

FILMCRITICA



ROMMEL

N. 10 - Dicembre 1951



Buon Natale e buon anno augura a tutti i lettori LIA AMANDA protagonista assieme a ELEONORA ROSSI DRAGO e ANTONELLA LUALDI del film «**TRE STORIE PROIBITE**» diretto da AUGUSTO GENINA - Altri interpreti sono Isa Pola, Gino Cervi, Frank Latimore, Enrico Luzi, Giulio Stival. Fotografia di G. R. Aldo - Musiche del M^o Veretti - Collaboratore alla regia: Primo Zeglio - Direttore di produzione: Peter Zlataroff - S. Electra-Produzione: Renato e Vittorio Bassoli - Distr.: Warner Bros

FILMCRITICA

VOLUME II - Numero 10

Novembre-Dicembre 1951

SOMMARIO

<i>Compleanno in borghese</i>	e. b.	163
<i>La fotografia e l'Arcadia</i>	Georges Sadoul	165
<i>Non si inventano</i>	A. L.	168
<i>Jean Vigo, una stagione d'inferno</i>	Barthelemy Amengual	171
<i>Le siècle avait douze ans</i>	Nino Frank	177
<i>« Nocturne 39 »</i>	Leon Moussinac	181
<i>La libertà dell'estetica</i>	Nino Ghelli	182
<i>Dickens e il cinema americano</i>	S. M. Eisenstein	187
<i>Prévert du Paradis</i>	Pietro Bianchi	193
<i>Il menabò di Mc Laren</i>	Gianfranco Calderoni	196
<i>Donne di Pigmaliione</i>	Alfredo Di Laura	199
<i>L'Antiaccademia: Il dito in Sicilia</i>	G. e R. Peria	203

*

Gli articoli anche se non pubblicati non vengono restituiti

Direttore: Edoardo Bruno

Direzione, Amministrazione e Pubblicità: via Saffi, 20 - tel. 587.119 - Roma

Redazione milanese: presso Rudy Berger - Viale Abruzzi, 15

Tipografia del Babuino - via del Babuino, 22

ABBONAMENTO ANNUO: per l'Italia L. 1000; per l'Estero L. 2000

Gli abbonamenti si versano sul c/c postale n. 1/33033

Spedizione Abbonamento Postale Gruppo III

Filmcritica è iscritta al n. 1803 del Registro Stampa in data 18-10-1950

Distribuzione Nazionale: Cidis

Le copie arretrate possono richiedersi con accluso vaglia postale di L. 200



IN COPERTINA: James Mason in *Rommel, la volpe del deserto*, di Henry Hathaway - (XX Century Fox)



SILVANA MANGANO nel duplice ruolo di suora e di donna di mondo nel film «ANNA» conferma il suo vivo temperamento di attrice. «ANNA» è un film «Lux» diretto da Alberto Lattuada

Compleanno in borghese

GLI anniversari sono come i fervorini in morte di qualcuno: parlano troppo di quello che si è fatto e poco di quello che si farà, e tutto ciò col tono che si assume, mettendosi gli stivaloni e indossando la divisa. Perciò conviene accennare al fatto solo come ad una cronaca, tralasciando gli auspici e le promesse: e abbandonare la divisa, per la più comoda casacca da borghese. Troppe sciagure e troppi fatti luttuosi del resto sono accaduti in queste ultime settimane, che c'è, tra l'altro, come un pudore anche agli entusiasmi e alle celebrazioni. Lo scatenarsi delle acque dei fiumi, la distruzione di città e paesi, ha ripiombato l'Italia nel buio di una guerra, dando alla gente colpita la sensazione di trovarsi nuovamente nel pieno di battaglie. Proprio mentre gli animi più diffidenti e pessimisti si davano ai presagi più neri, pensando con troppa insistenza alla guerra come fatto inevitabile, un segno dal Cielo c'è stato, ammonitore, tremendo. E la guerra è venuta, non già dagli uomini, ma dalla natura. E, se nella guerra degli uomini il nemico peggiore è proprio l'indifferenza, quell'indifferenza che ci rinchiude in noi stessi allontanandoci dalla vita, e sospingendoci verso l'odio fraterno, in questa guerra degli elementi, amica degli uomini è stata la solidarietà.

Solidarietà che in termini storici significa sentimenti comuni, affetti comuni, reazioni comuni. Virtù non innata ma acquisita nell'uomo, frutto di educazione, di scoperta di uguali interessi, la solidarietà è l'unica conquista veramente moderna del pensiero politico. Per essa l'uomo arriva alla scoperta di altri uomini, di beni comuni da difendere, acquista coscienza di sé e dei propri diritti. Nella solidarietà c'è il germe di tutto il rinnovamento artistico e morale della moderna cultura, ovvero della cultura intesa come dinamica intellettuale dei popoli. Nei regime reazionari si tenta di soffocare questa leva di unità popolare, mortificando le aspirazioni comuni e chiudendo ciascuno in un interesse egoistico fatto di alzate di spalle e di « a me non importa ». La cultura stessa allora ristagna e anche nei film non si scopre altro che il volto amorfo, banale, convenzionale di una società negativa, arretrata, spiritualmente inefficiente. Perché sempre nel cinema come in tutte le manifestazioni del pensiero, legato al fatto storico della contemporaneità ma, soprattutto, al fatto di costume e di cronaca sono presenti i valori più tipici di una società, siano essi l'ipocrisia e la convenzionalità, la storicità e la solidarietà.

Rossellini, De Sica, Visconti e Germi quando hanno avvertito questa esigenza, quando hanno scoperto questi interessi comuni sia nella lotta contro il nazismo, sia in quella contro la fame e la miseria, hanno scoperto l'uomo

nel cinema e approfondito una realtà che è realtà moderna, contemporanea, di questo mondo, che è il mondo delle rivendicazioni, delle lotte sociali, degli uomini che vogliono essere finalmente uomini liberi e cristiani.

Più volte si è detto, che l'arte deve, oltretutto, anticipare i tempi. Il tempo di *Paisà*, *Sciuscià*, il tempo di Visconti, Rossellini, De Sica, è venuto. È questo il significato dei giorni tremendi, del comune sentirsi tutti colpiti da una stessa sciagura, della solidarietà nazionale che per la prima volta ci ha visto tutti quanti riuniti.

È bastato un'alluvione, lo straripare di fiumi e di laghi, perché nuovamente tornassero lutti e dolori; ma tutto ciò è bastato anche per risvegliare la resistenza di tutti, la coscienza, la solidarietà. E quel senso moderno di saper affrontare la realtà con realismo.

Così, al fondo di un rinnovamento morale, a cui si è giunti anche dopo polemiche e dibattiti, finalmente, il realismo è entrato a far parte della vita palpitante di oggi. In arte questo realismo, chiariti i suoi termini, ha bandito per sempre quelle supine imitazioni della natura che davano al verismo d'ottocento quel carattere insensibile di rococò. Nella pratica, ha fatto riflettere gli uomini sull'importanza di ritrovarsi uniti. Lo storico di domani è avvertito: troverà nella pellicola lo specchio dei nostri tempi. Anche se da questo materiale dovrà forzosamente scartare i vari cine-giornali di attualità che molto spesso ancora si ostinano a mostrarci il volto inventato di un'epoca di balli, di maratone, di *acqua-sci* e di disgrazie curiose. Dimenticando così che, invece, questa epoca reale di rivendicazioni, di lotte, di speranze è, nonostante le apparenze, la più bella della nostra vita.

e. b.



LA FOTOGRAFIA E L'ARCADIA



H. DESIGNATORE HENRI MATISSE, FOTOGRAFATO DA LAZIERQUES E DALLEMAGNE (1964)

di

GEORGES SADOUL.

La fotografia, ha liberato la pittura dalla schiavitù della rassomiglianza. Sotto diverse forme, da un quarto di secolo cento letterati e critici hanno ripetuto questo luogo comune e qualcuno ha proposto ai pittori di erigere un monumento ai loro liberatori, Niepce e Daguerre. Tutti i fautori di questa tesi non misconoscono certi aspetti « non realisti » delle arti arabe, romane, bizantine o primitive, assai anteriori alla messa in vendita dei primi dragherrotipi, ma essi stimano che la fotografia, mostrando la realtà a buon mercato, ha spinto l'arte, da un secolo, a voltarle le spalle.

Se però era sufficiente scoprire un mezzo meccanico che copiasse la natura per determinare una tale corrente, dopo secoli che si sa prendere la forma del corpo umano, « l'arte astratta » avrebbe, dovuto trionfare nella scultura. Ma il progresso del calco nella Rinascenza coincise con quello di un nuovo realismo, e la scultura contemporanea è in maggioranza più fedele della pittura ad una visione classica del mondo.

Un mio amico scultore (1), dopo parecchi anni di scultura surrealista, volle, intorno al 1938, « ritornare alla realtà », e per lunghi mesi ricominciò dieci volte un busto, col modello dinanzi. Non riuscì ad essere soddisfatto

(1) Alberto Giacometti mi perdonerà se svelo le sue confidenze.

e volle aiutarsi con un calco. Il suo scacco fu completo. Non fu certo per questo ricalco dalla natura ch'egli poté giungere al ricercato naturalismo.

Il caso o la scelta accurata (2) possono anche dare al calco una vera bellezza. Ma bisogna essere degli autentici bestioni per accusare Rodin di aver preso l'impronta del suo *Età del bronzo* da un modello vivente. Questa sola statua sarebbe sufficiente per provare che il realismo non è una riproduzione meccanica, ma la ricreazione della vita attraverso la sua trasposizione.

La fotografia trascrive la realtà molto più imperfettamente del calco, e i suoi rapporti con la pittura sono poco considerevoli, poichè essa non può quasi far variare né la materia, né il rapporto dei valori fra di loro, e poichè non dispone ancora, nella pratica corrente, dei colori, assai differenti in ogni caso da quelli dei pittori (3).

Tristan Tzara, che cito qui a mente, diceva che i rapporti fra pittura e fotografia sono mal posti da quelli che dimenticano che quest'ultima obbedisce ad un insieme di convenzioni. Si fa la prova con un « selvaggio »: allorchè gli si presenta una fotografia, anche se sua, non la riconosce; gira e rivolta fra le mani il pezzo di carta, senza sapere « a che possa servire ».

Lo stesso « selvaggio », se si fanno su di lui altri esperimenti, si riconoscerà in uno specchio, pari all'immagine riflessa nell'acqua e che non perde il movimento e i colori. Riuscirà a comprendere un calco di cera colorata, perché la principale convenzione è allora l'immobilità della morte. E la voce del fonografo che riempie lo spazio e il tempo, lo spinge a cercare intorno la persona nascosta che pronuncia quelle parole.

Le convenzioni della fotografia sono entrate nella vita di tutti i giorni e bisogna fare uno sforzo per ricercare quelle che non sono immediatamente intelligibili ai primitivi e ai fanciulli: le tre dimensioni ridotte a due, lo spazio limitato alla superficie di un rettangolo di carta, la soppressione di ogni colore, l'inesattezza dei valori (4), l'immobilità degli esseri e delle cose, sempre in movimento nella natura, il brusco arresto delle variazioni di illuminazione, che fissa il tempo, ecc. Sotto una delle sue forme moderne, vale a dire nel cinema, la fotografia restituisce certi aspetti del reale e sarà più facilmente comprensibile per il nostro « selvaggio ».

La fotografia, da un secolo ha subito parecchi mutamenti di genere (5) e di forma; che hanno, nel corso delle loro diverse tappe reagito diversamente sulla pittura. Vogliamo qui mostrare come la riproduzione della natura attraverso le macchine fotografiche, nei loro stadi successivi, abbia potuto influenzare l'arte, in quei diversi sensi che sono ben lontani dall'aver sempre controbattuto le correnti realiste.

La camera fu alle sue origini la camera oscura del disegnatore (XV sec.). Essa condusse all'eliografia di Daguerre (1820) poi al dagherrotipo (1839). Questi primi procedimenti furono rimpiazzati dalle lastre al collodio umido (verso il 1850) prima che fosse inaugurata, nel 1880, la fotografia moderna

(2) « Lo sconosciuto della Senna », il « Torso di negra » e certe maschere mortuarie.

(3) La fotografia dispone di mezzi analoghi a quelli dell'incisione. Essa ha d'altronde soppiantato questa arte in gran parte delle sue applicazioni industriali, dove si limitava alla riproduzione di quadri, paesaggi, architetture, ritratti, ecc.

(4) Confrontando delle fotografie di quadri con delle incisioni che ne furono fatte prima di Daguerre, si prova che l'obiettivo falsa i valori percepiti dall'occhio umano.

(5) Non studieremo qui questi generi. Ma essi hanno avuto su quelli della pittura una influenza differente. E se non si saprebbe rendere responsabile Nadar della decadenza della pittura murale sotto il Secondo Impero, è per contro certo che nella stessa epoca, i ritratti dozzinali infersero un colpo mortale ai miniaturisti di ritratti.

a gelatina e bromuro. Non tratteremo qui del colore che non è ancora entrato nella pratica corrente per gli amatori e gli artigiani professionali.

* * *

La *camera obscura*, nacque con la Rinascenza e fu descritta da Leonardo da Vinci. Essa apparve nel secolo XV con altri dispositivi, nati da un nuovo studio delle leggi ottiche, e che tendevano a fissare il *punto di vista* dell'artista in un luogo dello spazio strettamente determinato.

È all'inizio della Rinascenza infatti che appare nell'arte una regola interamente nuova e che determina le leggi di una nuova convenzione, la prospettiva. Tutti gli oggetti e le figure di una pittura sono ormai guardati da un occhio unico e immobilizzato nello spazio. Questo *punto di vista* vede un mondo congelato che sarà quattro secoli più tardi quello registrato da Niepce e da Daguerre.

Per allora l'obiettivo non è che un *occhiello*, un semplice anello montato su di una bacchetta di legno. Per disegnare, l'artista chiude un occhio e guarda il modello attraverso questa apertura, che determina un punto preciso dello spazio. Il pittore riproduce ciò che vede da questo *punto di vista* su di uno schermo trasparente, primo abbozzo di quella che sarà la lastra fotografica. Questo mezzo di riproduzione diviene automaticamente un mezzo di espressione; trascrivendo le linee di fuga della prospettiva, si ottiene con questo disegno l'illusione di una terza dimensione, a spese può darsi dell'oggetto dipinto.

Giacchè l'uomo non acquista conoscenza del mondo attraverso un occhio immobile, e come inchiodato su di un muro. La posizione del corpo (e della visione) le indicazioni del tatto hanno un ruolo di capitale importanza nella nostra conoscenza del reale. E ciò spiega perchè la rappresentazione degli oggetti da parte dei primitivi è assai differente da quella che si stabilisce nel XV secolo.

Nelle miniature prerinascimentali, per esempio, una tavola imbandita è rappresentata generalmente non come un trapezio, ma come un rettangolo perfetto su cui sono posati dei piatti *perfettamente rotondi* e delle brocche *viste di profilo*. Sarebbe assurdo per un primitivo, così come per un fanciullo a cui non siano ancora state insegnate le regole del disegno, rappresentare sotto la forma di un ovale un piatto che in realtà è rotondo. Essi seguono, disegnandolo come un cerchio, le indicazioni del loro tatto e dei loro occhi, sempre in movimento e che sanno « fare il giro » di un oggetto, per coglierne l'aspetto essenziale.

Questa visione — totalmente diversa dal « *punto di vista* » prospettico — così reale che quando si tratta, non di *dipingere* un oggetto, ma di *riprodurlo*, i disegni che se ne fanno comportano dapprima una vista in piano e poi una vista di profilo, i soli aspetti essenziali compresi dai fanciulli e dai primitivi.

Nei loro disegni appaiono invero altre preoccupazioni. Se dipingono un uomo, si sforzeranno di rappresentare simultaneamente tutte le parti del corpo sotto il loro aspetto essenziale. È necessario ricordare le convenzioni dell'arte egizia? L'occhio di faccia in un volto di profilo, le spalle di fronte e il bacino di profilo, per essere tutte le membra visibili simultaneamente.

Infine i primitivi e talvolta i fanciulli ricorrono a delle convenzioni particolari per esprimere il movimento o gli atti successivi dei loro modelli. Ricordiamo il famoso cinghiale preistorico di Altamira, che ha otto zampe, immobilizzate ai punti estremi della loro corsa, e il *Saint Mitre* di Arles,

che si vede prima decapitato, successivamente che raccoglie la sua testa, e infine che cammina col capo nelle mani.

L'universale adattamento del *punto di vista* mise fine a queste convenzioni, al principio del XV secolo, per gli artisti dei paesi più evoluti. In quest'epoca la camera oscura realizzò alla perfezione la visione di un mondo visto da un occhio fisso. E fu dapprima una vera stanza oscura, rischiarata per mezzo di un piccolo foro praticato nella imposta chiusa. L'immagine del paesaggio esterno si dipingeva, rovesciata, sul muro opposto. Nel XVII secolo la camera oscura diviene una cassetta portatile, presto munita di un obiettivo.

Per utilizzare queste camere, si « ricalcava » a matita l'immagine che si disegnava sul fondo della scatola. Esse furono adoperate specialmente dagli incisori, le cui bozze multiple, ricavate da una lastra o cliché unici, annunciavano così un aspetto essenziale della fotografia.

GEORGES SADOUL
(*Continua*)

NON SI INVENTANO

Nell'ultimo numero di « Cinema » Luigi Chiarini spezza la consueta lancia contro il concorso permanente per soggetti cinematografici recentemente istituito presso il Centro Sperimentale di Cinematografia. Gli argomenti che egli espone sul piano dell'Estetica e della Cultura per dimostrare la scarsa importanza « a priori » del soggetto cinematografico nei confronti del film realizzato sono fin troppo ovvi e, diremmo quasi, banali ormai, più che alquanto.

E noi che diligentemente li abbiamo ripetutamente letti nelle varie successive edizioni di « Cinematografo », la sua opera fondamentale, possiamo dire di averli completamente digeriti. Sarà opportuno dunque assicurare il lettore che, non essendo al corrente della vita del Centro Sperimentale di Cinematografia, del metodo e dei programmi d'insegnamento, potrebbe credere in un falso orientamento contrario al buon senso più ancora che non alle posizioni più avanzate degli esteti più raffinati, fedeli all'altra cultura.

Dove, ci sembra, il Chiarini cade nell'equivoco è nella scelta dei suoi bersagli. Bisogna anzitutto precisare che l'idea e l'esigenza di un tale concorso è partita da uno dei nostri migliori registi: Alessandro Blasetti. E tutto potrà discutere il critico, in buona o cattiva fede, ma non la competenza di Blasetti, se non a patto — sia pure col diavolo — di cadere nel ridicolo.

Quanto poi all'utilità di tali concorsi, oh, non ha affermato lo stesso Chiarini (opera omnia) che « i buoni soggetti non si inventano ma si scoprono? ». Blasetti, De Sica o Trapani e Prestifilippo possono leggere i « Promessi sposi » e non scoprire il soggetto cinematografico; possono ancora leggere le cinque paginette scritte dall'usciera o dalla propria donna di servizio e scoprire un « grande » soggetto. Ed anche questa è cosa ovvia e che abbiamo diligentemente appreso dal Nostro. E allora contro chi e contro che cosa si spezzano simili lance?

A voler dar credito a tali intransigenti formulazioni teoriche tutto diviene inutile, tutto si dissolva nel mare magnum dello stato di grazia del poeta arbitro, giudice, creatore, critico di sé stesso in una sorta di onanismo cerebrale.

Ma non sostiene il Chiarini la nota formula del cinema « arte di collaborazione? ». Ed i nastri d'argento per l'assegnazione dei quali esiste un concorso permanente, ed una giuria di cui il Chiarini fa parte, a che cosa servono?

A. L.

I CINQUE SEGRETI DEL DESERTO



Regia di Billy Wilder; sceneggiatura di Ch. Brackett e B. Wilder tratta da un dramma di Lajos Biro; musica M. Rozsa. Interpreti: Erich von Stroheim, Franchot Tone e Ann Baxter - (Paramount)



L'
A
T
L
A
N
T
I
D
E

Papà Jules (Michel Simon)
ritrova Juliette (Dita Parlo)



Jean (Jean Dasté) tormentato dall'immagine di Juliette che lo ha abbandonato

JEAN VIGO, UNA STAGIONE D'INFERNO

di

BARTHELEMY AMENGUAL

Jean Vigo, benchè ogni cultore di cinema conosca il suo nome e i titoli dei suoi films, è nondimeno un artista sconosciuto. Perché egli è morto giovane, a ventinove anni, avendo girato soltanto quattro films:

A propos de Nice (1929), che dipende dall'avanguardia del muto, *Taris* (1931), documentario sul nuoto, *Zéro de conduite* (1933), e *l'Atalante*, ribattezzato dai commercianti col titolo di *Le chaland qui passe* (1934), l'unico film a lungo metraggio; perché una specie di cospirazione ha mantenuto il silenzio intorno alla sua opera, e ciò anche quand'egli era vivo. E poiché quest'opera sconcertante si è evoluta sottilmente in cinque anni, per tutto ciò gli storici del cinema non accordano che qualche rapida riga, piena di simpatia e di entusiasmo, ma sempre vaga. Essi mantengono la confusione, vale a dire le idee false, su un poeta dello schermo che alcuni vorrebbero farci passare per « maledetto ». Sentite Bardèche e Brasillach, i meno sicuri, ma i più lirici fra gli storici: « Nelle nozze caricaturali e tristi dell'inizio dell'*Atalante*, si ritrovava lo stesso cupo accento, la buffoneria tragica di questo ragazzo condannato fin dalla nascita e che avrebbe potuto diventare il Rimbaud o il Celine del cinema francese ». Passi pure Rimbaud, ma Celine...! E Carl Vincent: « Il tragico si mescolava col buffo, il patetico intimista con la caricatura. Questo singolare miscuglio rivelava una profonda umanità ». E Sadoul: « Vigo mise in *Zéro de conduite* i ricordi di una infanzia difficile, i sogni di un fan-

ciullo perseguitato. La poesia vi si mostrò di una qualità preziosa ». Nell'*Atalante*, Vigo ci commuove maggiormente quando descrive senza artifici la realtà, lo scenario tragico e avvincente dei paesaggi suburbani ». Dichiariamolo francamente: siamo rimasti sul piano dell'informazione. Quale unità si può trovare nell'opera? E' ordinata secondo un principio organizzativo, è rimasta identica a se stessa o si è invece sviluppata? Contro chi dirigeva la sua rivolta, quale fu il dramma di Vigo? Non saranno certo la critica o la storia a dircelo. Nè, tanto meno, il pubblico. « Film di un pazzo, di un gabbatore, di un malato, di un anarchico », ecco la media delle reazioni suscitate dalla proiezione di un film di Vigo in un cineclub. E, senza dubbio, questo stesso pubblico, nella sua maggioranza, ammette senza riserve la grandezza e la autenticità di un Rousseau, di un Rimbaud, di un Baudelaire, di un Mallarmé, di un Antonin Artaud, di un Van Gogh, di un Nerval, di un Joyce. Gli è che il cinema non ci ha abituati alla violenza, alla disperazione, alla sincerità nuda; salvo *l'avanguardia surrealista*, a cui d'altronde l'aspetto onirico e illogicità che ne derivava servirono da paravento e da parafuoco.

* * *

Vigo nacque sotto una cattiva stella. Claude Aveline, Francis Jourdan e Jean Painlevé ce ne hanno dato la prova. (« Ciné-Club » n. 5, febbraio 1949).

Suo padre Eugène Vigo era un libertario militante, conosciuto sotto

il nome di Miguel Almercyda, e dirigeva il giornale « Le Bonnet rouge ». Soggiornò a lungo in prigione. La madre di Vigo aveva avuto, da una precedente unione (libera, s'intende, secondo la morale anarchica), parecchi figli e si dice che ne avesse fatto cadere uno dalla finestra. Più sposa che madre, ella non si occupò molto del suo ultimo nato, Jean. Questi, trascinato in tutte le manifestazioni, interrompeva sovente i comizi con i suoi vagiti. Suo padre, in tribuna, cavava allora di tasca un biberon e contentava l'affamato. Quando, dopo una discussione politica o una serata di lavoro appassionato, i genitori e i loro compagni di lotta se ne andavano, a notte tarda, a bere un bicchiere di birra in una bettola alla cantonata, Jean Vigo veniva nel frattempo avvolto in una coperta. Imparò a camminare nel parlatorio del quartiere politico della Santé, dove, un anno egli vi ricevette i giocattoli di Natale. Scoprì il giuoco a rimpiattino nella Centrale di Clairvaux. Lasciato libero a sé stesso in una famiglia affaticata, agitata e instabile, in una casa che suo padre teneva infestata di gatti da grondaia, Vigo passava delle ore, isolato sotto una tavola, a inventare delle storie, o vivere la sua vita per sé « al sicuro dalle persone grandi ». Poi scoppiò la guerra del 1914. Il padre di Vigo, considerato dalla destra come un agente della Germania, dalla sinistra come un provocatore, per essersi improvvisamente messo su di un tenore di vita molto elevato, con vettura, alberghi, servi, amanti, in seguito ad una campagna di Maurras e del suo « Action Française », fu accusato di spionaggio e arrestato. Lo trovarono impiccato nell'infermeria della prigione di Fresnes, nel 1917. Corse voce che fosse stato suicidato dalla polizia di Clemenceau. Jean Vigo, praticamente orfano, fu messo in convitto. Secondo l'espressione di Francis Jourdain, « il figlio dell'anarchico entrava in gabbia ».

Non lo si voleva da nessuna parte. Il suo padrino dovette farlo iscrivere sotto falso nome. Messo in quarantena dai compagni, che lo chiamavano « figlio di traditore », in collegi sempre più infami. Vigo ebbe un'infanzia atroce. *Zéro de conduite* è uscito di lì. Ma anche *A propos de nice*, così pure *l'Atalante*. Vigo aveva un conto da regolare con la sua giovinezza, con quelli che avevano fatto quella giovinezza, con quelli che l'avevano permessa, con quello, se esisteva, che aveva permesso a tutto ciò di esistere. Era in conflitto col mondo, con Dio, con la società. Era in conflitto con sé stesso. Quell'adattamento, quella armonizzazione con la realtà che famiglia e scuola avrebbero dovuto dargli, Vigo doveva trovarseli da solo, o infischiarne o morire. È il cinema che glieli ha resi; e perciò il caso Vigo è importante, perché con lui il cinema diventa grande.

Data una tale infanzia, è chiaro che la sua opera riceve qualche chiarimento da una spiegazione psicoanalitica. Apro un dizionario di psicanalisi e leggo:

« *Complesso d'abbandono*: impressione falsa o vera (per quanto concerne Vigo sappiamo che fu terribilmente vera) che ha il fanciullo di essere abbandonato dalla madre. Alla base si trova il sentimento di insicurezza e il timore di perdere l'amore della madre, che lascerebbe il fanciullo solo e impotente nell'universo. Il fanciullo abbandonato riprodurrà più tardi, in virtù della tendenza alla ripetizione, questo abbandono nella vita sentimentale, professionale o sociale. Oppure, per compenso, svilupperà dei comportamenti di fuga. L'abbandono del padre può ugualmente provocare delle nevrosi ». Questo « in virtù della tendenza alla ripetizione » suona un po' spiacevolmente come un « Ed ecco perché vostra figlia è muta ». Ma rimane che fughe e abbandoni non mancano nell'opera di Vigo: abbandono del posto di sorvegliante in *Zéro*

de conduite, fuga dall'internato degli allievi rivoltosi; molto prima, preparativi segreti, con carte e piani, sotto la protezione del sorvegliante complice, di una evasione, sullo stile Grand Meaulnes o Robinson di terra ferma; e nell'*Atalante*, dopo il colpo violento, il trauma del matrimonio, quell'imbarco della novella sposa, brutale come un ratto e allucinante come se fosse sognato, l'abbandono della chiatta da parte di Dita Parlo, poi da parte di Michel Simon, la fuga nell'acqua, nella città del marito Jean Dasté disperato; l'evasione infine della chiatta verso una natura materna, compassionevole e tranquilla, simbolizzata alla fine del film dallo scivolamento rettilineo dell'*Atalante*. Fughe e abbandoni al termine dei quali Vigo e i suoi personaggi ritrovano ciò che è loro mancato: il seno materno.

Due cose sono infatti essenziali in *Atalante*. La prima è l'aspetto del microcosmo, del mondo in miniatura, che riveste la chiatta, questo « bozzolo » tiepido e chiuso, questo porto minuscolo che raccoglie la « famiglia ». La seconda, è la rimarchevole conciliazione (e ben caratteristica dell'affettività infantile), che è realizzata qui grazie alla chiatta, fra la *sete d'avventure* e il *bisogno di sicurezza*. La chiatta assolve, nei riguardi dei suoi abitatori, lo stesso ruolo dei genitori verso i loro figli. Perché i buoni genitori sanno tutto, possono tutto; con essi si può tutto intraprendere; non si rischia niente. Anche la chiatta è un battello che naviga senza posa, che promette l'avventura, ma che non parte mai. La contraddizione fra l'anima del fanciullo e l'anima dell'uomo su cui si appoggiava Baudelaire all'inizio del suo *Voyage*:

« Per il fanciullo appassionato di carte e
 [stampe,
 L'universo è uguale al suo grande appetito.
 Ah! È ben grande il mondo alla luce delle
 [lampade!
 Come è piccolo il mondo agli occhi del
 [ricordo! »

questa contraddizione si trova così superata, risolta in una nuova sintesi, che scaccia la disperazione così come l'angoscia e l'amarrezza. Nella sua stiva, Michel Simon, l'avventuriero dallo sporco passato, ma che ha messo giudizio, s'è formato una specie di Museo dell'Uomo (e della donna) che racchiude il mondo in un globo di vetro. Così, nell'*Atalante*, il mondo è grande al lume delle lampade ed è grande ancora agli occhi del ricordo.

Quella cambusa di Michel Simon ricorda sufficientemente che Vigo appartiene all'avanguardia. Il Dadaismo e il Surrealismo sono passati per quella via. E, tutto considerato, la distribuzione dei premi di *Zéro de conduite*, nel corso della quale le autorità accademiche, prefettizie e militari, confuse coi burattini della Kermesse, servono alla stessa rappresentazione di massacro e sono lapidate dai ragazzi ribelli che fuggono sui tetti, questa distribuzione dunque, è come il funerale di *Entr'acte*. Ma trovare della avanguardia nell'opera di Vigo non è volergli cercare un alibi. Vigo ci ricorda che per alcuni la rivolta dadaista, poi surrealista, fu un'avventura pericolosa, sincera e talvolta tragica.

E veniamo alla rivolta di Vigo. Bisogna anzitutto guardarsi dal correre a testa bassa verso la trappola di parole come *anarchico*, che sembra una insegna da emporio. Bisogna ricordarsi inoltre che *A propos de Nice*, libello sociale che opponeva agli oziosi della « promenade des Anglais », i quartieri poveri della vecchia Nizza, si accompagnava con un manifesto per « il punto di vista documentato », l'impegno documentaristico; che Vigo fu iscritto all'Associazione degli Scrittori e degli Artisti Rivoluzionari, la quale pubblicava « Commune »; che i suoi film infine attaccano e difendono. Attacchi contro la borghesia, spinti fino alla profanazione in *A propos*, attacchi contro le autorità, le gerarchie, la struttura sociale e i suoi meccanismi disumani, in *Zéro de conduite*; attac-

chi contro il rituale sociale e religioso (matrimonio, furto della borsetta) nell'*Atalante*; ma ancora e soltanto nell'*Atalante*, difesa della giovinezza, dell'amore del proletariato operaio e dei suoi miti (l'esotismo, la ricerca dell'amore nell'acqua), della poesia della sua vita e del suo lavoro. Soltanto nell'*Atalante*, che è il suo ultimo film, Vigo cessa di attaccare e di distruggere tutto il mondo indistintamente; prende di mira gli uni e risparmia gli altri. Egli, ha dunque trovato una via d'uscita al suo dramma.

Poiché l'aspetto sociale della sua opera non deve mascherare la disperazione, il dissidio interno di Vigo. È vero che Vigo se la prende con la società; ma la collera è così grande, il rifiuto così violento e totale che lo scopo si sposta. In fin dei conti, la sua rivolta da politica diviene metafisica. Dietro il borghese, attraverso il borghese, mostro o fantoccio che sia, egli colpisce l'uomo. È il mondo, la stessa condizione umana che Vigo non accetta. Non si salva niente dal suo terribile umorismo, dai suoi sarcasmi, niente è risparmiato in *Zéro de conduite*: né gli ufficiali, i regolari, né i fuorilegge (l'istitutore), gli irregolari, né gli adulti, né i fanciulli. Per la prima volta, lo schermo osava mostrare (in seguito, Clouzot vi si è arrischiato in *Le corbeau*) dei fanciulli senza convenzioni. Essi apparivano certamente come dei viziosi (il ritorno al collegio), molesti (i capi banda), torbidi (il ragazzo-fanciulla non sfuggiva alla pederastia del professore che per cadere verisimilmente in quella dei suoi compagni). Ma soprattutto un certo numero di temi: la cucina, il reffettorio, gli orinatoi e i gabinetti, i pesanti pompieri che si dedicavano a saggi ginnici — tutti temi legati ai corpi — denunciano il dramma fon-

damentale di Vigo: il rifiuto della carne. Per questo egli ricongiunge alla letteratura tutti questi eroi squartati, pei quali la critica ha proposto il nome di Catari (i puri). Come Swift che terminava un poema sulla bella Celia con il ritornello: «Oui, mais Coelia, Coelia, Coelia, chie»; come i personaggi di Jean Anouilh che si drizzano superbamente contro «la sporca piccola speranza» e lo sporco amore, «la vita che bisogna amare, costi quel che costi»; come le eroine di Giraudoux, gli eroi di Alain Fournier, ossessionati dal sogno di una verginità inalienabile; come Faulkner, per cui la donna, attraverso la carne, è la porta del demonio; come un Jouhandeau, agli occhi del quale l'impurità di questo mondo accusa Iddio; come Rimbaud, Dostoiewski, il Sisifo di Camus; così Vigo — condannato lui stesso nel corpo del male ereditario — se la prendeva con la condizione carnale.

Certamente l'*Atalante* non ha esorcizzato tutti i demoni carnali: rimangono ancora le unghie dei gatti eccitati dall'odore dell'amore, l'istinto sempre pronto a sbrigliarsi, la repugnante libidine e l'orrendo fisico di Michel Simon, le seduzioni del venditore ambulante; e ancora, con i gatti, la gatta e i gattini, proprio nel letto degli sposi; la carne bestiale e indifferente che non può che proliferare, sana o malata che sia.

Si indovina però che, grazie alla scelta fatta (Vigo ha optato per gli umili, i semplici, gli ingenui), per la intromissione della sensualità e della poesia — donne e paesaggi, arie di feste o di lavoro — Vigo sta per riconciliarsi con il corpo. Come Rimbaud, ormai «gli era lecito possedere la verità in un'anima e in un corpo». Ormai gli sarà possibile vivere nel nostro mondo imperfetto.

BARTHELEMY AMENGUAL



BELLISSIMA: Regia di Luchino Visconti - Direttore della fotografia: Portalupi - Musiche elaborate di F. Mannino - Interpreti: Anna Magnani, Walter Chiari, Tina Apicella. (Cei-Incom)



MARITO E MOGLIE

di Eduardo De Filippo



Eduardo e Titina sono i protagonisti di questo nuovo film dello Film Costellazione



Le siècle avait douze ans

di

NINO FRANK

J'ai passé mon enfance dans une petite ville d'Italie, au bout de la botte, une ville qui, toute blanche pendant ses huit mois de soleil pesant, sent la mer; les tomates, le vent d'Afrique, un lourd vin nouveau, et s'honore d'avoir hébergé, en 1495, le roi de France et Philippe de Commynes. Mon père, brave homme de Suisse à barbe d'ogre, avait, sur ses vingt ans, fait comme la plupart de ses compatriotes: il s'en était allé courir un peu le monde, ce qui l'avait mené, quatre siècles après le roi de France, mais moins glorieusement que lui, jusqu'à ce gros bourg des Pouilles, au bord de l'Adriatique. Destin singulier et d'ailleurs guère aventureux, quoique le gros bourg lui ait porté fortune. Il s'enrichit, et arriva tout doucement à l'âge où l'on fait des sottises. Comme il manquait d'imagination, à l'instar des hommes de sa race (la mienne), il se trouva à la disposition d'autres, qui en possédaient, et qui, eux, manquaient de numéraire.

Le plus providentiel d'entre eux fût son barbier ou son tailleur, je ne sais plus au juste, lequel, un beau jour, le persuada, le rasoir sur la gorge ou les ciseaux sur le plexus solaire, de lui prêter de quoi ouvrir une salle de spectacles cinématographiques.

C'est là, que j'ai fait mes premiers exercices de lecture devant un écran, où une série d'images virevoltantes venaient me récompenser d'avoir épelé le sous-titre. C'est que, l'on s'en doute, le jeune rejeton du commanditaire avait ses entrées dans cette prestigieuse *Sala Roma*, même en dehors des séances du samedi soir. Car, le samedi soir, l'on allait voir le spectacle en famille, dans la loge d'honneur, sous l'égide du cigare paternel.

Mon père avait le goût de l'opérette (et de ses sourires féminins), ce qui ne laissait pas de fâcher ma pauvre mère, laquelle se rabattait, avec ses déceptions, sur la comédie dramatique. Les troupes d'opérettes passaient avec la même fréquence que les comètes; les compagnies dramatiques, que les météores. Mais il y avait cinéma trois fois par semaine: je me trouvais donc mieux partagé que les miens, puisque, dans la discorde artistique familiale, les films m'étaient échus en apanage.

Ces spectacles cinématographiques étaient d'une richesse surprenante: ils ne comprenaient pas moins d'une douzaine de « pellicules », comme on disait.

La tragédie et la farce alternaient avec les scènes « d'après nature », en couleurs déjà si peu naturelles: le *Baiser de la Gloire* et *N'embrassez pas votre bonne*, ou avec des paysages de partout, à une cadence soigneusement établie d'après le cours des digestions d'avant l'ère des guerres. Le nombre incroyable d'anecdotes qui nous étaient narrées en l'espace d'une soirée me persuadait de la diversité du monde. C'est depuis ce temps lointain qu'ayant pris tout cela pour argent comptant, j'en suis venu à la conclusion que l'humanité n'a pas le droit de s'ennuyer.

Entre chaque projection, on redonnait la lumière. On la redonnait également entre une bobine et l'autre, quand le programme comprenait une « super-production », c'est-à-dire un film de sept à huit cents mètres. Il ne fallait pas que nos yeux se fatiguassent.

Ainsi, pendant quelques minutes, nous considérions-nous avec des prunelles encore éblouies, sauf mon père qui, lui, sommeillait doucement, son cigare éteint (ah! s'il avait pu voir les girls de Mac Sennett!).

Cet éblouissement, nous le gardions dans nos yeux après le « scène comique finale », qui, en deux temps trois mouvements, précédait de peu l'allègre dernière marche du pianiste, enfin près d'être dégagé de ses obligations professionnelles.

Parlerai-je du pianiste?

Il m'inspirait un respect mêlé de gêne. Je devinais qu'il appartenait à la race des parias. Je refoulai pendant longtemps l'envie où j'étais de voir le spectacle de sa place. Le jour où j'osai le faire, je découvris que les ombres de l'écran, considérées du piano, se transformaient en larves d'une minceur lamentable. Je me retournai. Béats et tassés, cinq ou six cents individus contemplaient de tous leurs yeux ces misérables fantômes. Je songeais aux glaces déformantes: les échaldas sur l'écran, les magots dans la salle. Il y avait là quelque diablerie. Je compris pourquoi le pianiste ne levait pas souvent la tête; il était amer et un peu déjeté. Mon enthousiasme trouva en lui un adversaire résolu.

Aussi m'empressai-je de retourner à ma place.

Le bruit doux de l'appareil de projection tissait autour de nous la toile où nous nous laissions engluer docilement.

Cherchant toujours à faire mieux que tout le monde, je m'efforçai, pendant longtemps, de distinguer la projection non pas sur l'écran, mais à travers le cône de lumière qui, issu de la cabine de l'opérateur, allait se river au carré de toile blanche. J'avais compris que, dans cette poussière étrange, les atomes crochus des personnages et des paysages se cherchaient désespérément, afin de s'agglomérer avant leur arrivée sur l'écran. Ainsi m'accoutumai-je à imaginer ce que l'on ne peut pas voir, et bien des malheurs découlèrent de cette découverte, — mais cela, c'est une autre histoire.

Quo Vadis, puis *Cabiria* remplissaient l'écran de leurs clameurs muettes et monumentales, en même temps que les productions absolument distinguées de MM. Decourcelle et Lavedan.

L'Art était là, paraît-il.

Ma mère, toujours attirée par le théâtre, se laissait séduire par ces simulacres dramatiques, et mon père, devant *l'Assassinat du Duc de Guise* où le gros Emil Jannings déguisé en Néron, consentait à entr'ouvrir les yeux (et à rallumer son cigare), histoire de s'instruire un peu.

Pour mon propre compte, j'avais des fourmis dans les jambes. Ces Romains, Le Bargy, les sous-titres de d'Annunzio, ne m'inspiraient pas la moindre considération. J'ai toujours été recalé en histoire... Aussi, dès ce temps, mon goût allait-il délibérément à la farce.

On n'en manquait point. Prince-Rigadin, avec son nez porcine et ses yeux de cerf-volant, — on l'appelait, en Italie, « Tartufini » (M. Petite-Truffe), — partageait mes faveurs avec un pathétique bouffon du cru, qui portait le sobriquet de Polidor, et de qui Larry Semon, sept ou huit ans plus tard, allait rappeler le style. Il y avait encore Marcel Lévesque, baptisé, si je ne me trompe, « Crétinetti » (M. Petit-Crétin), l'affreux Bout-de-Zan, Onésime et leurs émules...

Ceux-là savaient comment se conduire à l'écran. Il grimaçaient et gesticulaient, se roulaient par terre et couraient comme des fous. On comprenait, grâce à eux, que la vie valait la peine d'être vécue. Ils m'enchantèrent à tel point que la présence des autres spectateurs me paraissait importune; et, bien entendu, dès le commencement de la « pellicule », ma joie était gâtée par le sentiment qu'elle ne durerait guère. Je commençais à éprouver, en présence de leurs entretiens, la jubilation quelque peu accablée que j'éprouve toujours devant Monsieur Sinœl et l'impossibilité où je suis d'acheter et d'utiliser, pour mon usage personnel, ce miraculeux petit vieillard.

Ces joies ne suffirent qu'à mes débuts dans la carrière de spectateur fanatique.

A mesure que mes yeux s'habituèrent à la fantasmagorie des images mouvantes, ils se firent plus exigeants: mes goûts se nuancèrent.

Un beau jour, je découvris l'homme de mon cœur: Max Linder. Or, je ne m'en doutais guère, c'était le diable en personne.

Sous le couvert de « scènes comiques », il allait m'apprendre des vertus nouvelles: l'élégance, certaine désinvolture, l'esprit, le bon sens. Tout cela, je ne m'en doutais pas, c'était le style de la France. On s'en entiche, et c'est, pour un étranger, une maladie dont il ne pourra plus se guérir...

Je vais faire rire à mes dépens en lâchant cet aveu: ce n'est ni dans l'histoire de Louis XIV ni dans l'œuvre complète de Racine que j'ai découvert la civilisation française, mais dans les films de Marx Linder.

Avec la candeur ailée et ornée qui la caractérisait, cette ombre distinguée s'installa en moi et m'introduisit dans un monde nouveau.

Ma ville natale avait été visitée par Charles VIII et Philippe de Comynnes; mon cœur allait être, grâce au truchement de Marx Linder, par Gabrielle Robinne et Suzanne Grandais, dont j'appris à vénérer le charme et les malheurs, moi sur qui les peines d'amour de Lyda Borelli ou de Pina Menichelli avaient glissé comme eau de pluie sur le roc.

Avec une secrète complaisance, ma mère s'en aperçut, — mon père sommeillait toujours, — et crut que je me décidais enfin à partager son goût de la haute comédie. Comment se fût-elle doutée qu'environ à la même époque (je n'avais pas dix ans), mes yeux commençaient à considérer attentivement, sur la plage, les petites filles de mon âge, dont les boucles me rappelaient tantôt l'une, tantôt l'autre de mes idoles?

Mon amour pour le cinématographe n'a, hélas, jamais été bien pur...

J'ai encore souvenir de l'Affaire Steinheil, de la Mode à Longchamp, avec la barbe meridionale du Président de la République en teuf-teuf, de Mistinguett même, que l'on ne se fût guère attendu à voir exercer ses ravages tout au bout de la péninsule italienne, et qui présentait, si je ne me trompe, dans

des attitudes ravissantes, la jupe-culotte, dont il était beaucoup question, ainsi que de l'inconvenant tango.

Paris venait faire ma connaissance par le chemin le plus singulier. Je garderai longtemps, il est vrai, des sentiments méfiants à l'égard de MM. Alexandre et Grétilat, les mâles habituels de ces dames. Mais la ville et les belles personnes à jupes sans fin et à vastes chapeaux enchaîneront mon cœur pour toujours. (N'exagérons rien).

Le cinéma et moi avions l'âge des jeux : nous ne nous en privions guère.

Avec l'avidité propre à cet âge, je n'eus de cesse que je ne remontasse à la source : les images sur l'écran, c'était très joli, et le cône de poussière lumineuse, plus qu'attirant, mais le grand secret ne se trouvait-il pas un peu plus haut, dans la cabine de projection ?

« L'opérateur », un mégot toujours collé au coin de la bouche, ne nourrissait pas, à l'égard de mes enthousiasmes, les préventions du pianiste : il m'admit sans difficulté dans le *sanctum sanctorum*, où le pauvre bougre devait s'ennuyer ferme.

C'était le temps où, dans sa cabine, ce technicien tournait encore la manivelle de son appareil tantôt d'une main, tantôt de l'autre, avec une indifférence qui me remplissait d'aise. Je ne décampais plus de l'endroit, et je crois bien que le bonhomme me laissait parfois le remplacer, le temps de reprendre des forces à l'aide d'une fiasque de lourd vin noir. Ma fantaisie aidant, mes concitoyens furent initiés aux joies de l'accélééré et du ralenti.

Mais la technique a toujours fait du tort à l'innocence.

Peu à peu, le désenchantement naquit. L'écran ne m'intéressait déjà plus, à moins qu'il ne fût contemplé par le petit carré qui servait de viseur au projectionniste. J'appréciais davantage les pannes de l'appareil : il fallait recoller rapidement la pellicule déchirée, après avoir redonné la lumière à la salle. J'ai encore dans les narines l'odeur vive de la pellicule, mêlée à celle de mes premières cigarettes, car mon mentor avait les idées larges et d'ailleurs ne craignait pas les incendies.

A ces petits accidents de la projection, je gagnai une collection de bouts de films, drame et comédie mêlés, qui constituèrent, pendant longtemps, mon trésor le plus authentique. Je m'en servais, au lycée, comme d'une puissante monnaie d'échange, ainsi que des bouts de charbon noir de la lampe de l'appareil. D'échelon en échelon, j'approchais de l'initiation suprême.

Ma ville natale s'illustrait, chaque année, par une procession du Vendredi-Saint, à l'occasion de laquelle les nobles du crû passaient des cagoules blanches, bistres ou noires. Ils brandissaient de longs passants pour escorter d'un pas solennel je ne sais quelles reliques, promenées sous un dais par les rues principales. La fanfare devant, la population derrière, c'était fort beau.

On s'avisa de filmer l'événement.

Un beau matin, un opérateur de prises de vues débarqua, décidé à nous en donner pour notre argent. Il traîna son appareil un peu partout, pour ne pas perdre son temps. Je ne pouvais pas manquer à pareille fête. Grâce à mes accointances, je fus du petit nombre de privilégiés que l'on autorisa à venir parader devant l'oeil noir. Pendant toute une journée, j'en conçus une fierté éclatante...

Puis, quelques jours plus tard, je me vis à l'écran. Je n'étais pas joli à voir. Cela me dégoûta à tel point du cinématographe, que le premier chapitre de cette histoire s'arrête là.

NINO FRANK

"Nocturne 39"

di

LEON MOUSSINAC

Les anges du mal aux mains claires
Cessent de veiller sur le jour
Les cloches tombent tour à tour
Des hautes branches des prières.

Avant qu'en mes yeux ne s'éteigne
Le faux arc-en-ciel du passé
Ton règne a déjà commencé
O nuit triomphante des haines.

Sur les drapeaux du crépuscule
Un corps s'effondre épouvanté
Et je songe à la Liberté
Et aux poètes que l'on brûle.

Une ombre se dresse et dit Non
Je vois déjà bouger les pierres
La lune ouvre ses cimetières
La terre va changer de nom.

L'orage a dissipé les nids
Si bien posés sur les nuages
Salut instant trop défini
Des inévitables naufrages!

Dans un remous de solitude
Prends conscience de la mort
O mon souhait, ô mon effort,
O ma farouche certitude.

Aventure immense d'un soir
Où aucune étoile n'allume
Dans le chignon froid des écumes
Les diamants du désespoir.

Avant de retourner au port
Face à ces épaisseurs sacrées
Où nulle raison n'est ancrée
Pourquoi tant méditer son sort?

Parmi l'invisible présence
Des plus fécondes passions
Nous voilà livrés aux puissances
Des nouvelles créations.

Il faut partir sans lourd bagage

Un souvenir au bout des doigts
Suivre un long cortège d'effrois
Jusqu'à la fin du noir voyage.

Si les comètes nous font signe
O Nuit, derrière ton dos nu
Leur éclat tenace, ingénu
N'égarrera pas le plus digne.

Serrant le monde contro toi
Tu vas pouvoir dicter sans honte
Sous l'apparence d'un beau conte
Les plus cyniques de tes lois.

Aucun oiseau, aucune plante
Ailleurs sur la terre de miel
Ne demeure fidèle au ciel
Ni la plainte de Dieu touchante.

Transis par ton silence obscur
Dans le prisons des hommes pensent
Et les lueurs que tu dispenses
Marquent leur front d'un reflet dur.

Tu seras seule responsable
Du pillage et du sang versé
Je saurai moi-même creuser
Ta tombe d'ombre dans le sable.

Sur les terrasses de l'amour
Au seuil des empires plus nobles
Pour étouffer ton râle ignoble
Je ferai chanter les tambours.

Moi qui ne suis héros ni saint
Ma démarche restera sûre
Et l'aube aussi sera plus pure
Que la courbe d'un jeune sein.

Voyageur sans pain et sans roses
Dans le sang de quel carrefour
Attendrai-je, ô Nuit, que se pose
L'espoir charnel du nouveau jour

L'oiseau de nos apothéoses.

LA LIBERTÀ DELL'ESTETICA

di

NINO GHELLI

La storia dell'estetica nel suo sviluppo attraverso i secoli non è, in sostanza, che una ininterrotta battaglia per la riaffermazione dell'assoluta indipendenza della sfera spirituale dell'uomo cui fa capo l'arte. Le lontane scuole filosofiche dell'antica Grecia, riprese da qualche pensatore del XIX secolo, ponevano infatti l'arte alle dipendenze della fisica: concetto errato che derivava da una inesatta conoscenza della fisica e che non teneva conto del fatto essenziale che mentre l'arte è reale in quanto affermazione dello spirito, la fisica è basata su principi sottratti all'esperienza e accettati con quanto di indimostrabile sperimentalmente vi è in essi. Nè teneva conto tale corrente che pur se l'opera d'arte è ricostruibile fisicamente, e questo processo si svolge ovviamente secondo le leggi che regolano i fenomeni fisici tale semplice ricostruzione di un'opera non è attività artistica in quanto le manca per esserlo l'elemento essenziale costituito dalla originale e spontanea intuizione creatrice. Altre scuole filosofiche dell'antichità, con maggior seguito, vollero vedere nell'arte un atto utilitario, edonistico, tendente al fine di procurare piacere in chi lo attua; identificarono cioè l'arte con il piacere, da cui nessuna meraviglia che Platone bandisca l'arte dalla sua « perfetta Repubblica ». Non consideravano tali teoriche che anche se il godimento estetico è sovente accompagnato dalla sensazione del piacere, in nessun caso tale sensazione esaurisce il fenomeno artistico nella sua complessità e nel suo significato spirituale e che quindi il godimento estetico è per definizione del tutto « disinteressato ». Nè più attendibile è il pensiero delle teoriche, protrattesi nel tempo con svariati nomi e che contano nelle loro file autorevoli pensatori ed artisti, che attribuiscono all'arte il compito di educare: l'arte persegue infatti fini del tutto diversi e lontani da una attività educativa intesa in senso pedagogico, pur se non è da escludersi che al godimento estetico possa accompagnarsi uno spontaneo progresso di elevazione culturale. Lo Schelling e lo Hegel furono infine fra coloro che con maggior autorità riaffermarono, riprendendo una antichissima teorica, che l'arte deve sostanzialmente identificarsi con l'etica, con la religione e con la filosofia: da tali dipendenze, più pesanti delle altre, l'estetica non si è liberata che in tempi relativamente recenti quando all'arte viene finalmente riservata nell'attività spirituale dell'uomo una sfera ben definita, quella estetica, indipendente da ogni altra e che ha la sua sede nella fantasia.

Senonchè proprio quando sembrava ormai che simili questioni di indipendenza dell'estetica fossero ormai pienamente superate ecco riaffacciarsi, per diverse esigenze e per differenti motivi, richieste di legami e di dipendenze che dovrebbero porre all'arte nuovi confini e nuovi obiettivi. Ciò appare storicamente giustificato dal graduale smantellamento delle posizioni degli ultimi idealisti, posizioni che, pur insufficienti ormai a soddisfare le esigenze di un'estetica moderna, hanno il merito di aver validamente riaffer-

mato l'indipendenza dell'arte. La filosofia moderna appare decisamente orientata verso un indirizzo realistico; intendere cioè il problema della realtà nella sua concretezza e considerare la conoscenza non più come un fatto puramente soggettivo, ma come un problema di relazioni fra l'uomo e il mondo in cui vive. Tale esigenza realistica non appare peraltro soddisfatta nè dalle risposte dell'empirismo pragmatista, nè da quelle dell'assenteismo fenomenologico, nè da quelle del nullismo esistenzialista. Ecco allora la filosofia moderna, e di conseguenza l'estetica, guardare verso il realismo come unica salvezza; un realismo che riaffermi cioè la trascendenza della realtà nei confronti dell'atto conoscitivo e che prenda le mosse dai due principi fondamentali cari ad Husserl: « la possibilità che una realtà trascendente sia presente come tale all'uomo, senza cioè che ne sia annullata la trascendenza », e « la possibilità di una comprensione effettiva da parte dell'uomo di tale realtà, senza che essa sia assimilata o identificata con il soggetto ». La conoscenza diviene cioè una relazione fra soggetto e oggetto o meglio tra la rappresentazione dell'oggetto nel soggetto conoscente e l'oggetto stesso in quanto esistente indipendentemente da tale soggetto. È evidente che tali premesse filosofiche aprono all'estetica possibilità nuove e rivoluzionarie rispetto alle posizioni idealiste: l'arte cessa infatti di essere quella pura soggettività cara a Gentile o quella storicità assoluta cara a Croce; essa non si risolve più nell'« io » rendendo impossibile ogni comunicazione in quanto l'opera che vive in colui che la pensa e pensandola la realizza è diversa da quella che vive nell'« io » di colui che la pensa come « ricevente » e ugualmente la realizza. Gli uomini cessano di essere le monadi chiuse care a Leibnitz tra cui non può esistere che il silenzio: posta come essenza della estetica l'opera d'arte nella sua oggettivazione concreta, nasce una misura comune su cui vanno graduate le emozioni estetiche dell'uomo e un dialogo è infine possibile. Nel realismo contemporaneo, contrariamente a quello tradizionale, l'oggetto conserva un'unità metafisica simile a quella del soggetto, che nell'atto della conoscenza, accetta contenuti od elementi da lui indipendenti propri dell'oggetto. L'estetica trova quindi un preciso campo di esercizio nelle opere cui ha dato vita l'intuizione creatrice; essa come filosofia dell'arte che tende alla determinazione delle leggi universali del bello, fondamento dell'arte, ha finalmente un preciso e chiaro oggetto su cui svolgere la propria attività. Tra l'artista che intuendo realizza fantasticamente una immagine e il soggetto ricevente che gode esteticamente nella contemplazione dell'arte sta finalmente un punto di comunicazione che rappresenta la liberazione dell'emozione estetica del primo e la sorgente dell'emozione estetica del secondo: l'opera d'arte nella sua concretezza reale. L'intervento dell'elemento bellezza come determinante del piacere estetico e quindi come elemento o attributo essenziale dell'intuizione creatrice dell'opera d'arte è una conquista dell'estetica realista. Gli idealisti che risolvono il fatto artistico in un processo intuizionistico esclusivamente interiore e che scindono, o addirittura rinunciano al carattere bellezza per le opere d'arte, non potranno mai riuscire a dimostrare che in tal modo l'estetica non vive in un campo estremamente fluido in cui la valutazione delle opere d'arte diviene frutto di pure preferenze personali e il compito di chi esercita il giudizio è ridotto alla sola descrizione delle proprie sensazioni. È evidente peraltro che la condizione che un certo oggetto piaccia non è affatto in sè sufficiente a provare l'esistenza in quell'oggetto della qualità « arte », così come d'altra parte sarebbe assurdo credere all'esistenza di una qualità bellezza del tutto oggettiva, indipendente cioè dalla sua relazione con il soggetto conoscente.

L'opera d'arte ha in sé una qualità bellezza che diviene operante soltanto nel concreto rapporto con la sensibilità ricettiva del soggetto. Secondo tale concezione mentre assume fondamentale importanza la concreta oggettivazione dell'intuizione dell'autore nell'opera d'arte, la conoscenza di essa diviene essenziale per l'emozione estetica del ricevente e garantisce una unità di stimolo estetico nei confronti di tutti coloro che son chiamati a giudicarla. Purtroppo queste conclusioni dell'estetica moderna che sembrerebbero aprire ad essa un nuovo e fecondo campo di indagine rischiano di essere compromesse dalle esigenze che una simile concezione realistica dell'arte pone all'arte stessa. Nel senso che una volta entrate a far parte della realtà oggettiva, si vuol ad ogni costo ricondurre le opere d'arte a finalità etiche, sociali, culturali che pongano sempre più stretti legami fra esse e gli altri elementi della realtà in cui l'uomo vive. Tali dipendenze del più vario carattere e grado appaiono ancor più visibili quando dal campo generale dell'arte l'estetica scende ad occuparsi specificamente di quelle cinematografiche, e ciò in conseguenza della straordinaria diffusione e influenza sociale che le caratterizza. E particolarmente singolare appare che pur riallacciandosi entrambe alle esigenze di una filosofia realista, le due correnti predominanti nella estetica moderna siano nettamente opposte l'una all'altra: quella marxista e quella cattolica. Nella battaglia fra tali due correnti l'estetica, e di conseguenza l'arte, minacciano di perdere quella indipendenza così faticosamente conquistata: ciò soprattutto per mano della prima corrente. La corrente marxista prende le mosse dalle concezioni filosofiche del materialismo dialettico i cui fondamenti consistono nel riconoscimento di una realtà esistente indipendentemente dall'«io», dall'annullamento di ogni differenza fra il fenomeno e la cosa in sé, dalla considerazione che la conoscenza da parte dell'«io» del mondo delle cose non deve mai considerarsi definitiva ma essere intesa dialetticamente come continuo progresso dall'ignoranza verso una conoscenza più completa. Naturalmente tale indipendenza della realtà dal soggetto garantisce la validità della scienza come graduale conquista di una verità oggettiva indubitabile e pertanto l'evoluzione storico-sociale della umanità costituisce la essenza della filosofia. Il fine dell'umanità diviene quindi quello di penetrare la dinamica dell'evoluzione economica in modo che la coscienza sociale vi si conformi il meglio possibile: da cui la necessità che la storia venga interpretata dialetticamente, cioè come conflitto di classi a cui dovrà un giorno seguire una sintesi finale in una società senza classi. Benchè non sia stata formulata organicamente una estetica marxista è fin troppo evidente la estrema pericolosità per l'indipendenza dell'arte di una tale concezione filosofica. L'arte infatti finisce con il dovere, per ciò che le compete, contribuire alla elevazione sociale delle masse onde renderle coscienti dei propri problemi dei quali deve additare una soluzione. L'isolamento spirituale dell'artista, la personalità inattuabile del suo mondo poetico, l'indipendenza assoluta del suo credo estetico, vengono ad essere considerati assurdi e pericolosi pregiudizi e si tende a confondere la validità di un'opera d'arte con la validità del suo contenuto tematico socialmente inteso. In tal modo si commette ai danni dell'arte il più grave attentato alla sua libertà tendendo nuovamente a porre l'estetica al servizio, nel migliore dei casi, della filosofia o addirittura della sociologia e della economia. Si ode infatti affermare che i personaggi e le situazioni di un'opera d'arte devono avere innanzi tutto una validità e un significato sociale, che l'arte necessariamente influenzata dalla storia deve esprimere attraverso le proprie opere il significato storico del proprio tempo, dimenticando, e quel che è più grave non

sempre in buona fede, che l'arte è sempre una manifestazione esclusivamente individuale e l'opera d'arte è sempre, necessariamente, l'oggettivazione del mondo interiore del suo creatore alle cui sole esigenze poetiche dovrà obbedire. L'arte non ha cioè il compito di indagare o analizzare rapporti sociali o economici, di vagliare cicli storici ricercandone le cause e studiandone gli effetti, di proporre soluzioni: lascia tali compiti ad altre attività e persegue unicamente un fine lirico. E mentre si ode esaltare il Caravaggio non già per le sue qualità pittoriche ma per il «senso sociale» dei suoi quadri in cui risultano valorizzati «realisticamente» elementi popolareschi, si rimprovera a De Sica la scarsa validità sociale dei suoi poveri di «Miracolo a Milano» che non lavorano, e si ripete che nelle opere di Faulkner è importante l'esame delle condizioni sociali e del problema razziale negro in America: laddove è fin troppo evidente che le immagini popolari del Caravaggio non sono che occasioni per esprimere con poetica intensità la drammatica concezione della esistenza che gli urge dentro; che i poveri di De Sica non sono che pretesti per una fiaba; che a Faulkner non interessa affatto il problema negro nei suoi aspetti sociali ma soltanto la scottante materia umana di cui l'elemento razziale è un pretesto e che egli sublima attraverso la sua arte in un grido di disperata tragicità. La esattezza e l'ortodossia programmatica su un piano ideologico non possono avere valida significazione in arte: quasi tutte le opere del cinema russo del dopoguerra ne sono una eloquentissima dimostrazione. Il che non significa, come giustamente ha sottolineato Chiarini, che in un'autentica opera d'arte non possano riscontrarsi anche dichiarate affermazioni religiose etiche politiche ideologiche: proprio in quanto la creazione impegna nell'artista tutto l'uomo, necessariamente il suo mondo poetico riassume l'«io» nei suoi più vari aspetti: ma in tal caso i motivi suddetti non contano più in se stessi considerati ma soltanto come espressione del mondo poetico dell'autore di cui non turbano la perfetta armonia, in caso contrario si rivelerebbero inevitabilmente tetri pretesti senza significazione artistica. Per tale ragione mentre, «L'incrociatore Potemkin» di Eisenstein, pur nei suoi intenti programmatici, raggiunge l'arte, «La giovane guardia» di Gherassimov, pur ugualmente ortodosso ideologicamente non è che scadente mestiere; mentre «Le journal d'un curé de campagne» di Bresson è poesia, «Le Sorcier du ciel» di Blistène non è che opera mediocre; mentre «Alleluia!» di Vidor è arte, «The lawless» di Losey non è che uno scadente «pamphlet». Analoghe considerazioni potrebbero farsi per confutare l'esigenza per l'arte di «esprimere storicamente» il proprio tempo: assurdo obiettivo secondo il quale l'artista dovrebbe scegliere le proprie fonti ispirative in elementi idonei a suggerire opere permeate del momento storico e che di esso ponessero e risolvessero i problemi. L'artista crea infatti fantasticamente in un processo incosciente nel suo manifestarsi e in assoluta libertà: in tale processo non è il motivo che conta ma soltanto la intensità lirica con cui esso è espresso. Del resto un'opera d'arte, in quanto tale, esprime sempre il proprio tempo; mentre un'opera che l'arte non raggiunga, non può essere che scadente cronaca. In conseguenza di tali assurdi legami e di tali programmatici obiettivi cari all'estetica marxista, l'arte, se ne seguisse i dettami, si avvierebbe certamente, in tutti i campi e soprattutto in quello cinematografico, verso un periodo di oscurantismo senza precedenti. Da tale pericolo può salvarla l'estetica realista dei cattolici se essi, accogliendo la lezione di alcuni dei loro più significativi rappresentanti (quali Gustave Thiels), sapranno evitare il grave errore di porre l'arte alle dipendenze dell'etica. Il problema morale dell'artista di fronte alla sua opera è infatti

automaticamente risolto in quello della sincerità e fedeltà al suo mondo poetico, ma i rapporti fra arte ed etica divengono più dibattuti e complessi quando si faccia riferimento alle relazioni non fra l'artista e la sua opera, ma fra l'opera e il pubblico cui è destinata. A questo punto è utile precisare che in genere non si tiene nel dovuto conto nella soluzione di tale problema della distinzione fra il significato del termine « morale » nella sua accezione filosofica, come obbedienza cioè dell'individuo a quelle leggi che egli considera essenziali per il raggiungimento del fine ultimo, e quella del termine « morale » nella sua accezione generica e collettiva, come insieme cioè delle regole che servono a rendere migliori i rapporti sociali nel giudizio della collettività. Intesa nella sua accezione filosofica l'etica appare del tutto indipendente dall'estetica: se è vero che l'etica è più importante per la vita dell'uomo, essa non può regolare l'arte perchè questa persegue fini diversi. Si è voluto affermare che poichè il godimento estetico costituisce una esperienza positiva dell'uomo, ogni opera che quel godimento provoca è di conseguenza morale. Affermazione discutibile poichè, se è vero che talune opere d'arte apparentemente condannabili da un punto di vista etico non lo sono più ad un esame estetico approfondito in quanto le ragioni poetiche giustificano quelle morali, in altre il mondo poetico dell'autore esprime inequivocabilmente sentimenti e aspirazioni non approvabili sotto un profilo etico anche se giustificati sul piano dell'arte. Così, mentre un esame obiettivo di « Le diable au Corps » di Autant-Lara mostra come esso non sia, come si è affermato, una esaltazione dell'adulterio, ma al contrario un poetico invito ad una più larga solidarietà umana, l'atmosfera di panica sensualità delle opere di Rubens si esaurisce in sè stessa sul piano etico trovando una piena affermazione soltanto nel mondo poetico dell'artista.

L'unica soluzione del problema ci sembra pertanto quella di una assoluta indipendenza dei giudizi etico ed estetico che possono anche non coincidere. Su tale via del resto si è posta anche la parte più viva della corrente estetica cattolica ammettendo che possano esistere opere d'arte immorali, e addirittura sostenendo (Thiels) che un'opera d'arte anche se immorale purchè utile ad un solo uomo, fosse anche l'autore (il che necessariamente sempre accade per la sincerità dell'autore di fronte alla sua opera affinché possa parlarsi d'arte), trova la sua giustificazione sul piano etico. Il che non esclude naturalmente che ragioni di ordine etico e sociale, possano consigliare la limitazione della diffusione di opere, pur d'arte, che si rivelino dannose per un pubblico scarsamente preparato a penetrarne i valori estetici e pronto piuttosto a coglierne le più istintive suggestioni negative. Tale limitazione cui non si risolve in un attentato alla libertà dell'arte ma soltanto in una necessaria « precisazione » nella portata sociale dell'opera d'arte. I rapporti fra arte e etica vengono in tal caso ad essere spostati su quella accezione collettivistica e generica del termine « morale » di cui si è detto precedentemente. Anzi a questo punto può dirsi che il problema non corre più fra arte ed etica ma fra arte e società: e mentre non appaiono mai giustificate le mutilazioni o menomazioni di un'opera d'arte, la tutela di interessi morali e sociali che quell'opera potrebbe turbare può apparire giustificata da molte e diverse esigenze a patto che tali esigenze siano veramente sincere.

Anche al lume delle tendenze più recenti del realismo cattolico, l'estetica può mantenere pertanto intatta quella piena indipendenza per la quale ha lottato ininterrottamente attraverso i secoli.

NINO GHILLI

DICKENS E IL CINEMA AMERICANO

di

S. M. EISENSTEIN

4

Non poco grande fu invero la parte di Griffith nell'evoluzione del sistema del montaggio sovietico: una parte altrettanto grande di quella di Dickens nella formazione dei metodi di Griffith. A questo riguardo Dickens ebbe una parte preminente nell'elevare la tradizione e l'eredità culturale delle epoche precedenti; su un livello più alto possiamo vedere l'enorme importanza di quelle premesse sociali che, inevitabilmente in quei momenti cruciali della storia, portarono continuamente gli elementi del metodo di montaggio al centro della attenzione per un lavoro creativo.

La parte di Griffith è grande, ma il nostro cinema non è nè un parente povero nè un debitore insolvente del suo. Fu naturale che lo spirito ed il contenuto stesso del nostro paese, nei temi e nei soggetti, andasse al di là degli ideali di Griffith così come le loro riflessioni nelle immagini artistiche.

Nelle sue attitudini sociali Griffith fu sempre un liberale, mai staccandosi dall'umanità leggermente sentimentale dei vecchi buoni gentlemen e delle soavi vecchie signore dell'Inghilterra Vittoriana, così come Dickens li aveva descritti. La delicata filosofia morale dei suoi films, non si eleva al di sopra di una accusa cristiana di ingiustizia umana ed in nessuno dei suoi film risuona una protesta contro una ingiustizia sociale.

Nei suoi film migliori egli fu un apostolo di pacifismo e di compromesso col destino « *Isn't life wonderful?* ») o di amore verso il genere umano « in

generale » (« *Broken blossoms* »). In questo caso nei suoi rimproveri e nelle sue condanne Griffith è talvolta capace di raggiungere un pathos sublime (per esempio, in « *Way down East* »).

Nei suoi lavori più tematicamente incerti — questo prende la forma di una apologia per la Legge Proibizionista (in « *The struggle* ») o per la filosofia metafisica delle origini eterne del Bene e del Male (in « *Intolerance* »). La metafisica permea quel film di cui egli prese lo spunto da « *Sorrows of Satana* » di Marie Corelli. Infine, tra gli elementi più repulsivi dei suoi film (e ve ne sono) vediamo Griffith, in veste di aperto difensore del razzismo, erigere un monumento di celluloido al Klu Klux Klan, ed unire ai loro i suoi attacchi verso i Negri in « *The Birth of a Nation* ».

Non di meno, niente può togliere a Griffith il merito di essere uno dei maestri più genuini della cinematografia Americana.

Ma l'idea del montaggio è inseparabile dal contenuto generale del pensiero preso come insieme. La struttura che è riflessa nel concetto del montaggio di Griffith è la struttura della società borghese. Ed egli infatti ricorda la « *side of streaky, well-cured bacon* » (strati ben pressati di prosciutto grasso e magro) di Dickens; in realtà (e questo non è uno scherzo), egli è formato di inconciliabili strati alternantesi di « Bianco » e di « Rosso » — di ricchi e di poveri. (Questo è il tema eterno dei romanzi di Dickens, nè questi va al di là di tali divisioni. Il suo lavoro in età matura, « *Little*

Dorrit », è in tal modo diviso in due romanzi: « Povertà » e « Ricchezze »). E questa società, concepita soltanto « come un contrasto tra l'aver e il non avere », si riflette nella consapevolezza di Griffith che non è più profonda dell'immagine di una corsa intrecciata tra due linee parallele.

Griffith è originariamente il più grande maestro della forma più grafica in questo campo — un maestro del « montaggio parallelo ». E sopra ogni altra cosa, Griffith è un grande maestro delle strutture del montaggio che sono state create in un crescendo diretto ed in un « aumento » del tempo (principalmente nella direzione delle forme più alte del montaggio parallelo).

La scuola di Griffith è sopra tutto una scuola di « tempo ». Comunque, egli non ebbe la forza di competere con la giovane scuola Sovietica del montaggio nel campo dell'espressione e del « ritmo » implacabilmente patetico, il compito del quale va al di là degli stretti confini dei compiti del tempo.

Fu esattamente questo aspetto del « ritmo devastante » così distinto dagli effetti del « tempo », che fu notato al primo apparire dei nostri primi film Sovietici in America. Dopo aver ammesso i tempi e le idee dei nostri lavori, questo aspetto del nostro cinema fu sottolineato dalla stampa Americana del 1926-27.

Ma il vero ritmo presuppone anzitutto una « unità » organica.

Nè un alternarsi meccanico di scene sovrapposte, nè un intrecciare di temi antagonistici, ma soprattutto una « unità », che nel giuoco delle profonde contraddizioni, attraverso un cambiamento dell'opera della ricerca del suo centro organico — questo è ciò che si trova alla base del ritmo. Non vi è una unità esterna della storia, che porta con sè anche la immagine classica della scena di caccia all'uomo, ma quella unità interna che può essere realizzata nel montaggio con un sistema di costruzione interamente diver-

so, sistema in cui il cosiddetto montaggio parallelo possa figurare come una delle varianti più alte ed in particolar modo personali.

E, naturalmente, il concetto di montaggio di Griffith, come un montaggio originariamente parallelo, sembra essere la copia della sua visione dualistica del mondo, che si muove sulle due linee parallele dei ricchi e dei poveri verso una qualche ipotetica « riconciliazione » dove... le linee parallele si dovrebbero incontrare, cioè, in quell'infinito, tanto inaccessibile come quella « riconciliazione ».

Per noi il microcosmo del montaggio doveva essere inteso come una unità, che nello sforzo interno delle contraddizioni è divisa in due, per essere poi riunita in una nuova unità su di un nuovo piano, di qualità più elevata, di cui l'immagine era stata solo allora percepita.

Ho provato a dare una espressione teoretica a questa « tendenza generale » di quello che noi intendevamo per montaggio, e presentai la mia idea nel 1929, pensando meno di tutti in quel momento a quale misura il nostro metodo di montaggio fosse così in contrasto con quello di Griffith sia genericamente che nei suoi principi.

Ciò fu esposto nella forma di una definizione degli « stadi » di relazione tra la ripresa ed il montaggio. Scrisi in tal modo della unità tematica del contenuto di un film, della « ripresa », « della struttura ».

La ripresa è nient'affatto un « elemento » del montaggio.

La ripresa è una « cellula » del montaggio.

Così come le cellule nelle loro divisioni formano un fenomeno di altro ordine, l'organismo o l'embrione, così, nell'altra parte del passaggio dialettico dalla ripresa, vi è il montaggio.

Il montaggio è l'espansione della collisione di ripresa interna, in principio nella collisione di due riprese l'una vicina all'altra.

La collisione nella ripresa è un mon-

taggio potenziale, che nello sviluppo della sua intensità frantuma la quadrata gabbia della ripresa e fa esplodere la sua collisione negli impulsi del montaggio, « tra » i pezzi del montaggio stesso.

Allora — la linea della collisione attraverso un intero sistema di piani, per mezzo dei quali « ...noi di nuovo riuniamo l'evento disintegrato in un insieme, ma attraverso il « nostro » punto di vista. Secondo l'adattamento della nostra relazione all'evento ».

La differenza di concetto tra il nostro montaggio e quello Americano guadagna un massimo di acutezza e di chiarezza se noi osserviamo tale differenza alla luce del principio di discernimento di un'altra innovazione, introdotta da Griffith nella cinematografia e, nello stesso modo, accettando nelle nostre mani un intendimento completamente diverso. Noi intendiamo il « primo-piano », o, per meglio dire, la « larga scala ».

Questa distinzione comincia in principio con una essenza che esiste nel termine stesso.

Noi diciamo: un oggetto od un volto è fotografato in « larga scala », cioè, in « grande ».

L'Americano dice: « vicino », o « primo-piano ».

Noi parliamo della parte « qualitativa » del fenomeno, unita al suo significato.

Per gli Americani il termine è legato al « punto di vista ».

Per noi — al « valore di ciò che si vede ».

In questo paragone, la prima cosa che appare chiaramente in unione alla funzione principale dei « primi-piani » nel nostro cinema è — non solo e non così tanto il « mostrare » od il « presentare », quanto il « significare », il « dare un significato », il « designare ».

Nel nostro modo, immediatamente abbiamo compreso la natura stessa del « primo-piano » dopo che ciò era stato appena notato nella esperienza cinematografica Americana solo nella sua

unica capacità come mezzo spettacolare.

Il primo fattore che ci ha attratto nel metodo del « primo-piano », è stata la scoperta del suo aspetto particolarmente sorprendente, consistente nel creare « una nuova qualità di un insieme dalla sovrapposizione di parti separate ».

Laddove il « primo-piano » isolato, nella tradizione Dickensiana fu spesso un dettaglio dominante od un dettaglio « chiave » nell'opera di Griffith, laddove l'alternarsi dei « primi-piani » di volti era un anticipo al dialogo sincronizzato futuro, (a questo punto si potrebbe ricordare che Griffith, nei suoi film sonori, non rinfrescò un solo metodo allora in uso) in quello noi presentammo l'idea di una « nuova fusione principalmente qualitativa derivante dal processo della sovrapposizione ».

Per esempio, sin dai miei primi scritti del '20, designai il cinema come anzitutto « un'arte di sovrapposizione ».

Se si dovesse credere a Gilbert Selles, Griffith stesso arrivò al punto di vedere che « unendo l'arrivo dei liberatori al terrore degli assediati in una scena, egli moltiplicava enormemente il fattore emotivo; l'insieme era infinitamente più grande della somma delle parti », ma era anche insufficiente per noi.

Per noi questa « accumulazione qualitativa » anche se in situazioni « di massa », non era sufficiente; noi cerchiamo e troviamo molto di più nella sovrapposizione — « un passaggio qualitativo » —.

Questo divenne un passaggio al di là dei « limiti della situazione »: un passaggio nel campo del montaggio come « immagine », del montaggio come « intendimento », del montaggio anzitutto come mezzo di rivelazione della « concezione ideologica ».

Il cinema di Griffith non conosce questo tipo di costruzione del montaggio.

Comunque, nella esperienza di Griffith vi fu un tentativo, un tentativo di immense dimensioni — «Intolerance».

Terry Ramsaye, uno storico del film Americano, lo ha definitivamente chiamato «una gigantesca metafora». Non di meno egli l'ha anche chiamato «uno splendido insuccesso». Poichè se «Intolerance» — nella sua storia moderna — si erge non sorpassato nemmeno dallo stesso Griffith, un modello brillante del suo metodo di montaggio, allo stesso tempo, secondo la linea di un desiderio di uscire dai «limiti della storia» per andare verso «la regione della generalizzazione» e della allegoria metaforica, il film è sopraffatto completamente dall'insuccesso. Spiegando l'insuccesso di «Intolerance», Ramsaye dice:

«L'allusione, la similitudine, e la metafora possono avere successo nel mondo parlato e stampato come un aiuto alla debole qualità pittorica della parola espressa. Il film non porta loro alcuna utilità perchè esso stesso è l'evento. Esso è troppo specifico e conclusivo per accettare tali aiuti. Il solo posto che questi espedienti verbali hanno sullo schermo è in aiuto dei sottotitoli o nelle leggende...».

Ma Terry Ramsaye non ha ragione nel rifiutare alla cinematografia «tutta la possibilità in generale di una narrativa piena di immagini», nel non permettere all'assimilazione della similitudine e della metafora di muoversi nelle sue migliori occasioni al di là del testo dei sottotitoli!

La ragione di questo insuccesso fu dovuta a causa di ben altra natura; particolarmente alla interpretazione erronea data da Griffith, il quale sosteneva che la ragione dello stile metaforico ed immaginoso appaia nella sfera della «sovrapposizione del montaggio», non dei «pezzi del montaggio rappresentativo».

Da questo deriva il suo uso costante e non coronato da successo, della scena ripetuta: Lillian Gish che fa

dondolare una culla. Griffith era stato ispirato dai versi di Walt Whitman: «...endlessly rocks the cradle. Uniter of Here and Hereafter», (dondola senza posa la culla, che unisce questa all'altra vita), e li tradusse non nella struttura, non «nell'armonico ricorrere della forza di espressione del montaggio, ma in «un quadro isolato», con il risultato che la culla non aveva la possibilità di essere «astratta dall'immagine di epoche eternamente riformantesi» e rimaneva inevitabilmente solo una «culla vivente», evocando derisione, sorpresa o affanno nello spettatore.

Questo passare di quattro epoche fu meravigliosamente inteso da Griffith, il quale disse:

«...i racconti inizieranno come quattro correnti d'acqua che si guardino da in cima una collina. In principio le quattro correnti scorreranno separate, lentamente e tranquillamente. Ma mentre si ingrossano, si avvicinano poi l'una sempre di più all'altra, più velocemente, fino alla fine, quando nell'ultimo atto, si mischiano in un unico potente fiume di emozione».

Ma l'effetto non venne fuori. Poichè di nuovo non vi fu che una combinazione di «quattro racconti diversi» piuttosto che una «fusione di quattro fenomeni» in una «singola generalizzazione» piena d'immagini.

Griffith annunciò il suo film come un «dramma dei paragoni» e ciò è quello che «Intolerance» rimane — un dramma di paragoni, piuttosto che una «immagine unificata, poderosa, generalizzata».

Non è che la rappresentazione non possa venir mossa da una giusta presentazione ed adattamento alla struttura della metafora, della similitudine e della immagine. Nè che Griffith avesse qui cambiato i suoi metodi o la sua capacità professionale. Ma che egli non fece alcuno sforzo per una genuina ed attenta astrazione del fenomeno — per una «astrazione delle

conclusioni generalizzate » sui fenomeni storici da una ampia varietà di dati storici; questa è l'essenza del suo errore.

Nell'esperienza degli studi cinematografici Americani, vi è un magnifico termine professionale — « Limitazioni ». Un regista può essere « limitato » alle sole commedie musicali. « I limiti » di una data attrice rientreranno nei ruoli di società. Al di là di questi « limiti » (abbastanza sensibilmente in certi casi) questo o quel talento non può essere spinto. Il rischiare un distacco da questi « limiti » talvolta porta a risultati inaspettatamente brillanti, ma ordinariamente, come per fenomeni comuni, ciò conduce ad un fallimento.

Usando questo termine, direi che nel regno del « montaggio come immagine » il cinema Americano non acquista allori per sé stesso; e sono le « limitazioni » ideologiche le responsabili.

Ciò non è influenzato dalla tecnica, nè dallo scopo, nè dalle dimensioni.

La questione del montaggio come immagine è basata su una struttura definita ed un sistema di pensiero; deriva ed è derivata solo attraverso una consapevolezza collettiva, che appare come un riflesso di una nuova era (socialista) della società umana e come un risultato pensante di una educazione ideale e filosofica, unita inseparabilmente alla struttura sociale di quella società.

Noi, la nostra epoca — « acutamente idealistica ed intellettuale » — non potrebbe leggere il contenuto di una ripresa senza, anzitutto, aver letto la sua natura ideologica, e perciò trovare nella « sovrapposizione delle riprese un compromesso di un nuovo elemento qualitativo », una nuova « immagine », un nuovo « intendimento ».

Considerando questo, non potremmo non rischiare di correre, anche con gravi eccessi, verso questa direzione.

In « October », inserimmo delle riprese di arpe e di balalaike in una

scena dove Mensheviki parla al Secondo Congresso dei Sovieti. E queste arpe non furono presentate come arpe, bensì come un simbolo-immagine del mellifluido discorso dell'opportunismo di Mensheviki al Congresso. E le balalaike non furono presentate come balalaike, bensì come una immagine del noioso strimpellamento di quei vuoti discorsi davanti alla tempesta di eventi storici che si stava addensando. E mettendo vicino Mensheviki e le arpe, Mensheviki e le balalaike, noi « estendevamo la struttura del montaggio parallelo in una nuova qualità, in un nuovo regno »: dalla sfera dell'« azione » nella sfera del « significato ».

Il periodo di queste sovrapposizioni piuttosto rozze passò presto. Soluzioni simili, leggermente « barocche » nella forma, cercarono in molti casi (e non sempre con successo!) di anticipare, con i disponibili mezzi palliativi del film muto, ciò che ora è fatto con più facilità dalla colonna sonora in un film parlato! Esse subito scomparvero dallo schermo.

Comunque, la questione principale rimaneva — una comprensione del montaggio preso non soltanto come mezzo di produrre effetti, ma sopra tutto come mezzo di « esposizione », un mezzo di « comunicazione » di idee, comunicandole attraverso un linguaggio filmistico speciale, ossia di una speciale forma di film « parlato ». (Film-discorso).

« Strike » (1924) abbonda in « tentativi » di questa nuova ed indipendente direzione. La scena di massa dei dimostranti nel finale, alternata con scene sanguinose al macello municipale, si estese (per quella « infanzia » del nostro cinema questa era pienamente convincente e produsse una grande impressione!) ad una metafora cinematografica di un « macello umano », assorbendo sé stesso nella memoria di repressioni di sangue da parte della autocrazia. Già qui si trovano i semplici « contrasti con-

templativi » di « Palace and For-
tress », ma già, sebbene ancora im-
maturo e « fatto a mano », un ten-
tativo consistente e conscio verso la
« sovrapposizione ».

Nel « Potemkin » tre « primi-pia-
ni » separati di tre diversi leoni di
marmo in diverse posizioni vennero
estesi in un « solo » leone ruggente e
d'altronde, in un'altra « misura filmi-
stica » — una personificazione della
metafora: « Gli stessi marmi ruggi-
scono ».

Griffith ci mostra una distesa di
ghiaccio che va alla deriva. Nel cen-
tro in un punto non definito del ghiac-
cio che si sta rompendo, giace sven-
nuta Anna (Lillian Gish). Saltando
da un pezzo di ghiaccio all'altro ar-
riva David (Richard Barthelmess) a
salvarla.

Ma la « corsa parallela della di-
stesa di ghiaccio » e delle « azioni
umane », non sono qui unite da lui
in una immagine sola di una « cor-
rente umana », di una folla che rom-
pe i ceppi, come si trova, per esem-
pio, nel finale di « Mother » di Gor-
ky-Zarkhi-Pudovkin.

Naturalmente vi sono anche degli
eccessi in questa direzione, ed anche
degli insuccessi clamorosi; natural-
mente, in alcuni esempi questi a
priori erano delle buone intenzioni
cadute poi per insufficienza nei prin-
cipi di composizione e per ragioni
sufficienti per essi nel contesto: allo-
ra, invece di una splendente unità di
immagine, si trova una miserevole
metafora su un livello di una fusione
non realizzata.

Ma questo o piuttosto i dualistici
« sentieri paralleli » caratteristici di
Griffith entrarono nel nostro cinema
per realizzare loro stessi nella futura
« unità del montaggio come immagi-
ne », in principio solo come una in-
tera serie di opere di valutazione com-
parativa del montaggio, metafore nel
montaggio, giuochi di parole nel mon-
taggio.

Queste furono più o meno delle cor-
renti agitate, ma tutte aventi lo scopo
di rendere più chiaro il compito fi-
nale nella parte montaggio di un'ope-
ra creativa — la creazione in essa di
una inseparabile dominazione della
« immagine », del « montaggio come
immagine unita », dell'immagine « co-
struita sul montaggio », « personifi-
canto il tema », così come venne ese-
guito nella « azioni di Odessa » del
« Potemkin », nell'« attacco della Di-
visione Kappel » di « Chapajev », nel
l'uragano di « Storm over Asia », nel
prologo del Dnieper di « Ivan », più
debolmente — lo sbarco di « We from
Kronstadt », con nuova forza nel « fu-
nerale di Bozhenko » in « Schors »,
ne « Three songs about Lenin » di
Vertov, nell'attacco dei cavalieri in
« Alexander Nevsky »... Questo è il
glorioso sentiero indipendente del ci-
nema sovietico — il sentiero della
creazione del « montaggio come epi-
sodio-immagine », del « montaggio co-
me evento-immagine », del « montag-
gio come film-immagine nella sua in-
tegrità » — di uguali diritti, di uguale
influenza ed uguale responsabilità nel
film perfetto — su di una base uguale
con « l'immagine dell'eroe, dell'uomo,
del popolo ».

La nostra concezione del montaggio
ha di gran lunga superato il classico
montaggio dualistico ed estetico di
Griffith, simbolizzato dalle due cor-
renti parallele che non convergono
mai, intersecando le varieguate strisce
tematicamente, con uno sguardo verso
la mutua intensificazione del divertimen-
to, della tensione, e dei tempi.

Per noi il montaggio è divenuto un
mezzo per acquistare una « unità di
un ordine più alto » — un mezzo « at-
traverso il montaggio come immagi-
ne per raggiungere una personifica-
zione organica di una concezione di
una singola idea, che abbraccia tutti
gli elementi, le parti, i dettagli di una
opera cinematografica ».

(FINE)

S. M. EISENSTEIN



Prévert du Paradis

di

PIETRO BIANCHI

Molti si sono chiesti, non senza malizia, come mai Jacques Prévert sia stato buon sceneggiatore con Marcel Carné e non con il fratello Pierre de « L'affaire est dans le sac ». In verità Carné e Prévert si somigliano, si completano l'uno con l'altro, per così dire. Marcel Carné è un visivo mosso da una sensibilità romantica e un po' decadente, Prévert è lo scrittore, il poeta che dà corpo e sostanza alle immagini del regista. Tutti sanno cosa rappresentano nella cultura francese Jacques Prévert. È un poeta, ora sui cinquant'anni, che ama vivere la più gran parte dell'anno sulla Costa Azzurra a Saint Paul de Vence, che ha sempre vissuto in un'amabile anarchia sociale, biografica e spirituale, uno scrittore fatto a modo suo, privo di doppio fondo e per così dire un po' al seltz. Tutto il suo mondo consiste in una concezione visionaria delle cose del mondo. Prévert infatti è tutt'altro che lo scrittore francese tradizionale classico, un po' « sec », che procede dritto dritto dai grandi avi, dal razionalismo di Cartesio, dal misticismo di Pascal, dal sottile scetticismo di Montaigne: tutta gente provvista di profondità, di stile, di classica contenutezza. Prévert, in parole povere, è un romantico, è un uomo del 1830 smarrito nelle periferie delle grandi città industriali, alquanto stupito delle ciminiere fumanti che si intravedono nella nebbia del mattino, un po' spaurito dai treni che passano sferragliando sulle massicciate, dai grossi camion che paiono precipitarsi addosso all'improvviso: ma che presto trova il suo compenso nei caffè stinti, nei bistro colmi di amabili compagni, dove il vino è buono e la roba è cucinata con cura, e dove si incontrano fanciulle belle e irreali che assomigliano, come una goccia d'acqua assomiglia a un'altra goccia, alle eroine di Gérard de Nerval. Per comprendere a fondo la magia e un pochino decadente poesia cinematografica di Prévert bisogna osservare con sufficiente distacco, con occhi indagatori, le protagoniste femminili dei tre grandi film che egli ha fatto con Carné: la Michèle Morgan di « Quai des brumes », la Arlétty degli « Enfants du paradis », l'ochetta de « Le jour se lève ». Tutte e tre mancano di una vita autonoma che le giustifichi: sono raffigurate secondo l'idea che il maschio cui esse interessano se ne fa. Non sappiamo niente dei veri pensieri di Michèle Morgan nel « Quai des brumes », dei modi veri della sua relazione con il lurido protettore Michel Simon; non sappiamo niente della ragazzetta curiosa e un po' sciocca che si lascia ingannare, pur amando Gabin, dalle parole menzognere ma piene di miele, del seduttore da strapazzo raffigurato con tanta suadente perfidia da Jules Berry ne « Le jour se lève »;

e quando appare sul « Boulevard du crime » de « Les enfants » la misteriosa, lunare, Arlétty siamo obbligati ad accontentarci della frase appena da lei sussurrata, e che subito si insinua con una scia di languida dolcezza nella memoria poetica dello spettatore: « Io mi chiamo Garance ». La spiegazione è, ancora una volta, romantica. Prévert ha saltato, con un grande balzo indifferente, le creazioni muliebri del post-romanticismo, l'Emma Bovary di Flaubert come la stravagante Albertina che appare e scompare come un motivo musicale nelle pagine di Proust: egli si riattacca tranquillamente alle donne del sogno, frutto più dell'immaginazione che dell'osservazione delle cose reali che si intravedono, patetici fiori del fango, nei romanzi di Victor Hugo e dei suoi epigoni. Volendo, si potrebbe accennare ad una mitizzazione, che è poi un impoverimento, di ogni presenza femminile nel mondo: ma è chiaro piuttosto che la coppia Prévert-Carné è stata ancora una volta attratta da una tradizione che vuole la donna come proiezione fantastica dell'immaginazione maschile. Quando Jean Gabin incontra Michèle Morgan nelle viuzze attorno al porto di Le Havre, egli è spiritualmente pronto a qualsiasi diverso incontro femminile; e così accade, con piccole sfumature, per le protagoniste di « Le jour se lève » e di « Les enfants du paradis ». Per contrasto gli uomini sono sanguigni, volitivi e spesso violenti: nei due film con Gabin, il protagonista uccide o viene ucciso; nel maggior film « Les enfants du paradis », la morte appare improvvisamente per dire la parola fine. L'attività letteraria di Prévert con il mondo del romanticismo si estrinseca anche sotto il punto di vista della fedeltà tematica, soprattutto ne « Les enfants du paradis » che per noi è il capolavoro della coppia Carné-Prévert.

Il film è infatti un vasto e variopinto affresco della Parigi romantica. In esso i temi si alternano con lucida, elegantissima, puntualità. La dialettica della espressione figurativa si pone come antitesi dell'espressione verbale: il mimo Deburau, nel quale muore una tradizione e nel quale tuttavia appare un segno aurorale del non lontano avvento del cinema, resiste con successo ai trionfi oratori del teatrante Frédéric Lemaître. Nel fondo si agitano tipici protagonisti dell'epoca: il bandito Lacenaire (personaggio autentico, un cui testo finirà nell'« Anthologie de l'Humour noir » di Breton) affronterà in un duello mortale il « lion » miliardario, geloso « protettore » di Arlétty.

Mentre Deburau invita malinconicamente i passanti del « Boulevard du Crime » a pagare il biglietto d'ingresso (quattro soldi) al Teatro dei Funambuli, egli viene attratto da una bella figura di donna, la misteriosa Garance che quasi nello stesso tempo incontra i favori di Frédéric Lemaître, il futuro grande attore, per ora quasi affamato ma non senza fondate speranze per l'avvenire. Mentre l'innamorato Deburau non ha il coraggio di guidare la bella donna che sembra preferirlo alle estreme conseguenze, lo spregiudicato Lemaître, approfitta di fortunate circostanze per passare ore piacevoli con lei. Intanto il romantico bandito Lacenaire, cui pure piace Garance, medita un grosso colpo nella stessa casa in cui abita la donna; che è coinvolta nella polizia nel fatto e che è tirata d'impiccio da un « lion » miliardario del quale diventa la favorita. Deburau diventa celebre come mimo, dopo che Garance gli ha toccato il cuore senza possibilità di rimedio, Frédéric a sua volta è ora il più applaudito attore di prosa del suo tempo. Deburau si è sposato con una compagna di scena che lo ama da molto tempo, e ha un bambino: una sera, in una loggia del Teatro dei Funambuli, ricompare Garance elegantissima, velata ma riconoscibile. Malato di ipocondria Deburau lascia il teatro e la famigliola e si nutre di sogni mortuari (e qui, molto abilmente, Prévert ha introdotto il celebre aneddoto attribuito al comico Grock Malato di ma-

linconia Grock va a trovare uno specialista a cui spiega che non trova più gusto alla vita. « Andate a vedere Grock » suggerisce il medico; « Ma Grock sono io » risponde il paziente. Adesso il destino sta per chiudere ogni uscita. Garance, pietosa della moglie e del figlioletto di Deburau, si ritira; ma Laccenaire, che è stato offeso dal « lion », lo assassina in un bagno turco; poi, licenziato, il timido complice, si consegna alla polizia. Deburau e Lemaître continuano il loro successo di attori; Garance scompare.

Perchè affermiamo che « *Le enfants du paradis* » è il capolavoro della coppia Prévert-Carné? Perchè in questo film non appaiono affatto certi difetti che indeboliscono o addirittura annullano le opere precedenti e quelle che seguono. Una debolezza di Carné è la tendenza ad imitare qualcuno che ha lavorato felicemente prima di lui, dal Feyder di « *Pensione Mimosa* » e di « *Kermesse eroica* » al Duvivier di « *Pépé le Moko* ». Il difetto di Carné (vedi l'ultimo « *Giulietta o la chiave dei sogni* », dato a Cannes, dove si è ricorsi addirittura al ricordo letterario di Alain-Fournier) è insomma in una certa mancanza di personalità, in un'attitudine mimetica ad adeguarsi alle esigenze buone e cattive del suo tempo; qualcuno lo ha paragonato intelligentemente ad Utrillo. Il difetto di Prévert è invece, anch'esso un difetto romantico: consiste nella mancanza di una solida disciplina letteraria, nella propensione traditrice a confondere il contingente con l'eterno, la freddura con lo spirito, la battuta polemica con la verità. La geniale trama degli « *Enfants du paradis* » ha corretto i due temperamenti in senso favorevole. Immerso nel flusso di un passato nel quale la memoria incontrava una sorta di felicità prenatale, Prévert s'è dimenticato la polemica attuale, i generali e i grassi borghesi, la retorica populista e la facilità verbale; a sua volta Carné s'è imposto una disciplina figurativa, aiutato da testo concreto scevro di deviazioni pericolose. In conclusione, rifiutando il presente che offre a Carné troppe distrazioni e a Prévert troppe occasioni di risentimento, i due autori hanno imboccato la via reale di un purissimo e inimitabile capolavoro. « *L'Envers du décor* », come dicono in Francia, s'è visto puntualmente nella disfatta quasi totale e certamente clamorosa del successivo film « *Les portes de la nuit* ».

PIETRO BIANCHI





Il menabò di McLaren

di

GIANFRANCO CALDERONI

Il più serio ed importante tentativo di fare uscire la tecnica del disegno animato dal vicolo cieco entro il quale l'ha condotta tutta la schiera di cartonisti che ha cercato in America ed in Europa di vivere ai margini della enorme produzione di Disney, è certamente quello che porta il nome dell'artista canadese Norman Mc Laren.

Egli ha finora applicato le sue ricerche in due sensi: svincolare l'artista dalla tirannia della macchina: fornirgli la possibilità di tradurre in suoni perfettamente sincronizzati gli spunti ritmici che animano la successione dei disegni. Il che vuol dire che l'artista può sedersi a tavolino di fronte a un certo numero di metri di pellicola e alzarsi con il prodotto finito, praticamente pronto per la proiezione.

Norman Mc Laren discende da una famiglia scozzese e dirige attualmente la sezione addetta alla produzione dei disegni animati presso il National Film Board il massimo ente cinematografico canadese. La larghezza di mezzi che l'organismo statale può mettere a disposizione dei suoi collaboratori ha permesso al giovane artista di tentare e di portare a termine i suoi esperimenti.

Sostanzialmente il lavoro di Mc Laren si svolge così: eliminata completamente la macchina da presa egli prende della pellicola a 35 millimetri e vi disegna, fotogramma per fotogramma, tutti gli sviluppi di una idea base. Il disegno viene eseguito con pennini normali e solo raramente con piccoli pennelli, data la difficoltà di poter controllare una perfetta riproduzione dei segni fatti con questo mezzo. I pennini e i pennelli vengono intinti in inchiostri a rapida essiccazione e variamente colorati. Per un disegno che sviluppi una durata di proiezione di cinque minuti occorrono quindi 150 metri di pellicola vergine quali vengono poi suddivisi in circa 7 mila rettangolini della grandezza di un normale fotogramma. I disegni hanno uno sviluppo di circa 19 mm. x 15 mm.

Per controllare la regolarità della successione dei movimenti Mc Laren usa una specie di sceneggiatura sommaria cioè un foglio guida dove sono indicati i movimenti base fotogramma per fotogramma. Ma ciò nulla toglie alla assoluta spontaneità e libertà che caratterizza questo sistema di lavoro. Come vedremo infatti, più che una guida per la successione delle immagini il *menabò* di Mc Laren servirà per facilitare la sincronizzazione dei suoni

che lui stesso introduce ai margini della pellicola là dove normalmente corre la colonna sonora.

Il metodo di Mc Laren si differenzia dunque dal metodo seguito dai realizzatori di cartoni animati primo: per l'unicità del creatore e realizzatore. Quindi niente lavoro a catena. In secondo luogo: a differenza degli altri disegni animati che vengono prodotti e realizzati in buona parte secondo le regole dei film normali dove ogni movimento deve essere concepito e stabilito prima di essere disegnato, il lavoro di Mc Laren mantiene il pregio dell'epistemoneità, della improvvisazione, lasciando l'artista completamente libero di seguire la sua fantasia. Se Mc Laren sbaglia o si pente basta un colpo di straccio bagnato sulla celluloido. Quindi risparmio enorme di pellicola, ed inesistenza nei piani di produzione di tutte le spese che generalmente portano il costo di ogni metro di pellicola utile a prezzi favolosi.

Naturalmente questa semplicità ha costretto l'artista a sacrificare molti elementi che vengono invece sfruttati con vantaggio dai produttori di cartoni animati. Già il formato è stato necessariamente ridotto. Il 28×35 centimetri dei disegni animati che poi viene ripreso per pellicola normale è stato ridotto come abbiamo detto a 19×15 centimetri aumentando notevolmente le difficoltà tecniche dell'artista che praticamente deve lavorare su una superficie da miniatura. Altra difficoltà — che deriva in parte dalla prima — è la necessità di schematizzare al massimo le figure mimate. Questa necessità di esprimersi in termini puramente lineari ha finora impedito l'applicazione del mondo di Mc Laren al di fuori del campo limitato, anche se interessante, del disegno astratto. Anche la figura di uomo che troviamo in « Victory Tra-vailer » l'unico film di Mc Laren nel quale compaia l'uomo, non viene caratterizzata con una faccia umana, occhi, braccia, eccetera; l'uomo rimane una pura forma geometrica il cui carattere viene definito interamente ed esclusivamente dal movimento. Così come ricevono vita solo dal movimento i dollari di « Dollar Dance », le bande colorate di « Fiddle Dee Dee » e in genere tutti gli elementi base dei film di Mc Laren.

Ma è certo che, una volta perfezionati i mezzi tecnici ed acquistata una esperienza tale che permetta un saldo controllo della materia, si potranno ottenere con questo sistema dei risultati eccezionali. Anche l'apporto di altre intelligenze sarà necessario; ma al momento, per quanto si sa, il solo Mc Laren sfrutta questa innovazione e si sforza di perfezionarla.

E' vero d'altra parte che un tale procedimento non è alla portata di tutte le borse. Elimina i caricaturisti, i dilettanti, i disegnatori, i fumettisti: è valido solo se in mano a un artista vero e completo.

Sfugge altresì alle leggi ferree della produzione commerciale e non offre limiti di sicurezza agli investitori di capitale. E' arte pura. Mc Laren si trova di fronte al nastro di celluloido con la stessa libertà di cui gode il pittore davanti alla tela bianca. Per ottenere dei risultati positivi occorre semplicemente essere artisti. E allora si vedrà che le limitazioni tecniche sono elementi superabili o, almeno, scogli aggirabili.

« Credo che un artista, dopo aver visto un film di questo genere dovrebbe sentire una voglia pazza di mettersi seduto davanti a un nastro di celluloido e provare a riempirlo. E' la prima volta che il cinema si mette a disposizione della fantasia più sbrigliata non domandando uno scotto disumano ». Questo disse a un congresso di pittori il giovane artista canadese. Ma nessuno ancora ha accettato il suo invito. Questo genere di lavoro richiede disciplina e pazienza doti cioè che ben raramente accompagnano la genialità. Ma si pensi a quali risultati potrebbero giungere degli artisti come Picasso, Bracque,

Matisse, Leger, eccetera con un mezzo espressivo come quello approntato da Mc Laren che permette di filmare l'evoluzione del disegno anzichè il disegno finito!

Trovarsi a diretto contatto con un mezzo espressivo estremamente semplificato che richiede una tecnica facile, poter sfruttare in pieno le doti di estemporaneità che accompagnano la genialità creativa, sono altrettante prove a favore di questo esperimento. Le difficoltà date dalle limitazioni fin qui accettate ma non per questo insormontabili, potrebbero costituire un valido incitamento a sviluppare e a sfruttare meglio l'idea base.

Una volta perfezionato il sistema di realizzazione del cinema estemporaneo, Mc Laren pensò di appoggiarlo con un commento musicale aderente e proprio: la musica sintetica. Come Rimbaud ha identificato poeticamente il colore delle vocali, non sarà possibile, sempre restando nel campo della poesia, identificare il rapporto fra suono e linea in movimento?

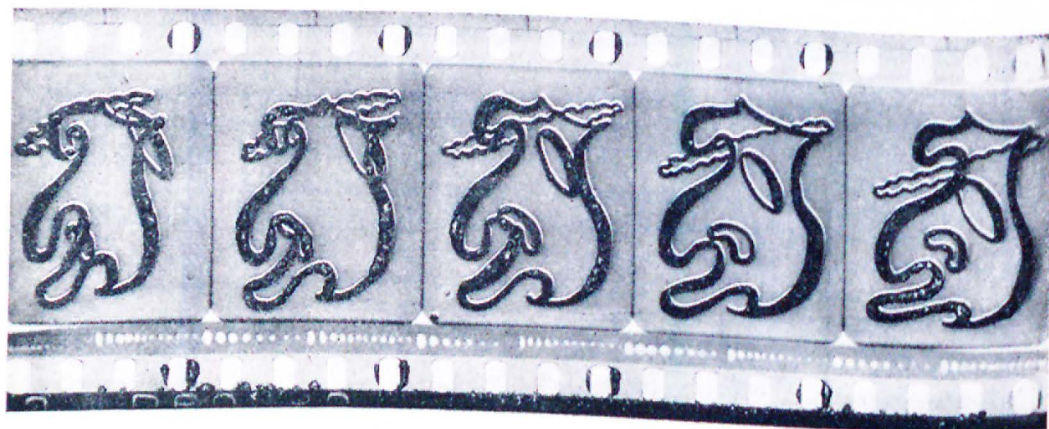
La banda sonora di una pellicola apparre come un disegno. Che cosa succederebbe se, eliminando gli strumenti musicali, si disegnasse direttamente sulla colonna una successione di linee o di figure geometriche più e meno: Una banda sonora?

Mc Laren ha fatto questo esperimento abbinandolo ai suoi ultimi film che ora sono infatti muniti di una colonna sonora direttamente incisa dall'autore senza bisogno di alcuno strumento all'infuori di una penna e di un po' d'inchiostro, bianco. I segni disposti sulla colonna sonora corrispondono ad altrettante vibrazioni che vengono captate dalla cellula fotoelettrica e ritrasmesse.

Mc Laren ha mirato non alla riproduzione di suoni ottenibili con altri strumenti ma alla creazione di uno strumento assolutamente nuovo, perfettamente adatto al commento ritmico dell'azione visiva.

Le caratteristiche principali di questo « strumento » consistono nella possibilità di abbinare a un disegno estemporaneo una musica altrettanto estemporanea e « sintetica »; nella possibilità di corredare lo sviluppo di una forma astratta di una musica altrettanto astratta. I risultati pratici si possono vedere e sentire in « Dots, Loops, Begone Dull Care », e bisogna riconoscere la genialità di questo mezzo armonico e le sue ampie possibilità.

GIANFRANCO CALDERONI



DONNE DI PIGMALIONE



JUDY HOLLIDAY, "NANA TERLES"

di

ALFREDO DI LAURA

La prima donna di Pigmalione fu una statua; la seconda, una fioraia, la terza, una poco di buono; la quarta, una cantante al technicolor; la quinta, una mantenuta. Non si tratta di poligamia e nemmeno di stranezze e instabilità erotiche o sentimentali. Si tratterà solo di un'abbondante proliferazione di autori, vecchi e nuovi, antichi e moderni, sull'unico tema conduttore di uomini innamorati delle proprie creazioni; ma non sembrano proprio uomini come tutti gli altri: forse perchè si vede soltanto l'uomo strambo, un po' pazzo, un po' fuori del normale, un po' cerebrale, un po' lunatico: generalmente o artista, o giornalista, o professore... di fonetica.

Si potrebbe pensare a persone cadute, da un certo equilibrio, in uno stato d'introversione psichica o sessuale: o, può darsi, soltanto sentimentale. Questa caduta di uomini, che ora non possiamo definire se savi o pazzi, ha interessato in tutti i tempi storia, poesia, cronaca e letteratura. Poi, siccome in capo ad una realtà, storica o poetica, c'è una leggenda, dobbiamo risalire fino ai Fenici per trovare lo strano mito di un re di Cipro, che s'innamora follemente di una statua eburnea. Queste perversioni sentimentali e brutali di feudatotti isolani preistorici hanno però un sapore ambiguo di sconcezze erotiche.

Rotolando nella storia, sul filo della leggenda, troviamo quello che si può chiamare il vero mito di Pigmalione: la storia dello scultore, innamorato di una sua statua. E bisogna ritrovarlo nelle *Metamorfosi* di Ovidio Nasone, giacchè soltanto in un poema mitologico potevamo gustare, incastonata nella realtà poetica, la storiella della piccola e sentimentale umanità di mansueti artisti, troppo svaniti per poter scegliere fra le femmine di questa terra la loro donna; e intravedere, frattanto, la personificazione di una teoria estetica o, meglio di una filosofia estetica, tutta propria di un mondo greco-romano.

La vicenda del Pigmalione ovidiano ha una soluzione felice: è una delle metamorfosi a fine zuccheroso e conseguenti lieti eventi. Un esimio scultore, dopo aver scolpito in avorio una figura muliebre di meravigliose fattezze, si sentì preso d'amore per la sua opera, come per una creatura viva; e cominciò a chiamarla sua sposa. Non contento di questo affetto, così poco corrisposto, Pigmalione brucia vittime e incensi sull'altare di Afrodite e supplica la dea di donargli una moglie che somigli alla statua. Pigmalione, oltre che essere molto abile nel porgere gentilezze e cortesie alla dea della bellezza, sa essere anche un esperto diplomatico: non chiede proprio quel miracolo per cui, nell'intimo, sta spasimando: chiede una copia conforme, ma viva. La meccanica sentimentale della divina Afrodite subì una tale femminile commozione, che il miracolo sfuggì via dalla potenza celeste: la statua si mosse e lo scultore trovò nella sua casa una fanciulla vivente. Un uomo; una donna; le nozze: una figlia, Pafò; e un figlio, Cinira.

Se andiamo però a considerare Pigmalione come un simbolo dell'arte greco-romana, quella statua eburnea non è che il fine agognato dall'artista: il bello, così connesso all'umano, da esserne inseparabile. E inoltre: l'artista, nella sua creazione, dà il meglio di sé stesso, formando così una entità che rispecchia il suo spirito, sì da eccitare e commuovere non solo esteticamente, ma anche sentimentalmente.

Eppure questi incantamenti dinanzi alle proprie opere d'arte da parte di artisti, giovani o vecchi, sono sovraeccitazioni nervose o stati di abbandono piuttosto ricorrenti. Una realtà-leggenda, un pochino più prossima a noi, ci narra di un Michelangelo che urlò, martellando un ginocchio al suo Mosè: «Perché non parli?». Questa grossa statua, manierata, rozza, brutta, con panneggio stracarico e torsioni eccessive, non è certo la migliore opera del Maestro; ma vi era una qualche affinità sentimentale fra la collera del legislatore ebraico e la rudezza dell'artista fiorentino: e Michelangelo aveva bisogno di qualcuno che lo comprendesse, che gli parlasse.

Dove però non si riesce a ritrovare più né Pigmalione né il suo mito, è nella figura del professor Higgins, nuovo Pigmalione, secondo G. B. Shaw. Anzi, si può con tranquillità affermare, che il caustico scrittore irlandese abbia voluto decisamente rovesciare il mito classico per opporvi un nuovo mito o, per non essere sacrileghi nei rispetti di Shaw, per creare un nuovo personaggio, un nuovo simbolo, una nuova verità.

È ben vero che Higgins, professore di fonetica, è innamorato della propria opera: egli è soddisfattissimo di aver mutato Elisa Doolittle, fioraia ignorantissima, in una ragazza di parole e di modi signorili; ma lo sconcertamento vien proprio dal fatto che il manichino voce-cervello è tessuto di carne e sangue, e la piccola Elisa, come una licealotta di collegi femminili, è infatuata del suo professore. L'elemento sentimentale gioca, nell'opera di Shaw, il ruolo di guastafeste; l'ideale di Higgins è una specie di celibato universale, su basi intellettuali, legato da vincoli di una sconcertante amicizia-servitù.

L'Elisa statua-cervello-fonografo-governante, non sembra molto lieta di questo esilio del sentimento. Infatti:

Elisa: *Ma non voglio essere trascurata e lasciata da parte.*

Higgins: *E allora uscite dalla mia strada: non mi voglio mica fermare per voi. Mi parlate come se fossi un omnibus.* (Atto V).

Del sentimentale scultore classico, come si vede, non rimane nemmeno la corteccia.

Anche la teoria estetica denota uno spostamento che fa sentire la furia iconoclasta di tanti secoli, di tanta cultura, di tanta storia, di tanta scienza, di tanti abbrutimenti e di tante libertà: benché infatti l'autore subisca un profondo mutamento psicologico ed intellettuale nel partorire ogni sua opera, questa, a sua volta, acquista una individualità, una vita propria e si pone contro o accanto al suo stesso creatore; infatti ad una sfuriata sdegnosa di Elisa, che rigetta tutto il suo passato servilismo, per acquistare una sua personalità, Higgins risponde, quasi sollevato: « *Scioccherella, cinque minuti fa eravate una cappa di piombo sulle mie spalle, ma ora siete un baluardo di forza, siete un compagno nella lotta* ».

Val bene considerare anche quel comportamentismo che è alla base di una moralità linguistica e sociale, come vittoria sulla doppiezza istillata da un'educazione a « cliché ». Higgins infatti, con serietà spiega: « *Il grande segreto, Elisa, non sta nell'aver cattive maniere o buone maniere, o una qualunque specie di maniere, ma di avere le stesse maniere per tutti; e nel comportarci come se fossimo in cielo, dove non ci sono vetture di terza classe, e un'anima vale quanto l'altra* ». (Atto III). Pur non volendolo Shaw, benché la teoria sia antiborghese e antiopportunistica, si cristallizza in una posizione intellettuale e personalistica, spesso anche esclusivista. L'egualitarismo diventa forzato, innaturale, egoistico: ed è così che lo stesso studio fonetico si disumanizza per correre sulla via di un puro esperimento tecnico.

I due professori non sanno coltivare la donna, attraverso l'allieva: cosicché si creerà quello squilibrio di un'Elisa, superba statua, che non diventerà mai femmina, perché manca dell'amore che possa trasformarla. L'anglosassone Elisa avrebbe avuto più fortuna con il vecchio e classico Pigmalione; dovrà invece slittare a mendicare un po' di sentimento presso il giovane piccolo borghese Freddy: senza riuscire mai più a liberarsi di quei due scapolacci e impertinenti professori di fonetica: così poco umani, così poco sessuali, eppure tanto necessari per sviluppi, vittorie, progresso, cultura, finanze, ecc. Con tutto ciò il « Pigmalione » shawiano termina con l'insanabile frattura sentimentale fra opera e creatore: senza rimedio.

Ormai entrato in vesti professorali, Pigmalione continua ad agitarsi nella vita moderna; per cui lo ritroviamo nel film: « Colpo di fulmine » (Ball of fire), ancora professore di lingua, direttore di una moderna enciclopedia, circondato da uno stuolo di polverosi professori. La sua donna, sempre a causa di una lingua parlata corrente, dello « slang », è una ballerina, complice di gangsters che, inserendosi nel gruppo professorale, lo sconvolgerà; ma subirà una tale trasformazione per l'amore del suo Pigmalione, che il matrimonio vorrà dire per lei redenzione e mutamento. Dove si vede che il mito classico è qui verdissimo, quasi vergine, benché tessuto di gangsterismo e di enciclopedismo: lo spunto è felice, il film goffo e buffonesco; e le tesine escono fuori moraleggianti, ma piuttosto striminzite.

Ma Pigmalione riesce pure a cadere nell'istrionismo: si veste a colori della technicolor, canta e balla in « Venere e il professore » (A song is born), per illuderci di essere qualcuno: mentre non è che una marionetta agitata, in una sciocca vicenda, che ricalca, ancor più parodisticamente, i motivi del film « Ball of fire ». E la sua donna è troppo « pin-up », per correre il rischio di apparire imbellettata d'arte e di realtà.

Finché si giunge, dopo tanti svicolamenti, ad una certa serietà: Pigmalione inforca gli occhiali, così pure la sua donna. Il giornalista Paolo Viral e la mantenuta Billie, « Nata ieri » (Born yesterday), entrano in contatto, si perfezionano vicendevolmente, si amano, vincono le loro battaglie.

Con l'opera di Garson Kanin, l'ideale shawiano subisce notevoli variazioni: sia dal punto di vista intellettuale che da quello sentimentale. Quando l'industriale arricchito Brock si accorge che la sua poco fine amante può farlo sfigurare nei salotti di Washington, cerca un Pigmaliione che dovrebbe curare soltanto la superficie, la vernice della sua donna. Questo Pigmaliione invece, che ha speso tutta la sua vita per un ideale civile, morale, politico, trova in Billie una creta malleabilissima: con uno studio paziente, serrato, amorevole, riesce a formare una donna che, vinta l'ignoranza, s'inserisce nella società coscientemente, come meccanismo buono. Non si può affermare che l'industriale Brock non lavori; ma essendo superficiale, incolto, egoista, senza conoscenza insomma, non può che agitarsi, fracassare molte cose sul suo cammino e combinar guai, a sè e agli altri. E Pigmaliione, creando il suo capolavoro, ha modo di rovesciare la torbida attività di Brock. La bella Billie, divenuta cosciente, potrà mettere le redini allo sfrenato industriale. La soluzione invero è piuttosto fiacca e miserella; ma l'aver proposto il problema della conoscenza come base per sfuggire alle dittature dell'ignoranza, dell'egoismo, della violenza, è forse il pregio migliore dell'opera.

Se consideriamo poi il nuovo Pigmaliione nella sua interezza, lo troviamo di una umanità, semplicità, mediocrità quasi, assai in contrasto con la stramberia e l'angolosità dell'Higgins shawiano. Il vecchio mito ritorna con tutto il suo calore sentimentale: lo scultore s'innamora della sua statua. E, a sua volta, questa donna che si va formando una coscienza e un'educazione, può fare da maestra al suo giornalista: con la sua semplicità; il suo realismo sentimentale, affettivo e intellettuale; la sua dedizione. Si giunge così alla comprensione della tesi sotterranea, nel suo significato avveniristico e morale di una evoluzione della società, basata appunto su contatti e contrasti intrinseci.

Sarebbe ora importante considerare come il cinema si sia accostato a questi lavori di Shaw e di Kanin. Ma evitando le considerazioni sulla difficoltà di una versione cinematografica, in generale: sul doppiaggio dei films, che si scontra con degli scogli paurosi, quando si tratta di fonetica e di «slang»; nonché sulle soluzioni obbligate del dialogo; potremmo, per notare se le due opere teatrali ne abbiano avuto vantaggio o danno, mettere a paragone soltanto le traduzioni filmiche. E troviamo sempre svincolamenti in meccanismi a vuoto o slittamenti in comodi caroselli farseschi. Nella riduzione filmica del «Pigmaliione» di Shaw, era forse inattuabile una perfetta osmosi; ma le conseguenze furono più tristi del previsto. Nella «Nata ieri» cinematografica poi, una forte caduta nel grottesco, specialmente in tutta la prima parte, le riempitive passeggiate istruttive per Washington, i retorici influssi di detti celebri, danneggiano la pulizia tecnica e contenutistica dell'opera, rendendola stranamente squilibrata.

Ma, fra tutti questi strappi e queste sottigliezze formali e intellettuali, fra i paralleli e i paragoni con queste statue-donne di Pigmaliione, fra tanta soffice fumisteria di miti, si rivela, pian piano, un mondo insospettato: una fioritura di valori umani, sociali e artistici; un agitarsi di problemi sulla creatività artistica, sull'istruzione fonetica, civile e intellettuale, sull'educazione sociale, sulla perfezione morale; e, infine, il fenomeno dell'influenza che questa azione pedagogico-sentimentale può avere sullo stesso Pigmaliione: cioè sullo stesso autore, artista, artefice, professore, maestro. Tutto ciò, penso, a insaputa delle tante piccole donne di Pigmaliione, letterarie, teatrali, cinematografiche, reali.

ALFREDO DI LAURA

IL DITO IN SICILIA

di

GIUSEPPE • RODOLFO PERIA

Sotto il titolo di « Antiaccademia » pubblicheremo gli articoli più interessanti che i nostri lettori ci vorranno inviare, certi così facendo, di mantenere fede all'impegno di aprire la nostra rivista a tutti coloro che avendo idee amano veder realizzate le loro aspirazioni o chiarite certe posizioni intervenendo direttamente nella discussione. Assolveremo così, tra l'altro, la funzione di vivaio, indispensabile oggi per una più seria comprensione del cinema e per uscire dai luoghi comuni, appunto, di una accademia.

Un'analisi sui coefficienti che maggiormente determinano l'esito finanziario dei film pone dei problemi che non è possibile risolvere con completezza sulla base di considerazioni aprioristiche o col semplice esame delle statistiche degli incassi. Infatti speculazioni teoriche fondate sui supposti desideri della folla trovano i loro limiti nella stessa indeterminazione di un concetto come quello appunto di « folla » che non può che essere del tutto empirico, e considerazioni critiche ricavate dalle cifre amorphe dei « borderò » hanno il difetto della genericità e non possono in alcun caso condurre a risultati psicologicamente indicativi sulle preferenze del pubblico.

Sta di fatto che molti film sebbene apparentemente fabbricati con gli stessi ingredienti, non hanno un eguale successo commerciale, così come altri film che sembrano privi dei requisiti necessari per piacere al pubblico, si rivelano dei « best-sellers » diventando i capostipiti appunto di un genere. Proprio della scorsa stagione l'esempio di « Catene »; dopo che « Tormento » realizzato dalla stessa Casa produttrice, cogli stessi interpreti e lo stesso regista, veniva lanciato con una pubblicità volta tutta a sottolineare le analogie tra i due film, e un successo commerciale quasi identico confermava il valore economico della formula, tutta una serie di film ne viene ora ricalcando i motivi con eguale fortuna di lagrime e di soldi.

Secondo un gran numero di produttori la qualità non giuoca per nulla nel determinare il successo. Se questa opinione appare giustificata dal mediocre risultato economico ottenuto da film di ottimo livello artistico, bisogna sottolineare d'altra parte come essa talvolta porti produttori e distributori ad errori di valutazione — si ricordino tra i film imposti dal pubblico « Farrebique », « Quattro passi tra le nuvole » e « Ladri di biciclette » — perché « It seems that the public, in spite of its relative lack of culture, often shows itself to be a better judge than the captains of the motion picture industry » (1).

In generale comunque gli elementi del successo non sono fondamentalmente legati ai pregi artistici, ma piuttosto a numerosi fattori in parte connessi all'organizzazione della produzione (lancio pubblicitario, divismo, ecc.) e in parte strettamente legati ai bisogni e al gusto corrente del pubblico. Siccome però i fattori dipendenti dall'organizzazione produttiva si risolvono in una influenza sui gusti, sull'attenzione, sull'interesse degli spettatori, modificandone sì attivamente la sensibilità e le abitudini, ma rimanendo sempre soltanto influenze indirette, è solo il pubblico a stabilire definitivamente il successo finanziario dei film. Ci siamo perciò proposti di studiare il fenomeno per mezzo di una indagine statistica tra gli spettatori.

Non è possibile invero prevedere se un film piacerà o meno a uno spettatore particolare, perchè a determinare ciò concorrono sia caratteristiche personali e sociali (livello culturale, educazione, abitudini, moralità, carattere, sensibilità artistica), che condizioni variabili momentanee; è però presumibile che il fenomeno complessivo obbedisca a leggi determinate, che esista cioè lo spettatore « medio ». Studiare il fenomeno commerciale nel

(1) HENRY AGEL: *What is a cursed film?* - Hollywood Quarterly IV-3 - Spring 1950.

pubblico significa stabilire cosa cerca il pubblico al cinema, come sceglie il « prodotto sul mercato », se e perchè questo lo soddisfa.

Partendo da questi presupposti abbiamo sottoposto a 100 spettatori di diverso sesso, età e condizione sociale, un questionario comprendente 13 domande sui problemi su esposti.

Non tutte le domande hanno dato risultati egualmente probatori. Una domanda intesa a investigare se la conoscenza della trama di un film influisce positivamente o negativamente sulla successiva lettura del film stesso, — e quindi sul valore commerciale della prediffusione delle trame — ci ha portato a concludere che tale elemento si può considerare pressochè irrilevante avendo la conoscenza della trama un effetto positivo determinante soltanto sul 5/100 (5%) circa degli spettatori. D'altronde solo su un 10% di spettatori essa svolge una influenza negativa. Un'altra domanda rivolta, agli effetti del valore pubblicitario del fattore divistico, a stabilire se lo spettatore s'interessa o conosca la vita privata dei divi, ci ha rilevato che, specie sui soggetti meno evoluti, tale fattore svolge una notevole influenza, malgrado intervengano spesso nelle risposte talune inibizioni.

I dati sulle risposte maggiormente indicative li riassumiamo nelle seguenti tabelle:

TABELLA I

RISPOSTE ALLA DOMANDA SUL PERCHÉ LO SPETTATORE VA AL CINEMA (in percentuale)

	Motivi culturali	Riposo o svago	« Passare il tempo »	Evasione
Uomini	28	42	22	2
Donne	3	45	13	39
Media	16	46	18	20

TABELLA II

GENERI DI FILMS PREFERITI (in percentuale)

	« Storia d'amore »	« D'avventure »	Realista	Comico	Musicale	Commedia	Dramma	Poliziesco	Vari	Senza preferenze
Uomini	9	18	13	13	10	8	6	9	6	8
Donne	45	5	6	3	20	6	3	9	—	3
Media	27	12	9	8	15	7	5	9	3	5

TABELLA III

FATTORI DI SCELTA (in percentuale)

	Titolo	Nazionalità	Pubblicità e presentazione	Colore	Attori	Regista	Critico	Opinione di chi ha visto il film
Uomini	11	13	17	7	20	14	13	5
Donne	20	—	22	18	22	2	9	7
Media	15	7	20	12	21	8	11	6

TABELLA IV

REAZIONI PSICOLOGICHE DELLO SPETTATORE (in percentuale)

	Identificazione oggettiva	Identificazione soggettiva con un protagonista momentaneo	Identificazione soggettiva totale	Spettatore critico
Uomini	6	26	52	16
Donne	6	24	70	—
Media	6	25	61	8

Le cifre esprimono i valori percentuali. Un'ulteriore analisi dei dati condotta raggruppando separatamente le risposte degli spettatori abituali e di quelli occasionali non ha fornito risultati più significativi di quelli complessivi, probabilmente per lo scarso numero (100) di soggetti esaminati.

Dall'esame della prima tabella appare subito evidente come ben il 20% degli spettatori (39% nelle donne e il 2% negli uomini) cerchi dichiaratamente nel cinema un'evasione dalla realtà quotidiana. Pure significativo è che solo il 3% delle donne, contro il 23% degli uomini si rechi al cinema per motivi da noi complessivamente considerati culturali. Invero in tutta l'inchiesta da noi condotta appaiono differenze molto profonde tra i due sessi, ma probabilmente questo fenomeno assume un'ampiezza così rilevante in Sicilia per la ancora diffusa arretratezza culturale della donna.

Anche i risultati illustrati dalla tabella 2 specie se esaminati comparativamente a quelli delle altre tabelle, dimostrano l'importanza della ricerca dell'evasione e la prevalenza di questa nella donna: bel il 45% delle spettatrici hanno dichiarato di preferire film da loro classificati come «Storie d'Amore». A conferma di quanto desunto si ricordino i successi commerciali di film come «Waterloo Bridge» (Il ponte di Waterloo) di Mervin le Roy e «Wuthering Heiyths» (La voce nella tempesta) di William Wiler, storie tutte d'amore imposte soprattutto dal favore incondizionato dell'elemento femminile.

Per contro negli uomini, in modo non così netto, però, prevale l'interesse per il film «D'Avventure». E infatti un genere come il «western» entra nella storia del gusto esclusivamente in virtù del fascino sempre esercitato sul pubblico maschile, soprattutto se giovanile.

Nel complesso ai due sessi appare graditissimo il film musicale, preferito da ben il 15% degli spettatori.

Nella terza tabella si trovano al primo posto nel determinare la scelta di un film da parte dello spettatore tre fattori: gli attori (21%), la pubblicità e la presentazione (20%), il titolo (15%). Se si riflette che gli ultimi due fattori dipendono direttamente e il primo indirettamente — attraverso la creazione del divismo — dall'organizzazione pubblicitaria della produzione, ci si rende conto di come il pubblico sia «manipolato» dall'industria.

In realtà la presenza di un divo basta da sola a determinare il successo di un film; il lancio pubblicitario influisce quasi sempre su quello che farà il rendimento finanziario — non si dimentichi però che film come «Joan d'arc» (Giovanna d'Arco) pur godendo di un clamoroso lancio pubblicitario non hanno dato quei risultati che i distributori si attendevano —; la presentazione nell'anticipare, se ben fatta le scene più sensazionali ed attraenti, suscita l'interesse dello spettatore; il titolo infine pur rimanendo un elemento legato soltanto esteriormente al film (si ricordi che i titoli variano a seconda dei vari mercati nazionali, assumendo da un paese all'altro significati diversissimi) centra l'attenzione del passante esercitando larga influenza sullo spettatore occasionale.

Minime appaiono le capacità degli spettatori di reagire a questo predominio: l'opinione di chi ha visto precedentemente il film e la critica giocano in genere complessivamente poco più del titolo (17 per cento rispettivamente 6 e 11 per cento).

Questi dati dimostrano che lo spettatore «compra» il suo film con una cecità non riscontrabile neppure nell'acquisto dei melloni, che come è noto il compratore sbatte almeno all'orecchio per accertarsi che siano maturi. Una ragione di questo fenomeno di ottundimento delle capacità critiche ci viene fornita dai risultati dell'indagine sulle reazioni dello spettatore durante la proiezione, riassunti nella tabella 4.

Il fatto che lo spettatore cerchi, coscientemente o meno, un'evasione e spesso si identifichi col protagonista dei film ci spiega perchè egli non possa essere critico (solo l'8% degli intervistati si è dimostrato tale) nella scelta anche se lo rimane nel giudizio, espresso questo a tensione emozionale esaurita (dalla nostra inchiesta risulta che ben il 40% degli intervistati giudica al massimo soddisfacente un film su dieci e un altro 30% non più di tre film su dieci).

La ricerca di evasione e il fenomeno di identificazione ad essa collegata — la cui esistenza in misura così elevata è senz'altro statisticamente valida, malgrado il numero esiguo dei soggetti da noi esaminati — permettono di centrare due concetti di particolare rilievo che chiariscono i rapporti intercorrenti tra la tecnica pubblicitaria, intesa come «menagement» dell'opinione del pubblico, e il successo dei film: il lancio deve predisporre il futuro spettatore a un'evasione «gradevole», il film deve permetterla facilmente.

E legato all'identificazione appare anche un fenomeno, molto complesso e molto studiato, il divismo, sia nella sua genesi sia nel suo sfruttamento pubblicitario.

L'esistenza del divo soddisfa, anche al di fuori dello spettacolo, il bisogno di evasione concretando una tendenza latente all'identificazione.

E appena lo spettatore legge sui cartelloni pubblicitari il nome del «suo» divo corre a realizzare la sua tendenza latente ad identificarsi. Nella sala poi l'evasione deve essere facile, il film deve visualizzare «la proiezione fuori di sé» dei bisogni inconsci e repressi

dello spettatore (interessante a questo proposito come in circa il 20% dei nostri intervistati l'identificazione soggettiva momentanea si verifici per scene di violenza e in attimi di paura); l'identificazione deve essere gradevole: la conclusione delle vicende rappresentate è fondamentale in questo senso per lo spettatore: più del 50% preferisce a priori il lieto fine.

Non ci sentiamo di trarre conclusioni definitive oltre queste, perchè l'indagine è stata svolta relativamente tra pochi ed in una sola città. Ci sembra però che questa nostra esperienza abbia dimostrato l'efficacia della applicazione del metodo dei « tests » già molto in uso in psicologia, allo studio dei fenomeni cinematografici. Crediamo che risultati estremamente significativi possano ottendersi con indagini condotte su più vasta scala e su lati specifici del problema.

In tal senso sarebbe opportuno esaminare i molteplici aspetti di quei fattori che dalla nostra indagine sono emersi come maggiormente determinanti (ricercare qual genere di titoli svolga un'influenza positiva e quale faccia diffidare lo spettatore, quale attore sia in un determinato momento più vicino alle esigenze di identificazione del pubblico, quali siano i segreti di una buona presentazione).

Inoltre inchieste del genere si potrebbero condurre con risultati indicativi limitatamente ad ambienti circoscritti, a determinate categorie sociali, a gruppi di spettatori di diversa età e cultura. Una conferma del valore del metodo l'abbiamo ricercata noi stessi.

C'è sembrato interessante vedere se i fenomeni d'identificazione fossero legati ad una deficienza di cultura cinematografica del pubblico: questo legame c'era infatti suggerito dall'osservazione che nei soggetti di sesso femminile, nei quali era quasi totalmente assente l'interesse culturale per il cinema, il fenomeno avesse un'assai maggiore incidenza.

Abbiamo allora sottoposto il « test », già descritto, a cinquanta spettatori selezionati, scelti tra i soci del Circolo del Cinema di Palermo.

I risultati hanno dimostrato l'esattezza della nostra ipotesi.

Citeremo per brevità solo i risultati più significativi:

— Falto valore che assumono come fattore di scelta il regista (30%), e la critica (20%) mentre titolo (7%) pubblicità (10%) e attori (15%) sono di efficacia assai minore.

— Falta percentuale di spettatori critici riscontrati: circa il 64% mentre solo un 20% di spettatori si identifica totalmente.

Queste due ultime osservazioni permetterebbero di aprire un lungo discorso sul come condurre la lotta al cinema come droga, sul come educare il pubblico e imporre i buoni film.

Ma ciò, esula dai limiti che abbiamo imposto a questo studio; almeno per il momento.

GIUSEPPE E RODOLFO PERIA



Il regista Augusto Genina in compagnia delle tre interpreti del film « Tre storie proibite »: Lia Amanda, Eleonora Rossi-Drago e Antonella Lualdi - (Produzione Electra-Bassoli - Distribuzione Warner Bros)

UNA TRADIZIONE DI INDIPENDENZA

Sin dal primo numero **FILMCRTICA** si è preoccupata di radunare attorno a sé una schiera di scrittori, critici e saggisti che dessero del cinema una interpretazione più moderna e più vicina a quello che è lo spirito della nostra realtà contemporanea. I dieci fascicoli del primo anno di vita hanno offerto così un panorama critico interpretativo e storico che è al tempo stesso una lezione di chiarezza e di indipendenza. Le polemiche sul realismo, l'inchiesta sul cinema e i giovani, il dibattito sul Festival di Venezia; le chiare pagine di Eisenstein, le parole di Eliot, gli articoli di Zavattini, Mauriac, Arnoux, Frank, Petrucci, Contini, Sadoul, Lizzani, Chiarini, Barbaro, De Santis, Solmi, Gadda-Conti, Bianchi, Ciarletta; Ghelli, Frateili, Prèvert, Moussinac, Berger..., hanno costituito in questo senso la più valida testimonianza di vitalità e di continuità. Attraverso questi primi dieci fascicoli **FILMCRTICA** ha dimostrato di essere realmente tra le migliori riviste di cinema e tra le poche del genere valide sul piano della cultura.

*

IL NUMERO SPECIALE DI FILMCRTICA

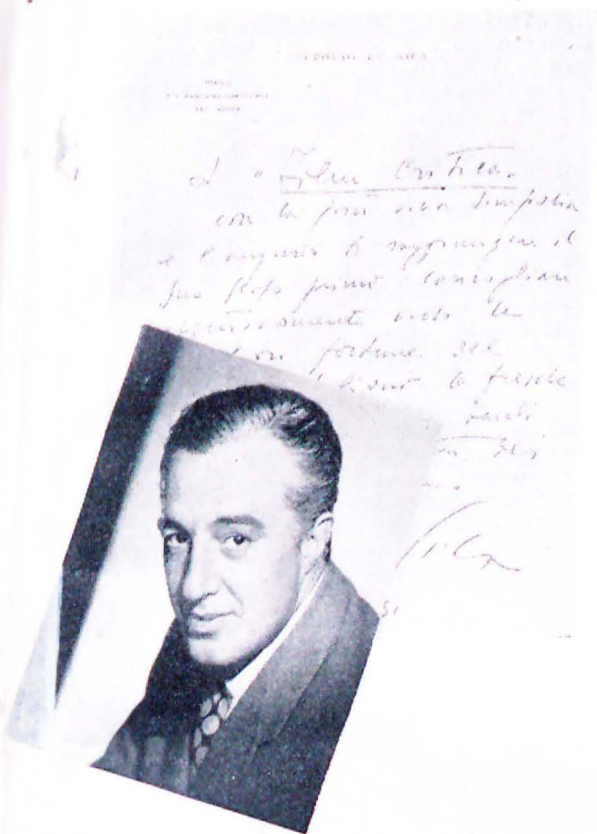
sarà inviato in omaggio a tutti gli abbonati. È un volume tutto da leggere, scritto dai migliori scrittori, disegnato dai migliori pittori. L'edizione è limitata a e sarà messa in vendita solo nelle librerie al prezzo di lire 600.

ABBONAMENTI

ANNUO Lire 1000
SEMESTRE Lire 500

ESTERO IL DOPPIO

RINNOVATE IN TEMPO GLI ABBONAMENTI SERVENDOVÌ DEL C. C. P. 1/33033
ABBONATEVI E FATE ABBONARE
UN ABBONAMENTO È UN REGALO CHE DURA TUTTO UN ANNO



INDICE DEL VOLUME II

<p>B. AMENGUAL: <i>Jean Vigo, una stagione d'inferno</i></p> <p>A. ARNOUX: <i>Charlot e il circo</i></p> <p>— <i>Ricordo di Raimu</i></p> <p>e. b.: <i>Editoriale</i></p> <p>— <i>Compleanno in borghese</i></p> <p>F. BAMPING: <i>Il Festival Britannico</i></p> <p>U. BARBARO: <i>Ricordo di Bela Balazs</i></p> <p>R. BERGER: <i>Panorama</i></p> <p>— <i>Musica a denti stretti</i></p> <p>P. BIANCHI: <i>Perchè un film è bello</i></p> <p>— <i>In margine a Bresson</i></p> <p>— <i>Prévert du Paradis</i></p> <p>E. BRUNO: <i>I film: «La giovane guardia», «Biancheggia una vela», «Questo mio folle cuore»</i></p> <p>— <i>I film: «Journal d'un curé de campagne»</i></p> <p>— <i>«The River»</i></p> <p>— <i>«A streetcar Named Desire»</i></p> <p>— <i>«Les miracles n'ont lieu qu'une fois»</i></p> <p>— <i>«Fourteen hours»</i></p> <p>C.: <i>Film scientifici e film d'arte</i></p> <p>G. F. CALDERONI: <i>Il menabò di Mc Laren</i></p> <p>N. CIARLETTA: <i>Teatro, cinema e romanzo</i></p> <p>R. CLAIR: <i>Soggetto, il mio principale problema</i></p> <p>A. D. L.: <i>Zibaldone cinematografico</i></p> <p>A. DI LAURA: <i>Donne di Pigmaliione</i></p> <p>S. M. EISENSTEIN: 3) <i>Dickens e il cinema americano</i></p> <p>— 4) <i>Dickens e il cinema americano</i></p> <p>T. S. ELIOT: <i>«Murder in the Cathedral»</i></p>	<p>Pag. 171</p> <p>» 3</p> <p>» 135</p> <p>» 66</p> <p>» 163</p> <p>» 61</p> <p>» 70</p> <p>» 101</p> <p>» 145</p> <p>» 29</p> <p>» 33</p> <p>» 193</p> <p>» 57</p> <p>» 94</p> <p>» 96</p> <p>» 98</p> <p>» 155</p> <p>» 157</p> <p>» 36</p> <p>» 196</p> <p>» 19</p> <p>» 6</p> <p>» 144</p> <p>» 199</p> <p>» 137</p> <p>» 187</p> <p>» 91</p>	<p>N. FRANK: <i>Le siècle avait douze ans</i></p> <p>A. FRATELLI: <i>La critica, trent'anni fa</i></p> <p>P. GADDA CONTI: <i>«The River» e «Rascio Mon»</i></p> <p>N. GHELLI: <i>The film sense</i></p> <p>— <i>Libertà dell'Estetica</i></p> <p>I. GIORDANI: <i>Cinema contro la guerra</i></p> <p>T. GUERRINI: <i>La lezione del realismo</i></p> <p>P. JACCHIA: <i>Il Festival di Knokke Le-Zoute</i></p> <p>A. L.: <i>Nor si inventano</i></p> <p>M. LETO: <i>John Ford non è solo un sudista</i></p> <p>— <i>Cinema negli Atenei</i></p> <p>LO DUCA: <i>Max Fleischer, sarcasmo</i></p> <p>— <i>Flaherty «dilettante»</i></p> <p>C. MALTESE: <i>Brueghel e De Sica</i></p> <p>C. MAURIAC: <i>Le cinéma est-il un art complet?</i></p> <p>L. MOUSSINAC: <i>«Nocturne 39»</i></p> <p>M. NATALE: <i>Assassinio nella cattedrale</i></p> <p>G. W. PABST: <i>Hollywood servitù e grandezza</i></p> <p>G. e R. PERIA: <i>Il dito in Sicilia</i></p> <p>A. PETRUCCI: <i>Venezia 1951</i></p> <p>J. PRÉVERT: <i>«Los olvidados»</i></p> <p>A. ROSENHEIMER jr.: <i>R. J. Flaherty</i></p> <p>G. SADOUL: <i>La fotografia e l'Arcadia</i></p> <p>E. SALADINI: <i>La strada di Chaplin</i></p> <p>S. SOLLIMA: <i>Lo «Star System»</i></p> <p>A. SOLMI: <i>Eisenstein e Pudovkin, fratelli siamesi per forza</i></p> <p>C. ZAVATTINI: <i>Polemica col mio tempo</i></p> <p>* <i>Rapporti con la F.I.C.C.</i></p>	<p>Pag. 177</p> <p>» 116</p> <p>» 85</p> <p>» 121</p> <p>» 182</p> <p>» 144</p> <p>» 46</p> <p>» 110</p> <p>» 168</p> <p>» 53</p> <p>» 158</p> <p>» 62</p> <p>» 79</p> <p>» 76</p> <p>» 129</p> <p>» 181</p> <p>» 153</p> <p>» 68</p> <p>» 203</p> <p>» 33</p> <p>» 133</p> <p>» 8</p> <p>» 165</p> <p>» 41</p> <p>» 149</p> <p>» 73</p> <p>» 15</p> <p>» 159</p>
--	---	---	---

LA CINETECA ITALIANA A ROMA

Gli «Amici della Cineteca Italiana» svolgeranno la loro attività di spettacoli attraverso proiezioni settimanali — private e riservate ai soli membri associati della Cineteca —, che avranno luogo ogni domenica mattina alle ore 11 al Cinema Rivoli, e saranno dedicate ai maggiori classici della storia del Cinema. Questa attività sarà completata con cicli di conferenze e colla costituzione di una sala di lettura e di una biblioteca specializzata; essa sarà svolta con il concorso del Film Club Italiano e della Cineteca Nazionale.

Nel mese di dicembre e gennaio seguiranno:

«Les bas fonds» di Renoir, «Crainquebille» di Feyder e «Fievre» di Delluc, «La kermesse heroique» di Feyder (in edizione originale e integrale), «Don Chisciotte» di Pabst, «Quo Vadis?» di Jacoby con E. Jannings, «Prix de beauté» di Genina con Louise Brooks.

Il programma prevede quindi altri film tra cui «Westfront 1918» e «Kameradschaft» di Pabst, «14 Juillet» (edizione originale) e «Voyage imaginaire» di Clair, «Baruch» e «Variété» di Dupont, «Tartufo» di Murnau, «La madre» di Pudovkin, «La passion de Jeanne d'Arc» e «Vampyr» di Dreyer (ambidue in edizione integrale), «Golem» di Wegener, «Maria leggenda ungherese» di Fejos, «Civilisation» di Ince, «Heart of the world» di Griffith.

Per informazioni e iscrizioni, la sede della Cineteca Italiana, Palazzo Barberini, è aperta tutti i giorni feriali dalle 17 alle 20.

DOCUMENTARI D'ARTE

diretti da EDOARDO BRUNO

PICCOLA DOMENICA

testo di

ALFREDO MEZIO

*

UNA SPEZIARIA DEL SEICENTO

*

ROMA LIBERTY

soggetto di

ALFREDO MEZIO

*

I MANICHINI CI GUARDANO

soggetto di

GUGLIELMO SANTANGELO

*

in preparazione

IN NOME DEL POPOLO ITALIANO

PRODUZIONE

L. I. R. FILM S. R. L.