abitò dentro questa stanza durante quel periodo, il materiale fotografico che la riguardava. E in molti casi purtroppo la persona interessata ordinò la distruzione totale della pellicola negativa e positiva e anche della colonna sonora. Ciò che abbiamo potuto salvare tuttavia è abbastanza interessante da giustificare il nostro sforzo e da richiamare l'attenzione del pubblico ».

Così dicendo, il Tecnico è ritornato nella camera superiore, che egli chiama « cabina di comando » e donde, attraverso uno speciale « mirino » che ha qualcosa del periscopio, egli poteva seguire in qualsiasi momento la azione che si svolgeva nella camera 207. Mediante una apposita tastiera metteva in moto elettricamente ora questa ora quella macchina da presa secondo gli spostamenti degli inconsapevoli attori dentro la stanza. Il Tecnico preme uno dopo l'altro i bottoni della tastiera, e ci mostra così uno dopo l'altro i campi visivi svelati da ciascuno dei nove obbiettivi. L'inquilino era in tal modo chiuso in una trappola invisibile. Non sfuggiva all'occhio matematico della macchina da presa, così come l'uomo non sfugge alla propria coscienza.

« Come si svolgeva il mio lavoro? » — conclude il Tecnico — « Semplicissimo. Ogni volta che un nuovo cliente giungeva dalla réception e gli veniva casualmente assegnata la camera 207, il Dr. Remondini in persona mi avvertiva telefonicamente ». (Il Dr. Remondini, che segue bonario l'esposizione del Tecnico, annuisce con un sorriso d'orgoglio) « e io mi preparavo a mettere in moto la macchina H che è puntata direttamente sulla porta d'ingresso, come potete vedere... ».

...vediamo infatti la porta aprirsi, ed entrare, preceduto dal segretario dell'albergo, e seguito da un facchino con la valigia, un signore tra i quaranta e i cinquant'anni (1), un uomo d'affari, ha con sè una valigia e una grande borsa di cuoio. Grasso, tarchiato, la grossa testa posata sulle spalle quasi senza collo, le palpebre semi abbassate sugli occhi senza luce. Lo vediamo farsi la barba con smorfie grottesche, pulirsi le unghie con le stesse forbicine che si ficca in bocca per stuzzicarsi un dente cariato, imprigionare una mosca sotto un bicchiere capovolto e tormentarla picchiando col dito sul vetro. Poi prende dalla borsa di pelle un fascicolo di fatture, il libretto degli chèques e si immerge in lunghi calcoli, allineando cifre su di un foglietto. Poichè una voce femminile che canta da una casa vicina lo disturba, chiude rumorosamente la finestra.

Alla sera finalmente va a letto. Sotto la maglietta intorno ai fianchi pelosi, porta sulla pelle un nastro di seta elegantemente annodato. Egli ne accarezza il fiocco con un sorriso soddisfatto, poi si butta nel letto. Afferra un giornale di parole incrociate e comincia a risolvere un puzzle, si gratta il naso interrompendosi soltanto per contare le sillabe sulle dita. — Il fiore che annuncia la primavera, di sette lettere?... — borbotta, alzando lo sguardo ebbete al soffitto.

Nient'altro. Tutto lo squallore di una vita intesa soltanto ad ammucchiare quattrini è in ogni gesto, in ogni minima espressione del suo volto.

E qui la voce del Tecnico avverte che questo signore abitò nella stanza 207 per una settimana senza che egli compiesse nessun altro atto o gesto diverso da quelli che abbiamo visto. Le ore della sua permanenza nella camera si seguivano monotone, uguali l'una all'altra. Tanto che ad un certo momento il Tecnico rinunciò a « riprenderle » per non sprecare pellicola. Tale sistema di scelta sarà necessario anche in seguito, in molti casi analoghi a questo.

Ora è ospite della camera una ragazza molto giovane (2), slanciata, torrita, con un'onda di capelli biondi sull'occhio sinistro, alla Veronica Lacke. Finge molta sicurezza, eleganza, autorità coi camerieri, ma in fondo è un temperamento allegro e sventato. Nell'ora dei pasti, chiusa in camera, s'accontenta di mangiare, tirando fuori, da una borsetta elegantissima, e poi da una carta unta e bisunta, due suppli con un pezzo di pane. Quasi per illudersi mette davanti a sè un pollo di ceramica, che conserva sempre nella borsetta, lo mette in un portacene come dentro un piatto, e rallegra la mensa. Al pomeriggio deve prepararsi per un appuntamento: ha quattro ore di tempo. Vestita appena delle mutandine di pizzo comincia un accuratissimo maquillage, poi prova un elegante vestito da pomeriggio, non le piace, mette un abito sportivo, non va. Il tailleur, nemmeno. Ed ogni prova è seguita da una mimica appropriata all'abito. Intanto s'è fatto tardi e per arrivare all'appuntamento che le preme, la ragazza infila la prima gonna che le capita sottomano e scappa via scarmigliata e con il trucco del viso tutto disfatto.

Qualche giorno dopo la cameriera introduce nella camera vuota una vecchina (3) vestita all'antica, piuttosto poveramente. Certo arriva da qualche

lontana provincia, dalla Bretagna o dalle Fiandre. Ha poco bagaglio. E' un po' stanca, è stata al Vaticano ed ha visto il Papa in una visita collettiva: posa una immagine benedetta e due fiori sul tavolino da notte. Si prepara a ricevere qualcuno, il mondo dell'albergo è troppo complicato per lei, i campanelli, il telefono, la doccia nel bagno. Aspetta suo figlio. Ella non sa avventurarsi da sola nella città, e, avendo trovato l'indirizzo, gli ha fatto dire di correre subito all'albergo.

La vecchietta non vede il figlio da venti anni, da quando è partito per Roma a studiare pittura. Ora è diventato famoso, ha vinto grandi premi alle esposizioni, i suoi aforismi spregiudicati hanno fatto il giro del mondo sulle riviste e i giornali di tutti i Paesi. Più famosi dei suoi quadri sono gli scandali della sua vita di uomo dissipato, di celebre invertito, e nel suo studio si dà convegno l'internazionale degli intellettuali così detti ribelli alle leggi morali.

La vecchietta non conosce tutto questo. Prima di partire per Roma si è consigliata col Parroco: suo figlio Giovanni ha ormai quarant'anni ed è tempo che si sposi. «E' un uomo buono, ella pensa, anche se da tanti anni non mi scrive». Ha trovato una moglie per lui, la figlia del mugnaio, giovane e fresca come una rosa e con una buona dote anche. Deve convincere il figlio a sposarla: guai agli uomini che invecchiano senza l'affetto di una donna accanto. Il parroco le ha assicurato che non sarà difficile trovare l'abitazione del pittore a Roma, data la sua rinomanza. Ed è stato così infatti. Ma il figlio non viene all'appuntamento, manda una specie di deputazione di amici e di amiche del suo clan, a sentire che cosa voglia da lui la vecchia madre quasi dimenticata.

La camera 207 è invasa dagli snob intellettuali. La povera vecchina storcita si sente di fronte degli esseri mostruosamente deformati che non le sembrano neppure umani. Infatti non capiscono le sue parole, anche le più semplici. Sì, vuol dare moglie al suo Giovanni. Dopo il primo sbalordimento questa affermazione suscita un'irrefrenabile ilarità. Allora la vecchina s'impermalisce: dov'è suo figlio? Deve assolutamente venire al più presto, se no sarà lei che andrà a cercarlo.

E Giovanni, Jean, è costretto ad accontentarla. E' un colloquio in un certo modo tragico. Essi sono isolati nella più assoluta incomprensione l'uno dall'altra, senza rimedio. Neppure il profondo dolore che sconvolge la vecchia e che per un momento tocca anche il figlio, riesce ad unirli.

— Quando parti?

Suo figlio è diventato un essere incomprensibile, che dell'uomo ha soltanto più l'aspetto esteriore.

La vecchina si prepara sola a partire, fa il piccolo bagaglio, rimette la antica cuffietta sui capelli bianchi, mormorando parole desolate. Tornerà alla lontana provincia e pregherà inutilmente per il suo Giovanni, attendendo il sospirato ultimo giorno.

Se ne va, dimenticando l'immagine benedetta e i due fiori quasi secchi sul comodino.

Ancora, come un leggero odore di naftalina, la presenza della vecchietta non si è del tutto dissipata nella camera 207, quando entra una coppia di giovani sposi (4). Il marito sui 35 anni, la moglie di dieci più giovane. Essi non sono felici, li unisce un matrimonio di convenienza, ispirato a chissà quali buone ragioni, un tipico matrimonio borghese. L'uomo non ama la moglie; la vede com'è graziosa, intelligente, un po' scontroso, è sicuro o quasi sicuro di essere amato da lei, la stima infinitamente; ma sente di non

volerle bene. Un po' troppo pallida, un po' troppo esile, la giovane donna non sveglia nessun desiderio nel suo compagno. Ciascuno dei due è isolato da una parete di ghiaccio che non sa spezzare.

Quando la donna resta sola per qualche minuto, tenta atteggiamenti, gesti, espressioni che vorrebbero essere provocanti, sensuali, e spesso sono soltanto grotteschi, così in contrasto stridente con le naturali linee del suo volto e del suo corpo. Sono gli estremi tentativi per avvicinare l'uomo amato. Ma appena egli rientra, non uno di quei gesti da adescatrice le sarà possibile. E il marito è distratto, assente, sta alla finestra e pare più interessato di quel che accade nella strada che di lei. Fatalmente l'uomo sarà spinto ad abbandonare la moglie, pur convinto di non ritrovare mai più nella vita una compagna altrettanto tenera e comprensiva.

Infatti noi lo vedremo a suo tempo, e cioè verso la fine della nostra indagine, tornare in questa stessa camera 207 che ha molto insistito per avere, noi lo vedremo con un'altra donna, quella che rappresenta per lui il tipo che gli piace: grassa, morbida, sensuale. E' chiaro che il ricordo della moglie ormai lontano lo eccita, perciò costringe la nuova compagna a ripetere i movimenti, i gesti dell'altra. Vuol liberarsi di un ricordo e godersi la vita. Ma quando la donna va nel bagno, egli che sembrava stanco e soddisfatto, improvvisamente è assalito da un rimorso. La sua anima, nonostante tutto è al disopra di tutto, è rimasta fedele. Solo, egli ritrova in sé tutte le ragioni della sua infelicità, della nostra infelicità: essere due in uno. Quando la donna grassa ritorna e si china a baciare l'uomo che crede addormentato in una dolce stanchezza, trova la guancia bagnata da una lacrima.

Tra questi due episodi, tutti e due d'infedeltà ad una parte di noi stessi, nella camera sono passati: una coppia felice (5) di giovani operai in viaggio premio, essi hanno poco da nascondere agli occhi della gente e a sé stessi. Dalla scarsezza degli alloggi sono stati costretti a quell'albergo tanto al di sopra delle possibilità delle loro borse. Ci vivono come nella cucina d'una casa operaia. La mogliettina va a far la spesa, mangeranno in camera.

Rimasto solo l'operaio aggiusta il campanello e la presa della luce che funzionano male, poi se ne vergogna e dice alla moglie di aver impiegato il tempo leggendo il giornale e scrivendo a casa. Il loro passaggio è una allegra parentesi tra una sculacciata e un bacio, ugualmente sonori.

Un prete cattolico irlandese (6) si macera nella solitudine delle quattro pareti: Roma lo ha scosso, l'opulenza della Chiesa romana gli sembra veicolo d'ogni corruzione. Forse pensa di lasciar l'abito... ma all'alba di una notte di tentazione ritrova la serenità e le campane che svegliano Roma gli riportano la sua fede intatta e più forte.

Dopo di lui tiene la camera una donna tra i trenta e i trentacinque anni (7). E' sola, le ore che passa nella stanza non sono che l'attesa sempre più spasmodica di qualcuno, uomo o donna, che ella ama disperatamente e che non viene. Dalla prima tenera attesa giunge alla crisi di disperazione, e le campane questa volta portano il diavolo. La donna, dopo tante inutili telefonate, si rotola sul letto, sul pavimento in un eccesso di isterismo.

Ora la camera viene preparata con particolare cura, pulita ed arricchita di una grande poltrona. Oltre la cameriera c'è la nuova cliente che dà disposizioni ed aiuta. Poco dopo, portato a braccia da un suo vecchio amico e dal cameriere d'albergo, entra il malato (8). E' molto grave, per salvarlo si tenterà alla disperata una operazione, ma la clinica ove è diretto potrà ospitarlo soltanto tra due giorni.

Il malato non spera di guarire, immobile nella poltrona dove l'hanno adagiato, ascolta tutti i rumori della vita che gli giungono dalla strada e, con un'attenzione che diventa sempre più morbosa, le parole che si scambiano sua moglie, la signora che abbiamo vista con la cameriera, e l'uomo che l'ha accompagnato, forse il suo socio d'affari. Quell'uomo è visibilmente più vecchio di lui, ma sano, forte, padrone della sua esistenza. Al malato sembra di capire che l'amico gli porterà via la moglie o almeno se la prenderà, appena lui si sarà tolto di mezzo.

E' un'atroce sofferenza che non può rivelare. Accetta sorridendo il dono di un piccolo vaso di fiori che sulla finestra della clinica dovrà ricordargli il giardino della sua casa che tanto ama. Egli sorveglia i due che vuole assolutamente considerare colpevoli. La parola più ingenua, il gesto più innocente, gli sembrano prove sicure. Quando i due scendono per la cena, pur sapendo che un simile sforzo gli può essere fatale, egli si alza, si trascina al tavolo e con improvvisa furia getta a terra il vaso di fiori, lo calpesta. Poi si piega esausto sul tavolo.

La camera 207 deve prendere aria, porte e finestre sono spalancate, perchè il malato ha lasciato un cattivo odore di medicine.

Giunge una signora accompagnata dal figlio dodicenne (9). Questi è un ragazzo crudele, maligno, morbosamente legato alla madre, che è costretta a rinchiuderlo in collegio per liberarsi della tirannia del piccolo innamorato. In uno scatolone aperto sul tavolo sta la divisa nuova per il collegio. Il ragazzo non vuol saperne. Per molto tempo non parla quasi, non fa un gesto. A un certo momento, la madre si alza dal letto dove giaceva e si chiude nel bagno. Appena solo, il ragazzo con un balzo raggiunge il letto, abbraccia il cuscino e l'impronta, sulle coperte della madre.

Nella notte, il ragazzo non dorme, la madre lo sente, e gli parla come ad un uomo, e come un uomo geloso egli risponde. C'è qualcosa di comico e di drammatico in quel dialogo. Al mattino l'assistente del collegio viene e si porta via il ragazzo vestito della divisa nuova. La madre non si commuove troppo, sospira di sollievo e, come uscita da un incubo, senza accorgersene canterella mentre si pettina.

Il telefono suona. Pronto... Il ragazzo, a cento metri dal collegio, è sfuggito all'assistente ed è scomparso nella strada affollata. La madre, angosciata, si mette il cappello, il mantello, esce di corsa. Il Tecnico ci avverte che non tornò più nella camera, mandò un incaricato a fare le valigie, e a ritirarle. Non sappiamo che cosa sia successo alla madre e al ragazzino.

Segue un uomo politico (10). La sua solitudine non è altro che lo spettacolo di una comica vanità. Egli a Roma deve presiedere una qualche cerimonia ufficiale. Studia l'abito che indosserà e ogni gesto che dovrà fare. Infine ripassa il discorso davanti allo specchio, immaginando le approvazioni e gli applausi.

Adesso l'albergo è tutto occupato per dodici ore dalla carovana del giro d'Italia: organizzatori, corridori, giornalisti e simpatizzanti. La camera 207 è assegnata al più famoso campione (11) che proprio in quel giorno è stato facilmente battuto da un giovane, il suo successore di domani. Il campione è a letto, circondato dai giornalisti che per ragioni pubblicitarie hanno inventata la favola dell'odio mortale tra il vecchio e il nuovo corridore, riuscendo spesso a rendere veramente difficili i rapporti personali tra i due atleti.

Il vecchio campione è stanco, avvilito, quando tutti se ne vanno con qualche frase obbligata di incoraggiamento, egli sembra iniziare un triste colloquio con la bicicletta poggiata alla parete. La porta si apre, entra il

giovane rivale. In un dialogo umanissimo, il vecchio dapprima aspro, giunge a dare consigli quasi affettuosi al ragazzo.

Quando è di nuovo solo, s'attacca al telefono e in poche parole comunica al Direttore della sua squadra che rinuncia al Giro, poi mette le gambe fuori del letto, si toglie il maglione e comincia ad infilare abiti borghesi. Vuole andarsene subito.

E' inverno, si vede piovere dietro la finestra, ma nell'interno della camera fa molto caldo, l'aria ristagna.

Un giovanotto con una faccia da boxeur, vestito da marinaio (12), si diverte a schiacciare con le dita le ultime mosche tra il vetro e le tendine di batista. Un signore che gli sta di fianco si allontana frenando un gesto di disgusto. Dopo un momento chiama vicino a sè il giovane compagno.

Il signore è uno straniero non più giovane, pochi capelli castani tirati sulla nuca e un volto senza rilievo. Si capisce subito di qual genere d'avventura si tratta.

Lo straniero è molto dolce, quasi affettuoso, il ragazzo è brusco nei modi, popolaresco. Tuttavia a torso nudo si muove con gesti studiati, quasi pavoneggiandosi dei muscoli che gli lasciano il torace. Intanto si guarda intorno con troppa curiosità, presso il lavabo ha sfilato il tubo di nichel che regge gli asciugamani e ci gioca con gesti precisi, come un ginnasta con la clava. Si butta sul letto.

Quando lo straniero entra nel bagno il ragazzo scende dal letto e lo segue. Per un momento la stanza resta vuota, si ode un piccolo rumore, un bicchiere che si spezza. Il marinaio rientra nella stanza, l'espressione del suo volto è cambiata, corre alle valigie e vi fruga, apre i cassetti; è così agitato e immerso nell'affannosa ricerca, da non accorgersi che anche il signore è rientrato nella camera ed ora sta alle sue spalle. Egli segue ogni movimento del ladro, mentre con un gesto sempre uguale ad ogni momento si asciuga il sangue che gli goccia dalla fronte.

Di colpo il marinaio si volta, ha sentito, guarda fisso lo straniero ed è pronto ad aggredirlo di nuovo, ma non ha più il ferro col quale lo ha colpito nel bagno. Il signore sembra soffrire moralmente più che per il dolore della ferita. Rimprovera con voce triste il ragazzo: — Se volevi il denaro me lo potevi chiedere. Eccolo. — Da un cassetto tira fuori un pacco di biglietti piegati e lo porge al marinaio che, quasi impaurito da quel gesto per lui incomprendibile, lo lascia cadere a terra. I biglietti si sparpagliano. Lo straniero affranto siede sul letto, vorrebbe parlare ancora nello stesso tono patetico, ma il ragazzo ha infilato la giacca e improvvisamente deciso, si china, raccoglie il denaro, e con una ingiuria scappa via.

L'uomo si alza, cerca un fazzoletto per tamponare la piccola ferita da cui il sangue sgorga più abbondante e dalla finestra spia il ladro che esce nella strada, per vederlo l'ultima volta.

Nella camera 207 si susseguono alcuni clienti di nessuno interesse, finalmente viene un uomo di mezza età, capelli lunghi, occhi esaltati, aspetto bohémien d'un pittore vecchio stile (13). Porta due grandi valigie strette da cinghie e ne è gelosissimo. Appena può si chiude in camera con due giri di chiave e apre una delle valigie. Attraverso il coperchio socchiuso s'intravede l'orribile spettacolo di arti umani sezionati, una gamba di donna tagliata a metà coscia, con la calza e la giarrettiera. Le mani dell'uomo tremano e i suoi occhi si dilatano come quelli di un pazzo. Qualcuno bussa alla porta, si sentono delle voci femminili. L'uomo mette giù rapidamente la valigia, serra le cinghie, poi, ripreso dominio di sè stesso, apre la porta.

Entrano numerose signore, direttrici e indossatrici dei più famosi laboratori di sartoria femminile della città. Il disegnatore di modelli, di ritorno da Parigi e Londra, prende la sua cartella di disegni e fa vedere le ultime creazioni. Informa le sarte sull'ultima moda. Poi trattiene presso di sé la più bella indossatrice, la fa svestire, la copre drappeggiandola con uno stacco di raso. I suoi gesti sono sempre nervosi, male controllati, come quelli di un pazzo. Forse sta per uccidere la ragazza, sta per farla a pezzi e rinchiuderla nella valigia. Invece la manda via bruscamente, senza nemmeno dargli il tempo di rivestirsi. Di nuovo chiude con due giri di chiave. Prende la macabra valigia, la apre, ne tira fuori i pezzi di un manichino che monta rapidamente.

E' un perfetto corpo di donna. Il disegnatore gli gira intorno accarezzandolo come un innamorato. Ora lo veste con la stessa stoffa di raso, e alle sue furtive carezze il manichino sembra vivere, ha dei movimenti che mutano le pieghe del drappeggio e ispirano l'uomo, il quale, presa la sua cartella, comincia a disegnare. Alla fine egli tiene tra le braccia il manichino e comincia una dolcissima danza sul ritmo di un vecchio valzer che ha messo nel grammofofono portatile.

L'inchiesta nella camera 207 è quasi finita, spesso il cameriere, la cameriera, il facchino dell'albergo sono intervenuti, servendo i clienti o riordinando la camera vuota, a concludere spiegare o dar l'avvio ad un episodio, sollevando un poco il Tecnico la cui voce ha via via commentato l'azione degli involontari attori. Vi è stato qualche incidente meccanico, e qualche opportuna interruzione nei momenti più scabrosi. La camera 207 ha vissuto in ogni episodio con le sue pareti rivestite di tappezzeria scolorita e decorata di vecchie stampe incorniciate all'inglese, ha vissuto coi suoi mobili decorosi ed anonimi, con qualche inutile oggetto sparso qua e là nell'intenzione forse di rendere il luogo più ospitale. Si è sentita un po' di musica, portata da un organetto o da una radio vicini.

In questi piccoli episodi non c'è stata nessuna finzione, la realtà fotografata, nient'altro. Ciò ha permesso di fermare i gesti più segreti dell'uomo, quelli che nessuno ha mai veduto, che rivelano tutta una vita con terribile precisione. Gli uomini sono stati sorpresi nella loro solitudine — nel momento in cui non immaginavano di essere osservati da qualcuno oppure quando pur essendo in compagnia di altri, erano assolutamente soli. Qui, non soltanto nessuna finzione scenica, ma neppure la finzione sociale che è di tutti gli uomini quando si trovano a contatto con i loro simili.

Anche quando la vita si è avvicinata al romanzo, come forse in qualcuno di questi episodi, l'implacabile precisione dell'obbiettivo non si è affatto abbandonata a quella parvenza di trama, ma ha cercato di ricavarne dalla singolarità di un gesto quello che più ci interessava, e cioè il segreto del cuore umano. Per questo molte figure giudicate poco interessanti sono state scartate, appena dichiaravano nel modo più convenzionale la loro qualità: prostituta, ladro, studente, soldato. Anche la verità ha le sue convenzioni.

La porta della camera 207 si apre l'ultima volta per noi. Il viaggiatore che vi prende alloggio è un uomo calvo, dal volto nobile e pacato, l'ingegner D.P. Egli scrive delle lettere e fa numerose telefonate, attraverso le quali si riesce a capir ben poco delle sue attività. Soltanto vediamo nei suoi occhi una preoccupazione sempre crescente.

Un pomeriggio egli attende ansiosamente qualcuno nella camera che il sole primaverile inonda dalla finestra aperta. Il visitatore atteso giunge. E' un vecchio amico, un compagno di scuola che l'ingegnere non vede dalla

lontana epoca del collegio. A lui dopo le prime effusioni, egli racconta la storia della sua esistenza negli ultimi 20 anni. Questa storia pare raccogliere in sintesi tutti gli aspetti della vita che abbiamo in qualche modo colto durante le nostre osservazioni nella camera 207.

E' una storia umanissima, piena di contraddizioni, di aspirazioni al bene, di cadute nel male, di pentimenti, di lotta per la liberazione. Ma ora l'uomo è caduto: impegnato in una battaglia da cui doveva provenire tanto bene alla sua anima e tanto aiuto a degli uomini bisognosi, è stato sconfitto. Ora ricorre al suo amico perchè ha bisogno di una somma di denaro, una somma abbastanza forte che il vecchio compagno, oggi ricchissimo, potrebbe certamente prestargli. Ma l'amico rifiuta, già durante l'ultima parte del collo-



Disegno di Colombotto Rosso

quì, intuito il pericolo per la sua borsa, si è andato man mano chiudendo in sè come un istrice. Ora è costretto a rispondere e rifiuta. Non ha denaro disponibile, tutti i suoi capitali sono impegnati e non può sottrarli alle speculazioni in corso. Offre qualche biglietto da mille che l'ingegnere naturalmente rifiuta.

Rimasto solo, sente d'aver fallito lo scopo della sua vita, ogni altro tentativo di resistere, e quindi di esistere, gli sembra inutile.

Scrive una lettera, la chiude, la lascia sul tavolo. Poi accende la luce, serra la finestra ermeticamente con gli scuri. Prende dalla valigia la rivoltella e fa per stendersi sul letto. I suoi gesti sono calmi, precisi. Vedendo il cuscino con la federa bianca e stirata, si rammarica di doverla macchiare e vi allarga sopra con cura un giornale. Poi si distende con l'arma a cui ha tolto la sicura, stretta nel pugno.

Suicidio. Ma è un suicidio assurdo. Un uomo così buono, con tanta comprensione della vita; può forse uccidersi?

Egli punta lentamente la rivoltella alla tempia. Un passo precipitoso nel corridoio gli fa abbassare per un istante l'arma. L'uomo aspetta che il passo si allontani. Ma viene bussato violentemente alla porta. Resta un attimo esitante e fa per nascondere la rivoltella. In quell'attimo la porta cede sotto un violentissimo urto ed è il nostro buon Tecnico, che lasciando girare per suo conto la macchina da presa (la quale ora ritrae lui stesso) interviene per salvare una vita umana. Evidentemente egli non ha avuto il coraggio di spingere l'esperimento fino a questo punto. Il sentimento umano ha vinto l'interesse scientifico. Il Tecnico si precipita verso l'ingegnere che lo guarda sbalordito, e gli strappa l'arma di mano: nella breve colluttazione parte un colpo che infrange il lampadario, spegne la luce e colpendo il microfono interrompe la colonna sonora con uno strano fischio.

Vediamo nella penombra il Tecnico che gesticola e urla parole che non udiamo, evidentemente cerca di scuotere l'ingegnere dal suo stato di follia. Quindi egli va alla finestra e la riapre sulla città illuminata dalla dolce luce del tramonto, ai voli delle rondini, alla brezza che disperde il fumo dei comignoli. Lontano, oltre i tetti, in una atmosfera dorata, la Cupola di San Pietro. Il Tecnico si rivolge ancora all'ingegnere e gli parla concitatamente, si indovina che cerca di persuaderlo alla bellezza e alla bontà della vita. Ma l'ingegnere, che lo guarda sempre fissamente con uno sguardo stranamente dolce e attonito, lo scosta garbatamente con un braccio e avvicinandosi alla ringhiera del balconcino vi poggia ambo le mani, si piega, si sporge in avanti come per inchinarsi di fronte alla visione del tramonto e poi si lascia andare nel vuoto.

L'atto è stato così dolce ed imprevedibile, che il Tecnico non fa in tempo ad impedirlo. Ma ecco che con sua immensa sorpresa l'uomo non precipita, ma percorso il piccolo tratto sopra la strada come in volo plané, cabra in tempo per evitare il cornicione dell'opposta facciata e leggero come un gabbiano si libra sui tetti e le terrazze, si allontana, via via rimpicciolisce contro la luce del tramonto, già non è più grande delle rondini che in mille cerchi volano attorno.

Il Tecnico dopo aver guardato un istante, si volge verso l'obbiettivo e con un sorriso:

« Signori e Signore » dice « abbiamo scherzato. Un uomo che vola? L'ingegner De Paolis era certamente un uomo degno di volare. Direte che è assurdo, impossibile, una fantasia, un trucco: gli uomini non volano. Ebbene Signori, abbiamo scherzato. Tutto ciò che avete visto fino adesso, tutto è

STALAG 17 di Billy Wilder



« Stalag 17 » diretto da Billy Wilder, con William Holden, Don Taylor e Otto Preminger (Paramount)



Billy Wilder, in bombetta, mentre dirige William Holden in una scena del film « Stalag 17 »

LA GUERRA DEI MONDI



« La guerra dei mondi », tratto dal romanzo omonimo di H. G. Wells e prodotto in Technicolor da George Pal è diretto da Byron Haskin e interpretato da Gene Barry e Ann Robinson (Paramount)

stato egualmente opera di fantasia, un trucco cinematografico, un simbolo. Perchè la solitudine di ciascuno di noi, mia, tua, vostra, è un inviolabile mistero. Giustamente la legge la difende. Anche se un esperimento come quello che abbiamo mostrato fosse stato reale e possibile, noi non avremmo capito niente di ciò che passa nel cuore dell'uomo. La realtà, da sola, non sembra neppure misteriosa. E' ottusa, smorta, inespressiva. Soltanto l'immaginazione ci può accostare alle segrete verità che abbiamo mostrato. Ed è proprio questo mistero, di ogni uomo con se stesso, di ogni uomo con la sua coscienza, ciò che rende l'uomo diverso dagli altri animali. La vita delle formiche e delle api si può studiare. Quella dell'uomo si può soltanto immaginare. Degli attori possono riprodurre questa immaginazione, fingersi uomini veri. Ma i veri uomini, i singoli individui nella loro realtà fisica, morale, anagrafica, devono essere rispettati. Ho l'onore di presentarvi, nell'ordine in cui sono apparsi su questo schermo, gli attori e le attrici che hanno interpretato il nostro film:

Appaiono uno dopo l'altro davanti all'obiettivo gli attori che si inchinano e ringraziano con un sorriso il pubblico, come alla ribalta, e la voce del Tecnico dice i loro nomi.

Intanto il nostro sguardo si allontana progressivamente. Innalzandoci nel vuoto, alle smisurate pareti che ci sfuggono davanti, su, fino alle alte, fitte capriate, ci rendiamo conto che non ci troviamo in un vero albergo, ma in un teatro di posa. Lontanissima, costruita in mezzo al teatro, circondata dai grandi cavalletti, dai ponti, dalle lampade, nell'intrico dei cavi, nel fervido lavoro dei tecnici e degli operai, è apparsa, come un dado di luce, la camera 207.

MARIO SOLDATI e CARLO MUSSO

Vittorio De Sica, regista

di

ADA SABBADINI

Ogni forma espressiva ha il suo linguaggio rispondente a intrinseche esigenze; così l'opera cinematografica composta di elementi meccanici, col concorso di svariati operatori, di attori, e dell'autore del soggetto, può acquistare valore solo attraverso lo stile che trasformi tale complesso di mezzi nell'unità di una individuale concezione. Considerando come da sì enorme complessità tecnica possa sorgere un'opera unitaria, si misura quale importanza abbiano il ritmo, le inquadrature, le sequenze, punti fondamentali di tale trasfigurativo linguaggio. E l'unità viene solo dal regista, quando sia capace di realizzarlo, l'impronta durevole la dà soltanto lui che di quel meccanismo si serve per rivelare un'ispirazione. Anche il più mirabile attore è nullo se male utilizzato dalla regia.

La produzione del cinema necessariamente dipende dal fattore economico, dalla speculazione delle case produttrici. Ed ecco la condizione: creative espressioni individuali legate a questi interessi d'industria e commercio, e questi a loro volta legati al gusto e alle esigenze del pubblico per ritrarre il necessario guadagno. Il cinema attraversa ora momenti alquanto scabrosi per un giro di cause non facili tutte ad analizzare, ma dove il fattore economico ha certo la sua grave importanza.

C'è in Italia un grande regista, alto e rigoroso traduttore dell'azione in linguaggio cinematografico, Vittorio De Sica, rarissimo esempio di tale traduttrice purezza. Per De Sica il soggetto non esiste quale richiamo per se stesso, ed egli sceglie solo argomenti che gli diano modo di compiere l'opera col seguire una propria visione. Si direbbe anzi ch'egli sia tratto a scegliere l'opposto di quanto può attirare un superficiale gusto del pubblico, cioè respinga elementi già in parte formati, già legati a consuetudini, a illusorie piacevolezze, per abbandonarsi interamente all'esercizio stilistico, per giungere a una maggiore libertà e originalità d'invenzione. Non spunti romanzeschi, né elementi amorosi e passionali, nessun intreccio che prevalga, nulla che abbia in sé motivi di allettamento nel soggetto.

Basti considerare i suoi tre film «Ladri di biciclette», «Miracolo a Milano» e «Umberto D.» per vedere come la materia da svolgere divenga interamente cammino verso una bella mèta dello stile. Tutti e tre questi film lo esprimono in modi tipicamente diversi tra loro; così mentre «Miracolo a Milano» è tutto un moto di masse, gli altri due rappresentano la rispettiva isolata storia di un uomo. In «Ladri di biciclette», che ha la sua sottile conclusione morale, l'azione si svolge in un equilibrio ritmico dov'è un

Di Ada Sabbadini, moglie dell'illustre umanista Concetto Marchesi, esce in questi giorni per l'editore Nistri-Lischi nella collezione diretta da Francesco Flora, «Umanità e favola nell'Arte di Shakespeare (Amleto, Macbeth, Otello, Re Lear)».

uomo che per tutta la durata dell'azione si muove, gira, va, viene, guarda, cerca, per scoprire chi gli rubò la bicicletta: furto che lo porta alla miseria e lo riduce in uno stato ossessivo per cui tutto riconduce a quel punto, tutto ha quello scopo e quel pensiero. Ma tale tensione regola, varia, colorisce il procedere dell'azione, ricomponendosi in armonia di accordi formali per cui quel motivo fisso viene espresso per quanto superato. E vi s'aggiunge il felice elemento costruttivo di quel bambino.

Questo film contiene una singolare indicazione dello stile, ch  senza il suo pieno realizzarsi in linguaggio cinematografico non si potrebbe immaginarlo sullo schermo: troppo ristretto e chiuso; mentre cos  realizzato   all'aperto, in piena aria.

Una sorpresa del cinema: « *Miracolo a Milano* ». Vera originale invenzione perch  completa improvvisazione di elementi nuovi senza alcun appoggio di tratti che gi  abbiano un carattere e una consuetudine; ugualmente nuovi per se stessi, nuovi per il modo di comporsi in unit . Anche qui si   lontani, anzi remoti, da ci  che invade e opprime la produzione di questo periodo; cos  non i soliti ormai insopportabili baci, intrecci da commedia, disordine di scene, movimenti senza alcun ritmo, rumore di parole: ci   dialoghi senza disciplina alcuna. A questo film si accompagna purtroppo una vergogna che denuncia talune tristezze del momento presente: la sua sparizione dagli schermi dove infuria invece ci  che l'attuale produzione getta a valanghe sul mercato.

Il movimento di quel campo di baracche che potrebbe ridursi a una confusione, a un fastidio di chiasso senz'ombra di interesse,   invece regolato da un ordine, da una struttura che avvince, e dove motivi di brio e di comicit  si rivelano attraverso il senso di umanit : uno nell'altro. E il miracolo si compie davvero, giacch  il realismo di quei baraccamenti, di quei pezzenti con le vesti a brandelli, di quei tocchi che sorprendono la miseria nella sua squallida nudit ,   inteso ed espresso in modo tale per cui l'irrealt  di quegli stessi che montati sulle scope voleranno per il cielo, ci appare in perfetta fusione.

E ancor pi  si rivela l'eccellenza costruttiva considerando che le figure non si trasformano per nulla alla fine, ma le vediamo nell'aria ugualmente vestite e calzate: realismo acuto di un paio di scarpe con cui si cammina, portate nel cielo... Questo si fa possibile perch  le due parti, quella veristica e quella fantastica, sono nella stessa atmosfera rappresentativa, quasi fosse la medesima cosa vedere uno straccione trascinarsi in terra, per la strada, e vederlo volare sulla piazza del Duomo di Milano!

Non v'  traccia di prolissit , di peso nel procedimento; ogni scenetta   viva e racchiude un significato, e se ne sente lo stretto legame di una successione compositiva. La venuta del ricco che vuol comprare il terreno, poi lo sprillo dell'acqua e lo scompiglio che ne segue, la gita di quei poveri alla casa del ricco in citt , l'affacciarsi tra le baracche e la furia del vento quando le porta via, quel continuo traffico, quel moto di masse, tutto acquista forza costruttiva e si compone in equilibrio di forme e contrasti.

Cos  la perdita del terreno venduto, l'inizio della fase miracolosa coi poveri riccamente vestiti e gli oggetti piovuti dall'alto, e gli elementi ameni e buffoneschi che vi succedono, e infine la soluzione dei gruppi volanti, ogni cosa si unifica in un significato di altezza e di bont , risulta dalla missione di Tot  il buono, cui viene data dallo Spirito della madre la miracolosa colomba. Cara figura che nella sua naturalezza di ragazzo racchiude quella

miracolosa potenza trasmessagli, e il cui costante dolce sorriso è veramente il sorriso della Bontà.

Totò sempre presente sostiene l'azione nel suo carattere di miracolo che ne forma il soggetto, e vi porta un simbolo di misericordia umana, cui s'accompagna un innocente, fresco, scherzoso umore di ragazzo; e da ciò trae il film la sua singolare nota dominante. Nell'azione circola uno spirito tra ameno e comico, luminosamente comico, in contrasto con l'ambiente di miserie e di pene: contrasto che ne impronta lo stile con vera coerenza dall'inizio alla fine.

E durante l'azione si può sostare in episodi vari di vivo interesse: così quello del giovane che voleva suicidarsi, e poi torna a voler vivere. E sempre sotto la dolce azione di Totò che ogni momento trasforma in bontà: per cui se mentre corre vede uno che zoppica, lui pure finge di camminare male.

Vi sono inquadrature dov'è un acuto sentimento delle cose; ad esempio quando Totò bambino segue la madre in quel povero carro funebre, in uno squallore di periferia... Il rumore duro e pesante del carro che riempie l'aria in quei tratti di deserte strade, il passo del bambino che segue, formano il senso del dolore in una armonia per cui il paesaggio sembra il naturale sfondo di quel triste andare.

Film di internazionale successo, cui inneggiavano le riviste straniere, premiato, poi scomparso quasi subito dagli schermi italiani. Non si comprende quale possa essere la causa di tale avversione verso una così eccezionale affermazione del cinema italiano; forse il grossolano errore di trovarvi elementi di propaganda che non esistono. Si vede quella ingiusta miseria che c'è nel mondo, l'intervento di quel ricco che acquistando il terreno lascia quei miseri senza tetto; ma tutto è sentito in modo aperto a un senso di verità, di umana carità, senza durezza polemiche, e sui vari aspetti di quelle cose emerge e domina la Bontà, simboleggiata nella amorevole figura di Totò il buono.

Vi sono dei momenti sui quali il carattere dell'azione manda veri brillanti sprazzi di quel suo spirito insieme commosso ameno e vario: ad esempio i poveri che si accostano al ricco, si divertono e quasi un poco fraternizzano con quel signore, con piacere lo visitano nel suo palazzo; e poi la comicità di offrire a quei miseri affamati una tazza di the aristocraticamente servita! Vi è poi l'arrivo di quei gruppi di guardie, coi mantelli neri, venuti per cacciare i poveri dal campo ormai venduto, che avanzano gesticolando e cantando come fossero su una ribalta, tutto un moto stupendamente ritmato in un ordine che sa di musicale. Miracolo della colomba, per cui così si risolve quel duro intervento poliziesco...

Chiunque può godere questo film senza incontrare alcun ostacolo nella sua materia, se abbia gusto, comprensione, sensibilità. De Sica apre, sì, la strada al senso di giustizia sociale, ma senza i limiti della propaganda, tediosi in qualunque direzione essa sia; la apre in una rappresentazione di umani e nobili intendimenti, in un'aspirazione al bene e alla giustizia. Si ricordi in «Ladri d biciclette» (purtroppo anche questo sparito dallo schermo, che le porte pare si chiudano ai film veramente di valore) è un povero che ruba la bicicletta a un altro povero!

E ancora una prova del potere stilistico ce la dà quell'altro film «Umberto D.» anch'esso relegato in soffitta. «Umberto D.» rappresenta la storia di un uomo vittima di talune condizioni sociali che certo nessuno può negare. Ma se il film sviluppasse solo il programma di mostrare il

dramma di un pensionato che non sa come vivere, che da tali disposizioni amministrative trae necessità di morte, sarebbe troppo difficile a sopportare anche provando un'immensa pietà per simili circostanze della vita; anzi proprio il senso di pietà lo renderebbe ancor più duro. Argomenti questi da trattare in altro modo e in altro luogo quando si voglia presentare con uno scopo il brutto della realtà.

Protagonista è un pensionato che non può vivere con la misera pensione che gli spetta, non può pagare la pigione, insomma cede sotto le dure condizioni della sua sorte: e sta pure per stendere la mano... Uno stato triste e misero, senza avvenire, espresso nella sua verità, che però esce dai limiti di una oppressiva rappresentazione il cui tema sia soltanto la protesta: questa vicenda diviene una storia umana, vissuta coi suoi chiaroscuri e i suoi necessari respiri. Un uomo posto dalle condizioni di durezza a sopprimersi: pensiamo cosa sarebbe il film se non uscisse in nulla dal tema della protesta!

Umberto D. vuole uccidersi, e sta per gettarsi sotto il treno tenendo stretto a sé il suo adorato cane, l'unica cosa cara che lui ha ancora al mondo, che per mancanza di quei mezzi non riuscì a sistemare onde lasciarlo vivo dopo concepito il tragico proposito.

Quando il treno sopraggiunge, il cane si svincola con violenza strappandolo così al suicidio. E quel cane che lo riporta alla vita è come un simbolo di qualcosa che continua e vince. E la figura della vittima sociale appare alla fine un uomo animato che corre dietro al suo cane — che dopo l'episodio lo guarda con diffidenza e lo sfugge — per riaverne l'affetto e la gioia. La vicenda si conclude così: invece che in uno squallore di morte, in un giardino dove son bambini che giocano, e in quel viale pieno di sole la figura che avanza animata di brio, non dà il senso della fine, ma di una continuazione e di una ripresa.

Anche lo svolgersi dell'azione, quel contrasto con le scene nel salotto dove si ride e si suona mentre Umberto D. s'addormenta triste allo sgomento, la servetta in stato di gravidanza che fa all'amore, gl'incontri con gli amici dove la desolazione della pena si combina con frizzanti, divertenti elementi di verità psicologica; e poi lo scatto tra l'aria cupa del tentato suicidio e il chiarore del ritorno alla vita, formano un equilibrio per cui la chiusa penosa vicenda si compone in larghezza di umano sentimento, e la tristezza si arieggia per quei valori che sopravvivono ai realistici limiti del soggetto. Pur sentendone pienamente la verità della grande pena, si può veramente godere questo film.

L'analisi critica se sia condotta secondo le regole, mostra la differenza riconoscibile innanzi tutto nel senso di durata per cui il primo si può sempre continuare a vedere, anche a distanza di tempo, mentre l'altro può esaurirsi appena arrivati al punto in cui si cominciò a vederlo!

Se le scene, l'azione delle figure, le parole, i sentimenti, non siano tradotti in forme individuali di linguaggio, ricreati nello stile, del cinema resta solo una serie fotografica di cose che dopo viste non dicono più nulla, di suoni senza significato, se manchino del segreto costruttivo che le rinnovi in una continuità espressiva.

Nell'attuale periodo via via più s'aggrava il disinteresse per gli elementi della durata, in tutti i campi, e la critica vi ha molta parte. Un tempo, e non lontano, nel giudicare i film anche la critica quotidiana indicava, precisava i valori inerenti alla trasfigurazione stilistica; ed era di continuo rilevato

il ritmo, che è tra i suoi massimi segreti: termine oggi così trascurato, talora dimenticato.

Oggi la critica, in particolare quella giornaliera, fa il riassunto della trama, dei temi, degli intendimenti morali e sociali, della psicologia, indugia su taluni problemi, su taluni atteggiamenti d'attualità, ad esempio il neo-realismo; ma alle qualità che rendono un film duraturo o effimero, qualunque ne sia il soggetto e il carattere, ben poco o nulla si accenna. Si accenna a qualche pecca, ma restando sempre nel soggetto. La conclusione, nei giornali, è quella desiderata dalla cassetta del cinema: così si conclude che il lavoro si sostiene, o si sostiene abbastanza, che ha parti piacevoli, commuove, o diverte, che gli attori rispondono bene, e così via. Insomma riassunto che invita il pubblico a vedere tutti i film, lasciando largo margine alla curiosità, alla prospettiva di divertirsi; critica da considerarsi come muta quando rinuncia a rilevare presenti o assenti i valori essenziali, i soli che dovrebbero interessarla.

Le opere di valore sono naturalmente rare in ogni tempo, e pretendere di vederne apparire spesso sullo schermo significherebbe proprio negarne l'essenziale qualità. Ma l'attuale produzione pur rispondendo a tale regola, sembra però anche uscire da quella via maestra tracciata dai rappresentativi valori dello stile, e disperdersi in viottoli in fondo a cui non s'intravede alcuna vaga mèta: produzione che nel suo carattere generale appare tratta — anche se presa in temi impegnativi — a seguire il gusto corrente con abbandono alla azione sciolta, raccontata, chiacchierata, varia, mossa, così... come fossero cose della realtà cui si assiste dal vero.

Perciò, oltre a un'assenza di realizzazione, le cui cause sono giustificate dallo stragrande numero di film quanto dalla naturale rarità di quei valori, ancor più s'avverte un'assenza di aspirazione a quei più alti fini, quasi s'andasse via via spegnendo il luminoso miraggio di comporre l'opera in bellezza e durata di stile.

ADA SABBADINI

Nel prossimo numero continua l'inchiesta di G. L. Rondi sul cinema italiano e termina il saggio su « Tristano e Isotta nel cinema » di Barthelemy Amengual.

NOTE E CORSIVI

Riforma della censura?

Il recente dibattito sulla censura cinematografica mi suggerisce qualche riflessione, di sapore un po' autocritico, che mi pare possa costituire una premessa alla discussione, se essa vuol effettivamente approdare a qualche cosa. Qualche cosa significa l'abolizione della censura e non la sua riforma. Per un ovvio motivo, che la censura, per la sua sola esistenza, determina immancabilmente un'autocensura nei produttori e nei realizzatori di film. Per l'ovvio motivo che un film costa diecine e diecine, e a volte anche centinaia di milioni e nessuno vuole rischiare di veder volatizzare così enormi somme come avverrebbe se il film fosse bocciato in censura. Il fatto che la censura esiste non sembra grave a chi, giudicando dall'esterno, osserva che pochissimi, o nessun film ha avuto un totale divieto di circolazione: la censura è dunque, essi male argomentano, discreta e comprensiva. Niente affatto: significa solo che la censura, come nel mondo del cinema tutti sanno, determina un'autocensura; determina cioè nei produttori, ed anche, più che non si creda, nei registi, uno studio non solo per sapere in precedenza se il film è o no gradito alle autorità governative e a quelle ecclesiastiche, ma anche uno studio per interpretare i desiderata di quelle autorità. E la cosa non deve far meraviglia giacché oltre allo spettro della censura esiste, come contropartita, la possibilità di ottenere o meno, crediti cinematografici, che, come è noto sono monopolio di una banca, e naturalmente della Banca Nazionale del Lavoro, esiste la possibilità di avere premi (sotto forma di storno o rimborso della tassa erariale) e di averli in misura maggiore o minore a seconda del parere di commissioni che, per avere una parvenza di composizione democratica, non cessano di essere nelle mani dell'autorità esecutiva.

Solo l'abolizione della censura e un diverso sistema di difesa del cinema (tassa sul doppiaggio in luogo di premi) possono assicurare alla cinematografia italiana, quella libertà che non è una vana parola, nonostante che sia una parola che serve a troppi a coprire troppe cose.

Dunque non riforma, ma abolizione della censura.

Ma, si dirà, questa è una richiesta assurda: il cinema, forma d'arte che sia, è un mezzo terribilmente potente di persuasione e di propaganda, è un mezzo troppo suggestivo per poter esser lasciato all'arbitrio di chi può servirsene a scopo unicamente speculativo e che sia disposto a subordinare a questo interesse ogni altro, sia di natura artistica che di natura morale.

Sta bene. Fu una gioia grandissima, nei primi tempi della cinematografia quella di scoprire che il film dotava finalmente l'umanità di un'arte veramente popolare, un'arte, si diceva, che per la prima volta nella storia, non è monopolio (nel suo godimento e nella sua comprensione) della classe dominante. Un'arte — l'ho scritto anch'io — che non necessita nello spettatore di un preventivo e preliminare apprendimento del suo particolare linguaggio, o meglio, del linguaggio delle singole opere. L'enorme popolarità del film, le sale rigurgitanti, l'immediata comprensione da parte del pubblico più vasto giustificavano quest'idea. Le famose servette e i soldatini, quel glorioso pubblico degno di Shakespeare, che scopriva la grandezza di Charlot,

prima che la critica si accorgesse che uno dei fatti artistici più grandi della nostra epoca era nato, giustificavano questa tesi.

Queste osservazioni avevano fatto cadere anche il sottoscritto a indulgere ad un errore estetico, nel quale erano caduti in molti e del quale in genere io mi ero mantenuto immune ed anzi avevo apertamente combattuto. Quello per cui il cinema è un'arte diversa dalle altre. Allora era inutile combattere l'idea di uno *specifico filmico*; se poi io stesso dovevo ammettere una così radicale differenza tra il film e le altre forme d'arte, una particolare *suggestività*, una *impossibilità*, per il pubblico del film a sottrarsi alle *suggerzioni* dello schermo.

Quelle constatazioni nascevano da un'esperienza, che bisognava capire, sarebbe stata circoscritta nel tempo. E stridevano con la mia affermazione recisa, un po' audace in tempo fascista, come quella che io facevo nel mio primo scrittarello sul cinematografo (in « Cinematografo » di Blasetti, 1930) che « la censura cinematografica è la negazione del cinematografo ».

La suggestività del cinematografo dipende dall'ingenuità acritica di chi contempla il film; è lo stupore, non del mezzo tecnico, ma l'ignoranza del mezzo tecnico, che dà alle immagini dello schermo l'illusione della realtà e della verità. Nei primi tempi del film un treno che venisse verso la sala faceva fuggire il pubblico, più tardi, in Sicilia se non erro, ci fu un carabiniere che sparò una pistolettata contro il *cattivo* del cineromanzo cui assisteva.

Oggi nessuno spara più contro lo schermo in nessuna parte del mondo. E' semmai lo schermo che spara sul pubblico, anzi bombarda il pubblico cercando di suggestionarlo. Ma non ci riesce più. Il cinema è ormai veramente un'arte, e, se non sempre considerata e apprezzata per tale da tutto il pubblico, non è più certo una *illusione* irresistibile.

La riprova è data dal fatto che l'industria americana lancia il film a tre dimensioni, che dovrebbe riconquistare al cinema la perduta *irresistibilità*, che dovrebbe ripiombare il cinema al rango di *paenopticum suggestivo*.

Che il fenomeno non sia nuovo, né unicamente caratteristico del film lo dice una frase che si sentiva dire ancora fino a qualche anno fa: « è vero come un libro stampato ». Oggi una verità simile ci fa sorridere, dopo il diluvio di bugie che la stampa ci propina quotidianamente. Ma la frase a pensarci indica una situazione, che è stata, anche se oggi non è più: la situazione per cui la stampa aveva una forza suggestiva, una potenza persuasiva alla quale il pubblico non era in grado di resistere.

Oggi esiste, bene o male una libertà di stampa. La stampa è uscita di minore età.

Mantenere una censura cinematografica è offensivo per il cinema che anch'esso è uscito di minore età, e per il pubblico, che è in grado ormai, tutto, di sottrarsi alle suggestioni dello schermo.

UMBERTO BARBARO

Soprattutto dei buoni soggetti...

In un salotto dell'albergo Excelsior, a Roma, a un gruppo di ammiratori messo insieme Dio sa come, che gli chiedeva affannosamente il suo segreto per fare del cinema, Clarence Brown, il volto biondo color della birra sotto i capelli biondo cenere, un po' gonfio, lo sguardo pigro, acquoso, e una leggerissima espressione di noia sul volto: « Quel che occorre soprattutto al cinematografo — disse — è dei buoni soggetti ».

Le età del cinema si seguono una dietro l'altra, e venne prima quella beata infanzia del film d'intreccio, d'avventure e della comica finale, in cui il protagonista principale del cinema era il cinema e nessuno lo sapeva, tanto il fenomeno era anonimo e incosciente.

Seguì la seconda età, quella dei divi, e durò sino a quando gli scrittori francesi d'avanguardia non si decisero a dare un'estetica al cinema americano. Poi venne l'età del regista. La formula: l'autore di un film è il regista, diventò vangelo. Adesso siamo in piena era del direttore di produzione: Zanuck, Selznik, Korda.

Alcuni dei migliori registi, per tenere il mestolo in mano, si sono fatti essi stessi direttori di produzione. Ed è il caso di Alessandro Korda. Altri non trovano da battere un chiodo, e li hanno messi in pensione: Stroheim e King Vidor. Che è successo dunque? S'intende che tutte le divisioni sopra elencate vanno intese con un largo beneficio d'inventario. Esistono i cattivi film ed i buoni. Ed è tutto.

Quello che c'è di enormemente interessante nel cinematografo è appunto questo: che l'estetica non è ancora riuscita a risolverne in pieno il problema della responsabilità. A malapena si è trovato al film una sorta di padre putativo: il regista. Il fatto si è che il cinema è un prodotto di collaborazione: tale e quale come il giornale. Si comincia a poter giudicare il cinema dopo il montaggio: il montaggio è certamente la « forma » del cinema. Una cosa analoga accade per il giornale dopo l'impaginazione. Chi ha qualche pratica di giornalismo moderno converrà subito con me che l'impaginazione di un giornale è un vero e proprio « montaggio ». Presuppone una certa quantità di « notizie » e di « pezzi » composti, una certa scelta e cernita di questi, persino un « taglio » delle notizie. Voglio dire con questo che le due « forme » della modernità, a non contare la radio, sono giustappunto il cinema e il giornale.

Accade per i film quel che accade nel giornale: o trovano un equilibrio, una « forma » o diventano brutti. Il giornale e il cinema sono fatti da masse per le masse: in questo è la loro potenza e proprio in questo è la ragione della loro popolarità.

Si noti bene che la collaborazione e l'equilibrio nell'antico giornalismo come nel primo cinema si raggiungevano alla buona, secondo un sistema patriarcale e familiare. Le specializzazioni sono sopravvenute con l'avvento del cinema e del giornale come industria.

De Foe, che è il padre del giornalismo moderno, scriveva la sua *Review* dalla prima parola all'ultima; e come era un formidabile poligrafo, e cioè un romanziere nato, apparivano nella rivista articoli di politica, di storia, di letteratura, di cronaca, di economia, notizie sui mercati e sul movimento del porto di Londra, sulle navigazioni delle navi, sulla vita delle colonie, ogni cosa scritta da una sola persona sino all'angolo dei pettegoleggi, che si chiamava « Scandal Club ».

Dal tempo degli enciclopedisti in poi i giornali e le riviste vengono messi insieme da gruppi e da consorterie di persone: da jacqueries, come si dice. Sin che si arriva gradualmente a Gordon Bennet e al primo *Corriere della Sera*.

Le cose, al cinematografo, andarono esattamente nella stessa maniera. I primi film americani venivano girati alla meglio su un « brogliaccio » che era molto simile allo « scenario » della commedia dell'arte, da delle compagnie di guitti, di saltimbanchi, i cui membri provenivano per la maggior parte dal circo e dal teatro di varietà. I film s'andavano a girare all'aperto nei

terreni vaghi intorno a Los Angeles: queste jacqueries di attori e di operatori cinematografici, che erano dei fotografi falliti, vivevano tutt'insieme, mangiavano alla stessa tavola, dormivano in baracche, una occupata dagli uomini e l'altra dalle donne, si sposavano tra di loro, e obbedivano, secondo le leggi delle società primitive, a una strettissima moralità. Da una di queste compagnie, di queste fraterie, è venuta fuori Mary Pickford.

Un tal modo di vivere il cinematografo, ha avuto in America una esistenza molto lunga. Del resto si pensi alle compagnie dialettali, in Italia, a Scarpetta padre. Si pensi ad Emilio Ghione e alla Sambucini. Ghione era autore, sceneggiatore, regista, attore, e sua moglie prima attrice.

Allo stesso modo erano organizzate le compagnie americane delle film comiche. La frateria di Mack Sennet and his players, di Hall Roach and his players. Queste ultime due sono state le grandi università degli attori e registi americani.

Per difendersi dall'invadenza, dalla puerilità, dalla nevrastenia, dalla mancanza di equilibrio dei mattatori, gli industriali del cinema crearono non già la persona, ma l'autorità del regista. Passa qualche anno e siamo alle solite. Al divismo di Greta Garbo si oppone quello di Stroheim, alla prepotenza di Joan Crawford quella di Pabst, alle esuberanze di John Barrymore o di Douglas padre quelle di Von Sternberg. In breve era nato un altro divismo. Stroheim gira decine di migliaia di metri per MARCIA NUZIALE e non riesce a « montarlo ». Conseguenza: la « pezza » di LUNA DI MIELE. Questo secondo film comincia, è notorio, con un pezzo del primo riportato al principio. Dove sono la misura, la sobrietà, l'eleganza di FEMMINE FOLLI?

Pabst monta la macchina-torre di DON CHISCIOTTE: da questa precipita in compagnia dei suoi finanziatori. Nessuno vuol più affidargli la direzione di un film, in Europa. Parte per Hollywood, ma anche lì non troverà miglior fortuna. Quanto ad Eisenstein, riguadagna la Russia, richiamato d'autorità lasciando ai suoi finanziatori esterrefatti 60 mila metri di negativo. Da questo vien fuori THUNDER OVER MEXICO. La storia di Von Sternberg è fin troppo nota. La sua decadenza comincia a mostrare i primi frutti marci con l'IMPERATRICE ROSSA. Sternberg non « racconta » più, descrive. Il film è una superba e truculenta antologia di « pezzi » staccati, quadri, nature morte. La sua versione di DELITTO E CASTIGO è talmente libera che bisognò persino cambiarle il titolo. La stessa storia era accaduta per LA FEMME ET LE PANTIN. Ridotto da Dos Passos a un racconto cinematografico, Sternberg va ancora più in là, con la complicità della psicanalisi. Operatore egli stesso dei suoi film, l'obbiettivo lo tradisce. E' come se l'occhio di vetro della sua « camera » s'ammalasse d'anastigmatismo.

Dopo il 14 LUGLIO René Clair passa la Manica e va a fare atto di costrizione davanti ad Alessandro Korda. Diventa un buon regista della « produzione industriale ». Qualche cosa finisce, in mezzo ai tonfi di questi clamorosi fallimenti che mettono a rumore il campo degli industriali veri e propri. Il mito del regista.

Ai primi sintomi di questa decadenza del regista, che andava di pari passo con la decadenza delle « stelle » e con la riuscita sempre più cattiva dell'industria cinematografica (eh già, il box-office: la cassetta) i produttori corsero ai ripari. Ripari frettolosi, che non sempre riuscirono ad evitare il fallimento di più di una grossa casa. E così una nuova stella brilla alla luce delle lampade ad arco: un astro opaco, un satellite, ma una stella, comunque: il Direttore di produzione. Sino a quel momento il Direttore di produzione era stato relegato, tolte poche e onorevoli eccezioni, in una parte di secondo piano.

Era una specie di grande contabile, di cassiere generale, il ragioniere capo, di segretario principale. La testa di turco, il vecchio gerente responsabile, il Deferente De Amicis, su cui si sfogavano in eguale misura la parsimonia degli industriali e la pazzia scialacquatrice dei registi di genio.

Prodotto della crisi, e della ferrea legge dei « costi », il Direttore di produzione vien chiamato a salvare l'industria. Chi è? Un vecchio regista che ha procurato sempre buoni affari, ma più spesso un giovane produttore indipendente, di quelli che lavorano « alla scarsa » e, se le cose gli vanno bene, ottiene che di distribuire il suo film s'incarichino gli Artisti Associati.

E' il giovanotto dell'ultima generazione su cui la megalomania dei divi, attori e registi, non riesce a far presa. E' l'uomo che ha scoperto che « per fare del cinematografo ci vogliono delle buone storie ». Buone storie, e cioè buoni soggetti, sceneggiatori, dialoghisti. Ma che succede? « La sceneggiatura definitiva è il film ». Ma che aria tira? C'è dunque un po' di posto per chi sappia tenere la penna in mano? O si deve continuare a fare i conti con i Direttori in gambali e in mantello nero? Niente più divi. Film corali: tre o quattro cinque « stelle » per ogni film. Che non ci si parli più di Sternberg. Ma, e sin da questo momento, di Ben Hecht, e Charles Mc Arthur, di Joe Swerling e Robert Riskin.

Ed è press'a poco di questi giorni un paio d'anni fa, che Clarence Brown portava a Roma la parola d'ordine di Hollywood: « Quel che occorre soprattutto al cinematografo è dei buoni soggetti ». Queste parole, valide in tutta Cineslandia, ci sembrano specialmente adatte per il cinema italiano, il quale, nonostante tutto, è il solo che ci stia a cuore.

GIAN GASPARE NAPOLITANO

CINEMA BIBLIOTECA

(A cura di GIUSEPPE FERRARA)

CINEMA EUROPEO, di Enrico Giannelli.

Per molti lati riallacciandosi al suo *Lineamenti di Economia Cinematografica*, del quale il presente libro sembra proseguimento e completamento, Giannelli affronta un problema di grande attualità: il disagio economico venuto a crearsi in seno alle cinematografie europee, sembra avere come unica soluzione l'accordo o meglio l'unione organica di tutte le produzioni. Esporre i motivi di tale disagio, e dimostrare l'attualità, anzi la necessità d'un cinema europeo economicamente unito, questo è il compito che Giannelli si prefigge di risolvere; l'autore non si limita dunque a prendere coscienza dell'odierna situazione cinematografica in Europa e a documentarne la crisi, ma anche ne sollecita la soluzione pratica: « Fra tanti problemi, fra situazioni talvolta anche contraddittorie, è necessario mettere a fuoco le mètte da raggiungere (pag. 103).

Il libro, che è corredato di molti disegni, tavole e tabelle illustrative (riportando e paragonando infiniti dati economici: per esempio, riguardando al numero dei film annualmente prodotti dai maggiori paesi europei, la tavola 2 illustra come l'Italia sia dal 1948 in continua ascesa, Francia e Germania vadano stabilizzandosi, Gran Bretagna regredendo, ecc.), ha il gran pregio d'essere convincente; anzitutto per l'aver proposto una istanza che la stessa realtà dei fatti richiede, poi per il rigore e il criterio dimostrativo col quale tale istanza è stata sostenuta: comunque lo si voglia considerare, *Cinema Europeo* non può non essere apprezzato per la sua scientificità, per il suo metodo positivamente costruttivo. L'opera fattiva che il Giannelli sta conducendo nel campo della economia cinematografica (alla sua direzione è affidato, dalla istituzione, l'Ufficio Studi Economici e Statistici per la Cinematografia) va qui sottolineata.

Ma procediamo all'analisi del volume. Dopo aver convalidato la possibilità dell'avvento d'un Cinema europeo, sia dal lato politico che economico e extraeconomico, e dopo aver affermato che la « chiave » della unione europea è nel film, « strumento ineguagliabile come mezzo riavvicinatore delle genti » (pag. 30), l'autore passa a considerare le attività internazionali della cinematografia, che scinde in *culturali*, promosse dai festivals e da varie organizzazioni (qua-

li CIDALC, Film Club, ecc.), ed *economiche*. Per questo aspetto, bisogna tener presente che « oggi non vi è mercato sufficiente a conferire, di per sé, la convenienza a produrre film, nè vi è produzione sufficiente a soddisfare il fabbisogno del proprio mercato ». I due concetti non sono in contraddizione, in quanto, essendo il film sempre un prototipo, ed esigendo il pubblico grande varietà di prodotti, non basta la produzione nazionale a soddisfare questa esigenza. Inoltre le pressioni fiscali che gravano sul film sono tanto onerose che si dovrà cercare all'estero l'equilibrio fra costi e ricavi, non consentito da nessun mercato nazionale: s'afferma quindi, come insopprimibile esigenza, lo *sfruttamento internazionale del film*.

Stabilito questo punto, Giannelli esamina poi da vicino, nel capitolo secondo, che è uno dei più rigorosi, « I problemi economici della Cinematografia in Europa », ponendo in rilievo tutto quanto ostacola e compromette tale sfruttamento internazionale. Anzitutto la mancanza d'un'intesa fra i maggiori e minori paesi produttori, che danneggiandosi a vicenda portano a un *eccesso di produzione*; poi l'esagerata *pressione fiscale* (le imposte non gravano, come normalmente avviene, sul reddito netto, ma sui ricavi lordi, per cui può succedere che per certi film le imposte siano superiori al costo totale del film stesso), per diminuire la quale originalmente il Giannelli propone la costituzione di una *Cassa di compensazione internazionale*; quindi la *Difficoltà negli scambi e nei pagamenti*, nonché la *Carenza di industrializzazione*: la prima dipendente « da faragginosi ordinamenti procedurali » e dalla « disparità dei complessi ordinamenti fra Paese e Paese » (pag. 50), la seconda derivante dalla frammentarietà delle industrie, « che disperdono in tante piccole Ditte le loro possibilità » (pag. 54). Di tutti questi e altri problemi, quali ad esempio *Il diritto d'autore*, *Film a rilievo* e *Televisione*, l'autore vede e consiglia la unica « naturale » soluzione: la « razionale ed armonica integrazione delle industrie cinematografiche europee » (pag. 59). Soluzione che appare tanto più logica se passiamo ad esaminare *Il potenziale del Cinema europeo* (capitolo terzo), dove, fornendo moltissime cifre e dati di vario genere (soprattutto importante la tabella n. 9, nella quale la situazione europea assume evidenza

schematica), il Giannelli formula una chiara ipotesi di particolare importanza: « Supponiamo — egli dice — di immettere annualmente sul mercato europeo il 50% di film di altre origini; in tal caso l'incasso lordo del film-medio europeo relativo allo sfruttamento sul mercato europeo, pur nella situazione attuale, sarebbe di L. 900 milioni (1,4 milioni), cifra non raggiunta oggi da alcun film-medio nel suo sfruttamento in Europa » (pag. 82).

Ora, poichè il 50% del fabbisogno europeo sarebbe di circa 250 film, i maggiori produttori europei, per mantenersi in tale limite, dovrebbero proporzionalmente diminuire il numero di film di produzione annua. In tal modo, non solo si aprirebbe ad altri paesi la possibilità d'una produzione, ma deriverebbe anche un miglioramento nella qualità del film stesso.

E tutto spinge alla soluzione caldeggiata dall'autore: paragonando ad esempio, cifra per cifra, il potenziale del Cinema europeo a quello del Cinema degli Stati Uniti d'America (capitolo quarto), risulta un equilibrio di valori, e la seguente logica constatazione: se « gli Stati Uniti sono riusciti ad assicurarsi convenienti sfruttamenti all'estero, altrettanto, e più facilmente, dovrebbe conseguire la produzione europea in Europa » (pag. 91).

D'altra parte, continua Giannelli, i primi passi verso la Costituzione d'un Cinema europeo economicamente unito, sono già stati fatti (capitolo quinto): la più concreta iniziativa, anche se parziale, è stata l'accordo di coproduzione italo-francese che risale al 1946 (tale accordo prevede « di poter dare ad uno stesso film una duplice nazionalità e cioè, nel caso specifico, considerare uno stesso film italiano in Italia e francese in Francia, ammettendolo in Italia a tutti i benefici di legge previsti per i film italiani ed in Francia a tutti i benefici previsti dalle leggi francesi a favore dei film francesi », (pag. 98).

Sulla stessa falsariga di questo primo accordo son seguiti quello italo-tedesco, quello italo-spagnolo e quello franco-spagnolo. Non solo, ma al concreto progetto di collaborazione europea, formulato nel 1950 dal Presidente dell'Unione Nazionale Produttori Film, Dr. Renato Gualino, son seguite aderenze e caldeggiamenti, soprattutto nell'ambiente francese e spagnolo.

« La volontà di costruire il Cinema europeo non è più, dunque, l'espressione di aspirazioni particolari, ma ha oramai raggiunto l'aspetto di un vasto movimento al quale partecipano Governi e cinematografie nazionali.

E' ora, dunque, di tradurre le aspirazioni in realtà » (*).

Una volta visto, nelle sue linee generali, lo svolgimento del libro, che porta un con-

tributo notevole alla conoscenza dei più attuali problemi della cinematografia europea, e data per valida l'affermazione che è dalla valutazione di tali problemi « che si può iniziare l'analisi indispensabile per raggiungere una armonica e razionale integrazione delle industrie cinematografiche nazionali, al fine di conferire basi solide all'avvento di un Cinema europeo » (pagina 103), resta da notare un limite della pubblicazione stessa. Indiscutibilmente rigoroso dal lato economico, lato che rappresenta del resto la caratteristica del libro — e lo stesso autore constata: « Abbiamo parlato soprattutto di problemi economici, abbiamo espresso esigenze e aspirazioni prevalentemente economiche... » (pag. 107) — il volume a volte trova però, in questo prevalere, nella considerazione d'un cinema europeo, del carattere pratico delle cose, la sua stessa limitazione. Infatti non sempre un problema presenta un unico aspetto, e se la soluzione economica di esso può sembrare ed è, felicissima, la stessa soluzione può non soddisfare gli altri lati del problema stesso. Un esempio: quello della censura, per la quale Giannelli consiglia di stabilire, « a simiglianza di quanto effettivamente hanno attuato i produttori americani con l'istituzione del Production's Code », un regolamento di autocensura tra i produttori europei. Nessuno certo discute i pregi economici del Codice Hays, che in tal senso avvantaggerebbe senza dubbio qualunque produzione: ma è anche noto quanto esso limiti la libertà dell'artista, spesso impacciato e diluendo la forza della sua espressione. Quindi non sembra consigliabile, da un punto di vista non economico, il trapianto europeo di tale istituzione, soprattutto se preme la conservazione di un cinema libero, quale molti paesi d'Europa, nei loro limiti, attualmente possiedono.

Tuttavia, nonostante questi scompensi (del resto assai rari), ripetiamo che *Cinema Europeo* rappresenta un'opera viva e impegnata, d'indubbia utilità e attualità, arrecando un decisivo apporto alla soluzione dei problemi più sentiti della cinematografia internazionale.

GIUSEPPE FERRARA

(*) Il volume è completato da un'appendice comprendente *L'ordinamento legislativo della Cinematografia italiana* (leggi del 26 luglio e del 29 dicembre 1948) che « ha rivelato particolare efficacia tanto da essere stato considerato in altri paesi come una base di studio per la formulazione dei loro analoghi ordinamenti (pag. 111); e dall'*Accordo di coproduzione cinematografica Italo-Francese*, anch'esso riprodotto come « base orientativa », in quanto tutti gli altri principali accordi sono impostati sui criteri informativi di quello.

SCHEDE CRITICHE

Noi donne, Amore in città, etc.

Alcuni film visti di recente meritano più che un esame a parte, un discorso generale e al tempo stesso più indicato a mettere a fuoco certi argomenti critici pertinenti al neo-realismo. I film di cui si intende parlare sono: *Noi donne*, *Amore in città*, *Gelosia*, *Un marito per Anna Zaccheo*, *Villa Borghese*, *Pane, amore e fantasia* e *La passeggiata*. Film che allineano i migliori nomi della nostra cinematografia, da Rossellini, ad Antonioni, da De Santis, a Visconti, da Zampa, a Germi, da De Sica, a Lattuada, a Zavattini. Una rassegna pressochè totale, completata da giovani forze, quali Lizzani, Risi, Fellini, Rascel; ma al tempo stesso un indice, chiaro, preciso, di una involuzione che se ieri poteva passare quasi inavvertita e sommersa, oggi appare piuttosto preoccupante. E mi spiego. *Noi donne*, *Amore in città*, *Villa Borghese*, (e domani *Tempi nostri*, *Cento anni d'amore*, *Amori di mezzo secolo* eccetera) questi film a episodi, denunciano una pericolosa crisi proprio nei soggetti, cioè nel modo di guardare questa realtà che si vuole rappresentare; sembrerebbe, al contrario, una troppo ricca ansia di voler dire certe cose, ma ad un più attento esame non dovrebbe essere difficile osservare come, questo modo di racconto a elzeviro, si esaurisca in qualche piccola idea, senza approfondimento, senza corpo, senza soggetto, cioè. E' un'idea far confessare ad alcune nostre attrici un lato semplice, schietto, sincero della loro vita di tutti i giorni. Ma l'idea è restata lì, i racconti non ci sono stati, non si sono articolate le loro confessioni, che d'altronde sono apparse spesso addirittura troppo insincere e volute. E' un'idea quella di fare rivivere sullo schermo episodi semplici della cronaca di una città, di rappresentare visi e volti nascosti di mille piccoli casi umani — pietose storie, ironiche avventure, triste esistenza ai margini della vita — di rappresentare uomini e cose senza invenzione, realisticamente: ma senza una elaborazione approfondita ogni elemento, da reale diviene astratto, ripetendosi un poco quello che avviene fotografando troppo da vicino un oggetto, un viso, una persona, che perdono la loro realtà proprio in virtù di un eccessivo realismo.

Cosa resta di *Amore in città*? La efficacia di un modo di vedere le cose, una freddezza esattezza cronachistica, e qualche viso disperatamente umano. Disperatamente umano come la piccola bionda disposta a sposare un licantropo pur di uscire dal suo mondo di miseria e la rassegnata Wally, la prostituta di via del Tritone, un volto che vale assai di più di tutte le attrici, che esageratamente alterano la realtà, per esprimersi meglio. (E si pensi alla curiosa impressione che fa la Gina Lollobrigida, quando tenta di imitare la spontanea freschezza di Maria Fiore di *Due soldi di speranza*, quando tenta di apparire naturale caricando grottescamente un personaggio reale, che solo perchè era « reale », riusciva a passare per valido).

Il resto di *Amore in città*, è interessante, ma rimane nel campo dell'esperimento scolastico dell'invenzione non elaborata artisticamente; è bozzetto, frammentario come la storia del ballo domenicale, o la grossolana (ma geometricamente assai abile) passeggiata delle ragazze per le vie di Roma, di Lattuada. Troppo lenta, appesantita da uno sforzo di essere sincera proprio là dove la forzatura del falso era più avvertibile, la storia di Caterina Rigoglioso, nella quale, la poveretta tenta di « rifare » gesti spontanei che le sono costati dolori, con lo stesso inconcludente risultato delle ricostruzioni giudiziarie, ai quali nessuno ha mai pensato di dare significazioni di spettacolo o di rappresentazione.

Con questi due film si sono allineati quasi tutti i registi nominati all'inizio di questa nota: Rossellini, Visconti, Zampa, Franciolini, Lattuada, Zavattini, Fellini, Lizzani, Risi, Antonioni: quale il risultato? Ben scarso date le prospettive, e non ci pare strano, se in effetti il cinema italiano, con queste esperienze, sembri puntare sempre più verso un'allontanamento dalla realtà, o meglio dal neorealismo; che resta, come si è già detto, una esigenza morale, una vivace vitalità di idee, una preoccupazione di guardare la realtà forti di una posizione attiva e operante, appunto per meglio permettere una elaborazione, un approfondimento intensivo di storie umane. Questa preoccupazione sembra, comunque, averla avvertita, meglio degli altri, Giuseppe De Santis, con *Un marito per Anna Zaccheo* film d'continuo, nel quale è dato scorgere parecchie cessioni assai gravi — la storia del

fotografo, il personaggio del pescivendolo, — ma che in compenso presenta due caratteri assai precisi, e una storia d'amore compatta, talmente sincera, appassionata, sentita, da dare un significato profondamente umano al marinaio e alla ragazza. E' una esperienza nuova, di De Santis, approfondire due personaggi in senso psicologico, ricercandone nell'ambiente che li circonda motivi e fermenti per l'evoluzione del loro carattere. Forse, resta poco sviluppato, resta come nell'ombra proprio l'ambiente Napoli, nel quale si articola questa storia d'amore, ma sarebbe un errore non valutare questa esperienza nella sua giusta evidenza. Come sarebbe un errore, non rilevare l'inconsistenza di un film come *Pane, amore e fantasia*, che pure riscuote presso il pubblico un eccessivo entusiasmo. Sarebbe un errore non sottolineare l'influenza negativa che questo film avrà indubbiamente, influenza negativa che si può a sua volta far risalire a *Due soldi di speranza*. Ma là dove Castellani con abile misura e senso delle proporzioni, era riuscito a mantenersi su un tono di equilibrio, Comencini ha ruzzolato dentro il paesanismo più indecente, muovendosi in una falsità tale da farci domandare seriamente, cosa ne sarà del neorealismo se su questa strada di finzione si metterà a camminare la nostra produzione (incoraggiata magari solamente dai risultati di cassetta).

Riavremo un nuovo genere di maniera, che anziché dei « telefoni bianchi » potremo chiamare della « miseria piacevole », avremo le allegre storie dei carabinieri innamorati, dei parroci bonari, dei signorotti arditi e delle serve compiacenti, e sarà *Gelosia* di Germi, o qualche altro film del genere.

Per concludere, non resta che parlare di Rascel: questo piccolo comico che, preso sul serio a proposito del *Cappotto*, cerca di rimanere su un livello di dignità: ed è l'unico per il quale sprecheremo due parole quasi a favore, anche se non condividiamo l'opinione che il voler fare cose più grandi, sia sempre un merito; potrebbe essere il segno di una presunzione smodata e di una incontrollata capacità di discernere. *La passeggiata*, resta comunque un film pensato anche se sbagliato come racconto, ma, soprattutto, come personaggio: non si è accorto Rascel che quando Lattuada decise di mettergli i baffi per il *Cappotto*, lo ha fatto unicamente perché, attraverso il personaggio di Carmine de Carmine, si scorgesse il « tipo » di Lattuada stesso? Cosa vogliono dire ora quei baffi identici, quella identica truccatura, in un film senza Lattuada? Forse è un errore di impostazione; grave comunque.

EDOARDO BRUNO

Il sole negli occhi

E' apparso recentemente sui nostri schermi un film italiano che ha ottenuto un lusinghiero successo, in equilibrio fra il pubblico e la critica: « Il sole negli occhi » di Pietrangeli.

L'aperto vigore con cui sono state tracciate le figure principali, la vivacità e l'eleganza della narrazione e la serena ironia dei particolari hanno avvicinato il film ad una vasta cerchia di spettatori. Film attuale e d'una semplicità che non è casuale o senza precedenti letterari (la protagonista così disarmata, paziente e illuminata da astuzie e reazioni elementari è una creatura inserita nel nostro tempo e filtrata attraverso le esperienze di un Flaubert) esso porta un contributo consolante e vivo alla chiarificazione d'una polemica che si trascina da anni, pro e contro il neorealismo.

Polemica che, a guardar bene, si esaurisce in gran parte in una questione di termine e di equivoci attorno ad esso. Il realismo del dopoguerra ha spalancato le porte su possibilità in precedenza mal sfruttate — perché evitate di proposito! — ma è pur necessario aggiungere che le sue basi culturali poggiano ben più profondamente di

quanto si vuol fare apparire. (Questo si dice quando per neorealismo non si intenda l'inutile sfruttamento di temi che si esauriscono nell'intenzione stessa d'un falso esibizionismo).

La nascita d'una nuova tendenza, nell'arte, per la sua stessa insopprimibile necessità di manifestarsi e di « vivere » dovrebbe significare « liberazione » e non asservimento ad uno schema. E la nuova linfa non ha mancato di produrre accanto ai frutti le sue scorie. Quanto alla nascita, alla data precisa del suo sorgere, si può ben dire che al pubblico sfugge in parte il lento maturare d'una particolare tendenza, capace di cogliere solo i risultati. (E qui non ricorderemo a caso che all'estero alcuni nostri film realizzati prima della data ufficiale che indica generalmente la nascita del neorealismo, « Roma città aperta », sono stati creduti gli ideali continuatori).

D'una conquista rigogliosa dell'arte, si è voluto cercare lo schema, andato perduto nello stesso compimento creativo delle singole opere, come il talismano della favola. Il talismano non è stato ritrovato, ma la ricerca continua in un altro senso...

« Il sole negli occhi » con quei personaggi tipici dei nostri giorni — le servette che alla domenica si vestono come signorine di città, il giovane stagnino che incoraggia Celestina un po' stordita dai nuovi costumi, dicendole svagato e ironico come un divo del cinema « adeguati » — rivela figure non sviluppate attraverso una contingenza esterna, ma pazientemente analizzate e messe in luce dall'ambiente stesso: da ciò la schietta naturalezza d'ogni gesto e il meditato controllo delle reazioni psicologiche che determinano la narrazione.

L'urto fra il bagaglio morale di Celestina, limpido e sconcertante nel medesimo tempo, e il nuovo mondo così pieno di insidie, simboleggiato da quei palazzoni opprimenti, è la parte più preziosa del film. Quasi sempre gli avvenimenti del film, così comuni e riscoperti con occhio critico attentissimo, sono visti attraverso la visuale limitata della protagonista, con le sue nuove esperienze, i suoi dubbi e le sue speranze. Si ricordi, a questo proposito, l'estatica meraviglia di Celestina dinanzi alla statua di Dante e la sua infantile iniziativa per rivedere lo stagnino.

E quando la figurina di cocchio dell'angelo custode si frantuma, veramente sentiamo che qualche cosa dell'intatto mondo di Celestina

si è incrinato per sempre, la sua ingenua e scontrosa fiducia nella vita.

Se il film ha un difetto è quello d'aver praticamente solo abbozzato i vari ambienti nei quali Celestina è introdotta, i quali sono ritratti con insolita verità e un desiderio vivo di ricercarne l'intima sostanza. La ricerca ha dato risultati interessanti, per la insolita assenza di vacuo macchiettismo, solo talvolta pare che le figure di sfondo servano unicamente come svolta alla narrazione.

L'interesse di Pietrangeli per i suoi personaggi si è rispecchiato anche nella narrazione assai sorvegliata e ricca di sfumature in tutti gli interpreti.

Ci sembra, considerati i risultati di questo film, non eccezionale ma maturo, che lentamente si vada formando nel cinema italiano una più equilibrata e spregiudicata coscienza delle possibilità del realismo. Il cui compito non è quello di oltrepassare la misura della realtà, sfigurandone i contorni, ma di presentarci i più diversi aspetti della vita, attraverso le sue stesse manifestazioni quotidiane.

E noi crediamo che questo sia uno dei compiti più complessi e ardui che il cinema si sia imposto, da sempre.

MARILLA FRANCO



Carlo Dapporto e Sophia Loren ne « Il paese dei campanelli »

IL PAESE DEI CAMPANELLI

diretto da JEAN BOYER

in FERRANICOLOR

(Prod. VALENTIA FILM)
(Distr. VARIETY FILM)



Les frères Jacques



TOTÒ E CAROLINA

Totò e Anna Maria Ferrero in «Totò e Carolina» diretto da Mario Monicelli
(Produzione Rosa-Film - Distribuzione Variety)