

FILMCRITICA



Una scena del film Lux « Carosello Napoletano » diretto da E. Giannini

Numero 39-40



Lire 200

BRUNO - CALENDOLI - CLEMENTE - FERRARA - GADDA CONTI
GIANI-GIDE - ORSONI SOLAROLI - ecc.

UNITALIA FILM

VIA SISTINA, 91 - ROMA

*per la diffusione
del film italiano nel mondo*

I. F. E.

ITALIAN FILM EXPORT

VIA QUATTRO FONTANE 20 - ROMA

Sommario

<i>Argomenti</i>	e. b.	83
<i>Ivens o dell'immediatezza</i>	Giuseppe Ferrara	85
<i>L'occhio del film sulla Sicilia</i>	Renato Giani	97
<i>Il colore come forma espressiva</i>	Piero Gadda Conti	104
<i>Un teorico nella battaglia del film</i>	Libero Solaroli	107
<i>Note e corsivi:</i>		
<i>Nuova metodologia della revisione</i>	S. Pennisi	112
<i>Realismo e fantasia nella favola</i>	F. Bolzoni	115
<i>Americanismo e no</i>	G. Turroni	118
<i>Documentazione:</i>		
<i>Appunti sul film</i>	André Gide	122
XV Mostra Cinematografica		
<i>Schede critiche</i>	a cura di Edoardo Bruno, Giovanni Calendoli e Marcello Clemente	124
<i>Il documentario e il cortometraggio</i>	Mario Orsoni	137



IN COPERTINA: « *Carosello napoletano* » un film Lux diretto da Ettore Giannini. In Pathecolor, positivi in Technicolor

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

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

ARGOMENTI

La morte di Vitaliano Brancati, è un po' come la morte improvvisa di un amico: la notizia ti raggiunge inaspettata dalle cronache di un qualunque giornale, e alla mente ti ritornano le immagini di un conversatore felice e ti rammenti della sua figura piccola e sorridente. Altri parlerà di lui con più competenza, per noi resta come un dovere ricordarne l'opera sua, soprattutto in questi anni, di sicuro moralista dall'istinto borghese, narratore profondo della vita della provincia italiana vista con esatta ironia.

Anche al cinema il suo mondo ha avuto un riflesso, con maggiore fortuna in *Anni difficili* che resta la sua più commossa e viva testimonianza. Polemico, spesso la sua posizione poteva parere ambigua ma più a fondo, l'opera sua rilevava una coerente posizione morale.

A Varese, promosso dal C.I.A.C. si è tenuto, il mese scorso, un Convegno sulla crisi del neorealismo. A parte il tema, sul quale non siamo, ovviamente d'accordo, questo Convegno ci è sembrato riuscito, proprio perchè ha dimostrato come, al contrario, la vitalità del neorealismo è sentita nell'ambiente filosofico e intellettuale in genere. Infatti, tale significato ha avuto la presenza di Morpurgo Tagliabue, di Enrico Castelli, di Gabriel Marcel, di Enrico Fulchignoni, di Enzo Paci, di Guido Piovene e di Nicola Ciarletta, che hanno tenuto vivo il colloquio e aperto il dibattito.

Un altro aspetto positivo, che non mancheremo di sottolineare, è inoltre l'essere riusciti, da parte degli organizzatori, a riunire attorno a una questione cinematografica, uomini di cultura, di diversa derivazione, mostrando così di aver ben compreso l'apporto positivo di una tale "presenza" proprio per la migliore definizione dei problemi del cinema.

Una posizione che non può dunque che trovarci d'accordo.

Il premio Viareggio che quest'anno è stato assegnato a Rocco Scotellaro non può che essere accolto con rinnovato interesse. Rocco Scotellaro è il primo poeta italiano veramente popolare, popolare almeno nel senso che i suoi canti vengono cantati dal popolo, dai contadini. Altro discorso converrà fare se, però, a questo aggettivo si vorrà dare un significato più preciso e di contenuto: allora davvero bisognerà concludere che la poesia di Scotellaro non è ancora quella poesia rivoluzionaria che, conoscendo l'uomo, ci saremmo

potuti attendere. E' una poesia in un certo senso romantica, fatta di rievocazioni, di ricordi e di immagini statiche. Una poesia piena di amore per le cose narrate, di umiltà e di generosità « Io sono un filo d'erba — un filo d'erba che trema. — E la mia Patria è dove l'erba trema. — Un alito può trapiantare — il mio seme lontano ».

Una poesia che richiama una gioventù sconsolata, una pensosa comprensione della vita degli umili: « Alla case arse di Paola sul mare — tra i fichi contorti e le fiumare, — che calano dai letti i sassi morti, — i Calabresi scesi dalla Sila — vanno a affondare le mazze nell'acqua: — non è più la pila per le vacche, è il mare », una poesia perduta dietro i ricordi, come crepuscolare. Nonostante la sua maturazione, nonostante la sua vita nel Mezzogiorno intorno a problemi sociali, un impeto nuovo è restato fuori dalla sua lirica, proprio l'impeto del neorealismo, la posizione attiva dell'uomo. Posizione attiva invece è l'altro suo libro « Contadini del Sud » (*) uscito di recente. « Leggendo le lettere, gli appunti le infinite notazioni di questo periodo, si vede come il lavoro lo avesse profondamente afferrato ed impegnato » scrive Rossi Doria nella prefazione. E' un libro di tipo nuovo, con le testimonianze raccolte dalla viva voce da contadini, contadini semplici, idealisti, concreti, contadini della Lucania, della provincia di Matera, di Tricarico, ove Rocco era sindaco.

Ad ogni testimonianza è premessa una nota di Scotellaro, una nota che si sforza di entrare nel vivo di un rinnovamento culturale della società di oggi, e della stessa linguistica, vista come interpretazione di un certo modo di fare e di pensare più popolare.

Così in queste due opere di Scotellaro si ripropongono teoria e pratica, si ripropongono la questione linguistica con la ricerca di una sostanza più viva e l'affannoso tentativo d'esprimerla.

e. b.

(*) ROCCO SCOTELLARO: *Contadini del Sud* - Prefazione di Manlio Rossi Doria — Bari, Laterza, 1954 - 16°, pag. 250.

Ivens o dell'immediatezza

di

GIUSEPPE FERRARA

I

Il primo periodo

L'opera di Joris Ivens, che s'iniziò nel 1928 con *Il ponte* e con *Pioggia*, documentari che subito suscitarono l'attenzione della critica, è tutt'ora in evoluzione. Tuttavia la figura del regista olandese occupa già un posto rimarchevole nella storia del cinema, da considerarsi forse con meno fretteolosità di quanto sia stato fatto sino ad oggi. Certo, non mancano i consensi. Bardèche e Brasillach lo definiscono « un artiste de classe » (1); Pasinetti vede in lui « il rappresentante d'una tradizione di documentaristi » (2); Carl Vincent annota la sua « arte particolarissima nell'animare la ripresa » (3); Sadoul, infine, storico più attento, lo addita come « il più insigne documentarista che sorse dal cinema d'avanguardia » (4).

Ma la personalità di Ivens è lungi dall'essere abbozzata in quelle poche righe, o dall'esaurirsi in un'attenzione svagata e di prammatica. Né, in Italia, appaiono sufficienti le vecchie note del Margadonna, il superficiale commento del Terzi a una parziale sceneggiatura di *Zuiderzee*, e altri rari appunti, tra cui quelli del Viazzi, sparsi in riviste specializzate. E' dunque il momento di tracciare, sia pure per la prima volta, il profilo di Joris Ivens, e il percorso della sua evoluzione, che ha tappe ben definite.

Il suo nascimento è legato alla cosiddetta « scuola » documentaristica belga-olandese, che in realtà ha un nerbo così mediocre da far sospettare della sua esistenza. Il fatto è che quando i cineclub di Bruxelles e di Ostenda, in Belgio, e la Film Liga in Olanda, resero possibile verso il 1925-26 a cineasti quali Charles Deukeleire, Henri Storck e altri (tra cui Ivens), di realizzare dei documentari, non dettero inizio a nessuna « tradizione » o insomma a una corrente spiccatamente originale come sarà quella britannica fondata da Grierson, col suo *Drifters* (5), ma semplicemente permisero a giovani pro-

(1) BARDÈCHE MAURICE e BRASILLACH ROBERT, *Histoire du Cinéma*, Parigi 1935, pg. 380.

(2) FRANCESCO PASINETTI, *Storia del Cinema*, Roma 1939, pg. 251.

(3) CARL VINCENT, *Storia del Cinema*, ed. Garzanti 1949, pg. 468.

(4) GEORGES SADOUL, *Storia del Cinema*, ed. Einaudi 1952, pg. 382.

mettenti di rendere concreti i loro sogni avanguardistici (che però andavano più o meno a rimorchio con quanto in tal senso si veniva attuando in Francia e in Germania).

Sintomatica la definizione data dal Vincent su questa « scuola », che si sarebbe caratterizzata « per una notevole perfezione plastica, per un senso molto spinto della cadenza, per la cura nella composizione delle immagini e del movimento delle relative sequenze » (6). Son parole che valgono, nella loro generalità, per qualsiasi film d'avanguardia che si rispetti, lontane dall'illuminare l'originalità d'una scuola nata decadente. Se d'originalità si vuol parlare, tra i nomi di quegli anni, sarà bene rivolgersi alla nascente figura di Joris Ivens, e cercare di non confonderla sotto definizioni troppo comode.

Nato a Nimega nel 1898, dopo aver studiato alla facoltà di Economia dell'Università di Rotterdam, seguendo la volontà di suo padre, che era un fotografo, frequenta per un biennio la scuola fotografica di Charlottenburg, presso Berlino. La capitale, e insomma l'ambiente germanico del 1922 contribuiscono molto alla prima formazione del giovane Ivens: « stavo scoprendo nuovi mondi di sensibilità a Berlino » egli confessa, e i primi nomi che salgono alla sua memoria sono quelli di Piscator per il teatro, Shoemberg, Hindemith per la musica... Quanto al cinema, egli vedeva, per ora soltanto « da semplice spettatore », moltissimi film soprattutto tedeschi, tra i quali le prime opere importanti di Murnau e di Pabst (7).

Ma non è qui, in Germania, che Ivens nasce al cinema. La vocazione sorgerà più tardi, quando, tornato in patria, sempre più crescerà in lui l'interesse per le possibilità offerte da questa forma d'arte. Le discussioni sul cinema con l'amico poeta Henny Marsmann, la fondazione dell'Associazione cinematografica di Amsterdam (Film Liga), di cui era segretario e « consigliere tecnico », sono gli stadi preparatori della futura attività documentaristica. Intanto, tra i film d'avanguardia e no che la Film Liga proiettava, lo colpiscono particolarmente quelli astratti di Ruttmann, Richter, Eggeling, « gli studi d'atmosfera » di Cavalcanti e Kirsanov, i *Nanouk* e *Moana* di Flaherty, la *Madre* di Pudovchin, il *Potiemkin*...

E' questa la « letteratura » su cui poggeranno le prime espressioni di Ivens, direttamente imbevute di quell'aria avanguardistica che l'ambiente cinematografico europeo sembrava respirare in quegli anni. Ma fin d'allora, Ivens dà tutt'altro che l'impressione di voler giocare con la macchina da presa: *De Brug* (Il Ponte, 1928), e *Regen* (Pioggia, 1929) non si trovano troppo comodamente sotto il cartellino di « film formalistici ». Almeno non quanto quelli che, negli stessi anni, realizzavano in Belgio proprio Dekeukeleire e Storck. Il primo, con il suo *Impatience* (1928), saggio di ritmo cinematografico, che ha come tema « une femme portant pour tout vêtement des

(5) *Drifters* è del 1929. La scuola potrà vantare opere come *L'uomo di Aran*, *La Canzone di Ceylon*, e *Night Mail*.

(6) Op. cit. pg. 465.

(7) *Pagine autobiografiche di J. I.*, in « La Critica Cinematografica », n. 9, anno III, Parma 1948.

gants noirs et un casque, et qui fait de la vitesse en motocyclette » (8), e il secondo, con la gelidità tutta astratta d'un paio di globi di vetro (*Pour vos beaux*, 1928), hanno in verità ben poco di comune col primo Ivens. In lui c'è sempre una viva partecipazione alla materia narrata, una serietà d'intenti semplicemente e immediatamente esposti, un senso poetico delle cose, tale da riscattare qualsiasi preziosismo. Indice di questa non superficialità è anche l'attenzione con cui il giovane olandese guarda alle « scoperte » che nel campo del montaggio venivano facendo Eisenstein e Pudovchin: la sicurezza dei tagli, la scioltezza nell'organizzare la successione di questi, sia in *De Brug* che in *Regen*, non si spiegano se non pensando all'attenta lettura che Ivens aveva condotto sulle opere russe e tedesche (9).

E quel che conta, la visione dell'artista assume immediatamente un inconsueto tono d'originalità. Si veda come in *De Brug* Ivens articola il suo modo di vedere in un montaggio fatto d'*inquadrature* brevi, serrate, e s'accosti al ponte, a quella nera costruzione di ferro, di cemento, d'aria e di cielo, quasi cercando di capirne i congegni. Cioè noi non siamo sul ponte a guardarlo dall'esterno: *noi siamo il ponte*, ci muoviamo perché si muovono i suoi meccanismi, ora in alto, perché sotto passi una nave, ora in basso (e le leve si saldano, i ganci ci ricongiungono) perché irrompa la locomotiva.

Ecco l'ultimo brano: il cartello di via libera s'abbassa, le ruote spinte dal vapore cominciano a muoversi, il ponte, il fiume e le barche, la locomotiva accelera, è sopra il ferro nero, che ora vediamo dalla locomotiva passare davanti a noi sempre più veloce.

Ivens, al montaggio serrato di particolari, di strutture di cavi di longarine, unisce in *De Brug* una visione più che « impressionistica » (10), quasi cubistica della realtà. Non siamo più *di fronte* ad essa, come spettatori semi-estranei, simili a un dio che osserva; siamo *dentro* quella realtà, che cerchiamo di comprendere non da un solo punto di vista, ma da moltissimi, quanti a noi piace sceglierne, in modo da stabilire un continuo rapporto tra visione e cosa veduta, calati nella nuova dimensione.

Veramente nuova? Il cinema l'ha sempre posseduta come sua essenziale caratteristica. Ma Ivens scopre la poesia di questa dimensione, il tempo, anzi lo spazio che in esso trova la sua esistenza. E' atteggiamento forse non molto lontano da quelle idee post-cubistiche intorno all'architettura, elaborate qualche anno prima, proprio in Olanda, da Theo van Doesburg, principale suscitatore del movimento « De Stijl », che ebbe poi risonanze internazionali. (S'affermava tra l'altro che l'architetto doveva compiere una scomposizione, un frantumamento dell'involucro edilizio « per analizzarlo da tutti i punti di

(8) ADO KIROU, « Le Surrealisme au Cinema », pg. 200.

(9) Ciò viene confermato da una confessione di Ivens, nelle *Pagine autobiografiche*: « Ricordo di aver fissato una moviola al mio tavolo, a casa, e di aver preso a prestito i positivi dell'*Arsenale* di Dovgenko e del *Potiomkin* di Eisenstein per analizzarli fotogramma per fotogramma, nella lunghezza, nel ritmo, nella composizione; mi feci persino delle tavole di montaggio per le sequenze principali di questi capolavori ». (« La critica cinematografica », n. 9).

(10) BÉLA BALÁZS definisce « film impressionistici », tanto *Il Ponte* che *Pioggia*. Vedi « Il Film », Einaudi 1952, pg. 196.

vista e in tutte le sue componenti, per afferrarne la genesi, il motivo e l'essenza, per vederlo all'esterno e all'interno, anzi all'esterno in nome dell'interno e viceversa » (11). Scomposizione che Ivens sembra appunto realizzare in senso cinematografico, ne *Il ponte*).

E' tuttavia stupefacente come, pur in una visione dinamica, le cose permangano nella loro concretezza: il vapore d'una macchina, un bullone, una stanga di ferro non cedono a una forma astrattiva, ma, senza perdere di consistenza, rimangono quello che sono: vapore, chiodo, trave. Il potere trasfigurativo non sta nella visione ma nel senso temporale della visione.

Lo stile di Ivens in *De Brug* è quindi tutt'altro che un procedere direzionalmente univoco su un banale piano di realtà (non è una *continuità*); è se mai un progressivo *sussultare di oggetti*, in una tensione costante di rapporti tra questi e lo spettatore, con lo sbalzare continuo dei piani e delle prospettive: è una *discontinuità*.

Sono esperienze che Ivens ripeterà in *Regen*, proponendo e sfaccettando il cristallo della sua sensibilità, mettendoci in relazione « a cento impressioni vivive » diverse (12), forse con una maggiore densità d'intime vibrazioni che non in *De Brug*. Il tema — aspetti d'una città, Amsterdam, prima, durante e dopo un acquazzone — aveva già in sé, nella sua tenuità, possibili sviluppi in tono lirico. Ivens coglie difatti, sempre attraverso i minuti frantumii del suo personale modo di tagliare le immagini, la poesia timidamente malinconica che la pioggia sembra aggiungere alle cose: i panni stesi scossi dal vento premonitore, le prime gocce che cadono lente, poi più spesse, sul selciato delle strade, sui tetti, nelle pozzanghere, sugli ombrelli lucidi, « sui canali, sui vetri dei veicoli rigurgitando dai chiusini allargandosi in ampie gore solcate dalle ruote delle macchine » (13).

Pioggia fu realizzato in collaborazione con H. K. Franken, come il successivo *Branding* (Frangenti, 1929), « film drammatico a soggetto » (14), che però parve al Margadonna « meno felice » delle esperienze precedenti (15). Queste opere hanno tuttavia più importanza di quello che fino ad ora s'è creduto, per la creazione di *Zuiderzee* (16). Che non è nato dal nulla,

(11) BRUNO Zevi, « Poetica dell'Architettura neoplastica », pg. 33, Milano 1953. Il contatto va preso naturalmente con molta ampiezza e approssimazione; Ivens non ha nulla a che fare col razionalismo del movimento neoplastico: c'è solo una relazione di temperie culturale.

(12) B. BALÁZS, op. cit. pg. 205.

(13) LINO GIZIO - J. I., « Cinema » n. s. n. 54, pg. 17. Questo articolo è il primo che consideri, in Italia, sia pure frettolosamente, tutte le opere di Ivens (e con puerilità, persino un filmettino in passo ridotto che Ivens aveva fatto per gioco, insieme ai suoi amici: *Brandende Straal*). Ma non è certo dando notizie sui film dell'olandese, enumerandoli, e lasciando ad altra ora la « lunga serie di considerazioni » che richiederebbe « la discussione sulla maggiore o minore perfezione espressiva » delle opere di Ivens, che se ne penetra la personalità.

(14) G. SADOUL, op. cit., pg. 382.

(15) « Cinema: Ieri e Oggi », pg. 186, Milano 1932.

(16) Il vero titolo di questo film è *Nouvelle Terre*, ma visto che la tradizione ha sempre preferito chiamarlo col nome della diga alla cui costruzione s'ispira, c'inchiniamo alla tradizione.

per un qualsiasi mistero, e neppure da un violento rifiuto delle opere precedenti, da parte di Ivens stesso, quasi si fosse volto all'improvviso verso un cinema sociale di maggior concretezza.

Al contrario, il regista olandese deve essersi andato evolvendo progressivamente, nel periodo che va dal '30 al '33. I film girati in questi anni, quali *Noi costruiamo* (1930), primo abbozzo di « *Zuiderzee* », *Philips Radio* (1931), « poetico film pubblicitario » (17), e *Komsomol* (« Il canto degli Eroi », 1932), devono essere in tal senso indicativi. E soprattutto importanti risulteranno, ad un'analisi più approfondita, i suoi rapporti con l'ambiente russo, non soltanto cinematografico. Infatti, « invitato da Pudovchin, che già da qualche tempo aveva ravvisato in lui "l'artista di grande avvenire", Ivens visitò una prima volta l'Unione Sovietica nel 1930. Vi tornò nel 1932 » (18). *Komsomol*, fu addirittura girato in Russia.

II

Zuiderzee

L'influenza esercitata sul regista olandese dall'atmosfera sovietica è però, per *Zuiderzee*, alquanto problematica. I pochi sicuri elementi di cui siamo in possesso non permettono che di azzardare delle induzioni sulla genesi dell'opera. E' tuttavia opinabile che gran parte del materiale fosse già stato girato prima della realizzazione di *Komsomol* (1932), e che dopo questo film venisse preparata ex novo l'ultima parte, la più accesa dal punto di vista sociale, e finalmente messo a punto il lavoro di montaggio (1933) (19). *Zuiderzee* è insomma nato nel preciso punto critico dell'evoluzione ivensiana, quando alle ricerche estetiche (ma non estetizzanti) si sostituisce progressivamente una determinata ideologia, il marxismo, che impronterà il significato di tutte le opere successive. Se tuttavia in *Zuiderzee* può cogliersi ancora l'indugiare della vecchia maniera, soltanto in *Borinage* (1933) essa sarà completamente soffocata: in questo film, secondo quanto scrive lo stesso Ivens, egli farà « il primo passo nella direzione del realismo socialista » (20).

Ma se si tratta di passi, diversi eran stati già percorsi in tal senso anche in *Zuiderzee*, e con risultati stupendi. L'avvicinamento al marxismo, infatti, non solo introduce un elemento che in *De Brug* e in *Regen* mancava, o almeno soltanto si presentava, l'uomo, ma anche vi pone l'accento. *Zuiderzee* è così l'incontro felice e perfetto di tutte le esperienze di Ivens: quando la visione

(17) G. SADOUL, op. cit., pg. 383.

(18) L. GRIZIO, op. cit.

(19) Che l'ultima parte sia stata girata dopo *Komsomol* risulta palese dall'inserimento di alcuni brani di questa parte nel successivo *Borinage*, che è appunto del '33. Ciò testimonia che la lavorazione dei due film è stata molto vicina. (E' un peccato che « La Critica Cinematografica » di Parma, che pure era rivista agile e simpatica, sia scomparsa al suo terzo anno di vita, interrompendo la pubblicazione delle *Pagine autobiografiche* di Ivens).

(20) *Eco del Cinema*, Anno V, fasc. 67, feb. 1954, pg. 23.

estetica si accumuna alla visione sociale senza incrinature o deviazioni contenutistiche; quando la materia espressa si esalta nel modulo espressivo e si fa linguaggio poetico. Momento altissimo nella carriera del regista olandese, veramente d'equilibrio, che nelle opere successive prevarranno troppi motivi (anche se forse ancor validi, sotto altri aspetti) che raramente s'integreranno con significati e valori lirici.

In Zuiderzee è ancora l'émpito dell'artista che s'accomuna alla narrazione degli sforzi, all'esaltazione delle conquiste, alla rivelazione e condanna delle ingiustizie della società in cui vive. L'espressione di Ivens si fa dunque visione impegnata delle cose; partecipazione attiva al mondo attuale; arte sociale (21).

Sarà bene però non equivocare sul carattere di questa socialità, ed evitare una prematura acclamazione del « realismo » dell'olandese. Difatti, la partecipazione d'un artista a fenomeni sociali contingenti non condiziona, di per sé, l'essenza del modulo stilistico, anche se può introdurre un'umanità più intensa. (Nelle « Fucilazioni del 3 maggio 1808 », ad esempio sebbene Goya mostri una violenza patriottica inaudita, dove si mescolano amore e sdegno per la patria calpestate, non c'è arte realista).

Quindi, se per realismo s'intende totale avvicinamento dell'artista all'oggetto, per cui non si sottopone la materia a un qualsiasi stile precostituito, ma se ne afferra la « verità » senza idealizzazioni, nell'Ivens di *Zuiderzee* non c'è posizione realistica. La sua, anche se socialmente impegnata, è qui arte trasfiguratrice, che coglie l'elemento insieme a una fiamma a lui aliena, che trasfonde alle cose un palpito tutto soggettivo, quel palpito stesso che Ivens prova di fronte a ogni avvenimento (e non che l'avvenimento ha in sé, costituzionalmente).

E' un non-realismo simile a quello che Denis Marion felicemente individua ne *La corazzata Potiemkin*, quando descrive « la famosa sequenza della scalinata »: « Si può credere sulla parola ad Eisenstein quando afferma che l'ha improvvisata: ciò è chiaro a chi l'analizzi con occhio freddo (ma chi è capace di star calmo davanti a questo pezzo di un lirismo convulsivo?). Sembra che, nella realtà, la scalinata abbia 120 gradini. Nel film ce ne sono, per lo meno, 600. E' alternativamente deserta, salvo qualche cadavere, e assiepata di folla. Non si riesce a capire né come i soldati tirino né dove la gente fugga. Non c'è alcuna continuità d'azione.

Il fatto è che non si tratta del racconto — sia pure in tono epico — di un avvenimento, ma di una meditazione lirica sul carattere selvaggio della repressione poliziesca. Il poeta cura soltanto il carattere emotivo delle immagini, le sviluppa, le abbandona, le riprende come un motivo musicale, e non già come i segni intelligibili di un avvenimento che si è svolto in un certo momento e in un certo luogo » (22).

(21) Sociale, nel senso che tende a risolvere situazioni, problemi pregnanti e vivi. E' distinzione che qui poniamo solo per ragioni di comodo. Ma è chiaro che non esiste arte sociale e arte asociale: qualsiasi arte, nel fatto stesso che è arte, costituisce già di per sé altissimo fenomeno sociale.

(22) L'articolo è apparso in « France-Illustration », aprile '53; un frammento di esso (da cui è tolta la cit.) è stato pubblicato in « Sele-Arte » n. 7, luglio-agosto '53, pg. 23.

Se non la stessa meditazione lirica, la stessa poesia convulsa — ch  Ivens, oltre un'aderenza maggiore al « racconto », possiede tutt'altro temperamento, molto distante dall'espressionismo eisensteiniano — in *Zuiderzee* c'  per  un'analoga ricerca ritmica, che in certo senso astrae dalla cosa in s , per svolgersi come canto esaltante, come libera versificazione di fatti realmente avvenuti. E' del resto in virt  di tutto questo, se oggi *Zuiderzee* non ha nulla di contingente, e appare limpido e vivo come allora, e ci ripropone quei temi e quelle situazioni, quasi fossero i *nostri* temi, mentre coscientemente li avvertiamo risultato d'un preciso momento storico.

Il fatto   che Ivens, nonostante il suo svolgimento ideologico, non ha del tutto dimenticato le esperienze quasi cubistiche dei primi film: quello che in *De Brug* poteva definirsi il fratturamento d'una costruzione (il ponte), in *Zuiderzee* permane ancora come scomposizione dinamica d'un avvenimento. Intendo quel procedere sussultorio, discontinuo, che fa perno su un montaggio di sequenze per lo pi  brevi e intensissime, per cui si vengono a sommare e a contrastare piani, prospettive e visioni disperate, convergenti ad una unica espressione definitiva.

Ma s'avverte palesemente come in tutto questo palpiti una linfa rinnovatrice. Gi  la fotografia s'accosta con maggior aderenza agli esempi russi (quegli operai contro il cielo, visti dal basso, che trasportano a spalla un lungo fascio di cavi, possono richiamare un Dovcenko) basandosi su toni molto distanti dalle ricerche di bianchi e neri — il cielo, il vapore, e il ferro della costruzione — col prevalere degli scuri, che caratterizzavano pur senza impreziosirla la visione de *Il ponte*. Molto distanti, perch  in *Zuiderzee* le immagini divengono pi  incisive, miranti all'essenzialit  di quanto si vuol esprimere, impostate su gradazioni grige che non concedono evasioni formali.

E ci  non basta: c'  un fuoco, s'  detto una partecipazione umana, in « Nouvelle terre », che i primi film assolutamente ignoravano. Potenziandosi in una tematica pi  profonda, lo stile di Ivens perviene a nuove soluzioni, acquista un senso intatto di vitalit  e ricchezza emotiva. Anzitutto in virt  del montaggio, vibrante anima del film: quella successione contrastata e veloce di infiniti punti di vista, tanto pi  veloce quanto il lavoro procede verso la sua conclusione (o quanto lo sdegno infiamma l'artista), assume una concretezza poetica che va oltre qualsiasi misurazione o analisi precisa di tempi, quale   stata quella di Corrado Terzi (23), nella quale si perde il senso suscitato dai valori ritmici del montaggio stesso. Voglio dire il senso dell'attivit  costruttrice dell'uomo, pulsante in ogni immagine della prima parte, e il senso della protesta e dell'accusa, che arroventa la seconda. « Lo spettatore — nota felicemente il Balázs — vede in azione una forza invisibile, l'intelligenza organizzatrice, come vede il vento invisibile nell'ondeggiare degli alberi » (24). Allo stesso modo vede lo sdegno, l'ira di Ivens contro l'ingiustizia sociale.

Medesima coerenza   nell'impiego del sonoro: limitato all'essenziale il

(23) Vedi le note aggiunte alla sceneggiatura (forzatamente parziale) del film, nel volume editi da « Poligono » nel 1945.

(24) Op. cit., pg. 196.

commento dello speaker, si alternarono brani pervasi dalla musica vivacemente ritmica di Eisler a brani dove risaltavano i suoni delle macchine, le voci degli operai, il rumore degli strumenti. Era non solo un penetrare più a fondo in quel lavoro tenace, un ascoltarlo, oltre che un vederlo, ma anche un cantarne la bellezza e la virilità. E quando la musica interveniva calibratamente parallela a quanto lo schermo narrava, era una partecipazione — del regista, dello spettatore — all'avvenimento singolo, all'atto che si compiva e del quale fortissima si sentiva la costruttività, il sommarsi degli sforzi tesi all'unico fine: porre un ostacolo al mare. Non solo: ma l'alternanza tra musica e rumori era una puntualizzazione liricamente progressiva d'episodi: nel momento in cui l'una succedeva agli altri, e viceversa, era un momento di quel lavoro quasi febbrile che si compiva, e un altro che s'iniziava, denso di nuovi svolgimenti.

S'è detto che scomposizione di realtà, sfaccettamento della materia è anche in *De Brug* e in *Regen*: ma mentre in questi la fratturazione rimane quasi senza eco (seppure non fine a se stessa), in *Zuiderzee* ha il compito di farci comprendere quei temi con più violenza, a porli in risalto, perché il giudizio possa sorgere senza esitazione. Ivens non può esimersi dall'approvare o dal disapprovare quanto narra: questo è bello, questo è esaltante, questo è glorioso, questo è ingiusto questo è penoso. Il suo linguaggio si articola denso di aggettivi, che vengono spesso gridati, o per lo meno affermati con forza (25).

Si vedano i tre momenti drammatici di *Zuiderzee*, rispettivamente i punti più esaltanti degli episodi che si concatenano nel film in successione e dipendenza l'uno dall'altro: la chiusura della diga, la nascita del grano, il frumento che viene bruciato o gettato in mare.

Il primo: le mani enormi delle gru stringono la terra; l'acqua entra nel varco; la terra piomba nell'acqua; le gru girano i bracci, ostacolando il mare, per riunire le due sponde.

La successione del montaggio si fa sempre più breve, e la tensione più drammatica: il varco è quasi chiuso, si sta per chiudere, si chiude!

E' come un altissimo grido di vittoria, d'una conquista alla cui bellezza l'artista ci ha reso partecipi, sottolineandone continuamente più che il valore materiale, il valore morale.

E' l'uomo che ha vinto il mare: una nuova terra è stata conquistata.

La nascita del grano: l'acquitrinio si prosciuga, i passi degli uomini nella melma; il fango si dissecca e si crepa. Vengono costruiti i canali; il seme è gettato sulla terra: ed ecco, violente di luce, avventanti le spighe trionfano. Con esse, si glorifica il trionfo del lavoro umano.

Il frumento viene distrutto: 1932: scoppia la crisi; il latte è versato dai camion che lo portano alla città; la folla grida e tumultua; il caffè è gettato nel mare; i fanciulli muoiono di fame: il grano, mescolato nuovamente alla

(25) E stupisce che Corrado Terzi, sebbene avesse visto l'opera in una copia mutilata dell'inizio e della fine, possa affermare che « la visione (di Ivens) è calma » (dall'introd. alla scenegg. di *Zuiderzee*, op. cit., pg. 6).

paglia, viene bruciato. Su quell'umanità oppressa e dolorante, Ivens alza allora un canto di libertà e di speranza.

Non importa essere o non essere dalla stessa parte di quel canto, approvarlo o vietarlo (come fecero parecchie censure, sopprimendo l'ultimo brano del film) per comprenderne la bellezza travolgente, soffusa dal senso grandioso della rivolta morale e dell'accusa senza limiti, degna chiusura d'un film che s'era sostenuto, dalla prima all'ultima immagine, su un tono « ardente ». La requisitoria sociale non s'esaurisce in se stessa, come avverrà in *Borinage*, ma assurge a valore d'arte per il commosso rivivere dei documenti in una specie di *ça ira* cinematografico.

Col suo linguaggio ora esaltante, ora gioioso, ora fremente, Ivens ci ha dato, in *Zuiderzee*, il suo capolavoro.

III

Il secondo periodo: la via del realismo socialista

All'epoca del suo recente viaggio in Italia, Ivens dichiarava che *Borinage* (realizzato con la collaborazione di Storck), significò « una svolta fondamentale » nel corso del suo lavoro, « già allora ben lontano dai primi studi dell' "avanguardia" » (26). Il regista olandese sembra andare particolarmente orgoglioso di quel documentario, se, in uno dei suoi ultimi scritti (*Vecchio e nuovo stile nel documentario*), si compiace di narrarne a lungo la fase di lavorazione e i metodi che in esso intraprese, dopo che aveva « collaborato coi cineasti di Mosca » imparando « nella pratica come si deve servire al metodo del realismo socialista » (27). Metodi ch'egli ritiene ancor validi e che propugna con autentica fede: « Per dire la verità dobbiamo mostrare fatti ed eventi nel loro conflitto interno e nella loro interdipendenza reale... non possiamo parlare della verità in maniera superficiale, dobbiamo scendere al fondo del nostro film, cogliere la verità vera e profonda. So di non esprimermi rigorosamente, ma spero che il senso di ciò che voglio dire sia abbastanza chiaro » (28).

Ivens è sempre molto chiaro, nei suoi scritti come nei suoi film, e il senso di ciò che vuol dire è difficile che sfugga, anche allo spettatore più impreparato. Chiarezza e sincerità; ecco due caratteristiche fondamentali della sua figura: l'una implica l'altra. E *Borinage* rispecchia, forse più d'ogni altro film di Ivens, queste due qualità. E' difficile veder passare sullo schermo immagini tanto vere, tanto sincere che persino giungono a bruciare, sia quando mostrano la miseria di minatori che vivono in baracche cadenti, vicino a Jemappes, in una promiscuità peggio che bestiale — eppur tanto umana —

(26) In « *Filmercritica* » n. 4, pg. 119.

(27) « *Eco del Cinema* », fasc. cit. Si noti come in questo saggio *Zuiderzee* non venga mai rammentato.

(28) « *Eco del Cinema* », fasc. cit.

sia quando rivelano l'esosità dei proprietari delle miniere, che su quattrocentoquaranta case ne tengono duecentoventi vuote, perché molti minatori non possono pagar l'affitto troppo alto.

Dopo la prima proiezione, avvenuta nel « Club de l'écran » di Bruxelles, che patrocinò il film, alcuni spettatori eccitati vennero da Ivens protestando che tutto quello non era vero, che certe situazioni non potevano esistere in Belgio, erano falsità. Il regista rispondeva tranquillamente: « Prego di prendere il tram e andare, colla spesa di venti franchi, a Mons da là passare al paesetto Monobloc e chiedere dove abita il giovane minatore Delblanc, guardate con i vostri occhi dove abita, quanto guadagna e di che cosa si preoccupa sua madre; quando tornerete, discuteremo se il film dice o no la verità » (29).

Ma erano spettatori di cattiva fede. E' inutile prendere quel tram, e andare a vedere con i nostri occhi la realtà che Ivens ha già fatto vedere con la macchina da presa. Ivens non bara mai al gioco.

Tuttavia, se la verità di *Borinage* è palmare, e la sua conoscenza forse aiutò a migliorare le condizioni dei minatori belgi, o comunque ad additare e bollare a fuoco un'ingiustizia, quella verità non è allo stesso tempo poesia, come fu in *Zuiderzee*. « Tutto fu subordinato al soggetto », scrive Sadoul a ragione: la volontà di mostrare e dimostrare con evidenza le condizioni dei minatori, il desiderio di aiutare « il pubblico a seguire, e a più chiaramente capire, lo sviluppo dell'episodio » (30), impacciano le qualità poetiche che pure Ivens ancora possiede, e rallentano ogni coerenza estetica. Dal punto di vista artistico, *Borinage* rappresenta l'inizio d'un'involuzione, nella carriera del documentarista olandese. Così come quel film appare simile a un discorso cinematografico che prende in esame un problema e lo discute animatamente, tali appariranno i film successivi, fino a *Primi Anni*. Varierà solo il tono e i temi di quell'animazione: mentre la sincerità e la verità saranno sempre alte, Ivens continuerà a discutere, non a creare.

La sua attività è intensa, e sembra svolgersi un po' in tutto il mondo. In Spagna, nel 1937, rimane quattro mesi insieme ad Hemingway, realizzando *Spanish Earth* (Terra di Spagna), che doveva persuadere il pubblico sulla legittimità della causa democratica, documentando nello stesso tempo la lotta tra falangisti e guerriglieri. Si mostrava l'interdipendenza tra la lotta di questi e quella, pacifica, dei contadini, che pur non combattendo ma fecondando la terra, perseguitavano lo stesso scopo dei primi, creando l'avvenire del loro paese. Quest'idea base si personificava nella figura d'un giovane contadino-soldato spagnolo che combatte, lavora e fa opera di propaganda. Il racconto procedeva magari « commosso e toccante », ma era lungi dall'aver momenti « belli quanto una poesia di Garcia Lorca » (31).

Dopo la Spagna, la Cina, dove conduce a termine, durante la guerra

(29) (30) « Eco del Cinema », fasc. cit.

(31) GLAUCO VIAZZI, *Retroprime* (Il festival di J. I. ecc). in « Cinema », n. s. n. 62, pg. 276. Nello stesso articolo, evidentemente scritto in fretta, si paragona anche il realismo di Ivens « a quello dei vecchi e grandi maestri della pittura olandese ». E' troppo chiedere dove (e come) il Viazzi ha letto le poesie di Lorca, e dove (e come) ha studiato la pittura olandese?

cino-giapponese, *The 400 million* (1938), che ne rifletteva gli eventi; quindi in America realizza *Power and the Land* (L'elettricità e la terra, 1939-40) sull'elettrificazione delle fattorie e la necessità d'una cooperazione agricola negli U. S. A.

L'attività degli anni seguenti si svolge in mezzo a contrarietà d'ogni sorta. Di *Action Stations* (1942), documentario sulle navi americane che vanno a sostenere lo sforzo bellico dell'Unione Sovietica, Ivens rifiuta il montaggio che non gli appartiene; sta per dare il suo contributo alla serie di film *Perché si combatte*, diretta da Capra a Hollywood, iniziando un cortometraggio sul Giappone (dopo aver studiato i documentari e le cine-attualità giapponesi prodotti dal 1932 al 1941, e un gran numero di film che avevano riferimenti con quel paese) ma abbandona il lavoro, perché gli si proibisce di fare il processo al Mikado. Infine, inviato dal governo olandese, quale commissario governativo per il cinema, con l'incarico « di girare un film sulla vita in Indonesia quale sarebbe stata dopo la vittoria contro i Giapponesi », Ivens predispone « un piano di educazione degli indigeni (analfabeti nella proporzione del 90%) mediante il cinema » (32). Ma quando si diffonde la notizia che l'Olanda non avrebbe mantenuto le sue promesse di libertà nei riguardi dell'Indonesia, egli dà le dimissioni, e coerente con se stesso fino all'ultimo, gira sul posto il film *Indonesia Calling!* (1946), documentando il rifiuto sistematico dei portuali di Sidney e degli equipaggi delle navi mercantili al trasporto delle armi che dovevano essere adoperate contro i patrioti della depubblica indonesiana » (33).

Tornato in Europa, Ivens lavorerà in Bulgaria, Cecoslovacchia e Polonia, durante il triennio 1947-49, per realizzazione d'un trittico, *Primi Anni*, cercando di mostrare, in ogni episodio, il significato delle nascenti « democrazie » popolari.

Il film segna senz'altro un progresso rispetto alle ultime prove, anche perché tenta di evadere da quel tono giornalistico-illustrativo che, sebbene moralmente impegnato, inevitabilmente indeboliva il rigore dell'esposizione. Nell'episodio polacco, il regista olandese riesce a dare persino una caratterizzazione psicologica: i primi anni, dopo le distruzioni che i nazisti perpetrarono non solo nelle nostre case (il vagare, all'inizio, della « camera » tra le macerie) ma anche negli animi, sono i più difficili, ci dice Ivens. E non occorre ricostruirle esclusivamente strade e palazzi, ma insieme rimarginare quelle ferite più profonde, dell'intimo. La sua indagine si rivolge perciò al risorgere della fiducia nel cuore d'una donna, che la guerra aveva sconvolto e inaridito. Il film ha ottimi spunti. Già la scelta di quel volto emaciato, con quello sguardo lontano e la piega amara della bocca sottile, è in particolare appropriata; ugualmente densa di significato si fa qui la castigata lentezza delle sequenze, dove i tagli resi più radi e misurati, giustamente puntualizzano lo svolgersi silenzioso d'una sofferenza. Vedi quella tristezza di sentirsi sola, mentre intorno è gioia e amore: i bambini giocano e ridono; una donna

(32) GIULIA VERONESI, *Cinema documentario di J. I.*, in « Ferrania », anno I, n. 7, luglio 1947.

(33) L. GIZIO, op. cit.

e un uomo vanno, abbracciati, nella sera; una tendina abbassata, e dalla finestra s'intravede la calda atmosfera d'una casa.

L'episodio ha però il torto di non saldare convenientemente propaganda e senso artistico; il quale tuttavia raggiunge momenti di non comune altezza: basti la sequenza dello scoppio del forno, dove, oltre tutto, si determina il cambiamento nell'anima della protagonista: il lottare degli uomini col fuoco, la loro solidarietà, il montaggio drammatico, ricordano lontanamente *Zuiderzee*.

Un Ivens diverso, questo, da quello che solitamente conoscevamo: più pacato e sofferente, si dà allo studio psicologico *senza sottintesi*, per cui subito, escludendo le sottili tergiversazioni, ti dice: questa donna è triste; quest'uomo è leale; questa fanciulla è ottimista e allegra. In tale caratteristica ha conservato se stesso, pienamente: Ivens è molto lontano, in ogni suo film, dal *Ponte* a questo *Primi Anni*, da un cinema intellettualistico o insomma problematicamente colmo di sottintesi; la sua espressione è diretta e sempre ti raggiunge — immediata — con un significato unico e aperto.

GIUSEPPE FERRARA

ERRATA-CORRIGE

Nella nota di Salvatore Pennisi a pag. 114, 4° capoverso, riga sesta, alla fine, dopo le parole « della sua » saltare le tre righe seguenti che sono una ripetizione e attaccare direttamente al rigo successivo con la parola « arte » che è la terz'ultima.

Ci scusiamo di ciò col lettore e con l'autore.

L'occhio del film sulla Sicilia

di

RENATO GIANI

Immagino che a Palermo, o forse a Enna, oppure in un qualunque altro piccolo paese siciliano, qualcuno lavori pazientissimo a schedare, classificare, raccogliendo dati e notizie intorno alle voci accoppiate « Sicilia-cinema ». Chi ne abbia voglia, può farlo anche a Roma: è un lavoro di somma soddisfazione, di alto reddito in quanto a curiosità, a trovate, a nomi, prodotti, titoli.

Ci sono non da oggi, sempre attualità vive che consentono di ricondurre la Sicilia a un discorso filato sulle fugaci strade dello schermo: la notizia recentissima d'un prossimo film cavato da cinque racconti paesani di Luigi Pirandello; ora invece i veti, i tagli, le censure, le lungaggini burocratiche che il film di Luigi Zampa « Anni facili » incontra.

Il film di Zampa, come ormai sanno tutti, parte dalla Sicilia: il paesaggio di Noto arioso e pacifico, chiuso perfino — perfino secondo alcune angolazioni felici di strade viste nella loro lunghezza — si offre, contro un paesaggio anche morale romano. Un professore di lettere siciliano, onesto fino alla punta dei capelli, lascia la cittadina dove vive soddisfatto e va a infangarsi nella grande città. E' un combattimento impari, e lui soccombe. La trama scritta da Vitaliano Brancati, catanese, autore anche del soggetto di « Anni difficili » svolge una Sicilia provinciale garbata, recondita, certe volte assai aspra, ricca di vene ironiche.

Negli ultimi anni si sono veduti troppi filmetti bassamente meridionali e dialettali, perchè non si finisca per posare l'attenzione su quanto di buono ha ancora l'*occhio quadrato* applicato all'occhio del forestiero. L'intervento di cioce, giacchette di pecora, pastori, cappellacci da contadini un brutto dialetto intessuto di parole prese a prestito, di linguaggio approssimativo pseudo paesano e così via, si pensava bastevole a « far colore locale ».

Non così però si assicura un profilo al personaggio, alla storia. Il discorso in sede critica vale tanto per la Sicilia che per il Napoletano, e per tutta Italia, Roma compresa.

Tutta nel gioco esterno di prove ripetute, la ragione che ha goduto di una nuova interpretazione di un riscatto attraverso il cinema, è la Sicilia, l'eterno Sud. In sè, è l'ultima scoperta valida del cinema, nè più nè meno d'un buon attore, di una attrice di talento.

Era però nell'aria fin da quando molti anni fa ormai, Luigi Chiarini tentò di ridurre a dialogo cinematografico quella testimonianza fantastica

di Rosso di San Secondo intitolata « La bella addormentata » che per merito dei suoi attori, specialmente: Valenti e Luisa Ferida, apparve la miglior « invenzione » del momento. Poi venne « Gelosia » diretta da P. M. Poggioli. Il film era ricavato dal popolare romanzo « Il marchese di Rocca-verdina » di Capuana — oggi di nuovo valido testo per un film dal titolo omonimo che Cinecittà ha appena ultimato di sfornare, diretto da Pietro Germi.

Non è dunque una novità la Sicilia come sfondo non solamente regionale, sia luogo di azione, di vicissitudini, di appigli cinematografici: dai documentari sulla « primavera eterna », agli spunti di una facile estetica presa a prestito dalle colonne e dai templi di Agrigento.

Doveva però essere il dopoguerra con le sue perfino frettolose necessità di una geografia nuova, e le urgenze di scoprire, approfondire le cose che già si conoscevano ad allargare questa sorta di girone dove già posava oltre ai modesti cortometraggi variamente Incom, l'intelligente « 1860 » di Blasetti, « Cavalleria rusticana » di Carmine Gallone, — pretesto questo per muovere il paesaggio su una vena musicale alla Mascagni piuttosto che lungo i paesaggi verghiani. C'era stato anche « Pensaci Giacomino » pirandelliano, diretto da Amleto Palermi, e certi altri film che ci sfuggono di mente, ma che pensiamo qualcuno abbia pure schedato.

La necessità prima (e poi la moda e poi certe ragioni anche di società, di politica, di « morale »), di ricercare appena finita la guerra fondali e scenari che non fossero quinte di carta, cieli che non fossero pinti, mise in marcia la nostra cinematografia in quel momento poverissima di mezzi, e senza teatri di posa.

Certi paesi si articolano bene, altri meno bene, altri invece benissimo. La Sicilia era fra questi. La scopri, sia detto a onor di cronaca, Rossellini. Gli esempi successivi valgono sempre per quello che han di buono, ma il primo film di Rossellini fatto nel vivo dopoguerra, « Paisà », partiva col suo primo episodio, quello dello sbarco alleato lungo la costa di Gela, di Agrigento, proprio da una Sicilia straordinaria, realizzata in una avventura vera quale è la guerra.

Mentre tutta Italia leggeva il romanzo di Hersey « Una campana per Adamo » che si svolge in Sicilia, — vennero i cortometraggi della Panaria, cioè dei giovani fotografi e operatori Fosco Mariani, Gianfranco Alliata, Renzo Avanzo sulla pesca e caccia sottomarina, sulla mattanza dei tonni.

Con una scansione sempre più fitta, « E' primavera » di Renato Castellani, che pareva una specie di giro d'Italia che avesse preso il suo avvio da Catania, dove frequentemente sentiva l'urgenza di tornare; « Anni difficili » di Luigi Zampa cavato dal « Vecchio con gli stivali » di Brancati, « La terra trema » di Luchino Visconti, « In nome della legge » di Pietro Germi cavato da « Piccola pretura » de Lo Schiavo.

Questi titoli, questi film nati non da un programma di pubblicità regionale, ma da un favore non casualmente profuso, sono i maggiori, sono quelli che davvero valgono all'Isola una sua popolarità, anche se attingono da aspetti che non tutti i cosiddetti benpensanti amano. Si potrebbe dire

perfino, come per Napoli, che la Sicilia ha subito anche troppo cinema: film infatti del titolo o della grezza lega di « Turi della zolfara » non sono fatti per mettere in bella luce un paese: mancanza di fantasia e danno della scena paesana un aspetto « a fumetti ». Eppure il quadro complessivo del cinema «siciliano», fra cortometraggi e lunghimetraggi, è positivo, punto disprezzabile.

L'occhio del forestiero, di cui ogni bravo regista gode l'uso, ha questo di buono, di consentire un lavoro di indagine, un esame in profondità. Attraverso l'occhio del forestiero si vede sempre « come se fosse la prima volta ». Sospesa in tal caso non s'allontana la fantasia anzi esiste un richiamo diretto.

L'essersi imposta la Sicilia quasi sempre attraverso testi letterari (Verga, per esempio, Capuana, Brancati, Pirandello, Lo Schiavo, Rosso di San Secondo e altri che la memoria non ritiene), ha intanto riaffermato l'importanza di un costume letterario, di una cultura locale ma, soprattutto — si veda bene, di un « mondo » singolare per gli stessi italiani, esotico e invogliante per chi ami le fughe dal consueto, infine meraviglioso per concomitanti e anche avverse o discordi ragioni: tutte eccezionali, uniche, che la tecnica delle riprese ha investito con senso realistico spesso poetico, e sempre tale da costituire novità sia pure in voce di polemica sociale (così « La terra trema » libero rifacimento da « I Malavoglia » di Verga).

C'è stato, insomma, questo è certo, col dopoguerra un incontro autentico di interessi articolati verso la Sicilia in chiave cinematografica, di « camera »; e i due film quasi gemelli e nemici « Vulcano » (Dieterle-Anna Magnani) e « Stromboli » (Rossellini-Ingrid Bergman) ognuno per suo conto han bellissimi e nobili brani, davvero di qualità superiore: la piccola quantità di mondo che mostrano, il paesaggio, certa società forse relativa e modi di pensare, e certe asprezze castigate: francamente sia in uno che nel secondo film, il regionalismo è ben scavato anche quando si tratta di mera invenzione. Fra qualche anno i due films si appareranno in una cronaca unitaria, in un ordinato ricordo che mescolerà i nomi dei rispettivi registi in un registro unico, sommando i nomi delle attrici e delle Isole in una scheda sola: Sicilia, oppure Eolie.

Finché i due film, le due attrici, i due registi riescano ad avere personalità costante, non sarà facile dimenticarsi di questa Sicilia isolana due volte, magica, né la dialettica d'un racconto par l'immagine svolto in un barbarico, assolato e fantasioso arcipelago dove pare di scoprir l'ombra di un Melville accompagnarsi all'ombra di Conrad, a ai messaggi di distanza geografica suggeriti da Maugham. C'è in uno di questi film, quello di Dieterle, nelle scene sovracariche della « festa », c'è quella luce straordinaria che fa rassomigliare l'isola a un atollo fiorito del Pacifico, e che allontanandola dal dilettevole dialetto di una regione nota, in una specie di bianca avventura, la inserisce in una sorta di epistolografia tutta moderna legata alla tradizione dei Grandi Viaggi degli uomini inquieti. Le Eolie di Rossellini superano il ciclo delle evocazioni semi folcloristiche, e si inscrivono nella geografia dei grandi luoghi come quelli che Flaherty scoprì per primo, tramandandone il messaggio, la durata poetica.

« La terra trema » che Luchino Visconti cavò a gran prezzo dagli aspetti di Acitrezza, e lungo la costa che va da Messina a Catania e da Messina a Palermo, ai Siciliani non piacque; non vi si riconoscevano che per vie traverse. Ho però ragione di credere che non tutti i Siciliani abbiano visto quel film, troppo presto ritirato dalla circolazione. Le istanze a carattere sociale postulate dal regista sulla falsariga del racconto verghiano, finivano per accendersi d'un riflesso notturno esotico nello spettacolo delle lampare, e nelle deformazioni volute dal regista, i problemi sociali, l'informazione attorno alla condizione dei pescatori, e così via, si coloravano di una tinta politica forse eccessiva. Fallimentare sotto l'aspetto industriale, « La terra trema » rialzava pur sempre con un colpo d'ala tutta la sporca produzione che intende di fotografare il dialetto meridionale, gli idiotismi del linguaggio, gli idiomatismi non facilmente traducibili in lingua. Purtroppo da anni si assiste per un errato concetto di aiuti al cinema, alla invasione di filmetti scritti in carattere argotico, illeggibili, composti in lingua che nessuno né legge né parla. Certi tic ambientali della nostra gente, certi vizi o disagi e sofferenze, non solamente umorali, e molte ambizioni, hanno non c'è più alcun dubbio grande necessità di adeguata illustrazione critica: tanto più importante se documentata nella storia d'un personaggio appartenente a un ben precisato strato o cetto, a una certa condizione perfino geografica; e nemmeno a farlo apposta, questo « nuovo » sociale e realistico, ch'è nelle migliori speranze dei cineasti, ognuno vuole cercarlo in Sicilia quasi l'Isola fosse un vivaio di facili esperimenti a carattere pseudo artistico-progressista.

* * *

« La Lupa » il film che Lattuada ha girato a Matera per mere ragioni scenografiche, trasferendolo dal clima siciliano e catanese di Verga a quello continentale della Lucania, continua a rimanere legato alla letteratura e agli ambienti donde nasce; assai più di certi film che veramente hanno un loro gancio, una molla d'avvio vuoi a Catania o a Palermo o a Montelepre. Si veda « I fuorilegge » di Vergano: è evidente infatti un aperto interesse verso l'attualità di cronaca nera a scapito della osservazione dell'esame approfondito di quel che racconta.

Le suggestioni grezze, e si direbbe perfino « da fumetti », del racconto svolto, celano una verità? Inventano, precisano qualcosa? Al più isolano un caso « difficile », senza utilità. « Il cammino della speranza » di Germi o « In nome della legge » (cavato questo da un racconto de Lo Schiavo) tentavano di pacificare un annoso conflitto fra Nord e Sud, che sul territorio dell'Isola ritrova sempre la sua verità. E la Sicilia era inoltre tutta giustificata in una logica, in una coerenza cinematografica.

* * *

Restava un altro modo che poteva esser altrettanto vero di restituire la immagine dell'Isola, il cortometraggio documentario: non quello di superficie che si bea e soddisfa dell'immagine esteriore, dei panni sporchi alla finestra,

dei vicoli apparentemente impraticabili di Palermo, di certa fondamentale sporcizia meridionale, e lascia sempre inviolato lo spazio oltre la raffigurazione esteriore. E' troppo facile insistere su motivi abusati, su condizioni di fatto avviliti, che apprezzati nell'origine si finisce per giustificare: purtroppo il documentarismo italiano è in gran parte sofferente di deficienze del genere.

Negli ultimi tempi la Sicilia è stata troppo alla moda perché vi si debba infierire sopra (non per nulla Germi ha perfino rifatto « Il marchese di Rocca-verdina » di Capuana che aveva dato l'avvio a « Gelosia » di Poggioli); ma il ritratto vero dell'Isola chi ce lo darà? Il racconto? Il romanzo? Fino a un certo punto sì, la letteratura può aderire a un luogo e ai personaggi che lo scrittore vi precisa e fissa: ma s'è già visto con « La lupa » di Verga, e prima ancora con un film di Mastrocinque. « Gli inesorabili » dal romanzo di Giuseppe Guido Lo Schiavo (autore di « Piccola pretura » dal quale Germi ricavò « In nome della legge »): basta nulla, per sposare a un altro qualunque ambiente quelle azioni che furono « inventate » a Calatafimi o Marsala o a Vizzini o Mazzara del Vallo.

Il documento che si richiede è dunque quello autentico, che serva a tramandare certa arte o arguzia, e certo folclore — ma s'intenda bene, come studio approfondito del gusto, dell'animo popolare, dello spirito locale. Un paesaggio, un mondo, l'ambiente umano e culturale possono giudicarsi anche attraverso i documenti esterni (architettura, per esempio, avanzi archeologici, riti, mitologie stagionali, tessuti ecc.) o attraverso suggerimenti labilissimi, ma sempre specchio della realtà — sia pure arricchita dalla fantasia, dalla interpretazione; e dove l'incontro e anzi il culmine di molteplici interessi si sommano, io ritrovo allora le ragioni d'un cinema che si pretenda davvero colto. E' opera infatti di cultura schietta avvicinarsi alle vecchie cose che ancora sussistono o meglio resistono, e sono il fondo spesso poetico delle varie popolazioni, ricondurle sulla pagina, farle nuove, reinventarle acconciamente perché respirino nell'oggi. I documentaristi che si sono esercitati addosso alla Sicilia, sono forse anche troppi, e sarebbe opportuno, penso, che la Regione cominciasse a raccogliere tutto, a creare una cineteca.

Dai popolarissimi carretti ai pupi o marionette fino a vaghe curiosità ambientali e artigiane, il lavoro dei vari Avanzo, Alliata, Maraini, Franchi, Sofia, Polidori, s'è attivato, ha progredito incontro a una resa notevole.

Notevole mi pare l'opera compiuta da Aldo Franchi, che non è né un dilettante né un cinematografaro professionale. Giornalista che sa raccontare con vivacità, conosce il valore del taglio, degli scorci, della prospettiva narrativa. Cronaca fantasia e leggenda finora ha sempre raccolto con arguta sintassi di articolazione; e non cade dunque nella illustrazione ma racconta invece per l'immagine con gradevole autonomia — fuori del commento insomma. E il commento, o « parlato », il più delle volte ha portato la firma di un capace scrittore di bel nome — purtroppo da qualche mese scomparso: Aldo Bizzarri. Altri documentaristi onorevolmente si sono esercitati in una composizione di ambienti e di paesaggi anche personali, proprio in uno strenuo tentativo di ricerca dei « personaggi » d'una Sicilia non sempre attuale (e qui addito

specie l'opera minuta attorno al sontuoso grottesco delle ville di Bagheria compiuta dal Polidori, e l'attività di Corrado Sofia spesa a dare un garbato ritratto di Catania) ma la tendenza all'esotico ne frena in qualche modo l'impegno.

Franchi presenta i suoi documentari come rapidi servizi giornalistici. I suoi paladini, i suoi prodi cavalieri, le sua Opera dei pupi o anche certe rigorose inchieste sulle saline, sulla produzione delle uve di Pantelleria, sulle città isolate, sulla Sicilia vista a Messina o a Monreale, tutto parte da un curioso interrogativo che darebbe curiose risposte: dove sono andati a finire i leggendari paladini, dove i conti che accompagnavano Carlo Magno nelle sue imprese, dove i miti locali? Dove sono finiti gli aspetti più popolari e perfino « letterari » della Sicilia? Lo svolgersi delle immagini ce ne dà la risposta, in una inchiesta condotta secondo una ardente formula topografica dai quartieri signorili della capitale a quelli popolari dove ancora s'incontra un don Cola, l'ultimo artigiano che ancora fabbrica i pupi, a immagine dei paladini le cui storie vengono cantate o perlomeno dette con schietto linguaggio senza accentuazioni regionali nei giardini davanti a Palazzo reale di Palermo; o dove s'incontra la campagna che si trasferisce in città accompagnata dal festoso delle sonagliere, dal fasto quasi operistico dei carretti. L'incontro con la Sicilia di Franchi attraverso il Museo Pitré apre uno spiraglio sulla vita recondita segretissima della città, sugli svaghi innocenti e sulla fantasia del popolino tenacemente attaccato all'Opera dei pupi, alle sue varie diverse tradizioni, alla mitologia che guerreggiando adorna le fiancate del carretto, agli itinerari più consueti segnati però di facciate nobili, auliche, alte come scenari d'una impresa lirica, e per le quali l'« occhio del forestiero » e l'« occhio quadrato » mostran rigore e indulgenza. Franchi particolarmente consegna alla curiosità d'un visitatore un'Iso'la diversa dai luoghi comuni, dalle formule. Dal museo delle arti e del costume popolare siciliano, la sua cronaca cinematografica diventa rappresentazione viva dell'attualità contemporanea; muove fra richiami e suggerimenti e « memorie » in gran parte ignorati, spesso compresi male; fino ai vecchi quartieri dove l'occhio quadrato e magico della « camera » ritrova il raro segno di tempi drammatici, degli spagnoli, e l'arte insomma e la fatica quotidiana e tutti i bizzarri motivi che soltanto una città complessa e una popolazione ricca di passato — e quindi di speranze può offrire.

Non si creda che siano tutti punti fermi, precisi, decisivi, validi per un elzeviro cinematografico, per una pagina d'antologia: né la scoperta della vecchia chiesa né i dialoghi d'amore fra Rinaldo e Angelica e neppure i duelli fra il magnanimo Rinaldo e l'invincibile Orlando; un lasso perché la fantasia dello spettatore operi a suo piacimento, c'è sempre. E c'è ancora da dire molto.

Franchi in una nutrita serie di documentari ha intanto registrato la singolare e cauta vita del folclore, intendendo il cinema come studio dei caratteri e dell'animo popolari; ne ritrae le suggestioni ora ingenuie ora stimolanti che ampliate in una « storia » e partecipi d'uno scenario intelligente e meditato, rimontano fino all'epica, respingendo in blocco — si badi — il pitto-

rico, il pittoresco, e perfino quel « color locale » deleterio dal quale specie nel Meridione è tanto difficile estraniarsi. L'essere toscano, l'esser nato cioè lontano da Palermo o dalla Sicilia, non avere voglio dire l'occhio assuefatto alle circostanze proprio ambientali, e goder dei vantaggi che offre l'occhio del forestiero, consente ora al Franchi, come anche al Polidori o al Maraini, di approfondire il lavoro di escavazione, e arrivare al saggio, allo studio di costume, passando dal dialetto alla composizione in lingua appropriata.

Resta ormai di positivo per l'Isola che personaggi storia e commento si innestano mutevolmente e cooperano col cinema, variamente imparentati; mentre in un piano diverso agisce quella che diremo tradizione classica e romanza della nostra storia letteraria, facendo capo a un punto ideale, chiuso in un assioma buono per ogni paese ma che per ora in Sicilia si rivela più frequentemente, e cioè che il « documento » cinematografico sia soprattutto opera d'invenzione.

RENATO GIANI

Il colore come forma espressiva

di

PIERO GADDA CONTI

Dai lontani tempi dei fiammeggianti mantelli rossi di « Becky Sharp » di Mamoulian e dai primi vasti paesaggi silvani del « Sentiero del pino solitario » il colore nel film in più di venti anni ci ha dato soprattutto delle delusioni. Qualche tentativo di usarlo come esasperatore delle passioni (i toni infocati di « Duello al sole »), qualche evocazione di un clima pittorico (Brueghel, in « Barbablù »), ed un certo gusto nella messa in scena cromatica, soprattutto in riduzioni di commedie di Wilde (« Il marito ideale », « L'importanza di chiamarsi Ernesto ») non sono bastati a dare al problema del colore, che pure esiste, anche se si cerca di ignorarlo, il suo vero assetto. Fino alla Mostra di Venezia di quest'anno, cioè fino a « Giulietta e Romeo » ed a « Senso » il migliore saggio di colore in un film che non fosse né un cartone animato né una cronaca di viaggio, era incontestabilmente l'« Enrico V » di Olivier: riuscita solitaria, che pareva sottolineare quel deserto dell'ingegno e del buon gusto che era la sterminata produzione commerciale in technicolor.

Raggruppando, empiricamente, le varie famiglie dei film colorati io ero giunto ad argomentare che in fondo, e salvo le poche sopra accennate eccezioni, il colore si era finora giustificato o come strumento di fedeltà documentaria o come possibilità di fantasia illimitata. Il primo caso era quello dei film scientifici, o di storia dell'arte, essendo ovvio che la presentazione di una collezione di farfalle, o di fiori, o di costumi, o di opere pittoriche, poteva raggiungere una ben maggiore validità didascalica, se suffragata dal colore. Il secondo caso era quello dei cartoni animati: i disegnatori di Disney o dei suoi imitatori, potevano, dipingendo pazientemente milioni di inquadrature, scapricciarsi a loro talento e fare mari gialli e cieli verdi e tentare qualsiasi accostamento cromatico: avevano, insomma, le stesse possibilità degli scenografi e costumisti del teatro, oltre a quelle di una illimitata deformazione del vero. Parimenti, su questa via, si poteva concedere la superiorità del colore sul bianco e nero in affini famiglie di pellicole. Ad esempio pei film-rivista, che sono uno spettacolo teatrale messo in scatola, pur colle superiori possibilità di mezzi economici e di trucchi fotografici dello schermo, o per le pellicole di cronaca folkloristica, testimonianze di viaggi ed esplorazioni: come

« Magia verde » o, per tornare alla Mostra di Venezia di quest'anno, « Sesto continente ». In « Sesto continente » l'apporto del colore è essenziale, e mirabile: anzi, certi azzurri e viola trasparenti e profondi delle acque marine attorno ai trenta metri di immersione sono una rivelazione d'ordine scientifico ed insieme una gioia per gli occhi. Ma siamo sempre nell'uso del colore come testimonianza, preziosissima, di ordine documentario.

Con « Giulietta e Romeo » e con « Senso » e salva sempre la diversità dei temperamenti personali di Castellani e di Visconti, noi vediamo due registi porsi in pieno, con coscienza vigile, con gusto raffinato, e con pedanteria tecnica, il problema del colore: e risolverlo facendo del colore uno dei mezzi di espressione fondamentali — direi, anzi, il mezzo di espressione fondamentale — di queste opere. In « Senso », (dove il racconto è debole), il colore è il pregio indiscutibile della pellicola, il suo maggiore titolo di nobiltà. È un colore melodioso, romantico, vibratile, luminoso come certe giornate d'autunno: un colore appassionato. È l'atmosfera del film, il suo verbo: certe inquadrature sono state applaudite proprio (e, direi, solo) per la sua accuratezza e la sua forza suadente. Il colore serve nelle scene del melodramma iniziale a farci entrare nell'aura esasperata romantica, ottocentesco-insurrezionale. Ripensando a « Senso », assieme alle stonature psicologiche, ed alle delusioni per l'arida volgarità della novella boitiana, si rievoca il colore come atmosfera essenziale del film: non lo si potrebbe immaginare in bianco e nero.

(Mentre dei due film americani « Rear Window » e « The Caine Mutiny » penso che in bianco e nero sarebbero riusciti assai più plausibili. Soprattutto nel film di Hitchcock si palesa quanto quel colore, balordo, di fondali grossolanamente spennellati, distrugga con ogni senso di verità ambientale ogni possibilità di « brivido »).

Per « Giulietta e Romeo » Castellani, come già aveva fatto Olivier per l'« Enrico V » ha rievocato il clima e lo stile di una determinata stagione della storia dell'arte: la pittura del Quattrocento. Riferimenti a Piero della Francesca, al Carpaccio (San Giorgio degli Schiavoni), a Filippo Lippi, al Beato Angelico, ad Andrea del Castagno, sono evidenti nel film: e lo dico a sua lode. Esso è di una straordinaria unità di tocco cromatico, unità che lega l'antologia di architetture alquanto disparata con cui è stata composta questa « città ideale ». Hanno concorso a ricreare il mondo dei due giovinetti amanti — collocato nella prima metà del Quattrocento — Venezia e Montagnana e San Francesco del Deserto e Verona (con San Zeno) nel nord d'Italia, Siena e San Quirico d'Orcia in Toscana. A me questa mescolanza, che ha scandalizzato più d'uno spettatore colto, non ha dato alcun fastidio.

La cura del colore è stata estrema da parte di Castellani. Egli nella sua conferenza stampa ha detto che il colore non deve nuocere al racconto e che

quindi ha da passare « inosservato »: suppongo solo nel senso di fondersi agli altri mezzi espressivi. Ma è evidente da tutte le inquadrature il suo desiderio di dare un clima pittorico: la atmosfera di quel secolo filtrata attraverso il genio dei suoi artisti. In questo intento egli è riuscito: a me questo film non appare affatto « realistico » anche se è girato non tra fondali dipinti ma quasi sempre all'aria aperta e tra splendide, quanto vere, architetture.

La mostra di Venezia di quest'anno, iniziatasi fiacca e, dopo avere inciampato in montagne di cadaveri, terminata in bellezza con una valida settimana di buoni film, può vantare, come suo precipuo apporto alla cultura cinematografica, queste due vittorie italiane del « colore sullo schermo ».

PIERO GADDA CONTI

Un teorico nella battaglia del film

di

LIBERO SOLAROLI

« Il film nella battaglia delle idee » (ed. Bocca) è il sesto libro di teorica cinematografica scritto da Luigi Chiarini. I libri, veramente, sarebbero di più se si dovessero contare anche quelli fatti in collaborazione: dal lontano volume « Cinematografo », che è del 1935, a questo recentissimo volume, che è del 1954, Chiarini non ha cessato — durante diciannove anni — d'essere in prima linea nella battaglia per l'arte del film. La sua opera teorica e critica non si limita a questi volumi, ma consiste in centinaia di articoli e soprattutto nella sua attività di direttore delle più autorevoli riviste di studi cinematografici, nonché nella sua attività di docente di quel Centro Sperimentale dal quale sono usciti i migliori registi della nuova generazione: De Santis, Antonioni, Pietrangeli, Germi, ecc. Si deve a quest'opera illuminata e diuturna di Chiarini e della sua scuola, se le idee sul film si sono venute sempre più chiarendo tra noi e se alla fine della guerra c'erano in Italia, tra i giovani artisti, delle idee molto precise sull'estetica cinematografica, così da facilitare quel movimento di rinascita e quella fioritura che hanno imposto il film italiano all'attenzione del mondo.

Il libro di Chiarini, consta di tre parti essenziali; teoria della distinzione tra film e spettacolo; storia ed esegesi nel neorealismo; studi sulla critica e sulla didattica cinematografica; c'è inoltre un'ampia introduzione e numerose pagine di note. Nell'introduzione è subito precisata la posizione di Chiarini nella battaglia delle idee per il film, che è una posizione d'illuminata serenità indipendente dal conformismo imperante e dalla sua opposizione. E' una posizione difficile e coraggiosa perchè non si preoccupa del rischio e di scontentare gli uni e gli altri; ma è l'unica posizione possibile d'una cultura che sia semplicemente cultura, senza aggettivi. Chiarini esamina, nell'introduzione, i rapporti tra cinema e cultura: trova incomprendibile il disinteresse degli uomini di cultura per il cinema, che pure è una delle forme d'espressione della civiltà di un popolo e d'un paese. Il cinema è fiorito e progredito nei momenti « progressivi » della storia: esso ha bisogno di una atmosfera di libertà (il neorealismo è stato, appunto, la bandiera della libertà artistica) per cui nulla è più importante della difesa dell'arte e della cultura nel campo del cinema. Chiarini delinea le opposizioni tra marxisti e cattolici sui problemi estetici del film, per cui il suo libro è un libro polemico.

Nella prima parte del volume (Film, testo letterario e spettacolo) Chiarini fa una rapida revisione delle « poetiche » del film il cui linguaggio si è formato in cinquant'anni ed è stato teorizzato man mano che si formava, dapprima solo da registi e tecnici-artigiani, poi da filosofi e teorici. Chiarini esamina i progressi di queste poetiche, da Canudo, Delluc, Delac e Richter, fino a Balász, Pudovkin, Eisenstein ed Arnheim, che si preoccupano soprattutto di definire i mezzi espressivi del film, finché Spottiswood e Rotha arrivano addirittura a vere e proprie distinzioni grammaticali. L'apporto italiano alla critica cinematografica è consistito nell'aver inserito i problemi del film in quelli generali dell'arte. L'estetica idealista, tuttavia, non ha compiutamente risolto il problema perché, malgrado Croce e Gentile abbiano riconosciuto l'artisticità del film, non sono filosoficamente chiariti i rapporti tra tecnici ed ispirazione, tra arte e realtà, e quello della creazione collettiva. Anzitutto bisognava sgomberare il campo da tutti i pseudo-concetti tecnicistici e dimostrare che l'immagine filmica non sta nella fotografia, nell'inquadratura, ma nel montaggio, nell'articolazione — cioè — delle inquadrature. Si sviluppa così il discorso verso il chiarimento del concetto di « specifico filmico », che si è evoluto, secondo Chiarini, senza contraddizioni insieme all'evoluzione stessa del film; le poetiche che non riescono a comprendere questa evoluzione si sono, in realtà, fermate all'epoca del muto (Clair, Charlot), per cui film del dopoguerra, come "Enrico V" e "Amleto" di Oliver, vanno considerati come « traduzioni » nel senso crociano della parola, cioè come creazioni d'una nuova opera d'arte. A questo punto occorre evitare lo scoglio di considerare il cinema come mera visività, esclusivamente come spettacolo visuale, come tende a fare il Ragghianti, il che sarebbe giusto se non vi si volesse assorbire tutto il cinema.

Chiarini infatti distingue tra cinema - spettacolo e film - opera d'arte: il cinema è, in un certo senso, un « momento » nella storia dello spettacolo, in cui la macchina da presa non è che un ritrovato tecnico, così come il testo letterario è uno degli elementi dello spettacolo... ma lo spettacolo non è solo visivo: è audio-visivo: « l'immagine filmica è creata dal montaggio in un tempo e spazio ideali » (p. 39). Indi Chiarini affronta il problema dell'autore del film: egli avverte bene il pericolo della posizione di Blasetti che, conferendo una preminenza all'autore del soggetto o della sceneggiatura, diventa oggi — davanti al neorealismo — una posizione reazionaria; però Chiarini tende verso l'idea del regista-autore, « primus inter pares », che è l'idea più discutibile della sua teorica ed è poi in contrasto con le pagine 203-225 nelle quali lo stesso Chiarini, a proposito della didattica del film, si rende ben conto del carattere collettivo della creazione filmica. Ugualmente discutibile ed imperfetto è il concetto di « specifico filmico » — malgrado che Chiarini si affanni nel dire che non lo si deve intendere cristallizzato come una legge scientifica — perchè tale concetto trascura quello di creazione artistica autocosciente dell'idea che esprime. Tuttavia la prima parte del volume ha la sua validità per l'indagine critica che, se non si può accettare integralmente, si può, invece, profi-

cuamente utilizzare per comodità di studio, come per comodità di studio si utilizza, per esempio, il concetto di « genere » letterario...

DISCORSO SUL NEOREALISMO

Nella seconda parte del volume (Discorso sul neorealismo), Chiarini fa un esame sull'origine e le caratteristiche di questo movimento, che è fiorito nel clima della Resistenza e della Liberazione, non ha un'origine ed orientamento formale comune a tutti gli artisti che ne fanno parte, non ha origine ed orientamento formale comune a tutti gli artisti che ne fanno parte, non ha origini letterarie o comunque intellettualistiche. Attraverso le necessarie distinzioni (il neorealismo non è verismo: esso non s'identifica con il contenuto sociale nè col sistema di ripresa dal vero, ecc.) Chiarini giunge a definire il neorealismo come stile: il realismo socialista — intendendo socialismo in senso lato e fuori dai partiti — cioè il modo di vedere e di comprendere la realtà, è lo stile del neorealismo: dalla realtà sola non si crea uno stile se non con un'idea di una realtà, cioè con una concezione del mondo; così il neorealismo assume significato umano e sociale (e di conseguenza politico). Col neorealismo italiano il film ritorna alla sua origine, ma con la maturità dei suoi 50 anni di vita, cioè con la coscienza della autonomia dei suoi mezzi espressivi e la consapevolezza della sua forza e responsabilità d'arte di massa. Il neorealismo è stato una presa di coscienza della società italiana: il pubblico italiano non ha più visto sullo schermo una « storia », ma la *sua storia*. Il neorealismo era stato preceduto da un filone realistico, ma di natura diversa, in quanto o legato alla ricerca ed elaborazione di un linguaggio filmico, od a influenze letterarie e suggestioni straniere, comunque intellettualmente più elaborate; anche il film americano aveva un filone realistico, autoctono, non influenzato dalla cultura europea, ispirato alla concezione della Natura di Walt Whitman, il cui massimo esponente fu Flaherty; il realismo rivoluzionario sovietico ha avuto un'influenza diretta od indiretta su tutti gli artisti che sono tali. Il realismo francese d'anteguerra ha origini letterarie e non è che la terza fase del naturalismo (romanzi di Zola, teatro d'Antoine, film di Renoir e Carné) ed è quindi essenzialmente intellettuale e formalistico. Il realismo del cinema italiano d'anteguerra ha un decorso sotterraneo da... « fiume carsico » che si occulta dopo « Sperduti nel buio », per sfociare poi in « Roma città aperta », « Paisà » e « Sciuscià »; ciò non ostante esso costituisce la vera tradizione italiana e non deriva da suggestioni letterarie o straniere, ma nasce dalla nostra più seria tradizione drammatica: particolarmente quella del teatro dialettale. Il neorealismo italiano nel suo antiformalismo, ha riscoperto quasi istintivamente l'essenziale valore « documentario » del film, ma con la nuova coscienza sorta dalla guerra, rifiutando ogni discussione formale di quelle che avevano avuto importanza nella formazione del linguaggio filmico: esso era nato dalla libertà di espressione e la realtà umana vi prendeva naturalmente il sopravvento su ogni altro genere di problemi. Ma antiformalismo non significava mancanza di stile: una realtà così prepotente, come quella della Resistenza

e della Liberazione, aveva determinato un diverso atteggiamento interiore degli uomini del cinema, un sentimento tutto nuovo che ora si faceva contenuto del film e che per esprimersi infrangeva i canoni delle vecchie poetiche dando vita a nuove forme. Qui il discorso di Chiarini si fa più articolato per sottolineare l'evoluzione e l'affinamento dello stile da « Roma Città aperta » a « Paisà », e l'arricchimento di sfumature nel passaggio da Rossellini a De Sica. Chiarini sottolinea come il neorealismo non sia gratuita rappresentazione di crudeltà (non c'è compiacimento ma virile coraggio d'affrontare la realtà dopo decenni di retorica) e come — senza partire da programmi ideologici — il guardare la realtà non ipocritamente ma coraggiosamente sia già un atto politico. L'esame di Chiarini continua molto acuto, ricco di idee e di spunti che mettono in moto la fantasia e l'interesse del lettore: esaminati i tentativi di Blasetti e Camerini di inserirsi (ma senza vibrazioni) nel nuovo stile, Chiarini centra la sua attenzione su Zavattini e sul binomio Zavattini-De Sica cogliendo con giustezza la validità della posizione di Zavattini malgrado le contraddizioni insite nella sua poetica; Zavattini rischia infatti di cadere nella mera cronaca e con la abolizione del soggetto come storia inventata, di distaccarsi dall'intuizione poetica che è fantasia ed insieme penetrazione della realtà; tuttavia col suo atteggiamento Zavattini mostra non solo di aver fiducia nella realtà, ma anche fiducia negli uomini, nella loro capacità di reazione davanti ai fatti: la sua fede nella realtà e la sua battaglia contro ogni artificio di composito letterario e intellettuale, ha carattere morale e non ideologico o formale. Secondo Chiarini l'intuizione del mondo che è alla base del neorealismo deve coincidere con l'intuizione del mezzo cinematografico e delle sue possibilità espressive evolvendosi verso la pura cinematograficità. Naturalmente Chiarini studia anche le debolezze del neorealismo, il cui breve giro vitale si è concluso tra il 1945 (Roma Città aperta) ed il 1948 (La terra trema) e distingue le cause vere e false dell'involuzione e del decadere in manierismo: Chiarini mette l'accento sul cambiamento del clima spirituale di questi ultimi anni durante i quali, col riassetarsi delle vecchie strutture, esercizio e noleggino hanno ricominciato ad influire sulla produzione mediante le richieste extra estetiche di spettacoli d'evasione; in più c'è stata l'azione — attraverso la censura, i comitati tecnici ed i premi — di un governo al quale riusciva scomoda la rappresentazione schietta e cruda della realtà (nel cinema la libertà politica è solo apparente se non c'è libertà economica). La crisi non è stata determinata, come alcuni mostrano di credere, dal fatto che è venuta a mancare la materia bruciante della guerra e del dopo guerra: il neorealismo che è uno stile, vivrà perchè c'è ancora da scoprire l'Italia vera ed il suo vero protagonista che è il popolo. A pagina 178 Chiarini dice: « E' lecito pensare che la crisi del neorealismo sia del tutto temporanea: grave, infatti, sarebbe se fosse altrimenti, giacchè significherebbe per il nostro cinema la rinuncia ad inserirsi con la sua grande forza espressiva nel moto di rinnovamento e progresso sociale che, nonostante gli arresti e i ritorni reazionari, è lo stesso movimento fatale della storia ». La bruciante realtà della guerra e del dopo guerra ha aperto gli occhi ai registi svelando loro profondi ed umani valori e ha determinato un atteggiamento spirituale, una visione del

mondo che esige un continuo approfondimento e quindi l'illuminazione del neo realismo deve farsi sempre più stile: o il neorealismo vivrà o non è mai stato come forma artistica! Esso fu uno stile, non una forma legata alla contingenza. Perchè viva il neorealismo è necessario soprattutto un clima di libertà, clima che si può stabilire solo se gli artisti non si adatteranno e dimostreranno volontà di liberazione per ottenere la libertà, se gli intellettuali saranno disposti a pagare di persona nella lotta contro le discriminazioni ribellandosi ad ogni attutimento, omissione o ipocrisia. Il discorso di Chiarini sul neorealismo è molto ampio ed articolato e qui non si è accennato che per sommi capi: esso merita d'esser letto e meditato perchè offre spunti di nuove riflessioni anche per chi sia padrone dell'argomento.

TRA CRITICA E POLEMICA

Nella terza parte del libro (Tra critica e polemica) è contenuto il punto di vista di Chiarini sui problemi della critica e della didattica del film. Nell'esporre le sue idee sulla critica cinematografica, Chiarini combatte quella che lui ritiene la « pericolosa » tendenza al contenutismo della critica marxista, ma in ciò egli non è equo perchè, non avendo accettato i concetti di « creazione collettiva » e di « creazione autocosciente dell'idea che esprime », non può rendersi conto della indispensabile progressività dell'idea che deve informare di sè la creazione collettiva, perchè, per dirla con le parole di un altro libro dello stesso Chiarini, il cinema non può essere indifferente davanti alla realtà, ma deve contribuire al « progresso contro la conservazione, il moto stesso della storia che pone in modo perentorio un problema da risolvere: quello di una società migliore in cui siano riscattati tanti dolori e tante miserie e tutti gli uomini si sentano veramente fratelli » (« Cinema, quinto potere », pag. 171).

Ma le pagine di gran lunga più giuste ed ispirate di questo ultimo libro di Chiarini, sono quelle dedicate alla didattica del film perchè in essi vi sono chiaramente espressi l'amore e l'interesse per il problema della formazione di nuovi quadri qualificati per il cinema italiano e tutto ciò è studiato con la costante coscienza della necessità della collaborazione tra i vari realizzatori del film: la scuola « deve dare ai singoli allievi, che frequentano i diversi corsi, questa coscienza dell'unità dell'opera cinematografica intesa come creazione collettiva sotto la guida del regista, l'abitudine, la forma mentis, alla collaborazione che certamente è l'aspetto più importante nella realizzazione di un film » (pag. 207).

LIBERO SOLAROLI

NOTE E CORSIVI

Nuova metodologia della revisione

Quanto Giuseppe Grieco scrive («Cinema Nuovo» n. 31) a commento del parere di alcuni lettori in polemica con un mio punto di vista riguardante il problema della revisione critica, impostato a suo tempo da Guido Aristarco, mi sembra che nel vario argomentare anziché apportare una chiarificazione generi un disorientamento. Egli sposta i termini di un dibattito ch'era di natura estetica e ch'è ancora lontano dall'aver dato i suoi risultati, anche se spesso sia stato detto, senza una dimostrazione organica ed esauriente, che l'estetica veramente valida sia quella del marxismo, dottrina che nell'ambito della critica e della letteratura, come osserva Luigi Russo, "è finora una pronunzia, è una nebbia, un miraggio, non una realtà. Non fu critico letterario marxista nemmeno Antonio Gramsci, col suo ventennio di socialismo combattivo e profondo; egli fu principalmente un desanctisiano, che arrivò a De Sanctis passando attraverso il pensiero del Croce e alla conseguente critica di quel pensiero".

E ciò perché al marxismo — non sembri un paradosso — manca una filosofia dell'arte veramente efficiente che possa orientare e comporre le argomentazioni degli stessi scrittori marxisti, nelle cui polemiche spesso alla incoerenza dell'uno corrisponde la discordanza e la contraddizione dell'altro.

Scrivendo dunque il Grieco: "A noi sembra che la revisione critica sia un problema urgente e attuale anche a prescindere da un dibattito di natura puramente estetica... La revisione è per tanto, oltre a una questione di metodo critico, un bisogno diremmo quasi di ordine pratico... Il modo di assolvere questo compito è uno solo: mettersi di fronte alle opere, riesaminarle, discuterne i valori, comprenderle. La revisione, è una necessità morale oltre che artistica".

A questo punto è necessario domandarsi: prescindendo da una indagine estetica, quali sono i valori che il Grieco cerca in un film per comprenderlo? Saranno annotazioni di costume non che valori storico-sociali e soprattutto morali. Valori che, alquanto lontani dall'essere presi come schietta poesia, non sono affatto da respingere poiché, come osserva il Croce, sono necessità pratiche dello spirito di ogni autore, e che, appunto perché interferiscono con l'arte, sono da considerare sempre nell'ambito dell'atto estetico e non come elementi a se stanti, addizionali o predominanti.

Una specifica disamina morale o sociale infatti, può essere resa viva solo quando, come nota il Chiarini, "le opere cinematografiche, non hanno un livello tale da poter essere giudicate col metro dell'estetica".

Ma di fronte a quei film che hanno una compiutezza artistica, non è più opportuno partire da un presupposto morale che anatomizzi e scinda le varie

opere, poich   ci  non interesser  pi  la poesia e l'arte ma una eventuale casistica.

Forse che la musica — e diciamo Beeth  ven, Chopin, Liszt ecc. — ha una morale *tout court* oltre quella di essere arte? E poi, se finora si   tanto dissertato per stabilire quale sia l'estetica veramente valida, non crede il Grieco che sar  senz'altro necessario domandarsi quale sia la morale veramente valida, dal momento che, come puntualizza il Chiarini, "non sempre coloro che molto giustamente si preoccupano del valore morale delle opere cinematografiche muovono dalle stesse considerazioni ed esprimono la medesima opinione?".

E qui   opportuno andare alla parte conclusiva dello scritto del Grieco: "Non   necessario risalire a Platone e ad Aristotele, egli osserva, per giudicare un film. Precisiamo: non   necessario scoprire continuamente l'America. La cultura   questi nomi e mille altri,   Croce e Marx, ma   anche la portinaia che ci chiede: "E' bello Catene?". Sia detto senza ironia, ma *cum grano salis*, noi vorremmo cominciare col cercar di rispondere alla portinaia".

Problema mal posto evidentemente, e che tuttavia mi sembra utile per le considerazioni che offre.

Credo intanto che se il Grieco ignorasse quei nomi, che, si badi, si riscoprono continuamente e che sono il presupposto indispensabile per concettuare la sua risposta alla portinaia, risponderebbe da impacciato portinaio pure lui.

E se la portinaia domandasse al tempo stesso: "E' bello La terra trema?". Sar  mai giusta la risposta del Grieco o quella di un altro che abbia una formazione culturale di tendenza diversa che la sua? Non solo, ma dovranno essere accettate di peso le eventuali risposte?

Ci  per dire ch'  ormai necessario che anche la portinaia scopra l'America, che ci   anche lei cominci a conoscere Croce e Marx e i mille nomi della cultura, affin   non senta pi  il bisogno di domandare se   bello Catene, per ch  vedr  da s  ch'  brutto, ed anche perch , di quei nomi, potr  rivivere il pensiero ed aver cos  una cultura che diventi in lei azione umanistica. Ci  infatti le dar  un nuovo senso delle cose e quindi la possibilit  di giudicare secondo la propria spiritualit  se   bello La terra trema.

E' tempo ormai che gli intellettuali siano la massa e che tutti conoscano gli studi umanistici che, come diceva Pier Paolo Vergerio, son detti liberali perch  fanno l'uomo libero, col distaccarlo dal livello d'inferiorit  intellettuale. E' indispensabile insomma che sia creato un umanesimo veramente integrale che possa sollevare il popolo alla cultura, affin   ogni uomo col dare un linguaggio al proprio spirito, possa avvertire il suo ideale di vita, il senso estetico dell'arte e, per dirla col Flora, "magari il suo miraggio sociale".

E ci  sar  di grande lievito morale, specie se si pensa a quel che osservava il Petrarca: "Lego non ut eloquentior aut argutior sed ut melior fiam".

Un punto equivoco poi dell'argomentare del Grieco   allorquando polemizzando con un lettore, Romano Del Forno, a proposito del film *Due soldi di speranza*, pone tanti interrogativi retorici che servono soltanto a

confondere le idee. Sarebbe stato però più logico, prima rispondere a una questione che io ponevo in conseguenza della proposizione del Fubini il quale afferma che un film "prima che da un punto di vista estetico va giudicato per il suo carattere sociale". Sarà cioè mai possibile giudicare la poesia del Petrarca o del Leopardi per un proprio carattere sociale? O forse si deve pensare che il film sia un'arte a sé?

Chiede intanto il Grieco al Del Forno: "Cosa intende egli per valutazione estetica?... Ci parlerebbe di sequenze, inquadrature, immagini?... O non cercherebbe forse anche lui di rivivere i motivi umani... e sociali... che sono alla base dell'opera?... Che forse L'Infinito di Leopardi è bello perché tutti gli accenti fonici dei versi sono a posto? E le Grazie del Foscolo sono forse un capolavoro perché Foscolo sa costruire meravigliosamente gli endecasillabi?".

E chi ha mai detto ciò? o meglio, chi esaminando la poesia dell'Infinito o delle Grazie ha dato una valutazione estetica soffermandosi soltanto su questi argomenti che sono semmai un punto di partenza se non addirittura un sottinteso? E chi d'altronde, chiediamo al Grieco, per le suddette opere può parlare di motivi sociali o specificamente morali?

Nella valutazione estetica ci sono tutte quelle cose ma c'è anche e soprattutto ricerca di umanità, poiché i motivi umani sono sempre alla base della poesia, e non è detto che bisogna essere marxisti o cattolici per scoprire nell'arte l'uomo e la poesia dell'uomo.

Chi obietta a ciò mi significa che discetta soltanto per il gusto dei filosofi e degli antagonisti polemici delle idee. E' risaputo infatti che l'arte e l'umanità del Verga, dove la morale è profonda e la poesia sublime, sono state scoperte e valorizzate, dopo le premesse del Capuana e gli appunti del Massarani, da Benedetto Croce che nella sua critica estetica ha saputo rivivere l'epoca storica dello scrittore siciliano e la vicenda interna della sua arte dove la morale è profonda e la poesia sublime, sono state scoperte e valorizzate, dopo le premesse del Capuana e gli appunti del Massarani, da Benedetto Croce che nella sua critica estetica ha saputo rivivere l'epoca storica dello scrittore siciliano e la vicenda interna della sua arte dove la povera gente, gli umili, i "piccoli", colle loro pene e le loro miserie cominciano a fare una nuova "storia" che nella trasfigurazione poetica del Verga non diventa mai carica polemica, in se stessa dissolutrice del motivo sociale e poetico.

"Non ho voluto fare opera polemica, ma opera d'arte", diceva lo stesso Verga.

Sicché il Croce, nel ribadire il concetto che la storia, quale "tragedia umana della libertà", è sempre contemporanea come svolgimento, poteva benissimo notare che "il momento poetico del socialismo era stato già vissuto, senza che vi si badasse, nel periodo della incubazione e d'oscuro travaglio passionale, nella letteratura romantico-verista, per esempio in Giovanni Verga".

"Momento poetico", si noti, ch'è sempre dato dall'artista di genio ch'è al di sopra di ogni corso storico, e che ricrea ed interpreta la realtà dove tutti gli artisti s'incontrano senza mai limitarsi.

E questo discorso per dire che non è certo sordità o invalidità dell'estetica idealista se nel film il problema umano ed economico-sociale diventa raramente problema di poesia e se spesso scade nella polemica, resta nell'episodico, e non si illumina di universalità.

Scriveva recentemente Antonello Trombadori: "Noi denuncieremo l'assenza di poesia in qualsiasi opera d'arte non riuscita, a prescindere dalla sua etichetta".

Il che significa che non possono avere valore critico quelle interpretazioni allotrie condotte secondo una formula economico-politica da certa critica programmatica, e che la revisione critica, se non respingerà certe pastoie dogmatiche, finirà con l'estendersi arbitrariamente a molte opere del passato, i cui autori saranno stati aderenti a tutt'altre idee e a ben diverse posizioni intellettuali e culturali.

Ed in questo senso può aver valore la considerazione del Grieco, e cioè che "bisogna cominciare a far storia, a sgomberare il terreno dai vari idoli che si sono accumulati intorno al film". Idoli che sono tutte quelle vegetazioni parassitarie che certa superfetazione critica ha fatto crescere sul contenuto dei vari film, col sopravvalutarne, come ha detto il Gromo, i "temi" e le "intenzioni".

Quand'è invece che la revisione critica, senza bisogno di andare alla ricerca di verità riposte, attraverso la disamina dei singoli film ed il necessario riallacciamento dei vincoli artistici e spirituali, può creare un diverso e rinnovato movimento di cultura che segni l'indirizzo fondamentale degli studi cinematografici.

SALVATORE PENNISI

Realismo e fantasia nella favola

La favola può sembrare solo un aereo gioco dell'intelligenza, lontano da ogni intenzione critica e realistica. Ma sforzato leggermente il senso del racconto, legati i temi agli anni in cui la favola nasce, si osserva come non sia soltanto l'esaltazione di una vita sognata, mai avuta, in cui il dolore sembri « l'ombra di un sogno fugace », e i desideri impagati siano resi possibili, ma riveli un contenuto profondamente umano.

Le sue origini, disperse lontano nel tempo, si riallacciano sempre e inconsapevolmente ad una condizione storica, alle aspirazioni del popolo che proietta i fatti reali nella fantasia, avvolgendoli di colori e di sfumature suggestive. Sotto l'iperbole esprime, quindi, come ogni invenzione artistica, in misura maggiore o minore, le tendenze psicologiche, i desideri e i disinganni di un'epoca. E' un prodotto legato al destino e alla vita dell'uomo.

Non è, forse, la favolistica tradizionale il ritratto più acuto del medioevo? La favola nacque dal popolo, come libera e acritica deformazione di avvenimenti, con una morale implicita nei fatti narrati e non aggiunta in un commento finale. La « fabula » antica è invece, quasi un apologo morale, dove predomina l'allegoria, la critica di costume, dei difetti umani. Esopo racconta

storie di uomini, parlando di animali, in cui il moralismo e l'invenzione si integrano. Fedro bada più al racconto che alla moralità. Da lui si origina la favola dotta, che rimane motivo letterario in molti e diviene motivo di poesia in La Fontaine. Ma questa non è già più favola, perché l'autore non crede alle cose raccontate e le guarda lontano e ironico (1).

La favola popolare reagisce a quella dotta. L'ispirazione non è più ricavata dal gioco dell'intelligenza, ma da avvenimenti e personaggi realmente vissuti, finché un poeta, per lo più restato anonimo, infonde dignità artistica alla tematica popolare. Nascono i cicli cavallereschi: « La canzone di Rolando' in Francia » « Beawil » in Inghilterra, il « Poema di Cid » in Spagna, « Il cantare delle gesta d'Igor » in Russia. Dal poeta il poema ritorna al popolo, che lo frantuma in vari racconti, lo dilata in aspetti nuovi, rispondenti alle diverse e variate psicologie nazionali. Nei paesi che hanno una vasta tradizione umanistica la favola lentamente si disperde. I letterati guardano ai classici, si perdono ammirati dietro l'orfismo della parola, ricercano la magia dell'invenzione, invece di inserire la favolistica popolare nella tradizione culturale. Infatti nel romanticismo, in cui il suo valore, come documentazione dello sviluppo dei fermenti nazionali, è riconosciuto, mentre in Italia, in Spagna, paesi letteratissimi, manca la raccolta, in Germania, in Russia il capitolo sulla favola è tra i primi e più importanti della letteratura.

Dietro ai Grimm, a Perrault, ad Andersen è la tradizione popolare, il « candido latte silvestre » della donna povera, come dice Garcia Lorca, che ha in sé il midollo del paese. Dietro a Collodi, è solo l'intelligenza svagata dell'autore, e, alle volte, una attenzione ai difetti umani.

Così i sogni, le leggende, le mitologie popolari, si disperdono, con lo svecchiamento della provincia, senza che nessuno si interessi a raccoglierle, come rivela De Martino (2).

Il cinema ha, però, salvato dalla dimenticanza qualche favola, riportandola al ricordo.

W. Disney ne ha narrate molte con vivacità e partecipazione. Ha seguito, però, più la via della favola dotta, che di quella popolare; ha strappato i personaggi dal sub-strato storico in cui si muovevano e li ha lanciati in una

(1) Le favole di La Fontaine sono amare e sferzanti. L'autore rimane sempre moralista. Nella « Gatta trasformata in donna » manca il sacro orrore per la trasformazione; della metamorfosi è colto solo il lato buffo, da piegare alla moralità. L'uomo sta coccolando la gatta trasformata in donna

« quand'ecco certi topi, che davano di dente
dentro una stuoia turbano degli sposi il piacere.
Balza in piedi la donna e si lancia all'offesa,
ma fallisce la presa.
Tornano i topi, e torna la donna al suo mestiere,
e stavolta la spunta,
essendo a tempo giunta ».

E' evidente la lontananza dei moduli narrativi della favolistica popolare. La traduzione è di D. VALERI in *Favole di La Fontaine*, « Lo Smeraldo », anno VI, n. 1, genn. 1952. Qualche critico dovrà decidersi, prima o poi, a fare la storia delle riviste culturali, riservate a medici, che sono, forse, le più ben scritte e interessanti riviste italiane.

(2) E. DE MARTINO: *Note di viaggio*, « Nuovi argomenti », anno I, n. 2, maggio-giugno 1953.

atmosfera troppo aerea, svagata. La sua iBancaneve, Bambi, Dumbo, Pinocchio, Cenerentola, Alice mancano di anima, di verità: sono figurine eleganti, fuori dal tempo. Più vive, perché studiate in rapporto ai tempi che le produssero, cioè tradotte, sull'esempio della lezione dei Grimm, dalla tradizione, il burattino Bratinski, il protagonista di « Il fiore di pietra », « Sakdo », di Putsko.

E' di quest'ultimo che intendiamo parlare. Sadko è dominato dall'ansia di conoscere, ma dietro ogni cosa l'attende la delusione. Così Sadko, come Igor di « Il cantare della gesta di Igor », è sconfitto. Non dai nemici, ma dalle sue illusioni che l'hanno portato a cercare il sogno, non a vivere nella realtà.

Tuttavia è stato spinto al viaggio anche per un motivo umano. « Siamo qui per conoscere e per farci conoscere. Cerco la felicità per il mio popolo », egli afferma, ed è chiaro il suo rifiuto alle false felicità. La sola può trovarsi nella propria terra.

Questa è la materia della vecchia *byline*. Ora è legittimo chiedersi se è possibile ricostruire, con risultati validi, una leggenda perduta nella memoria di una nazione; se il suo significato aderisce ai tempi che sono mutati, all'odierna mentalità del popolo. E' possibile se l'autore ha in sé una commozione, ma non d'ordine sentimentale (perché allora facilmente potrebbe diventare di maniera) ma d'ordine storico; se aderisce completamente, senza posizioni moralistiche o di comodo, al contenuto della favola anche se rende attuali le conclusioni. E' possibile se le suggestioni trovano un'eco poetica e calda nello spettatore; se le verità sostenute mantengono la loro validità.

Putsko ha seguito queste posizioni, e, rinarrando la vecchia *byline*, si è ora commosso con i suoi personaggi, ora ha sorriso delle loro avventure e ha partecipato alle loro ansie.

Ha presentato il paesaggio in funzione del personaggio, come insegna « Il cantare della gesta d'Igor » (3) e il suo « meraviglioso serve solo di complemento per colorire l'eroe di tinte ancora più ideali » (4) ed è, pure, usato in funzione psicologica.

Il rapporto nebbia e malvagità è evidente nel brano che presenta i predoni di Kern; le avventure in India sono annunciate dal mare placido, dalla luna che si specchia in una vaga e sopita atmosfera; Lubiana attende Sadko, il progredire dell'attesa è rivelato dal passaggio dal bosco, pieno di alti alberi, al lago deserto, alla torre aperta sul cielo.

Anche il colore è usato in funzione culturale. E' stemperato in una gamma agitata, iscritta in un polittico di smalti luminosi, dove più brillano gli azzurri, i rossi dolci, i verdi e gli ori soffusi di polvere: colori da icona e da vecchia pittura russa.

(3) Si noti l'importanza del paesaggio, nei seguenti brani, scelti a caso, di *Il cantare della gesta d'Igor*, traduzione di POGGIOLI, Einaudi, 1953: « Si spensero i bagliori del vespero. Igor dorme, Igor veglia, Igor misura la pianura in pensiero, dal grande Don al piccolo Donec. Afferrato un cavallo, a mezzanotte fischia Vlur d'oltre il fiume, vuole che il principe intenda: non più supplizio per il principe Igor. Rintrona la terra, fruscia l'erba, s'agitano le tende umane ». In questi brani il rapporto paesaggio-personaggio, cose-uomo, è continuo.

(4) (5) A. PRUSKO: *Il raelismo nella favola*, in « L'eco del Cinema », anno V, n. 68, 15 marzo 1954.

Le premesse che sono alla base del film, sono impegnate; ma non si può dire che « Sadko » sia sempre su un piano dignitoso, che porti avanti il discorso sulla favola, sempre in modo coerente.

Ptuscko ha scritto: « Le *byline* sono, in sostanza la storia della vita del popolo; così come la mitologia non è, in definitiva, che una interpretazione della natura e della lotta dell'uomo contro la natura, tradotta in grandi creazioni artistiche di natura essenzialmente realistica. Realistica in questo senso è anche la *byline* ».

Più che storia della vita del popolo, « Sadko » è però la realizzazione di una aspirazione.

Narra le avventure di un eroe, personificazione dei desideri popolari, non di un gruppo di eroi, perché i suoi compagni, se si escludono i giullari, sono avvolti nell'anonimo. E questo può rappresentare una fedeltà allo spirito primitivo del racconto, ma un tradimento è, senza dubbio, il travisamento « ideologico » di alcuni personaggi. Il maraja, i mercanti, il re del mare sono deformati nel ridicolo, la figlia del re del mare non ha mai il dolore per la delusione, la sofferenza del sacrificio, l'orrido incanto della sirenetta di Andersen: manca l'orrido, costante necessarie alle favole.

I cui personaggi per giungere alla resa poetica devono essere sullo stesso piano, perché narrare storicamente non significa prendere una posizione critica verso alcuni di essi, ma adeguarsi al modo primitivo e alla spontaneità dei narratori popolari.

Come soffiando in una bolla di sapone il sole, il cielo, le case d'intorno crescono, magiche di colore per sparire, d'un tratto con un soffio d'aria, così il racconto di Ptuscko si svolge libero e armonioso, finché la fantasia agisce, ma poi la premessa di dovere raccontare una favola realistica sforza le situazioni, capovolge i significati, rompe l'atmosfera creatasi.

Il moralismo uccide la favola, non produce del realismo, che nella leggenda popolare è sempre inconsapevole, non aggiunto dall'esterno.

Il realismo deve nascere nell'anima, non nel cervello. E il narratore, sia cinematografico che letterario, di racconti popolari, con l'attenzione alle sole ragioni del cuore deve immergersi in una atmosfera acritica, se vuole raggiungere la poesia.

FRANCESCO BOLZONI

Americanismo e no

Gli sfrontati dialoghi di Henri Jeanson battuti da Pépé e Gaby sulla base metrica (swing europeizzato, addomesticato al populismo della Casbah-Montmartre da orecchie assolutamente non indigene) di un pessimismo mai contrappuntato se non da facili aspirazioni romantiche all'interno larvato dei personaggi, trovano, privi come sono di agganciamenti umani e sociali (non psicologistici o "atmosferici") con quanto li circonda, sempre e ovunque una sovrastruttura ritmica che includa la forma duvivieriana, a cui paragonarsi. Ma non è una condizione umana riconoscibile, che necessita di que-

sto tanto accarezzato secondo termine di confronto; non è neppure un clima, un "mito" fatto carne e magari necessaria ipocrisia della storia. E' bensì sforzo letterario per giungere a questo mito: neppure "cultura" giacché Duvi-
vier si stacca sensibilmente dalle forme più alte di cultura. Per arrivare al mito vagheggiato, stavolta, sulla falsariga di un romanzo da bancarelle di Detective Ashelbé, la via più corta era rappresentata dalle forme concrete, stringate, dinamiche e brucianti, del film gangster americano o comunque del film avventuroso, giallo in senso particolare e lato; il "clima" — inevitabile sottofondo del mito — poteva magari essere offerto dall'andamento, appunto, di un buon Armstrong o meglio di un Ellington in visita alla Casbah allo scopo di cogliervi colore, "atmosfera" per uno dei loro arrangiamenti. Proprio in quegli anni Armstrong spasimava i sentimenti patetici di un ubi consi-
stam, per il piccolo uomo americano, impossibile forse a trovarsi (l'angoscia dell'amore, soprattutto); Ellington, più civilizzato e raffinato, sognava in questi termini: Riportami ad Harlem (1937), non perché sia Harlem col suo mito eccetera, ma perché qui sono nato e qui posso prendere sottobavero la mia realtà, ironizzarla, godermela, e nel cuore considerarla ancora una volta irraggiungibile.

Sbiancate se pure elettriche, le boutades di Jeanson a differenza di quelle ad esempio di un Prévert serbano un tempo perfettamente monotono, osses-
sive quasi nel loro décor: tolte in bocca a un personaggio ricompaiono in esatto proseguimento su quella di un altro; e ogni volta, sono "come" qual-
cosa, non come Pépé vorrebbe essere ma come è in realtà, nella sua dimessa e insieme artefatta realtà costruita palmo a palmo mediante il ricordo senti-
mentale di Montmartre e con l'assillo di un comportamento "commerciale" atto a colpire la limitata fantasia delle ingioiellate amanti dei vecchi milio-
nari, "turisti" nel maleolente quartiere algerino. La battuta dell'ostrica è famosa, non vale qui rammentarla. Piuttosto, a Ines che lo infastidisce con l'eccessiva gelosia: "non sei una donna, sei un impiastro" (poco intelligente, almeno oggi, ma indicativa); è disteso mollemente sul sofà, ha piccole mani e piedi da ballerino (una "astrazione" fatta da un raffinatissimo artigiano-
artista, magari un Léger, di Scarface e del poliziotto Cagney di G. Men): ricordiamo queste scarpette di vernice che Duvivier ci mostrerà con così insistita compiacenza durante la famosa passeggiata incontro alla morte, del suo uomo. E a Gaby, una Dietrich dello Sternberg americanizzato (Shangai-
Express, 1932), abbastanza volgare "mantenuta", con imborghesite aspirazioni esotico-avventurose: "che facevate prima dei gioielli?", "li desideravo".

Ciò significa tenere uno sguardo al romanzesco di presa immediata e un altro sullo specchio deformante offerto da un gusto ormai cristallizzato e meccanico, secondo me appreso dalla lezione degli americani. Pépé-le-Moko è opera di uno scaltro Duvivier il cui programma umano e artistico viene, più splendidamente che mai, abbinato a rispondeenze formali di un clima, di un ambiente descritti. Dentro questa aggraziata oggettività di contrappunti elusi nella loro ragion d'essere interiore, di chiarificazioni dialogiche, di miti po-
pulistì investiti di una malinconia e di uno splendore fin troppo comprensivi e chiari, che valore assume il cosiddetto pessimismo di Duvivier, e, in senso

lato dove giunge il romantico P  p   al di fuori dei banali destini appresi dai gangsters americani pi   che dagli avventurieri di stampa internazionale trapiantati in un esotico dolce, dai colori puri e squillanti alla Matisse?

Sul "come" — mai sul "perch  " — una frase intelligente di Jeanson possa incontrare il centro reale di un individuo posto davanti alla vivace e pronta recezione del suo regista, ecco l'abilit   di Jean Gabin, tra gli altri, a darcene ragione, a stimolarci sia pure nei nostri interessi contingenti; e tutta la somma di analisi mediate ai confini della sua presenza e della sua storia. Subito intravista la mano che regge la perla (sarebbe poi lo specchio di Scarface) appare la "mezza figura" del Nostro, che, se non fosse la fotografia morbida, suavisiva a dircelo, scambieremmo proprio per un "vilain" di Howard Hawks. Dentro la stanza (il solito "scantinato"), rischiarata da una sola lampadina del resto assorta nella contemplazione del "capo", si muovono e discutono tipi con "tics" propri alla tematica dell'"uomo visibile" nord-americano: basta pensare a quello che gioca con lo yoyo. La "diligenza" non rappresenta qui, perch  , un'ossessione, una trappola o una stridente condanna. Sta anzi a significare il senso dell'amicizia, dell'"uno per tutti, e tutti per uno" (ma c'entrano, ancora, pi   Burnett o Ring Lardner che non Dumas padre), persino dunque un eden dove gli uomini non tendono a sopraffarsi ma a sopportare spregiudicatamente i rispettivi difetti. Carlos accetta l'opinione che P  p   ha di lui ("mi fai pena") e l'inghiottisce col fare di pacifico bestione che McLaglen metteva nelle piccole disavventure soldatesche (la bottiglia rubata, un bambino trovato sotto il letto ecc.). Che P  p   ripeta ben tre volte la "stoccata" all'avvilito Carlos testimonia di un'esigenza artigianale nel regista che ha subito, *primun et ante omnia*, come disposizione narrativa del suo canovaccio, l'insegnamento degli americani laddove il malizioso dialogo si allaccia a un tenore diciamo corrosivo di una tradizione ufficiale — pur adattandosi di buon grado alla condizione di un mondo popolare, infantile nel suo modo di concepirsi — e tutti gli interpreti assecondano, col consueto gestire e alzar di spalle (Line Noro    addirittura congestionata) la concezione di un regista in grado solo, stavolta, di afforire passaporti e tautologici connotati a personaggi che possiedono uno spazio, non un tempo narrativo esclusivo e disinteressato.

Vediamo la prima sequenza, dall'anonimo piglio poliziesco. Qui il commissariato serve come pista di lancio del decorativismo paesistico; non esiste qui la crudelt   che riscontriamo in simili ambienti tante volte presentati dai registi americani, ma un dialogo, anzi proposte per reciproci intrighi psicologici, dettate pi   da astuzia letteraria e cio   da non spontanei umori populistici, che da concreti e umani interessi. Aggiunto comunque, che nella stessa stanza ci viene presentato l'ispettore Sliman, tipo strisciante uso ai doppi giochi, dobbiamo riconoscere la piena abilit   nella disposizione delle carte, della durata delle scene (unica eccezione: la vecchia chanteuse che rammenta, accanto al grammofono e alla propria fotografia di giovinetta, il tempo trascorso); ma niente di pi  . La musica concretizza il tono didascalicamente avventuroso facendo spesso ricorso a timbri di habanera. Naturalmente, l'onest   nel dancing ha pur valore marginale; ma entra funzionalmente, nel mito del nostro intrico. Scarface era ritmo, era jazz da solo. Anche Il Bandito   

ritmo, è swing ben capito: ma dopo tanti visibili compromessi, e molte proposte di presunzione, di letteratura indigesta. *Pépé* è, di conseguenza, avvolto in un alone di tenera leggenda, di canzoncina adattata ai moduli dello swing. E' il metallo raffinato (né schietto né autarchico) su cui il regista spunta l'evanescente ma durevole profilo di un ambiente.

Quando sopraggiungono i poliziotti, la *Casbah* avvisa con colpi sordi battuti alle porte, il "capo" (tra le due parti dell'equazione esiste tuttavia un reciproco scambio di retorica umanitaria tanto gratuita quanto significativa di una tensione "storica"). C'è tanto ancora in questa sola sequenza, da sospirare la fine di *Duvivier*. *Gaby* e *Pépé* si incontrano adesso. La donna ride con la sola bocca — primissimo piano — e lo guarda con gli occhi un po' miopi. L'amore può sbocciare. Vedete che nulla è successo di decisivo e chiarificatore; la scarna faccenda accade su un argine edenico. Primitività del fato in un mondo governato dalle leggi infantilistiche delle "gangs"? Fatto è che l'infallibile qualunquismo formale del regista sarà in grado appena di rinvenire, verso la fine, un'allettante giustificazione al bisogno di evasione del suo protagonista. Ed ha luogo, poi, la "passeggiata" condotta con piani medi, all'americana, come si dice. Cammina dondolante verso un mare sovrimpresso al suo passo. Sbucato in città, la fotografia diviene chiara e cruda, da pomeriggio estivo: la "grana" ricorda *Keighley* invece di *Grémillon*. *Pépé* sembra uscito dall'unico colloquio d'amore esistente, a regola stilistica, nel film.

Poiché non vorrete chiamare amore quello consumato tra lui e la levigata *Gaby*. A parte l'ufficiosa soddisfazione sensuale del gusto di *Jeanson*, siamo di fronte al manuale made in USA del perfetto galateo amoroso. Il dare e l'avere — cioè, il dialogo — dei personaggi, implica uno scambio doloroso di sentimenti, in *Duvivier* abbozzato soltanto velocemente, i quali offrono una spinta vivacissima al nucleo risolutivo della vicenda permanendo al di fuori le "vere" soluzioni. Tuttavia la presenza di *Pépé* nella *Casbah* costituisce un superamento formale del "tipo" ormai vieto che attinge la sua necessità vitale al rimpianto di una stucchevole periferia dei sentimenti. *Pépé* sul terrazzo della casa di *Ines*, la domenica della morte — atmosfera solare — canta a squarciagola accompagnato dal coro degli indigeni. Ecco le rive naturali di *Duvivier* dove il tempo fatalistico diviene giornata e speranza; dove il simbolo si consegna alla virilità dell'argot. La *Casbah* è *Montmartre* dentro ed *Harlem* fuori. Gli struggenti ricordi sono azione, sforzo di amore, compiaciuta bulleria, fox-trots e rumba. Dalla sua stessa insufficienza spirituale *Duvivier* trae un'arma eccezionalmente viva e nuda, calda e sensuale: "mitica" nel senso più spiccio e fisico dell'uomo.

Suona a lungo, il citatissimo pianino. I primi piani degli uomini di *Pépé* ridono questa sarabanda che, se non approda al grottesco, è in virtù del ritmo spoglio entro cui la sequenza è immersa (saranno care a *Huston* le bellissime angolazioni che descrivono la paura di *Régis*). Visto e considerato, anche, che ora sul pavimento giacciono due morti e *Duvivier* escogita un unico "accompagnamento" — azzardiamo, un riff — per entrambi. Ma dove è la disperazione di tutto un cinema francese?

GIUSEPPE TURRONI

Annotazioni sul film

di

ANDRÉ GIDE

2

Marsiglia, fine giugno 1932. — Si girano gli esterni di *Fanny* di Pagnol. Le guardie di servizio non sono sufficienti a tenere indietro la calca degli sfaccendati del vecchio porto: intorno alla scena son tirate delle corde. Tra una ripresa e l'altra si ristabilisce la circolazione dei tram e delle automobili, ma, nonostante gli ordini, il « campo » è invaso da una infinità di allocchi che si riesce a stento a mandar via. In costoro non v'è alcun desiderio d'aiutare il lavoro altrui, sia pure soltanto non disturbando. Penso ad una folla educata che mantenga l'ordine da se stessa, divertendosi a collaborare ad un'opera da cui essa dovrà, dopo, trar profitto. Resto lì per più di tre ore, un po' tra i tecnici, vagando da un gruppo all'altro, un po' dietro le corde, e i miei sguardi cercano invano tra il pubblico qualche volto che faccia piacere guardare. I giovani sono già stigmatizzati dalla miseria. Gli anziani mostrano tutte le forme dell'egoismo: corruzione, doppiezza, furfanteria e, spesso, perfino crudeltà. Chi dice d'amare l'umanità è innamorato soprattutto, di ciò che essa potrebbe essere, di ciò che, senza dubbio, essa sarebbe senza questa mostruosa atrofia. Chi ama l'umanità deve anzitutto preoccuparsi delle cause di questa atrofia. Per molti anni ho detto che l'esigenza morale deve provvedere ogni quistione sociale, ma oggi non mi sembra più giusto e, come avviene in simili casi, non capisco più bene che cosa volessi esattamente dire con tale frase. L'individuo, anche ora, m'interessa più della massa; ma sono necessarie favorevoli condizioni nella massa per permettere all'individuo sano di esistere. Queste considerazioni espresse così sommariamente sembrano luoghi comuni. Sarebbe necessario il dialogo, romanzo, dramma.

5 settembre 1936. — Sono andato a vedere con Schiffrin *Les amants terribles*; al cinema incontro Robert Levesque. Marc è troppo severo con il suo film che, tutto sommato, mi sembra ben riuscito. Non ha certamente un gran significato, nè grande importanza, ma il dialogo è spesso eccellente,

e così la recitazione. Le immagini di un gusto squisito, l'ingegnosità, il dinamismo, l'abilità della sceneggiatura, e il tatto nel presentare i personaggi lo rendono un'opera paicevole. Comprendo, tuttavia, che Marc protesti alle lodi eccessive. Questo film non gli nuoce, ma egli vi dimostra soltanto i propri doni.

8 settembre 1936. — Colazione con Schiffrin, poi andiamo all'Hotel du Nord. Siamo così abbattuti, che accetto d'accompagnarlo al cinema, invece di tornare a casa e correggere le bozze del tomo XII (*Faux-Monnayeurs*). (Andiamo a vedere il *Giglio infranto*, nuova versione parlata, molto inferiore a quella in cui ammirammo Lillian Gish. Film d'una crudeltà intollerabile. Si tocca il fondo della disperazione. Si è ubriachi d'orrore. Dopo di che perfino il cielo grigio che troviamo all'uscita sembra sorridere).

8 maggio 1937. — Elisabetta torna a casa entusiasmata da *Pepé le Moko* che, come le avevo detto, non mi piace. E Pietro non comprende la mia severità verso *Bas fonds* che mi pare indegno di Renoir e che egli invece trova eccellente. Mi duole talmente non condividere il parere delle persone con cui parlo (dato che parlo soltanto con amici) che quasi non m'importa più nulla delle mie opinioni. Cedo ben presto, finisco con l'ammettere, mi vien voglia di domandar perdono. Convinto, al tempo stesso, di aver ragione e che... basterebbe intendersi. Si è sempre dello stesso parere quando qualcosa s'è vista *insieme*...

Mi addolora ogni piccola divergenza, o il non sentirmi d'accordo... Si dice che le opinioni non hanno importanza, ma è tuttavia necessario sapere come regolarsi. Odio tutto ciò che divide gli uomini e, non appena io sento di camminare in direzione diversa, desidero convincerne gli altri e allearmeli. Sono persuaso che la maggior parte delle divergenze sono causate da malintesi. Oppure si tratta di persone dell'altro campo e, in questo caso, non c'è nulla da fare. Non c'è che combattere. E' atroce.

ANDRÉ GIDE

(continua)

SCHEDE CRITICHE

(a cura di E. BRUNO, G. CALENDOLI, M. CLEMENTE)

Il tono medio dei film presentati quest'anno alla XV Mostra ci è sembrato abbastanza buono, anche se con rammarico si è dovuto constatare come l'Argentina, la Spagna, l'India e la Germania occ., non abbiano saputo mandare opere degne di alcuna attenzione. Le schede critiche che diamo qui appresso riguardano i film che per varie considerazioni hanno offerto temi per un discorso attento e approfondito. Per quanto riguarda le schede di La romana di Luigi Zampa, di On the Waterfront di Elia Kazan e di Father Brown di Robert Hamer, rimandiamo ai prossimi numeri, dopo la presentazione del film al pubblico.

Il film bulgaro Poema dell'uomo che non offre argomenti sufficienti per avviare un discorso, per quanto commosso e sincero nell'ispirazione non è sembrato riuscito nel disegno narrativo e poetico: ma va qui segnalato come tentativo di porre su un piano di nobiltà, anche un argomento che pecca di rigido didascalismo.

Giulietta e Romeo

Uno degli errori troppo frequenti della critica italiana del dopoguerra a proposito di Castellani, è l'aver ripreso alquanto semplicisticamente l'accusa di « regista formalista » che ben gli si adattava all'inizio, mostrando di voler dimenticare quel costante apporto poetico e, quindi, contenutistico, delle sue opere, dall'ancor pallido e deamicisiano *Sotto il sole di Roma* sino a *E' primavera* e ancor più a *Due soldi di speranza*. Che poi quest'ultimo film abbia, storicamente, come responsabilità morale gli obbrobriosi *Pane amore e fantasia & Figli*, questo è un altro discorso, un discorso che noi stessi cercammo di avviare in sede, appropriata, non dimenticando che altra cosa sono i manzoniani, altra cosa è Manzoni. E' certo che, allora, non trascurando questa viva lezione di ampliamento di temi, di argomenti, di arricchimento non solo della forma esteriore ma proprio dei sentimenti e dei personaggi, sarà più facile scorgere in Castellani un esempio vivo e costante di quanto può significare, per un artista, il prendere coscienza, sempre più viva della realtà, far propria l'esperienza morale del neorealismo, e assorbire la posizione estrema nei confronti del mondo. Formalismo e calli-

grafia erano i caratteri propri, riscontrabili, all'inizio, nel freddissimo elegante ed esteriore *Un colpo di pistola*, ma, in seguito, sia pure con forti sbandamenti di gusto e di misura, alla posizione esteriore (cioè fuori dalla realtà) subentrò un più preciso sentimento d'ambiente, una viva ricerca di esprimere personaggi e situazioni in dimensioni realistiche.

E' avvenuto allora che posto con *Giulietta e Romeo*, di fronte all'opera di Shakespeare, a Castellani non restavano che due vie, o riaprire la parentesi formalista che aveva mostrato di voler chiudere nel dopoguerra o continuare nel solco del suo realismo, cercando di studiare il testo in relazione alle precedenti versioni per meglio ambientare il film nel suo tempo, cercando di ridare dimensioni realistiche alla storia d'amore. Escluso che Castellani abbia senz'altro con *Giulietta e Romeo* voluto riaprire l'esperienza formalista, bisogna riconoscere che accingendosi alla realizzazione, altri temi, altre ricerche hanno finito poi col prevalere. Shakespeare ha prestato al film la poeticità dei suoi dialoghi nelle scene più vive, ma in altri momenti Castellani ha dimostrato chiaramente di essersi voluto distaccare dal testo, offrendo la sintesi delle varie versioni della

storia degli amanti veronesi. In questa ricerca c'è già la posizione critica di fronte ad un testo preesistente, per cui la sua opera non è più di semplice illustrazione ma di interpretazione e, quindi, di definizione, ai fini di una resa d'ambiente rigorosa e realistica.

Così, elemento positivo del film è l'aver voluto trattare i suoi personaggi come uomini d'oggi, le loro reazioni, i loro odi, i loro sentimenti in relazione costante all'ambiente vero, elemento positivo, che rende più sincere le loro reazioni, più veri i loro caratteri. E valga come esempio il padre della Giulietta, nella sua improvvisa rabbia al rifiuto della figliola a voler sposare Paride, resa nel film con un acuto senso di realismo come, appunto, suggerivano gli aspri dialoghi di Shakespeare « Impiccati, squaldrinella disobbediente! ». Sempre riguardo all'ambientazione, eccellente risulta pure la scena del matrimonio con Romeo, uno dei momenti più poetici del film, più sentiti soprattutto in relazione ai due personaggi. Per Shakespeare il momento è tutto racchiuso nella frase di Frate Lorenzo « Su, venite con me, e faremo opera breve; poiché, scusate, soli non rimarrete, finché la Chiesa non v'abbia di due fatti uno solo »; per Castellani è racchiuso nella visione poetica dei due volti separati dalla grata della cella, è visto in relazione a un rapido montaggio poetico, che assume valore di simbolo sia in relazione all'attesa dei due amanti, sia in relazione allo zelo del frate che non si fida di lasciarli soli, neppure per un bacio, prima di averli uniti in matrimonio.

A questi dati positivi altri ancora potrebbero aggiungersi, soprattutto, negli esterni, nelle strette vie di Verona, dalla piazza di Mercato, dove avvengono i primi scontri, sino alla rapida scalinata della chiesa senese dove assai bene si armonizzano i panni, i vestiti, e i colori dei Capuleti e Montecchi. Ed in questa appropriata ambientazione italiana, scrupolosa, « toscana », vanno visti gli elementi compositivi più riusciti del film, vanno inquadrati gli elementi di pregio che trovano conferma e vitalità proprio nell'opera critica del Castellani, in quell'essersi rifatto alle versioni precedenti Shakespeare, richiamandosi alla origine appunto senese della storia dei due giovani amanti: alla versione di Masuccio Salernitano nel suo *Novellino* o a quella di Da Porto e all'altra del Bandello. Ma là dove invece al Castellani non ha retto l'interpretazione è quan-

do, per rifarsi all'ambiente, ha cercato di tradurre in equivalenti filmici la poetica di alcuni pittori — Della Francesca, Antonello da Messina e, per certi versi, il Pollaiuolo — restandone alla forma invece che allo spirito, caricando nei toni invece di interpretarne il mondo realistico, facendo insomma opera esclusivamente di illustrazione. E sembra quasi che ad un più meditato ed attento riflesso critico del Castellani sia subentrato quasi un gusto decorativo tutto esteriore e allora davvero ogni cosa, fuori dall'inquadramento stilistico, sembra divenire gratuita e infittirsi in un formalismo che richiama quello freddissimo e tutto esteriore di *Un colpo di pistola*. In questo limite, l'opera del Castellani si conclude e le ultime scene — quelle della morte dei due, del pianto dei padri e della riconciliazione —, sembrano rientrare nel chiuso del palcoscenico, uscire fuori dalla meravigliosa realtà che aveva invece sorretto le pagine migliori del film, che aveva dato aria e luce alla bellissima leggenda d'amore. La quale, non è vero che è restata fredda nei suoi motivi più patetici, perché proprio nell'appassionato canto dei due giovani al balcone di Giulietta con il volto di lei, soffuso di luce e di ombra e visto per profilo (e qui il volto della Shentall richiama quelli purissimi del Pollaiuolo) Castellani sembra aver trovato la ispirazione migliore: quel « Romeo Romeo, perché sei tu Romeo? Rinnega il padre tuo, rifiuta il tuo nome: o se non vuoi farlo, giura che m'ami, ed io non sarò più una Capuleti » rimarrà in noi come una vivida espressione di poesia. Grazie a Shakespeare indubbiamente, ma anche grazie al film di Castellani.

EDOARDO BRUNO

Senso

Con Senso di Luchino Visconti il discorso diviene necessariamente più ampio e la prospettiva cinema arte figurativa acquista un significato più particolare per meglio intendere fino a che punto la sensibilità cromatica cede il posto al racconto cinematografico e fino a che punto il valore pittorico prende, in ultima analisi, quella consistenza non solo stilistica ma umana per cui, ad esempio, La Terra trema va ricordata come l'opera formalmente e umanamente più valida.

Il discorso su Senso si svolge necessariamente attraverso un discorso critico molto generale, presuppone e richiede quasi una premessa, la premessa sul colore che è espres-

sione, sul racconto che è intimismo, sul fattore storico che è indispensabile per intendere il substrato umano dell'opera.

Quando si parla di film storico molti sono portati a credere che il termine non sia che un eufemismo per chiudersi dentro schemi precisi e più ristretti e che ciò quindi si risolve necessariamente in una limitazione dello stesso regista costretto a muoversi in una materia quasi arida dove uomini e cose non sono che un riflesso di ciò che è accaduto. La prevenzione verso i film storici ha come conseguenza la rarefazione del genere di film, che resta appannaggio delle grosse ricostruzioni prive di anima (e quindi di *dramma*) e limita il realismo nell'arte alla sola libertà di muoversi verso temi più particolari, quelli ad esempio della realtà contemporanea, la quale non si spiega sufficientemente se non si approfondisce il concetto storico di questa realtà. Ora le ragioni storiche (e in definitiva contemporanee) di Senso sono ragioni valide storicamente e realisticamente, e l'analisi regge allo stile del regista e il tempo storico è tempo realistico nella prospettiva poetica che questo termine assume.

« Sia chiaro — scriveva infatti Visconti — che io non ho voluto fare il film storico come qualcosa di diverso da quanto ho fin qui fatto; né è vero che io mi sia rassegnato, adattato, al film storico di fronte ad insormontabili difficoltà che si sono parate dinanzi ad altri miei progetti. Col film storico dirò esattamente quello che ho in mente, in piena sincerità e in piena coerenza di stile ».

Non è neppure da accreditarsi dunque con Senso la versione sollecitata a Parma da alcuni secondo i quali il film non era che un ripiego di fronte a difficoltà sopravvenute ad imbrigliare la libertà del regista. Questa interpretazione limitativa è una riprova di quella diffidenza di fronte al film storico della critica in genere più portata alla comprensione allorché altri elementi temporanei si pongono in essere, allorché l'uomo e l'ambiente sono più vicini a noi, quasi che i problemi dell'uomo storicamente differenziati non siano, in ultima analisi, sempre i problemi della età nostra. Con il Risorgimento poi questi stessi problemi non vanno molto al di là delle nostre aspirazioni non raggiunte, i problemi del Risorgimento sono proprio i nostri problemi, le nostre aspirazioni, quell'unione tra esercito e popolo, la rivolta al tedesco oppressore, quei fermenti verso forme di libertà più comple-

te, quel senso di decadenza di certe caste sociali, sempre pronte al compromesso con l'invasore per solleccitarne fini personali e di parte; e ancora il valore positivo di un nuovo mondo che sorge, questo apporto di ognuno e collettivo alla nostra speranza, questo avvertimento, per la prima volta generale (si ricordi lo stesso concetto ripreso e sviluppato da Renoir ne *La grande illusione*) della fine di un'epoca per un'epoca (e questo meglio vedremo più avanti) diversa e migliore: tutto questo sembra essere di un impegno così contemporaneo da solleccitare un esame minuziosamente realistico.

Dunque Senso è film realistico. Quale importanza può allora impegnare il colore in un'opera così concepita? Il neorealismo non ha ancora « visto » il colore; in arte figurativa il realismo si è espresso, ampliato, gonfiato, con i grandi maestri ha svolto una prospettiva rigorosa, ha mutato i caratteri, gli uomini e le cose, ha dato vita partendo dal rinnovamento di Courbet alle più mature e riflesse aspirazioni. Ma se realismo non è (come non è) solo maniera, ma espressione di intendere, valida prospettiva di fatti e persone in un più crudo ambiente contemporaneo, se realismo non vuol essere una limitazione del gesto poetico, nell'espressione come fonte di gusto, se nel realismo non debbono venire affogati i dettagli di un modo di vivere, la poesia di una forma rappresentata, ma tutto questo deve trovare una più esatta rappresentazione solleccitando il gusto, l'intelligenza, il cuore, la cultura di un artista — uomo concreto nell'arte concreta — allora il realismo in questo caso determinato del film di Visconti diviene espressione poetica, di intelligenza, e di gusto, e la sua rappresentazione diviene rappresentazione di un'urgenza prima di tutto spirituale e ancora prima che posizione morale diviene posizione poetica e quindi polemica.

Come posizione morale l'etica di Visconti trova conferma, svolge in Senso gli stessi presupposti che lo hanno guidato nelle altre sue opere, lo svolgimento dei problemi dell'uomo ha una sua coerenza ideale, la rabbia d'amore nel cuore degli amanti di Ossessione è rabbia senza alternativa perché proiettata fuori dalla realtà di quegli anni difficili; ma diviene affresco sociale nella storia di *Ntoni*, diviene calma riflessione delle cose nella prospettiva di una rivolta sociale individuale fallita, nella certezza di una più ampia rivolta collettiva, che certo

non troverà più fallimento nell'unione comune. Ma in Ossessione la realtà che non offre alternativa è pur sempre una realtà italiana, una realtà di cose vissute, una realtà squallida, polemica, infelice, e la mancanza di alternativa è la mancanza della possibilità del ricambio, dunque è in se stessa denuncia di una situazione negativa, è presa di posizione, la stessa a favore di una più aperta comprensione popolare, che guida gli eroi di Bellissima. E' la stessa posizione morale che vede muoversi i personaggi di Senso, secondo una prospettiva etica, che vede l'incosciente vagare della contessa Serpieri presa d'amore per il bel militare (e l'incosciente ripiegare su se stesso del bel Franz sino alla negazione di qualsiasi principio, alla morte morale) posizione che è denuncia di una società pronta a morire, dove non esistono neppure i valori tradizionali di buono e cattivo ma dove tutto ubbidisce come ad una lenta agonia delle cose. Protagonista ed antagonista sono il male, che si ripiega su se stesso sino all'impotenza, senza una definizione precisa dello stato di cose, e il bene (il conte Ussoni) che si pone come la speranza per il mondo nuovo, il mondo che sorgerà dalla vittoria sugli austriaci e che si ritroverà compreso nel Risorgimento.

Come posizione poetica l'arte di Visconti resta arte riflessa, non nasce dall'istinto della visione delle cose, non nasce dall'immediatezza di un sentimento di per sé lirico che vede e rappresenta la poesia dell'ambiente, ma è poesia meditata, è riflessione-contemplazione, è la visione delle cose della realtà raggiunta attraverso le sollecitazioni di una cultura, di un gusto e di una intelligenza mediata.

Nel realismo italiano la sua posizione è nella scuola solo perché nasce, questa sua poetica, dai presupposti comuni, dalla comune ansia di rinnovarsi nelle cose, dalla ribellione ad un conformismo unico, ma ha caratteri troppo ben precisi perché possa annullarsi in una scuola comune. Ha caratteri tali da ben giustificare il sospetto di non serietà critica quando si è portati a parlare del neorealismo italiano come di una maniera di esprimersi troppo generalizzata e quasi soltanto istintiva.

Il realismo di Visconti nasce dalla riflessione. Riflessione attraverso la cultura e l'analisi più meditata, ogni oggetto è visto in funzione di una sua rappresentazione, ogni personaggio trova giustificazione nell'ambiente, nella storia, nella vita, che si rap-

presenta. Livia Serpieri è così come il suo ambiente, il suo mondo di casta, aristocratico, intrigante, spento agli ideali propri, le suggerisce, come il suo mondo la costringe ad essere, elegante, generosa, piena di buone intenzioni (istintivamente capisce che il suo posto è tra gli insorti, con i patrioti e contro gli oppressori austriaci) ma sente che niente più le interessa salvare, che la vita non vale la pena di essere presa per quel che potrebbe offrire, ma solo per quello che dà, senza ideali, senza principi morali. Accetta, favorisce, accarezza l'amore che sente in sé per Franz, spinge il suo amore egoistico sino all'estremo del pudore, sa che lui la lascerà senza rimpianti, ogni ora che passa con lui è come l'ultima, subisce per lui l'umiliazione dell'attesa sotto il riso sprezzante degli altri ufficiali. Sa tutto questo la contessa Serpieri, ma accetta senza porsi il problema se ne valga la pena. Ama senza pudore e per la prima volta si sente libera e in fondo felice, felice di incontrarsi con Franz di nascosto, di passare con lui ore ed ore in una umiliante camera ammobiliata, di sentire addirittura paura quando le annunciano l'avanzata italiana, paura di non rivedere più lui, l'uomo che per lei non ha mai saputo trovare una sola parola di sincera tenerezza, l'uomo che rideva quando lei in tremenda follia, gli consegnava addirittura tutti i denari raccolti per i patrioti e che doveva custodire gelosamente. La contessa Serpieri è il personaggio centrale, un personaggio sicuro tracciato con una mano precisa, disegnato a tutto tondo e ben rappresentato come in una tela del cinquecento tenendo ben chiari i più piccoli particolari — paesaggio, dettagli, contorno. E la luce gioca su di lei, nel viso regolare della Valli, negli occhi vivissimi, angosciati, tristi, ridenti, sui suoi abiti sapientemente dosati nei colori nelle tinte a pastello, un ruolo preminente di vita, di grazia, di poetica rappresentazione. Incontro a lei è Franz, elegante, freddo, sorridente, gioca alla vita, ogni cosa è più gioco che altro, ma i suoi occhi sanno trovare nel ricordo delle poesie imparate da ragazzo una sincerità che incanta il cuore di Livia.

«Paradiso e Inferno» canta Heine, e lui ripete con nostalgia quei versi in una piazza notturna di Venezia, quando durante il coprifuoco deserto, la notte si fa quasi magica nei colori e nelle ombre. La prima notte passata con lui, è una notte per le calli e i campi di Venezia, e al mattino la gente che riprende il lavoro dà a Livia il

senso di un peccato non commesso. Franz anche se a prima vista non pare, è personaggio elaboratissimo, la sua quasi narcisistica cura per se stesso lo porta a smisuratamente ingrandire i sentimenti e le sensazioni più deboli, il ricordo di un moscone che vola, il rumore di un tarlo nel legno, sono da lui ripetuti con palese compiacimento.

Queste immagini che deformano un sentimento lo rendono quasi romantico a suo modo, sono il suo fascino, il fascino dell'uomo bello che sa di essere bello. Ma la disperata coscienza della vita senza ideali, della vita che muore, per cui tanto vale farsi pagare la mollezza ed il lusso, darsi per disertore mentre gli altri si fanno ammazzare gli suggerisce un senso di umanità desolata, « perché sia tu — dice rivolto alla contessa Serpieri — che io sappiamo benissimo che comunque finirà questa guerra, il nostro mondo morrà ». Sono le stesse parole disperate, amare, polemiche di Von Rauffenstein a Boaldieu ne *La grande illusione*, le amare parole che concludono e fermano una epoca. E ancora « non sono il tuo eroe romantico » dirà lui alla contessa quando oramai ha perduto verso la donna anche quel minimo ritegno morale ed è chiaro che a questo punto il suo personaggio si definisce più compiutamente, prende maggiori proporzioni.

Franz e Livia restano nell'arte di Visconti, due personaggi perfettamente compiuti e rappresentati con la stessa compiutezza esteriore con la quale un altro antiromantico, Radiguet, aveva visto i suoi eroi in *Le diable au corps*. Ed è interessante accostare questi due autori, accostare la loro posizione di fronte alla guerra; per Visconti non una posizione d'istinto ma critica la sua avversione agli atteggiamenti melodrammatici propri dell'animo italiano (i sentimenti, le ansie, le ribellioni, i gesti patriottici: non d'istinto ma critica, la spietata visione amara dei personaggi, il non ritegno di lei, la furia d'amore e il cinismo di lui motivato dalla disperazione e della sua tragedia di fronte alla storia. Per Radiguet, invece soltanto una posizione d'istinto, quel vedere la guerra, con gli occhi dei giovani, come la più bella occasione per fare all'amore mentre i grandi muoiono nelle trincee, quel vedere la guerra senza ideali e l'amore senza compiacimenti romantici. Ma l'interessante di entrambe queste posizioni è che dentro la storia narrata, dentro le situazioni riflesse, per ciascuno, le posizioni ad un

certo punto si ribaltano e nei gesti sentimentali che guidano i personaggi si ritrova, un certo atteggiamento romantico proprio della loro desolata amarezza. Ed è per questo che — per restare al film di Visconti — la figura positiva del Conte Ussoni che si pone fuori da questa desolata amarezza resta, per forza di cose, incompiuta, e poco compensibile e in certi momenti persino priva di umanità con i suoi gesti spesso melodrammatici, come la sua ribellione al Teatro Fenice, e la sua insubordinazione di fronte al generale, sottolineata da quel suo calzarsi meglio il cappello mentre tutti salutano militarmente.

Il film — è chiaro — doveva avere nelle intenzioni dell'autore altre proporzioni, altre aperture; la storia si doveva distendere gonfiarsi più dettagliatamente nei suoi personaggi: ma con ciò non si muovono che appunti marginali a Senso che resta, strutturalmente e figurativamente, come l'opera più matura di Visconti. Basterebbe pensare all'uso sapientissimo che egli ha fatto del colore, all'uso poetico prima ancora che formale, quella Venezia notturna, quelle luci dell'alba radente, quel grigiore fantastico sul Canal Grande, quella serena campagna veneta e gli interni stupendi, di Villa Valmarana; il senso vivissimo del colore della perfezione, delle nature morte, realizzate giocando sui rossi, sui verdi, e sugli azzurri.

Nell'insieme si è ispirato alla pittura dell'Ottocento lombardo, ma vi si è ispirato come gusto d'impostazione facendo opera di cultura e non decorativismo o maniera. Confrontato con l'ultimo film di Castellani *Romeo e Giulietta* la sua poetica del colore appare di gran lunga più compiuta e complessa, mentre quest'ultimo si è ispirato palesemente a pittori con gusto spesso solo esteriore.

EDOARDO BRUNO

La strada

La strada di Federico Fellini è un film che va guardato con un certo interesse anche perché va posto in relazione con il modo con cui il pubblico è portato ad agire verso il film, la maniera con cui, per esempio, accetta la posizione morale, il pessimismo desolato di questo regista per il quale bene aderisce l'aggettivo di crepuscolare. Intanto, se un mondo morale voleva riflettere nella sua posizione, questo mondo morale indubbiamente è possibile



“Romeo and Juliet,”

“Senso,”

VENEZIA 1954





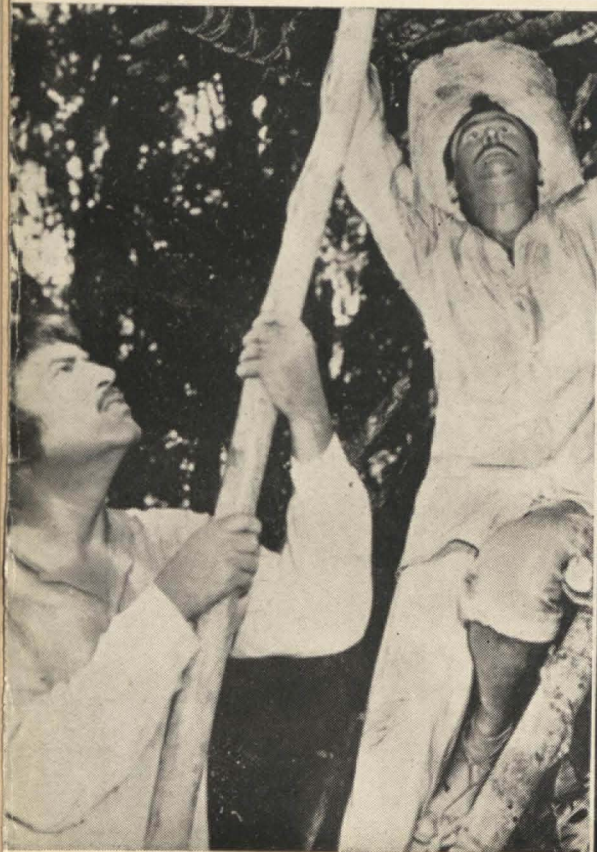
"On the Waterfront,,



"L'air de Paris,,

"La rebellion dos colgados,,

"Il demone dell'oro,,



rintracciare nei suoi film, ed è la morale della piccola borghesia, la morale della piccola provincia, con le cose viste e riviste in una prospettiva melanconica, le cose vissute e ironizzate con l'amore che si ha per le cose semplici e umili. Semplici erano i candori della piccola sposina in *Lo sceicco bianco*, umili i suoi occhi alla scoperta del mondo dei « fumetti », anche se poi la carica emotiva di tale atteggiamento riflesso non era tale da sorreggere l'impalcatura generale della costruzione narrativa. Fellini richiama alla memoria situazioni e paesaggi di una infanzia venuta su a stento, nei paesi di mare, in quei paesi che l'estate si aprono a nuova vita con i villeggianti e l'inverno si richiudono addosso a se stessi, con spietata amarezza e senso di inutilità. La provincia, Pescara, Rimini, ha queste riflessioni, presenta queste soluzioni che ingrigiano il ricordo e nascono dall'aver visto uomini e cose con questa prospettiva di luce che è la tristezza. In fondo il crepuscolarismo ha proprio questa origine provinciale e gli aspetti più vivi di questa posizione nascono, come sempre, dal raffronto diretto, nascono dalla diretta conoscenza con queste cose vissute, come la vita « inutile » dei vitelloni, con le ore buttate nei caffè, al biliardo, al cinema o, più semplicemente, a corteggiare gentili signore.

Tutto questo ha un valore poetico, un valore sentimentale o romantico, un valore che nasce dall'immediato ricordo, che muove verso un manierismo che si esaurisce nelle cose che guarda e che in tanto è valido, in quanto nasce dalla riflessione diretta.

I personaggi de *I vitelloni* avevano questo di buono che sia nei confronti di Fellini che nei confronti di Flajano, erano autobiografici, erano loro le speranze deluse, le gioie, le amarezze che si rinnovano puntualmente nei giovani della provincia, di quella particolare provincia che sono i posti di villeggiatura dove i giovanotti del luogo si illudono di confondersi con il resto del mondo a contatto con i « cittadini » e rimangono l'inverno a raccontarsi le avventure d'estate. Un mondo che conta come « posizione » romantica, come ricordo o atteggiamento di uno stato d'animo, ma che non può assolvere valore di « apertura » sia pure solamente poetica. Che soluzione umana o meglio che consistenza, presentano queste figure così inquadrate? Che in provincia la vita è una morte? Così sembra: almeno che, que-

sto atteggiamento inconsiderato dei « vitelloni » che non sanno guardarsi intorno per scoprire una più profonda realtà, non venga preso a bersaglio per aprire un più ampio discorso, cosa che non sembra aver voluto fare Fellini.

La provincia resta, quindi, chiusa in quel film, chiusi le melanconie, le tristezze, i caratteri dei personaggi; senza soluzione la loro vitalità sia pure solo poetica non potendosi in nessun caso prendere la evasione di Moraldo, alla fine, come risolutiva o indicativa di una qualsiasi soluzione pratica. Resta allora ad esaminare il riflesso poetico, il riflesso crepuscolare avvertibile in quegli atteggiamenti, in quei ricordi, in quelle annotazioni per meglio farsi una idea dell'arte di questo regista.

Indubbiamente, anche se negativo o semplicemente non costruttivo il suo atteggiamento è atteggiamento poetico, e sia pure « in tono minore » la sua poesia assolve una funzione nostalgica che non manca di impegno. Non sarà certo facile a Fellini liberarsi di questa limitazione con cui sa guardare le cose. A ben riflettere anche per il suo ultimo film, questa considerazione assume un più spiccato rilievo specie se si osserva come, a momenti egregi, nel film si alternino altri talmente imprecisi e, in definitiva, malposti, che ad un certo momento si pone la domanda se non convenga a Fellini limitare i suoi temi *sempre* agli elementi autobiografici, cercando di connettere il racconto in maniera da ricavarne una più meditata morale e traendo significazioni più vive.

La strada è la favola dei saltimbanchi; ma i personaggi di Zampanò e di Gelsomina sembrano i continui riflessi di una facile letteratura d'appendice o meglio dei ricordi di certe *gags* chapliniane anche recenti — ad esempio lo *sketch* « Primavera » in *Limelight*. Non sorretta dai personaggi, la storia, è facile capire, allora decade; dilatata in uno spettacolo a trama non regge e solo in virtù di una recitazione convinta, evita di frantumarsi. La parte migliore del film resta quindi la svagata presentazione di quei personaggi, la svagata e crepuscolare immagine di una realtà intimamente vissuta dal Fellini: la impressione diretta dà al film quel certo respiro per cui si giustificano i discorsi stravaganti di Gelsomina, quel suo andare attorno all'orto a seminare pomodori, quel suo divertito modo di fare, prima appresso ai tre suonatori, e poi durante la processione, che non manca

di finezza nell'ironia. La scena del matrimonio in campagna è un esempio dell'osservazione diretta in funzione della scoperta poetica, quel nero dei vestiti nel grigio della campagna, quel rapido volare di palline tra i commensali, mentre la musica suona un mambo squallido, come pure quel senso desolato della sera quando gli sposi sono partiti: tutto ciò è vivo, poeticamente sentito e sempre, anche se in tono minore, efficacemente espresso. Così *La Strada* non sembra aggiungere nuovi elementi per la definizione di questo regista il quale è presente con i suoi difetti e i suoi pregi, con la sua vena crepuscolare e svagata, con la sua aria di irreflessivo osservatore della realtà. E non sa costruire i suoi personaggi altro che traendoli dal suo ricordo, per cui di questo film l'unico personaggio valido che gli resta, è quello della prostituta incontrata nell'osteria — *la rossa* — con i suoi grandi occhi leggermente strabici, con la sua bocca sguaiata, con i gesti precisi e ben calcolati, con la sua maniera di fare da « gran signora ». Su questa strada doveva rimanere Fellini, senza indugiarsi a elementi di racconto, forzatamente esteriori e non ben definiti come sensazioni poetiche.

EDOARDO BRUNO

Touchez pas au grisbi

Touchez pas au grisbi, nonostante la firma di Jacques Becker non è sembrato sollevarsi di molto al di sopra di un dignitoso artigianato ed è poco per un regista che ci aveva abituato all'intelligenza di un Goupi mains rouges, alla lineare semplicità di Antoin et Antoinette alla maturata esperienza populista di Casque d'or. Soprattutto in quest'ultimo film, la letteratura francese minore, la letteratura di Charles Louis Philippe e Marguerite Anoux, era colta con perfetta aderenza stilistica e la pittura impressionistica, la pittura patetica di Degas, Pissarro, Toulouse Lautrec non faceva più le spese per un decorativismo esteriore di tanti film ambientati nella belle époque ma, finalmente, assumeva un tono e una efficacia espressiva. Becker aveva il merito di aver rinnovato certi aspetti minori del gusto francese inserendoli nella tradizione con un estro ed un piglio sicuro. Con *Grisbi* la sua attenzione però sembra stata distratta: la malavita francese viene rappresentata in tono sommesso, ma con effetti da grandguignol, che qua e là disturbano proprio quell'equilibrio stilistico, principale suo merito.

Il racconto dell'amicizia sincera dei due

capo-gangsters e della loro ultima impresa, poteva avere come merito il tono riservato e dimesso con il quale era impostato, ma per questo avrebbe dovuto conservare una unità di tono disturbata, invece, dai frequenti cedimenti del testo. La storia dei due re della malavita avrebbe dovuto essere mantenuta, per riuscire efficace, su di un piano intimista, sul piano, per intenderci, del loro ultimo incontro affettuoso, in quel loro andare a dormire ripetendo i gesti di due vecchi pensionati metodici, indossando i pigiama con una certa complicità civettuola.

L'aver messo in risalto le abitudini piccolo-borghesi è l'estrema confessione di due gangsters, che amano loro malgrado la vita semplice, che vedono in questa calma abitudine, un senso perduto un amaro rimpianto. Attorno a questa trovata narrativa Becker ha invece costruito un melodramma, quasi un film da avventure con colpi di scena fulminei e in larga parte scontati. Lo sguardo sommesso e affettuoso che Becker ha voluto gettare nella malavita di oggi ha lo stesso valore dell'omaggio reso alla malavita di ieri con *Casque d'or*: ma lì ogni elemento era per sé riuscito e si inquadrava nell'insieme di un film compiuto: qui in *Grisbi* resta solo intenzione. Una intenzione che esce fuori solo a tratti e si esprime grazie ai dialoghi di un argot genuino e grazie alla interpretazione di Gabin, maturata, convinta e sicura. (Non altrettanto si può dire di lui nel corretto *Air de Paris*, altro film stanco di Marcel Carné, dove la recitazione stessa non appare più vigilata, e molte cose restano marginali e casuali. Persino la cura della composizione figurativa, è più debole che in altri precedenti film. Ma l'inizio resta stupendo e il passaggio del treno ancora addormentato e la introduzione dei due personaggi è talmente piena di vigore espressivo che la delusione ci viene incontro, quasi con rabbia).

E. B.

The Caine Mutiny

Il discorso su Dmytryck, per quanto lo si voglia semplificare, non concede di poter esprimere un giudizio senza ricordare, per forza di cose, altri film realizzati nell'immediato dopoguerra, *Anime ferite*, *Odio implacabile*, *Cristo tra i muratori*, quando una maggiore coscienza di se stesso e del suo impegno nella società, lo portava ad essere realmente tra i migliori registi d'America. Non vogliamo accreditare tesi di comodo che, riflettendo taluni episodi non edifi-

canti della sua vita morale, vorrebbero confondere tra la vita e l'arte sino a non sapere più giudicare l'opera dell'uomo, ma non possiamo di certo mancare di scorgere come, da anni, l'attività di questo regista si sia incrinata proprio su di un piano espressivo, perdendo mordente e vitalità e riducendosi in uno sfoggio di abilità senza impegno. Perciò, anche a voler dimenticare certi precisi riferimenti contenutistici, non sapremo davvero riconoscere né lo stile né il carattere in questo *Ammutinamento del Caine* (che pure è il miglior film che egli abbia diretto in questi cinque anni) che ci ridiano intatti quel suo temperamento di uomo vivo, quel suo senso umano del racconto, quell'intimismo colmo di tristezza.

Eppure la materia che *L'ammutinamento del Caine* affronta è vastissima: personaggi, caratteri, uomini — uomini rudi in tempo di guerra su una vecchia nave arrugginita — e situazioni drammatiche, sembrano fatte apposta per riscattare quel suo conformismo, per ridare aria e coraggio a Dmytryck. E la stessa maniera del racconto, per quanto diversa dal suo stile più caro, riflette nell'asciutto modo di procedere, una intenzione quasi documentaristica alla quale il colore — impiegato anonimamente — non aggiunge che schiettezza di tono. Ma lo spettacolo serrato, nervoso, punta, al di là delle situazioni ai caratteri, a questi uomini messi a nudo nelle loro più vive azioni e reazioni: al di là delle situazioni è chiaro che a Dmytryck doveva interessare di afferrare l'istinto della ribellione nell'uomo che si sente costretto da un comandante dispotico, a subire, sino a reagire nel momento cruciale quando la vita stessa di un intero equipaggio è in gioco, per l'ostinazione cieca del comandante. Ogni cosa era in mano a Dmytryck per confortarlo in questa impresa, una recitazione eccellente, una maturata esperienza, un soggetto drammatico. E, come brano staccato, il momento della decisione, quando il secondo ammutina prendendo di forza il comando della nave in pericolo, resta un esempio vivo di racconto cinematografico.

Ma a questo punto è il racconto che sembra sfuggirgli: sono i personaggi, che fino allora presentati in un certo modo e con una certa direzione psicologica, si frantumano e gli si rivoltano: il comandante, tipico esempio di un'ostinazione dogmatica, viene presentato come un povero pazzo del quale bisogna avere pietà; lo scrittore che aveva messo in guardia i suoi amici dal

comandante, come un pusillanime disposto a mutare parere per non essere coinvolto in un processo; il secondo, come un avventato ufficiale al quale solo per fortuita circostanza viene riconosciuta la qualifica di eroe.

Un modo di guardare le cose assai conformistico, dunque, che annulla il valore polemico del film, che annulla quel senso di indagine realistica che gli si era voluto dare, che annulla appunto il suo stesso carattere e stile. Non resta allora che uno spettacolo grosso, ben recitato, ben calcolato negli effetti di tensione drammatica, che ci lascia alquanto delusi con un sincero rimpianto per l'arte dimentica di questo interessante regista.

E. B.

L'intendente Sansho

Il temperamento del regista Achira Kurosawa è essenzialmente drammatico, mentre quello di Kenji Mizoguchi è prevalentemente pittorico. Così in Rasho-Mon come ne I sette Samurai l'azione invade e domina lo schermo con scatti improvvisi degli attori o con vasti movimenti di massa, ne L'intendente Sansho (Sansho Dayu) invece il panorama assume un rilievo sempre maggiore, la natura trionfa e gli uomini e le vicende stesse acquistano un senso solo in quando si fanno elementi decorativi di un quadro che li trascende.

Kenji Mizoguchi, particolarmente ne *L'intendente Sansho* che ci sembra un'opera singolarmente rispondente al suo carattere, fa sfoggio di questa sua tendenza per la quale i personaggi si dissolvono quasi nell'ambiente, vi si incorporano intimamente, ma conservando in modo misterioso, e quasi diffondendo intorno, tutto il peso della loro dolorosa umanità.

Il film ha inizio con la descrizione di un viaggio: Tamaki Taira, moglie di un governatore caduto in disgrazia, con il figlio Zushio di tredici anni e con la figlia Anju di otto, è in compagnia della fedele nutrice e tenta di raggiungere il marito. Desolate pianure, canneti intricati, steppe squallide si susseguono con un senso di interminabilità. Questa piccola pattuglia di derelitti si smarrisce nell'infinito paesaggio. La natura la domina e fin da quel momento è chiaro che in tutta la vicenda le volontà individuali non esisteranno più. La ventura degli uomini sarà eguale alla ventura degli alberi e delle cose inanimate, presa nel corso

di un ritmo lentissimo che è il corso più che millenario del mondo.

Attraverso la inserzione dei personaggi nel paesaggio Kenji Mizoguchi raggiunge l'espressione della nota dominante della sua visione della vita, che consiste appunto nello stupito riconoscimento della fatale ineluttabilità di quanto avviene e della estrema indifferenza, verso i sentimenti e la sofferenza degli uomini, dimostrata sempre da quella forza suprema ed arcana che regola dall'alto gli accadimenti.

Lo svolgimento dell'azione in tutti i film di Kenji Mizoguchi che conosciamo è straordinariamente lento; ma la lentezza sta a rappresentare questa fatalità e questa indifferenza ed è perciò una lentezza intensamente emotiva. Vi svolge il destino; è una lentezza colma di angoscia e di tragedia, della quale il regista riesce a mantenere il ritmo con estrema coerenza in ogni momento.

Una sacerdotessa denuncia la presenza dei viaggiatori inermi ed una banda di mercanti di schiavi li cattura. Tamaki è portata nell'isola di Sado e venduta ad una casa di tolleranza, mentre i due bambini sono ceduti all'intendente Sansho che si è arricchito sfruttando le sue schiere di schiavi. La scena della cattura dei viaggiatori e quella della divisione della madre dai figli sono anch'esse di una lentezza epica e fatale. Grida disperate scandiscono il silenzio ed una piccola barca si allontana su un'acqua plumbea soverchiata dalle nebbie, un'acqua senza orizzonte.

La narrazione della vita abietta di Anju e Zushio occupa poi la maggior parte del film ed il personaggio di Zushio diviene dominante. E' un personaggio di notevole vigore psicologico: ben voluto dai suoi aguzzini, il giovane schiavo diventa un loro uomo di fiducia, un loro coadiutore e si abbandona quindi ad azioni di infame violenza verso i suoi compagni di sventura: ma al tempo stesso conserva nell'animo la memoria degli ultimi insegnamenti paterni, tutti ispirati all'onestà ed alla magnanimità, ed il desiderio struggente di rivedere la madre. Zushio non ha una sua consapevole ed autonoma individualità: ma è quale le vicende ed il mondo lo hanno fatto: è veramente un elemento trascinato in questo interminabile dibuio che è l'esistenza. Anju morirà e solo più tardi Zushio, riuscendo a farsi riconoscere da un potente mediante un talismano lasciato dal padre, sarà nominato intendente nella stessa provincia dove

risiede Sansho e ordinerà la liberazione di tutti gli schiavi.

Il suo, più che un atto di protesta meditato, sarà un fatto di rivolta, uno scoppio nervoso fuori dalla volontà e dalla intelligenza, e la grande scena della liberazione degli schiavi è raffigurata da Kenji Mizoguchi quasi come un sommovimento di elementi cosmici, come una tempesta.

E dalla tempesta ancora una volta Zushio uscirà solo come un relitto. Abbandonerà l'importante carica che gli è stata affidata. Anche il padre ormai gli è morto in esilio. Un solo istinto rimane ancora vivo in lui: quello di ritrovare la madre nell'isola di Sado. E Tamaki è ancora lì, poiché tutto è lento e tragicamente naturale nella storia del mondo quale Kenji Mizoguchi la racconta: è divenuta vecchia e cieca, riesce a malapena a trascinarsi poiché il guardiano della casa di tolleranza le ha reciso le caviglie per impedirle di fuggire. Nella sua mente logorata dalle disgrazie e svanita dal tempo, quale segno di tutta la vita trascorsa è rimasto solo un'eco lontana, quella della canzone che essa cantava ai suoi figli bambini e nella quale ritornano come un funebre rintocco ed a stento riconoscibili i nomi di Anju e Zushio.

Con questo incontro della madre con il figlio, incontro stupito ed assorto, senza effusioni sentimentali, che è quasi l'incontro fra due cose deformate e consumate dagli anni, si chiude il film. La sua conclusione sta nel non averne nessuna, sta nella riaffermazione di questa legge di fatalità che domina il mondo e che è superiore all'intelligenza degli uomini.

L'intendente Sansho è un film costruito come un blocco monolitico. Le sue ampie e distese cadenze, la fusione che in esso è raggiunta fra i personaggi e il paesaggio, la gravità severa del suo ritmo narrativo, la accettazione di una superiore fatalità senza termine che in esso si afferma, non hanno mai un momento di cedimento e di rottura. Dall'inizio alla fine questa opera di autentica poesia è rigorosamente chiusa.

Achira Kurosawa è un ottimista. Kenji Mizoguchi è un pessimista; ma il suo pessimismo è tutto soffuso da un'alta serenità, da un superiore senso di rassegnazione, da un freddo disprezzo per le disgrazie della esistenza e forse proprio per questo è un pessimismo ricchissimo di umanità. E' l'umanità degli esseri vivi, ai quali le brutture e le storture ineliminabili della esistenza non tolgono mai il gusto di essere.

GIOVANNI CALENDOLI

I sette Samurai

Il regista Achira Kurosawa con la sua nuova opera *I sette Samurai* (Shichi no Samurai) non ha deluso quanti considerarono alcuni anni addietro *Rasho-Mon* come una eccezionale rivelazione.

E' questo film di tutt'altro genere: più elaborato, più composito e più ricco dal punto di vista spettacolare di *Rasho-Mon*, ma meno spontaneo, non costantemente pervaso da un profondo respiro poetico: un'opera più matura, ma meno ispirata; un film, ad ogni modo, di altissimo livello. Anch'esso narra una vicenda dell'antico Giappone; ma una vicenda della quale è partecipe un intero villaggio, un mondo popolato di povera gente.

Un gruppo di soldati sbandati ha deciso di attaccare questo villaggio quando sarà la stagione del raccolto e perciò i contadini, che già altre volte hanno subito la severità delle depredazioni, decidono di assoldare alcuni samurai. Molti di essi vagano senza occupazione, con il modesto bagaglio in spalla, miseri, ma fieri di essere i rappresentanti di una vetusta tradizione d'onore. I contadini debbono faticare per prendere contatto con i rudi uomini d'arme; ma alla fine riescono a stringere l'accordo ed intorno al Samurai Kambei si riuniscono altri sette guerrieri. Uno di essi è un giovane contadino che, affascinato dalla vita dei Samurai, vuole entrare nella loro casta ed un altro è un bizzarro tipo di « miles gloriosus » che, essendosi impossessato dei documenti di un Samurai caduto, ne ha fraudolentemente assunto la personalità. La piccola brigata, dopo un lungo viaggio attraverso le campagne, arriva al villaggio e ne preordina la difesa. L'attacco alla fine verrà e sia pure con perdite sanguinose sarà respinto. Sulle rovine recenti dello scontro il vecchio Samurai Kambei, che ha avuto una carriera sfortunata e mai è stato vittorioso, conclude che ancora una volta non hanno vinto i soldati, ma i contadini i quali possono finalmente ritornare al loro lavoro, il solo lavoro costruttivo che garantisce la continuità dell'esistenza umana.

Il film ha un inizio lento e dispersivo, che ha la funzione di offrire una descrizione dell'ambiente storico e sociale nel quale la vicenda si svolge. Ma poi il ritmo, quando si avvicinano le grandi scene della battaglia si fa serrato ed imperioso, rotto appena da qualche parentesi di distensione dedicata al racconto di una romantica storia

d'amore fra il giovane allievo dei Samurai ed una ragazza del villaggio.

Questi fugaci duetti idillici, che ricordano più da vicino la poesia e lo stile di *Rasho-Mon*, e le grandi scene di massa della battaglia sono le più belle pagine del film. Il regista Achira Kurosawa dimostra di sapere passare con un eguale senso di comprensione e di persuasione, dal racconto di una vicenda intima a quello di una storia collettiva. E' quando dopo una lenta preparazione, dopo aver gradatamente suscitato l'atmosfera di concitazione della battaglia, egli si abbandona con un senso quasi panico alla rappresentazione degli scontri fra i banditi orgogliosamente sicuri del successo ed i contadini, che all'inizio segnano con timore gli ordini dei Samurai, tutti i volti della molteplice folla in armi assumono un carattere preciso ed una fisionomia subito riconoscibile, ed anzitutto i sette Samurai. Kambei è il capo ormai deluso dall'esperienza della guerra, che ha appreso l'inutilità della fatica alla quale ha sacrificato tutta la vita. E' orgoglioso della divisa di Samurai, ma sa che essa è l'emblema di una tradizione senza vero significato. Le rimane tuttavia fedele, perché vuole scontare fino alla fine l'impegno assunto all'inizio della carriera. Impersonato con severa castigazione dall'attore Takashi Shimura, il Samurai Kambei risulta alla fine una figura di espressiva ed alta moralità. Lo sguardo malinconico ed al tempo stesso radioso con il quale egli contempla il lavoro dei contadini è vivo di sofferza umanità; altamente emotivo è in questa stessa scena la tenerezza umile e quasi sottomessa nella quale si stempera dolcemente l'indurito orgoglio del combattente. Altro personaggio di sicuro e originale rilievo è quello del falso Samurai Katsushiro, interpretato dall'attore Toshiro Mifune che già fu il bandito in *Rasho-Mon*. E' questa una figura giullaresca e paradossale, che l'attore sostiene con una recitazione violenta, colorita, ricca di scatti fantastici impreveduti. Il falso Samurai racconta impossibili avventure di guerra, promette massacri e carneficine ed in realtà è un poveruomo; ma ha la diabolica abilità di non umiliarsi mai dinanzi ai compagni e di saper costruire, attraverso una serie di continue contraddizioni e di retorici sfoghi, una sua strana forma di dignità. Egli infatti morirà eroicamente e, sul tumulto che ricoprirà il suo corpo, Kambei deciderà di porre in segno d'onore la spada dei Samurai.

Di alto lirismo è la conclusione del film

nella quale il regista Achira Kurosawa, come alla fine di *Rasho-Mon*, afferma la sua visione della vita essenzialmente ottimistica. I contadini sono al lavoro nella risaia; cantano; fra essi è anche la ragazza che si innamorò del giovane allievo dei Samurai, morto eroicamente in battaglia. La gioia è su tutti i volti, una gioia che non comporta la dimenticanza delle sventure passate, ma che anzi le assomma e le trascende in una superiore serenità dalla quale l'esistenza degli uomini è portata ad un suo più profondo significato. In queste sequenze finali Achira Kurosawa riesce ad esprimere un sentimento di solidarietà e di soddisfazione collettiva — la soddisfazione della superiore comunione che gli individui possono raggiungere nella gioia del lavoro — con una semplicità ed una immediatezza che dimostrano in lui un vero poeta delle immagini.

Dalla prova tremenda della guerra nasce una nuova società: in essa il Samurai guarda come ad una cosa sua, alla scodella di riso che gli è stata preparata dai contadini ed i contadini, che con il loro buon senso hanno saputo superare la barriera di diffidenza orgogliosa che ad essi opponevano i Samurai, sentono finalmente che la terra non sarà più loro strappata. Che cosa conta la fortuna individuale di questo o quell'uomo dinanzi alla gioia più alta di aver ricomposto la vita nelle sue proporzioni naturali? Che cosa conta che uno sia morto o sia vivo materialmente, quando il tempo è restituito al suo ritmo eterno nel quale la vita, la morte, il lavoro, il riposo sono le necessarie ed inesorabili alternanze di una successione senza arresti? La visione della collina, dove sono allineati i tumuli di quelli che caddero in battaglia, si confonde con la visione della risaia, dove i superstiti lavorano. Ed il loro canto è insieme di gioia e di rimpianto, di esaltazione e di dolore, il canto pieno della vita.

In questa sequenza finale il senso di concitazione cosmica con il quale Achira Kurosawa ha descritto le scene della battaglia trova un ultimo approdo e si placa in una giusta conclusione.

I sette Samurai è oltretutto un film importante per la grandiosità della realizzazione e per la cura infinita con la quale tutti i dispersi ed innumerevoli elementi dai quali esso risulta sono stati definiti e composti. Vaste visioni panoramiche, ritratti individuali, scene di masse, scene ristrette a pochi interpreti e di recitazione quasi teatrale, scene di battaglia, segreti idilli: tutto è stu-

diato fino ai più minuti particolari e poi riportato ad una cifra comune, che è quella del film. Musica e fotografia sono anche esse elementi sorprendenti di fusione. Ed infine deve ricordarsi in questo film, dove i volti degli attori sono infiniti, come ogni volto, anche quello di qualche umile contadino perduto nella folla, lasci un ricordo inconfondibile ed abbia un suo carattere. La comparsa anonima non esiste mai: ogni figura che si presenti sia pure fuggevolmente è quella di un personaggio scolpito a tutto tondo. Questa virtù di caratterizzazione umana e poetica è una delle grandi doti di Achira Kurosawa. Essa era pienamente visibile in *Rasho-Mon*. Ma ne *I sette Samurai* splende al grado più elevato e tende a dare il massimo rilievo e la massima chiarezza ad una vicenda che, se non fosse stata sostenuta da tanta forza di penetrazione umana, sarebbe rimasta una grigia cronaca sommersa dallo strabocchevole numero dei fatti e delle persone.

GIOVANNI CALENDOLI

La rebelion de los colgados

Traven si addice al film messicano. Forse, per il cinema del giovane paese, l'apporto che lo scrittore straniero ha dato con il copione — pur discutibile — della Rebelion de los colgados segnerà un tempo di evoluzione.

Nei film di Emilio Fernandez, che per anni rappresentarono quasi tutto il cinema del Messico, il limite più gravoso va individuato nella esilità dell'impalcatura narrativa, deficienza che si avverte persino nella perla, film derivato da un testo di Steinbeck. Nelle opere di Fernandez l'azione si svolge banalmente, di rado sorretta da invenzioni apprezzabili, e non sempre questa povertà trova il suo compenso in una affascinante freschezza e innocenza di tono; si sa bene che un altro compenso ottiene, con scambio non infrequente nella storia delle arti, dalle sontuose immagini del Figueroa. Ma le sproporzioni risultano in più casi evidenti: si ricordi *Enamorada*.

La rebelion de los colgados richiama per più versi quei film: con l'ambiente, col tema, con le stesse intenzioni del racconto, e ancora con lo stile recitativo degli attori, alcuni dei quali abitualmente impiegati da Fernandez, come Armendariz e Lopez Martinezuma. Questo rapporto lascia ancor meglio emergere i caratteri nuovi.

A cominciare dal ruolo affidato alla fotografia. Questa volta, Figueroa non predomina. Il luogo della maggior parte delle azioni, cioè il bosco di mogano, col suo ruvido intrigo, non incoraggiava le ampie composizioni barocche consuete all'operatore. Ma più che dall'ostacolo estrinseco, crediamo che la vena un poco rigonfia di Figueroa sia stata imbrigliata dalla mano ferma del direttore.

Rivediamo le belle lucidità, le raffinate sfumature pittoriche, attestanti una sapienza tecnica, oltre che un talento d'artista. Ciò che importa, però, è che mai si osservano splendori visivi eccedenti rispetto al fatto, e quindi inseriti con criterio superficiale.

Quando andò a lavorare nel Messico, Ford, il più schietto regista del cinematografo, fu trascinato da Figueroa in un enfatico formalismo. Il regista del film in esame, Crevenna, è riuscito dove mancò Ford: non è un piccolo successo.

Per il suo film, Crevenna ha potuto valersi di una scenario costruito saldamente, con una serrata continuità. Il conflitto fra gli oppressi e i tiranni, argomento obbligato delle pellicole messicane, è però tradotto in episodi di una brutalità finora non raggiunta. Per questo lato il film rivela la sua distanza dai precedenti apologhi di sapore arcaico e popolare nel gusto del sadismo, non esente d'una venatura intellettualistica, e si apparenta al *Salaire de la peur*, lo scomposto e disuguale film di Clouzot, e ai suoi derivati. Qua anche va riconosciuto il grosso errore del film: nelle scene più atroci — i tentativi di violenza carnale, il taglio dell'orecchia a un bambino, l'accecamento del padrone — si è ceduto senza remore all'effetto, ad una teatralità metallica e opaca. Quei corani ci hanno riportati col pensiero al Rito Andromico, alle più nere e totali fantasie sanguinarie degli elisabettiani. Quando l'indio vendicatore accosta il fascio di spine alle pupille dilatate di Don Acacio, quando l'aguzzino stringe nella mano l'orecchia recisa al figlio di Candido, ogni umanità è assente. E la poesia non nasce, perché non può nascere, su un terreno a tal punto arido.

Altrove, la convulsa e ardente materia dell'azione è orchestrata dal Crevenna con intima forza. Il racconto rischia ad ogni inquadratura la forzatura e l'enfasi, ma rimane asciutto e severo. E' rifiutata ogni pausa patetica. In tal senso esso è veramente attuale. Non è concepibile più, non foss'altro per gli anni trascorsi e le prove

eseguite, che il cinema messicano ostenti una ingenuità ieri dubbio, oggi falsa certamente.

E' sincera la raffigurazione dei personaggi. Fra tanti popolani che i registi di tutto il mondo ci presentano, con poca fortuna, quelli di Crevenna sono dei più attendibili; e la loro primitività non esclude una dignità. Armendariz porta la sua presenza virile, è uno scultoreo Candido Castro, illuminato in grandi tratti elementari, la giovanissima Ariadna porta anch'essa un'immediatezza d'espressione; recitano incisivamente gli attori che interpretano gli oppressori e i lavoratori. E il ritmo del film è davvero condotto a un impeto plebeo, nella successione incalzante dei tormenti e delle lotte. Riandando con la memoria alla materia della rappresentazione, ci accade di osservare quanto essa concede alla deformazione, e persino alla fantasia gratuita. E' difficile credere che i braccianti messicani, nel 1910, venissero impiccati, o per esser precisi sospesi agli alberi, per convincerli a lavorar di più. Con l'eccezione delle sequenze debordanti che si sono accennate, Alfredo Crevenna ha fatto un film vigilato e coerente: La *rebelion de los colgados* rivela una personalità vicina a maturarsi. E lascia sperare anche, ciò che non importa meno, un definitivo progresso dell'arte cinematografica in Messico.

MARCELLO CLEMENTE

El rio y la muerte

Anche se l'opera di Luis Buñuel in questi ultimi anni si è alquanto commercializzata, perdendo quel carattere «maudit» che l'aveva contraddistinta, non si può, comunque, negare che qualcosa del suo mondo poetico, che si riallaccia più direttamente alle esperienze dell'*Age d'or*, è restato, soprattutto quel suo modo di vedere le cose con una ironia e senza indulgenza, quello spietato cinismo dimentico di ogni interesse per l'uomo. Questo carattere «nero», si riscontra continuamente, anche nei soggetti più banali, è quasi un carattere inconscio, un riaffiorare di un gusto tutto particolare, di un modo di vedere le cose, spietato e senza pudore. Sono come le aspirazioni riposte che finiscono con l'essere lo stile di un uomo, le sorgenti di certi atteggiamenti per cui le proporzioni e dimensioni poetiche di *Los Olvidados* sono sempre quelle di *Le chien andalou* e queste, in definitiva,

le stesse di *Terre sans pain*, «documentario» di una infelicità umana.

Dunque cinismo, che è freddezza nei riguardi dell'uomo, anche se per quest'ultima delle tre opere, qualcuno ha creduto opportuno parlare di un impegno sociale. Ma in realtà, il suo interesse per la condizione umana è sempre assai relativo: la sua è una posizione sostanzialmente negativa nei confronti dell'uomo; ed è una sorta di giudizio pessimistico il suo voler far spettacolo delle brutture e delle stesse infelicità, un compiacimento, anche se, un interesse tutto surrealista per l'uomo, lo rende talvolta fedele interprete degli istinti più vivi.

Un discorso su Buñuel, è chiaro, non rientra in questa sede qui; è sufficiente comunque aver posto in luce questo suo carattere, per meglio inquadrare lo spirito di questo recente *El río y la muerte*. Buñuel stesso, parlandone, ha detto: «C'est sur la mort à la Mexicaine cette "mort facile"... vous savez quand un homme meurt, les gens sont-là qui fument et boivent des petites verres d'alcools... la vie est très peu de chose, la mort ne compte pas. Dans le film il y a sept morts, quatre enterrements et je ne sais plus combien des veillées funèbres». In questa rapida sintesi c'è il cinismo che deriva dall'aver assorbito come modo di vivere l'esperienza di certa avanguardia, più portata a rappresentare dell'esistenza quei motivi che maggiormente interessano esteticamente, e senza riflessioni umaniste. La storia del film in questione è didascalica, è un *pamphlet* contro quella spirale che è, la vendetta, per cui difficilmente si riesce a porre termine alle uccisioni familiari, dominate dal motivo d'onore. Ma la storia è un pretesto, e un pretesto assai debole che dà vita ad un'opera, in definitiva, mediocre: il film vale solo per i dieci minuti in cui davvero questa morte «alla Messicana» acquista un rilievo espressivo, addirittura un valore figurativo eccellente.

E' chiaro che quando si parla del valore figurativo di questo regista, si intende rifarsi al suo barocchismo esteriore, al suo gusto mistico, addirittura, dove la violenza degli istinti si fonde con l'esigenza di un temperamento crudele: ma l'assenza di pietà o di calore umano, inquadrato nel suo misticismo, lo porta, quando si parla, del Messico ad essere — per certi aspetti almeno — abbastanza fedele interprete di questo mondo, dominato dal culto della morte a freddo, della morte preludio della Resurrezione e, quindi, della vita. Stupirebbe,

altrimenti, per chi non si dispone a vedere l'anima messicana sotto questa prospettiva di resurrezione, il continuo culto dei morti, i giocattoli stessi che rappresentano scheletri umani, il significato di certe canzoni o leggende popolari che continuamente alla morte fanno riferimento. E' un ciclo che si pone nella sua completezza, un ciclo che parte dalla morte per celebrare la rinascita della vita, ma resta il fatto che è dalla morte che ci si muove, al contrario di altre credenze.

Quindi, per un film messicano questo elemento che potrebbe porsi semplicemente come dato negativo, acquista invece un profondo valore: e nel film di Buñuel è abbastanza poeticamente espresso questo clima drammatico, sono abbastanza efficacemente resi gli assassinii, le violenze, i canti e i funerali, le lamentazioni e lo spirito della vendetta che purifica appunto la morte e riapre il ciclo alla vita. E il fiume, al di là del quale gli assassini trovano scampo e al di là del quale la vendetta si arresta, è un tipico elemento che dimostra come la vendetta non ha più toni istintivi di rivalsa, ma solo i simboli di un rito che ridà pace ai morti. In questo senso anche gli elementi formali di Buñuel trovano ampia giustificazione «realista»: e la morte, i funerali, le sollecitazioni ad uccidere, e tra tutte, la visita del feretro nella casa dell'assassino barricato dall'interno, restano immagini di una antologia ideale, una antologia *nera* che si conclude con l'ironia, di quel prete armato di rivoltella, che predicando la pace, mette in atto una cautela eccessiva.

Sono elementi staccati, sono elementi che avrebbero bisogno di distendersi, di dilatarsi, per meglio prendere forma e consistenza poetica, ma che rivelano l'efficacia stilistica di questo regista, non ancora perduto al buon cinema. Un esempio, ne è ancora il suo *Robinson Crusoe* un film a colori presentato fuori concorso e che vedremo presto anche in edizione italiana, pieno di annotazioni figurativamente parlando assai interessanti e che testimonia del gusto sicuro del regista come pittore e come narratore, per aver veduto nell'argomento soprattutto una lirica manifestazione del rapporto tra l'uomo e la natura, con toni vivi e densi di calore. La solitudine, l'assenza di una vita associata e poi, l'incontro col negro, la superiorità della razza bianca, umiliata quindi in una fraternità, quasi istintiva, sono gli elementi, positivi e poeticamente ben realizzati. Si

tratta di un'opera commerciale, ma forse l'unica nella quale Buñuel si è liberato dalle remore de *L'Age d'or* e dove l'uomo è visto nei suoi lati migliori, nel senso positivo della sua organizzazione, nel richiamo ad una viva vita associata, nella completa libertà realizzata nel lavoro continuo. Un film sul quale è bene ritornare per un discorso più ampio.

EDOARDO BRUNO

Il demone dell'oro

I più significativi film nipponici proiettati nel mondo occidentale durante gli ultimi anni hanno come sfondo l'antico Giappone feudale con le sue violente lotte intestine e con le sue usanze di severità barbarica. *Il demone dell'oro* (Konjiki Yasha) del regista Koji Shima fa apparentemente eccezione: il romanzo omonimo di Koyo Osaki, al quale esso si ispira, si svolge negli ultimi decenni dell'Ottocento.

E infatti mentre i film di Achira Kurosawa e di Kenji Mizoguchi hanno un andamento epico sempre molto sostenuto, l'avvio de *Il demone dell'oro* è quello contenuto e dimesso di una cronaca. Siamo in una strada appartata di Tokio, in inverno; la neve è caduta abbondantemente. Due giovani si incontrano; lui indossa la divisa di collegiale e lei, infagottata in panni variopinti, si ripara sotto un ombrellino. E' un dialogo qualunque; ma immediatamente si comprende che i due si amano, che stanno per dichiararsi. I loro sguardi sono umidi e luminosi, colmi di una felicità ancora intatta che sta per traboccare. I loro volti, sui quali le espressioni si modulano con precisione e con delicatezza, si stagliano sullo scenario con l'incantevole levità di quelle stampe giapponesi dove i colori hanno sempre, anche dopo secoli, la umida freschezza dell'acquarello. Bastano poche sequenze per rivelare i due attori Jum Negami, che impersona il giovane Kanichi, e Fujiko Yamamoto, che è Miya. Sono due interpreti di scuola sicura, posseggono una recitazione sobria, ma espressiva. Fujiko Yamamoto, insieme con queste doti acquisite, possiede anche una rara qualità istintiva quella di riuscire ad infondere nella sua recitazione un senso di trepida e vibrante emotività, che non incide mai, ma è sempre sfiorante anche nei momenti di maggiore intensità. E' un'attrice, che, stabilite le debite propor-

zioni di spazio e di civiltà, ricorda la nostra Rina Morelli, le sue incantate sospensioni, le sue fragili tenerezze.

Miya e Kanichi, che essendo rimasto orfano e senza beni di fortuna è stato allevato dai genitori della ragazza, dunque si amano. Ma Miya è stata chiesta in sposa da Tadatsugu, che appartiene ad una ricchissima famiglia. Deve scegliere fra l'oro e l'amore. I suoi genitori sanno quanto sia forte il legame che la unisce a Kanichi ed allora, per farla cedere, la convincono che solo il matrimonio con Tadatsugu, rinsanguando le sparute finanze della famiglia, consentirà a Kanichi di continuare regolarmente gli studi e di costruirsi un avvenire brillante. Miya così decide di sposare il ricco Tadatsugu.

E fin qui il racconto potrebbe anche sembrare quello di una modesta storia borghese, perché in realtà ne ha tutti i caratteri almeno esteriori. Ma, quando Miya, in una spiaggia deserta si incontra per l'ultima volta con Kanichi e gli comunica la sua risoluzione, combattendo una straziante lotta interna, allora si introduce improvvisamente nella narrazione un elemento nuovo; un personaggio rimasto dietro le quinte si presenta in primo piano e determina da quel momento le azioni e le passioni degli altri personaggi: è l'invisibile demone dell'oro.

Avendo quasi timore di avvicinarsi troppo a Kanichi, Miya gli accenna alla richiesta avanzata da Tadatsugu ed all'attitudine favorevole dei suoi genitori. Kanichi, che ha incontrato Miya al braccio di Tadatsugu, crede che lei già lo abbia tradito e che la rottura già sia stata definitivamente decisa dalla ragazza, la quale invece si illude ancora che un'ultima via di salvezza possa aprirsi al suo infelice e contrastato amore. Lo sguardo di Kanichi ormai arde di una furia interna; la sua voce diviene metallica ed aspra; ogni suo gesto imperioso e violento. Scaraventa sulla sabbia Miya che si aggrappa disperatamente alle sue ginocchia. Continua a camminare, come se volesse allontanarsi da lei, e dimostra di non sentire neppure che Miya è congiunta a lui e che dal suo passo si lascia trascinare sulla sabbia come una creatura ferita ed incapace di reazioni. Una grande rete da pesca è stesa sulla spiaggia ad asciugare, come un sipario trasparente, e i due personaggi, vi passano dietro. E' ormai possibile seguire la loro azione solo attraverso la trama di questa grossa e solida rete che sembra quasi una inferriata. La luna, che illumina la scena,

acquista improvvisamente bagliori sinistri. Il demone dell'oro si è definitivamente impossessato di Kanichi e di Miya. Li ha fatti suoi prigionieri.

Anche il film perde il suo carattere di placido racconto borghese. Anche gli elementi di caratterizzazione cronologica, che ne collocano l'azione alla fine dell'altro secolo, si attenuano fino a scomparire quasi completamente. Ed il ritmo della rievocazione si fa — sia pure con un suo accento personale — epico e solenne, esattamente o quasi come siamo abituati a conoscerlo nei film nipponici più consueti e più caratteristici, quelli che raccontano le fosche storie del Giappone feudale.

Per vendicarsi dell'affronto subito dalla sorte, Kanichi rinuncia agli aiuti della famiglia di Miya ed abbandona gli studi. Scompare, diventa usuraio e si arricchisce smisuratamente a spese dell'altrui sofferenza. Ma l'oro non gli dà la felicità, così come non l'ha data a Miya. Una vecchia donna, che Kanichi ha ridotto alla miseria, con i suoi prestiti di strozzino, un giorno mette fuoco alla sua nuova casa appena costruita. Nell'immane rogo rimangono distrutti tutti i titoli di crediti e tutti i biglietti di banca in possesso dell'usuraio che ritorna ad essere povero. Dalla sua abitazione Miya scorge le fiamme che si levano verso il cielo diffondendo lugubri bagliori sanguigni per tutta la città. Apprende che brucia la casa di Kanichi ed accorre; ma ha la sensazione che il loro amore sia ormai per sempre distrutto e tenta allora di suicidarsi gettandosi in un fiume. Ma le acque non la travolgono; la riportano inanimata a riva e Kanichi può salvarla. Lo stesso destino che li aveva divisi, ora riunirà i due innamorati i quali potranno, poveri come erano un giorno cioè non più posseduti dal selvaggio demone dell'oro, ricostruire la loro esistenza.

Ricca di potenza drammatica è la scena dell'incendio della casa di Kanichi; ma poeticamente più pura e più suggestiva quella del tentativo di suicidio di Miya. Essa cerca a lungo indecisa quel punto del fiume in

cui il dolce digradare della riva quasi la inviti ad immergersi nell'acqua. In quell'acqua Miya vuole trovare la sua liberazione ed infatti il corso del fiume le si presenta come la soglia di un mondo affascinante, animato da un sereno splendore. Gli alberi piegano dolcemente le fronde sulla superficie delle acque che hanno un nitore perlaceo. Le alghe si intessono come un tappeto. In questa evocazione del fiume, al quale Miya rinunciando per sempre a lottare contro la vita chiede la sua salvezza, i colori divengono traslucidi, immacolati. E finalmente Miya obbedisce all'invito, si immerge, come per una purificazione. Poi si vedrà il suo corpo emergere a fior d'acqua mollemente disteso e la sua capigliatura, i suoi abiti si saranno confusi con le alghe e con i fiori, saranno divenuti della loro stessa materia.

Questa scena, che non può non ricordare quella della morte di Ofelia nell'*Amleto* di Laurence Oliver; non solo regge al confronto ma appare di una poesia più vera e più intima, sorretta come è costantemente da un'estrema castigatezza, da un commosso pudore di racconto.

Il demone dell'oro non è purtroppo una opera interamente fusa. In molte scene la ispirazione non assiste il regista ed il racconto scade precipitosamente, assume il tono squallido di un romanzo popolare. Ma quando si adegua anche interiormente ad una misura epica, quando diventa la storia di questo demone dell'oro che, trasferendosi da un'anima all'altra, tutte le livella, abbrutendole, il film si eleva alla cadenza di un racconto favoloso, che cancella interamente i segni del tempo.

Si dimentica che questa storia è quasi dei nostri tempi, che i costumi portano impressi i segni di un'esperienza tanto vicina alla nostra, e si entra in un clima rovente nel quale le passioni più elementari l'amore, l'odio, l'avidità si scontrano furiosamente per far vivere una umanità eterna ed ancora barbara.

GIOVANNI CALENDOLI

Il documentario e il cortometraggio

di

MARIO ORSONI

Ci sia permesso, anzitutto, di rilevare alla Direzione della Mostra che quella di aver, quasi d'improvviso, anticipato di più di un mese (spostandola dal consueto periodo 11-19 agosto al periodo 6-18 luglio) al Mostra Internazionale del Documentario e del Cortometraggio nonchè il Festival Internazionale del Film per Ragazzi, è stata una pensata piuttosto gratuita e inopportuna ai fini della miglior riuscita delle Manifestazioni cosiddette « minori ». Un esperimento negativo, insomma, che l'anno prossimo sarà bene non ripetere. Lasciamo pur stare il caso del Festival del Film per Ragazzi che, così spostato, è venuto a coincidere nientemeno col Congresso sul « Film per Ragazzi » di Locarno, organizzato dall'Unesco nella prima decade di luglio, con ben immaginabile danno per entrambe le manifestazioni. Ma, per voler limitarci, come Candido, al nostro giardino, è innegabile che, quando si svolgeva nella seconda decade di agosto — quasi un prologo alla Mostra « grande » — la Rassegna del Documentario beneficiava, ovviamente, di quel clima di fervido interesse e di viva aspettazione che a quell'epoca si va già formando per la manifestazione « maggiore »; così che, gli altri anni, poniamo, la serata di chiusura, quella della premiazione, cadendo alla vigilia dell'inaugurazione della Mostra « maggiore », aveva luogo alla presenza di personalità, produttori, giornalisti, critici, ecc. arrivati già da qualche giorno a Venezia in modo di poter altresì seguire almeno una parte della manifestazione « minore ». Si aggiunga inoltre che al Lido la « saison » balneare entra nel suo pieno soltanto dopo il 20 luglio e che nella prima metà di questo mese l'interesse dei tecnici e degli « aficionados » del Cinema è polarizzato dal Festival di Locarno; si aggiunga ancora la scarsa pubblicità con cui è stata annunciata la Manifestazione nonchè, per soprammercato il maltempo imperversante; ed apparirà logico lo sconcertante divario fra la sala degli altri anni, gremita di tecnici, di studiosi, di amatori, di critici, di villeggianti ed anche di spettatori normali, e la sala di quest'anno, squallidamente semideserta che troppo... spaziosamente ci accoglieva, quasi iniziati di una esoterica setta! Al passivo della V (ma in realtà settima) Mostra del Documentario e del Cortometraggio bisogna porre, a parte l'assenza della Russia e della Cecoslovacchia che l'anno scorso avevano esposto « pezzi » interessanti e pregevoli, soprattutto, al solito, l'eccessiva quantità di pellicole men che mediocri o assolutamente insignificanti che, sempre in misura minore rispetto alla scorsa edizione, hanno tuttavia stipato e congestionato oltremodo le programmazioni (in media quattro ore di proiezioni quotidiane!). Per esempio, « pezzi » come « Costarica in Middle America » (Costarica) o « Aggio ciudad blanca » (Bolivia) difettavano di quel minimo di perizia tecnica che, per l'ammissione ad una Mostra, dovrebbe esser lecito pretendere anche da Paesi cinematograficamente alle prime armi; e, viceversa, è inconcepibile che da un Paese cinematograficamente (e soprattutto documentaristicamente) « adulto » come l'Inghilterra venga, tra l'altro, esposto un documentario indecorosamente pedestre e banale quale « The way of a ship » o che un Giappone (1) oggi in primissima fila nel campo del film a soggetto, pur di fare in qualche modo atto di presenza anche nel campo del documentario, invii un lavoro zoologicamente

(1) Nel '52 il Giappone aveva inviato « Tetsuo ni ikisu » un realistico, sobrio, incisivo cortometraggio dedicato alla quotidiana fatica dei ferrovieri.

risaputo e filmicamente piatto ed anonimo come « Vita naturale delle scimmie ». A quando, dunque, la più volte auspicata istituzione di un comitato di « esperti » autorizzato dalla Direzione della Mostra a rifiutare quelle opere che ritenga prive di ogni significato sia artistico, sia tecnico, sia culturale?

ITALIA

Il buon livello medio della nostra cinematografia scientifico-divulgativa — che così bei saggi ci dette l'anno scorso — è stato confermato da lavori come « La metamorfosi della libellula » di Alberto Ancillotto (2) e « Il re dello stagno » di Lando Colombo, ambedue fotografati in un ottimo ferraniacolor. Tuttavia l'Ancillotto questa volta ci ha dato un po' meno di quel che opere come « La Mantide religiosa » (1952) ed « Il pantano » (1953) autorizzavano ad aspettarci da lui: eccellenti nella prima parte che ci svela tutto il ciclo della vita delle libellule dallo stato larvale alla condizione di insetto, questo cortometraggio difetta un po' di estro e di fantasia nella seconda parte, cioè nella descrizione dei leggiadri voli delle elegantissime libellule lungo le rive dei ruscelli, nei silenti meriggi. Insomma, ci pare sia un po' mancato all'Ancillotto quel dono di equilibrio che ne « Il pantano » armonizzava esemplarmente il rigore scientifico e l'invenzione descrittiva. Un siffatto equilibrio non è mancato invece ad un altro cineasta-esploratore, Lando Colombo che ne « Il re dello stagno » descrive con scientifica esattezza ed, al contempo, con pittoresca vivezza ed agile, arguto umore, la vita e le abitudini di quell'animale brutto ma simpatico che appare il rospo a guardarlo da vicino. Unico neo de « Il re dello stagno », come in altri nostri documentari, qualche forzatura, nel commento parlato, superfluamente tesa all'effetto volutamente spiritoso. D'impostazione e tono rigorosamente scientifico — come esigeva la materia stessa — ma espresso in un linguaggio visivo cristallino e divulgante è « Il plancton » in cui Romolo Marcellini (il regista del pregevole film « Sentinelle di bronzo » (1937) e dedicatosi ormai da anni al documentario), impiegando con acutezza le risorse della microfotografia e della cinematografia microscopica, ci mostra la ricchissima flora planctonica che vive nelle monumentali fontane di Roma, nelle acque delle marrane dell'agro Romano e dei laghi laziali (3). In tutt'altro campo, una menzione particolare merita « Dolce Lombardia » di Guido Guerrasio (musica di Gino Marinuzzi jr.): avvalendosi di un delicatissimo ferraniacolor (fotografia di Dallamano e Gianini) e di una pacata andatura di immagini, il giovane e valente documentarista ci dà un'interpretazione struggentemente crepuscolare e poetica della breve estate di San Martino nella pianura lombarda, quando i contadini della bassa preparano i campi per l'ormai imminente inverno; e gli ultimi raggi del sole conferiscono una melanconica, languida grazia a quei suggestivi paesaggi.

La « squadra » italiana era inoltre completata da « pezzi » di minor pregio e rilievo ma comunque di decorosa ed egregia fattura: « Terre antiche » di Giacomo Pozzi Bellini (fotografia in ferraniacolor di Fulvio Testi, musica di Virgilio Chiti), chiara evocazione della vita di Ostia antica, Pompei ed Ercolano, mediante una ricognizione fra quelle rovine ed un'attenta indagine fra le suppellettili e gli oggetti di quel tempo raccolti nei Musei; « L'occhio c'inganna » (soggetto e regia di Ricci e Romano; fot. di M. Sallustio, musica di A. F. Lavagnino), brillante ed efficace lezioncina sulla fallibilità dell'occhio umano e sulle varie applicazioni che ne ricava la scienza; « Noi bastardi » di Giorgio Ferroni (fotografia in ferraniacolor di Giorgio Merli, musica di Pippo Barzizza); « Cavallo d'oro » di G. L. Polidoro, corretto « reportage » in ferraniacolor sulla vita e sullo spirito degli archeologi; « Agguato all'alba » di Nino Scolaro (fot. in ferraniacolor di Pippo de Mitri, musica di Vincenzo Manno), gustoso elzeviro in celluloidi (ci ha richiamato alla memoria certe limpide pagine venatorie di Eugenio Barisoni...) su una giornata di caccia in palude; « Acquedotto campano » (fot. in ferraniacolor di Rino Filippini, musica di V. Chiti), ultima testimonianza delle egregie qualità ed attitudini filmiche del recentemente e prematuramente scomparso Corrado Dragoni, dotato e promettente giovane documentarista che

(2) La fotografia de « La metamorfosi della libellula » è curata dallo stesso Ancillotto, la musica da Giuliano Pomeranz.

(3) La fotografia de « Il plancton » è dovuta a Vittorio Albati; la musica a Roman Vlad.

su questa rivista, lodando il suo cortometraggio « L'attimo si è fermato », avevamo segnalato giusto un anno fa.

FRANCIA

La Francia, pur non avendo esposto neanche quest'anno un « pezzo » d'eccezione come, poniamo, il singolare « Images pour Debussy » di Jean Mitry che ammirammo nel '52 (4) è stata comunque rappresentata da un « complesso » assai dignitoso. L'opera migliore è stata forse « Egypte eternal » di Marc de Gastyne (fot. in eastmancolor di Henri Decae). Sceglierlo le inquadrature, muovendo talvolta la macchina e ritmando le sequenze con personale sensibilità, il de Gastyne riesce davvero a comunicarci una sua visione poetica dell'Egitto ed a ricavarne da una penetrante ed ispirata ricognizione nell'interno delle piramidi, tra le rovine di Kamac e Luxor, nelle sale del Museo del Cairo, nelle sontuose stanze già abitate da Faruk, la suggestione ed il senso di tutto il ciclo storico di un Paese: l'epoca antica della splendida, affascinante civiltà, poi il declino, le invasioni straniere, il melanconico seppure fatale crollo della secolare, decadente monarchia, quindi l'aura fremente, giuliva e primaverile diffusasi all'avvento di Naguib ed il suo impegno di riscatto nazionale e sociale, le speranze suscitate nella popolazione, l'accentuato fervore, l'alacre, modernissimo ritmo di vita al centro del Cairo; e, in contrasto a tutto ciò, lontano, nelle campagne, ecco il Nilo continuare immutabile il suo corso, bagnando villaggi rassegnati ad una fatalistica inerzia e ad una secolare miseria. Un altro « pezzo » notevole è « François, le Rhinoceros » di Robert Alexandre (in eastmancolor, musica di Joseph Kosma, commento di L. Galey e H. Charpentier). François è una creatura tanto brutta quanto simpatica, un commovente rinoceronte che ci racconta come, un brutto giorno, nella vasta savana del Kenia, a causa della sua giovanile imprudenza, sia stato catturato dagli uomini e da questi confinato, qui in Europa, dietro un recinto di uno Zoo, per divertire bambini e grandi. Naturalmente la lunga rievocazione visiva del periodo della libertà e poi della cattura del rinoceronte è anche un buon pretesto per offrirci straordinarie riprese al rallentatore degli esponenti feroci e no della fauna africana colti nei loro più « naturali e schietti atteggiamenti ». Ma il pretesto o l'artificio non si avvertono punto, poiché la parte descrittiva, si fonde perfettamente con quella narrativa, in un racconto sagace ed equilibrato, animato e condotto da un ritmo sempre efficace ed avvincente. Rammenteremo per qualche tempo quei leoni che distesi, stanchi ed assonnati, nel meriggio equatoriale, furtano la presenza di gazzelle nei paraggi, rimangono per po' penzolanti tra l'istinto aggressivo della preda e l'indolenza propiziata dall'ora, ed alla fine, vinti dalla pigrizia, riprendono la beata siesta interrotta...; ma ancor più a lungo rammenteremo l'espressione angosciata del povero François quando avverte farsi sempre più stringente ed inesorabile l'insidia e la morsa tesagli dagli uomini, la sua corsa forsennata e magnifica, il suo vano, disperato dibattersi quando il laccio ormai lo rinserra irrimediabilmente...

Tra gli altri lavori esposti dalla Francia signaleremo: « Les forceurs de banquise » di Edmond Tranin, documentario efficace e suggestivo sui rompighiaccio finlandesi; « L'architect maudit » di Pierre Kast, intelligente rievocazione dell'opera e delle aspirazioni dell'architetto Claude Ledoux, una specie di Le Corbusier del secolo decimottavo; « Richelieu » di Jean Vidal, profilo sobriamente apologetico e dignitosamente divulgativo — composto mediante il consueto montaggio di vecchie stampe, dipinti, ecc. — del grande statista, vero artefice dell'unità francese; « La plus vieille amitié du monde » di Jean Perdrix (fot. in gevacolor di Jean Leherissey, musica di Camillo Sauvage) gradevole omaggio all'amicizia che da secoli lega il cavallo all'uomo; « Martin et Gaston » (sistema Kodachrome), bizzarro quanto piacevole disegno animato di Henri Gruel; infine, « Les deux visages du Sahara » di Jean Leherissey (musica di Marcel Landowsky). Jean Leherissey — che ha anche curato personalmente, con persuasivi risultati, la fotografia in gevacolor — ci manifesta il sorprendente divario tra la Colomb-Bechar di trent'anni or sono, desertica, squallida (« uno scatolone di sabbia » avrebbe detto F. S. Nitti) e quella di oggi, una città industriale in

(4) A proposito di « Images pour Debussy », cortometraggio ingiustamente (come altri, del resto) pressoché sconosciuto in Italia, cfr. MARIO ORSONI, « Il film documentario e scientifico » ne *La Fiera Letteraria*, A. VI, n. 38, 21 settembre 1952.

pieno fervore. Mentre nelle sequenze descrittive l'immenso, pauroso eppure affascinante squallore del deserto (sebbene si tratti di una materia sfruttatissima anche nel film a soggetto; basti ricordare i testi classici: «Atlantide» di Pabst, «La pattuglia sperduta» di Ford, «Lo squadrone bianco» di Genina) il Leherissey ha ottenuto una certa suggestione (5), nelle sequenze dedicate alla dissodazione ed allo sviluppo industriale è caduto in più di una iterazione nonché in qualche amplificazione rettorica.

GERMANIA, OLANDA E BELGIO

La Germania s'è collocata senz'altro nelle prime file grazie a «Der Goldene Garten», notevole documentario a lungometraggio realizzato e fotografato (in agfacolor) da Hans Domnick. A questo ampio «reportage» davvero di classe dedicato alla California, che nell'edizione italiana si chiamerà, sembra, «O. K. America», saremmo tentati, sull'abbrivo dei titoli di libri felici e fortunati come «Amusante Amerique» di Jean Giradoux, «America primo amore» di Mario Soldati, «America amara» di Emilio Cecchi, di attribuire un titolo forse più conveniente: «America dolce-amara». Infatti ciò che distingue il punto di vista del Domnick, il criterio con cui egli ha osservato e ritratto il Nuovo Mondo consiste in un atteggiamento del tutto alieno da ogni tendenziosità, da ogni partito preso: sia da quello apologetico, sia da quello denigratorio. Ed eccolo così mostrarci con schietta ammirazione (accentuata forse da quel particolare gusto del «kolossal» tipico dei tedeschi) il famoso parco di Sequoia coi suoi alberi immensi e, più ancora, quella sorprendente conquista tecnica che è il ponte sospeso di S. Francisco o le vie di Los Angeles diuturnamente percorse da centinaia di automobili senza che si verifichino incidenti (che a tutta prima sembrerebbero inevitabili) grazie ad una straordinaria disciplina stradale; ed eccolo poi svelarci con cordiale ironia di vecchio europeo gli aspetti più curiosi e sconcertanti di certo americanismo, l'americanismo dell'ultrastandardizzazione, della superorganizzazione collettivistica, della fretta e del dinamismo degeneranti — almeno per la nostra sensibilità — in un ritmo di vita troppo rigidamente conformista e meccanico: villini che a causa dell'estendersi dei grandi parchi automobilistici, devono traslocare in plaghe meno battute e (potenza dell'organizzazione!) vengono quindi divelti dalle fondamenta, tagliati a pezzettini, caricati su di un autocarro e quindi ricomposti e riedificati in località più tranquille. E la colazione — durante una brevissima sosta — degli affaccendatissimi uomini d'affari seduti in automobile, serviti all'uopo da graziose cameriere fornite di vassoi con rampini; e certe chiese che, pur di attrarre i fedeli, non disdegnano, a costo di porsi sullo stesso piano dei teatri di riviste, di ricorrere alle più profane (e pacchiane) segnalazioni luminose! Ma ecco che, dopo sì tesa disciplina e sì conformistico livellamento, i bravi californiani danno sfogo ai loro nervi troppo a lungo costretti e «liberano» per un po' il loro intimo, atavico animo di «pionieri», animo audace, ma anche anarcoide, allegro ed esuberante, assistendo a spettacoli elettrizzanti come la corsa di vecchie automobili o il gran «rodeo» con gli eterni, arditissimi cow-boys alle prese con cavalli selvaggi e con tori furienti... Tutti questi motivi ed impressioni ci sono comunicati dal Domnick in un linguaggio filmico lucidissimo, vivo, talvolta scattante: inquadrature sicure e strettamente funzionali, montaggio puntualissimo, rapporto esemplarmente dosato ed efficace tra i rumori realistici ed il commento musicale (dovuto all'ottimo Wolfgang Zeller).

L'Olanda si riallaccia, in certo modo, alla sua fausta tradizione documentaristica (Joris Ivens, Gerard Rutten) con «Lekko» (6) di Herman van der Horst, poemetto piscatorio tutto risolto in un fortemente espressivo montaggio di immagini e di suoni: una cosa assai ispirata, quantunque nella seconda parte (la raccolta del pesce) sia forse avvertibile un certo eccesso di espressione e di tecnica. Ma l'Olanda si è fatta onore anche nel campo del disegno animato, soprattutto con «Light and mankind» (in gevacolor) di Jan Coolen, un

(5) A tale suggestione contribuisce però, in certa misura, anche la citazione — cui dichiaratamente e, d'altra parte, abilmente è ricorso il Leherissey — di talune sequenze de «La Croisière noire» (1927-29), il celebre documentario di Léon Poirier sulla spedizione Citroën attraverso il Sahara.

(6) «Lekko» è stato presentato fuori concorso, essendo già stato presentato al Festival di Cannes.

vivacissimo e suggestivo «excursus» nel tempo dei rapporti dell'uomo colla luce dalle lucerne ad olio fino all'invenzione di Edison ed alle lampade fluorescenti; il tutto — senza ricorrere al commento parlato —, rinforzando le argute e concise rappresentazioni figurativo-ritmiche con un esemplarmente adeguato commento musicale composto all'uopo da Georges Auric. Infine l'Olanda s'è distinta pure nel campo del film medico-chirurgico con «Un caso di epilessia focale» (fot. in kodachrome) di A. G. de Vet e O. Manius.

Il Belgio, altro Paese di egregie tradizioni documentaristiche (Dekeukeleire, Cauvin, Storck), ha figurato abbastanza dignitosamente con «Les sons retrouvés» (fot. in geva-color) di Mili Deroiry, che ci rivela, con una certa sensibilità, il particolare fascino emanante da antichi strumenti musicali raccolti nel Museo strumentale del Conservatorio Reale di Bruxelles.

INGHILTERRA, SUD AFRICA, CANADA', AUSTRALIA

Giusto un anno fa, su questa rivista, nello stendere, come oggi, il resoconto panoramico della Mostra del Documentario e del Cortometraggio (7), notavamo che «l'Inghilterra, la quale pur vanta una mirabile tradizione documentaristica (Grierson, Rotha, Cavalcanti, Wright, Watt, ecc.), non ha, evidentemente, ancora superato quella crisi di ispirazione in cui si trova invischiata ormai da qualche tempo ed anche quest'anno ha presentato quindi un gruppo di opere tanto nutrito nella quantità quanto mediocre nella qualità». Parole valide, purtroppo, anche per la Mostra odierna, dove su quattordici «pezzi» esposti dall'Inghilterra, soltanto due sono degni di menzione: il «Tursday's Children» (I bambini del giovedì) di Guy Brenton e Lindsay Anderson, i quali, con tocco attento, sobrio e sensibile ci descrivono come, in appositi istituti, i bambini sordomuti vengano educati a comprendere le parole altrui, osservando il movimento delle labbra, e «The Power to Fly» (La forza per volare) di Bob Privett e Digby Turpin (fot. in technicolor, musica di Benjamin Frankel). «The Power to Fly» non è un documentario, bensì un cortometraggio che, mediante disegni animati e modellini, ci illustra, in forma svelta e gradevole, la storia dell'aviazione dagli studi leonardeschi ad oggi. La crisi della scuola documentaristica britannica è però meno grave di quanto possa sembrare a tutta prima, se è vero, come è vero, che la bella tradizione incomincia ad operare ed a fruttificare nei vari «dominions» dell'Impero.

Alludiamo al Sud-Africa che con «More Precious than Gold» (Più prezioso dell'oro) di Emil Nofal (fot. di Frank Dixon) dedicato alla lotta contro l'erosione nel Transvaal, ci ha dato un saggio di buon giornalismo cinematografico dove, seppure forse in forma un po' scolastica, sono avvertibili gli insegnamenti della corrente documentaristica inglese (nettezza d'inquadrature, misura e vigore del montaggio, felice impiego dei rumori realistici). Alludiamo ancor più al Canada che ha riscosso un bel successo col cortometraggio «Coral» (Coral, cavallo selvaggio) dell'oriundo inglese Colin Low, (fot. di Wolf Koenig), un davvero ispirato poemetto filmico che, in perfetta, poetica, toccante fusione fra immagini e musica, ci «canta» la breve storia di un cow-boy e del cavallo selvaggio che egli riesce a domare. Alludiamo infine all'Australia che si è imposta col lungometraggio «The back of beyond» (Oltre l'orizzonte) di John Heyer (fot. di Ross Wood e Keith Loon, musica di Sydney John Kay), «reportage» di gusto realistico sul difficile, impervio, aspro viaggio che bravi e coraggiosi postini devono compiere ogni quindici giorni, su di un vecchio autocarro sconquassato e traballante, da Marre (Australia del sud) a Birdsville (Queensland), cioè lungo una distanza di quasi cinquecento chilometri, attraverso deserti di sabbia e di pietra esposti a tempeste e ad inondazioni. Mediante una spontanea ricchezza di osservazioni talora commosse e talora argute, inquadrature essenziali articolate da un montaggio tanto opportunamente calcolato e ritmato quanto poco vistoso ed appariscente, un felice avvicinarsi di musica e di rumori realistici, l'Heyer — ex allievo ed assistente di Harry Watt —, pur indulgendo forse qua e là a qualche iterazione non necessaria, è riuscito, in sostanza a renderci, con felice, pungente naturalezza, il senso profondamente epico ed insieme, disadornamente quotidiano di quel duro viaggio; egli ha saputo insomma compiere, grazie

ad una ispirata e sottilmente personale coordinazione del materiale « girato », l'arduo ed agognato trapasso dal documento alla narrazione, dalla nuda e cruda « registrazione » dei fatti, cioè dalla « cosa vista », all'interpretazione, alla testimonianza pensata di essi, cioè alla « cosa vissuta ».

STATI UNITI

Per gli Stati Uniti, parimenti che l'anno scorso, si potrebbe suppergiù ripetere il medesimo discorso già fatto per l'Inghilterra (e senza il compenso britannico di « far scuola » e di fornire uomini ad altri Paesi). Anche i nord-americani, infatti, caduti in una crisi forse ancor più oscura, sembrano aver perduto ogni contatto colla loro illustre tradizione documentaristica: la tradizione non solo del grande Flaherty, ma anche di Pare Lorentz, di Paul Hoeffler e Walter Futter, di Ernst Schoelsack. Fatto sta che anche quest'anno — eccettuato lo scientifico « A is for atom » di Carl Urbano — gli U.S.A. non hanno esposto che « documentari » mediocri o al disotto della mediocrità. Documentari abbiám detto, poiché l'America ha fatto, viceversa, una figura assai brillante — come già l'anno passato con « Madeline » di R. Cannon — nel campo dei disegni animati: dando a divedere — con opericiole assai graziose quali « Unicorn in the garden », « Look who's driving » di William Hurtz, « Willage and school » di Don Tarsley, « Cristopher Crumpet » — che laggiù accanto al grande Disney altri giovani artisti — o sotto il suo influsso, o in piena autonomia inventiva e stilistica coltivano felicemente il disegno animato.

POLONIA, NORVEGIA, UNGHERIA

Fra le altre nazioni in gara (erano in tutte ventisei) meritano una citazione la Polonia per « Domani farà bel tempo » di S. M. Urbanowicz, un buon « servizio » meteorologico; la Norvegia per « La viola magica » di Michael Forlong (fot. in gevacolor di Finn Bergam), balletto fiabesco « ripreso » e montato con un senso filmico abbastanza vivo; e infine la Ungheria (che l'anno scorso si fece grande onore con l'ottimo « Dall'aura di primavera alla tramontana di autunno ») per « Herend » di A. Basilides (fot. in agfacolor di F. Bodrossy, musica di R. Sugar): elegante, morbido, seppur un po' abbondevole, omaggio — espresso con sagace, sensibile impiego del linguaggio filmico (tonalità del colore, movimenti della macchina attorno alle ceramiche, montaggio, commento musicale, ecc.) — alle bellissime porcellane, autentico vanto magiaro, che da più di un secolo vengono fabbricate nel villaggio di Herent.

MARIO ORSONI



Una scena di "Carosello Napoletano" (Lux)

GIANNINI PRESENTA IL SUO "CAROSELLO,,

Vi sono città superbe e cordiali, pigre o vivaci, meste o sorridenti, città franche e aperte e città ipocrite, città scontrose e città che si danno al primo sguardo.

Napoli è orgogliosa e socievole, sonnolenta e instancabile; ride sotto la pioggia, si tormenta sotto il sole, è capricciosa, ingenua, impudica, aggressiva: quando credi di possederla, ti sfugge con uno sberleffo, o ti sorprende, alla svolta di una strada qualunque, con un aspetto imprevisto. Napoli sa offrirsi alla prima occhiata, pur serbando gelosamente il suo segreto, che confida talvolta a chi le si accosta con amore. Distesa mollemente tra il Vomero e il Vesuvio, apre le affettuose braccia del suo golfo all'amico ed al nemico, perchè possiede l'arte raffinatissima di sapere conquistare anche il suo vincitore. L'intimo dissidio tra lo spirito ribelle di Masaniello e la conciliante malizia di Pulcinella si risolve in una sublime filosofia dalla cui vetta contempla l'alternò carosello delle dominazioni e delle liberazioni: passano i Normanni, gli Svevi, gli Angioini, gli Aragonesi, i Borboni... Napoli resta, uguale ed eterna, tra miserie e grandezze, trionfi e calamità. Sorride, applaude, sbadiglia, fischia: la vita è teatro. E Napoli è un immenso palcoscenico.

Le « voci » dei suoi venditori ambulanti sono già musica. La parola diventa subito dialogo, spesso poesia. La canzone vibra nell'aria delle sue strade, circola tra le sue case. Lo spirito della danza illumina le plastiche movenze dello scugnizzo, anima i teatrali atteggiamenti di una baruffa in piazza.

I contatti immediati con la natura generosa — in questa città in cui le porte delle case sono sempre spalancate — promuovono un'esistenza collettiva, all'aria aperta, prodigiosamente ricca di attriti umani, d'incredibili contrasti di colori e di suoni.

Ecco perchè la pittura e la musica, la parola e la danza furono chiamate a comporre ed animare il « *Carosello napoletano* ».

SILVANA MANGANO IN "MAMBO",



Un film Ponti De Laurentiis, prodotto da Dino De Laurentiis e Carlo Ponti, diretto da Robert Rossen « Mambo » con Silvana Mangano, Vittorio Gassman, Michael Rennie e con Shelley Winters e Katherine Dunham (Distribuzione Paramount)



olivetti
Lettera 22

Lettera 22

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



Silvana Mangano in «L'Oro di Napoli», un film di Vittorio De Sica con Eduardo De Filippo, Sophia Loren, Paolo Stoppa e con la eccezionale partecipazione di Totò. Altri interpreti: Lianella Carell, Giacomo Furia, Alberto Farnese, Erno Crisa, Teresa De Vita, Tina Pica, Pasquale Cennamo, Piero Bilancioni, Ubaldo Maestri. Tratto dai racconti «L'Oro di Napoli» di Giuseppe Marotta; riduzione cinematografica di Cesare Zavattini. Un film Ponti De Laurentiis, prodotto da Dino De Laurentiis e Carlo Ponti. Produttore Esecutivo: Marcello Girosi