

Sylvie et le fantôme

di C. Audiat Lara

È un film di Claude Autant-Lara, un regista sufficientemente giovane da farsi perdonare inaspettato ed errori, anche se questi rivestono carattere di capitale importanza e non si limitano alla superficie, ma incidono in profondità sull'opera.

Si tratta dunque di perdonare sulla base di alcune intenzioni dimostrate anche se immediatamente perdute; si tratta di fare ad Autant-Lara un credito del quale probabilmente è solo a fare molte volte potrà risarcire.

Sylvie è circondata da quattro fantasmi: tre falsi ed uno vero, che però presentano ai suoi occhi caratteristiche ed emozionali analoghe. I suoi fantasmi dovrebbero andare oltre la rappresentazione materiale; dovrebbero andare oltre i supposti e la presenza fisica dello spettatore; in fondo dovrebbero essere completamente diversi da quelli degli impacciati ed ebeti giovanotti che si danno da fare intorno a lei come da quelli dello stesso fantasma vero, non meno inaspettatamente rappresentato; invece è proprio da loro che trovano rispondenza e giustificazione. Si tratta insomma di un errore di proporzioni, che, portato su questo piano dove soltanto l'equilibrio può salvarlo il fatto come tale, riduce entro limiti palesemente inadatti gli ambienti e la stessa impostazione generale dell'opera.

Corrono rapporti fra Sylvie e il suo mondo. Mentre si potrebbe dire che essa ha rotto già da tempo i ponti con tutti gli altri e che infine non può, col suo piccolo problema, vivere dove vive.

Inutile aggiungere, che il mezzo tradisce naturalmente il regista costretto a dialogare in lunghi campi e controcampi le improbabili angosce e le improvvise ingenuità della protagonista e degli altri. Ad un certo momento (siamo ad una festa per il compleanno di Sylvie) si ha lo scatenarsi dei personaggi in lunghi inseguimenti che vorrebbero, si può pensare, riprendere da Clair. Truppo insistenti mal ritmati, inefficacemente conclusi.

Il fantasma vero si mescola alle stelle portando al cuore il brillante dell'anello che ha preso a Sylvie e, in un esorbitante cattivo gusto, raggiunge il cielo.

Dopo «Fantôme à vendre» di Clair e «La tendre ennemie» di Max Opulsi (cui «Sylvie et le fantôme» si ricollega per non confonderli) è necessario molto di più.

GIORGIO SIGNORINI



The Southerner

di J. Renoir

Trapiantata in America la pianta del così detto realismo cinematografico francese (o non dimentichiamo che fu Jean Renoir con «La chienne» il capostipite di questa scuola) si ha dato un frutto imprevedibilmente geniale e sapiente. Imprevedibilmente perché dopo gli esperimenti degli altri francesi, che nati dal loro clima naturale non seppero più ritrovarsi, e' era da temere che pure Renoir, l'europeo Renoir cui tanto devono non solo il cinema francese ma anche, a quanto pare, le più giovani correnti di casa nostra, fallisse alla prova e fosse da relegare fra quei molti registi che da un po' di tempo in qua non sono che un seccatolo ricordo di sé stessi.

A contatto con una nuova terra, con nuova gente e nuovi problemi, Renoir invece non si è chiuso in se stesso, non si è trincerato su vecchie posizioni acccontentandosi, come è il caso di Clair, di aridi giochi di intelligenza, ma costruendo sulle basi della sua valida esperienza europea e di nuove manifestazioni in un'opera autentica, ricca di respiro e di umore cinematografici. Un'opera che alle precedenti si aggiunge, non si contrappone, che queste completa, non fa rimpiangere.

«The Southerner» («L'uomo del sud») è la storia di una famiglia di contadini del sud-America, nel volger di un anno. Una famiglia di cinque persone (Sam, il giovane contadino, Nona, la moglie, Joe e Daisy, i due bimbi, e Granny una vecchia parente brontolosa e golosa) che per la pri-

ma volta incontriamo su una polverosa arida collina di campagna, nascosta fra alti sentagli. Un gruppo di persone sta ritornando dal cimitero dove è stata data sepoltura ad un vecchio morto mentre raccoglieva erpione. Al sopraggiungere di due vecchi automobili (con qualche piacere si rivelano questo grosso «Ford» zoppo e scassate) le persone si spostano sull'orlo della strada poi, nella polverosa, proseguono il loro cammino. Ma il piccolo Joe si è fermato, ha qualcosa in un occhio, e con lui Sam e Nona; Daisy più indietro anche la sorella, Pico, che mostra alla vecchia Granny l'ava delossima e poi la bisia che ha scoperto tra i cespugli. Così, in un delizioso susseguirsi di brevi scene che inondano lo schermo d'una calda aria mediterranea, stavamo per dire padana, ci viene presentata questa famiglia che seguirà con affetto sino alla fine del film, da quel «primo giorno d'autunno» quando sul piccolo camion carico di «tutta la casa» (la vecchia è seduta dietro, fra le materassi, sulla sua poltrona a dondolo) essa parte verso il nuovo lavoro, verso una vita indipendente e migliore, a quel giorno di un altro autunno quando nella capanna di legno, mezzo distrutta dalla forte pioggia, la vecchia racconta intorno alla stufa che fatica ad accendersi (i bimbi tutti tesi a soffiare nelle braci) mentre poi il signorino fuma ancora, simbolo di amore e di speranza. Ma Renoir non si è fermato qui; ha voluto chiudere il film con una nota più decisamente serena: Sam e Nona che riprendono, dopo la tempesta che ha danneggiato tutto quanto essi avevano creato, il lavoro nel campo; le loro figure scritte contro il cielo tornato limpido. E pensare che a ridare fiducia allo spettatore, a rompere la diffusa e dolce malinconia del film, era bastato un solo gesto di Sam; quel provare, come il giorno dell'arrivo, la solidità della piccola tettoia davanti la casa e poi quel rimettersi sotto, come allora, a sostegno, il palo che il vento aveva abbattuto. Perché in questo ogni gesto, ogni cosa assume un significato particolare, parla un suo linguaggio locale: la baracca di legno, la poltrona a dondolo, la stufa, quei sacchetti di provviste mezzo vuoti come viene l'inverno, su tutte cose animate, di cui Renoir ha dato, alla maniera dei posti inglesi, tutta la poesia familiare.

Malinconia si è detto e ci pare sia proprio qui il tono del film, la forza evocativa di scene in fondo così diverse: dalle scene di vita sul fiume con Joe che difugna nell'acqua mentre la sorella osserva, i libri sulla spalla, il padre che prepara Pesca, a quelle della lotta avvincente fra Sam e il cattivo vicino, alla baruffa nel caffè, allo spozialito dei due vecchi.

«The Southerner» non è, come troppo comunemente si dice a proposito di film «realisti», un film a tinte forti, ma ha la forza espressiva delle cose semplici e comuni. E a questo proposito si potrebbe approfondire il discorso e parlare di una evoluzione di Renoir il quale, libero da ogni preoccupazione formalistica (nessun aspro movimento di macchina vi è in questo film, nessuna angosciosa ricerca, quasi nessuna primo piano), sembra arrivare all'armonia delle sequenze grazie a una pittorialità fotografica, a un montaggio doato e pazientemente composto, e bisogna riconoscerlo, alla bravura dei suoi attori.

Tutto è semplice e chiaro. Renoir ha abbandonato quel mondo di miserabili, di declassati, di depravati che a parte «La grande illusione», l'aveva tanto attirato. Lo spirito, il senso ottimismo americano hanno agito su di lui più fortemente che non, un tempo, «le front popolari». Ma non si può isolare «The Southerner», con «adverbo un'opera a sé. Oltre alla strana figura di quel giovane contadino nevrotico, niente di Sam, crediamo che qualcosa d'altro, dalla vecchia e stanca Europa, Renoir abbia portato con sé nella giovin America, qualcosa del suo spirito, della sua sensibilità.

Come un tempo Murnau aveva in vano cercato di liberarsi, nella pace dei mari del sud, del suo intimo dramma, così oggi Renoir sente ancora dentro di sé ardere una vecchia fiamma. Soltanto che il suo è verismo, il suo gusto per il brutale si sono come placati; e' un senso di dolce malinconia in «The Southerner» e un Renoir quasi romantico.

ANTONIO MARCHI

ESPERIENZA DEL CINEMA

Pubblichiamo questo articolo che Frank Capra scrisse diversi anni fa, per l'attualità del problema e per che le stesse osservazioni possono essere mosse oggi al cinema di altro tempo.

Avete mai visto una folla di gente intorno ad un cane malato cercando di indovinarvi di quale male egli soffre? Ebbene questo è quanto mi viene in mente quando io penso a tutte le «impressioni di Hollywood» e agli articoli «che cos'è» che non marcia nel cinema» che sono stati scritti. Talvolta si dice che la causa è la mancanza di buoni soggetti, oppure che i registi sono degli incapaci; talvolta che le stelle non sono in grado di interpretare sulla oppure che i produttori sono degli sfruttatori che soffocano l'ingegno. Il cane potrebbe dire: «veramente la mala, ma non può parlare».



Tanto per cominciare io credo che le pellicole siano intrinsecamente molto più grandi di chi le fa. Io non voglio negare che l'aver creato una mentalità cinematografica in ogni uomo, donna, bambino del consorzio civile non sia stato un notevole successo. Noi abbiamo perfezionato la pellicola, la fotografia, il suono e tutte le tecniche relative al più alto grado. Perché la parola gli abbiamo dato. Ma la pellicola per se stessa, il lavoro a cui il pubblico assiste comodamente in poltrona, è ancora molto al di sotto di quello che dovrebbe essere. Noi abbiamo allestito meravigliosamente un palcoscenico per quello che potrebbe essere la più elevata delle arti, la fusione di tutte le arti; ma quando il sipario si alza noi quasi sempre diamo alla luce un abortito.

Oggi è possibile parlare per mezzo della radio a milioni di persone, ma non pochi hanno qualcosa da dire. Le case editrici sono attrezzate in modo da pubblicare infiniti di libri, ma ben pochi scrivono qualche cosa di veramente interessante. Vi sono centinaia di sette religiose per convertirsi alla Fede, ma quanti di noi seguono le leggi divine? Ebbene, nel cinematografo succede la stessa cosa. Si è perfezionato il macchinario, ma non si è in grado di consegnare la merce e quando lo dico che non si è in grado intendo dire che non si fa nulla per evitare a ciò. Noi siamo chiamati artisti da qualcuno, ma non siamo ancora degli artisti. Noi siamo come dei bambini che giocano con dei colori, che ci si divertono e si danno grande importanza per i loro sforzi puerili, senza capire quanto i Leonardo, i Raffaello e i Rembrandt hanno fatto con quegli stessi colori. Hanno poche eccezioni, nessuno di noi comprende la enorme finalità e le possibilità della cinematografia. Letteratura, storia, sociologia, e pure liriche, danza sono le nostre materie prime; una composizione di tutte le arti per il confezionamento del nostro prodotto. Ma nella storia intera dell'arte i creatori hanno avuto ai magnifici strumenti a disposizione per lavorare. Noi abbiamo un tappeto magico, ma non vi sappiamo volare sopra.

Vi sono degli enormi pesi che non permettono al nostro tappeto magico di sollevarsi ed uno di questi consiste nel fatto che tre quarti dei film fatti oggi sono realizzati perché gli studi hanno preso degli impegni per determinate date e non perché qualcuno abbia concepito veramente qualche cosa da esprimere attraverso il film stesso. I film sono venduti un anno prima di essere fatti e quindi debbono essere consegnati come merce vera e propria.

Giacché siamo sull'argomento dei pesi che ci tengono terra a terra, permettete che io ne getti via qualcuno che mi grava sullo stomaco. Io ammetto che sarebbe un miracolo per liberare dalla zavorra il tappeto magico durante il suo volo io penso che dovrebbero avvenire le seguenti strane e magiche cose:

1) gli affari si dovrebbero arrestare, trattandosi di una industria per la quale i buoni film sono molto meno importanti dei movimenti del magazzino;

2) le compagnie di produzione dovrebbero cessare dal possedere i loro teatri, per mezzo dei quali essi praticamente obbligano il pubblico pagante a vedere i loro film buoni o cattivi che siano;

3) gli scrittori, gli autori ed i direttori dovrebbero cessare di essere delle prostitute artistiche e pensare più al loro lavoro che non ai loro salari. State forse ridendo?

4) Ci dovrebbe essere un definitivo cambiamento nell'attitudine passiva dell'intera industria verso la censura. Dato che esiste una libertà di stampa, una libertà di parola, una libertà di teatro, perché non vi dovrebbe essere anche una libertà di cinema?

5) Ultimo e più importante: gli elementi creatori del nostro campo,

scrittori, attori e direttori dovrebbero rifiutare di lasciarsi costringere a firmare contratti a lunga scadenza, ed avere il coraggio di fare soltanto quei film che sentono di fare o altrimenti entrare nella industria e fare il film per conto loro.

A dispetto di tutto il cinematografo è destinato a diventare grande. Attraverso gli sforzi di uomini come Griffith, Jee, De Mille, Thalberg, Gollwyn, Selznick, Chaplin, e Disney i film si sono elevati dai lontani tempi del cinema da quattro soldi e vi sono ovunque segni inequivocabili che noi stiamo diventando consueti del fatto che il film artistico deve essere lo scopo ultimo di tutti. La profesia è scritta sul muro e per quanto in inglese la maggior parte dei produttori incominciano a leggerla.



Ciò che ci occorre sono più uomini così onesti artisticamente; scrittori con un sincero desiderio di dire qualcosa di buono piuttosto che scrivere su ordinazione; registi abbastanza onesti e abbastanza forti da produrre le loro pellicole; attori che abbiano più interesse per le loro parti che non per la temperatura delle loro piscine; meno ville lussuose e più appartamenti; in altre parole, più uomini e meno prostitute.

Il cane non è malato. Egli è soltanto disgraziato perché l'industria cinematografica è nelle mani di gente che manca della forza d'animo necessaria per affermare la loro indipendenza artistica.

FRANK CAPRA

IDEA SUL COLORE

Dopo aver visto Sangue e arena e, particolarmente, Doge Men at two worlds vorrei consigliare gli americani di non pensarci più. Fare un bel pacco, ben legato, con le macchine del technician, mettere in questo pacco tutti i disegni, brevetti, appunti che riguardano il technician; unirsi tutta la pellicola vergine esistente in technician, poi salire su un rapido occidentale e raggiunta, nell'oceano Pacifico, una zona nella quale la profondità del mare superi i duecento metri, buttare il pacco in acqua, badando che affondi immediatamente e irrimediabilmente. Dopo di che, fingere che il colore in America non esista ancora e cercare di inventarlo. Magari, acquistando brevetti tedeschi o russi. E fare una sentenza che stabilisca la pena di morte a chi, avendo detenuto clandestinamente pellicola in technician, pensa di usarne. Il solo pensiero deve essere punibile di punizione fatale. Non solo so. Ma anche gli americani, sono certo. Del resto, questa fissazione di fare la pellicola colorandola con le marmellate, mi pare veramente criminale. Per il resto, niente da dire.

GILBERTO LOVERSO

CACCIA AGLI ERRORI

Nei grandi, grandissimi giornali gli argomenti cinematografici continuano ad essere trattati dagli incompetenti. Il signor Arturo Lanocita (che proposito chi ricorda il gioco di parole di Paolo Monelli sulla citazione che il cognome del medesimo evoca?) scrivendo sul Festival di Locarno «Corriere della Sera del 29 agosto 46», a proposito del «Sogno di Bernadette», dice: «Soltanto la Sakaroff, nella Santa Giovanna...», confondendo totalmente il nome Sakaroff, ballerina russa non di primo ordine, con l'indimenticabile Ludmila Pitöeff. Come si vede nei grandi, grandissimi giornali, il cinema è ancora un gioco da ragazzi e la critica un divertimento che i redattori si scambiano con la maggior indifferenza.

Direttore responsabile
ANTONIO MARCHI
Officina Grafica Fresching - Parma

VISITATE PARMA

