

FILMCRITICA



"Tempeste sotto i mari,, è il film in CinemaScope
che ha inaugurato il VII Festival di Cannes

Numero 34-35



Lire 300

AMIRANTE - BRUNO - COCTEAU - CRESCENZI
GIANI - GUERRINI - PARENTE ecc.

Importante!

LA **20th CENTURY-FOX**

DOPO IL TRIONFALE SUCCESSO
IN TUTTO IL MONDO DEL

CINEMASCOPE

e per aderire alle pressanti richieste degli Esponenti ha deciso di presentare in Italia entro il mese di maggio i seguenti **4 FILMS CINEMASCOPE**

LA TUNICA

con **Richard BURTON**
Jean SIMMONS
Victor MATURE
Michael RENNIE

(TECHNICOLOR)

Regia di: **Henry Hoster**
Un palpitante dramma biblico sullo sfondo del fasto imperiale di Roma.

Come sposare un milionario

con **Marilyn MONROE**
Betty GRABLE
Lauren BACALL

(TECHNICOLOR)

Regia di: **Jean Negulesco**
La più brillante scuola di caccia al marito.

la CARICA dei KYBER

con **Tyrone POWER**
Terry MOORE
Michael RENNIE

(TECHNICOLOR)

Regia di: **Henry King**
Lo spirito e la violenza secolari dell'India misteriosa in aperta ribellione contro l'invasore bianco.

TEMPESTE SOTTO I MARI

con **Robert WAGNER**
Terry MOORE
Gilbert ROLAND

(TECHNICOLOR)

Regia di: **Robert Webb**
Il CinemaScope per la prima volta negli abissi del mare dove uomini audaci giuocano la vita per la conquista di una donna.

20th Century Fox

Sommario

<i>Film e cultura</i>	e. b.	95
<i>Colori e suoni in « Fantasia » di Walter Disney</i>	Alfredo Parente	97
<i>Osservazioni critiche sulla musica del film</i>	Sergio Militello	104
<i>Il poeta morto</i>	Jean Cocteau	108
<i>La ricerca del tempo perduto</i>	Francesco Bolzoni	113
<i>Paul Grimault e Jean Image</i>	Bruno Crescenzi	117
<i>Psicologia e simbolo di Renè Clément (2)</i>	Giuseppe Ferrara	121
Note e corsivi:		
<i>Eduardo: il teatro sul cinema</i>	Luigi Amirante	127
<i>Pittura, colore e proposte per film</i>	Renato Giani	130
<i>Tennessee romantico</i>	Edoardo Bruno	134
<i>Regolamento 1954</i>	***	136
<i>Gerge W. Pabst: vita e morte dell'idalgo</i>	T. Guerrini e L. Del Fra	138
<i>Preferiscono viaggiare davanti allo schermo</i>	Renato Giani	145
<i>James Joyce e il III episodio de « I vinti »</i>	Giuseppe Turrone	153
Schede critiche:		
<i>La spiaggia</i>	(a cura di Edoardo Bruno)	155



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 Precess Mary House, Vincent Street - Corrispondente da New York, Enzo Mastrolilli, 29 Broadway, New York 6 - Tipografia del Babuino, Via del Babuino, 22, Roma - *Abbonamento annuo*: per l'Italia L. 2.000, per l'Estero L. 4.000 - Versamenti su c/c postale n. 1/33033 - Gli articoli anche se non pubblicati non vengono restituiti - 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.

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

FILM E CULTURA

Il festival di Cannes e il regolamento della XV Mostra d'arte cinematografica di Venezia diffuso alla stampa in questi giorni, ripropongono, per un verso o per l'altro, il problema dei rapporti tra cultura e cinema. Il festival di Cannes per aver approntato una giuria seria e dai chiari intendimenti critici, la Mostra di Venezia per aver riaffermato, sotto la nuova direzione, quei presupposti culturali che avevano caratterizzato la precedente gestione, e per aver messo in chiaro questi intenti nell'articolo 8 del regolamento dove si legge: « La Giuria sarà nominata dal Presidente della Biennale d'Arte fra esponenti della cultura cinematografica ». E' questo, ci sembra, un passo avanti fatto, appunto, sulla linea delle precedenti dichiarazioni; ma non condividiamo i commenti che da più parti si sono levati a questo proposito quasi a sottolineare che d'ora in avanti non saranno (finalmente) più ben visti « scrittori pittori o poeti » a far parte della Giuria. E in ciò non siamo d'accordo, poiché, tendere ad escludere con la scusa dell'incompetenza, persone ben qualificate, potrebbe significare che il cinema, nonostante tutto il lavoro compiuto in questi anni perché venga inserito nel mondo della cultura, è rimasto ancora appannaggio dei pochi, misteriosi conoscitori, dello specifico tecnico. Il lato positivo dell'articolo 8 del nuovo regolamento, infatti, a nostro avviso non sta tanto nell'aver escluso scrittori e critici in genere ma di avervi incluso gli esponenti della cultura cinematografica. Cioè quella gente che si è accostata al cinema, non già con il solo bagaglio delle cognizioni « specifiche », ma con il più vasto ed esauriente bagaglio della cultura. Quindi scrittori e poeti, filosofi e critici e — se ne hanno — anche giornalisti cinematografici, cioè quella gente che non ritiene esaurito tutto il suo compito nella ristretta e vuota etichetta di critico cinematografico.

Dichiararsi per mestiere critico di libri credo davvero che non abbia senso; dichiararsi critico di film, altrettanto, se si considera che il film (come il libro) non è un contenuto ma un contenente. Che cioè è film sia il pamphlet politico, sia la lezione di geografia spiegata per fini didattici, sia la « storia di un clown e di una ballerina » cioè un film, opera di poesia che investe problemi e condizioni umane. Sta al critico — cioè all'uomo di cultura — scegliersi il libro o il film che gli aggrada. Il libro storico o sociale, il romanzo o il racconto, il saggio critico o il romanzo fogliettone; il film storico o quello sociale, il documentario d'arte, il racconto di Chaplin o quello di Mattoli. E se questo critico è a sua volta scrittore, poeta o filosofo tanto meglio, perché tanto più seria e accettabile la sua preparazione.

Con lo « specifico » il cinema ha segnato il passo per lunghi anni; anzi da noi con la storia dello specifico, gli intellettuali che si accostavano al cinema dicevano di non intendersene e di accostarglisi solo per necessità finanziarie. Si parlò allora molto opportunamente di cinema « legione straniera dell'intelligenza ». E il cinema pur con il peso dei Pirandello, dei Cecchi e dei Bontempelli non progredì gran che perché ancora ci si cullava con la storia degli specifici. Vogliamo ritornare alle specializzazioni? Da quanto scritto, anche autorevolmente, a commento dell'articolo 8 del regolamento di Venezia, sembrerebbe di sì. Ma pure Bianco e nero ieri, la nostra rivista oggi, e altri ancora che credono nella possibilità di articolare il cinema attraverso la cultura, di cogliere con precisione, accostando il cinema al mondo delle lettere, delle arti, della cultura, il vero significato di un linguaggio, hanno ben dimostrato che il film è mezzo d'espressione diffuso tra un pubblico assai vasto, un mezzo per educare, divertire, e fare cultura. L'oggetto delle Mostre d'arte non è tanto il film d'arte (rarissimo come conviene all'Arte) quanto il film di cultura cioè, che appartenga al mondo culturale dal quale noi appunto prendiamo alimento, forza e consistenza.

Ecco perché non crediamo alle specializzazioni, perché la cultura non ha altri specifici che quelle caratteristiche di serietà e fermezza che il cinema non ha quando è semplice industria del divertimento ma che ha — come molti film hanno dimostrato di avere — quando è soprattutto racconto, testimonianza di una situazione reale, storica, umana, poetica, testimonianza della nostra contemporaneità e della nostra presenza.

E. B.

Colori e suoni in "Fantasia,, di Walt Disney

di

ALFREDO PARENTE

La proiezione di questa opulenta *suite* cromo-sonora di Walt Disney che, sotto il titolo di *Fantasia*, giunse in Italia con un ritardo di sei anni, dette luogo a impressioni e apprezzamenti disparatissimi e contrastanti, ma più frequentemente — bisogna dirlo — a giudizi sfavorevoli fino allo sdegno e al dispregio.

Il primo tentativo compiuto dal Disney di applicare la « technicolor » del cartoncino animato all'interpretazione di un testo musicale, rimonta al cortometraggio *The Skeleton dance*, dalla *Danse macabre* di Saint-Saëns, che è del 1929. Ma quel caso isolato, quel primo cimento di traduzione di una musica classica nel noto mezzo espressivo del grande regista americano, almeno tra noi, ch'io sappia, non aveva destato scalpore, e forse quel tentativo di contaminazione del sacro col profano si era voluto perdonare in considerazione del fatto che il sacrilegio fosse stato commesso a danno di un musicista di seconda grandezza. Ma, ahimè, un clamoroso scandalo è scoppiato tra i frequentatori del cinema, non meno che presso molti sennatissimi censori, allorché da Camillo Saint-Saëns, anziché passare e fermarsi sommessamente tutt'al più alla edonistica coreografia musicale della ponchielliana *Danza delle ore* o all'estrinseco descrittivismo dell'*Apprenti Sorcier* di Dukas che sembra tendere naturalmente a tradursi in valori visivi, « il Disney ha osato sferrare i suoi attacchi (da qualche spiritoso paragonati perfino agli attentati delle jeeps americane alla vita degli innocenti pedoni dei marciapiedi italiani!) contro la maestà stessa di Bach o del Beethoven della *Sesta Sinfonia*.

E' superfluo aggiungere che i sullodati intenditori, severissimi sacerdoti dell'arte, han rimescolato un vecchio armamentario che ha il tanfo dell'archivio: così bisogna dire, se tra i più rutilanti fiori cartacei della loro serra estetica hanno rispolverato quello dei limiti delle arti insieme con l'altro della verosimiglianza, in virtù dei quali, in verità, non dico il teatro per musica o la musica olfattiva, ma gli stessi Poemi omerici e l'*Orlando furioso* e la *Tempesta* shakespeariana e la *Gerusalemme* tassesca andrebbero in frantumi.

Ora qui sono da porsi due questioni che in fondo si riducono a una. La prima, di ordine estetico, è che l'accordo di un'immagine musicale con una figurazione pittorica non soltanto non è niente di assurdo o di artificioso, ma risponde semplicemente a quella spontanea virtù inventiva e metaforica che indipendentemente da ogni classificazione e distinzione dei cinque sensi si afferma come fantasia creatrice infrangendo continuamente ogni limite e ogni schema. E nel caso che andiamo esaminando non si ha altro se non che quel fiore della letteratura e della poesia che chiamasi « simili-

tudine », sintesi nuova nascente dal suggestivo accostarsi di due immagini verbali che si attraggono per una nativa parentela e simpatia, ritorna come similitudine di un'immagine musicale e di un'immagine pittorica; col vantaggio (starei per dire) rispetto alla similitudine poetica, di una immediata purezza di rapporti data dall'eliminazione di quell'artificiale nesso sintattico ed intellettualistico del « come... così », assorbito come prosaico elemento di congiunzione fra i due termini della comparazione dal diretto avvicinamento di un'espressione musicale ed una pittorica, l'una germinante dall'altra, o l'una e l'altra germinanti da una medesima radice fantastica, da una comune originaria emozione poetica.

La legittimità estetica di una tal sorta di similitudini cromo-fonetiche, trova del resto conferma nell'analisi che si può agevolmente fare non soltanto di ogni similitudine risultante dalla comparazione di due o più immagini, ma anche della più semplice immagine, che vive sempre, direttamente o indirettamente, nell'intera famiglia delle sensazioni, anche se a volta a volta prevalga in ciascuna immagine o in ciascun'opera una particolare classe di esse: il suono o il colore, il colore o la struttura o la luce, ecc.

*Ciò ch'io vedeva mi sembrava un riso
dell'universo; per che mia ebbrezza
entrava per l'udire e per lo viso.*

E' la parentela stessa di tutte le rappresentazioni che vivono come aspetti dell'unico mondo, come manifestazioni dell'unico spirito, alla cui fonte unitaria attingono la loro consonanza ed armonia. E tutto sta nel vedere se la similitudine, anzichè nascere da una fredda ed estrinseca comparazione, da un accostamento meccanico di termini, riducendosi ad una simiglianza cerebralmente cercata, anche se ardita, germogli piuttosto da una necessità e spontaneità della fantasia, da una parentela che sia inizialmente un accordo: il che per altro è condizione fondamentale di ogni opera d'arte, comprese quelle che traggono i loro mezzi espressivi da un solo ordine fisico di sensazioni, non bastando — questo è ovvio — l'avvicinamento di due immagini della stessa natura fisica, di due immagini strettamente musicali o strettamente figurative, perchè si abbia un nesso lirico.

Per passare all'altra questione o all'altro aspetto di essa che si presenta con un profilo etico, si è considerato segno di temeraria avventatezza, di rozza irriverenza, l'avere il Disney sciolta la briglia della sua fantasia, prendendo a pretesto e volgendo perfino al grottesco nientemeno che la *Pastorale* beethoveniana. Uno stato d'animo tra lo stupore e l'indignazione si è prodotto quando sullo schermo sono comparse le rosee parti rotondette di una frotta di amorini che, volgendo le spalle ai riguardanti, sono accorsi a spiare attraverso il velario le lascivie del centauro e della centaura. Chiunque (allora si è detto) e non soltanto un qualsiasi Disney manipolatore di cartoncini animati, commette atto sacrilego a servirsi di pretesto per le sue bizzarrie di una delle più alte manifestazioni del genio!

E qui, prima d'introdurre nella puerile e assai poco avveduta disputa troppo austeri quanto lapalissiani principi di estetica, verrebbe la voglia di

domandare a codesti critici arcigni: Ebbene, non abbiamo sopportato e continuamente sopportiamo che certi fabbricanti di versi chiamati librettisti e i loro complici musicisti scomodino il Vecchio e il Nuovo Testamento, Shakespeare e Goethe e Molière? E se in questi casi librettisti e musicisti manipolano quei venerandi testi poetici, qual ragione si oppone a che, all'inverso, un poeta o un pittore traggano ispirazione o pieghino ai loro fini creativi un testo musicale? E non vi basta che qualunque grande o piccolo o mediocre pittore si ponga, sempre che gli salti in mente, a ritrarre i vulcani e le cascate, i fiori e le querce e le sembianze degli uomini, e si cimenti senza esitazione di fronte ad ogni sorta di manifestazioni della natura, che pure in ogni aspetto porta l'impresso suggello di Dio come in « questi magnifici astri e lampeggianti corpi... che predicano in uno spazio infinito, con voci innumerabili, la infinita ecellenza e maestà del suo primo principio », che in essi, come nel suo « opificio, remira la similitudine sua? ».

Si può obiettare che nel caso che andiamo esaminando il Disney non è partito che un'opera d'arte quasi fonte d'ispirazione o modello, ma che si è temerariamente misurato col genio al punto da congiungere e fondere le proprie con le immagini della musica beethoveniana turbando di essa l'originario senso e l'originaria armonia. Ma anche per questo rispetto non c'è nei riguardi dell'arte contaminazione alcuna o sacrilegio. Bisogna avere il coraggio di dimenticare l'autonomo senso della *Sesta Sinfonia* e bisogna sapersi mettere di fronte ad essa con occhio semplice e spoglio da preconetti, per poterla cogliere nella sintesi nuova, nel senso nuovo ch'essa acquista attraverso l'accostamento, attraverso il rapporto di similitudine in cui viene a trovarsi con altri mezzi espressivi. Certamente il primo e originario senso lirico della *Sesta Sinfonia* muta, si allarga, si accresce, in una parola si trasfigura, proprio perchè in quell'accostamento o similitudine il nuovo artista crea un mondo diverso nel quale il vecchio mondo rinasce riplasmato. Ma non rifluisce di continuo, più o meno palesemente, in ogni nostra opera, grande o modesta, l'opera di quanti furono prima di noi creatori di bellezza?

Il problema è di stabilire volta per volta se la nuova creazione risponda o meno ai fini dell'arte o se sia falsa o posticcia; nel qual caso soltanto è lecito parlare di contaminazione: di quella contaminazione che l'artista commette, prima che nei confronti dell'opera antica accolta e riassunta nella nuova, nei confronti dell'arte stessa: poichè, mancando verso l'arte, mancando cioè verso il proprio imperativo e la propria missione di artista, viene a mancare anche verso la vita morale, ed è tanto più colpevole, in quanto ha abbassato ai fini non dell'ispirazione, ma del capriccio, non di uno schietto bisogno, ma di un artificio, opere alla cui bellezza e maestà si guarda con trepida riverenza.

In questi termini — noi crediamo — occorre risolvere in sede di principii il problema morale (che in arte è sempre un problema di estetica) dei rapporti in cui un nuovo creatore d'immagini si pone nei confronti delle opere geniali del passato, per rielaborarle, riplasmarle e trasfigurarle, o per riacco-

glierne nella loro integralità gli elementi nella sintesi nuova, nella metafora o similitudine che il suo gusto e la sua ispirazione gli dettano (1).

Così, per tornare al caso in questione, si tratta di stabilire spregiudicatamente se nella nuova sintesi cromo-sonora creata dal Disney dietro la suggestione musicale della *Sesta Sinfonia*, questa rimanga distaccata ed estranea, come un puro stimolo o pretesto di invenzioni pittoriche talchè le nuove immagini si presentino come un'aggiunta, quasi fredda illustrazione di un testo musicale, o se la sintesi sia viva e si presenti come spontanea e necessaria. E indubbiamente, a nostro parere, non pochi quadri, specialmente del baccanale, se pur sapientemente e scorrevolmente sincronizzati con lo sviluppo del testo beethoveniano, e ricchi di una loro arguzia e di una indiolata freschezza d'immaginazione, non riescono a creare un rapporto che abbia suggestione poetica, e il sorriso beethoveniano si tramuta in trovate spiritose e dilettantesche (vedere soprattutto la leziosità di alcuni episodi, come quello della *toilette* delle centaure), nelle quali, venuta meno quella forza sorgiva che risolve ed annulla in sè ciò che di artificioso e di strumentale si accompagna ad ogni opera d'arte, riaffiora la tecnica del cartoncino animato come puro segno di un prestigio tutto esteriore, di una scapigliata ed estrosa destrezza combinatoria da giocoliere, sia pure da abilissimo e prodigioso giocoliere. Un esempio rilevante di ciò sembra essere l'illustrazione della *Danza delle ore*, in cui ritmica e dinamica musicale sembrano prestarsi come mera occasione di una serie di divertenti trovate. Il pupazzettista, qui come nei meno felici momenti della traduzione visiva della *Sesta*, prende la mano al pittore, l'inventore estroso riempie le falle dell'ispirazione.

Ma — per fare l'esempio a nostro avviso più cospicuo — i primi quadri di questa interpretazione cromatica della Sinfonia beethoveniana sono creazioni di una grande e fascinosa eleganza, e fan corpo con la musica per una compenetrazione così spontanea ed agevole da risolversi in una vera unità di visione. Qui la similitudine dà veramente vita ad una nuova sintesi artistica, senza ombra di artificio e di mistificazione, senza ombra di artificio e di mistificazione, senza che tra le immagini strida il congegno della tecnica o che si avverta una celebrità combinatoria. Qui si esclude che il Disney si sia messo con frigido proposito ad analizzare e notomizzare il testo beethoveniano per trovarne corrispettivi più o meno plausibili nel mondo delle forme e dei colori, per illustrare la musica con più o meno ingegnose analogie tra quella che si disse l'arte del tempo e quella che si disse l'arte dello spazio. Egli sembra essere entrato nel mondo beethoveniano con commossa meraviglia, e quel mondo rifiorisce in lui in immagini con una spontaneità che si converte in necessità. E il potere suggestivo dei suoi nuovi accordi è tale, che certi temi e passaggi della *Sesta* non tornano più nella nostra memoria senza il vivo e incancellabile riflesso delle immagini disneyane: il che è segno palese che quegli accordi non sono estrinseci ed occasionali, non associazioni provvisorie di elementi analoghi, ma nascono da un'esigenza tanto vigorosa quanto spontanea.

(1) Un vivo concetto della similitudine si trova nei *Miti della parola* di FRANCESCO FLORA, Vecchi, Trani, 1934. Nei capitoli relativi a quel problema la nostra questione trova grande chiarezza.

Quel bianco pegaso, con i suoi puledri teneri, pavidì e deliziosi come bambini, sul terso sfondo verdeazzurro, scorre per il cielo e scavalca i rosei cirri e si tuffa lieve nel vago specchio del lago con tale leggiadria di movenze, con tali volute, con tale misura ritmica, con tale viva e scorrevole e agevole sincronizzazione dello sviluppo visivo con lo sviluppo musicale, con tale felicità di rapporti cromatici, che lo scambio tra visione e musica diventa essenziale e annulla ogni impressione di trovarsi dinanzi all'impiego di due ordini distinti di mezzi fisici di espressione. La musica sembra nascere dal colore e dall'inquieto modellarsi delle forme, e colori e forme sembrano fiorire a lor volta dall'incanto del ritmo e trasfigurarsi in musica e ritmo. Qui il Disney combinatore di diagrammi cede al creatore rapito e sognante, tutto immerso nella musica beethoveniana che suscita per forza d'incanto immagini visive. E il suo è tutt'altro che un irriverente arbitrio di chi appiccichi con fedeltà pedantesca o con libertà scanzonata figurazioni pittoriche ad un testo illustre di musica; che anzi in alcuni momenti della visione del Disney la *Pastorale* (che è già di per se stessa, fra tante musiche drammatiche e tragiche, sdegnose e ombrose o temporalesche di Beethoven, la più serenamente lirica) rivive in una lietezza nuova che quasi suscita, per quella che fu l'antica virtù del mito e della metamorfosi, fantasmi da fantasmi, popolando la sua vaga atmosfera di musica di tutta un'arcadica popolazione, e trapassa con una ricchezza di modulazioni e un fervore ariostesco di episodi figurativi o narrativi, dalla tenera gioia, all'umorismo, al sorriso e talora al grottesco e alla risata scrosciante.

Bisogna aggiungere che è pregio grande delle più riuscite pagine ispirate al Disney dalla *Pastorale* o da altre musiche del film *Fantasia* questo: che la sincronizzazione fono-cromatica non sembra partire da alcun presupposto fisico di corrispondenza o di presunta armonia prestabilita fra i suoni e i colori, da alcunchè di « scientifico », sì che la corrispondenza si potesse dedurre da un preordinato sistema. In tal caso veramente il Disney avrebbe potuto correre il rischio di contaminare due ordini di cose eterogenee e repellenti, cioè — poniamo — schematici e fissi rapporti numerici e fisici tra le vibrazioni delle due classi di elementi espressivi, e l'arte che è ispirazione, ossia invenzione e creazione. La sincronizzazione e armonizzazione, o se si vuole, il contrappunto cromo-sonoro non sembra invece partire da alcuna legge scientifica (e se alle spalle ci fosse una simile preoccupazione, tanto meglio per il Disney che nell'esecuzione della sua opera sarebbe rimasto così vivamente soggiogato dall'ispirazione, da vincere poi a sua volta e superare l'inutile e sterile impaccio di una pregiudiziale fisico-matematica, all'istesso modo che per altro verso supera e dissolve in miracolo di luci e colori, in magica fluenza di forme, la meccanica della sua tecnica, per lasciar piena libertà all'inventiva dietro il suggerimento musicale divenuto in lui vibrazione di sentimento).

Confesso di non conoscere se il Disney parta o meno da presupposti di fisica, e se alla libertà inventiva di cui parliamo egli giunga per virtù di fantasia o se anche inizialmente egli si ponga senza preconcetti dinanzi alla sua tavolozza. Un qualche sospetto di sincronizzazione studiata o ricercata, e non creata o inventata, nasce di fronte alla sua trascrizione visiva della *Toccata e*

fuga in re minore di Bach, che nonostante la suggestione di alcune pagine, pecca di una certa vacuità e astrattezza, forse proprio perchè in essa il calore e l'energia inventiva sono impoveriti dalla preoccupazione di stabilire una corrispondenza o, se piace meglio, un parallelismo di suoni e forme.

Preoccupazione che appare invece vittoriosamente superata anche nella rielaborazione figurativa dello *Schiaccianoci* di Ciaikovski, che a me, di questa *Fantasia*, insieme con i primi quadri per la *Pastorale*, vuol sembrare la cosa più viva e preziosa, anche se non raggiunga il significato umano dell'interpretazione beethoveniana. La musica veramente rinasce e rifluisce qui nella luce e nel colore, si scioglie e si continua in essi, guizzando in fili di argento, squillando in improvvisi bagliori, propagandosi lieve nel moto liquido delle onde, brillando in una corrusca fantasmagoria, incantesimo di perline scorrenti o zampillanti o saltellanti, di costellazioni che si formano e dissolvono, roteano e si dirompono e moltiplicano come il pulvisco di una nebulosa. Qui il ritmo è un vero moto suscitatore di forme, o che sia una coppia di foglie secche al vento, o le accorte movenze di guardinghi pesci sul fondo marino, o il gorgoglio perlaceo di una fuga di bollicine verso la superficie dell'acqua, o un inquieto arabesco di vilucchi che fiorisce e serpeggia e si avvolge liquido come un metallo fuso, o il magico illuminarsi e occhieggiare e ingemmersi di vive corolle danzanti. Il nesso o la similitudine fono-cromatica esclude ogni sospetto di una fredda ricerca di corrispondenze e parallelismi tra suoni e forme, tanto il moltiplicarsi e il fondersi delle forme coi suoni e i ritmi appaiono necessari e spontanei.

Ciò che serba di solito un sapore di ardita preziosità letteraria, come le « note gialle della fanfara », il « suono verde dell'oboe », o quello « acerbo ed aspro del clavicembalo » o quello « viola del clarino » o i « filamenti luminosi dei violini »; e così le espressioni che assimilano le note del flauto ad aerei trucioli o quelle dell'arpa a una danza di perle su un cristallo, o il legato rigore di una « fuga » a una struttura geometrica o architettonica, e via, ecco divenuti diretta similitudine di timbri musicali disciolti in rapporti cromatici, di ritmi che si trasfigurano in immagini, in una grafia in movimento.

Soltanto chi non intende la libertà e il miracolo inventivo della fantasia — quella medesima che nei centauri e nei fauni fuse disinvoltamente sembianze umane e cavalline e caprine, quella che attinge nell'universo delle immagini, per rifarsi ogni volta la propria immagine, — può scandalizzarsi se un mago delle forme in movimento incomodi Beethoven o Bach per cercare stimoli e nutrimento al proprio spirito creativo, e se traduca perfino in grottesche figurazioni il contenuto più o meno letterario della *Pastorale*, i cui arcadi del resto, germanici « cafoni », non so se si potessero concepire con maggior vaghezza e gentilezza, e con più acuto sapore di quanto si avvia assai argutamente la mitologica popolazione della quale il Disney anima i suoi quadri.

Perchè questa *Fantasia* si possa riuscire a intendere (fin dove e nella misura in cui lo è) come una creazione artistica, bisogna cominciare col superare l'angustia dei limiti lessinghiani (di cui è del resto già una solenne smentita la negazione che il cinema ha data della pittura come arte dello spazio

o arte statica, traducendola in un'arte del movimento e del tempo e assimilandola almeno nel fattore ritmico vivamente alla musica), spogliarsi di molti altri pregiudizi, e guardarla infine come si guarda un arabesco, una natura morta, il miracoloso spuntare delle gemme e dei fiori sui nudi rami, il tralucere delle prime stelle nel cavo della volta celeste, il fremito delle amebe in una goccia d'acqua, il cumularsi e il dissolversi sempre nuovo e impreveduto delle nubi, la caduta lenta o vorticoso dei fiocchi di neve: cioè, con l'occhio semplice e stupito che i bimbi aprono sulle meraviglie del mondo.

ALFREDO PARENTE

Osservazioni critiche sulla musica del film

di

SERGIO MILITELLO

L'argomento che ci prepariamo a trattare non è certo nuovo agli studiosi di filmologia né può essere considerato meno importante degli altri più propriamente cinematografici data la mole di scritti, studi e polemiche finora pubblicati. Per questo le osservazioni seguenti hanno un valore puramente incidentale, e senza la presunzione di stabilire un« sistema » avvalorano maggiormente talune idee estetiche già esistenti e ne propongono allo studio qualche altra forse mai sufficientemente approfondita. Ancora oggi è certo però che la musica nel film ha una posizione falsa e, malgrado l'ingegno di pochi artisti, ben lontana dall'assumere quell'importanza e quelle funzioni che dovrebbe avere. Non possiamo esimerci perciò di esporre in linea preliminare, un esempio di quella corrente di pensatori, scrittori ecc. che hanno, per deficienza di approfondimenti estetici e tecnici, sottovalutato il complemento sonoro del film e gratuitamente assegnato compiti e significati fin troppo inferiori all'effettivo valore di questo sensibilissimo elemento.

« Incomprensione », e qualche volta « ignoranza » ci sembrano le parole più atte a definire le iniziative di alcuni che scrivono passi come il seguente: «si vuol dire soltanto che questo gusto e magari una vera presenza creativa, sono un di più, un dono grazioso (!) del musicista, non una necessità: qualche volta potrebbero essere anche un incomodo. Non entrano insomma, a parlare rigorosamente, nell'ambito delle sue funzioni ecc. ecc. » — oppure: — « ...la musica fornisce praticamente una didascalia, ma il compito di dire certe cose che la visione non dice, o richiamare certi ricordi, o mantenere ferme certe situazioni che figurativamente sfuggono..... »

Per antitesi esponiamo invece poche parole dall'articolo: — « Appunti per una poetica cinematografica del motivo musicale — » di Paolo Jacchia in Bianco e Nero n. 7 settembre 1948: — «Il problema è uno. Ridurre certa tematica musicale in rigorosi termini di cinema, là dove il cinema effettivamente può arricchirsi con essa, facendone uno dei propri mezzi d'espressione. — E altrove: « ... Qualsiasi musica, insomma, deve però diventare un fatto ritmico cinematografico: trovando cioè un punto di fusione piena con gli altri elementi del film ecc.... » — Ecco nuove idee, altri concetti, tutto ciò insomma che ideologicamente può essere una teorizzazione perfetta d'una forma « *musico-cinematografica* » rappresentata dalla fusione dei due elementi. Nulla più dunque del famigerato sistema del « *Tappabuchi* ».....

Mentre tuttora esistono discordanze del genere e si polemizza sulla questione, la massa degli spettatori già viziata dalle conseguenze di errori este-

tici e di falsa impostazione del problema sonoro, permane in uno stato quasi d'indifferenza verso una delle voci più espressive del cinema, e se talvolta avverte così, per confusi processi del sub-cosciente, l'apporto melodico della musica all'emozione estetica ricevuta, molto più spesso lo ignora del tutto. Ciò per ovvie ragioni: sensibilità, captabilità, cultura, educazione, elementi che logicamente variano da individuo a individuo ma che, comunque, pur in una misura minima, sarebbero già sufficienti a creare una coscienza in ciascuno purchè adeguatamente preparati. Riteniamo perciò che malgrado dette limitazioni, anche la massa amorfa possiede una sua personale sensibilità e criticiamo l'atteggiamento di taluni pessimisti che adducono la leggerezza di certe opinioni in teoria e quindi la deficienza dei risultati in pratica al fatto che la massa non è dotata di quella sensibilità abbastanza intima per il necessario discernimento delle impressioni auditive dal vincolo di quelle visive. Nè siamo d'accordo con certi psicologi che negano ad un individuo la possibilità di sensibilizzare una serie di effetti scaturiti da stimoli che si rivolgono contemporaneamente a due sensi distinti. La coesistenza, può avvenire « in proporzione » secondo lo sviluppo dei centri-motore del cervello e allorchè si vincano alcune inibizioni naturali del sistema nervoso dovute a cause esterne. Ciascuno quindi percepisce a suo modo e nella misura che gli è consentita ma « percepisce » e per quanto generalmente si conosca che la ricezione sonora avviene meno rapidamente di quella visiva è certo che può avere coscienza d'ambedue gli stimoli. Tuttavia è provata la difficoltà di assimilare elementi coesistenti quanto più numerosi essi sono anche per gli stessi critici e approfonditi osservatori. In questi casi la musica si disperde in tante aliquote di suono da rendere impossibile all'esperto quanto alla massa di conservare un ricordo o almeno un concetto unitario di essa. Tale frazionamento che lascia la musica in quel « 40% » non osservabile di un film porta insieme alla imperfezione, spesso noncuranza, della critica alla formulazione di gravi errori estetici come quello di giudicare la musica secondo una forma che le è propria ma estranea al film per il ritmo e per il contenuto. Una volta legata al film, la musica cessa di conservare una fisiologia propria cioè valorizzabile in sede critica solo come musica. Naturalmente il danno maggiore è per lo spettatore che, esteticamente immaturo, sente pesare sui propri timpani quelle sparute aliquote di musica che magari (bella o brutta) avrebbe preferito non disturbasse la sua già ben grave fatica d'osservazione..... Considerando ora il problema dal punto di vista propriamente artistico, ci viene istintiva alla mente la preoccupazione d'un pericolo: quello del retorico e del vuoto « inutile » con i quali si sottolineano i rapporti che intercorrono (o dovrebbero) tra elementi figurativi, naturali o esterni materiale plastico, umano, ecc. e musica. Per sventare questo pericolo cominciamo con l'adottare anche qui quel termine di « Musica-silenzio » molto spesso citato da registi e studiosi più acuti.

Dovremmo però non interpellarlo come elemento assoluto e indefettibile, ma secondo i particolari significati che l'assenza di un suono o di una musica o viceversa la prevalenza di un puro effetto fonico su ambedue o la scelta di una determinata sorgente di suoni, può assumere in rapporto all'elemento visivo e questo a sua volta al suono stesso in uno stato d'interdipendenza funzionale. Così a nostro parere è possibile lenire stacchi troppo bru-

schì tra suono e immagine, ma soprattutto avvalorare quelle magnifiche teorie del Rotha in cui parla di « — Pittoricismo dinamico e mentale — ». Infatti l'astrattismo naturale della musica, in senso lato, si può dire che compia un'azione quasi « coercitiva » sullo sfondo preciso della fotografia, su i riflessi di luce e di colore, animando quei sentimenti e emozioni che si intuiscono, ma non sono precisabili: — « *La Musica e i suoni sincronizzati rafforzano le emozioni auditive, visive e del subcosciente. Questo dinamico e mentale pittoricismo è, per me, la più potente forma di espressione oggi giovevole ad un artista!.....* » — (1) Abbiamo così tutto un mondo palpitante e animato: esteriormente, la fotografia, il colore, la scenografia vivificate da un impiego pittorico del dinamismo cinematografico; interiormente, le reazioni psicologiche stimulate dalla musica e la rappresentazione cosciente dei sentimenti! Valori compositivi dell'inquadratura e valori interni dell'astrattismo musicale interdipendente, fusi, insomma, in una pura espressione d'Arte!

Ora, per metafrasare compiutamente il significato di « musica-silenzio » vorremo sottolineare come certa musica imposta senza alcuna giustificazione estetica e non rispondente alle leggi d'interdipendenza ritmica o di contenuto, possa risultare negativa rispetto ai valori figurativi del quadro (interni o fuori campo) distraendo l'attenzione visiva, falsando i toni di luce e di ombra, guastando le poetiche di una bellezza visiva, pura, come « Il cucciolo », la cui bellezza è rovinata dagli « isterismi » sonori e lirici della musica di Stothart eseguita dalla Orchestra Sinfonica di Londra.

Così come in qualsiasi vuoto esibizionismo orchestrale. Ed ecco il difetto. Voler cercare a qualsiasi costo « l'effetto » riempiendo d'inchiostro intere partiture e ficcarle ovunque pur di giustificare il proprio titolo di « musicista che ha scritto un commento per tale film ». Ammesso poi che Stothart fosse in fondo un mediocre artista generalmente parlando e un buono osservatore del mestiere, non si capisce perchè anche un « puro » un vero musicista come Ildebrando Pizzetti, per esempio, non avesse sentito la necessità di non ricordare nei medesimi cori e di vedere qualitativamente e quantitativamente la sua musica dei « Promessi Sposi » di Camerini e di altri precedenti suoi lavori..... quando poi scorrono innanzi ai nostri occhi intere sequenze panoramiche e la nostra sensibilità non è molto lontana da quella che incitava gli emuli di Nietzsche a reagire contro il retoricismo del teatro Wagneriano in cui l'immensa compagine orchestrale e quel tono di sensualismo cromatico accentuavano maggiormente quella falsa degradazione dei valori morali sullo sfondo dei fondali e dei contorni dipinti..... Illustrato un esempio negativo, occorrono tre altri ora che dimostrano egregiamente quanto la discrezione e l'opportunità di certa « musica assente » può arricchire la gamma poetica di una determinata visione o stato d'animo.

Intendiamo riferirci a quella sequenza dell'assalto all'accampamento degli indiani da « Passaggio a Nord-Ovest » di Vidor: il sole non sorge ancora, gli uomini di Roger scivolano silenziosi lungo le capanne ove gli indiani dormono il sonno profondo dell'orgia.... Lo spettatore ha l'esatta

(1) *Analisi del film* di PAUL ROTH. Bianco e Nero, Maggio 1948.

sensazione del tempo — ora in cui l'azione si svolge, « sente » quasi la freschezza di quelle prime ore del mattino poichè non vi sono commenti o suoni che disturbino eccetto quelli di un rado cinguettare d'uccelli spauriti o altre voci sommesse della natura... L'atmosfera di quegli esterni è, più che vista, intuita nella tensione della imminente azione visiva..... In quanto alla tensione drammatica e all'atmosfera psicologica citiamo la sequenza dell'ubriaco in « Johnny Belinda » dove il suono stridulo e terrificante delle corde vuote del suo violino in un mirabile contrappunto di luce e ombra, sottolinea drammaticamente la cieca sensualità di un essere malvagio, la innocenza di Belinda disgraziata sordo-muta. E poi ancora dal « Terzo uomo » di Carol Reed: la sequenza conclusiva della cetra di Harry Lime aggrappato disperatamente alla sommità di una scala di ferro, ferito sotto la « grata » di una fogna; anche qui non v'è musica in senso assoluto, ma in realtà essa esiste sotto forma d'effetti fonici la cui eco impressionante si ripercuote nell'immensa fogna, suoni inumani di passi lontani, di immonde sorgenti d'acqua putrida.

Non si può tacere di « Alessandro Newsky » dove Eisenstein fa ricamare l'entrata trionfale di Newsky da una musica dolcemente rievocativa in modo che tale asincronismo sonoro avvalori di più la percezione visiva; così l'entusiasmo e le acclamazioni del popolo sono solamente « viste » non « udite » evitando così la solida formula convenzionale.

Si vuol chiarire infine che la « musica silenzio » non si deve intendere « letteralmente » parlando, ma solo in rapporto a precise funzioni poetiche ragion per cui non si esclude la musica, ma solo si discernono i suoi vari aspetti *qualitativamente* (e in tal senso vogliamo considerare nel cosiddetto « commento » anche gli effetti acustici e fonici della colonna sonora) e « *quantitativamente* » (la forma tecnica di sincronizzazione, la densità dell'organico strumentale, il colore ecc.).

Così; presupponendo una perfetta aderenza all'elemento filmico si può cominciare ad accennare l'idea di una forma musico-cinematografica.

Sarebbe poi doveroso a questo punto coniare nella lessicologia cinematografica il termine di Cinemelica o Cinemelismo (Cinema - Melodia) onde esprimere quella « Forma » ideale di musica cinematografica, e abiurare per sempre il termine di « commento musicale » espressione impropria che s'adatta molto meglio al vecchio pianoforte del cinema muto oppure a quei film la cui musica, anche se elevata di tono e di ispirazione, è fredda e distante dalla concezione filmica, fardello inutile e dannoso.

SERGIO MILITELLO

IL POETA MORTO

di

JEAN COCTEAU

E' cosa un po' ridicola prender la parola davanti ad una sala come la vostra. Bisognerebbe piuttosto parlare ogni sera. Voi siete un pubblico scelto composto di persone che indovinan le parole prima ancora ch'esse sian pronunciate e le immagini prima che sian mostrate. Tuttavia vi parlerò poichè l'ho promesso. E per cominciare vi riferirò un elogio e un biasimo. Ecco l'elogio: proviene da una mia operaia, la quale mi aveva chiesto dei biglietti d'ingresso. Io scioccamente temevo la sua presenza e mi dicevo: « Dopo aver visto il film non vorrà più lavorare per me ». Ma lei mi ha ringraziato dicendomi: « Ho visto il vostro film. Si passa un'ora in un altro mondo ». Il che mi sembra un bell'elogio, non vi pare?

Ed ora il biasimo: è di un critico americano che mi rimprovera di adoperare il film come una materia sacra, duratura, come un quadro, come un libro. Egli non crede che il cinema sia una arte inferiore, ma pensa, giustamente, che il nastro di celluloidi si svolge rapidamente, che il pubblico vuole soprattutto distrarsi, che la pellicola è fragile, e che è ambizioso esprimere tutte le forze della propria anima mediante una materia tanto effimera e delicata che già oggi non possiamo più visionare i primi film di Charlie Chaplin o di Buster Keaton se non attraverso spezzoni di pellicola introvabili e terribilmente deteriorati. Aggiungo che il cinema è in continuo progresso e che il rilievo, il colore ecc., faranno cadere nell'oblio quei film che ci sembrano ora delle meraviglie. E' esatto. Ma da quattro settimane la pellicola viene proiettata davanti a sale così attente, nervose e calde, che vien fatto di domandarsi se dopo tutto non si stia formando un pubblico anonimo che cerca nel cinematografo qualche altra cosa che non il semplice divertimento. Questo stesso critico americano mi lodava per aver inventato il *gag* tragico. Non l'ho inventato io, ma l'ho adoperato il più possibile. Il *gag* è la trovata: ricordate? Charlie Chaplin inghiotte un fischietto e tutti i cani lo seguono. Il pubblico scoppia a ridere. Con il *gag* tragico io non domando al pubblico di ridere (se ride ho fallito lo scopo) ma esigo da lui un silenzio nero, quasi altrettanto violento che il riso.

Voglio anche dirvi subito la mia fortuna. Il cinema è inabbordabile: non può cadere nelle mani dei poeti e, se vi cade, si domandano loro i peggiori sacrifici. Per il film che tra poco vedrete sono stato lasciato completamente libero. E' un caso unico che bisogna tener presente affinchè, se amate questo film, tutto il merito non vada a me solo.

Facendo un film si uccide la morte, si uccide la letteratura; si fa vivere la poesia di una vita diretta. Immaginate cosa potrebbe essere il cinema dei poeti. Ma, purtroppo, il cinema non è una impresa con cui si possa scherzare.

Con *Le Sang d'un Poète* ho provato a girare la poesia, come i fratelli Williamson hanno girato il fondo del mare. Si trattava di sprofondare in me stesso, nella mia notte, la campana subacquea ch'essi calavano giù nel mare a grande profondità. Bisognava sorprendere lo stato poetico, quello stato poetico di cui molti negano l'esistenza considerandolo come una specie di autoeccitazione volontaria, ma che viceversa ben conoscono anche quelli che più si credono da lui lontano: che si ricordino di un grande lutto o di una grande stanchezza: essi si siedono davanti al fuoco, sonnecchiano ma non dormono. E subito nascono entro di loro delle associazioni che non sono nè associazioni d'idee nè d'immagini nè di ricordi, ma piuttosto dei mostri che si accoppiano, dei misteri che passano nella luce, un intero mondo equivoco, terribile, enigmatico, capace di dar loro un'idea dell'incubo in cui vivono i poeti, dell'incubo che rende la loro vita così commovente e dura e che il pubblico a torto considera spesso come una burla eccezionale.

Naturalmente nulla è così difficile come avvicinare la poesia. Essa rassomiglia ad una belva. Si rimprovera ai film africani di esser truccati, ma come potrebbe non esserlo? Girare dei leoni e dei ruggiti di leoni per non ottenere altro che delle pedane da letto o il frastuono di una lampadina rotta obbliga i nostri esploratori a diventare degli artisti, a dare cioè l'impressione di quello che hanno visto e udito grazie a delle pedane da letto o delle lampadine maneggiate dagli specialisti di Hollywood. Non vi nascondo che ho anch'io adoperato dei trucchi per rendere la poesia visibile e udibile. Eccone alcuni: voi vedrete dapprima il personaggio del Poeta entrare in uno specchio e poi navigare in un mondo che né io né voi conosciamo ma che io immagino. Questo specchio lo porta in un corridoio e il suo modo di camminare è quello dei sogni: non è né il nuoto né il volo, ma qualche cosa di differente che non rassomiglia a nulla. Rendere questo effetto non era una cosa facile. Il rallentato è troppo ordinario. Ho dunque fatto inchiodare la scena per terra facendo girare con la macchina verticale. Il personaggio si trascina invece di camminare e in proiezione voi vedete un uomo che cammina in una maniera molto faticosa e strana e il cui movimento muscolare non corrisponde allo sforzo della sua passeggiata.

La signorina Miller ha gli occhi chiari, ma qualche volta nel mio film la vedrete con gli occhi scuri: gli avevo dipinto gli occhi sulle palpebre, ma non già per una ragione estetica o per dargli l'aspetto di una maschera di Antinoe (1). Glieli avevo dipinti perchè stando così con gli occhi chiusi essa era costretta a camminare come una cieca, e non rendendocisi conto sullo schermo che i suoi occhi erano posticci, questo modo quasi irrealistico di camminare aumentava l'effetto di irrealtà del suo personaggio.

Altro trucco: si trattava di mostrare la statua del Poeta distrutta dai bambini che giuocano, questi bambini che distruggono tutto e non rispettano

(1) In «Le Voyage Imaginaire» Clair aveva adoperato lo stesso trucco per le statue di cera della scena del Museo Grevin.

nulla. Questa statua di pietra doveva sparire come se fosse stata di neve. Bisognava dunque opporre a questo prodigio una scena molto realista, quasi un documentario, per metterla in rilievo. Ho spinto l'esattezza fino a sostituire la vera neve con della fanghiglia parigina, quel fango grigio con cui si combattono fra loro i monelli di Parigi e che, certo, è meno fotogenica e seducente della bella neve russa.

Il pubblico crede spesso scioccamente che gli artisti lo vogliano prendere in giro. E' impossibile. Anzitutto perchè gli artisti non ci guadagnerebbero nulla e poi perchè il lavoro singolarmente spossante del cinema assorbe troppo per lasciare il tempo di pensare. Al pensiero si sostituisce un meccanismo sonnambolico. Immaginate il lavoro occorrente per un film! Si arriva alle sei del mattino — l'ora della ghigliottina — e fino a mezzanotte si passa di studio in studio. Si cerca di non rovinare ciò per cui si lavora. Non si mangia, si dorme in piedi, si vacilla. Dopo quattro giorni, a meno di avere una robusta costituzione da atleta o di esser circondato di aiuti, si è sfiniti. Si naviga, non si sa più dove ci si trovi. E' questa una delle ragioni per cui il cinema sarebbe una superba arma poetica. Dormire in piedi è parlare senza rendersene conto, è confessarsi, è dirsi delle cose che non si direbbero a nessuno. Ci si apre; le tenebre cessano di esser tenebre. La campana subacquea di cui parlavo poco sopra si mette in moto ed è perciò che il film che state per vedere è di tipo confessionale e quanto più possibile poco chiaro, almeno nel senso in cui l'intendono gli spettatori.

Anche se volessi raccontarvi il film non potrei. Per lodarmi hanno anche detto che manca di tecnica. E' inesatto. Non esiste la tecnica del film: esiste la tecnica che ciascuno trova per suo conto. Ci si annega e si nuota. Si inventa per forza il proprio stile di nuotatore. Io non mi ero mai occupato di cinema ma sono stato ammirevolmente circondato e aiutato e a nessuno dei miei collaboratori potrei rimproverare d'avermi lasciato nei guai. Io stesso volevo restar solo per scoprire un metodo che mi fosse personale. Mi bastava dire a Périnal: « Périnal, mi serve una illuminazione orgiastica », oppure « Périnal, voglio una illuminazione da documentario », o ancora « Périnal, una illuminazione malata ». Vedete come era facile il suo mestiere: non rispondeva neanche, accennava di sì col capo ed io ottenevo quello che volevo.

Come mai possano i cineasti fare tanti film e vivere felici! Si muore. Ci si domanda se si arriverà vivi alla fine della giornata. Vi voglio citare l'esempio ammirevole di Miss Miller (tutti i miei interpreti sono ammirabili perchè io non ho pensato a sceglierli per la loro bellezza fisica, ma per la loro condotta morale, giacchè in un film i visi sono immensi e gli occhi rivelano tutto) — Miss Miller, dicevo, non sapeva d'aver recitata la sua parte nel film e, vedendosi sullo schermo, andava ripetendo: « Sono io! Sono io! E' impossibile! ». Non si ricordava di esser rimasta su una sedia per delle ore, d'aver dormito, d'essere svenuta, d'aver mangiato dei panini e bevuta della birra calda. Ma badate che io né la rimprovero né mi lamento. Poiché quando un film è organizzato perfettamente ne risulta qualche cosa di troppo netto, di troppo brillante, che passa di moda. Ad una Rolls Royce che cambia spesso di forma e di meccanismo io preferisco una carriola. Non è un male dunque esser vittima del lusso di quegli studi i cui registi disprezzano i poeti. E' accaduto anche che questi

registi, credendo nuocermi, mi abbiano aiutato: un giorno essi fecero battere i tappeti affinché io me ne andassi ed è proprio questa polvere che inargenta tutta la fine del film dandogli l'aspetto di una apoteosi.

Come vi ho detto poco fa, un simile film non è raccontabile. Potrei darne una interpretazione che mi è propria, potrei dirvi che la solitudine del Poeta è così grande e che egli vive talmente ciò che egli crea, che la bocca d'una delle sue creazioni gli resta impressa nella mano come una ferita e che egli ama questa bocca, ch'egli s'ama, insomma, e che si sveglia il mattino con questa bocca contro di lui, come un incontro casuale e che egli cerca di sbarazzarsene e se ne sbarazza sopra una statua morta e che questa statua comincia a vivere e per vendicarsi lo trascina in avventure spaventevoli. Potrei dirvi che la battaglia delle palle di neve è l'infanzia del poeta e che quando egli giuoca la partita a carte con la sua Musa, con la sua Gloria e col suo Destino, bara prendendo alla sua infanzia ciò che dovrebbe attingere in se stesso. Potrei poi dirvi che avendo cercato di farsi una gloria terrestre, egli cade in questa « noia mortale dell'eternità » cui si pensa davanti a tutte le sepolture illustri. E avrei ragione di raccontarvi tutto questo ma avrei anche torto, poichè sarebbe un testo scritto *dopo*, sotto a delle immagini. Del resto, queste immagini sono proprio delle immagini? La vita fa delle grandi immagini senza saperlo. Il dramma del Gologota non è avvenuto per i pittori. Mentre lavoravo, ripeto, io non pensavo a niente ed è perciò che bisogna lasciare agire questo film come la mirabile musica di Auric che lo accompagna e come tutte le musiche del mondo. La musica fornisce un alimento anonimo alle nostre emozioni, ai nostri ricordi, e se ciascuno di voi troverà a questo film un senso che gli sia personale penserò d'aver raggiunto il mio scopo.

Aggiungo che tre punti di questo film hanno dato origine a dei gravi malintesi.

Prima di tutto un titolo: la *Profanazione dell'Ostia*. Ricordo che è tolto da quello di una tela di Paolo Uccello che figurava all'esposizione italiana di Londra. Il senso di questo titolo? Del sangue profana la neve. Un punto e basta.

Poi questo fanciullo che sanguina. Pensavo che al cinematografo non si deforma lo spazio e che i film russi ci stancano a forza di visi presi dal basso o dall'alto ecc. Ho voluto prendere il mio film di fronte e senza arte. Ma se il cinema non permette la deformazione nello spazio, esso permette invece la deformazione nel tempo. Una storia della mia fanciullezza mi perseguita sempre: la potete ritrovare in qualcuna delle mie opere. Un ragazzo ferito da una palla di neve. In *Enfants terribles* il ragazzo non muore. Nel mio film egli muore. Questo non è riprendere un tema. E' tutta una mitologia che il poeta agita e che pone sotto altri punti di vista. Il fanciullo che sanguina ha dovuto sanguinare in realtà assai poco, dal naso. Nel mio ricordo egli vomitava sangue. Ora, io non ho voluto girare una scena realista, ma il ricordo deformato di questa scena.

Vi è anche un pubblico che applaude, non un fanciullo morto, come si è creduto. Mentre applaudono, il fanciullo è portato via dall'angelo: essi applaudono il poeta che si uccide. I poeti per vivere devono spesso morire e spargere non solamente il sangue rosso del cuore ma quel sangue bianco dell'anima

che permette di seguirne le loro tracce. Gli applausi non si ottengono che a questo prezzo. I poeti devono dare tutto per ottenere la minima approvazione.

Per concludere questo preambolo, di cui mi scuso non avendo alcuna abitudine all'improvvisazione, e il pubblico mi intimidisce molto, vi dirò che un poeta è un essere assai poco reale. Quando il poeta parla, risvegliato dal sonno in cui compone le sue opere, è come se le vecchie donne che servono da medium alla Salpêtrière vi parlassero allo stato di veglia. L'opera del poeta lo detesta e lo divora. Sulla terra non vi è posto contemporaneamente per il poeta e la sua opera. L'opera approfitta del poeta ed è solo dopo la sua morte che il poeta approfitterà dell'opera. Del resto il pubblico preferisce i poeti morti e ha ragione. Un poeta che non sia morto è un anacronismo. Ed è proprio per non dare questo spettacolo mostruoso ch'io da un pezzo mi sono ritirato dal mondo. Ma ora cedo il posto, signore e signori, ad una forma di me, forse oscura, forse penosa, ma mille volte più vera di quella che vi parla e che voi avete davanti agli occhi.

JEAN COCTEAU

(Conferenza tenuta da Jean Cocteau al teatro Vieux-Colombier prima della proiezione del film «Le sang d'un Poète», gennaio 1932).

La ricerca del tempo perduto

(Note su alcuni aspetti del cinema francese)

di

FRANCESCO BOLZONI

Uno stesso motivo si ritrova, variamente interpretato in alcuni aspetti del cinema francese, a legarli con un filo esile ma resistente. E' la ricerca di un tempo e di un mondo perduto, ritrovato attraverso il racconto di una disillusione, o con gli occhi del ricordo o con quelli dell'immaginazione che trasforma le cose intuite fino a renderle partecipi di un mondo nuovo, diverso dal reale, e ritrovato nel senso di « richiamato fuori da sè stessi ».

Si tratta di una realtà interpretata in modo ora umano e dignitoso come per « La grande illusione » di Renoir, racconto di anni lontani di guerra; ora con occhio decadente come per « Il bandito della Casbah » di Duvivier, atmosfera perduta e ritrovata solo nei racconti di evasione erotica; ora trasformata in modo impietoso come in « Il Corvo », situazione esistente solo nell'immaginazione particolare di un uomo in crisi (Clouzot); ora sentimentalmente ironico come per Clair in « Il silenzio è d'oro »; ora commosso e partecipe come per Autant-Lara in « Il diavolo in corpo », ripensamento degli impulsi e degli aneliti, dei sogni impuri di una stagione della giovinezza, ossia ricerche di un tempo perduto e ritrovato nelle immagini filmiche attraverso testimonianze personali. « Il bandito della Casbah » (Pepé-le-Mokò) di Duvivier (1937) è l'immagine di racconti lontani nel tempo che la fantasia, capace di suggerire vicende e luoghi come se fossero veri (ma veri non sono), ricostruisce.

Nel senso di « presenza dell'uomo contemporaneo », vera non è la Casbah con il suo involucro di case insinuantesi l'una nell'altra, con le terrazze che si allacciano, le scale che salgono e scendono con una folla strana nel volto di ogni origine e razza. E' solo un'Atlantide favolosa ed evocata in una sfera magica in cui, come figure deformate da uno specchio, la cui lucida superficie si sia trasformata per l'umido, in chiazze colorate, si muovono i personaggi: Ines, la parigina che per Pepé è il ricordo di Parigi, i compagni, l'ispettore, Aïssa, le prostitute « mari di grasso in cui nessuno osa guardare » che sono il dato quotidiano della Casbah, e infine eroe del luogo, dio di un mondo perduto nell'inutile ma da esso chiuso e soffocato, Pepé-le-Mokò. Una mano si apre e mostra nel fondo una perla lucida e bianca, avvolta come dall'ostrica materna, un volto assorto in una sua malinconica ironia; le costanti del personaggio che si evolvono più tardi, sono già presenti perchè l'ironia e la melanconia sono forme di difesa del tedio, della stanchezza, della disperazione.

Dall'ironia si passa all'evasione, al sognare oltre il mare, intuito appena al di là dell'inviluppo dei tetti scendenti l'uno sull'altro, una strana e lontana felicità, raggiungibile solo con la partenza: « sono disgustato della Casbah. Allora penso, penso... », dice *Pépé*. A che? Alla giovinezza spensierata, a cose pulite, ad una libertà rifiutata con il furto. In *Ines* egli amerà il profumo, i capelli puliti, lo sfruscio della seta, e in lei crederà di riavere Parigi, i suoi viali, la Senna che scorre e i ricordi che gli faranno perdere la testa e tentare la fuga, anche col pericolo di venire arrestato. In fondo non è tanto il pensiero della donna a spingerlo ad andarsene (non ci si uccide, nè si perde la libertà per l'amore di una donna, ma perchè senza di lei tutto l'inutile di una vita si rivela nella sua interezza), quanto la volontà di liberarsi dal mondo che lo circonda, dalle nenie suonate in continuazione, dall'arruffarsi di tipi strani, dalla paura di finire come una cosa inutile.

Il colloquio con la vecchia cantante suscita in *Pépé* idee, che lavorano e lo obbligano ad agire alla notizia della partenza di *Ines*. « Quando sono triste, cambio tempo, torno alla mia giovinezza, allora ero bella... » gli dice mentre la mano gira la manovella, il disco si mette a suonare rivelando la voce fresca e lieta di ieri, a cui si aggiunge quella vecchia, appassita di oggi. Ma si trova in tal modo veramente il tempo perduto, o di esso non resta che l'amaro e l'inutile rimpianto? L'occhio staccandosi dal muro su cui è fissata una fotografia della donna da giovane, si ferma sul volto unto e sfatto nel grasso, sugli occhi cerchiati, i capelli in disordine, un volto su cui si può leggere tutta un'esistenza sbagliata, e la mente giudica.

Che pensano gli altri dei nostri atti, delle nostre parole, dei nostri volti? Ognuno nella vecchiaia ha il viso che si è meritato. Infatti se negli anni giovanili l'equivoco può scivolare senza lasciare traccia, più tardi il cosmetico usato disfa i lineamenti e non è dato trovare in essi traccia alcuna della dignità rifiutata con l'accettazione del male: il viso perde l'aspetto umano e si fa maschera tragica, storta in una smorfia. *Pépé* intuisce queste cose, forse in un modo confuso, o forse è la nostra sensibilità a volergliele attribuire, quando decide d'andarsene non più « evadendo », ma vivendo le cose pulite, liberandosi di un mondo che non vuole più subirle. La lunga sequenza della discesa verso il porto, con la speranza di trovare oltre il mare una libertà in fondo non meritata, dove *Duvivier* dopo aver inquadrato i piedi « volti in avanti » che scendono di corsa, si innalza agli occhi aperti, sognanti le onde del mare, è fra i pochi il momento in cui in « *Il bandito della Casbah* » la ricerca formale non risulta al servizio di un racconto inutile, ma realmente esprime un profondo sentire. Nel resto alcuni aspetti tipici di costume, nel periodo fra le due guerre, come la ricerca di un tempo perduto, la stanchezza morale chiusa in sè, il tentare di risolvere il dramma con la partenza, l'interesse più per il dato formale che per le cose da dire, si smagliano in un racconto strano, dove anche la carica lirica come autocoscienza ultimamente affiorata nel personaggio, si frantuma con il suicidio (un suicidio è sempre il riconoscimento della sconfitta, una negazione di sè stessi).

Se *Duvivier* è volto solo verso il passato, *Renoir* con « *La grande illusione* » che fu illusione 1937 lo affronta con occhio maturo, non crogiolandosi nel suo rimpianto, ma prendendone lo spunto per un invito valido nel

futuro: un guardare indietro senza perdersi solo nella ricerca del tempo perduto; una posizione nuova. Anni di un'atmosfera tesa in cui alcuni si illudevano che la guerra fosse solo una cattiva prospettiva, perdendosi nell'evasione, nel sognare cose lontane e piene di suggestione. Renoir è cosciente del pericolo quando racconta la storia dei tentativi di fuga di un gruppo di soldati francesi prigionieri, studiati negli aspetti più umili e umani, per nulla eroi dediti all'esaltazione delle « patrie glorie ».

Si tratta di una realtà scoperta nel suo svolgersi e in tutti i suoi aspetti: l'eroico, l'umano, il sentimentale e il drammatico. Un incontro tra una classe che sta disperdendosi, con un'altra che ha alzato la testa: la prima è quella degli ufficiali di grande famiglia, più interessanti al modo di presentare le cose che al loro intimo valore, ai guanti bianchi, alle vesti attillate, al monocolo (— « Maior, sono rimasti solo due paia di guanti bianchi ». — « Falli durare il più a lungo possibile » —). La seconda classe invece, dai modi semplici e naturali, espone i suoi pensieri senza badare al loro peso, al valore diplomatico del momento (appartengono a costoro l'ufficiale ebreo, il soldato tedesco Arturo e il soldato di guardia che tenta di calmare..., e lo vorrebbe sereno, e gli dà la spinetta per suonare giacchè ha capito che la guerra « sta ormai durando troppo e ha stancato tutti »). Un incontro tra uomini di diversa provenienza sociale in cui ciascuno è colto nel suo aspetto più umano. Se sentimentalmente non possiamo essere che coi secondi, tuttavia abbiamo il massimo rispetto per i primi, per coloro che si fanno uccidere per dare modo agli altri di fuggire, per i loro ricordi della bella vita trascorsa a Parigi, per la loro delicatezza e fermezza nel saper usare il codice militare « francese » nei riguardi dei prigionieri « francesi », per il fiore coltivato in alto, nel solo posto del castello dove perviene il sole.

I colloqui tra i due ufficiali sono assai belli, pieni di un maschio rimpianto per i giorni passati, quando l'amico non era ancora il nemico. Altrettanto umane e poeticamente vere sono le parole della donna che ospita i fuggiaschi, vero è il senso di sentire nuovamente qualcuno dopo che il marito ed il padre sono morti durante le « nostre più grandi vittorie » a proteggere e a preparare le cose nella notte di Natale, notte di silenzio con il presepio acceso.

— « Voglio Gesù Bambino » — dice la bimba.

— « Per portarlo a letto? ».

— « No, per mangiarlo... » — con l'amore scoperto attraverso le iridi pure della bimba.

In « Il corvo », per questa ricerca di un tempo perduto, in un mondo chiuso nell'arido di un uomo malato, sono già le tracce che più tardi si evolveranno in « Manon » e in « Vite vendute »: un'evoluzione dunque, non tanto un'involuzione (si pensi all'uso di certo materiale plastico: il malato del N. 13 che sprofonda il rasoio nelle unghie tagliandole, le spalle nude con le copette di vetro avvinte come ventose, il gusto di mescolare elementi sacri con altri profani evidente nell'incontro, tradisce nel tumulto al camposanto o quando la lettera cadendo dall'alto, svolazza in terra e interrompe le parole del sacerdote). Sono note di critica blasfema che ritorneranno nello sguardo di Manon che vuole farsi bella nella superficie liscia dell'acqua santa, nella

preghiera della meticcia di « Vite vendute » dinanzi all'immagine della Madonna, interrotta dal penzolare del corpo del suicida. Anche la sfiducia nei valori dell'uomo si evolverà nelle successive opere di Clouzot, e vedremo personaggi in crisi che cercano una spiegazione non raggiunta, spinti da voci che sembrano venire da fuori come quelle lettere, ma che sono invece le loro « voci di dentro » segrete e tortuose, come nella bella sequenza dell'infermiera che, accusata di essere l'autrice delle lettere, corre nella città deserta rasente ai muri, sentendo l'urlo della folla ingigantirsi e sommergerla, mentre nessuno è visibile. Posizione di critica spietata, capace di sgretolare ogni principio, ogni posizione, senza opporre alcuna risoluzione. Noi siamo troppo stanchi di sapere solo quello che non vogliamo e non ciò che vogliamo, come dice Montale, per accettare il discorso di Clouzot. Per questo poco ci dicono le sequenze tecnicamente assai valide come il funerale, la fuga, il dettato in classe, l'allontanarsi della madre vestita di nero mentre in un angolo della strada stanno giocando alcuni bimbi, apparentemente sereni. Ma che sappiamo noi della loro serenità? Che cosa prepariamo per loro se togliamo agli occhi degli adulti ogni luce?

FRANCESCO BOLZONI

PAUL GRIMAULT e JEAN IMAGE

poesia del cartone animato

di

BRUNO CRESCENZI

Con i due disegni animati francesi attualmente in distribuzione — *La pastorella e lo spazzacamino* (*La bergère et le ramoneur*, 1948-52) di Paul Grimault e *Il più piccolo spettacolo del mondo* (*Jeannot l'intrépide*, 1949-50) di Jean Image — si uscirà dal solito schema finora offertoci e si vedrà qualche cosa di veramente nuovo ed originale, anche se nello spontaneo e, d'altra parte, quasi obbligatorio paragone con i lavori disneyani, ma per la sola parte puramente tecnica, il secondo di essi non potrà avere la meglio. (Al che, però, potrei osservare d'esser ben disposto a gettare a mare la più raffinata e, solo teoricamente, irraggiungibile tecnica, ma divenuta arida e senza soffio vivificante di poesia, dinanzi ad una incerta e nuova tecnica in funzione artistica).

* * *

La bergère et le ramoneur — che è più una favola per adulti — è tutto pervaso di malizia, di cui lo spettatore è fatto partecipe dai personaggi che ne sono in possesso: il cagnolino e « l'oiseau père ». Questi — *il deus ex machina* della vicenda — manifesta subito tale sua disposizione d'animo. « L'histoire que nous allons avoir le plaisir de vous conter », dice nel fare la presentazione del film, « est une histoire purement imaginaire ». Ma poco dopo aggiunge: « Vous savez, entre nous, j'ai dit ça comme ça, parce qu'on m'a dit de le dire, pour ne pas avoir d'histoires, mais après tout, je peux bien l'avouer, qu'est-ce que je risque?, cette histoire est veridique! ». L'altro personaggio si manifesta malizioso dando la sua collaborazione alla pastorella ed allo spazzacamino, dei quali favorisce l'idillio. Ed anche inducendo il « nuovo pittore di Sua Maestà » a raffigurare il re « Charles quinze ed trois font huit et huit font seize » — del quale imita lo sguardo — proprio con il difetto dello strabismo. Cosa che i pittori cortigiani avevano sempre accuratamente evitato di fare, dipingendo il re di profilo, per non assumere alcuna responsabilità al riguardo.

Ma il massimo della malizia lo si ha con la lunga e sottilmente demagogica arringa che « l'oiseau père » tiene nell'« arene aux fauves » in lingua « leonina ». (Mentre i ruggiti sono sottotitolati come « c'est l'usage lorsque les spectateurs ne esont pas familiarisés avec la langue des personnages apparaissant sur l'écran »). Qui, il personaggio, fa un uso brillante dei mezzi a

sua disposizione: eloquenza, mimica teatraleggiante, conoscenza psicologica della massa, etc., compreso l'uso delle facoltà esaltatorie della musica, per cui, ad un certo momento, chiede al suonatore cieco della « ville basse » di eseguire « quelque chose de puissant ». (Si noti che l'uso della musica viene richiesto dall'« oiseau père » anche quando le belve si avvicinano un po' troppo interessate al povero spazzacamino. « Jouez tout de suite quelque chose de gai, pour l'amour du ciel », dice allora, avendo osservato in precedenza che i leoni non erano insensibili al benefico influsso musicale).

Prévert, autore del soggetto, della sceneggiatura e dei dialoghi, pur prendendo lo spunto dalla favola di Andersen, non solo si distacca notevolmente dalla vicenda scritta, ma delinea diversamente i personaggi, ai quali dà un ufficio poetico di gran lunga diverso da quello che hanno nel testo anderseniano. La pastorella, ad esempio, non ha paura di affrontare il vasto mondo, nè cerca di persuadere il suo compagno di tornare indietro. Ma le varianti, di per se stesse, nulla tolgono od aggiungono al lavoro di Grimault e di Prévert: non è la maggiore o minore aderenza ad un testo preesistente che fa buono o cattivo un lavoro ad esso testo ispirantesi.

Ai quattro personaggi della favola — i due giovani protagonisti, il general-ammiraglio-comandante Piede-di-caprone ed il vecchio cinese (questi ultimi corrispondenti al re « Charles V et III, etc. » e a « le sentencieux ») ne sono stati aggiunti degli altri: « l'oiseau père », il comandante della polizia, il cagnolino, il suonatore cieco. Ma su tutta la rosa di queste figure spicca e s'impone la prima, « l'oise au père », che vediamo dall'inizio alla fine indaffarato, sempre pronto a porgere aiuto ai suoi due protetti, tanto che esso, in ultima analisi, può essere considerato il vero e proprio protagonista. Al tema dell'amore dei due giovinetti, che potrebbe sembrare il tema centrale od unico del film, si aggiunge e si sovrappone quello della speranza e della liberazione. Dice il cieco della « ville basse »: « Nous sommes sauvés! Le monde existe! Le soleil existe! et il y a aussi des oiseaux! ». Ed ancora: « La vie est belle, nous verrons tout cela un jour! En avant la musique! ».

La rappresentazione grafica e l'animazione dei personaggi sono il frutto di un approfondimento dei loro caratteri, espressi in tutte le più sottili sfumature. Sprezzante, altero, pieno di degnazione (che accorda solo formalmente) ed enigmatico è il re di Takicardie: sia quello autentico che quello dipinto. (Quest'ultimo — animatosi assieme ai protagonisti — è il continuatore del sentimento che il primo aveva per la pastorella e ad esso si sostituisce, dopo averlo fatto sparire in uno dei numerosi trabocchetti disseminati per il palazzo). La pastorella e lo spazzacamino hanno la grazia dei personaggi anderseniani dei quali, però, non conservano il carattere lezioso da statuine di porcellana. Il cieco, con l'organino di Barberia, è la classica figura tante volte vista nei film francesi d'ambiente, ma ha una portentosa carica di significati e di aspirazioni, più che di simbolismi. Il capo della polizia si fa notare per il suo servilismo mal ricompensato e « le sentencieux » per la sua saggezza fatta tutta di preconcetti. « L'oiseau père »... « L'oiseau père » è grande, e si può esser certi che la sua figura rimarrà nella storia del cinema.

C'è da notare che, al contrario di quanto è accaduto al Disney, la rappresentazione grafica delle persone è migliore di quella degli animali: mi rife-

risco ai soli leoni dell'arena, i quali sono piuttosto banali, e non al cagnolino e all'« oiseau père », felicemente riusciti.

Il pubblico italiano, assuefatto com'è al gusto disneyano, proverà certamente una viva impressione, dinanzi a questo film così diverso da ciò che è stato visto da molto tempo a questa parte, oltre e più che la tecnica, per i valori intrinseci dell'opera. I ritmi, le animazioni vorticosi, le astrazioni, i pirotecnici effetti di colore del Disney — che tanto hanno stancato — qui non si trovan di certo. Si ritrova, piuttosto, una raffinatezza, uno spirito vivace e leggero, un vivo senso del comico, un sentimento, quali non eravamo più abituati a riscontrare nel disegno animato. C'è solo da augurarsi che, nella versione italiana — superati certi ostacoli del tutto contingenti, ma per la verità non indifferenti — venga conservata la poeticità del testo prevertiano, per quel ch'è possibile conservare in una traduzione, specie nel campo cinematografico.

* * *

Jeannot l'intrépide — già proiettato dall'Istituto Luce in edizione originale — prende le mosse invece dalla fiaba *Le petit poucet* di Charles Perrault, ma il pretesto è più labile che nel precedente film. Tecnicamente il disegno non raggiunge le raffinatezze del Disney e i limiti del film sono anche nel non esser riusciti a fondere in esso gli intendimenti poetici con quelli didattici (vedasi, in proposito, tutta la spiegazione circa la vita che si svolge nell'alveare), che finiscono per risultare, invece, sovrapposti. Ciò non toglie, tuttavia (anche per quanto ho dichiarato nella premessa), che Image ci offra, con *Jeannot l'intrépide*, una spiritosa invenzione sul tema della ormai classica fiaba, dandoci una garbata rappresentazione satirica delle debolezze umane viste attraverso l'ipotetica città degli insetti. (Ad esempio, la coccinella che si reca all'istituto di bellezza per farsi togliere le macchie nere dalle elitre). Tale rappresentazione, comunque, non ha una forza caustica come quella, ad esempio dei *Viaggi di Gulliver* dello Swift; ma ciò, molto probabilmente, non era nemmeno nelle intenzioni del realizzatore del film, tenuto conto, inoltre, che egli non ha fatto di essa rappresentazione il fulcro di questo suo lavoro.

Un momento felicemente riuscito è quello della marcia notturna di avvicinamento alla residenza dell'orco nel bosco: concretamente poetica. Mentre la sequenza dei festeggiamenti, pure notturni, indetti dalla regina delle api in onore di Jeannot, rimane soltanto un esempio dell'uso formale di attributi poetici: fantasmagorie da giostra, danza aerea della regina con Jeannot nel cielo stellato, fuochi d'artificio, etc. Ad ogni modo è gustosa la caratterizzazione degli orchestranti e dei cantori che partecipano alla festa.

Momenti spiritosamente parodistici sono la sequenza della serenata (con cui si manifesta agli occhi strabiliati del piccolo protagonista un mondo a lui sconosciuto), e quella della descrizione della vita di « Insecteville ».

Un particolare poetico, espresso sinteticamente dalla immagine e dal sonoro, e spero sia stato conservato nella edizione italiana, si ha nella scena in cui, all'ora del crepuscolo, un insetto passeggia sotto al balcone della sua

bella. La situazione sentimentale è *detta*, in tutto il suo più ampio significato, con un solo, profondo, ma infinitamente espressivo sospiro.

Il film è variato ed il pubblico infantile (ma anche quello non propriamente tale), oltre ad una piccola lezione di storia naturale sulle api, potrà godere le rocambolesche avventure di Jeannot, i suoi audaci ed emozionanti duelli con il fuco.

Va segnalato pure il finale, in cui si vedono i ragazzi che trascinano prigioniero l'orco. La punizione che gli è toccata non è stata cruenta. Questi è stato rimpicciolito così come usava fare con le sue vittime; ma il tono della morale che si deve ricavare non sovrasta l'«humour» con cui è presentato l'avvenimento. I sette «boy-scouts», protagonisti del film, marciano, scanzonati e trionfanti, al canto di una loro canzoncina, mentre il crudele mostro, reso ridicolo per le proporzioni in cui è stato ridotto, si dibatte impotente fra le sbarre della piccola gabbietta.

BRUNO CRESCENZI

Psicologia e simbolo di Renè Clément

di

GIUSEPPE FERRARA

II

Clément, a differenza di De Sica, che effonde il suo amore verso tutti i personaggi — persino Mobbi, s'è notato, in *Miracolo a Milano*, non è antipatico — ama soprattutto Paulette. Forse perchè in lei vede più che l'ingenuità, la purezza. Se si vuol parlare dunque di contrasto, questo non si specificherà tra la vita degli adulti (che, ad ogni modo, non sono affatto « inumani », ma solo rozzi) e quella dei fanciulli: Michel, si vedrà meglio in seguito, non è separato come la fanciulla da questo mondo dei « grandi » (ed anche per lui, pur sottolineandone la buona fede e la fanciullaggine, Clément non ha simpatia). Si dovrà invece specificare tale contrasto tra la purezza della bambina e il materialismo di tutto il mondo entro la quale vive. Significativo è a questo riguardo un brano della sequenza rappresentante le funzioni d'esequie per Georges. I due bimbi contano le crocette che sovrastano ogni quadro illustrante la « Via Crucis ». Intorno a loro i fedeli oranti al suono dell'organo. Ma ecco in un piano medio dove prevalgono i toni scuri, apparire la sorella di Michel, immobile nel suo sguardo stupido. Una mosca le si posa sul volto. Ella non la scaccia. Subito, in contrasto evidente, il volto della bambina (e di Michel accanto a lei): la visione di Paulette è luminosa: il sole forma con il biondo dei suoi capelli un'aureola splendida; e quanto limpidi i suoi occhi! Anche Michel, felice, partecipa a quella purezza, che sente tanto superiore alla meschinità del suo mondo (è l'unico personaggio che seguendo Paulette riuscirà a vincere il materialismo che lo circonda (20) e la grossolanità dei contadini. Essi vivono tra il sudicio delle mosche; ma Paulette rifiuta il latte impuro che le viene offerto.

Infinite notazioni puntualizzano questo materialismo: si veda la sequenza della morte di Georges. Per aiutare un moribondo non si può pensare che all'unica medicina che è in casa, all'olio di ricino. Ma Georges rifiuta d'inghiottirlo. Georges è morto. Allora tutti piangeranno. E piangerà anche la madre: ma quasi meccanicamente ella rimetterà l'olio del cucchiaino nella bottiglietta, perchè nulla si perda. E tutta l'agonia di Georges non ha avuto nulla di spirituale: abbiamo assistito crudamente alla morte di un corpo.

Ancora: l'amore sensuale tra Francis e la sorella di Michel, stravaccati sull'erba del campo. Parlando dell'amicizia dei due bambini, essi non potran-

(20) Notava Arturo Lanocita, forse senza sospettare che la cosa aveva un suo significato: « Sembra proprio che lo schermo irradii chiarore ogni volta che un primo piano inquadra quel piccolo volto » (dal « Corriere della Sera », Mart. 2 sett., anno 77, n. 207, 1952).

che insinuarsi qualcosa del loro peccato: «E' furbo, Michel, è furbo!». Ma di nuovo in contrasto, ecco il ragazzo che passando dai due amanti trova Paulette seduta sull'erba: con una semplice panoramica si stabilirà il rapporto tra un'atmosfera grottescamente sensuale a un'altra puramente lirica, in cui l'anima della bambina domina intatta nella sua purezza (e ancora una volta si puntualizza l'aspirazione di Michel ad essa). (21)

Ma non è solo da questo scontro della spiritualità infantile e il materialismo degli uomini (e tra essi Michel sembra ponte di passaggio) che determina la centralità di Paulette nell'economia dell'opera. Sulla fanciulla non converge soltanto l'amore di Clément — ed è in virtù di questo che sorgono nel film i punti più poeticamente commossi, colmi di tenerezza e di pietà per il dramma svolgentesi nell'animo della bambina — ma anche i maggiori significati simbolici che il film contiene.

Dopo che Clément, della morte, ha fatto vedere i passi, sulla polvere della strada (i colpi della mitragliatrice) e il suo frustare i corpi degli innocenti, ecco che ne dà anche il simbolo: alle spalle della bimba attonita, c'è l'immagine d'una donna mascherata. Il film sarà anche, da questo punto di vista, un dialogo tra la bambina e la signora misteriosa.

Accanto ad essa, il simbolo della guerra. Perchè Paulette segue quel cavallo senza guida, strascinante un carro privo d'una ruota, sul quale Clément insiste, facendolo a un certo punto passare vicinissimo all'obiettivo, nel suo andare disordinato? E' la guerra, che conduce la bambina da Michel. Quando Georges vede il cavallo, e gli si avvicina per fermarlo, la madre griderà: «Lasciatelo stare! E' un cavallo della guerra!».

Ma Georges si accosta, e verrà ferito dalla bestia che s'infuria al passaggio radente d'un aereo: la guerra ha fatto una nuova vittima.

Inoltre, proprio in Georges morente, Clément pone il simbolo dell'uomo che soffre e ripete in questa sua sofferenza quella di Cristo: ma è sempre mediante Paulette che s'arriva a tale definizione. La bambina, ci dice Clément, vede nell'uomo ferito l'immagine di Cristo, e collega le sue sofferenze a quelle di Gesù. Inducono a questa interpretazione diverse sequenze, altrimenti inspiegabili.

Si veda Paulette che è scesa, le vesti e i capelli in disordine, e ha ancora gli occhi assonnati. Vede Georges, chiede chi è, poi dice: «E di che cos'è malato?», mentre alzando lo sguardo, scopre il crocifisso. «E che cos'è quello là?». «E' il buon Gesù», le si risponde. Non credo che Clément abbia unito le due domande senza alcun significato, tanto più che non appena la contadina esclama «Non sa neanche che è Gesù!», George alza la testa, e come Cristo durante la sua passione, chiede da bere («Ho sete!», dice, e quasi sembra alzarsi su quel letto perchè chiamato dalle parole della madre). il ventre? »

(21) E dunque errato affermare che gli accenti grotteschi stridono «con l'atmosfera lirica e solenne dell'opera e più che manifestare una personale intima esigenza di Clément, rivelano il suo desiderio di concedersi, quasi per un'ulteriore piroetta d'abilità, un'evasione intellettualistica» (N. GHELLI, op. cit. pag. 17): è per un'esigenza tutta interiore e profondamente artistica che Clément stabilisce questo scontro.

E si veda ancora la sequenza in cui Michel sta inchiodando le croci promesse alla bambina, la quale recita l'Ave Maria, per impararla a memoria:

Paulette: «...benedetto il frutto del tuo ventre... Michel, tu lo sai cos'è

Michel: «Il ventre? Dev'essere dove George è ferito...»

Paulette: «...benedetto il frutto del tuo ventre ferito...»

Michel rimprovera la bambina, imboccandole la frase giusta, e allora Paulette corregge: «...benedetto il frutto del tuo ventre Gesù. Ma è chiaro che per essa le due immagini coincidono, e la prima frase vale l'altra: o almeno mi sembra che con quel colloquio Clément voglia dirci che la bambina associa, nella sua mentalità infantile, l'idea di Cristo a quella del malato. Non credo insomma che sotto quelle parole infantili non sia nascosto (anzi velato) un significato, e che esse mirino solo a puntualizzare dei puerili errori d'una bambina che dice le preghiere.

Ma non basta: c'è ancora un brano bellissimo che rimarrebbe senza spiegazione al di fuori dell'interpretazione in chiave simbolica.

Nel soffitto illuminato dalla lampada, l'ombra svolazzante d'una farfalla. Tutti dormono e solo Georges, il volto sudato e sofferente, veglia e osserva le evoluzioni della farfalla. Essa s'avvicina al lume a petrolio, batte contro il cristallo che protegge la luce. L'insetto che sta per morire è il simbolo della vita di Georges: egli guarda la farfalla come imbambolato, la vede cadere e bruciare sulla fiamma. Nello stesso istante, Paulette, come se avesse presentito la morte di Georges, che confonde con Cristo, grida fortissimo, ed è urlo straziante di dolore.

Questi e molti altri i simboli che Clément inserisce nella vicenda — evidentemente simbolico è anche il gufo, al quale Michel affida la collana: sequenza « di una tensione altissima e di viva intensità poetica » (22) — che non danno certo artisticità maggiore all'opera, ma che neppure la danneggiano: l'artista ha un senso profondo del simbolo, sa compenetrarlo al suo linguaggio senza farsene avvertire la pesantezza, anzi sempre dimostrandone la necessità. Comunque, qualsiasi analisi su *Jeux interdits* non dovrà dimenticare, come sino ad oggi è stato fatto, questo aspetto precipuo di René Clément, l'aspetto simbolico, a rischio di veder falsata e incompleta ogni interpretazione.

Psicologia di Paulette e Michel

Perchè Michel e Paulette costruiscono il loro cimitero? Perchè giocano con le croci?

Non si può dare una sola risposta: i due bimbi hanno una costruzione psicologica tanto diversa, che bisogna esaminare le ragioni del loro comportamento prima nell'una e poi nell'altro.

Paulette, volto contro la terra, ha accanto il corpo inerte della madre. Lo tocca alla fronte, poi tocca la propria fronte. E' smarrita ma non piange. Non sa ancora che cosa sia la morte. Dietro di lei sul muro calcinato, un manifesto strappato in parte: c'è, oltre la donna mascherata, la scritta « *Maîtres du Mystère* ». E davvero il mistero della morte incombe sulla fanciulla. Stringe al seno il corpicino ancora guizzante del cagnolino.

(22) N. GHELLI, op. cit., pag. 16.

Poi saprà ch'è morto. Le verrà detto con parole sgraziate, durissime, da una vecchia egoista e cattiva: le strapperà il cadavere e lo getterà nel torrente. Ma Paulette non crede che il suo cane sia cosa da abbandonare, e lo segue, dietro la corrente, finchè riesce a recuperarlo.

Non è ancora un gioco proibito, ma è già un invertimento di valori: in mezzo alla frenesia, alla paura che prende gli uomini e li fa crudeli l'uno contro l'altro, Paulette stringe al petto il suo cagnolino, amandolo e trattandolo come un essere umano. Lo abbandonerà sull'erba, e seguirà Michel quand'egli le prometterà di regalarle un altro cane, con un infantile cambiamento d'umore (da Clément colto stupendamente) ma sarà solo una distrazione momentanea. Mentre sembrerà dormire tra le braccia di papà Dollé, e lo stupido figlio racconterà come seppelliscono i morti uccisi nel bombardamento (« Si fa una buca e giù... come cani! »), Paulette sarà in ascolto, e rammenterà.

Ascoltiamo il dialogo che la bambina avrà con Michel poco dopo. Ella non potrà andare, come desidera, dai propri genitori, le dice Michel, perchè essi sono laggiù, vicino al ponte.

Paulette: « In una buca? »

Michel: « ...Sì.. »

Paulette: « ...e giù, come cani? »

Michel: « ...sì.. »

Paulette: « La buca è per la pioggia, vero, perchè non si bagnino? »

Michel: « ...forse è per questo ».

Paulette: « Ma allora il mio cane, Michel, si bagnerà! »

E' uno dei punti più alti del film, dove ogni immagine sembra soffusa di pietà commossa, comunque di partecipazione dolorosa all'ingenuità della bambina, alla sua sofferenza infantile: partecipazione che si rivela non solo in quei primi piani intensissimi, semplici e nudi, dove soprattutto valgono gli occhi seri limpidamente pensosi, di Paulette, ma anche nel commento musicale — pur'esso così elementare tanto da apparir monotono — sempre innalzante le immagini a una commozione lirica più intima: l'anima ingenua della bambina è rivelata a noi, tutt'uno con quelle note con quelle parole con quelle immagini.

Questa è anche una delle sequenze più significative per l'interpretazione del film: è in quel momento che l'invertimento dei valori, per cui gli animali son considerati da Paulette come uomini, avviene in tutta la sua chiarezza: e non è ancora gioco proibito. Prima che il gioco cominci, c'è ancora l'incontro col prete. Egli le insegnerà che cosa dire per i propri genitori morti: « In nome del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo; che il buon Dio li accolga nel suo Paradiso! ». Ed ella ripeterà quelle parole nel momento di seppellire il proprio cane. Ma Paulette compie tutto questo serenamente quasi fosse un dovere, non gioca ancora: siamo solo alle conseguenze d'un'idea sviluppatasi per gradi in una mente infantile. Sarà Michel che trasporterà e altererà in gioco il modo di pensare della bambina, credendo appunto ch'ella seppellisca il cagnolino per giocare. E poichè suo desiderio è cattivarsi sempre più l'amicizia e la simpatia di Paulette (e vuol aiutarla, favo-

irla, in ogni cosa che alla fanciulla piace o vuole) aderisce subito all'idea del seppellimento e la sviluppa, proponendo di creare intorno alla tomba del cane un piccolo cimitero. Ma Paulette non sa nemmeno che cos'è un cimitero; è un luogo dove i morti stanno insieme. Perché? Altrimenti si annoiano. « Ma allora, Michel, il mio cane si annoierà! ». Mentre la bambina continua a dare alla bestia un valore umano, il ragazzo è già in pieno gioco; le farà molte croci, più belle di quella che sta sopra il letto di Georges, e troverà molti animali da mettere accanto al cagnolino:

« Talpe... »

« Gatti... »

« Istrici! »

« Lucertole! »

« Tigri! »

« Leone! »

« Elefanti! »

« ...Persone! ». Mentre grida questa parola, Paulette è tutta tremante. Dal piano medio, la camera è passata a un primo piano intensissimo, quasi volesse, accostandosi alla bambina, penetrarne l'intimo dramma. Ella sta come per piangere, teso lo sguardo addolorato verso Michel, attendendo da lui una conferma o una ripulsa: però il tremito dice che Paulette intuisce vagamente la non legittimità dell'ultima parola. Ma il ragazzo, sebbene cosciente del valore umano, non contraddice la compagna, alla cui volontà s'è posto al servizio (spinto com'è da un acerbo amore inconsapevole) e abbassando la testa, dice: «...se vuoi... E poi ci metteremo delle croci... ».

Come si vede, ben diverse sono le ragioni che determinano nei due fanciulli il proposito di costruire il piccolo cimitero: mentre in Paulette è confusione di valori, venuta a lei da un modo di ragionare tutto infantile di fronte a avvenimenti nuovi e per essa troppo grandi, perchè li possa giudicare senza errore, in Michel è accettazione e sviluppo di questa confusione della fanciulla, per avvicinarsi il più possibile a lei. (23)

Conferma in pieno questa interpretazione, la reazione dei due fanciulli di fronte al cadavere di Georges. La bambina dice: « E' morto tuo fratello? Gli farai una buca? ». Ma Michel in quel momento — una delle poche volte, forse l'unica — non aderisce alla mentalità della compagna, non vuol giocare: ha capito che il fratello è morto davvero, e la sua preghiera (dopo le false orazioni, dette per vendicarsi della precedente punizione) è preghiera davvero. Perciò risponde: « Sei pazza? E' mio fratello! ». In Michel non c'è confusione: c'è coscienza del valore umano. Quando confonde uomini e animali, è per far piacere a Paulette, per adeguarsi al suo modo di pensare, per essere come lei. Ma anche questo — sembra dire Clément — non è atteggiamento voluto, furbescamente calcolato, bensì sovranamente spontaneo, quasi infantile corteggiamento della donna amata. Michel si farebbe uccidere pur

(23) C'è anche un sentimento d'inferiorità, nel ragazzo, di fronte alla bambina. Quando Paulette chiede a Michel se anche lui è di Parigi, egli risponde negativamente, contrariato e quasi triste: ma non è solo la condizione sociale a cui la bambina apparteneva che la fa superiore agli occhi di Michel: è anche e soprattutto, ripetiamo, la purezza di lei ad affascinarlo.

di far tutto quello che a Paulette fa piacere, pur d'assecondarla in quel gioco che insieme a lei è venuto creando. Nel ragazzo non c'è cattiveria, ma inconsciente servilismo d'amore (sentimento purissimo, indefinito, ch'è simpatia, amicizia, complicità, e ancora qualcosa di più che va oscuramente svegliandosi) di fronte al quale tutto il resto non conta: se Paulette lo vuole, bisogna farlo, persino se questo vuol dire rubar la croce dell'altar maggiore, o quelle del carro da morto, o quelle del cimitero, persino se questo significa rischiare punizioni e rimproveri.

Ora, dopo quest'analisi sulla psicologia dei due bambini, forse troppo insistente e prolungata (ma Clément ha creato due caratteri tanto « ritorti e complessi » (24), penetrando così puntualmente e con rara sensibilità in quegli atteggiamenti e dando loro profondo significato e coerenza, che sembrano ancora sfuggire infinite notazioni, o particolari essenziali) apparirà più evidente quanto sia inesatto voler vedere una separazione netta tra il mondo infantile e il mondo dei grandi (25).

Certo, il gioco proibito isola i due piccoli, rendendoli solidali e al di fuori della mentalità adulta. Tuttavia, se si fosse guardato a Michel e a Paulette separatamente, si sarebbe visto che la separazione è nettissima per la bambina, frammentaria per il ragazzo (per Michel il senso del proibito è acuto: accanto al desiderio di accontentare Paulette c'è l'avvertimento del rischio. Lo siveda mentre ruba i pulcini, o quando tenta d'impadronirsi della croce sull'altare, o quando viene chiamato dal padre che ha scoperto la mancanza delle croci sul carro da morto).

Il ragazzo è sempre in rapporto continuo col mondo dei « grandi », che ha compreso benissimo (26), e del quale in definitiva fa parte: è per staccarsi ed elevarsi da esso — insistiamo — che aspira alla compagnia e all'amore di Paulette, a creare con essa un'intesa comune.

GIUSEPPE FERRARA

(Continuazione e fine al prossimo numero)

(24) GIAN LUIGI RONDÌ, « La Fiera Letteraria », anno VII, n. 36.

(25) E apparirà anche evidente quanto sia errata l'affermazione che « non appaiono approfondite certe differenze sostanziali tra Michel e Paulette: quest'ultima è sempre contraria ad uccidere il più immondo degli insetti; al primo sembra un giuoco, invece, trafiggere con la penna, e imitando il rumore d'un aereo in picchiata, uno scarafaggio » (G. ARISTARCO, « Cinema » n. s., n. 93). Questa è sì mancanza d'approfondimento, ma da parte del critico. Anche qui, se per Michel i giochi proibiti sono sempre e sostanzialmente un mezzo per elevarsi alla mentalità della bambina e conquistarne la simpatia, Paulette invece mescola il gioco allo spontaneo svolgersi del suo pensiero infantile: e per essa la morte ha (com'è stato notato) tutto l'ingenuo significato d'un dolce dormire. Ma in questo punto Michel l'ha contraddetta, e le ha spiegato crudissimamente come sono stati uccisi i suoi genitori.

(26) Si veda la furberia per far prendere in casa Paulette (« Allora andrà dai Guard! ») o i continui ricatti alla sorella (di cui sarebbe capace di svelare l'amore con Francia, se lo tradisse) e al padre, al quale consegnerà le croci, se non affiderà Paulette ai poliziotti.

NOTE E CORSIVI

Eduardo: il teatro sul cinema

Nel 1630 sul fosso delle mura che cingevano la città venne gittato un ponte — lo ricorda ancor oggi Gino Doria nelle sue «*Strade di Napoli*» — perchè gli abitanti del borgo di S. Antonio Abate potessero «entrar dentro della città con brevità di cammino, essendo che per prima vi avevano da entrare o per la porta Capuana o per quella di S. Gennaro». Sorse così la via Pontenuovo. Questa via percorsero per raggiunger la campagna nel 1656 le plebi napoletane fuggate dalla pestilenza, in una calca spaventosa che risvegliò i colori immortali di Micco Spadaro. Questa strada ancor oggi percorre chi da Foria va a raggiungere il cuore di questo storico quartiere di Vicaria dove Eduardo De Filippo ha ricostruito a sue spese il Teatro S. Ferdinando.

Il quale «si vuol molto lodare per l'ornamento di un vestibolo a cinque grandi archi, per gli spaziosi corridoi, per le facili gradinate, per la comodità dei palchetti, e soprattutto per la forma della sala il cui disegno è di tanta giustezza, che nè il più accomodato all'uso, nè il più elegante qui trovi, oltre il massimo teatro».

Non per nulla a questo nuovo «San Ferdinando» di Eduardo conven-gono benissimo le stesse parole con cui il famoso Celano canonico lodava più di un secolo fa il vecchio, innalzato a gloria di Sua Maestà Ferdinando IV di Borbone, Re Nasone per i suoi sudditi impareggiabili. Il Croce lo dice aperto nel 1790, ma altri, fra cui il Corsi, il Celano ed il Quaranta, fanno risalire l'inizio della costruzione al 1791 su disegno dell'architetto Camillo Lioni e con decorazioni del Chelli. «Esso fu aperto al di là di un giardino del principe di Ripa Francone, e si volle qui edificato perchè essendo di questo lato cresciuta la città, e fattisi popolosi i prossimi borghi, gli altri teatri rimanevano troppo lontani per raccogliere l'ordine de' giudici, degli avvocati e di tutta la gente forense, non meno che quei cittadini che per queste contrade abitavano». Non sappiamo perchè il Quaranta avesse tanto a cuore gli ozi teatrali della «gente forense», vero è piuttosto che quella zona era stata scoperta dai principi di Forino, Santobuono, Torchiarolo, come quella in cui vi erano alberi e giardini e la cui salubre aria aveva invitato ad un carezzevole riposo la stessa regina Maria Carolina, sicchè l'ambiente di corte vi aveva edificato palazzi e villini.

E la regina ed il re divennero abituali frequentatori del teatro, che si inaugurò nella stagione invernale del 1797/98 con «Il falegname», opera buffa in musica di Domenico Cimarosa, impresario lo stesso principe di Ripa Francone di Colubrano.

Per i primi decenni il S. Ferdinando alternò spettacoli in musica con spettacoli in lingua; passò poi dalle mani del principe di Ripa Francone

ad un certo Del Prete, che lo subaffittò ad Adamo Alberti, impresario, autore, attore della compagnia che agiva al « Teatro dei Fiorentini ». Ma la zona già non era più quella della fine del Settecento; in cinquant'anni le plebi urbane avevano dilagato oltre le vecchie mura della città e tutta un'architettura di vicoli, viuzze, piazzette sgargianti di colori e risuonanti di voci, s'era alzata a sommergere il verde e sopraffare la signorile quiete settecentesca.

Questo nuovo ambiente non poteva accogliere l'esperimento delle commedie in lingua dell'Alberti ed il tentativo di questo fallì. Per trent'anni circa, allora, il S. Ferdinando fu dominio incontrastato di filodrammatici (e di questi parlano appunto con compiacimento il Celano ed il Quaranta, che proprio in questi anni scrivono) fra cui alcuni erano anche di genio, come i fratelli Giuseppe e Michele Cammarano, eredi del famoso Pulcinella detto *Giancola*.

Poi nel 1880 salì la ribalta del S. Ferdinando Federico Stella, rappresentando il dramma « Tenebre e Amore » di Crescenzo Di Maio. Era questo Di Maio un letterato che al teatro dei Fiorentini aveva già organizzato una compagnia in cui erano nomi come quelli di Giacinta Pezzana, Eleonara Duse, Cesare Rossi e Giovanni Emanuel. Questo per dire quali uomini e quale ambiente fosse dietro il teatro di Federico Stella che per quarant'anni doveva dominare incontrastato in mezzo ad un pubblico plaudente ed osannante, che si abbeverava ogni sera alla figura generosa dell'eroe. Teatro popolare quello di Stella, ma non si dimentichi che accanto al « Pizzaiuolo del Carmine », a « *Ciro il Gobbo* », al « *Cenciaiuolo della Sanità* », personaggi creati tutti dal famoso Eduardo Menichini, Federico Stella rappresentava anche « *Delitto e castigo* » di Dostojevskij e « *La potenza delle tenebre* » di Tolstoj. E si ricordi ancora — come oggi giustamente si osserva — che questo teatro aveva un suo tipico linguaggio, perchè il dialetto per la prima volta veniva riproposto in veste di lingua, senza nulla perdere del suo inconfondibile sapore e della sua strutturale sostanza emotiva.

Ed è strano, ma interessante e significativo proprio per la valutazione di questo, come al Di Giacomo, sfuggisse completamente l'importanza del linguaggio di Stella. In un articolo sul teatro S. Ferdinando pubblicato nel volume *Napoli d'oggi*, edito da Pierro a Napoli nel 1900, egli infatti scrive: « ...la curiosità del forestiero, la sua meraviglia, ancora, potranno bene essere sollecitate dalla novità di questa recitazione che s'esprime in lingua ove più è il caso del dialetto plebeo, di questi *capi della camorra* che paiono scolari del Puoti, ...tutto questo ch'è un'enorme pe' napoletani, potrà interessare curiosamente lo straniero » (op. cit. 415).

Ed invece quest'« enormezza », questo apparire « scolari del Puoti » appare oggi il dato più interessante di quel teatro, che pur fu popolare nel più pieno e vero senso della parola, perchè vi era impostato, forse inconsapevolmente, proprio il problema di linguaggio di tutto il nostro teatro, valga almeno la durevole, smagliante lezione di Pirandello.

Dal 1927 il S. Ferdinando ospitò quell'altro caratteristico prodotto dello spirito napoletano che è « la sceneggiata », e cominciò così la decadenza del teatro. Ma vi è ancora da ricordare la celebre stagione del 1929 in cui alla

vigilia della sua partenza per l'America del Sud, Raffaele Viviani volle recitare su tutti i palcoscenici napoletani e salì così anche quello del S. Ferdinando, mentre per le strade rosseggiavano fiaccole in segno di gioia e di gratitudine per chi rivelava al popolo il suo essere vero di sempre, la sua immortale immagine viva.

Quando l'11 settembre 1943 le bombe distrussero il teatro un'ennesima « sceneggiata » s'era recitata la sera prima.

Questa la storia del teatro di cui s'apre oggi, nel nome di Eduardo De Filippo, un nuovo capitolo. Era necessario narrarla questa storia per capire a quale realtà, a quale tradizione, a quale ambiente approdi oggi Eduardo.

Egli, in verità, è andato formando il suo personaggio allontanandosi via via da quella tradizione da cui pure aveva ereditato la potenza espressiva, la mimica caratteristica, la fantasia sbrigliata. Quel fatalistico scetticismo, proprio delle genti del Sud, Eduardo lo ha espresso, disciplinandolo in forma d'arte alla scuola di Pirandello — e fra le sue interpretazioni più alte restano senza dubbio quelle pirandelliane di « Liolà » e de « Il berretto a sonagli » — ma anche addolcendolo e liricizzandolo in un candido ottimismo, in una fede ingenua nella bontà degli esseri umani e delle loro illusioni.

Da Luca Cupiello che crede il mondo un giocattolo e che muore quando con questo giocattolo non può più baloccarsi, a Pasquale Loiacono che ha fede nell'amicizia dei fantasmi e che piange quando questi svaniscono, a Calogero di Spelta che non può non vivere in una grande magia, le linee del personaggio sono esemplari.

Sembrò poi che Eduardo avesse dimenticato il palcoscenico, che gli fossero venuti a noia gli applausi, le risate, gli evviva del suo pubblico che da cittadino, s'era fatto nazionale ed internazionale. Si rintanò negli studi di Cinecittà ed alle luci della ribalta preferì quelle degli studi cinematografici. Quanti film ha fatto Eduardo in questi anni? Non li abbiamo mai contati, nè mai ci è venuto in mente di tenerne a memoria i titoli, le storie, le vicende. Oggi di colpo questa attività cinematografica di Eduardo, quasi nulla per valore d'arte, acquista un valore umano ineguagliabile. Quel cinema serviva al teatro; serviva ad Eduardo per dar vita e corpo alla sua più grande ambizione, che non è certo quella di recitare in un teatro tutto suo, ma piuttosto l'altra di riandare alle fonti, alle scaturigini prime e più segrete della sua vocazione di attore, ripercorrendo criticamente la storia del teatro napoletano.

Questo bisogno di rivalutazione critica dei testi del più glorioso certo dei teatri dialettali d'Italia, lo aveva già avvertito Vittorio Viviani, che per suo conto aveva iniziato a questo proposito un approfondito discorso, riproponendo all'attenzione del pubblico, durante le estati del 1952 e del 1953, sotto gli alberi della Villa Comunale o al grande Teatro Mediterraneo della Mostra d'Oltremare, e nell'inverno del 1953 al più modesto Teatro Tarsia, i testi più validi di Petito, Scarpetta, Murolo, Di Giacomo, Bovio, Viviani.

Questi nomi ritroviamo ora nel cartellone di Eduardo per questa prima stagione del suo S. Ferdinando; ad essi devono aggiungersi quelli di Chiu-razzi, di Costagliola, di Petriccione, della Riccora, di Romano, di Starace.

Del suo teatro Eduardo non rappresenterà che « Natale in casa Cupiello ». Come ognuno vede vi sono tutte le « correnti » del teatro napoletano. Ma ancora maggiore interesse desta forse il fatto che ad Eduardo si affiancheranno in quest'opera di rivalutazione critica del teatro vernacolo napoletano altri registi. Sicchè nel « suo » teatro Eduardo non lascerà il campo soltanto ad altri autori, ma anche ad altri direttori. Ed anche questo è un fatto pieno di significato. Vedremo, così, un « Monsignor Perrelli » di Starace nella regia di Roberto Rossellini, « Montevergine » di Chiurazzi in quella di Ettore Giannini, mentre Vittorio Viviani ci riproporrà « 'A figliata » e « Don Giacinto » di Raffaele Viviani e « 'O Cumitato » di Costagliola e Chiurazzi e Michele Galdieri iscenererà una trilogia formata da « Mese mariano » di Di Giacomo, « 'O Professore » di Bovio e « Pronti, vengo » di Rocco Galdieri.

Quanto alla compagnia essa fa perno su Eduardo e Titina De Filippo, ma realizza nello stesso tempo una specie di *union sacrée* fra tutti i nomi più grandi della scena napoletana, da Tecla Scarano ad Ugo d'Alessio, da Tina Pica ad Amedeo Girard, da Iole Fierro a Rino Genovese, da Luisa Conte a Nello Ascoli. Autori, attori, registi ed un nuovo grande modernissimo teatro garantiscono, grazie ad Eduardo De Filippo, che tutti gli spettacoli di questa stagione inaugurale sapranno creare le premesse e l'atmosfera per una nuova valutazione critica di tutto il teatro napoletano.

Quest'opera si è già ufficialmente iniziata la sera del 22 gennaio scorso. Presenti i critici e gli inviati di tutta la stampa nazionale Eduardo De Filippo per la prima volta ha vestito la casacca bianca di Pulcinella ed ha nascosto il suo viso fra attonito e doloroso dietro la nera maschera di cuoio. Andava in scena « La Palummella » di Antonio Petito, il cui manoscritto, conservato religiosamente al Museo di S. Martino è senza data, ma che venne rappresentata per la prima volta il 6 dicembre 1873. La regia di Eduardo e di Vittorio Viviani è riuscita a creare con una interpretazione magistrale di un testo, che non sappiamo se parlasse agli spettatori di allora, ma certo non ha nulla da dire a quelli di oggi, uno spettacolo stupendo. E lo spettacolo si è dispiegato mirabilmente oltre il testo, creato dalle voci, dai lazzi, dai gesti, dai canti della gente di Napoli, che ha rivissuto la sua eterna, immortale avventura, in cui la miseria si dimentica nell'amore, la pioggia nel sole, il pianto nella canzone; e tutto si perde e si ricrea nella fantasia che trasfigura la quotidiana vicenda terrena in una tragica, disperata, appassionata ricerca del bene.

LUIGI AMIRANTE

Pittura, colore e proposte per film

Il pittore Marcel Vertès, che espone alla Galleria « L'Obelisco » di Roma ha tenuto una conferenza all'Open Gate Club su Toulouse-Lautrec e la discendenza sua. A parte la meraviglia sincera nell'apprendere che l'Open Gate Club si occupa anche di alta cultura senza scambiare con la haute-couture come sarebbe diritto dei frequentatori del posto, troviamo delicato pensiero quello

di invitare a parlar di pittura un artista che in questi ultimi tempi ha suscitato varie emozioni e qua e là anche polemica per la maniera fascinosa e personale di ricreare il mondo di Toulouse-Lautrec (nel film « Moulin Rouge ») prendendo proprio a spunto la tavolozza del pittore e i personaggi che gli piacevano, che facevan parte della sua esistenza, e che ha tramandato.

E' la prima volta che un artista vero che partecipa non solo dall'esterno al vivo di un film e gli dà anzi il tono per il quale sarà alla fine ricordato, parla in pubblico di tali esperienze, e facendosene forte risale a tracciare un profilo delle ragioni che promossero il suo interesse e le vicende nelle quali si trovò impigliato. Sarebbe opportuno che qualche volta si richiedesse ai noleggiatori il perché di alcuni atteggiamenti di certe riprovevoli prove fatte non sulla pelle personale, ma proprio su quella altrui. Perché per esempio da qualche tempo si hanno tanti film « doppiati » totalmente nel canto, nelle voci, nella musica? Che succede e chi provoca tanta sbadata messa in circolazione di opere che subito diventano secondarie e non trovano la loro strada? Perché il pubblico deve esser gabbato in questa misura? Sarebbe opportuno che in seno alla Direzione generale del cinema si creasse un ufficio apposito proprio per queste piccole cose, che non sono rare. Un « Ufficio dell'intelligenza ».

* * *

Al Planetario si dàn documentari sei giorni la settimana. Non si dirà che son troppi; ma la proiezione potrebbe esser raddoppiata, mutando il programma ogni tre giorni, con guadagno del pubblico e dell'impresa. Questi documentari sono spesso nel testo originale, e un lettore dice il commento attraverso una traduzione del parlato affrettata, messa a punto all'ultimo momento. Ne vengono fuori ridicole frasi che in italiano non han senso e ne escon tradotti nomi che pressapoco possiamo dire impossibili. Non si sa a chi darne la colpa; però è cosa che costerebbe poco rimediare. Il pubblico, ecco, non si sente protetto dagli abusi altrui.

Sempre al Planetario si osserva che la proiezione di documentari dovrebbe coincidere con quella del cine-giornale consueto; invece questo è omesso. In compenso si hanno cortometraggi italiani assolutamente indecorosi il più delle volte, retorici, bolsi. Una volta di più si presenta l'utilità, la necessità di un ufficio di revisione per la « lingua ».

Hanno ottenuto premi governativi film assolutamente indecorosi, ignobili, « parlati », in modo villano, offensivo per le nostre orecchie. Capita spesso purtroppo anche nei documentari che son dati in giro, fatti all'estero. La buona volontà non basta; e sarebbe davvero opportuno che mentre si dovrebbe vietare di rifare e doppiare le parti musicali d'un film, che fan tuttuno col testo delle immagini e ne precisano il linguaggio anche in sede estetica, si obbligassero a fare il doppiaggio italiano in Italia per tutti quei film che arrivano a noi dall'Inghilterra, dall'America, o dalla Russia. Oppure, si paghi una tassa speciale per poter offendere liberamente le orecchie di chi è ben educato alla nostra lingua.

(Una tassa si spera vorrà istituirla anche il Sindacato scrittori italiani, in questi casi; è tutto sommato un mancato guadagno che va considerato in sede finanziaria, non trascurabile).

Sempre nel discorso di documentari e cortometraggi, perché la Documento o l'Incom che si propongono anche l'innalzamento del nostro livello culturale cosiddetto, non curano un « Galateo »? Siamo nel quarto centenario e mezzo della nascita (o forse della morte) di quel famoso e tuttavia oscuro Monsignor della Casa; e per commemorarlo Irene Brin ha pubblicato da Colombo un volume di precisazioni sul tic, sui gusti, usi, abitudini, savoir faire, eccetera della contemporaneità, intitolato proprio « Il Galateo ». Non manca qualcosa che riguarda anche i giornalisti, gli artisti, gente cioè particolarmente suscettibile.

Un « galateo » a puntate cinematografiche dovrebbe essere cosa anche divertente.

* * *

Amici che preferiscono l'anonimato comunicano che Irene Brin stia scrivendo le Memorie di Helena Rubinstein, la Patronessa Mondiale della Bellezza Femminile. Ecco un personaggio che potrebbe darci un bel soggetto per un film di costume: dalla bellezza per Signore Ricche, alla Bellezza Democratica. Per Tutte Le Dattilografe. In altri tempi, Helena Rubinstein poteva prestarsi anche all'operetta; oggi le manca soltanto un Bloch, un Dallapiccola, un Menotti, e un adeguato libretto, e diventa senza fatica un Personaggio dell'Opera Lirica.

Scrivere opere doveva esser meno facile di quelle che sembra. Se francamente con un po' di mestiere e d'abilità secondo del resto s'insegnavano ai Conservatori del tempo, non dev'essere difficilissimo metter un po' di do e di sol e altre note sotto certe parole ritmate con garbo fra di loro, difficoltoso è fare arrivare l'opera al successo popolare, e ai posteri. Conta certo anche il mestiere, e ogni musicista che si rispetti, il suo doveva saperlo — e a fondo: al tempo di Verdi non c'eran solo Verdi e Ponchielli e Gounod e Bizet a scriver musica, e al tempo di Puccini e di Mascagni e Massenet non erano esclusivamente costoro a far opere, e trovar poi teatri per rappresentarle.

Il difficile doveva venir dopo: far diventare « popolare » e orecchiabile il Personaggio, l'eroina, o l'eroe; e far sì che i suoi accenti musicali diventassero autentici dicton.

* * *

Una volta di più, eccoci davanti al Canale di Suez: la facciamo questa traversata? Siamo entrati o stiam per entrare nel clima della commemorazione, in aura di centenario: non quello della giornata inaugurale, ma l'altro forse più lato, divagativo e irrequieto dei preparativi, dei sì, delle negazioni, veti e opposizioni inglesi, studi e ricerche italiane e francesi. Ecco un bell'argomento per cavarne un curioso documentario. Il quale ecco potrebbe avviarsi così: Il Museo Grevin a Parigi, fra un morto che penzola dal balcone e uno scheletro nudo che aspetta i visitatori in fondo a scale buie, e la ricostruzione (d'après nature) dell'assassinio del Duca di Guisa, offre alcune scene pacifiche; casi a mezza strada fra storia e fedeltà fotografica. Mozart bambino che suona la spinetta davanti all'Imperatrice, Napoleone che passeggia in giardino mentre i cortigiani prendono il caffè e ascoltano musica.

Il quadro più ammirato — per un verismo eccessivamente carico d'immobilità, di veri abiti d'una vera epoca, vere capigliature, occhi troppo lustrati

su volti di cera, riconduce all'apertura o piuttosto all'inaugurazione del Canale di Suez. In una tribuna, sotto un padiglione di stile arabo-francese, la Regina Vittoria attorniata da personalità di tutta Europa, approva sorridendo la gigantesca opera. Politica e geografia, scienza lavoro e ingegno, colonialismo e valigia delle Indie sono attorno a lei e forma «quadro» come nei finali del Ballo Excelsior, che allora nel 1869, il Maestro Marengo ancora non aveva musicato.

In prospettiva s'apre il Canale da Porto Said, e seguendo un corteggio di tre-alberi, di steamer, di brigantini, di vapori, battelli a ruote e barche minori, lo sguardo corre verso Ismailia appena finita anche lei, verso i Laghi Amari, e in uno smorzarsi di misure e colori, sfocia a Suez e sul Mar Rosso. Tecnica, geografia e planimetria si dàn la mano come nelle carte geografiche parlanti; par d'essere alle Folies Bergère quando la rivista offre un ballo alla corte dell'Imperatrice Eugenia, e il pubblico in platea lo vede ribaltato in una profondità di specchi che giocan magnificamente la loro parte.

Accanto alla Regina Vittoria è il Khédivé d'Egitto — Ismail Pascia, e l'Ingegnere Ferdinando de Lesseps: peccato che manchi l'ingegnere trentino Luigi de Negrelli ideatore del Canale, ma egli era morto il 1. ottobre 1858, qualche mese prima che incominciassero i lavori.

Se la storia pubblica del Canale è contenuta in tutti i testi geografici del mondo, la storia vera e segreta è però contenuta nell'archivio della Compagnia del Canale di Suez, a Parigi, e nella biblioteca del Technische Museum di Vienna, nonché nei carteggi degli eredi del Negrelli i quali hanno in corso tuttora un processo per la rivendicazione delle quote di fondazione della Société Universelle du Canal maritime de Suez, che avviato da Poincaré nel 901, praticamente non è stato mai condotto a termine.

* * *

Altro suggerimento, e ultimo per stavolta: un film scorrevole dedicato al quartiere della «scatola chiusa» ovvero a Piazza Indipendenza e dintorni. L'editore Emilio Colombo mi ha dato incarico di preparare una guida di Roma; Pasquale Laurito ha scritto il capitolo di questo singolare quartiere dove trovano sede le società di distribuzione noleggio e tutti gli spedizionieri del cinema nostro e straniero, che da Roma diffondono per la Penisola leoni rampanti in campo latrui, aquile a volo radente, mondi, giunoni fulminanti e altre insegne. Golfiero Colonna ha scritto invece la parte che riguarda la topografia cinematografica di Roma, dicendo male di quasi tutti i suoi amici, e maltrattando i nemici, com'è dovere d'ogni italiano.

Il film che dico io potrebbe svilupparsi da Piazza Indipendenza dove un giovanotto è incaricato di ritirar le pizze d'un film comico; per errore alla società di distribuzione gli danno un film drammatico che ancora non è stato proiettato da nessuna parte perché in attesa del visto di censura. Il direttore dell'agenzia si accorge dell'equivoco troppo tardi, quando ormai il treno che porta pizze e commesso è partito verso un paese dell'interno, sperso e dannato. Corsa in automobile. E il seguito al prossimo numero.

RENATO GIANI

Tennessee romantico

« Chi non conosce New Orleans »? si domanda Gerardo Guerrieri in una sua acuta presentazione critica a quattro atti unici di Tennesse Williams, pubblicati di recente nella collana teatrale di Einaudi. Chi non conosce, oggi, New Orleans, la patria del jazz, la città evocatrice di un costume di vita che bene si adatta all'immagine della nuova *bohémienne*, come ieri ben vi si adattava, Parigi?

C'è tutta una America non tradizionalista, non conformista che viene fuori da quel nome, capitale della nuova musica negra, città del vizio moderno, delle donne biondo-platino; un pittoresco che fa epoca come, sul finire del secolo scorso, i cartelli di Toulouse-Lautrec.

Senza essere irretito dal conformismo di una simile rappresentazione, Tennessee Williams, ci dà senza uscire da questo clima già di per sé rappresentato e con estrema efficacia, una chiara illustrazione di questa America minima, « le case malfamate di Besin Street », che riecheggiano la tristezza delle canzoni più tipiche dei blues americani.

Traendo forza da certe visioni poetiche dello stesso Garcia Lorca, spingendolo l'indagine oltre il mondo amaro di Sherwood, di Faulkner, di Cauldwell, il suo mondo poetico è racchiuso in quella linea di confine tra Nord e Sud, dove i negri riecheggiano i loro canti, i bianchi palpitano i loro drammi puritani, il puritanismo diviene isterismo, fanatismo, collera, rancore, impotenza. Nel chiuso di una casa di miseria, prende forma il personaggio di Tina, la figliola quindicenne de *La camera buia*, questa animalesca creatura colta soltanto attraverso le risposte svagate della madre ignorante e le domande insistenti di una schizzinosa zitella.

Si è parlato spesso, a proposito dei personaggi di Williams, di una loro intima morbosità che si pone come elemento primario e ben definito. E la morbosità di Williams molto spesso ha nociuto a questo scrittore troppe volte incaputo nelle maglie della nostra censura. Ma la sua morbosità non è un elemento primario: serve piuttosto a meglio porre in evidenza la necessità di ambientare il suo mondo morale entro i limiti di un barocchismo moderno, con la pesantezza di sensazioni che esplodono, fuori da un realismo ben definito, in un romanticismo insperato. America romantica, piena di disordine, disordine morale, confuso affluire di sensazioni sbagliate, esasperazione in senso rievocativo: la campagna, la prateria, il western facevano dei personaggi del *Tram che si chiama desiderio* personaggi sbandati appresso al ricordo. La nostalgia che nasceva da uno motivo da western insistente, dolce, snervante, portava Blanche fuori da quel mondo chiuso di polvere e di miseria che era il suo presente. Il personaggio di Blanche era svanito, come quello di Laura in un certo senso, la ragazza dello *Zoo di vetro*, la ragazza rinchiusa nel suo piccolo mondo delle figurine di vetro. In funzione della rievocazione nostalgica, questa sua morbosità si spiega allora in maniera più compiuta nell'arte di Williams: non è più il carattere dominante della sua scrittura, si spiega come riferimento secondario, mentre il primo rimane, senza dubbio, quello dell'evasione, dell'inversione del ricordo che delinea con esattezza la psicologia del personaggio svanito. Anche Willie di *Questo luogo è proibito*, la giovinetta che corre sulle rotaie, che parla, esagerandone i toni, con il ragazzo che gioca con l'aquilone, per rubarne quasi la sua distratta attenzione, è un personaggio svanito. Non c'è nulla di morboso fine a se stesso: il suo modo

di fare resta gioco, gioco quel posare a donna, quel vantarsi di aver ereditato i fidanzati della sorella morta, quel presentarsi vestita con un falso abito da sera, ostentando nei gesti una maturazione precoce. Gioco di ragazza infelice, di ragazza svanita che ritrova la tristezza della sua infanzia in una vecchia bamboletta di stracci, che ritrova il sorriso perduto dietro le note di una canzone triste e che vive con il presuntuoso e tragico presentimento di morire e di vivere come la sorella: « Vivrò per molto tempo come mia sorella. E quando avrà la TBC morirò come lei... ». Il gioco romantico del ricordo dell'infanzia dà tono al personaggio. Così interpretata, al morboso subentra il nostalgico, la ragazza diviene malinconica come dice un famoso blue « My Melancholy Baby ».

Così nostalgici e ricordo si fondono in Williams. La sua poesia — decadente poesia in un certo senso, poesia simbolista, caricata da ombrose tristezze — diviene più vicina alla poesia melanconica europea, non le epiche saghe del western, non le allucinanti e ruvide rappresentazioni della letteratura americana (da Faulkner sino al lontano Spillane) ma questo « morbido » canto romantico che si perde nella tristezza di un « blue ».

EDOARDO BRUNO

Regolamento millenovecentocinquantaquattro

Pubblichiamo il testo integrale del regolamento della XV Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia. Il commento è in parte implicito nel nostro editoriale.

Art. 1. — *La Biennale di Venezia, allo scopo di segnalare solennemente quelle opere che testimoniano il progresso della cinematografia come mezzo di espressione artistica, di favorire la diffusione della cultura, nonché di contribuire alla migliore conoscenza tra i popoli, bandisce l'annuale Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica.*

Per il 1954 essa comprende le seguenti manifestazioni:

— *XV Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica del film a soggetto di lungo metraggio, che si inaugurerà il 22 agosto, con sedici giornate di proiezione;*

— *VI Mostra Internazionale del Film per Ragazzi e V Mostra Internazionale del Film Documentario e del Cortometraggio, che si inaugureranno il 6 luglio. Queste due ultime manifestazioni avranno un proprio regolamento.*

Art. 2. — *Le Nazioni partecipanti saranno rappresentate da un loro Delegato ufficiale che curerà la partecipazione del proprio Paese alla manifestazione cinematografica di Venezia.*

Art. 3. — *Ciascuna Nazione è libera nella scelta delle opere da inviare a condizione che:*

— *ne sia stata ultimata la produzione nei dodici mesi precedenti l'inizio della XV Mostra;*

— *raggiungano un livello artistico e spettacolare tale, da segnare un reale progresso della cinematografia.*

— *non siano state presentate ad altre Mostre Cinematografiche;*

— *non offendano un sentimento nazionale di altra Nazione partecipante.*

Art. 4. — *Ciascuna Nazione partecipante non può presentare alla Mostra che un numero limitato di film a soggetto di lungo metraggio. Tale limite è così fissato:*

— *Paesi che hanno una produzione annuale di film a carattere internazionale da 1 a 100 film, un film;*

— *Paesi che hanno una produzione annuale di film a carattere internazionale da 100 a 250, due film;*

— *Paesi che hanno una produzione annuale di film a carattere internazionale di oltre 250 film, tre film.*

In via del tutto eccezionale potranno venire accettate opere cinematografiche in soprannumero. Queste però dovranno eccellere per particolari requisiti tecnici o artistici.

Art. 5. — *I film partecipanti non dovranno essere stati proiettati fuori del Paese di origine e dovranno essere presentati in edizione originale muniti di sottotitoli in lingua italiana o francese.*

Art. 6. — *La notifica dell'adesione alla Mostra dovrà pervenire alla Direzione della stessa entro il 1° maggio 1954. Non oltre il 15 luglio '54 dovrà venir inviato alla Mostra l'elenco dei film selezionati unitamente alle seguenti indicazioni: titolo, sunto del soggetto, riproduzione esatta dei titoli di testa, dichiarazione di nazionalità.*

Art. 7. — *Le copie dei film dovranno pervenire alla Mostra, Palazzo del Cinema al Lido, entro le ore 24 del 1° agosto 1954, qualunque sia la data di spedizione dal Paese d'origine.*

Art. 8. — La Giuria sarà nominata dal Presidente della Biennale d'Arte fra esponenti della cultura cinematografica.

Art. 9. — La giuria attribuirà i seguenti premi:

— Il Gran Premio « Leone d'Oro di San Marco », con motivazione, per il miglior film;

— Quattro « Leoni di San Marco » per la miglior regia, il migliore scenario, la migliore musica, la migliore fotografia;

— Due Coppe « Conte Volpi di Misurata » per la migliore interpretazione femminile e maschile.

Saranno a disposizione dei giudici altri due premi che potranno venire assegnati ad opere di particolare rilievo artistico, tecnico e spettacolare.

Art. 10. — L'ordine di proiezione dei film verrà dalla Direzione della Mostra a suo insindacabile giudizio.

Art. 11. — Ogni spettacolo sarà composto di un film di lungo metraggio a soggetto e almeno di un cortometraggio che potrà venire scelto tra quelli presentati alla Mostra del Documentario e del Cortometraggio. Lo stesso film verrà presentato contemporaneamente al Palazzo del Cinema e all'Arena del Palazzo del Cinema.

Film partecipanti alla Mostra potranno venire presentati il giorno successivo nel territorio di Venezia in spettacolo popolare.

Art. 12. — Tutti i film dovranno essere indirizzati alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, a Venezia, per poter usufruire della temporanea importazione. Le spese di assicurazione e di trasporto dei film dal Paese di origine fino al momento della consegna alla Mostra e dal momento in cui questi film vengono riconsegnati per il ritorno alla Dogana di Venezia, sono a carico dei presentatori.

La Mostra provvederà alle spese di assicurazione contro l'incendio e la distruzione esclusivamente per il periodo della loro giacenza presso la Mostra stessa e non risponderà dei danni causati dall'ordinaria usura.

Art. 13. — La copia del film al quale la Giuria avrà attribuito il « Leone d'Oro di San Marco », dovrà venir concessa in dono o deposito permanente alla Cineteca della Mostra, la quale sarà grata ai produttori degli altri films premiati che vorranno fare la stessa concessione.

Art. 14. — Il Presidente della Biennale, sentito il parere della Sottocommissione del Cinema, deciderà nei casi controversi che il Direttore della Mostra riterrà di sottoporgli.

Art. 15. — Per quanto non previsto nel presente regolamento deciderà insindacabilmente il Presidente della Biennale.

Venezia, Gennaio 1954.

IL SEGRETARIO GEN. DELLA BIENNALE
Prof. RODOLFO PALLUCCHINI

IL PRESIDENTE DELLA BIENNALE
Senatore GIOVANNI PONTI

IL DIRETTORE DELLA MOSTRA CINEMATOGRAFICA
Dott. OTTAVIO CROZE

GEORGE PABST: vita e morte dell'hidalgo

di

T. GUERRINI e L. DEL FRA

Noi siamo trascinati da poteri che vorremmo comprendere: intrecciano loro i nostri amori, essi dirigono sino in fondo la malattia, il proiettile nemico ed anche la nostra mano.

Questi versi scritti dal poeta inglese Auden in memoria di Ernst Toller, dopo la tragica fine del drammaturgo espressionista, delineano con sufficiente chiarezza, le caratteristiche del clima ideologico in cui Georg Wilhelm Pabst svolge per oltre dieci anni la sua opera di regista di cinema. Nello spirito tedesco del primo dopoguerra si intrecciano dialetticamente, su una struttura sociale che rivela sintomi concreti d'incertezza e sconvolgimento, motivi culturali vecchi e nuovi che quella crisi tentano — in diverse forme e con esigenza di soluzione e di superamento, esigenza profondamente radicata e sentita tanto da poter essere considerata indistruttibile e primordiale impulsi di vita, che accomuna in dissonante solidarietà le correnti spirituali della Germania di Weimar.

Filosofie rumorose e talora approssimative riflettono o meglio rabbriviscono sui « mondi che crollano » e sull'inaridirsi dell'uomo, tentando — anche in modo inconsulto — di attingere una più aperta e distesa dimensione umana, di comprendere cioè i poteri occulti che « intrecciano i nostri amori, guidano il proiettile nemico e dirigono la nostra mano ».

Tutto ciò equivaleva a rivoltarsi contro il tempo, gridargli i suoi delitti, « strappare il panno delle bandiere insanguinate » che imprigionano ed avviliscono, ritrovando se stessi attraverso una soggettiva ed essenziale visione della realtà. Rivolta contro la soggezione dunque, rivolta che nei suoi motivi più profondi poneva l'esigenza di un salto dialettico dalla necessità alla libertà, rivolta di Weltanschauungen che il mondo non si limitavano ad interpretare — o quanto meno a sentire — ma avvertivano il desiderio concreto di cambiare. In funzione di quale valore metafisico o storico, l'insoddisfazione e lo smarrimento potevano però essere superati? E questo superamento doveva risolversi in termini di coscienza individuale o collettiva? A questi interrogativi non era in grado di sottrarsi la cultura tedesca, nè ad essi poteva fornire — in termine grettamente teorici, e cioè in astratto — una risposta coerente ed unitaria. Chè la crisi investiva globalmente gli interessi più svariati e contraddittori ed accentuava, in senso antitetico, le divisioni e i contrasti della storia più recente.

Nulla di strano peraltro che, pur crollando in pezzi, la filosofia idealistica hegeliana rimanesse patrimonio comune di tutta la cultura tedesca: la dialettica, l'attivismo soggettivistico che — nelle sue molteplici aperture — non interpreta e trova l'oggetto ma lo crea. L'espressionismo, ad esempio,

«sguardo allucinato» sul mondo, *osservazione* creativa delle cose attraverso le sensazioni che derivano all'uomo dalla sua critica condizione.

Frugare sotto i vestiti del nostro prossimo, ritraendone — al di là della scorza superficiale — l'essenza umana e sociale; svalutare la vista, cioè la realtà, a pro' del reale sentito, vissuto ed urlato. Accanto all'espressionismo, intrecciandosi con esso, il primo quarto d'ora della psicanalisi o meglio il pansessualismo elevato a dottrina, a scienza universale di un nuovo esacerbato individualismo che si identificava (nè poteva essere altrimenti) con la patologia e con l'insano, cioè con la nevrastenia dello spirito.

Sul piano della coscienza collettiva, le istanze di rovesciamento della prassi sociale trovavano concretezza nella dialettica marxista della classi, nella condanna critica della guerra, del mondo degli Junker, del capitale. Ed anche se Grosz, civettando con il cinismo, dichiarava arte ed artisti le mille volte inferiori ad un capello di un solo operaio in lotta per il pane, il proletariato ed i suoi intellettuali non dimenticavano un sol momento di rappresentare « gli eredi della filosofia classica tedesca ».

Il cinema tedesco traeva ^{da} questo clima ideologico così complesso e sofferto ragioni di ispirazione, intonandovisi e contribuendo a svilupparlo. Il mondo intellettuale si avvicina così al cinema e, considerandolo autentica forma d'arte, vi lavorava e creava con entusiasmo. Nell'epoca di Pabst dal '24 al '33 si riflettono tutti i motivi culturali del tempo, assumendo via via dignità estetica per la sincerità assoluta con la quale vengono dal regista acquisiti e perciò stesso superati. Nè Pabst, come si è voluto sostenere, scivolò durante il suo decennio creativo nella moda e quindi nel facile spettacolo. Interpretare le esigenze, anche contingenti, della propria epoca, ricercare con tenacia — come egli ha fatto — la soluzione della crisi spirituale della Germania, ed in questa ricerca coraggiosa arricchire ed approfondire la propria poetica, ci pare merito non piccolo. La moda ed il compromesso sono al contrario materia della storia più recente di Pabst, storia anch'essa istruttiva e che si presta ad una analisi per molti versi interessante.

Tra i film di Pabst che vanno dal '23 al '27, « Die Freudlose Gasse » ⁱ (*La via senza gioia*) appare senza dubbio il più significativo. In esso si ritrovano, allo stato potenziale, tutti i motivi che man mano verranno delineandosi con sempre maggiore chiarezza espressiva nell'opera posteriore: la compattezza delle atmosfere raggiunta grazie ad una accurata architettura di studio derivante dai canoni espressionisti, l'importanza talora attribuita all'indagine della coscienza, la descrizione della realtà della piccola borghesia tedesca moralmente rinunciataria e in preda alla speculazione.

Pabst però non riesce ancora a padroneggiare sufficientemente la disordinata ricchezza di tutti questi fermenti, nè i problemi impostati nel film raggiungono una soluzione coerente. Le diverse vicende si annodano in maniera disorganica ed esteriore ed il loro scioglimento risulta precario sia in senso spettacolare che umano.

« Troppo v'è qui di studiato, costruito, sottolineato » dirà a questo proposito la Heisner. Nè poteva essere altrimenti, in quanto per Pabst, « La via senza gioia » rappresenta, evidentemente, un punto di partenza: i valori

umani e stilistici già vivi nel film saranno ordinati e messi a fuoco soltanto nelle successive esperienze.

Già infatti i film immediatamente posteriori « *Geheimnisse eine Seele* » (I misteri di un'anima) del 1926 e « *Die hiehe der Jeanne Ney* » (L'amore di Gianna Ney) del 1927, di un realismo intimista talora spietato, preludono, la sottigliezza dell'analisi psicologica ed il largo respiro narrativo, agli approfondimenti stilistici della trilogia sessuale.

Pabst dimostra un marcato interesse per il mondo del subcosciente che — denso di incubi suggestivi — gli appare essenziale per la compiuta definizione della personalità umana. Il sapiente dosaggio scenografico, la puntualità delle inquadrature, l'illuminazione originale fino a rasentare la gratuità, testimoniano d'altro canto le sua raggiunta maturità tecnica.

« Si resta sempre chiusi tra l'espressione dei sussulti fisici, gli impulsi inarrestabili dei protagonisti. I loro occhi e i loro corpi si scontrano, si abbracciano, si uccidono... Anche l'arte qui diviene cattivo gusto, si riduce a decorazione che eccita ». Così Vito Pandolfi in un articolo a proposito di « *Die Büchse der Pantora* » (*Il Vaso di Pandora*, o *Lulù* 1928) di Pabst. E allo stesso modo, il discorso si può attribuire a quella che i critici hanno definito la « trilogia sessuale » di Pabst; « *Crisi* » (1928) « *Il vaso di Pandora* » (1928) e il « *Diario di una donna perduta* » (1929); i quali ultimi due scoprono agli occhi dello spettatore il « *Miracolo* » Louise Brooks. La trilogia rappresenta una indubbia evoluzione della poetica del regista rispetto ai suoi film precedenti: egli tenta la risoluzione o quanto meno l'indagine dei problemi umani in chiave che — in linea filosofica — potrebbe definirsi « psicoanalitica ». Subentra però a questo punto la sua sicura intuizione: la categoria filosofica è sostituita dalla categoria estetica. Il che potrebbe anche voler dire che Pabst è un irrequieto, un irregolare; ma è, in questo suo stesso « disordine », cioè nel suo antischematismo, la verità e la completezza della sua opera estetica, antecedente al sonoro.

Nota ancora il Pandolfi: « ... Si giunge al punto in cui sembra che nulla ci separi dai personaggi, in cui ogni diaframma è caduto, ogni pudore gettato lontano, e non resta finalmente che la forza primordiale delle fibre che palpitano... ».

Strappare di dosso a chi osserva ogni abito critico, costringerci ad una totale identificazione coi personaggi, annullare ogni atteggiamento disincantato è certo il maggior merito della creazione pabstiana. Aver dato plastica corposità alle sue eroine, averle espresse attraverso un mondo di passioni, di impulsi e di istinti di indubbia concretezza psicologica, ci pare davvero cospicuo risultato.

Infine essere stato in grado di elevare l'interpretazione di una attrice, la Brooks, a simbolo del proprio mondo poetico (fatto questo che avremo la ventura di ritrovare una volta soltanto nella storia del cinema, grazie al personaggio di Marlene nell'*Angelo Azzurro*) significava per Pabst aver raggiunto maturità ed equilibrio stilistico. La recitazione concitata, mobilissima, nervosa di Louise Brooks il suo volto, e le spalle magre nella loro rotondità, ci tramandano così una Lulù, donna perduta che — confessiamolo — non

si è alieni dall'amare se non dal comprendere. L'esistenza della Brooks appare di una bruciante realtà. Essa è la essenza stessa del peccato e del vizio di un'epoca e di una società.

Come si accennava all'inizio i motivi dello smarrimento e della « *débauche* » morale sono compresi da Pabst nel momento stesso della loro prepotente affermazione e, trasfusi nell'ambito di uno stile, riconsegnati a un loro preciso rigore estetico. A questo rigore stilistico non paiono estranei i canoni cari alla drammaturgia e alla teoretica espressionista: essi non sono soltanto dei ricordi, sebbene delle forze vive e concrete che impegnano il regista fin nel profondo, lo determinano, mescolandosi — nel calore della creazione — alle sue qualità di analisi psicologica. Dirà a questo proposito la Heisner « Giovandosi di angolazione psicologiche o drammatiche Pabst svela acutamente il carattere, le relazioni psichiche dei personaggi, una situazione, la tensione di una atmosfera, il momento della tragedia » attraverso un montaggio schivo di contraddizioni di piani, poco appariscente quindi ma non per questo inefficace.

Nel 1931 il regista ci darà « *Dreigroschenoper* » (*L'opera da tre soldi*) e sarà soprattutto qui realizzata la fusione tra espressionismo, psicologismo realistico e capacità di interpretazione intellettuale della realtà, laddove la « *trilogia sessuale* » sta a rappresentare, di questo momento estetico, la fase iniziale, quella che comprende i due primi motivi, ma non il terzo, e che risulta espressa in chiave lirica, suggestiva sì, ma non scevra di alcune superficialità.

Si è parlato a proposito della « *trilogia sessuale* », di una chiara indagine psicologica del personaggio come determinante prima di un certo mondo poetico. Indubbiamente il riferimento esiste.

Una preminenza data da Pabst all'indagine psicologica della protagonista si nota infatti in « *Lulù* » e nel « *Diario* ». Ma « *Lulù* », rappresenta già l'affrancamento da questa concezione: l'analisi del personaggio principale non è che il pretesto per creare un « *altro* » protagonista, che non è nei personaggi del dramma, vive in essi e al tempo stesso li comprende, è l'atmosfera di un ambiente, la maniera di un'epoca. *Lulù* prelude quindi alla interpretazione corale della realtà che caratterizza la successiva « *trilogia sessuale* ».

La poetica di Pabst non poteva infatti concludersi nei termini cari al dottor Freud. Il regista comprese l'impossibilità della risoluzione della crisi sul piano della coscienza individuale. Ristretto il problema all'individuo inteso nella sua singolarità esso appariva, oltreché insolubile, superficializzato. Elevare *Lulù* a simbolo d'esistenza significava avere espresso dialetticamente le contraddizioni ed i limiti del mondo della psicologia e del sesso. Insistere oltre non era consentito. Pabst, scandagliata con efficacia una critica situazione umana, avvertì il bisogno di abbandonare definitivamente un tematica ed una intera struttura narrativa imperniata sulla costruzione di un singolo personaggio.

Egli dovette quindi affrontare e risolvere intorno al 1930 — mentre regolava i propri conti con il sonoro — la sua crisi spirituale. L'uomo come collettività, con i suoi problemi sociali e di classe prende così il posto delle eroine sospirose disincantate o ciniche. Ed è con la *trilogia sociale* (*Westfront*,

Kameradschaft, Dreigroschenoper), che Pabst consolida la sua maturità artistica.

La nuova trilogia sociale può essere considerata una interessante e circostanziata fenomenologia della crisi sociale della guerra e del dopoguerra.

La ventata di miseria che si abbatte sul mondo degli sconfitti e dei vincitori è vista da Pabst nei suoi aspetti brucianti ed appariscenti più che nelle sue cause profonde.

Egli tende soprattutto alla costruzione di quella che sarà in questo periodo la sua « costante » artistica; l'atmosfera. Pabst ha infatti il merito innegabile di saper suscitare atmosfere sature e pregnanti che assurgono ad una parte di primo piano. Gli attori stessi agiscono in funzione di un clima onde rafforzarne le tonalità e chiarirne gli aspetti particolari. Per il Pabst della trilogia sociale seguire i personaggi non rappresenta che un pretesto per una indagine solitamente a forti tinte degli ambienti e del mondo che li circonda. La regitazione dei singoli, lungi dall'esserne sminuita, assume al contrario nuova efficacia, mentre il tema ideologico — per altro poco articolato — non esercita una funzione raggelante nei riguardi dell'espressione filmica, né sommerge concreta degli ambienti e delle persone.

L'acuta personalità dell'artista seppe infatti evitare i pericoli di astrattezza e di debolezza espressiva che ogni tesi ideologica non sentita con spontaneità e misura necessariamente comporta. Eppure la trilogia sociale esprime una Weltanschauung cosciente, in cerca di risoluzioni polemiche in sede estetica ed umana: « Westfront » che probabilmente in Italia non avremo la ventura di vedere, ripropone nei termini di una accesa e drammatica polemica pacifista ed antimilitarista le vicissitudini del primo conflitto mondiale al lume di una concezione sociale che supera la pura accezione dei fatti narrati.

Ad analoga concezione si ispira « La tragedia della miniera », realizzato l'anno successivo, che al di là di certi preziosismi e compiacimenti, raggiunge una perfetta armonia sugli elementi compositivi del film (apporto della sceneggiatura, della fotografia e del sonoro) in funzione drammatica.

L'« atmosfera » contenuta, ad esempio, nella sequenza dei minatori tedeschi nella taverna della zona francese (il lungo carrello in ferrovia che abbraccia — soggettivamente — i volti dei minatori che fumano, i camerieri che si muovono in senso inverso, le coppie che danzano, e le ballerine sul palcoscenico; il tutto con un commento sonoro dei più vividi e funzionali) non ha più molto da dividere con il clima del film della « trilogia sessuale ». Mentre là il gioco psicologico appare determinante di una interpretazione del mondo che solo per contrasto rivelava il suo carattere di interpretazione totale della realtà, non si può a meno di avvertire qui una più sentita, viva ed approfondita interpretazione dei fatti.

Ricorderemo ancora le sequenze della partenza della squadra di soccorso tedesca, o quella delle donne in muta attesa di fronte ai cancelli della miniera: la nudità stilistica e l'autenticità assoluta delle situazioni si trasformano in poesia lirica e drammatica.

Poi viene « L'opera da tre soldi ». Il film, ricavato dalla commedia omonima di Berth Brecht e Kurt Weill, è erede diretto dell'espressionismo

inteso non come moda, cioè dei suoi aspetti formali e virtuosistici, bensì come bisogno dello spirito di attingere il reale al di là della forma superata e negata.

All'espressionismo ci richiama la densità puntuale delle scenografie che realizzano una irripetibile compattezza di clima, elemento indispensabile, in « Dreigroschenoper », per lo svolgersi della satira sociale in cui Pabst ci appare maestro, favorito dal finissimo e pungente acume polemico di Brecht al cui testo Balazs fornisce la sua maestria di scenarista.

Non a caso la trilogia sociale si conclude oltreché cronologicamente anche logicamente con Dreigrosch, ove la satira si realizza in termini di una sia pur trasparente allegoria; ciò che implica il desiderio di esprimere una materia scabrosa e scottante in modo per quanto è consentito — indiretto. I principi etici vi appaiono impliciti e la polemica meno appariscente, cerebralizzata e distesa nel ritmo a tratti ballettistico del racconto. La parziale evasione dalla fenomenologia sociale — presente e pressante al contrario in Westfronte e Konoradchft — se nulla toglie alla validità del film in sede estetica, ci appare chiaro presupposto di una crisi ideologica, che si realizzerà compiutamente con Atlantide e Don Chisciotte. In Dreigrosch non è la coscienza etica a sostanziare e vivificare situazioni e personaggi, della cui spontaneità il regista poco o nulla — ragionevolmente — si preoccupa. L'assunto vi è più che sentito sorretto da un sottile e pur solido vigore intellettualistico: Pabst non assume più una « aperta presa di posizione morale », non crede, si limita — sorretto da due vigorosi ingegni marxisti — a comprendere, prendendo simbolicamente esplicite le fila di un ordito sociale antistorico ed alogico. Tutto ciò per Pabst voleva significare essere giunti al limite della propria capacità espressiva. Allorché la brutalità della realizzazione politica parrà smentire nei fatti il mondo ideale cui Pabst si era avvicinato e mentre una crisi per tanti versi distruttiva dissolveva senza rimedio la genuinità rivoluzionaria del movimento politico al quale l'artista aveva guardato con non nascosta fiducia, unico rifugio apparirà il mito elusivo di un mondo irreale: Che Atlantide rappresenti la tanto vagheggiata « città del sole » alla cui ricerca affannosa Pabst aveva dedicato i suoi migliori anni creativi, più che una ipotesi — suggestiva ma artificiosa — ci appare metafora quanto mai opportuna. Soprattutto se si riflette che in Atlantide la città del sole si svela nelle sue pericole suggestioni e nella sua vacuità: l'ideale si tramuta melanconicamente in idolo. Lo spirito di Pabst è maturo per il Don Chisciotte.

Tra le botti e gli otri gonfi di vino, perduto il senso della realtà, il Don Chisciotte si muove, tirando di punta e di taglio. L'Hidalgo ingaggia la risibile battaglia con gli oggetti, docili quanto compiacenti: gli otri si gonfiano, il vino cola come sangue, Don Chisciotte intona l'ennesimo canto.

Pabst ha fatto di questo indimenticabile episodio letterario oltre che un capitolo di raffinatissima tecnica cinematografica, il momento di più profonda seppur rattenuta commozione del suo poema sull'eroe di Cervantes, sulla follia « metafisica » intesa come irripetibile dimensione umana del Cavaliere della Mancha, impossibilitato a comprendere gli altri nel suo mondo e ad essere a sua volta ricompreso.

Per questo Pabst non potrà che porre il suo Don Chisciotte in un clima che non è di uomini ma di linee, volumi e valori plastici; di oggetti in una parola, in funzione dei quali verrà caratterizzandosi — al ritmo disteso dei canti di Jacques Ibert — il personaggio. Caratterizzazione che si identifica con lo svolgersi e l'approfondirsi della follia in quanto solitudine dello spirito. Il troppo bistrattato formalismo del « Don Chisciotte » trova così il suo fondamento se non la sua giustificazione, la sua validità estetica se non la sua ragion d'essere etica alla luce di una scaltrita interpretazione critica. La cura minuziosa verso il mondo delle forme e delle cose che assumono talora nel ritmo delle inquadrature uno spiccato ruolo espressivo, va sottolineato ed apprezzato per l'importanza contrappuntistica che esse rivestono nella vicenda e per la loro funzione di approfondimento psicologico.

Confessiamolo: rivedere oggi il Don Chisciotte provoca indubbio sconcerto. Alla luce delle esperienze posteriori del regista il film assume insospettiti valori simbolici. Girato nel 1932-33 esso rappresenta il preludio ad una profonda crisi poetica, l'addio di Pabst al cinema come arte, il progressivo isterilirsi di una robusta e realistica vena di narratore, di una « coscienza » che aveva saputo suggerirci alcuni tra i motivi più umani della crisi dello spirito tedesco.

Pabst con la figura di Don Chisciotte ci consegna il suo futuro se stesso: un personaggio solo, che si affanna intorno ai mulini a vento ed agli otri rigonfi in bell'ordine: i suoi dodici film che, dal '34 ad oggi, rappresentano le tappe malinconiche di una involuzione, temiamo, senza rimedio.

Responsabili di questa crisi di « follia », la pressione industriale e la reazione politica da un lato, il carattere per molti aspetti instabile e scarsamente sostanziato della visione lirica del regista, cioè della sua umanità. Dalle fiamme non soltanto metaforiche a cui furono affidate dal nazismo le sue prime opere, Pabst non ebbe la ventura, come il suo Don Chisciotte, di vedere rinascere per virtù magica una nuova esigenza lirica, preludio ad un nuovo canto poetico.

Nel film la sequenza finale con il rogo dal quale si ricompone l'immagine del libro di Cervantes, suggerendoci i motivi di una blanda e se si vuole sottaciuta polemica contro ogni intolleranza, rende credibile e commovente la sorte dell'Hidalgo.

Con « Atlantide » (1932) alla forte evidenza dei contenuti il perseguitato Pabst aveva fatto subentrare allusive evasioni e compiacimenti calligrafici.

Il personaggio non era più visto come semplice filo conduttore per una indagine della società, lo stesso vigore psicologico della trilogia sessuale appariva smarrito. Rimaneva il tecnicismo, l'esperienza dell'artigianato coscienzioso.

Poi con Don Chisciotte, oltre che l'autobiografia, il testamento del regista: nessuna voce potrà ormai vibrare nel silenzio dello spirito di Pabst.

TITO GUERRINI E LINO DEL FRATE

Preferiscono viaggiare davanti allo schermo

di

RENATO GIANI

Eminentissimi colleghi e allievi di piccolo conio. Stavolta, sull'avvio delle precedenti lezioni, sarà opportuno decidere della morte dell'attore, dell'eroe. È evidente che solo ai grandi scrittori americani è riservato di morire in viaggio, per mare, a bordo di bellissime navi francesi. Gli sportivi preferiscono la morte sul campo, o di più, saliti ormai alle stelle coi prezzi delle loro gambe e mercè il divismo imperante, direttamente raggiungere l'olimpico prima di scendere a terra.

Agli attori veri dovrebbe essere riservato, elegantemente, il teatro, la scena, la loge, il camerino: così morì, dicono, Molière e altri suoi non indegni compari successivi. Ma nel cinema questo è raro, difficile e dannoso. La morte di Jean Harlow mise in serio imbarazzo i produttori, il regista, gli attori che a suo fianco collaboravano al film in istato di lavorazione. Non si potrà mai consigliare di morir nemmeno da cavallo durante una eroica cavalcata alla garibaldina, o nel mentre eseguite il triplice salto mortale in una commedia o film diretto da Luchino Visconti. La vostra morte sarebbe sfruttata a bassi scopi di pubblicità, e sarebbe di assai cattivo gusto anche per la fama di jettatore che riversereste addosso all'innocente regista.

Per attori giovani, italiani soprattutto, quindi un po' sfrontati e ineducati, non troppo vissuti nell'uso d'una buona educazione, male amministrati fin dalla famiglia, con un animo spesso ricco di desiderata a fondo parassitario secondo ne viene dalla preparazione propria alle accademie, ai sindacati, agli usi e costumi nostrali; per giovani attori sprovvisti, per cittadini di seconda categoria, come gli attori divi o non divi, arrivati o arrivandi, non c'è di meglio che una stupida e ineroica morte ferroviaria.

È evidente che qua affronto il problema della vocazione insieme a quello della predestinazione. Gli italiani muoiono per ragioni geotopografiche e per il carattere d'arroccamento delle nostre linee ferroviarie, tutte sviluppate d'una ragione di Golden Tour o di Grand Tour tradizionale, — gli italiani dei cedi medi voglio dire, — quei ceti ai quali appartiene il giovane e vecchio attore, pur nutrendo in petto la convinzione di discendere attraverso corna familiari dal marchese della villa vicina, — gli italiani, attori tutti d'altronde secondo ci insegna la politica contemporanea e lo stato di conservatorismo nel quale si vive e tale da consentirci sempre meglio di rifarci a una condizione precedente quasi atavica, — l'italiano muore in treno.

Non sempre per ragioni turistiche quanto per disagio, per abitudine, per mancanza anche di un letto. Quale regista o documentarista fra di voi, piccoli attori e allievi direttori, sarà capace di recuperare dal vuoto in cui vive il « piccolo borghese » ferroviario che vegeta dormicchiando nell'ossatura nostra? L'accusa e la difesa dei ceti medi, cioè della vostra società, eminenti colleghi e scialbi allievi dei vari centri e accademie, è nel tentativo sempre rinnovato e sempre turistico-ferroviario di attaccar discorso con chi ha portato al seguito i giornali, le sigarette e una certa dote di simpatia, e nel riproporre ma solo nell'ambito del vagone di prima o seconda e anche di terza classe, il problema della libertà, ch'è attuale e sartriano. Pensiero e fantasia corrono sull'onda facile d'un molleggio sempre fastidioso, e ognun diventa moralista a suo modo.

È in queste condizioni di infelicità che ho pensato a ricorrere a una Casa di Produzione perchè ci dia finalmente il Galateo ferroviario e civile di cui si abbisogna; un Galateo in venti viaggi forse è troppo, ma un modesto manuale del « savoir faire » diventa sempre più necessario. Sarà d'altra parte la sola maniera di « sorprendere la realtà » come dice Leo Longanesi, con in più « un contributo critico e artistico ». Siamo al momento eletto e inquietante, sospeso, della nascita della tragedia (e insieme del personaggio povero). Via: cantate con me ad alta voce: gli italiani son tutti ladri! Gli italiani si spingono e rubano il posto davanti alle biglietterie, al bar mangiano pasticcini e non ne pagano, rubano i libri, non son cavalieri: eccetera. Opportuno sarebbe sapersi regolare, dato che a scuola non ce lo insegnano. Incominciamo stavolta dal treno, dal viaggio. Signori, la lezione incomincia.

* * *

Per quanto sappia che lo scompartimento ferroviario non è nè un salotto, e nemmeno una camera della propria casa o un ripostiglio della medesima, il viaggiatore italiano viaggiando cerca e si atteggia di ritrovare qua usi e costumi che gli sono abituali. Riduce il viaggio, comodo o scomodo che sia, a uno spostamento: si muove da una casa all'altra. La ferrovia e i vagoni ferroviari, la corriera o il pullman o l'aereo, oppure l'automobile, sono meri mezzi di trasporto che aiutano la pigrizia del viaggiatore, per suo conto sedentario.

Come i sedentari, non riesce a disfarsi dei vizi che lo circondano e dei quali si nutre; la comodità, gli egoismi, forse anche certa sporcizia che abbellisce un po' sempre la nostra intimità. Durante i suoi viaggi mia zia, la contessa di P. diventa tutt'altra donna o persona o figura di quell'amabile signora che nella buona società appare ed è ritenuta. Prese le sue decisioni improvvise, eccola nell'abito di viaggiatrice all'italiana, non di turista; e ricca d'un vigore e risolutezza impensati, alla Cit oppure all'ultimo momento agli sportelli della biglietteria di stazione. Da questo momento, dalla fila per il biglietto, per mia zia la contessa di P. o per qualunque italiano, il viaggio si esercita in una episodica ricchissima che si perde e rinnova in un crescendo tutto locale, di stazione in stazione, di scalo in scalo, di fermata in fermata.

Mia zia, alla stazione o altrove, non può — le è impossibile tentare di resistere al suo posto e di fare la coda: agisce dunque come a casa sua, cercando il proprio comodo e lasciando fuor della porta quanto non le aggrada. Capace di gomitate energiche, supera senza difficoltà lo scontornato gruppetto di fondo, si infila, riesce ad avanzare d'altri tre quattro posti, arriva allo sportello dei biglietti prima di chi la precedeva. Questo dice lei è molto italiano. Gli italiani — in treno o in pullman — cominciano sempre il loro viaggio con molte gomitate al compagno di fila o di gruppo per costringerlo deciderlo a cedere il posto; bastano pochi centimetri talvolta, ma già è una vittoria che promette buone sequenze entrati in stazione, in treno, nel corridoio, nella corriera. (Il trasporto dei colli consente sempre una garbata conversazione fra il facchino che pretende — non c'è pericolo di smentite — più di quanto fissato dalla tariffa e il viaggiatore che vuol pagare quanto pensa di dovere, non di più: anche questo è molto italiano).

In treno, tutti i treni oggi diventano disagiate avventure frammentate in più vagoni adatti ma non sempre al trasporto di merce umana deteriorabile, in generale a pagamento. Per quel biglietto pagato, e non poco, il viaggiatore si sente in diritto di pretendere a una certa quantità del corridoio, dello scompartimento, del vagone intero. Può partecipare e partecipa allo smembramento del corredo di conforto che la vettura offre. Durante la guerra e subito dopo, dove si poteva viaggiare, presi da una generale mania di frode e di risarcimento insieme, i viaggiatori sentivano la necessità di asportare dai treni tutto quel che poteva essere asportato. Era per rivalersi del biglietto, del disagio.

Trovato o non trovato il suo posto, il viaggiatore diventa rissoso, stizzito, annoiato, vendicativo. Su certe linee secondarie o periferiche sulle quali e forse per sempre il treno corre su un solo binario, con lunghe soste in attesa dello scambio, dell'incrocio (Firenze-Viareggio per esempio; o la linea litoranea da Genova a Ventimiglia), vetture e carrozze trasportano esclusivamente gente che salita forse con le migliori intenzioni, diventa a mano a mano che il tempo passa, dannosa, vendicativa. Il disagio di certi viaggi può giustificare alcuni atteggiamenti di sconforto: il viaggio da Roma a Pescara — circa duecentoquaranta km. in ferrovia, — dura esattamente, dodici ore, anche più. Firenze-Montecatini Terme, compresi i ritardi inevitabili, due ore e anche più, per quarantasette km.

La durata del viaggio, tutta da pesarsi in ira e noia e avvilitamento morale, pesa infine sulla condizione dello scompartimento, dei corridoi, della vettura.

Il viaggio degli italiani raramente è un «viaggio di piacere», può esserlo di vacanza, ma in questo caso il viaggiatore cerca solamente una nuova dimora, e trovatala diventa sedentario. Poche volte l'italiano viaggia per ragioni culturali: sì invece di studio, da studente, per gli esami; ma c'è differenza da questa sorta di viaggi a quelli fatti per «vedere», «cercare», «nutrirsi» lo spirito. Pochi viaggiano per pigrizia: i viaggi costano molto, e anche i pigri preferiscono muoversi poco; per svago, o ozio igienico ingegnoso. Gli italiani viaggiano per necessità, per affari, per commercio. I viaggi dell'italiano medio pare che comincino sì dalle crociate, dal Milione, dai missionari bravissimi poi nel tramandare relazioni di visite ai Tartari o Per-

siani o Cinesi, ma in realtà cominciano da Daniello Bartoli straordinario viaggiatore sedentario, che incarna davvero l'italiano pigro e pieno di splendide idee, viaggiatore da fermo che non fossero le necessità a spingerlo davvero non penserebbe mai a muoversi e conoscere l'attualità sconsigliata dei presenti e vivi viaggi — attualità quanto mai insoddisfacente.

Viaggiatori furono sì gli arditi missionari, e i navigatori genovesi, poi, il Sassetti, il Corsali, l'Algarotti, il Magalotti, Da Ponte, il Mazzei e il Gorani, Casanova, Barzini e de Amicis, poi Cecchi e V. G. Rossi — ma per quanto un tempo fosse dolcemente gradevole dirlo «popolo di viaggiatori» gli italiani non viaggiano. Non sono turisti; al più sono emigranti; ma sedentari anche in questo aspetto: vediamo infatti che trovato un luogo d'elezione, dovunque sia — in qualunque clima conta poco, tornano sedentari, non si muovono più e «ubi beni ibi patria», si lasciano assimilare rapidamente, alla prima patria madre ne aggiungono una seconda.

Una quota bassissima, particole di millesimo sui generali totali è data dai viaggiatori che non hanno scopo, che amano il viaggio per il viaggio, oppure che «turisti» vogliono visitare una città, conoscerla, goderla, visitarne i musei.

«I viaggi son la parte frivola nella vita delle persone serie, — dice citata da Bruno d'Agostini M.me Swetchin, — e la parte seria nell'esistenza delle persone frivole».

I viaggiatori nostri, locali, viaggiano per necessità pratiche; hanno fretta, e per quanto facciano subito comunella fra di loro e finisca, diventi il viaggio una specie di party di neutralità, restano chiusi, soli, isolati, all'agguato d'una possibilità di migliorare il diabolico disagio nel quale — è vero — viaggiano. Sedentari, non possono rinunciare a nulla; il loro viaggio è qualcosa che sta in bilico fra il policlinico e il raccontino di Thurber, o il romanzetto episodico di J. K. Jerome. Gli italiani non sanno fare la fila, ignorano il rispetto per l'altrui diritto, e quel che hanno ottenuto o con la frode o la grazia o mezzi più coercitivi e validi, raramente son disposti a cederlo.

Anche non occupandolo, preso forse dal paesaggio o dalla necessità di sgranchirsi le gambe nel corridoio, il nostro sedentario non cede, non «presta» il suo posto. Una madre che viaggia col figlioletto carico di sgraziate voci, d'urlo, non si preoccupa assolutamente di quanto fastidio dia quel suo essere tremendo minaccioso agli altri viaggiatori; e venuta l'ora del riposo, non s'è cerca di sacrificare, ma il riposo degli altri occasionale coinquilini, dirò, dello scompartimento. Il lattante non ha pagato, tuttavia non un posto in più cercherà per suo figlio la madre, sibbene due; nè si sente minimamente in dovere di cedere lo spazio che suo figlio ingombra a chi avendo pagato viaggia in piedi. I ragazzi dovrebbero viaggiare nel bagagliaio fino a dodici anni.

Viaggia dunque ma non è turista: emigra portando con sè tutto quello che è possibile per non sentirsi «fuori casa». Gli scompimenti, finito il viaggio, sono la prova di questa pigrizia mentale e facilonia. Qua, in otto e più persone, hanno mangiato, bevuto, dormito; i bambini vi hanno fatto pipì e anche popò, o vi han vomitato col caro garbo dell'infanzia. Vagoni di terza classe o anche di prima, e certe volte le vetture di lusso, son carichi di bucce d'arancio o di mela o torsi di pere, rifiuti, gusci d'uova, ossa spolpate, molliche di pane, carta d'ogni colore e untume. Ogni lettore cerchi senza troppa fretta

nella memoria; avrà da dire la sua. È proibito poggiare i piedi sui cuscini, ma chi si preoccupa di mettere un giornale sotto le scarpe per caricare o nella memoria; avrà da dire la sua. È proibito poggiare i piedi sui cuscini, scaricare le reticelle portabagagli delle valigie? (Fa molto atmosfera da film questo, signore e signori. Ed è perciò che parlo a voi che, fuori dalle parentesi, vi occupate di cinema).

Dormire con le scarpe sui cuscini, quando se ne offre il destro, è fra le cose più normali; altrettanto normale dormire in otto persone nello stesso scompartimento ermeticamente chiuso, senza preoccuparsi dell'odore di tanfo fermentato che a mano a mano nella notte diventa greve solido, dannoso.

Certo complesso autolesionistico (un complesso d'autopunizione) delle canzonette napoletane di Nino Taranto che è un ben identificato strato dell'animo collettivo italiano, torna durante i viaggi lunghi o brevi nostri. Poca gente si preoccupa, anche avendo trovato il posto, di sistemare le valigie sopra le reticelle o sotto i sedili, e aver più spazio libero nei corridoi. I bagagli poi fanno parte in modo sublime del viaggiatore in piedi, che nessuno riesce mai a disfarsene del tutto. Le donne, compresa mia zia la contessa di P. non sanno abbandonare la grossa borsa, quasi una valigetta, o il pacco o la cesta o la sporta con la quale son salite; la tengono accanto, a scapito dello spazio e del posto degli altri viaggiatori. Nel migliore dei casi in grembo.

Nei corridoi, chi deve passare, attraversare, spostarsi, ha da subire una marcia nella giungla non solo dei risentimenti di chi in piedi s'affatica ora sul piede sinistro, ma nelle inerti ire e rappresaglie dei colli, dei pacchi, ceste, fagotti, borse, valigie, cestini, sacchi, tascapani abbandonati pare, ma vigilati sempre. Una passeggiata igienica diventa avventura come salire sul Monte Bianco durante una bufera.

In una traversata ferroviaria da Aosta o dal Brennero a Gela o Trapani o Agrigento, si rivive tutta la geografia dei sentimenti e risentimenti italiani non solo dal paesaggio e dagli accenti e dialetti, ma dal comportamento soprattutto dei viaggiatori. C'è, s'intende differenza di contegno e di stile, dal parlare anzi dal gridare e gesticolare fitto non sempre gradevole dei meridionali («terrori» a mano a mano che si avvicinano al nord di cui sono fervidi valorizzatori epistolari), alla compostezza dei piemontesi duri, dei solidi carnieli; ma non mutano le caratteristiche di disordine, di imprietà, poca pulizia eccetera osservate.

L'anima recondita degli italiani viene fuori in viaggio. Se possibile senza aver pagato il biglietto. La frode ferroviaria per quanto non troppo facile, è sempre tentata. Durante un viaggio nel 1945 da Roma a Palermo, in un treno che per l'odore e il resto era chiamato «il treno dell'olio» — fra gente che viveva di un onesto contrabbando affollato e continuo, nutrendo in tal modo mezza Italia e più, constatai che almeno il trenta per cento dei viaggiatori non aveva pagato né avrebbe pagato il biglietto, ricorrendo ad acrobazie pericolose sensibilmente per un essere poco amante di peripezie gratuite, ad ogni approssimarsi dei controllori.

Non si divertono; conversano sì e gridano ma non si divertono: viaggiano per arrivare e sbrigare affari. Amano il disagio come meglio si presenta;

bisogna dare per accorgersene, uno sguardo alle piazze, ai centri di partenza delle corriere (non dico pullman). Non ci sono salvo pochi esempi come a Trieste, « stazioni » d'arrivo o di partenza, ma solo « località » scali sconall'attesa. La ressa per conquistare un posto, caricare la propria roba può anche muovere il riso per il suo frammentarsi fermentoso in piccole lotte di mani gomiti calci stincate; ma non è bella.

Le basi negative sicure intorno alla maniera di viaggiare degli italiani si riassumono dunque: primo, non conoscono l'uso dell'agenzia di viaggio che rilascia biglietti anche con un giorno di anticipo. Secondo, per avarizia, per pigrizia, per ragioni tutte d'indole psicologica non prenotano il posto. Terzo, non sanno fare la coda e si rubano il posto come davanti al botteghino dell'oprea o allo stadio per un gran derby stracittadino. Quarto, occupano più posti (sempre) di quanti gliene spetti. Ne vogliono almeno due, e il secondo lo occupano con giacche, cappelli, giornali, libri, valigie: tutto è buono per occupare un posto di più. Quinto, amano il disagio: vedi paragrafo dedicato alle valigie nei corridoi. Sesto, e abbastanza importante: sporcano, mangiano continuamente, tenendo in bilico sulle ginocchia fagotti, pacchi, valigette, colli, ceste. Mangiano senza sosta e di tutto, e attorno a loro è presto una marea di rifiuti che continuerà a salire. A vedere in treno o in corriera gli italiani come si comportano, scade e muore tutto quanto retoricamente s'è detto e scritto in giro (ritratti psicologici collettivi) sulla parca vita dell'italiano, sulla sua sobrietà eccetera. Settimo, non sanno consultare gli orari ferroviari; non san leggere le tabelle con le indicazioni delle partenze, il marciapiede o binario, il genere di treno, la sua formazione. Quando il treno è in moto, e non da poco, c'è sempre qualcuno che domanda al vicino se « questo è il diretto per Torino », oppure se « siamo in seconda classe o in terza ».

I non moltissimi viaggiatori italiani che viaggiano per il piacere di viaggiare, al di fuori delle « vacanze » che ognuno prende per togliersi dall'ambiente nel quale agisce e subisce, e pigliar aria buona al mare o in montagna; coloro dico che vanno da Roma a Pavia o da Firenze a Lecce o a Ivrea o a Palermo per « vedere » « scoprire » eccetera le città che si incontrano sul percorso, a parte che i biglietti ferroviari come son fatti oggi giorno offrono pochissimo a chi abbia animo di turista curioso (mentre offrono limitazioni d'ogni genere sulla durata del viaggio, sulle fermate eccetera); coloro dicevo che si spostano per l'Italia o vanno all'estero per quei motivi accennati — pochi in realtà, vogliono mettersi in mostra, e rifiutando lo stato abituale, la vita consueta e solita, forse proprio per mancanza di abitudine — per poca pratica al viaggio, per la rarità stessa dei viaggi nella loro esistenza, — ecco che vogliono apparire assai più di quello che sono in realtà.

Se il tono giornaliero di costoro viaggiatori è quello d'una media borghesia, appena saliti in treno — senza tralasciare alcuno dei metodi dirò italieschi a scapito altrui, dalla fila alle valigie nel corridoio ai posti occupati abusivamente, — diventano « ricchi ». Diventano ricchi e si elevano d'una classe, di due e tre classi sociali perchè « viaggiare è da signori », e vogliono viaggiare bene: e se attricette diventano « dive » se « macchinisti » diventano tecnici, se « aiuti » divengono grandi registi italiani: carrozza ristorante, vagone

letto se possibile, infine grandi alberghi. Va da sé del resto che in Italia l'uso dell'«alberghetto» pulito onesto modesto confortevole, è poco diffuso; non mancano però alberghi di seconda categoria ben sistemati e tenuti. Tuttavia, questo viaggiatore «ricco» anzi «riccastro» vuole il Grand Hotel, vuole l'Excelsior o il Ritz e così via. Gente pigra che spreca in un solo viaggio condotto tutto sul piano di dispendi non necessari e non consueti alla abituale esistenza, quanto potrebbe impiegare in due viaggi o tre.

Costretti al viaggio non amano dunque il viaggio; viaggiano per forza, non sanno viaggiare. Se si tratta di meridionali che si spostano, il loro viaggio è una transumanza, una specie di traversata migratoria stagionale da farsi sul ponte, in coperta, portando al seguito quanto gli affetti e gli egoismi non riescono a ripudiare (nel film «Emigrantes» di Fabrizi le scene della partenza con l'assillo delle cose da non dimenticare, da portare al seguito, sono indicative d'un certo preciso stato d'animo dell'italiano «viaggiatore» d'occasione e d'accatto). Se si tratta di gente del Centritalia, son pigri costoro che non hanno tempo d'abbellirsi il viaggio, e accolgono qualunque mezzo a disposizione pur di sbrigarsi. Meriterebbe in proposito un più largo e circostanziato discorso «la corriera», mezzo non sempre agevole moderno comodo rapido che tuttavia collega fra di loro i paesi minori.

In generale il «viaggio» vero è quello che han fatto gli altri quando ne parlano, oppure quello che da anni si vuol fare e si rimanda costantemente; ma per il quale, nell'immaginazione più frequente, occorre biglietto di prima classe eccetera — come sopra precisato.

Certo, l'epoca felice dei viaggi in diligenza è finita. Necessità e velocità tolgono valore al «viaggio»: si va sul Monte Bianco da Entrave in venti minuti. L'«invito al viaggio» si rarefa nello sconforto invece ferroviario. Goethe olimpico dovrebbe anche lui usare mezzi rapidi e sconfortevoli, come noi presenti e vivi. Finita anche l'era dei viaggi d'istruzione di Minuzzolo e di Giannettino in giro per l'Italia, addio epoca eroica di Gandolin e personaggi aulici come la Famiglia Tappetti, addio anche ai personaggi placidi di J. K. Jerome. Nella mente più viva, il viaggio l'offre — in una specie di moralità cui entra in gran parte il cinema coi fastigi e gli appigli della memoria, l'offre tuttinsieme il dépliant di Coock o della Cit, Melville e «Moby Dick», l'American-Express, Conrad e Daniello Bartoli, la Compagnia dei W. L. e De Foe, anche Salgari, — che mescolano ai paesaggi e ai personaggi orizzonti consueti e freschi letteratura e informazioni geografiche climatiche, raccordano al documento e alla cosa vista il fondo pratico o quello poetico, l'«occhio del forestiero» e la sobillatrice vanità d'«esserci stato». Dovesse continuare così, finiremmo per viaggiare solo attraverso la lettura dei nostri scrittori e lo schermo acceso dei nostri registi; del resto, suscitatore di evasioni spazi emozioni, il libro o il film a un certo momento supera in intensità il viaggio stesso, che si vorrebbe fare: se lo scrittore è un vero convinto viaggiatore in profondità («i viaggi istruiscono» si diceva una volta) al ritorno porta sempre straordinarie notizie, rari cibi squisiti. Baudelaire dopo letto brani di messaggi d'amici dall'Algeria o dalla Spagna, scrive alla madre lamentandosi che a lui sia negato di potersi addormentare al ritmo delle carovane che attraversano il deserto. In realtà, egli lo ignora, lamenta di non poterne parlare

« dopo »: sarebbe stato davvero viaggiatore d'abissi. E lamentando i tempi oggi-giorno e la fatica che costa seduti in treno occuparsi di noi, degli altri del paesaggio, piglieremo a esempio per tutti, perfetto viaggiatore più raffinato di Padre Bartoli, il signor Des Esseint, uno dei personaggi più ragguardevoli e singolari della letteratura contemporanea; egli (che forse rappresentava molto il suo autore Huysmans) limita il viaggio all'idea e ai suggerimenti del viaggio, alle pratiche fatiche della preparazione del viaggio; arrivato alla stazione, salito in treno, discende, torna indietro.

Lo additiamo, esemplare.

RENATO GIANI

James Joyce e il III episodio de "I vinti,,

di

GIUSEPPE TURRONI

Il racconto, dalla cui analisi si intende mettere in risalto qualche motivo di Inghilterra ne *I Vinti* di Michelangelo Antonioni, si intitola *I Due Galanti* ed è contenuto in *Gente di Dublino* di James Joyce.

L'analoga che tentiamo resiste anzitutto in una costruzione esterna, nel film, la quale perviene a risultati profondi ma in una eccezione perfettamente individuale (una nostra ragione di comodo, anche, per dire che un caso così « asociale » come quello del protagonista inglese de *I Vinti* non può entrare a far parte, senza vistosi peccati di presunzione, in un discorso generale con cui Antonioni denunciava uno stato d'animo, una « morale » diffusa). In *Gente di Dublino* il tema principale è quello della solitudine. La solitudine è pure il motivo base (non so quanto naturale) della tematica di Antonioni e basterebbe vedere per questo l'impossibilità di *Cronaca di un amore*, l'inutilità degli sforzi dei due personaggi per proseguire in quella loro finzione d'amore, che sarebbe poi un ossessionante rimedio per non sentirsi vinti, morti ad una esistenza normale. Tra una vita interiore ed una « reale » « la gente di Dublino » sceglie la seconda e accetta l'inquietudine del giorno per giorno, squallida e precaria, piuttosto che guardare dentro se stessi forzandosi inutilmente a far mostra di sentimenti ormai aridi e insinceri. Abolito il peso della memoria, ciò che resta è un modo di vita sincero e quindi tagliato fuori dalla retorica degli altri. Il credo di Antonioni è di questa natura: dove la cronaca dei gesti accoglie una solitudine troppo profonda e vasta perchè la si possa definire. Con la differenza che i mezzi sintattici di Joyce illimpidiscono la parola e la purificano fino a un risultato purissimo di espressione, mentre Antonioni « gira » attorno ai suoi personaggi e preferisce non riscattarli abbandonandoli al loro destino.

Antonioni ha bisogno del sostegno di una solida tradizione — umana, stilistica e persino morale — per poter interpretare il destino dell'uomo moderno. E non crediamo di errare affermando che stavolta egli ha risolto in chiave moderna e secondo la propria poetica, la figura del Lenehan de *I Due Galanti*, togliendogli l'amico che aveva nel racconto (ma vedremo che sorta di amicizia) e giungendo allo stesso modo di mostruosa solitudine.

Nel racconto di Joyce incontriamo due amici, sfaccendati, grigi, senza malinconia e senza riso. Si aggirano per le strade di Dublino e vivono di espedienti, scommettono al biliardo oppure accettando il danaro dalle donne che frequentano. Uno di essi, tuttavia, Corley, è più furbo dell'altro e lo « domina »; anche perchè non è così miserabile come l'amico e ha una famiglia che lo mantiene con un certo decoro. Il racconto descrive una serata dei due. Corley si reca a un appuntamento con una donna di servizio; Lenehan — l'amico — l'accompagna per un tratto di strada. Lasciandosi decidono di rivedersi più tardi. Lenehan è solo ed appare inquieto perchè l'amico ritarda. Lo scorge da lontano, di ritorno dal convegno. Corley pur avendolo visto continua a camminare. Poi, trionfante, gli mostra sul palmo della mano una moneta d'oro.

Questo il tessuto del racconto e ora, anche se ci fermiamo alla superficie vedremo che la figura fisica di Lenehan trova una coincidenza e un equivalente immediati in quella (l'attore Peter Reynolds) scelta da Antonioni. La giovialità, meglio, l'euforia dei suoi modi contrasta con certi sorrisi a vuoto, con gesti che a ben guardare appaiono meccanici e paradossali. Ride e parla continuamente. Il personaggio di Joyce adula l'amico e ha bisogno di lui per scongiurare qualche attimo della propria solitudine; e allo stesso tempo si comporta con ironia (« aveva l'abitudine, per salvarsi, di lasciar posto, nelle sue adulazioni, ad una interpretazione mordace »). Per Antonioni è un personaggio solo, in una identica atterrita dimensione ma in essa si dibatte caricandola di un'euforia che gli viene dal sub-

strato emotivo che ha creato nel proprio intimo: si crede un « grande poeta ». Si allunga in tal modo l'inchiesta joyciana di Antonioni fino a quei contatti sotterranei e inafferrabili, con la natura umana, che il regista dà come dimostrati in partenza. L'uomo è così e basta, sembra dirci; nel momento in cui lo vediamo è così, perchè gli è impossibile imporre la sua umanità. Al posto dell'ottuso e crudele Corley, una società, nel film, nei cui riguardi il protagonista si mostra mordace e insieme servile: per questo ha bisogno della stima altrui e « vuole il nome sul giornale », la notorietà. Sono, entrambi, dei vinti. Di questa identica ragione Antonioni s'è servito come approdo e come putualizzazione di una condizione individuale. Trasportata in clima moderno la soluzione è obbligata e si potrebbe dire, a tesi letteraria. O forse può parere una continuazione in chiave esteriormente moralistica, della vita grama di questo povero « scioperato » votato alla più disperante forma di solitudine. Infatti la vicenda de *I Vinti* si adatterebbe a pennello con la storia di un Lenehan abbandonato da Corley (il quale avesse finalmente trovato un impiego) e trovatosi completamente solo.

Cresciuti entrambi di fronte a un analogo pessimismo sociale (« conosco il gioco, è tutto affare di inganni »; e poi — dice Antonioni — la guerra), la dimessa e disarmata aggressività dell'uno sfocerebbe nella finzione di un'allegria ce ha l'unico scopo di imporsi agli altri e di piacere: « avrebbe dovuto parlare molto, inventare e divertire »; e una volta o l'altra avrebbe perso il controllo di sé. E' adesso che il regista parla di una guerra che ha condotto l'individuo alla più violenta estrinsecazione della propria natura. E di questo, in una accezione giornalistica, gli possiamo dar fede. L'individuo — anche normale — non accetta più d'essere solo e si vendica, si impone con la forza (gli esempi poi gli vengono dagli strati legittimi della società). Lenehan sorride dolcemente e pronuncia frasi senza un filo apparente (l'idea della « paranoia » è già in Joyce) in un tono « pulito » e quasi letterario del discorso. Si pretende troppo dalla sottigliezza del lettore se si dice che il protagonista de *I Vinti* « scrive articoli alla Gertrude Stein, senza virgole... »? E' questa è appena una nota della fittissima scala di umori che allacciano i due personaggi con variazioni minute ma evidenti. « I suoi piccoli occhi lucenti scrutano la faccia del compagno per rassicurarsi... Ci voleva tatto »: controllo di cui tuttavia alla fine non sarà più padrone, nè davanti a Corley nè — nel film — davanti alla società che lo ignora (perchè egli è diverso e non può pretendere l'attenzione, sia pure ipocrita, dovuta agli « altri » secondo una gerarchia di retorica).

L'inquietudine di Lenehan si trasforma con Antonioni addirittura in « esigenza poetica »: il suo protagonista scrive dei versi. Come Lenehan segue a distanza la coppia degli innamorati, quello de *I Vinti* apposta agli angoli delle strade il redattore del giornale; e lo fa umiliandosi sempre più finchè sarà giunto al punto in cui la confessione del delitto gli sembra preferibile alla anonimità in cui è di nuovo precipitato. « Ora era che solo la sua faccia sembrava più vecchia. Ogni gaiezza pareva averlo abbandonato ». In mezzo a tanto squalore il grigio delle case è ugualmente stagiato e ossessivo. Nel racconto una melodia suonata per le strade da un arpista (« i suoi passi leggeri segnavano il tempo e con le dita eseguiva indolentemente una scala di variazioni lungo la ringhiera »); nel film un grigio ancora più delineato, nero. La coincidenza delle atmosfere balza agli occhi e se non altro l'allegria felina dei due giovani, che si mostra proprio all'aperto offre la realtà di quelle strade e di un particolare ambiente.

Ma « l'esperienza aveva inasprito il suo cuore verso il mondo ». Oggettivamente Joyce descrive e tutto proviene dal conflitto tra la realtà e i deboli riflessi di un animo soffocato e disperso. « Accese l'ultima sigaretta e si mise a fumarla, nervosamente ». Antonioni ha fatto sua questa evidenza di gesti e non l'ha caricata di simboli. In tal modo riteneva di aver salvata l'eccezione cronistica dell'intero film: senza tenere conto evidentemente di una grossa stonatura che, a atmosfera raggiunta, si sarebbe prodotta nell'economia dell'opera. Ma l'artista è spesso volte legato agli attimi della sua ispirazione e stavolta per Antonioni bisogna proprio parlare di entusiasmo e di contenuto ardore, dal momento che è stato difficile al regista portare tutte le note marginali all'esattezza del motivo centrale ricavato da Joyce. I personaggi di contorno sono suoi: sua la prostituta e la scena del delitto, dove uno stacco ha l'aria di essere « oggettivo » e lo è infatti secondo una dimensione joyciana del mezzo espressivo. Consideriamola un istante. Sembra osservata dal punto di vista del personaggio, dalla sua particolare ipocrisia, così egli « bada » all'atto dell'uccidere, c'è uno stacco per morbido impasto. Antonioni adesso ci esprime tutto il « carattere » di costui come quando Joyce dice di quel suo seguire a passo di danza la melodia dell'arpa. Siamo in un grottesco dove però l'intelligenza macchiettistica viene superata da una visione artistica derivata dalla totale assimilazione di un clima joyciano.

GIUSEPPE TURRONI

SCHEDE CRITICHE

(a cura di EDOARDO BRUNO)

La spiaggia

Nell'accingersi a realizzare questo suo ultimo film, Lattuada ha avuto soprattutto una preoccupazione: quella di fare un film a colori. Naturalmente, il colore era per lui una esperienza con intendimenti estetici, significava riuscire a rappresentare una realtà, trasferendo le possibilità di sfumare il bianco e nero in grigio, alla gamma cromatica dei colori. In questo senso — e non tanto come storia — se stante, per quanto non vani certi motivi colti con sufficiente attenzione ma non tali, comunque, da trasformare in personaggi i semplici « tipi » incontrati — il film di Lattuada si presta ad essere esaminato criticamente.

In genere il colore nel film ubbidisce ancora ad una ricerca di perfezione tecnica mentre in pochi casi soltanto — e tra questi certamente l'ultimo film di Pudovkin — riesce a concedere emozioni valide sul piano pittorico e cinematografico. Naturale, che stando così le cose ogni tentativo inteso ad uscire da queste limitazioni della tecnica o della ripresa meccanica per cogliere un valore più unitario nell'espressione del film, è da intendersi come encomiabile.

Lattuada e Craveri hanno scelto nella storia di una spiaggia ricca, impigrita e banale messa a rumore dalla presenza, non subito avvertita, di una prostituta, gli elementi che meglio potevano permettere questa rappresentazione particolare della realtà sottomettendo i colori a funzioni espressive appropriate. E son venuti fuori quei grigi, quei gialli, quei marron, quegli azzurri che quando riescono a fondersi danno alla pennellata di Lattuada un'impronta precisa. C'è la meticolosa cura del particolare, c'è minima composizione dell'inquadratura, c'è il ricordo di quella pittura senza aria (con le figure che paiono attaccate senza prospettiva e i colori, che nascono dalla riflessione) dei pazienti quadri di Donghi che con uno sforzo di immaginazione già potevano intendersi nel quasi perfetto *Il Cappotto* che resta ancora la cosa migliore di questo nostro regista.

La storia del film *La spiaggia* si è detto, è un pretesto. Un taccuino di appunti come in altro senso poteva essere considerato quell'impagabile film di Tati in vacanza, ma

con significati moralistici ben precisi da meritare un discorso polemico. La spiaggia ricca, l'albergo per i buoni borghesi industriosi e per i fannulloni figli di papà è presentata come elemento di una parabola che lo strano personaggio del miliardario cinico dovrebbe in certo senso accreditare. Ma anche qui nonostante Lattuada avesse tutt'altre intenzioni la morale borghese — proprio quella morale che il film intendeva combattere — ha il sopravvento nella bonomia della conclusione finale — lascia pur che le cose non cambino tanto i ricchi saranno sempre ricchi e i poveri, poveri. Il sindaco comunista è il buon ragazzo che nei film di Frank Capra rivestiva per lo più le spoglie di Jimmy Stewart. Solo che Capra si sforzava di più per trarne una morale: solo che Capra ci metteva più impegno per addolcire i suoi personaggi e qualche volta, riusciva, come nella splendida storia de *La vita è meravigliosa* a cavarne risultati positivi.

Lattuada ha avuto il torto di non restare agli appunti. Ha avuto il torto di riordinarli troppo sommariamente, anche se così facendo ha voluto sottrarsi lodevolmente alla deplorevole abitudine (deplorevole soltanto perché divenuta abitudine, appunto) di raccontare elzeviri o film a frammenti. (Deplorevole mania che ha portato di recente persino Rossellini, Germi e Pietrangeli a costruire un mosaico anonimo di pessimo gusto quale *Amori di mezzo secolo* che degnamente completa quel quadro pessimistico già rilevato l'altra volta a proposito di taluni film italiani. Meglio — una volta accettata questa moda, fare un'antologia in film come ha fatto De Felice: il suo *Cento anni d'amore*, se non altro, è un diligente componimento che diviene addirittura accettabile nell'episodio *Nozze d'oro* tratto da Marino Moretti, simpaticamente polemico e graziosamente nostalgico. *Questa è la vita* — discutibile omaggio a Pirandello novelliere — ha di notevole soltanto il *Ventaglio* in cui il buon gusto e la sapiente perizia di Soldati (e Bassani) hanno saputo efficacemente individuare i motivi precisi di una rievocazione di gusto pur mantenendo lo spirito del testo).

Chiusa la parentesi possiamo tornare al Lattuada. Ridotta più che altro ad una posi-

tiva esperienza di pittura. *La spiaggia* doveva rimanere sul piano generico degli appunti; ma, anche così come è, il racconto, sia pure non a sufficienza sviluppato, rivela caratteri ed annotazioni precise, ha un suo gusto sicuro e si pone senz'altro tra le più positive esperienze del nostro cinema di questi anni.

Molto importante sul piano di pittura intendendo questa come qualcosa di vivo, di impegnato e di rievocativo — l'esperienza di Antonio Petrucci nel film *Il Matrimonio*. Questo gusto per la pennellata delicata e precisa già l'avevamo notata in alcuni suoi felici documentari a colori che, se pure non troppo originali come concezione, tuttavia — soprattutto *Colombi e chimere* — denotavano un gusto sicuro nella ricerca cromatica ed espressiva. *Il matrimonio* trae spunto da Cecof per sfruttare il colore in senso rievocativo ed ambientale: si trattava di

dar vita ad una cittadina della vecchia Russia, alle sue antiche case, alle gente con i suoi costumi, ispirandosi alla pittura dell'Ottocento ma, soprattutto, a certi film sovietici ambientati nel mondo della farsa (perché, appunto, da Cecof il Petrucci ha tratto una farsa). Ma l'aver indugiato su questi elementi formali, sapienti per rappresentazione e assai ben dosati negli elementi scenografici e compositivi — e il merito va anche a Vaclav Vich — ha fatto sì che l'attenzione del regista si spostasse sovente sugli elementi di carattere decorativo, appesantendo talvolta la rappresentazione dei tre atti di Cecof.

Comunque *Il matrimonio* resta un'esperienza positiva del cinema italiano, un felice tentativo di uscire dall'impasse del film a episodi, ricollegarlo realismo e tradizione pittorica ad una gustosa rievocazione d'ambiente.

EDOARDO BRUNO

NADIA GRAY - FAUSTO TOZZI - SARO URZI'



I Cinque dell'Adamello



PRODOTTO DA OTELLO COLANGELI PER LA CINEMONTAGGIO

DIRETTO DA PINO MERCANTI

CASA DELLA RIVISTA
VIA MANFREDI 36
ROMA - TEL. 517



olivetti
Lettera 22

p'sA f kà P
 yf4L L Jù
 \$ik a Yp
 6& bg
 'cl 9+
 E' tf
 ih à!
 u2b? aSkD5cv r dèca
 (R)lmG7p: Ahuc4T p)kj!7Wui
 'l-zbyaJ&ètgrY3 sel rLf.y:o
 Hs"nq àG/&8?cL%u!
 %ùP8+ !m=tdl' Zgikv
 eh°MjI Drèwf6 qeyš.
 c'Jtzw BEk'ed zup
 yà)mKC jmR20°J K
 /f.x&?é +M%nè!i.
 gn'Q9L\$ zhr°4Y0
 cW=pUh. &I?aN5(
 "jGrJk'4 èVZs°yL
 nvcRpgS fd2 Xu=i
 i!oFAy:ù kà/Pzht:
 df9pnZN E" gby(Ju
 'jr=uB6e l°nf.4L+°
 hYi.lkP! ?A7dzX5U
 6u nM
 àj! sZ
 Lr E?
 id /f

Lettera 22

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