

# FILMCRITICA



"Telefonata a tre mogli,"

Numero 17 - Lire 150



GUGLIELMO PETRONI - NICOLA CIARLETTA - G. F. LUZI - NINO  
GHELLI - EDOARDO BRUNO - PIETRO BIANCHI - RUDI BERGER



# I M I S E R A B I L I



« I Miserabili » di Lewis Milestone con Michael Rennie,  
Debra Paget, Robert Newton, Edmond Gwenn  
(20th Century Fox)



## Sommario

|  |                     |     |
|--|---------------------|-----|
| <i>Cinema arte figurativa</i>                      | Guglielmo Petroni   | 83  |
| <i>Roma e la resistenza</i>                        | Nicola Ciarletta    | 85  |
| <i>Calligrafia dell'ambiente</i>                   | Gian Francesco Luzi | 86  |
| <i>Chapliniana</i>                                 | G. R.               | 87  |
| <i>Film surrealisti e non</i>                      | Nino Ghelli         | 89  |
| <i>I film della Mostra</i>                         | Edoardo Bruno       | 97  |
| <i>Du coté de chez Wyler</i>                       | Pietro Bianchi      | 113 |
| <i>Gli anni della speranza</i>                     | Rudi Berger         | 118 |
| <i>L'Antiaccademia: Su Roma città aperta</i>       | Gianni Castellano   | 123 |
| <i>Rapporti di linguaggio tra cinema e romanzo</i> | Barthelemy Amengual | 125 |
| <i>La selezione italiana</i>                       |                     | 96  |
| <i>Scheda di Venezia: 23 film</i>                  |                     | 121 |
| <i>La polemica con Sadoul</i>                      |                     | 128 |



*In copertina:* Shelley Winters, Garry Merrill e Michael Rennie interpreti del film: *Telefonata a tre mogli* (Phone Call from a Stranger). Premio per il miglior scenario alla XIII Mostra di Venezia (20th Century Fox).



Direttore responsabile: *Edoardo Bruno* - Direzione, Amministrazione, Pubblicità: Via A. Saffi n. 20, tel. 587.119, Roma - Redazione milanese: presso Rudi Berger, Viale Abruzzi, 15 - Redazione parigina: presso Roger Régent 5, Place Champerret Paris (XVII) - Corrispondente da Barcellona: José Sagré, Bailèu 82, 3<sup>o</sup> 1<sup>a</sup> - Corrispondente da Londra: Frank Bamping, 34 Clarges Street - Tipografia del Babuino, Via del Babuino, 22 - *Abbonamento annuo:* per l'Italia L. 1.500, per l'Estero L. 3.000 - Versamenti su c/e postale n. 1/33033 - Gli articoli anche se non pubblicati non vengono restituiti - Filmeritica è iscritta al n. 1803 del Registro Stampa in data 18-10-1950 - Distribuzione Nazionale: Cidis - La rivista è in vendita a *Parigi:* Librairie de la Fontaine, Librairie de la Hune, Librairie de la Sorbonne; a *New York:* Gotham Book mart; a *Chicago:* University of Chicago Bookstore; a *Hollywood:* Universal New Company; a *Bruxelles:* Librairie de l'Enseignement; a *Helsinki:* Akateeminen Kirjakauppa.

---

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

---



# CINEMA ARTE FIGURATIVA

di

GUGLIELMO PETRONI

Nelle rare volte che mi è accaduto di parlare di cinematografo, il cinema come narrativa è stato mio argomento preferito; m'era parso infatti d'intravedere nel film l'erede d'un genere narrativo tradizionale, a largo respiro, espositivo di fatti e di caratteri, schivo dall'intimismo e l'introspezione che rimangono particolare assunto della letteratura. Mi fu fatto notare da più parti che, con una interpretazione del genere, peccavo nei riguardi del cinema e dell'arte, perché da una parte finivo per non tener conto del cinema come linguaggio unitario e, dall'altra, facevo delle distinzioni che nell'arte finiscono per non avere alcun valore.

Da un punto di vista tutto diverso, leggere il titolo del volume di Carlo Ludovico Ragghianti « Cinema arte figurativa », edito da Einaudi, mi ha fatto un poco l'impressione ch'esso incorresse in un errore simile al mio. In verità però Ragghianti, ed è ben noto, è un uomo di cultura la cui preparazione presuppone un approfondimento razionale degli argomenti che gli competono, ed infatti il suo libro parte da ben altri presupposti di quelli della mia sommaria diversione. Ragghianti, nei vari capitoli del suo libro, ci conduce ad una concezione unitaria del valore dello spettacolo cinematografico come opera d'arte. Egli molto giustamente e con la convinzione che gli viene da una scienza e da una pratica esemplari, aborrisce i generi in arte e, prescindendo dal considerare il cinema nei suoi caratteri soggettivi, lo esamina da critico come mezzo espressivo per la realizzazione dell'opera d'arte, sfuggendo qualsiasi estetica particolare.

Affinchè le affermazioni sul rigore filologico e critico di Ragghianti non traggano in inganno, conviene anche dire che egli è uno scrittore che porta nel proprio lavoro tutto il peso della sua esperienza di militante il quale, del rigore scientifico si serve come di un credo acquisito da poter articolare nella ricerca viva, nella polemica, nel rapporto diretto coi fatti e con le opere. Tutto il libro infatti è composto da saggi, apparenti divagazioni, polemiche e « dialoghi », spunti spesso a suo tempo suggeriti da un fatto attuale. Ma non si pensi per questo ad un volume di frammenti, v'è appunto tutto il sottofondo di convinzioni e di concezioni acquisite e maturate in una propria « filosofia dell'arte » che conduce ogni pretesto alla dimostrazione unitaria.

Arduo sarebbe, in un breve scritto del tutto indicativo, entrare nel vivo delle varie questioni affrontate da Ragghianti; il cinema è tutt'oggi un problema aperto di fronte alla critica rigorosamente scientifica e, d'altra parte, i suoi aspetti restano tutt'ora complessi, anche se in un libro come questo essi finiscono per apparirci tali e quali a quelli più elementari richiesti dal processo artistico di altre arti che esigono mezzi minimi e quasi inconsistenti.

Particolarmente indicativo per il pensiero di Ragghianti sul cinematografo come arte figurativa, è il capitolo dedicato alla *immagine e la parola*.



Qui mi pare che stia la sua dimostrazione più importante, quella che elimina i più facili dubbi che la formulazione, cinema arte figurativa, fa sorgere nel lettore. Quando la parola entrò a far parte del film sembrò ne mutasse l'aspetto e ne dovesse sconvolgere la concezione critica che su di esso si andava formulando, in realtà qui non si può che essere d'accordo con Raghianti che ci dimostra come la parola ed il sonoro sono venuti a perfezionare il linguaggio del cinema, ma non a smuoverlo o mutarlo o cambiarne la sostanza. « Immagine e parola nel film stanno nello stesso rapporto che immagine o stile, e materia figurale, nell'arte figurativa », dice Raghianti il quale, più avanti, aggiunge: « La parola aumenta le condizioni di aderenza e di pienezza espressiva della particolare visione o ritmo cinematografico. E' per questa ragione che, nelle opere d'arte cinematografica, suoni e dialoghi funzionali, o meglio sostanzialmente incarnati nel ritmo delle immagini, non disturbano, dissuadono o distraggono dall'espressione così come in un dipinto l'elemento strettamente figurale viene sommerso, per la contemplazione critica o comprensiva, nei valori formulati la cui urgenza o necessità ha originato la sua scelta, o la sua speciale configurazione ». Mi pare che il facile dubbio trovi qui quanto gli occorre per essere eliminato e che Raghianti riesca davvero a farci vedere il cinema entro la sfera delle arti figurative.

I vari capitoli del libro sono raggruppati in quattro titoli i quali non indicano che parzialmente il complesso lavoro attraverso il quale Raghianti ha voluto darci un quadro assai completo della concezione estetica del cinema come arte e dei rapporti del cinema con la società moderna. Il primo titolo è appunto « Cinema arte figurativa »; il secondo è invece: « Cinema e teatro » dove, è evidente, ha voluto sottolineare il passaggio e le origini dell'ultimo e più complesso linguaggio espressivo. « Cinema e storia » raggruppa invece due scritti sulla giovane ma già ben nutrita storiografia del cinematografo; mentre l'altro titolo: « Problemi del cinema » raggruppa tutti quei problemi di critica, di tecnica di rapporto con la società che il cinematografo ha portato nella vita e nella cultura moderna.

A noi più che addentrarci nelle innumerevoli e tutte complesse questioni esposte e precisate nel libro di Raghianti, ci preme segnalare questa opera come testo di grandissima importanza per quanti sentono oggi che la conoscenza del nostro tempo, della società odierna, dei problemi di vita e di arte che ci riguardano da vicino, sono sottoposti alla nostra capacità d'inquadrare nella loro essenza più profonda e meno caduca quei fenomeni che, come il cinema, sono gli ultimi in ordine di tempo, eppure ripropongono nella loro modernissima tematica, i temi fondamentali sui quali l'uomo ha sviluppato da sempre la propria coscienza del mondo e di se stesso.

GUGLIELMO PETRONI



## 1) ROMA E LA RESISTENZA

Il cinema è venuto articolando, da noi, una visione diretta, essenziale, antievasiva, realistica.

È chiaro che realismo non significa qui uso di determinati moduli, ma semplicemente impiego coerente della intelligenza e della sensibilità, le quali, se bene esercitate, non possono che approdare alla realtà.

Al contempo, il nuovo cinema italiano è indice di una salda unità di linguaggio. Qualunque siano gli orientamenti personali dei registi, è manifesto che tra essi si è stabilita un'intesa, una sorta di pregiudiziale concordia riguardo alla scelta dei soggetti, ai modi espressivi, ai problemi umani da agitare. Film diversi come *Sotto il sole di Roma* e *Roma ore II* coesistono perfettamente, poiché usano la stessa lingua e partecipano di un medesimo rinnovamento.

È inoltre da aggiungere che quasi tutti i film della nostra rinascita hanno Roma, ben più che come ambiente, come protagonista.

Roma è alla base del rinnovamento cinematografico. Il capostipite del cinema realistico, *Roma città aperta*, fu cominciato nei primi mesi del '44, quando la città era ancora occupata dai tedeschi. Come mai un film simile poté essere girato allora? E come mai un'opera così fresca, scorrevole e luminosa poté essere concepita in un momento così plumbeo ed esasperante? Ma in realtà non era il cinema che si rinnovava: era Roma, erano gli uomini assetati di solidarietà e di benevolenza, era il paese intero che intendeva risorgere dalla soggezione allo straniero: era in ultima analisi la necessità stessa — la quale è intrinseca al retto e intelligente volere di ciascuno — che esigeva di resistere alle prove miserabili dell'arbitrio, opponendo alla trivialità degli invasori e dei traditori la realtà massacrata che, ad onta delle sue piaghe, non cessava di essere il solo valido punto dove si accordano libertà, verità e giustizia.

Il cinematografo frù subito di questa forza genuina della Resistenza, fu in vero la prima arte pronta a servirsene e a tradurla in efficace mezzo di espressione.

A tutt'oggi — mentre in altre arti si scorgono talora segni di stanchezza, dovuti forse alla pigrizia che inveterate consuetudini espressive spesso comportano — il cinema italiano si mantiene sulla linea tracciata da *Roma città aperta*; la sua produzione, cioè, va sempre più orgogliando le reali esigenze del nostro popolo e del nostro tempo.



## 2) CALLIGRAFIA DELL'AMBIENTE

Da più parti si odono voci che affermano, o temono soltanto, la prossima fine del cosiddetto neorealismo cinematografico italiano, come sorgente ottima quanto si vuole, ed anche ben sfruttata, ma inevitabilmente portata ad esaurirsi. Timore assurdo, qualora esso sappia coltivare e salvaguardare intatte le sue prerogative essenziali, o meglio ancora *elementari*. Reali motivi di apprensione ed un effettivo pericolo esistono invece qualora certe deviazioni digià pronunciatissime in alcuni registi della giovane scuola prendessero il sopravvento. Il segreto primo della grande forza di persuasione e di penetrazione del neorealismo italiano, rivelatasi attraverso probantissimi successi sulle platee estere ancor prima che italiane, è un connubio più stretto, totale, definitivo fra immagine (cinema) e uomo. Nella precedente, e lunga, e bella esperienza del realismo francese accadde spesso all'*atmosfera*, all'*ambiente* di surclassare l'uomo (*Quai des brumes*, *Hôtel du nord*), senza che se ne pronunciasse il contrasto o l'opera ne scapitasse, e ciò perché mai i personaggi denunciavano la decisiva volontà di rinunciare ad ogni istrionismo spettacolare od a qualsiasi preziosità stilistica; in altre parole, mai si avvertì in quella pur sorvegliatissima esperienza il bisogno di abbordare l'elemento umano in assoluta umiltà e povertà. Sussistevano i personaggi, mancava ancora l'uomo. Il più grande atto di coraggio del neorealismo italiano fu quello di buttare a mare tutto quanto non fosse in funzione o meglio in dedizione assoluta con l'elemento umano, a partire dal contributo estroso ma niente affatto *apassionato* della fantasia fine a se stessa. Si osservino attentamente le migliori opere di questo nostro movimento e ci si accorgerà che la più segreta originalità dell'ispirazione e degli spunti tematici è l'*antioriginalità*. L'invenzione è quieta, pacifica, umile, povera; in anonimo servizio dell'uomo e del peso immane del suo destino, immutabile. L'impegno per una siffatta maniera di tentare e risolvere lo spettacolo cinematografico è, appunto perché priva di lenocinii, grande. Non per nulla il pericolo del realismo è calligrafismo. Quando segretamente l'interesse e l'autentica simpatia per l'elemento umano è assai inferiore all'impegno, ecco che all'uomo si cerca di evadere — risalendo a ritroso verso l'esperienza francese — all'*atmosfera*; e quando in luogo dell'*atmosfera*, dell'*ambiente* non si raccoglie che lo *sfondo*, ecco — bubbone ormai troppo pronunciato, ed insanabile — il calligrafismo.

GIAN FRANCESCO LUZI



## Costume

# CHAPLINIANA

**S**embra che gli americani abbiano in animo di mandare in esilio Charlie Chaplin. La cosa, a prima vista, dovrebbe non riguardarci, poiché non possiamo entrare nel merito di un provvedimento di polizia — infatti è di questo che si tratta — inteso a tutelare « la democrazia americana ». Questa volta i nostri amici d'oltre Atlantico pare abbiano preso un granchio. Non si possono dare i tradizionali « otto giorni » a Charlie Chaplin sono per qualche discorsetto non troppo ortodosso o per qualche intervista concessa a giornali non governativi; a meno che qualcuno non gli rimproveri di avere ascoltato i comizi di Henry Wallace quando questi faceva l'amore con i comunisti.

Charlie Chaplin ha dichiarato apertamente al suo arrivo a Londra di non essere e di non essere mai stato comunista. Ed anche se lo fosse, il mondo non per questo finirebbe: prendano esempio gli americani dalle nazioni europee che, nonostante l'esistenza di forti partiti comunisti all'interno del paese, conducono con soddisfacenti risultati la loro battaglia per la stabile affermazione dell'istituzione democratica.

Se poi è l'arte di Chaplin a dare ombra agli americani, allora il discorso cambia tono. Tuttavia non possiamo credere che essa abbia in sé una tale carica esplosiva da indurre i doganieri di Ellis Island, operanti all'ombra della statua della Libertà, a negare un permesso già concesso. Il fatto che un gruppo di critici sovietici abbia scritto dei saggi sull'arte di Charlot, che lo stesso Charlie Chaplin abbia dichiarato di non essere un « superpatriotta » (il che, in linguaggio europeo e fuori dall'equivoco, vuol dire « essere antifascista ed antinazionalista »), non autorizza nessuno a pensare il nostro nella braccia dei comunisti.

Sarebbe l'ora, una volta per tutte, di sfatare la leggenda che l'arte di Chaplin giuochi, in fin dei conti, più a danno che a favore della civiltà americana. A parte questi bizantinismi, che rivelano interessi, ove l'arte c'entra come i cavoli a merenda, vorremmo sapere per quali passaggi mentali certi critici sono arrivati a queste conclusioni. Forse ripensando alla ferocissima satira di « Tempi moderni »? La sua protesta, che ha come « plajon » la tesi antitaylorista dell'individuo sopraffatto dalla civiltà delle macchine, si volge — è vero — contro la società capitalistica, ma anche contro il livellamento e il conformismo dei regimi totalitari.

Egli è e rimarrà sempre un individualista, deciso a dare alla sua opera un contenuto polemico-sociale, senza per questo ridurre ogni suo film ad un comizio demagogico, che giuochi a favore dell'una o dell'altra tesi in contrasto.

Ed infine: il Charlie Chaplin de « Il Dittatore » non appartiene a nessuno o meglio è patrimonio comune di tutti coloro che in Europa dal '37 in poi invocarono l'unità nella lotta antifascista, di coloro che misero in guardia il mondo contro il bestiale nazismo. Su quella trincea, noi trovammo Chaplin e gli demmo il benvenuto. Non vedo perché ora dovremmo dimenticarci di aver combattuto insieme quella battaglia e delle parole di conforto in quei tristi giorni: « Anna, mi senti? — egli dice, rivolgendosi alla sua donna, vittima della ferocia nazista —, dovunque tu sia, tieni alta la testa, tieni alta la testa. Le nubi si diradano. Il sole le attraversa. Dalle tenebre noi ci avviamo verso la luce. Entriamo in un mondo nuovo, dove ci sarà più felicità, dove gli uomini saranno al di sopra dell'avidità, dell'odio e della ferocia. Tieni alta la testa, Anna! L'anima dell'uomo ha messo le ali ed egli può finalmente volare; egli vola verso l'iridescente ideale, verso la speranza, che brilla per te, per me, per noi tutti. Tieni alta la testa, Anna! ».

G. R.



La Libreria FERIA, in Piazza di Spagna 55, in Roma, dopo le vacanze estive, riapre con il consueto MESE DEL LIBRO SPAGNOLO, iniziativa intesa ad avvicinare il pubblico italiano alla cultura spagnola, coll'offerta, a prezzi eccezionali, di opere d'arte, letteratura, storia, filosofia, cinema, scienza.



Tra i libri sono da segnalare le ricche collane della collezione AGUILAR, dei CLASICOS CASTELLANOS, del CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS, con le opere complete di Menedez Pelayo, dell'ISTITUTO DE ESTUDIOS POLITICOS, con le opere dei più moderni storici ispano-americani, collezioni di storia dell'arte, con studi su Velasquez, Goya, Murillo, Zurbaran, Zuloaga, Vazquez Diaz, tutti riccamente illustrati, e le due opere sulla storia del film di Fernando Cuenca e Angel Zuñiga.

Tra le riviste di letteratura, filosofia e di cinema, segnaliamo MUNDO HISPANICO, INSULA, ALCALA, DIGAME?, ARBOR e la nuova REVISTA INTERNACIONAL DEL CINE.

La libreria si incarica anche di soddisfare tutte le altre eventuali ordinazioni dei Signori Clienti.





« Mother's Day » di James Broughton

## FILM SURREALISTI E NON

di

NINO GHELLI

Sarebbe stato difficile, con la migliore buona volontà, comporre un programma più ibrido di quello presentato alla 1<sup>a</sup> Rassegna del film surrealista della Mostra veneziana: un programma nel quale figuravano film del più vario genere, da quelli astratti, privi cioè di una narrazione svolta con personaggi e avvenimenti, a quelli che potrebbero definirsi d'avanguardia, se si vuol intendere con tale termine i film il cui linguaggio o la cui tecnica presenta aspetti di inconsueto ardimento, ad altri che potrebbero considerarsi di carattere sperimentale, per la elementarità dei mezzi impiegati o per le particolari condizioni di realizzazione. D'altra parte ogni giorno di più si avverte quanto logori e inefficienti siano questi termini che tendono a incasellare e a classificare le opere d'arte in un incosciente processo di mummificazione: ed infatti anche in questa rassegna, le poche opere di un



certo rilievo, come « Dreams that money can buy » di Richter o come « Abstract in concrete » di Arvonio o come « Les desastres de la guerre » di Kast o come « Images pour Debussy » di Mitry o come « Ai-yé » di Hugo, sono appunto quelle che rifiutano ogni formula, che esprimono cioè il mondo poetico dei loro autori e basta. Mentre le altre, che per amore di novità o per reazioni polemiche, vogliono programmaticamente assumere certi atteggiamenti od inserirsi in un certo clima, sono destinate, nel migliore dei casi, ad assumere una qualche importanza sul piano del costume o nel volgere della storia, quando non decadono cioè nell'arido ghirigoro della formula o nella sterilità dell'evasione intellettualistica. D'altra parte è forse possibile parlare ancora di una produzione di opere contemporanee a carattere surrealista? Ci sembra che ormai il più completo « de profundis » sia stato pronunciato sulle elucubrazioni cerebrali di questo movimento sul quale, come abbiamo avuto occasione di notare, si insiste ancora con stupefacente ingenuità nel campo dei linguaggi figurativi.

Evidentemente in pittura e in scultura tali febbri di crescita sono più tenaci che in cinema. Comunque accettata, con significazione puramente storica, la definizione di film surrealisti, occorre riconoscere che la Rassegna presentata è stata quanto di più eterogeneo e incompleto si possa immaginare: basti pensare che mancavano nomi come Léger e Deren. Inoltre sono state accettate troppe opere di livello decisamente mediocre, sfornite di qualsiasi interesse, a prescindere da quello puramente tecnico. E' evidente infatti che è soprattutto il particolare spirito delle opere che avrebbe dovuto costituire il carattere comune di esse, e non i bizantinismi formali. A questo proposito ci è sembrato che lo stesso Richter, già pittore astrattista e pontefice massimo del cinema surrealista, non avesse le idee ben chiare quando nella conferenza di apertura si accinse a formulare l'impossibile definizione di film surrealista: al punto che finì con il concludere con un paragone nel quale il film « normale », a « soggetto », costituirebbe il romanzo sull'arte del cinema e il film surrealista, « la poesia »: distinzione che è talmente ingenua e sommaria da non essere visibile soltanto perché pronunciata da un artista.

Della inconsistenza della definizione di Richter una prova evidente la hanno offerta del resto le sue stesse opere: irrimediabilmente confinate ormai in un interesse da museo quando rappresentino ricerche esclusivamente formali, come « Rhythm 21 » o « Vormittaopug », e di ben più alto interesse quando esprimano la ricca sensibilità dell'autore come « Dreams that money can buy ». E mentre anche le opere di Eggeling, come « Diagonal Symphony », e di Ruttman, come « Opus 4 », mostrano ormai di aver del tutto esaurito il loro significato di ricerca formale e ritmica e il loro valore polemico di reazione agli orientamenti commerciali del cinema in un certo periodo della sua storia, « Dreams that money can buy » serba intatto il suo vivo interesse in quanto rivela in più di un episodio una istanza interiore sentita e una precisa visione del mondo da parte dell'artista. Naturalmente, anche nei confronti di questo film, numerosi elementi di interesse sono scaduti e appaiono ormai nella vera luce di pretesti intellettuali, ma certi elementi stilistici, quali l'uso antinaturalistico del colore o certe soluzioni ritmiche, serbano intatto il loro potere di suggestione. E mentre gli episodi di Duchamps, nel loro umorismo facile che si rifà a motivi cari ai disegni animati, appaiono piuttosto ingenui per « trovate » e per linguaggio nonostante un innegabile buon gusto, quello di Léger, dell'amore fra i manichini, e quello finale di Richter, toccano spesso, specialmente il primo, la intensità emotiva che nasce da uno stile fervido di inventiva e ricco di sentimento.



Meno efficace l'episodio iniziale di Ernst per il sovrabbondare, spesso pleonastico, di un irritante simbolismo, ma che mostra intuizioni talvolta stupefacenti nell'uso del colore in funzione espressiva; e ormai del tutto scontato quello di Calder che ricalca motivi cari all'avanguardia del periodo classico, senza però riesplorarli al lume di alcuna personale sensibilità. In quanto all'episodio di Ray il suo interesse deve essere ristretto a puri elementi di carattere fotografico. Tra le opere contemporanee alla simbologia classica del surrealismo si rifà Curtis Harrington con il suo « Picnic » e il suo « On the edge »: ma si tratta di un simbolismo del tutto esteriore che a volte ricalca le orme di « Ballet mécanique », come nel tema dell'inseguimento ricorrente nella prima opera, e a volte si perde nelle più sterili ricerche formali, soprattutto nella seconda opera. Qualche interessante soluzione ritmica è notevole nella prima opera, nel contrasto tra l'inizio lentissimo e lo svolgimento incalzante in cui il tempo è del tutto idealizzato, e nella seconda nel ripetersi di motivi ricorrenti. Inoltre l'autore mostra precisa sensibilità nel rendere le suggestioni di talune scenografie ambientali, a volte di carattere decisamente fantastico. Nonostante la scarsa originalità del mondo dell'autore, le sue opere sono comunque di gran lunga migliori di quelle di James Broughton, diseguali per clima e deboli per ispirazione. « Four in the afternoon » è un'opera sciatta per stile e costruzione ritmica; un leggero « humour », presente nel terzo episodio, è soffocato da una generale grossolanità di accenti e da una mancanza di fantasia. Tali difetti sono anche presenti in « Loony Tom, the happy lover », sorta di banale farsa che ripete senza alcuna originalità i motivi delle prime opere comiche del « muto ». Un « humour » più sorvegliato è riscontrabile in « Adventures of Jimmy », con notevoli fratture ritmiche, debole nelle soluzioni linguistiche, e il cui tenue interesse va ricercato in certe notazioni ambientali. L'opera migliore, e decisamente più impegnativa, di Broughton è « Mother's day » sorta di poemetto filmico cui nuoce il ripetersi di motivi spesso scontati in un simbolismo spesso ingenuo e scoperto: taluni accenti fantastici immersi nella realtà narrativa con indubbia intelligenza e con sconcertante sicurezza, talune ricercatezze formali e il suggestivo commento musicale, qui finalmente funzionali, rendono però l'opera meritevole di attenzione, anche perché essa è l'unica di Broughton a rivelare un coerente sentimento ispiratore che, se non sempre trova la via di una compiuta espressione, è spesso sincero ed autentico.

Se con tutte le opere di Broughton, eccetto forse « Mother's Day », il surrealismo non ha che vaghissimi contatti, esso non ne ha alcuno con « Sausalito » e « Notes on the port of St. Francis » di Stauffacher, opere che si inseriscono totalmente nella ricca e significativa scuola documentaristica nord-americana. E mentre « Sausalito » non rivela particolari valori, se non in un acuto uso dei dettagli, « Notes on the port of St. Francis », è un'opera in cui il significato realistico del documentario appare spesso trascorso su un piano di poesia: come nelle inquadrature che mostrano la città affollata di auto e di viandanti o come nelle inquadrature del porto, in cui è il conflitto tra il dinamismo frenetico della civiltà moderna e un nostalgico rimpianto del tempo trascorso. Inoltre di particolare interesse sono talune soluzioni di linguaggio che assumono nella loro coerenza valore di stile: come il costante impiego del teleobiettivo in funzione espressiva, che determina un significativo « ammassarsi » di piani nell'inquadratura, e come i carezzevoli lenti movimenti di panoramica dall'alto in basso, che interpretano efficacemente il sentimento dell'autore. E se l'opera denuncia scompensi ritmici e stanchezze, essa appare nel complesso meritevole di lode. Natural-



mente tale film non può essere posto a fianco di « Ai-yé » di Ian Hugo, una delle opere più significative di tutta la rassegna e una delle poche in cui possa veramente parlarsi di valori artistici. Dalla sua attività di incisore e acquafortista su rame, Hugo ha tratto evidentemente una particolare sensibilità figurativa e cromatica; ma quel che è stupefacente è come, fin da questa prima opera, tale sensibilità figurativa e cromatica appaia in funzione di una fantasia squisitamente cinematografica. Se qualche frattura narrativa e qualche cedimento ritmico è a tratti individuabile, il gusto figurativo della inquadratura, il ritmo del montaggio di alcune sequenze e il commento musicale di Osborne Smith sono di una felicità addirittura sbalorditiva. Le immagini di stupendo equilibrio, in cui la composizione figurativa è sempre perfetta e in cui il colore del tutto sganciato da esigenze naturalistiche raggiunge una fantastica suggestione, si succedono secondo una cadenza puramente ideale di alto rilievo emotivo che appare ritmata sul filo di un formidabile commento sonoro: e l'opera assurge ad un significato di universale umanità che nasce da un clima di autentica poesia. « Bells of Atlantis », dello stesso autore, è invece meno valido per la presenza di sbavature intellettualistiche presenti nel testo letterario di Anaïs Nin e alle quali Hugo non ha saputo completamente sottrarsi: si avverte soprattutto lo sforzo, talvolta risolto attraverso belle immagini e addirittura ottime sequenze, di far aderire il linguaggio filmico al linguaggio letterario, con inevitabili scompensi e cedimenti. Il film si raccomanda comunque per l'efficace commento sonoro di Louis e Beebe Barron e per talune geniali soluzioni cromatiche ove è evidente il gusto di Len Lye, del quale sono stati presentati « Colour box » e « Fox chase »: film di puro divertimento cromatico, dei quali l'aspetto di notevole interesse è costituito dalla tecnica del colore diretto, (inventata appunto da Lye e per la quale i disegni a colori sono impressi direttamente sulla pellicola) e dalla gustosa combinazione, nel secondo, di suggestioni visive e auditive. Allo stesso genere appartiene « Polka-graph » di Ted Nemeth, abbastanza gustoso nella sua estrema variabilità cromatica, anche se piuttosto debole come inventiva e troppo concitato nel ritmo. « Abstract in concrete » di John Arvonio costituisce invece un'opera di altissimo interesse i cui motivi astratti, derivati da esperienze realistiche, appaiono investiti di significativi valori ideali: l'equilibrio fra elementi astratti ed elementi realistici è raggiunto in funzione di una sensibilità figurativa acutissima in cui il colore gioca un ruolo veramente essenziale. E il succedersi ritmico di forme astratte, di motivi d'ispirazione pittorica, di elementi realistici, non è esaurito in un gioco di ottimo gusto, ma assume addirittura il valore simbolico di una incessante ricerca umana.

Contro questa partecipazione americana non troppo omogenea e non sempre valida, come si è visto, ma con alcune opere veramente significative, le opere europee, eccettuate quelle francesi, non hanno retto davvero il confronto. Per carità di patria non infieriremo sulle esperienze di Piero Bergamo che in « Giro di sole », pur attraverso uno scarso gusto e un deficiente ritmo, mostra una certa acutezza di indagine in un realismo minuto e attento, di derivazione antonioniana. In « Il fiore » invece un linguaggio acerbo e incerto e una tecnica rudimentale pongono in più evidente rilievo il decadente intellettualismo della tenue trama. V'è da chiedersi però come abbia potuto essere permessa la proiezione di « Il manichino ammalato » di Piero Lamperti, miracoloso incontro del più pacchiano gusto con la più sterile demenza. Di poco superiore è « Filmsalat » di Hans Siegest, sciatta farsa che non arriva ad essere nemmeno una facile parodia e in cui sono evidenti quegli spunti erotici cari al cinema tedesco, ai quali Siegest è





Fernand Léger al tempo di « Dreams that money can buy » quando preparava l'episodio dei manichini

ricorso ancora più apertamente in « Irweege », in cui una vernice espressionistica non riesce a mascherare la desolante povertà delle invenzioni fantastiche e la povertà del linguaggio. Migliore invece « Le cercle eternal » di Herbert Seggelke: se anche il film non risolve alcun problema nuovo, come sembra l'autore abbia l'ambizione di credere, nel complesso esso è abbastanza unitario (soprattutto per merito delle suggestioni delle danze del ballerino Kreutzberg) e formalmente accurato, anche se non riesce ad assumere alcuna delle ambiziose significazioni simboliche cui aspira. Altrettanto potrebbe dirsi per « Persephone » di Luc Zangoie le cui belle immagini sono soffocate da un simbolismo confuso e greve, alla Cocteau, che appesantisce il ritmo e rende incerta e stentata la narrazione. Sorvolando sul brevissimo arabesco di Alexandre Alexeieff, « Fragment du film "fumées" », notevole attenzione meritano « Images pour Debussy » di Mitry e le opere di Pierre Kast. Rinnovando un esperimento già tentato abbastanza efficacemente con « Pacific 231 » (illustrazione per immagini dell'omonimo brano sinfonico di Honegger) Jean Mitry ha tentato di realizzare una serie di immagini la cui successione, in armonia o in contrappunto, segue lo sviluppo ritmico e melodico della musica di Debussy. Contrariamente alle dichiarazioni dell'autore le immagini hanno un carattere illustrativo nei confronti della musica offrendo ad essa una sorta di coreografia ideale talmente aderente è però lo spirito e il clima delle immagini a quello del brano musicale che ne risulta un equilibrio perfetto. L'opera, che si vale



di un linguaggio eccellente sia per gusto figurativo che per efficacia ritmica riflette infatti, in modo puntuale ed acuto, l'atmosfera morbida e decadente della musica di Debussy: e le immagini di grande bellezza che illustrano il « Primo arabesco » e « Riflessi nell'acqua » suscitano un'emozione autonoma che è testimonianza della ricca sensibilità dell'autore. Il quale, con la collaborazione davvero sapientissima dell'operatore Jean Fabian è pervenuto nel « Secondo arabesco » addirittura alla creazione di immagini i cui elementi realistici sono risolti in ricerche formali di gusto perfetto: il linguaggio assurge cioè a pienezza e a maturità di stile. L'intellettualismo raffinato e dimesso che è presente nell'opera di Mitry esplose con violenza in quelle di Kast: una violenza che talvolta, come in « Les désastres de la guerre », perviene a creare un'atmosfera di fremente intensità poetica, mentre altre volte decade in posizioni polemiche eccessivamente preordinate e insistenti. « Les femmes du Louvre » vuole appunto essere una interpretazione polemica della concezione della donna quale è presente costantemente nella pittura classica: tale interpretazione perviene talvolta a creare immagini filmiche di saporosa ironia, attraverso un montaggio acuto e malizioso, talaltra scopre i suoi intenti intellettualistici, pur valendosi sempre di un estremo rigore linguistico e di un accortissimo impiego di tutti i mezzi espressivi filmici. Ne deriva all'opera una dignità stilistica che, se non arriva a concretarsi in un clima di poesia, le conferisce una sostenuta cadenza e mostra la costante presenza di una vigile intelligenza e di un attento buon gusto. Tali qualità appaiono meno evidenti in « Je sème a tout vent » in cui l'efficacia del gustosissimo spunto (la conferenza tenuta da un marziano venuto sulla terra dopo la distruzione della razza umana con l'unico aiuto del dizionario Larousse), è in buona parte dispersa da notevoli deficienze ritmiche con l'eccessivo insistere su taluni motivi. Non mancano ottime trovate di montaggio e il commento parlato è spesso acuto e mordente, ma spesso l'opera denuncia carenze di fantasia e stanchezze inventive. Di tali difetti non è più traccia in « Les désastres de la guerre », opera realizzata sulle incisioni di Goya, che per la sapienza del linguaggio e per la sua aspra intensità drammatica, merita di essere considerata tra le cose più significative di tutta la rassegna. Il carattere saggistico, in senso letterario, che intralcia spesso la cadenza delle opere precedenti appesantendone il ritmo, è qui risolto da una assoluta coerenza interiore che conferisce alle immagini di Goya una disperata tragica significazione. La potente suggestione degli originali pittorici è trascesa in una cadenza di successione che li investe di una incalzante drammaticità e che assume nel finale poetica e universale significazione. La quale appare raggiunta essenzialmente attraverso la intensità fantastica di un linguaggio lucido e teso, acceso e vibrante: l'equilibrio tra il dinamismo interno del quadro, nascente dai movimenti di macchina, e il dinamismo esterno, nascente dalla cadenza di montaggio, appare raggiunto con gusto perfetto e con vivissima sensibilità. Il « racconto », sviluppato in forma eminentemente ideale, ha un incalzante e serrato « crescendo » che si conclude nell'inquadratura finale in una visione tragica che sembra porre un disperato appello alla pace nel mondo. Ed è anche in virtù di questo nobile messaggio, libero da ogni preordinata intenzionalità, ma nascente da una sincera emozione, che l'opera appare meritevole di ogni lode.

NINO GHELLI



DAL GRUPPO "ZEUS,, 1952-53



Dany Robin e Georges Marchal in «La sete degli uomini» di Poligny



Lea Padovani ne «I figli non si vendono» di Mario Bonnard



LA SELEZIONE  
ITALIANA



Ingrid Bergman e Teresa Pallati in « Europa '51 » di Roberto Rossellini, premio internazionale alla XIII Mostra di Venezia

Sotto: Cosetta Creco in « Il brigante di Tacca del Lupo » di Germi

A lato: « Altri tempi » di A. Blasetti e « Lo sceicco bianco » di Fellini





## I FILM DELLA MOSTRA

Dopo *Altri tempi*, almeno che non si prenda come mezzo di indagine critica la casualità e l'improvvisazione, crediamo di poter dire, che il regista Alessandro Blasetti abbia definito — ed in maniera compiuta — i limiti precisi della sua personalità preferendo chiudersi nel suo mondo di mestiere senza particolari valori morali da far valere.

Narratore colorito e vivace Blasetti nel cinema italiano ha occupato un po' quel posto che certi narratori nostrani primo secolo hanno, con non minore disinvoltura, occupato. Resterà, forse, nelle note di qualche minuzioso catalogo letterario ma entrerà difficilmente nella storia di un'arte.

*Altri tempi*, almeno nelle intenzioni, voleva essere un po' un omaggio all'ottocento, un omaggio scritto in punta di penna senza presunzioni di forma e di ricerche storiche, un disegno alla maniera di certe tavole da giornale illustrato alla Beltrame per intenderci. In effetti, però, ricorrendo a dei testi minori e meno rappresentativi della nostra letteratura, ricorrendo soprattutto ad un modello abbastanza convenzionale e sciatto di quei nostri costumi e del gusto, Blasetti ha confezionato un *pot-pourri* antologico, zeppo di cose scontate, di patriottismo da quattro soldi, di semipornografie, di lacrimevoli istorie, di una convenzionalità unica (vedi *La morsa* di Pirandello ridotta a una cosa pietosa) mal ravvivate da un preteso insegnamento morale che un vecchio libraio, con la mentalità del moralista di turno, ci ammannisce facendo un confronto con la poca educazione di certi giovani d'oggi e con certa eccessiva mania di titoli gialli, dei nostri giornali.

L'Ottocento perciò, ignorato per quel tanto di vivo e di popolare che racchiudeva in sè, ha avuto una sua celebrazione di maniera senza quel gusto per le cose dimenticate o perdute che invece, se non altro ravvivarono quel delizioso (e solo esteriormente analogo) *La ronde* di Max Ophüls.

Quando si fanno dei film a carattere storico non si deve trascurare la precisazione di un atteggiamento morale critico, o ironico, che sia quindi al tempo stesso la chiave per una interpretazione moderna dei fatti narrati. Se manca questa precisazione morale, se manca questo atteggiamento critico, ogni cosa rischia di sfaldarsi in una convenzionale rassegna di fatti, i cui punti più salienti restano le corna di un marito tradito, o i suicidî delle amanti scoperte. Senza parlare poi, di quel falso atteggiamento retorico di fronte ai soldati che combattono e muoiono per l'Italia unita, divenuti, come facilmente si può intuire, elementi buoni soltanto a strappare applausi e nient'altro.

Di A. Stemmler, autore di quella *Ballata berlinese* che alcuni, due anni fa a Venezia, accolsero come un capolavoro di umorismo, ma che in realtà, con quel suo spirito facilone quasi qualunquista, rappresentava, nel migliore dei casi, solo una raccolta di pezzi umoristici di repertorio, ci è stato ora presentato *Le frontiere del peccato*, un film piuttosto brutto, grondante di presunzione da ogni parte, facilmente ricollegabile — ma solo come idea di partenza — a quell'interessante *Accadde in Europa* di Geza Radgwan. Stemmler naturalmente ha del mestiere, sa cogliere in una sequenza, l'im-



mediatezza della sintesi drammatica, sa insomma stare al gioco del *thrilling*, pur senza raggiungere la maestria di Hitchcock. Si pensi a questo proposito, alla drammaticità di quella sequenza della galleria, nella quale si assiste ad un ossessiva corsa di un gruppo di ragazzi mentre un treno sta arrivando a tutta velocità. Scena da spettacolo un po' granguignolesco, con le sue brave battute drammatiche, con le grida e il rumore del treno urlate in maniera scomposta.

Realizzato più che alla maniera «neorealista» come superficialmente è stato scritto, proprio alla maniera «tedesca» dell'orrido e del viscido ad ogni costo, il film risente anche di una qual certa maniera espressionistica che, comunque, oggi ha davvero fatto il suo tempo.

*Genghis Khan* di Lou Salvador, se si ritiene un festival importante soprattutto per le scoperte che ha da rivelarci, è da considerarsi tra i più interessanti film presentati quest'anno. Credo — fra l'altro — che sia uno dei pochi che si producono nelle isole Filippine, e ben perciò ha, di questa primitiva cinematografia, la rudezza e l'ingenuità, anche se il regista, che evidentemente ha visto molti film tra i migliori di quella che è stata definita «la scuola sovietica», ha tentato di nascondere questa primitività e irruenza sotto ben dissimulate virtuosità tecniche. Tagli complicati, ricerche formali, valori plastici, tutto questo non è servito però a mascherare la salgariana baldanza, come è stato notato, dei suoi eroici protagonisti. Duelli rusticani, lotte violente attacchi brutali e giochi di astuzia: sembrava realmente di vedere rivivere antiche pagine, su scontri e duelli leggendari, da Omero in poi, alla ricerca dell'eroe scaltro e imbattibile. Riassumere il racconto di questo film è cosa forse un po' complicata, poco serve leggere dentro le trame, la cosa che conta è cogliere tra le righe quel che di vivo c'è da cogliere, conservare, studiare quei lati di vitalità e di umanità, dei personaggi, e soprattutto riuscire ed individuare il lato nazionale, leggendario, ed eroico che pare tratto da certi canti impetuosi e barbarici dove l'amore, ma più che altro la forza e l'astuzia, trovano esaltazione.

Con la raffinata riduzione per lo schermo di *L'importanza di chiamarsi Ernesto* da Oscar Wilde, Anthony Asquith ha fatto un passo indietro rispetto al suo precedente film *Addio Mr. Harris* da Terence Rattigan. Là dove aveva tentato una maggiore e più approfondita indagine dei rapporti umani, soprattutto centrando ogni cosa in funzione espressiva di un personaggio — il professor Harris — perfetto in ogni più piccola sfumatura, ha ora tentato di fare dell'ironia mostrando una troppo scrupolosa fedeltà al testo teatrale: cosa che, accentuando la caricatura, riducendo spesso alcuni personaggi a pure e semplici macchiette di toni vivaci, non gli ha neppure permesso di accentuare quella parte scenografica che pur nella sua perfezione, sia di colore che di gusto, è rimasta in definitiva relegata ad un gioco di fondo. E invece in queste riduzioni cinematografiche di commedie che restano, troppo spesso, solo delle commedie, quel che conta è proprio un accorto uso e impiego dei mezzi di sfondo colore, scenografia, arredamento, che con una opportuna sintesi dovrebbero dare una diversa prospettiva ed una funzionalità nuova. Insomma al *plafond* teatrale puro e semplice andrebbe sostituito il *decor* cinematografico, inteso questo come l'unico apporto nuovo e veramente originale proprio ai fini di una interpretazione espressiva più compiuta.

Contrariamente a *Rascio-Mon* che, in definitiva, non ci entusiasmò eccessivamente proprio perchè le qualità che più colpivano in quel film erano poi in definitiva i suoi veri difetti, ossia, per spiegarci meglio, proprio perchè quella trama involuta, quell'apporto dato ai fini drammatici dai mezzi



tecniche di perizia quasi raffinata, erano troppo indipendenti, facevano a sè, rispetto all'arte e alla tradizione giapponesi, questo *La vita di O-Haru, donna galante* di Kanji Mizoguchi ci è apparso di gran lunga più interessante e in definitiva uno dei film più belli di questa Mostra.

Tratto da un «romanzo di costumi» scritto nella metà del 1600 da Ibara Saikaku, scrittore assai noto in Giappone soprattutto perché la sua attività coincide con l'inizio di un nuovo capitolo nella storia della letteratura nazionale, il periodo popolare nel quale appunto la letteratura venne portata fuori, dal dominio dell'aristocrazia di corte, il film ha il merito di aver ricreato il clima pittorico e umano del Giappone fine XVII secolo, i cieli luminosi, gli alberi sfumati, i bambù alti e slanciati, case di carta, drappi di seta, donne dagli occhi a taglio, ravvolte in morbidi manti, dai colli allungati, sfondi che fanno intuire le morbide tinte della loro pittura su seta, gli amori contrastati tra nobili e plebei, quel mondo feudale racchiuso entro leggi di ferro. Un film che pare inciso su carta di riso come certe miniature locali, con immagini purissime che avrebbero di certo mandato in estasi Modigliani, il *Modi maudit*.

Come avviene spesso nei romanzi a carattere biografico anche per *Vita di O-Haru* non è certo la trama che conta — i due momenti della parabola, la vita di O-Haru dai giardini del Palazzo imperiale a Kijoto ai marciapiedi di Nara — ma la ricca presenza dei personaggi, dei vari aspetti di una realtà studiata fin nelle più piccole particelle, colta nelle sfumature più ricche. Situazioni che si ripetono nel calvario di questa donna, galante suo malgrado, l'interrotto amore per un giovane plebeo, la condanna a morte di lui, l'esilio di lei, la degradazione sempre più rapida e completa; situazioni che si ripetono ma solo in apparenza, il significato degli episodi essendo vario, la resa degli stati d'animo, precisa nell'analisi drammatica e psicologica. I genitori di O-Haru, il mercante, il falsario, l'amante: tutto un mondo minuziosamente rappresentato e sempre con castità e freschezza. In questi romanzi biografici ricchi appunto di sfumature e di fatti al tempo stesso, la storia narrata passa in secondo piano, quello che interessa, più, che ciò che accade, è, e resta sempre, il perché accada e le ragioni sociali e spirituali di quel periodo. Allora, proprio nei momenti, nello spirito del tempo in cui gli eventi raccontati accaddero, la prospettiva critica e narrativa si allarga sino a scorgere nei sorrisi, nel dolore, nel pianto, attimi di umanità e di verità. Realismo meticoloso che fruga nei personaggi per cavarvi fuori quella umanità che è sintesi di ogni poetica.

Il cielo, il paesaggio, quel mondo piccolo o grande che vi respira dentro, allora diventano parti integrali di un affresco, di un enorme affresco di vita giapponese. Da questi elementi collegati con la civiltà e la tradizione prende vita il romanzo. Si gonfia, si articola, si sviluppa attorno a personaggi e a paesaggio, lo schermo si riempie di luce.

La musica in questo film ha una sua funzione precisa, sorregge il racconto modella attorno ai silenzi un arpeggiare di motivi popolari, si adatta al ritmo lento, maestoso, disteso sino a diventare drammatico. E' composta su temi del XVII secolo, cori, suoni ad arco, strumenti a vibrazione e completa con misura e con gusto questo affresco insieme imponente, e fragile, un film come su carta di riso.

Le storie d'amore, le favole sia, pure un po' sdolciate che si muovono soprattutto attorno a personaggi giovani, quasi adolescenti, più che altro per un fatto sentimentale appartengono ai nostri temi preferiti. A questo genere di favola moderna appartengono *Andrine og Kyell* di Kaare



Bergstrom (Norvegia) e *Sommarlek* di Ingmar Bergman (Svezia). Entrambi giuntici da paesi nordici, questi film hanno in comune sia il tema — l'amore tra due adolescenti — sia il modo di svolgere in linea drammatica il racconto, l'incontro casuale dei due, e la morte del giovane avvenuta per motivi esterni al dramma, quasi per giustificare un ripiego su posizioni fatalistiche.

Anche qui naturalmente più che la storia in se stessa che ha, si intende, le caratteristiche comuni a tutte le favole d'amore, quello che interessa è il motivo fresco appassionato, la spontaneità quasi naturalistica di un amore, concepito però su un piano di assoluta indifferenza morale.

Cercare di scorgere, sia pure per un istante, sul volto di questi giovani che si incontrano, si amano si prendono, anche un'ombra di rimorso per la vita sregolare cui si sottopongono, è quasi impossibile. Il senso del peccato — del peccato si badi bene inteso nel significato più naturale dell'espressione e fuori volutamente da qualsiasi polemica e fede di natura religiosa — sembra annullato, scomparso superato.

Naturalismo e materialismo si ripropongono qui in termini più moderni e impongono un esame del tutto particolare in cui le considerazioni più spicciole che si possono ricavare sono dati di fatto che lasciano stupiti. Ad esempio che, senza morbosità, senza preparazioni studiate e volute, i rapporti sessuali si purificano sino a porre quasi il problema dell'annullamento totale del peccato. Questa è la risultante sconcertante e amorale cui si perviene. Porlo nel film come dato di fatto, non significa risolverlo. Ma la denuncia aiuta la comprensione. Il film svedese, è di gran lunga superiore a quello della Norvegia, proprio per una maggiore pudicizia e freschezza, proprio perché, soprattutto per tre quarti dell'opera, c'è poesia, c'è candore, c'è malinconia di giornate d'amore, c'è tristezza di ricordo. La protagonista Maj-Britt Nilsson è addirittura meravigliosa; viso intensamente espressivo, sa adattare la sua personalità al racconto con una progressione incisiva. Peccato che verso la fine il film decada quasi irrimediabilmente, quando morto il ragazzo, bruciato il dolore nella ribellione, nel pianto, nel vizio, salta fuori — come da un romanzetto da quattro soldi, — la figura del buffone filosofo e la conclusione posticcia, da un finale che non doveva essere felice.

Anche *Carrie* se vogliamo è una storia d'amore. Tratta dal *Sister Carrie* di Dreiser, sceneggiata dalla coppia Goetz, diretta da Wyler e interpretata da Jennifer Jones e Laurence Olivier, l'opera si presenta con tutte le carte in regola del film di successo e di gusto. Ma come aveva già fatto ne *L'Ereditiera* anche qui Wyler ha puntato più sul personaggio (sul dramma, diremmo meglio) centrale, che sull'ambiente, che pure nel film vive, ma che in Dreiser costituisce l'elemento predominante.

Il film è ambientato con gusto e misura in una Chicago fine secolo, città puritana e chiusa, città ricca e misera, contrasto che crea divisioni, incomprensioni, rinunce. Si apre in una piccola stazione di provincia, il padre e la madre accompagnano una ragazza al treno che la condurrà in città. Carrie, un volto aspro, legnoso, due occhi sereni gioiosi. La vita nella casa del cognato, piccola casa di miseria, la grande periferia della città. Un lavoro snervante, faticoso, due soldi di stipendio settimanali. Poi l'avventura: « bovary » senza esserlo, casca nelle braccia di un commerciante sfarfallone, che gli urla il suo amore improvviso, che la compromette agli occhi di tutti senza, forse, comprometterla nell'anima. L'incontro con un distinto e attempato signore (Laurence Olivier), dà inizio al dramma. Amore, romantico, amore quasi senile, attimi di gioia desiderati per tutta la vita giunti d'improvviso. I due fuggono, per amore, lui ruba, si separa dalla famiglia, si



stringe in una miseria disperata, impossibile, si riduce a fare il cameriere in taverne fin quando, risaputasi la storia del furto, non ne viene cacciato via in malo modo. New York, i quartieri miseri, i casamenti nei quali riecheggiano i pianti e gli strilli, casamenti di poveri senza solidarietà, perché troppo in miseria. Qui Dreiser acquista respiro, allarga la prospettiva, diviene poetico. E qui Wyler si ammutolisce. Preferisce, come già aveva fatto in *Piccole volpi*, ma peraltro con più positivi risultati, circoscrivere il dramma attorno ai personaggi, scavare attorno ad essi, fare dell'intimismo. I rapporti tra i due, la miseria e la delusione che rende vinto e irritabile l'uomo, i particolari più piccoli, come quello della toppa che dovrà portare sui calzoni, che fa quasi passare in sottordine la gioia che lei si aspettava per la nascita di un figlio. Un film senza sorrisi, gli attimi di gioia quasi sperduti dentro tanto dramma.

E poi la ribellione di Carrie: questo amore nato nella menzogna (le aveva nascosto all'inizio di avere già famiglia), proseguito nell'inganno (le aveva fatto credere di essere divorziato per sposarla), porta al dolore, porta all'aborto. Dopo la malattia, Carrie si riprende, è giovane, bella, vuole la sua vita. Piccola New York, piccoli teatrini di periferia piccole, parti, nascosta in fila dietro altre comparse. Poi il successo. Ma successo limitato a teatri polverosi, pieni di mura dai mattoni cadenti, camerini soffocati nella luce gialla delle candele.

Lui irrimediabilmente solo. I ricordi, la miseria e pochi oggetti, un coltello, un pezzetto di giornale, e una forcella di Carrie. Miseria, dormitorii pubblici, una realtà che esce fuori alla luce, poco a poco tra l'indifferenza degli uomini.

La scena di quel fornello a gas con la fiamma accesa, spento, riaperto e poi chiuso in un attimo di disperazione infinita è un modello esemplare di oggettivazione del materiale plastico, invenzione drammatica di sceneggiatura e regia.

Questo è *Carrie*, discreto, appassionato, melanconico, non tra le migliori opere di Wyler (*Piccole volpi* e *I migliori anni della nostra vita*) per un certo sapore dolciastro che qua e là assume, ma opera tuttavia interessante e sentita.

*Les conquerants solitaires* (Francia) è un film sbagliato di carattere e di ambiente africano. A tratti questa Africa che si vuol continuare ad osservare con gli occhi con cui si osserva un enigma, rivive nel suo clima impossibile, popolata più da insetti temibili che da feroci animali. Ma Claude Vermorel, autore del soggetto, della sceneggiatura e regista, ha impiantato in questo «decor» così realistico un storia impossibile, assurda, con personaggi che sentenziano moralette da nulla, una cosa difficile da ricordarsi perché impossibile prestarvi attenzione. Una fatica sbagliata e un esordio per la Francia, poco felice, una fuga «intellettuale» nel continente nero, denso di fumismi gratuiti e inutili.

Inutile e gratuito anche *Ivanhoe* di Thorpe. Interpretato da attori di grande mestiere e richiamo è riuscito solo a infastidire, e, salvo per il discreto finale, ad annoiare.

Un film indubbiamente intelligente, condotto su una sceneggiatura quasi esemplare di Nunnally Johnson è stato *Phone Call from a Stranger* di Jean Negulesco, in italiano *Telefonata a tre mogli*. Raccontata alla maniera della narrativa americana, con poche battute per accennare ad una situazione e passando da sorpresa in sorpresa il film si basa su un soggetto al tempo stesso interessante e forse generico.

Un marito, l'avvocato Trask, lasciata la moglie e la famiglia per ra-



gioni personali, si imbarca su di un aereo per andare il più lontano possibile a meditare sui propri errori e sugli errori degli altri. Durante il viaggio fa conoscenza con un commesso viaggiatore eccessivamente burlone, con un medico taciturno e con una ballerinetta volgare. Improvvisamente l'aereo precipita; di ognuno dei suoi compagni ora morti, ha conservato solo l'indirizzo e un sorriso. Un sorriso che è stata la illuminazione di un carattere, un sorriso che è bastato ad accendere una amicizia sia pur casuale (quando si hanno problemi di dentro, si ascoltano più volentieri quelli degli altri). Una volta a Los Angeles ne rintraccia al telefono le famiglie; si intromette nella loro vita, col « cliché » che di questa vita si era fatto, e ne scopre una realtà insospettata.

Entra in una casa che riteneva felice e scopre, al di là della facciata, l'aspetto più vero e drammatico. Conosce le persone nell'intimità, scorge che in esse è tutt'altro il volto che gli altri conoscono. Si giudica un uomo ciarliero, vuoto e forse un po' idiota, e si rimpiange alla fine il suo senso di sacrificio, la sua bontà e quella maschera rumorosa e fastidiosa di uomo scherzoso, fatta più per dissimulare un dolore.

Un'invenzione che può essere al tempo stesso importantissima e da niente, un soggetto, si è detto, interessante per il modo con cui aborda certi problemi e forse generico per il modo con cui li risolve; un'invenzione che lascia comunque trasparire persone e situazioni imprevedute che afferra senza soluzione.

Il film ha un avvio quasi spensierato: al pianto di una donna che per telefono scongiura il marito di non abbandonarla non ci si crede troppo. L'aria ciarliera e salottiera che subito si sostituisce quando a bordo si farà conoscenza con i personaggi del dramma, fa cambiare subito di prospettiva.

La disgrazia improvvisa ha fermato nell'aria i propositi. Le azioni che ciascuno stava per compiere si arrestano: non rimane che silenzio, stupore, incomprensione.

Trask cerca di riprendere le fila di queste vite interrotte, vorrebbe spiegare le azioni incompiute e al tempo stesso risolvere anche la sua situazione: dare a ciascuna esistenza un volto e un significato finito.

Il film è condotto con discrezione e abilità. Si frantuma in tre momenti — la famiglia del medico, quella della ballerina, la moglie del commesso viaggiatore —. Tre famiglie, tre fatti appuntati, buttati giù senza troppo approfondire i caratteri, tre racconti interessanti, il più debole dei quali è proprio quello della ballerina, piuttosto meccanico, nell'impostazione drammatica, il migliore, la famiglia del medico, anche se sviluppato da uno spunto artificioso — la fuga del figlio e il suo ritrovamento nei pressi del porto —; alla maniera di certi narratori francesi Negulesco ha inteso mettere a nudo sentimenti e emozioni dimenticate. Questa famiglia americana media, racchiusa in un'apparente serenità, col marito alcolizzato, il figlio attaccato al padre al punto di odiare la madre, questa arida, sprezzante, difficile: una famiglia analizzata con poche battute come col microscopio.

L'ultimo episodio è accentrato attorno ad una Bette Davis stupenda, tutta presa dalle maglie di una parte ingrata di donna paralitica. E' attraverso di lei, attraverso la sua improvvisa infermità, causata da un banale incidente, che rivive la figura, l'aspetto vero del commesso viaggiatore. Il dramma della donna abbandonata dall'uomo che amava a causa dell'infermità, che è assistita ed aiutata proprio dal marito che aveva abbandonato, questo uomo apparentemente insulso, da nascondere internamente il suo mondo di amore e di devozione.



*Faithful City* di Joseph Leytes è un film di Israele. Sceneggiato dall'americano Ben Barzman presenta a tratti cose pregevoli narrando di un gruppo di ragazzi abbandonati e di un episodio della guerra contro gli arabi. Un film di discreta fattura, con dei momenti abbastanza sinceri che dimostra come, proprio le cinematografie più giovani, non trascurino mai di dettare concetti di fratellanza e di pace. Molta ingenuità, molta approssimazione ma sempre sincerità. Alquanto gonfio di retorica, invece, l'argentino *Las aguas bajan turbias* di Hugo del Carril, un affresco pieno di momenti violenti dominati dal sadismo e dal sesso che rievoca il duro lavoro dei « peones » nei boschi vicini al Paranà e il loro sfruttamento inumano nei primi del secolo.

*Jeux interdits* di René Clement (di cui già abbiamo parlato da Cannes, ove il film però non venne inserito nella selezione ufficiale), è uno dei più importanti film di questo dopoguerra. Film ispirato, dove la poesia nasce da riflessione e da sensibilità del tutto francese, dove ogni cosa, ogni personaggio sembra uscito da una tradizione di gusto e di civiltà. La forza della tradizione e dell'arte francese è proprio qui, in questo ritrovarsi, accanto ad ogni espressione poetica, tutto un seguito di addentellati, di richiami, di echi, che fanno di tutta l'arte francese un poderoso complesso unitario di gusto e di civiltà. Il realismo cinematografico italiano, nato da una frattura completa, nato da una « rottura » col mondo fascista di inciviltà ed intolleranza, nato soprattutto come risultato di una comune esigenza antifascista, ha proprio in questo suo presentarsi come rottura rispetto a quella che era stata l'arte ufficiale dei primi del secolo, un carattere totalmente diverso e in un certo senso « rivoluzionario ». Il realismo francese, invece, ha una tradizione spirituale da difendere, è una conquista minuziosa studiata, vivida di aspetti poetici e letterari. La differenza di questi due momenti della storia realistica è proprio qua, in questo essere e non essere legata ad un fatto di fratturazione, in questo non essere ed essere legata ad un fatto di tradizione e di continuità.

Da qui la profonda diversità delle due cinematografie più interessanti del cinema d'oggi — la francese e l'italiana — quella tutta legata ad un fatto letterario, filosofico, raffinato di ricerche minuziose e studiate, questa tutta immediatezza, spontaneità, « tranche de vie » nel senso comunque più poetico della espressione.

*Jeux interdits* e *Sciuscià*, ad esempio, due opere che esemplificano meglio questa differenza, due film che si spalancano su due mondi, su due civiltà, su due aspetti fondamentali, due momenti della vita dell'uomo. Frutto entrambi del dopoguerra, frutto entrambi di una situazione di fatto — ciò che la guerra lascia negli animi dell'infanzia e modifica negli occhi del fanciullo — presentano di questo aspetto drammatico un volto preciso, sensibile, esatto sino nelle più minuziose sfumature.

*Jeux interdits*: la guerra, la Francia invasa, devastazioni, bombardamenti, carovane interminabili di profughi. Il film prende avvio in maniera ariosa, drammatica, potente. La morte dei genitori su un ponte lascia Paulette — una bimba di 5 anni — improvvisamente sola. Sola in un mondo distrutto alla ricerca di se, con un cagnolino morto, stretto tra le sue braccia come una bambola, cosa sua da portare via. L'arrivo in una casa di campagna, la conoscenza con una famiglia di contadini che hanno nel volto, nei modi di fare, nella rudezza dei tratti qualcosa di Maupassant, sono tutti momenti di una narrativa secca, precisa. La bimba sola con la morte, la conoscenza di lei con Michel (11 anni) il fiorire di un sorriso affettuoso, la nascita dei giochi proibiti sono questi tutti mo-



menti di un realismo meticoloso di una poesia che è studio, riflessione analisi dei rapporti umani intesi come espressione di una conoscenza psicologica perfetta. Giochi proibiti, giochi nati al chiuso di una fantasia impazzita, la guerra che ha esasperato le fantasie, la guerra che ha dato una consistenza quasi assurda ai giochi infantili dei cimiteri. Cimiteri minuscoli dell'infanzia, fatti di pietruzze colorate e di insetti sepolti, trasformati ora in grossi cimiteri di animali, cane, pulcino, pettirosso, topo. Giochi deformati, giochi desolati, giochi di dolore infinito e inconsapevole.

Attorno ai bambini c'è tutto un mondo che si muove, un mondo distinto preciso, visto con gli occhi infantili. Un mondo di fantasia — il soldato disertore con la sua tromba, il contadino Gerard, la ragazzotta innamorata, il prete. Mirabile figura di uomo, dal volto sofferto, in continua assistenza di tutti sempre attorno per pacificare, insegnare, chiarire. La parte del film che riguarda i grandi è come raggelata in una poetica di ironia, il riso macabro per le croci rubate, per la lotta nel cimitero, mette ancora più in luce il nero dolore dei bimbi.

Cimitero, i bambini hanno il culto dei riti dell'uomo: i loro giochi vanno dal matrimonio al battesimo, dalla nascita alla morte. Finzione che nel film diventa realtà: la morte vera è così vicina che anche i bimbi si sono imparati a toccarla, anche quella dei grandi, delle cose grandi. Paulette, Michel, due personaggi che resteranno nella storia di questi anni, vittime della guerra, figure incontrate per non incontrarsi mai più. La Croce rossa reclama la bimba, se la porta via, con un cartellino al collo, un numero, un nome qualunque. Michel resterà in campagna, il cimitero senza gli occhi della bimba non ha più senso, il mondo chiude la parentesi poetica della sua vita. Paulette è lontana. Sperduta tra tanti profughi, ha dimenticato il lutto, il dolore, la famiglia. Solo un nome gridato da chissà chi — Michel — la fa ricordare il suo dramma. Correndo tra gente che non conosce invoca Michel; è un richiamo, e correndo la piccola rivede quel ponte, risente quell'aeroplano che mitragliava, rivede il papà e la mamma. E gridando quest'ultimo nome termina il film, desolato atto di amore contro la guerra, gli odii, i rancori.

*Mandy* di Mackenrich, (Inghilterra), è un interessante, meticoloso lungometraggio sulla rieducazione di una bimba sordomuta. Opera essenzialmente onesta e non priva di momenti di sincera commozione, ha tuttavia il difetto fondamentale di certa accurata produzione britannica di essere fredda e un tantino monotona. Per ravvivare il film il regista ha voluto inserire in questo «documentario» su una bimba sordomuta, un romanzetto rosa articolato in modo di far nascere una complicazione sentimentale tra i protagonisti del film — moglie, marito e professore — risolto, poi alla fine, come del resto era naturale, nel migliore dei modi.

*La putain respectueuse*, di Pagliero chiarisce meglio la prospettiva del cinema francese di questi ultimi anni. Quel concetto ribadito a proposito del film di René Clement, cioè della unità della cultura francese, per cui un film (un film si intende valido sul piano appunto della cultura), è sempre intimamente legato ad un fatto letterario e filosofico, può venir meglio chiarito proprio da questo film di Pagliero, proprio perché, tratto da un lavoro teatrale di Sartre e sceneggiato dallo stesso Sartre, chiarisce quello che è proprio lo sviluppo dell'esistenzialismo. Tra *La putain respectueuse*, opera teatrale, e *La putain respectueuse* film, c'è una notevole differenza che non è soltanto formale o casuale ma che investe proprio l'evoluzione di una filosofia: quella, terminava con un atto di sfiducia



non tanto verso una società determinata — l'americana — che poteva anche esse una qualunque altra, ma verso l'uomo, atto di sfiducia che si concretizzava con il linciaggio del negro, lasciato come conclusione; questa, l'opera cinematografica, come atto di fiducia nell'uomo *suo malgrado*, cioè fiducia nei valori più riposti dell'uomo — concetto di giustizia — anche contro un'evidenza realistica sin troppo precisa (la città impazzita alla ricerca del negro da linciare).

Sembra un'osservazione marginale e invece credo sia un po' tutta la chiave di volta per meglio interpretare l'evolversi di una concezione che, partita appunto dalla sfiducia completa dell'uomo, arriva alla fiducia riposta. Il film è più importante per queste osservazioni che suggerisce che non per se stesso; si vuol dire con ciò che Pagliero, che ha già dato prova di una certa capacità narrativa (*Roma città libera*, ad esempio, e *Les amants de Brasmort*) ha più il pregio di investire i suoi film di una certa prospettiva intellettuale e letteraria — è nato al cinema dal gruppo letterario romano, è nato dalle lunghe chiacchierate al caffè con Flajano, Mezio, Trombadori, e in un certo senso, tutto di lui è restato letterario anche, le abitudini; ricercare perciò in questo film pregi in se e per sè validi sarebbe difficile: tutt'al più si potrebbero scorgere alcuni valori formali nelle sequenze finali del linciaggio di un negro scambiato per il colpevole, e certi attimi della paura resi con sufficiente validità. Ma per il resto — ambientazione e recitazione — il film ci sembra fiacco e sbagliato. E per quanto la conclusione, che fa appello alla giustizia degli uomini costituisca, per la filosofia Sartriana, un passo avanti, forse anche un'insospettata progressione, c'è ancora troppo nero inutile nel film, troppe cose sfuggono, non hanno un significato, tutta la città è troppo « cattiva » per essere creduta reale.

Se dietro il cinema francese e italiano è sempre riscontrabile una « presenza » letteraria di tradizione o di ricerca, comunque sempre un sincero apporto culturale, dietro il cinema spagnolo, per quanto meritorie possano essere le fatiche dei suoi artigiani, sempre infruttuose appaiono le ricerche di quanti si affannano a voler dare un volto a quelle immagini, un volto ed una fisionomia che possano riattaccarsi alla cultura e alla tradizione spagnola. Le ragioni di ciò sono anche troppo facilmente intuibili. Si sta ripetendo per la Spagna di oggi quello che accadde qui da noi, in Italia, sotto il Fascismo. Banditi certi motivi nazionali, banditi certi temi popolari e realistici perché non graditi dal Governo che solo per colmo di ironia si diceva nazionale, tagliato fuori in una parola il nostro cinema dalla cultura e dalla realtà, accadeva che più volentieri si producevano commedie rosee, film in costume (non storici si badi bene) mentre quelle poche opere, culturalmente valide che verso la fine si produssero, si riattaccavano per gusto di stile più alla tradizione francese (*Ossessione*) che italiana, se bene di questa conservassero il paesaggio e certe annotazioni. In Spagna la situazione si ripete ma, a quanto ci è dato giudicare dai pochi film che abbiamo potuto vedere, senza neppure quella possibilità di spiraglio che pure da noi di tanto in tanto era possibile intravedere. *El Judas* del regista Iquino è una riprova di quanto detto. Sia pure con ambientazione realistica, sia pure sfruttando momenti di arte popolare come appunto può essere la Sacra rappresentazione che annualmente si tiene ad Esparaguerra (e alla quale partecipano come protagonisti tutti gli abitanti del luogo), il film svolge una trama involuta e superficiale che, per il modo con cui risulta impostata, appare più di



ispirazione da teatro parrocchiale che non ispirata dai modelli più validi del teatro o della narrativa spagnola.

*The Quiet Man* rappresenta per John Ford più che altro una divagazione sentimentale, un ritorno. Americano senza sottintesi Ford ha l'Irlanda nel sangue, come cosa viva da conservare e da amare, nel cuore, come fatto di discendenza, di tradizione, di gusto. L'Irlanda che già gli era servita nel '34 per girarvi quel *Traditore*, genere drammatico chiuso in una prospettiva di luci e colori cupi, poesia della strada bagnata, della notte senza luce, della nebbia e dell'umido dei mesi invernali. Ora, Ford è tornato a questa terra, nella sua primavera, è tornato, come il protagonista «jankee» del film, ad una Irlanda di luce, di colori, di laghi e di fiumi stupendi, di leggende d'amore, che mescola immagini di sogno a persone reali. L'Irlanda colta come espressione di giovinezza, colta in affettuosa rievocazione un po' ironica un po' patetica. E questo è soprattutto *Un uomo tranquillo*. Un film di dettagli, di impressioni di scorci, di intimismo; un soffio di aria pura, di campi verdi, di cieli vivaci.

Scrittore cattolico ricco di «humour» sicuro di se, uomo non abituato ai compromessi di nessun genere, cantore dell'America nella brutta e nella buona sorte, *Ombre rosse*, *Sfida infernale*, *Furore*, *La via del tabacco*, *Fort Apache*, *I sacrificati...* film su film, vita su vita, epopea, critica, splendore, miseria, dolore: non c'è tema umano che non l'abbia interessato, la vita è sempre troppo ricca di umanità per non prenderlo in maniera compiuta. Sincero, appassionato a volte cade in lacune notevoli, mai irreparabili. Da Ford c'è sempre da attendersi la ripresa, la pagina da grande scrittore.

*Un uomo tranquillo*, in un certo senso, è la ripresa. Dopo i mediocri *In nome di Dio* e *I cavalieri del Nord Ovest* il ritorno a uno dei suoi temi più cari ha portato Ford sulla via dell'intimismo e della risata spontanea. Questa Irlanda che già nel nome è poesia, rivive nel film come un ricordo di infanzia, raccolta in una luce che è colore, rivista con gli occhi di chi ha per sempre conservato nel cuore la gioia del ritorno. Piccolo paese Insfree dove ci si incontra tutti nel bar, dove i treni non hanno orari da far rispettare, dove uno scontro di «pugilato» è la cosa più importante che accade. Insfree: ognuno di noi ha nella mente un villaggio di riposo, dove le case, i fiumi, i prati sembrano usciti fuori dai quadri felici del Settecento.

L'«uomo tranquillo» del film è John Wayne: il ritorno dall'America per il paesello d'origine è spiegato in una sequenza stupenda di immagini. Tutta la sua vita in America è sintetizzata con poche battute vivive: un «ring», una partita conclusa con la uccisione dell'avversario. Pugno proibito, disgrazia quasi voluta e un peso sulla coscienza da portare per tutta la vita. Ad Insfree una fanciulla (Maureen O'Hara) da sposare e un fratello rissoso ed ostile (McLaglen) da vincere. L'«uomo tranquillo» sopporta ogni cosa per non accettare la sfida: ma quando alla fine, ingiuriato dalla moglie, punto sul vivo si deciderà al combattimento è tutto il paese che si infiamma, tutto il paese che si reca in campagna ad assistere allo scontro più desiderato dell'anno: Danver contro Sean Torton: chiudono i bar, chiudono i negozi, il trenino dimentica il suo orario (e un morto dimentica di morire); tutto il villaggio è là, sull'aria ad assistere alla lotta più attesa e voluta. E sarà una gran lotta, i due si rotoleranno a valle, per le vie del paese, e i pugni, le scommesse, le grida, voleranno via senza fine. Ford ha insistito abbastanza su questi elementi gustosi, ha insistito forse un po' troppo, la commedia è diventata a tratti



una farsa; ha insistito forse un po' troppo sul paesaggio e la poesia è diventata — a tratti — una oleografia. Ma questi difetti restano al margine, non intaccano i valori complessivi, e le cose migliori del film restano sparse qua e là, e sono l'intimismo, l'amore, la pittura d'ambiente e l'accurata interpretazione dei personaggi — il migliore tra i quali resta Barry Fitzgerald, paranoico, «bookmaker», notaio, vetturino, un ometto che ricorda i folletti delle antiche leggende e che, sempre ubriaco, pare debba dileguare tra le acque di qualche ruscello. Un'Irlanda da Arcadia ha, quindi, tratto fuori Ford, un'Irlanda di gusto, stampata alla maniera del Settecento, con mille piccoli particolari, sfumature, toni deliziosi di grazia come l'arrivo alla stazione, il canto nella birreria, l'incontro con Mary...

Un gran film di Ford, dai colori tenui, sommessi, pacati un film di poesia, insistito qua e là, ma troppo affettuoso, troppo felice e, soprattutto troppo sincero per non essere accolto, sia pure con qualche riserva, tra i migliori di questa Mostra.

*El rebozo de Soledad* (Messico) diretto da Cavaldon non apporta sostanzialmente nulla di nuovo alla filmografia messicana: non dice nulla che già non conoscevamo, anzi ci dà di certe situazioni, di certi personaggi, un aspetto alquanto scontato ripetendo situazioni già trite. La trama racconta di un medico che preferisce ai fasti di un ricco stipendio in una clinica di lusso per malati immaginari, la vita dura e stentata in un villaggio del Messico, sperduto a Santa Fé. La sua vita tra difficoltà insorribili, tra odii e violenze, arbitrii e rivalità (è interessante notare come, in contrasto con la capitale progredita e moderna, nei villaggi del Messico la vita si svolga ancora sotto l'incubo di passioni feudali, e sotto la magia nera degli stregoni) è più libera, più sincera in mezzo ai «peones» che ai cittadini. Il film è comunque sincero, legato a quelle che sono le tradizioni di una arte popolare messicana, ha però, in più momenti, la retorica di certe posizioni scontate.

*Death of a Salesman* di Laslo Benedek è un film soprattutto intimista, raccolto attorno a un personaggio vivo, commesso viaggiatore, padre troppo affettuoso, uomo tutto preso dal lavoro e dalla famiglia, umiliato per una avventura avuta con una prostituta in un piccolo albergo, umiliato per essere stato sorpreso dal figlio. La vita di un uomo, rivissuta attraverso i suoi pensieri, i suoi sogni ad occhi aperti attraverso le voci materializzate sulla scena. Ed è la giovinezza che fa capolino con i ricordi, il rimpianto per una felicità spenta, il desiderio di avere dei figli affettuosi, onesti e felici. Tutto il film si muove in questa contrapposizione, la vita come uno la desidera e la vita com'è, disperata, chiusa, senza sorrisi se non nel ricordo, senza atti di solidarietà. Amici incontrati e perduti per sempre, lavoro, soltanto lavoro, fino a quando, una volta vecchio e malato, anche il lavoro se ne andrà con le altre cose della vita, nel cantuccio delle cose rimpiante.

Benedek ha svolto gli episodi, questi ricordi che si affastellano si confondono con la realtà, in maniera mirabile, con un senso di continuità che non crea mai confusione e che dà — a differenza del lavoro teatrale — commozioni più profonde e immediate. Frederic March è attore stupendo: una recitazione attenta, precisa a cogliere, in ogni sfumatura, il valore di un gesto, capace di trasformare un uomo felice in un uomo finito, distrutto dalla vita.

Il film punta molto sui primi piani sulla forza dell'immagine, imposta quasi, allo spettatore, con la violenza di una acquaforte, quei visi che occupano tutto quanto lo schermo, quei visi che danno del dramma una figurazione visiva. Benedek ha capito l'esatto valore di un primo piano



l'esatto valore dell'uomo impiegato nel film come materiale espressivo, personaggio importante anche quando è un personaggio di sfondo.

*Lo sceicco bianco* di Fellini è uno di quei film dei quali è meglio non parlarne, opera dilettantesca, noiosa e zeppa di luoghi comuni, di situazioni scontate. Eppure da quel soggetto — ora ignobilmente sciupato dalla presunzione e dall'incapacità — Antonioni seppe trarre un documentario — *L'amorosa menzogna* — tra i più interessanti che si siano veduti, prologo, comunque, ad un film ancora da farsi, ad un film di costume e di critica.

*Il brigante di Tacca del Lupo* di Pietro Germi tratto dall'omonimo racconto di Bacchelli, si inserisce nella tradizione dei film storici in un senso, comunque, del tutto nuovo per la nostra produzione. Nel 1860, dopo l'annessione del Regno delle Due Sicilie, la storia d'Italia si frantuma, soprattutto nel Mezzogiorno, in tante piccole guerriglie solitarie, snervanti, fatte di incomprensioni e di risentimenti ancora non del tutto assopiti. La questione meridionale, se vogliamo, è tutta qui, in questa origine brigantesca che portava il popolo a sentirsi estraneo al resto dell'Italia, sfruttato ed oppresso da gente di diversa mentalità e origine. Incomprensione, ignoranza, miseria: a chi volesse fare una indagine storico-economica del problema, la questione meridionale apparirebbe una logica conseguenza di questi stati di fatto, situazioni, si badi bene, che derivano da motivi reali e non solo, come si vorrebbe, da motivi sentimentali e di costume. Il film storico è per il nostro cinema una conquista da fare: storico nel senso che dai fatti di ieri sappia rintracciare un significato critico moderno, quella «posizione morale» che, come si è detto, manca completamente ai film «storici in costume» d'oggi.

Si pensi a quanto scritto a proposito del Blasetti di *Altri tempi*: considerazioni valide pure per quel 1860 che alcuni superficialmente vorrebbero considerare come premessa al neorealismo dimenticando che al contrario, il *neorealismo* è una posizione morale e non di forma.

Il film di Germi rappresenta perciò, proprio per queste ragioni di carattere, diciamo così contenutistico, un primo passo per la revisione nel cinematografo di certe posizioni e di certe situazioni che hanno, invece, trovato solo una glorificazione falsa e vuota di significazione moderna nei film passati. La «questione meridionale», è un problema troppo vivo ancor oggi (lo stesso brigantaggio siciliano ha degli addentellati a questo problema, se non altro formali), perché possa considerarsi di scaduta attualità il riproporre in termini storici il problema. E non si creda che quando Germi nel film, riesce a spezzare il fronte dell'omertà solo a causa di un marito deciso di vendicare l'onore della moglie violentata da un capo dei rivoltosi, abbia fatto qualcosa di arbitrario. La verità è che, ancora oggi, per rompere la tacita complicità delle popolazioni con i briganti si deve far opera di persuasione, e, più che azione di guerra, patteggiamenti ed astuzie di sbirri.

Il film inizia con promesse che poi non mantiene: ma quell'apparire del paese invaso dai briganti, assistito dalla complicità dei signorotti feudali, riconquistato da un manipolo di barsaglieri che si abbandonano essi pure al saccheggio, al furto e allo stupro, è una visione cinematografica, dalle linee precise, dall'apertura drammatica serrata e sintetica. Germi ha risolto ogni cosa in inquadrature brevi, giocando su di una composizione drammatica, a chiaroscuro, avvalendosi di una concisione secca e tagliente. E il film resta valido soprattutto per queste ragioni anche se poi, la sintesi si frantuma in analisi troppo ricercate, anche se l'episodio si frantuma in



aneddoto, se la marcia snervante diventa sequenza troppo noiosa, anche se la non retorica iniziale, e la spregiudicatezza, diventa alla fine esaltazione pericolosa di un uomo — il comandante — troppo vicino per modello ed ispirazione a certe figure di uomini tutto-d'un-pezzo, false e prive di umanità. E non ci si riesce a spiegare, alla fine, la conclusione ottimistica della fratellanza Sud-Nord (anche se la scena del ballo con la « Monserrina » è di indubbia efficacia cinematografica) quando per tutto il film si è cercato — opportunamente — di presentare i buoni (cioè i bersaglieri) non come degli eroi, ma come uomini violenti, rissosi, crudeli, uomini veri con più difetti che pregi. Comunque, a parte questi difetti tutte le scene che descrivono quel paese di Puglia chiuso, ostile, « nemico », che assiste con odio alla fucilazione dei suoi figli, sono brani narrativi di cui Germi deve andar fiero: sono tra le pagine più belle del cinema italiano, cinema essenzialmente popolare e reale. Naturalmente la tentazione di rendere il dissidio nordisti-sudisti formalmente analogo ai modelli americani di Ford ha spinto Germi a non restare indifferente alla tentazione di aprire paesaggi e scene, giocando sui temi migliori dell'antologia « western ».

*La bergère et le ramoneur*, disegno animato a colori di Grimault e Sarrut è una favola giocata su temi poetici di Prevert. Il Prevert e il Grimault di *Le petit soldat*, poesia malinconica, assai vicina alla tradizione dell'arte francese, composta su disegni di un gusto prettamente europeo, movimenti smalizati, paesaggi rivissuti in momenti di ispirazione, intelligenza raffinata da balletto fantastico. Un re, un regno, una città irreale, deserta, ricca di palazzi, che soffocano la città vera, chiusa nell'ombra del sottosuolo, senza sole né vita. Città reale quella dove vivono i poveri, desolati personaggi, sotto l'incubo di un dittatore, che li comanda a « pulsanti »; città irreale, quella dove vive il re, con i palazzi alla « veneziana » e le strade vuote percorse da nugoli di poliziotti motorizzati.

Definito l'ambiente, prende il via la favola: quella di due personaggi da arazzo, una pastorella e uno spazzacamino. Anche il re che cercherà di portare via per sé, la pastorella, è un re da arazzo, il ritratto che prende il posto del vero re, mandato a finire, in bocca ai leoni. E anche questa è una trovata « intelligente » del film re vero o falso, non importa, il popolo non ne sa niente e la vita, nei sotterranei continua. Ricorda, un po' tutta la favola, una storiella che fornì materia per uno stupendo cartone animato cecoslovacco in bianco e nero (*L'uomo che rubò il sole*) di Blaha e Müller ed anche lì si parlava di un potente che tiranneggiava tutta una città e che un giorno pensò di lasciarla vivere (o morire) al buio, rubandogli il sole. Là il furto bastò da solo a punire il ricco, chè il sole bruciò ogni sua cosa e ritornò ad illuminare la città liberata. Qui, la liberazione dal tiranno, se la conquistano gli stessi cittadini. La pastorella fuggita con il suo spazzacamino viene rapita dal re, con l'ausilio di un « robot ». La città stessa viene, durante la ricerca della poverina, mezza distrutta dall'automa. Lo spazzacamino assieme all'uccello e ad un cieco, vengono buttati in pasto ai leoni. Il cieco col suo organino cantando la bellezza della vita addolcisce le bestie. L'uccello le convince a voler aiutare l'innamorato disperato. Ha inizio la rivoluzione. Appresso alle bestie è tutto il paese che va contro il re e i suoi sbirri. E alla fine la pastorella è salva. E' salvo, anche il paese: distrutta la città irreale la città vera vive sotto il sole, libera dall'incubo di un re tiranno. Libera di sognare e cantare.

Favola delicatissima, troppo intelligente a volte da soffocare, per la



logica, persino un po' di poesia. Fiaba,, comunque, appassionata, malinconica, la più bella vista in cartoni animati.

*Les belles de nuit* di René Clair, è bene confessarlo subito, ci ha un po' delusi. Delusi nel senso che purtroppo quello che lo stesso regista aveva scritto a mo' di premessa al film, si è rivelato vero. Il film, cioè, non ha avuto invero altro scopo che quello di divertire. Divertire con la meccanica delle trovate a ripetizione, divertire con l'incoscienza di chi si vuol porre a tutti i costi sul piano dell'astratto, sia pur gustoso, mondo di ieri. Spieghiamoci subito: astratto, perché così ci è stato rappresentato nel film, astratto perché anche Clair sembra voler credere che il mondo di ieri, fosse solo un mondo di grazia garbata e di amorosi convegni. Nei film di Clair, questo cartesiano signore del cinema, siamo invece abituati, da sempre, a scorgervi poesia, canzone popolare, freschezza felice, perché oggi ci si possa rassegnare a scorgere soltanto la meccanicità di un balletto, che neppure quando faceva *Entr'acte*, lo soddisfaceva compiutamente.

*Les belles de nuit*, purtroppo, è solo gustoso divertimento meccanico. Divertimento a freddo, intelligente tirato avanti per virtù di costruzione, senza poesia e insegnamenti. Che nel ricordo i tempi della giovinezza ad un vecchio sembrino essere sempre i migliori è una invenzione troppo scontata perchè possa assumersi a valore di una invenzione poetica. E' una trovata piccola piccola quella di correre appresso a questo vecchietto scontento dell'oggi, per raggiungere l'età della pietra. Per darci meglio una idea del suo film che si avvale di un protagonista sognatore, Clair scrive: « Ouvrez les pensées de Pascal. Vous y trouverez les lignes suivantes: — Si nous rêvions toutes la nuits la même chose, elle nous affecterait autant que les objets que nous voyon tous le jours. Et si un artisan était sûr de rêver toutes les nuits, douze heures durant qu'il est roi je crois qu'il serait presque aussi heureux qu'on roi qui rêverait totes les nuits, douze heure durant, qu'il est artisan — ». Ma questa virtù del giovane protagonista (il mirabile Gerard Philippe) di poter sognare « a puntate » più che a Pascal (o al Calderon di *La vita è un sogno*) ci pare derivata piuttosto dal Thurber del *Walter Mitty*.

*Europa '51* di Roberto Rossellini è il film che forse più abbiamo « sentito » tra quelli presentati alla Mostra. « Sentito », proprio per la precisione dell'impostazione, per quella problematica, sempre suggeritaci del resto dai film di Rossellini.

Rossellini per noi è stato sempre un po' come una insegna, è lui che ci ha iniziato al realismo, a quel realismo che oggi dobbiamo difendere proprio perché nei suoi temi dobbiamo vedere sempre la vita e la realtà che palpita attorno. Per questo Rossellini comincia per noi con il dopoguerra; quel che ha fatto prima appartiene all'evoluzione tecnica, *Roma città aperta* pone l'accento all'evoluzione estetica. Poesia della realtà, poesia del dolore: quella corsa appassionata della Magnani dietro il camion, quella fucilazione all'alba, quelle strade sperdute di una Roma allucinata nel terrore, quella realtà insomma è la nostra realtà. Al solo ricordo l'occhio rivede sequenze di vita, al solo ricordo ritorna l'eco di quei giorni, i giorni di Paisà, Firenze abbruciata dal sole, i feriti a migliaia, i partigiani per l'onore d'Italia, Roma piovosa, Napoli desolata, Comacchio, la vita nei canneti, i silenzi del terrore. Su questi film è possibile rivivere la tragedia di un'età breve che lasciò un segno eterno nell'animo. Il segno della lotta, della speranza. Eppure erano gli anni della disperazione. Gli anni in cui un bambino poteva uccidersi, dopo la lunga passeggiata come per gioco; l'anno



della disperazione con i profughi sperduti nel mondo, gli anni senza amore, gli anni del calcolo meschino in cui si barattava il matrimonio per la libertà. Karin pur di uscire si sposa con un giovinastro che disprezza, lo segue dovunque, si lascia portare nella nera Stromboli. Ma l'affetto nasce ugualmente in lei: nel disgusto, nel dolore, nella miseria, nasce la speranza, nasce la bontà repressa, nasce la fede.

Tralasciamo l'esame minuzioso dei film, prendiamoli solo come pretesto per un itinerario, per poter meglio segnare sulla carta un ritratto ideale del regista. Ricerca, problematica moderna. La vita è realtà e la realtà è problema di oggi. La guerra è lontana. L'insegnamento di ieri sembra perduto. La borghesia è tornata alla sua posizione di assurdo privilegio. La miseria è là, sotto i nostri occhi, ma la gente pensa alla conversazione salottiera, ai suoi più gretti ed egoistici miti. Cos'è questa borghesia, se non indifferenza, ignoranza, miseria spirituale? Rossellini per primo ha avuto il coraggio di dichiararcelo. Di mettere lo sguardo dentro un mondo chiuso e difficile, diffidente e sgarbato. Dentro: con lo sguardo e con l'anima a vedere cosa ha lasciato la guerra. Niente ai grandi, insegnamenti dimenticati, ogni cosa è tornata come prima, salotto, canasta, ignoranza; nei piccoli, venuti su con i bombardamenti (meravigliosa la scena della madre che accarezzando il bambino malato, ricorda gli anni della guerra) con la paura e maturati, nella solitudine delle grandi case di lusso, a volte, molto dolore e incomprendione. Sensibilità acuitizzata, fa fredde al pensiero che un bambino si scopra improvvisamente solo, la madre troppo presa da preoccupazioni mondane, il padre sempre indaffarato, e che per questo, quel bambino, si ucciderà.

La morte del bambino conclude una delle pagine più belle del cinema italiano; questa famiglia borghese così puntualizzata, così messa a fuoco, rimane sgomenta. Nel silenzio, il pianto della madre che è disperazione e speranza. Dopo, la vita riprende, precipitano gli avvenimenti. Nella madre qualcosa è cambiato. Paura, dolore, sgomento, il sospetto divenuto realtà che quel suicidio poteva prendersi come atto di ribellione di un bimbo contro la assurdità di una vita mondana e la presenza di un amico di famiglia, noto giornalista comunista, tutto ciò segna come una frattura nella sua esistenza. E la frattura, nata dal conflitto moderno — comunismo o no — spinge avanti in una dialettica non sempre molto serrata e convinta il film. Rossellini cerca così di riproporre i temi di un conflitto spirituale nel dramma di una donna — una madre — che scopre il mondo, la società, acquista coscienza, venendo via dalla borghesia. Fuggendo da casa, dove il marito le mostra incomprendione, fuggendo da quella casa che è ambiente di corruzione e di assurdità. Fuggendo via dalle amiche, dai loro inutili pettegolezzi: scopre anche lei nella città irreali una città più vera, una città di gente che non ha da pagarsi le medicine, che non lavora, che vive in grossi casamenti, accampata dentro una stanza in quattro, dieci persone. Scopre la città, la periferia, la fame, la miseria degli altri; e tutto ciò prima col volto della benefattrice, poi, sempre più, con la coscienza di chi partecipa di questo dolore. Per due giorni operaia scopre il significato della fatica, del lavoro. Quel lavoro, che l'amico comunista le aveva additato come gioiosa ricompensa al dolore, le appare però come una condanna biblica. Dal comunismo raggiunto come una conquista, come il mezzo per un paradiso in terra, si sente attratta verso l'incertezza di un cristianesimo primitivo accettato come ribellione alla miseria dell'uomo. Cristianesimo Vangelo, inteso come ricerca negli altri del nostro prossimo. Nel quartiere



della miseria troverà conforto. La morte di una povera prostituta l'avvicina di più a questo mondo ignorato.

Ingenuità, entusiasmo: troppe cose però ha voluto mettere nel film. Rossellini è l'uomo dagli impulsi immediati. *Europa '51* doveva essere più meditato, analizzato, studiato. Doveva fermarsi alla scoperta del mondo del nostro prossimo. Arrestarsi alla presa di coscienza della donna smarrita. Il resto, più sviluppato, come materia di un altro film. Troppe cose confluiscono invece dentro questo racconto: troppe idee che vengono espresse in dialoghi zeppi di convenzionalismi rovinati da un filosofeggiare troppo spesso di cattivo impasto. Il racconto si inzeppa di trovate meccaniche: accusata di aver favorito la fuga di un giovane delinquente, la donna viene rinchiusa in un carcere. Da lì, una volta rintracciata dal marito che non la vedeva più da molti giorni, viene associata al Manicomio, perché le sue azioni più che da una cruda logica realistica, appaiono inconcludenti riflessi di idee fantasiose.

Il simbolo appare evidente: questa donna considerata impazzita per non saper essere né comunista, né missionaria, è l'Europa di oggi. Ma Rossellini si è fermato a metà, la evoluzione di questa donna è tratteggiata, impostata, non risolta. La cattiva sceneggiatura e soprattutto il voler risolvere ogni cosa in un solo film, ha sortito come effetto un film di impostazione ammirabile, ma zeppo, nello svolgimento, di luoghi comuni, incredibili e, in definitiva, di una freddezza che, alla fine, diviene falsa. Ma è già un fatto talmente importante che Rossellini abbia — continuando nel solco della tradizione — inteso affrontare con questo film uno degli argomenti più validi d'oggi, risolvendolo in molti punti in termini poetici, che anche così com'è, con tutti i suoi grossi difetti ed errori, *Europa '51* resta uno dei più importanti film di questi anni, il più attuale e il più sentito.

EDOARDO BRUNO

#### ERRATA CORRIGE

Nell'Editoriale « Venezia Umanesimo » pubblicato nel primo supplemento di « Filmcritica » per la Mostra di Venezia a pag. 50 righe 8 e 9 leggere:

**... Se è arte tanto meglio, ma comunque sempre spettacolo, niente in comune con le ricercate raffinatezze borghesi...**

Nel secondo supplemento per la Mostra di Venezia a pagina 80 al posto di « Le beau **au** l'hotel dormant » leggere: « Le beau à l'hotel dormant ».

---

La rubrica « **Parlatorio** », per ragioni di spazio, è rimandata al prossimo numero. Annunciamo che nel prossimo numero riprenderemo anche la nuova rubrica « **Spezzoni** » già tenuta dal signor Formica su « Cinema », vecchia serie.



# DU CÔTÉ' DE CHEZ WYLER

(da Dodsworth a Carrie)



Walter Huston e Ruth Chatterton in « Dodsworth »

di

PIETRO BIANCHI

La presentazione alla Mostra cinematografica di Venezia del film « Carrie », tratto dal lungo romanzo scritto da Theodore Dreiser al principio del secolo, e interpretato da Jennifer Jones e da Laurence Olivier, ha riproposto il problema critico di William Wyler ai critici più attenti. Nato a Mülhouse una cinquantina d'anni fa, educato in Svizzera, prima, con sua grande soddisfazione, dedicatosi alla vendita delle stoffe come commesso in un negozio della città natale, e quindi, per un fortuito incontro con il cineasta tedesco Carl Laemle, avviato alla fortuna cinematografica hollywoodiana, Wyler rivela una ispirazione originale e profonda. Per molti anni lavorò a Hollywood in ruoli oscuri, fornendo brevi film western ai mercati più poveri dell'interno; ma la sua epifania avviene con il film « Dodsworth » (1936) tratto dal noto romanzo di Sinclair Lewis e interpretato da un grande attore ora scomparso, Walter Huston (padre del regista John Huston) e da Ruth Chatterton. « Dodsworth » è la rivelazione di William Wyler, non solo perché anche oggi vive nel ricordo come un film ricco di vigor di vita con caratteri fermi e ben delineati, costruito con sapienza effettistica e con minuta attenzione agli sviluppi psicologici, ma perché delinea già quelli che saranno i maggiori interessi nei film più riusciti del regista.



Nella produzione letteraria americana che precede il 1914, Dreiser e Lewis rappresentano uno sforzo notevole: essi rompono la crosta del conformismo sociale, nella buona tradizione del naturalismo europeo, e risultano, per così dire, narratori d'attacco, cioè scrittori che con i mezzi propri dal romanzo cercano di rivelare agli americani la loro vera natura, di scoprire le ipocrisie sociali, di rivelare quanta bestialità, quanti sacrifici, quanto afrore ferino celi la prosperità degli States.

«Dodsworth», racconto della liberazione di un ricco americano dalla moglie egoista e prepotente attraverso una rivelatrice esperienza europea, somiglia come categoria psicologica al racconto di «Carrie», che è invece il risultato di un amore infelice di un elegante direttore di ristorante a Chicago per una ragazza vogliosa di farsi strada e di riuscire nella vita. Oziosamente, alcuni hanno rimproverato a Wyler, a proposito di «Carrie», di aver tradito l'originale; oziosamente perché un artista creatore deve servirsi del soggetto alla stessa maniera che un pittore si serve dei modelli o della natura; per trarne spunto, per trasfigurarli, per costringerlo dentro un proprio schema. Dovendo per ragioni di produzione servirsi di Jennifer Jones, consorte di un magnate del cinema, Wyler, quasi senza accorgersene, ha spostato l'accento del racconto sul protagonista maschile; diciamo, forse quasi senza accorgersene, perché Laurence Olivier ha creato uno dei personaggi più straordinari della sua intelligente carriera. Forse Wyler, affascinato dalla straordinaria bravura dell'attore, non ha fatto che secondarlo in modo che il difetto di «Carrie» non è, come affermano tanti, nell'aver tradito il «messaggio» etico-sociale di Dreiser, scrittore robusto, ma di secondo ordine e ora, come avviene di tutti i polemisti che non abbiano un debole per lo stile, inattuale, quanto nell'aver lasciato in ombra il personaggio della donna, che appare insomma una borghesuccia senza rilievo. Ad ogni modo, sotteso ad ogni film importante di Wyler, è sempre il problema della donna, americana o no: nemica dell'uomo, astuta, crudele, feroce accentratrice. E' chiaro che la realtà americana, e i drammi scaturiti dalla realtà americana, hanno suggerito a Wyler i suoi temi più forti.

Ecco una scelta, piuttosto personale, dei grandi film di William Wyler: «Dead end» (1937), «The letter» (1940), «The little foxes», (1941), «The best years of our lives» (1946), «The heiress» (1949), «Detective story» (1951). E' su questi film, oltre che sul già citato «Carrie», che condurremo la nostra indagine. Intanto, quasi a sgombrare il campo da questioni oziose, è bene far subito il punto sullo stile di Wyler: il quale, chi non lo sa?, è stato assistito nelle sue ricerche da quel portentoso operatore che è stato il rimpianto Gregg Toland. William Wyler pensa che vi sia una «durata» psicologica che non solo è più importante di quella esterna, fissata dalle lancette dell'orologio e dallo svariare del paesaggio; ma è persuaso che la macchina da presa, se accortamente usata, sia in grado di dir pressoché tutto ciò che importa. Il critico francese André Bazin, accennando al «giansenismo» di Wyler non è andato molto lontano dal vero: a condizione tuttavia che si ricordi che anche Racine è stato giansenista, da giovane. Wyler è un giansenista che non solo sa apprezzare Racine: «Vénus toute entière à sa proie attachée», ma che ama proprio quegli scrittori che, fioriti sul tronco vigoroso del calvinismo, ne rifiutano la degenerazione capitalistica sul piano sociale ed ipocrita nella sfera della moralità. Con l'eccezione de «I migliori anni della nostra vita», nato nella favorevole temperie dell'umanitarismo postbellico; film molto interessante, ricco di pagine ammirevoli (la visita di Dana Andrews al cimitero dei velivoli di guerra...) e di una perspicua, anche





Jennifer come Carrie

se lealistica, immagine di un « interno » borghese; tutte le opere che ci interessano sono polemiche, e di una risentita origine letteraria.

« The letter », storia di una donna adultera e assassina nel mondo dell'esotismo più scoperto (Indonesia) è di Somerset Maugham; « The little foxes » di Lillian Helman; « The heiress » di Henry James. Perché? Perché Wyler s'è liberato da tempo dalla funesta idea dello « specifico filmico », cioè da tutto ciò che può impacciare un uomo di ingegno che abbia tanta fede nel cinema come mezzo espressivo da non voler escludere nessuna provincia dello spirito umano. Se il capolavoro di Wyler è senza dubbio « Le piccole volpi », vivificato tra l'altro da una stupenda interpretazione di Bette Davis; « Detective Story », presentato a Cannes nella scorsa primavera, è il suo film più esemplare.

La storia è nota. In un commissariato periferico comanda un tale fanatico del proprio dovere, persecutore inflessibile delle umane storture; un giorno tratta rudemente un medico senza scrupoli, cinico « faiseur d'anges ». Ridotto alla disperazione dalla brutalità del commissario, l'arrestato gli rivela che insomma anche sua moglie è ricorsa a pratiche illecite. E' tutto vero, anche se, sul piano della fragile umanità, tutto è giustificato; il commissario « non accetta » la lezione dalla vita. Egli è un soldato disposto a sparare contro i nemici qualificati: ma non sopporta che gli si tiri nel rifugio, creduto perfetto, nelle mura domestiche. Così si fa uccidere, provocandolo, dal primo gangster che gli capita fra le mani.

« Detective story » è stato ispirato da una commedia ben congegnata, che



è stata data con successo anche in Italia; ma è un film tipico di Wyler perché egli vi ha sviluppato in pieno quel tale suo antico rifiuto dello «specifico filmico», già introdotto nelle scene madri di «Dead end» e di «Little foxes». Forse nei tempi ormai lontani, in cui era costretto a girare brevi westerns, Wyler rifletté sul «tempo» interiore, sulla «durata» spirituale cui s'è prima accennato. Non dimentichiamo che, a parte l'esperienza di commesso di negozio, che del resto Wyler ha in comune con Truman, il regista di Müllhouse resta un intellettuale europeo, che s'è aperto alla vita intellettuale negli anni della filosofia di Bergson e della scoperta di Proust. Ricorrendo a James più tardi, con «L'ereditiera» egli confesserà in fondo apertamente il suo debito agli scrittori d'analisi, ai puntuali scrutatori del cuore umano.

In un'intervista, concessa al giornalista belga J. V. Cottom su «Detective Story», Wyler ha infatti dichiarato d'aver voluto dimostrare in quel film, che si svolge quasi esclusivamente nei locali di un commissariato di polizia, che si può far del buon cinema anche osservando le tre regole aristoteliche: unità di luogo, di tempo, d'azione, canonizzate dal classicismo francese (ancora Racine!). Ma codesta esperienza Wyler l'aveva già tentata vittoriosamente nei film precedenti: in «Dead end» è la scena fissa del sordido vicolo, teatro dei ragazzi di strada; in «Piccole volpi» è la scena, giustamente celebrata, in cui Bette Davis, per mezzo d'un tipico delitto d'omissione, fa morire il marito Herbert Marshall. Il portentoso Gregg Toland ha senza dubbio offerto un prezioso aiuto al suo regista permettendogli, con l'uso sapiente del «panfocus», di rendere nitidi i piani lontani; ma è la profonda intuizione di Wyler sulla capacità della «durata» psicologica a surrogare il movimento spaziale, a render possibile una conquista fondamentale del cinematografo.

Non so quanti ricordino un vecchio, importante film di Frank Capra: «Ladies of leisure», che si situa proprio negli anni che Wyler gira, con profitto artigianale ma piuttosto mortificato, i suoi umili westerns in cinque bobine. La storia di «Femmine di lusso» (era il titolo italiano) racconta come una ragazza traviata, la allora molto giovane ma già molto brava Barbara Stanwyck, venga in un certo senso redenta ma soprattutto convertita all'amore romantico, da un pittore che l'ha raccolta zuppa d'acqua per essere essa fuggita a nuoto da un yacht dove certi ricconi stavano per farle la festa. Nella seconda parte del film, forse per sopperire agli impacci ormai insopportabili del muto, Capra era riuscito nel «tour de force» di tenere l'azione ferma per parecchi minuti nello studio del pittore. Con il solo mutare dell'espressione degli occhi la bella Barbara ci assicurava del suo cambiamento e della sua etica resurrezione. Una meraviglia, e daremmo molti capolavori in «technicolor» del '52 per rivedere quel vecchio film.

Non c'è dubbio che Wyler abbia visto il film di Capra; se ne dovette parlar molto da gente del mestiere a quei tempi. Ma, a parte la possibile lezione allora intesa dall'oscuro regista alsaziano, è chiaro che se un regista piuttosto scoperto e senz'altro per nulla concettuale come il palermitano, aveva avuto, in un passato favoloso, un'intuizione di quella sorta, questo era il segno più certo che in essa si celava una validità universale.

Nella costruzione solida e sapiente dei suoi film, nelle grandi scene che tutti ricordano, soprattutto nel rigore «letterario» dei testi dai quali prende l'avvio, Wyler ha mostrato al pubblico più illuminato la nobiltà dei suoi interessi e l'impegno intellettuale della sua ispirazione. E' tuttavia nelle «costanti» della sua fatica (tale è la scelta dell'interprete, dalla Davis



di « Piccole volpi » e della « Lettera » — io ritengo quest'ultima la più stupefacente interpretazione della mirabile attrice — al Douglas di « Detective Story », all'Olivier di « Carrie »); nella fissità programmatica degli ambienti dove si svolge l'azione; nell'estrema cura dei particolari (ne « L'ereditiera » le suppellettili, i mille particolari decorativi della ricca casa borghese...), che si testimonia più esemplarmente l'apporto originale di William Wyler all'arte del film.

Egli è dei pochi a Hollywood in grado di essere autonomi nei riguardi del produttore e di trovarsi nella possibilità di aggirare, vincendolo, l'ostacolo dello « star system » (la presuntuosa anche se non sprovvista Jennifer Jones di « Carrie » è evidentemente un caso limite); come chiarezza di idee non ha chi l'eguagli, nel cinema americano d'oggi. Non gli resta, o è troppo chiedere?, che di rifiutare il costume, il mondo di cinquant'anni fa, per darci quell'epica, e quel dramma, della vita borghese che, accennato bravamente ne « I migliori anni della nostra vita » e in « Detective Story », attende ancora nel cinema il proprio liberatore.

PIETRO BIANCHI

Le foto di « Carrie » (Gli occhi che non sorrisero) e di « Detective Story » (Pietà per i giusti) sono state gentilmente concesse dalla Paramount



Eleanor Parker e Kirk Douglas in « Detective Story »





A VENEZIA

# GLI ANNI DELLA SPERANZA

di

RUDI BERGER

*Se fosse vero quanto si vuol dire, e cioè che le arti sono il veritiero specchio dei tempi in cui sono nate — e se in più la tredicesima Mostra veneziana del cinema che per ventiquattro giorni è passata sugli schermi del Lido è stata una rassegna fedele delle opere più significative prodotte in gran parte del mondo — potremmo trarre, tra le altre, almeno una conclusione abbastanza positiva, per lo meno da un punto di vista. E la somma dei condizionali accumulati in questa premessa non irrita e non spaventa: la precauzione, se non la diffidenza, dopo tante esperienze e molte delusioni, non sarà mai troppa.*

*Sta però il fatto che da più di una parte, e non senza ragioni, era stato messo in rilievo il numero stragrande di misfatti, di delitti, di violenze che precedenti rassegne, a Venezia ed altrove, avevano messo in mostra. Parve allora che unica sigla valida, ed unico richiamo sicuro, fosse la brutalità. La folla di cadaveri, di omicidi, l'odio e la persecuzione sotto ogni forma avevano costituito una specie di «leit-motiv» della violenza. Tranne qualche eccezione, questa tematica ricorrente sotto il segno del cinismo e del delitto non era probabilmente dettata dalla sola speculazione commerciale; troppo vicini erano ancora gli anni in cui il terrore aveva dominato, troppo vivo esso era ancora nell'animo di tutti: il linguaggio che più facilmente fu compreso, il solo al quale molti ancora seppero credere fu quello opprimente e cupo della guerra e della morte.*

*Quest'anno a Venezia non erano banditi del tutto ed i temi ed i toni oppressivi. Sono cambiati però in maniera significativa lo spirito e le finalità della loro rappresentazione. Il film che maggiormente ci ha colpito nell'intimo, quello che ha vinto il primo premio, quello che ha provocato le più accese discussioni, «Jeux interdits» di René Clément, non è più il ritratto della violenza: è l'eco dolorante di vicine violenze, eco crudele che investe due innocenti creature. Ed il come i due piccoli protagonisti, inconsci, cercano innocentemente di uscire da quella violenza che essi non sanno neppure intendere per tale, è la cosa più straziante di questo film dei «giuochi proibiti» con la morte, opera di poesia in cui la poesia può sembrare magari smarrita ed ambigua, ma nella quale l'amore dell'innocenza tenta, a suo modo, di superare ed annientare l'odio degli adulti; amore che non potrà essere compreso dai grandi e neppure perdonato da costoro che non seppero meglio coltivarlo ed indirizzarlo, col loro malefico esempio di indifferenza verso la vita. Comunque, tortuosamente, da quest'opera, sia pure dimesso e straziato, esce protagonista l'amore.*





Brigitte Fossey di « Jeux Interdits »

Lo è di tanti altri film che quest'anno hanno illuminato lo schermo del Palazzo del Cinema, a proclamare la necessità d'una distensione degli animi, a far risuonare una nota di pace e di fratellanza. Con discrezione e pudore l'hanno affermato gli inglesi, in «The brave don't cry» di Philip Leacock dove l'umana solidarietà degli uomini salva altri uomini della morsa della miniera, fiduciosi e sereni questi che il soccorso di quelli non tarderà a giungere, come infatti giungerà; ed ancora in «Mandy» dove il tema diviene più intimo e ristretto, ma non è perciò meno limpido nel personaggio del pedagogo che si sacrifica per dare pace ad una famigliola e libertà spirituale ad una piccola sordomuta che risolve dalla prigionia morale della sua infermità.

Ed a ripeterlo, con dialoghi ingenui che talvolta sfiorano la retorica, ma con le immagini raffinate del prestigioso Figueroa, d'un raro splendore, vi erano i messicani, con la loro maniera magniloquente e pittoresca ne «El rebozo de Soledad» col medico che rinuncia a sé stesso ed alla sua carriera per dedicarsi tutto ai poveri ed agli oppressi, per donare la sua solidarietà ai colpiti dalla miseria fisica e morale. Lo stesso Ford ha dimenticato per un istante le praterie, le diligenze del «West» col suo «The quiet man», ha accantonato la forte polemica di «Furore», della «Via del tabacco», gli odii del «Traditore» ed il terrore della «Pattuglia sperduta», per andare alla lirica ricerca di una sua serena, idilliaca e pacifica Irlanda, nella quale contano certamente molto i pugni e dove i battibecchi sono frequenti, ma dove la grandiosa, assurda e gioiosa rissa finale si presta egregiamente a rappacificare definitivamente i due antagonisti.

Ed i francesi non sono da meno. Al film di Clément abbiamo già accennato. René Clair non aveva bisogno di fare sforzi per trovare note con-



cilianti: la benevola cordialità verso gli uomini in lui innata, la bonaria ironia della sua fantasia fatta d'eleganza e d'arguzia è diventata, è vero, un poco frivola, ma c'è oggi come un tempo, alla base di quei sogni, di quei repentini risvegli, un affetto ed un bisogno di felicità che non sono l'ultima ragione della simpatia e della gioia che egli sa diffondere. In un certo senso, nella stessa linea, ma con assai maggior mordente, si mantengono pure la favola ed il testo ideati da Jacques Prévert per i disegni animati de «La bergère et le ramoneur» di Grimault e Sarrut in cui, con riferimenti satirici e polemici anche più indicati per gli adulti che non per i bambini si condanna aspramente la tirannia e la violenza. Un monito questo, ed un monito anche quello contenuto ne «La sguadrina timorata» dell'esistenzialista Sartre il cui cronico pessimismo non lo trattiene dall'attribuire un'anima ed aspirazioni nobili alla «timorata» che sa resistere a tentazioni e ricatti pur di strappare un innocente al linciaggio della folla inferocita. E potremmo continuare, accennando ai nordici che ci hanno inviato gli idillii di «Sommarlek» e di «Andrine og Kjell», e neppure dovremmo dimenticare quel Willy Lohman della «Morte di un commesso viaggiatore», spinto dall'amore per i suoi al punto da concludere le sue angosciose rievocazioni del passato ponendo termine alla sua esistenza in modo tragico perché la sua famiglia possa almeno avere una dimora sicura, quel Willy Lohman che sta a rappresentare tutta una umanità piccolo borghese, imprigionata nei suoi sogni impossibili perché la sollevino per brevi attimi dalle ristrettezze della pena, della miseria quotidiana.

RUDI BERGER

(Continua a pag. 124)



Maureen O'Hara e John Wayne in «Un uomo tranquillo» (Republic)



# SCHEDA DI VENEZIA

## 23 FILM

### ALTRI TEMPI (Italia)

Produzione: CINES — Regista: Alessandro Blasetti — Sceneggiatori: Biancoli, Blasetti, Brancati, Carancini, Cecchi, D'Amico, Continenza, Rondi, Dragosei, Marinucci, Mazzetti, Mercati, Vasile, Zucca. — Scenografia: Dario Cecchi, Veniero Colasanti — Fotografia: Carlo Montuori, Gabor Pogany — Musica: Alessandro Cicognini — Interpreti: Aldo Fabrizi, Andrea Checchi, Rina Morelli, Paolo Stoppa, Sergio Tofano, Amedeo Nazzari, Elisa Cegani, Roldano Lupi, Vittorio De Sica, Gina Lollobrigida.

### SUNDIGE GRENZE (Germania) (Frontiere del Peccato)

Produzione: « Central Cinema Comp. » — Regia: R. A. Stemmle — Soggetto: Gerda Corbett e Marta Moyland — Fotografia: Igor Oberberg — Scenografia: Mathias Mathies, Ellen Smith — Musica: Herbert Trantow — Interpreti: Dieter Borsche, Inge Egger, Peter Mosbacher, Jan Hendriks, Julia Fjorsen.

### GENGHIS KHAN (Filippine)

Produzione: Jacques Grinieff, Manuel Conde — Soggetto: Carlos V. Francisco — Regia: Lou Salvador — Fotografia: Emmanuel Rojas — Musica: Juan Silos Jr. — Interpreti: Manuel Conde, Elvira Reyes, Inday Jalandoni, Jose Villafrance, Lou Salvador, Darro Agosta, Africa De La Rosa.

### THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST (L'importanza di chiamarsi Ernesto) (Gran Bretagna)

Produzione: Anthony Asquith Production — Soggetto: dalla commedia di Oscar Wilde — Regia: Anthony Asquith — Direttore della fotografia: Desmond Dickinson B.S.C. — Scenografia: Carmen Dillon — Musica: Benjamin Frankel — Interpreti: Michael Redgrave, Michael Denison, Edith Evans, J. Greenwood, Dorothy Tutin, Margaret Rutherford, Miles Malleon.

### LA VITA DI O-HARU, DONNA GALANTE (Giappone)

Produzione: « Shin Toho Studio » — Regia: Kenji Mizoguchi — Soggetto: tratto dal romanzo « Kôshoku Ichidai-onna » di Saikaku Ibara — Sceneggiatura: Yoshitaka Yoda — Fotografia: Yoshimi Hirano — Scenografia: Hiroshi Mizutani — Musica: Ichiro Saito — Interpreti: Kinuyo Tanaka, Ichiro Sugai, Tsu-

kie Matsuura, Toshiro Mifune, Masao Shimizu, Eitaro Shindo, Jukichi Uno.

### ANDRINE OG KJELL (Norvegia) (Andrine e Kjell)

Produzione: « Norsk Film » — Soggetto: Gisken Wildenvey — Sceneggiatura: Kaare Bergström — Direttore della fotografia: Ragnar Sörensen — Musica: Sverre Bergh — Interpreti principali: Inger Marie Andersen.

### SOMMARLEK (Svezia) (Intermezzo d'estate)

Produzione: A-B Svensk Filmindustri — Regista: Ingmar Bergman — Soggetto: Herbert Grevenius ed Ingmar Bergman — Fotografia: Gunnar Fisher — Musica: Erik Nordgren — Interpreti: Maj-Britt Nilson, Birger Malmsten, Alf Kjellen, Georg Funkquist, Annalisa Ericson.

### CARRIE (Stati Uniti) (Gli occhi che non sorrisero)

Produzione: Paramount Pictures Corporation — Soggetto: dal romanzo « Sister Carrie » di Theodore Dreiser — Sceneggiatura: Ruth e Augustus Goetz — Regia: William Wyler — Scenografia: Al Pereira e Roland Anderson — Fotografia: Victor Milner — Musica: David Raskin — Interpreti: Laurence Olivier, Jennifer Jones, Miriam Hopkins, Eddie Albert.

### LAS AGUAS BAJAN TURBIAS (Argentina) (Le acque scorrono torbide)

Produzione: Del Carril-Barbieri — Regia: Hugo Del Carril — Soggetto: Eduardo Borrás — Scenografia: Gori Muñoz — Musica: Tito Ribero — Fotografia: Jose Maria Beltran — Interpreti: Hugo Del Carril, Adriana Benetti, Raul Del Valle, Pedro Laxalt.

### LES CONQUERANTS SOLITAIRES (Francia) (I Conquistatori solitari)

Produzione: Seine Production — Soggetto e regia: Claude Vermorel — Fotografia: Jean Bourgoïn — Scenografia: Robert Giordani — Interpreti: Claire Maffei, Alain Cuny, Andre Simon, P. Chatin, Raphael Ambergot, Mathias Genevieve Bray.

### FAITHFUL CITY (Israele) (Città fedele)

Produzione: A Moledeith Production — Regia: Joseph Leytes — Soggetto: Joseph Leytes e Ben Barzman.



**PHONE CALL FROM A STRANGER** (Stati Uniti)  
(Telefonata a tre mogli)

Produzione: Fox Film — Soggetto: da un racconto di I. A. R. Wylie — Sceneggiatura: Nunnaly Johnson — Regia: Jean Negulesco — Fotografia: Milton Krasner — Scenografia: Lyle Wheeler, J. Russell Spencer — Musica: Franz Waxman — Interpreti: Bette Davis, Shelley Winters, Garry Merrill, Michael Renne, Keenan Wynn.

**JEUX INTERDITS** (Francia)  
(Giochi proibiti)

Produzione: Silver-Films — Regia: René Clement — Soggetto: Jean Aurenche e Pierre Bost dal romanzo di Francois Boyer — Fotografia: Robert Juillard — Scenografia: Paul Bertrand — Musica: Yelpe — Interpreti: Brigitte Fossey, George Poujouly, Lucien Hubert, Suzanne Courtal, Jacques Marin, Laurence Badie.

**MANDY** (Gran Bretagna)

Produzione: Ealing Studios — Soggetto: Hilda Lewis — Sceneggiatura: Nigel Balchin e Jack Whittingham — Regia: Alexander Mackenrick — Scenografia: Jim Morahan — Fotografia: Douglas Slocombe — Musica: William Alwin — Interpreti: Phyllis Calvert, Jack Hawkins, Terence Morgan, Mandy Miller.

**LA P... RESPECTEUSE** (Francia)  
(La P... Rispettosa)

Produzione: Agiman e Artes Films — Dal lavoro di J. P. Sartre — Regia: Marcel Pagliero e Charles Brabant — Adattamento di Jacques Bost e Alexandre Astruc — Scenografia: Maurice Colasson — Fotografia: Eugene Shuftan — Musica: Georges Auric — Interpreti: Barbara Laage, Ivan Desny, Walter Bryant, Marcel Herrand.

**EL JUDAS** (Spagna)  
(Il Giuda)

Produzione: I.F.I. — Regia: Ignazio Iquino — Soggetto: Rafael J. Salvia — Fotografia: Pablo Ripoll — Scenografia: Miguel Lluch — Interpreti: Antonio Vilar.

**THE QUIET MAN** (U.S.A.)

Produzione: Republic Pictures — Regia: John Ford — Fotografia: Winton C. Hoch — Sceneggiatura: Frank S. Nugent — Scenografia: John McCarthy e Charles Thompson — Musica: Victor Young — Interpreti: John Wayne, Maureen O'Hara, Barry Fitzgerald, Victor McLaglen.

**EL REBOZO DE SOLEDAD** (Messico)  
(Lo scialle di Soledad)

Produzione: Sindacato dei Tecnici, Attori e Lavoratori della Cinematografia messicana — Regia: Roberto Gavaldon — Soggetto: Xavier Lopez Ferrer — Sceneggiatura: José Revuelta e Roberto Gavaldon — Fotografia: Gabriel Figueroa — Musica: Arturo Dominguez — Interpreti: Arturo De Cordova, Pedro Armendariz, Estella Jnda, Domingo Soler, Carlos Lopez Montezuma, Jaime Fernandez e la partecipazione straordinaria di Rosaura Revueltas.

**DEATH OF A SALESMAN** (U.S.A.)

(Morte di un commesso viaggiatore)  
Produzione: Columbia Pictures — Soggetto: tratto dalla commedia di Arthur Miller — Sceneggiatura: Stanley Roberts — Regia: Laslo Benedek — Fotografia: Frank Planer — Scenografo: Cary Odell — Musica: Alex North — Interpreti: Fredric March, Mildred Dunnock, Kevin McCarthy, Cameron Mitchell, Howard Smith.

**IL BRIGANTE DI TACCA DEL LUPO** (Italia)

Produzione: Cines - Lux Film - Rovere Film — Soggetto: dalla omonima commedia di R. Bacchelli — Sceneggiatura: T. Pinelli, F. Tozzi, P. Germi — Regia: Pietro Germi — Fotografia: L. Barboni — Musica: C. Rustichelli — Interpreti: Amedeo Nazzari, Cosetta Greco, Saro Urzi, Fausto Tozzi, Aldo Bufi Landi.

**LO SCEICCO BIANCO** (Italia)

Produzione: PDC — Regia: Federico Fellini — Fotografia: Arturo Gallea — Interpreti: Brunella Bovo, Alberto Sordi, Giulietta Masina, Leopoldo Trieste.

**BELLES DE NUIT** (Francia)

Produzione: Franco-London-Film — René Clair — Soggetto: René Clair — Fotografia: Armand Thirard — Scenografia: Barsacq — Musica: Georges Van Parys — Interpreti: Gerard Philippe, Martin Carol, Gina Lollobrigida, Magali Vandel, M. Bufferd, Paolo Stoppa.

**EUROPA 51** (Italia)

Produzione: Lux Film — Soggetto: Roberto Rossellini — Sceneggiatura: R. Rossellini, S. De Feo, M. Pannunzio, I. Perilli, D. Fabbri — Regia: Roberto Rossellini — Scenografia: Virgilio Marchi — Fotografia: Aldo Ponti — Musica: Renzo Rossellini — Interpreti: Ingrid Bergman, Alexander Knox, Ettore Giannini, Giulietta Masina, Teresa Pellati, Sandro Franchina.



## SU ROMA CITTA' APERTA

di

GIANNI CASTELLANO

Si è per molto tempo parlato di Rossellini come di uno tra gli uomini più rappresentativi della cultura e dell'arte cinematografica, sino alle parole di un letterato, Carlo Bernari (vedi « Bianco e Nero » dell'ottobre 1950), che affidava ad un suo film, « Paisà », il merito di un rinnovamento estetico e narrativo, nei confronti del realismo, analogo e parallelo a quello che, nel campo letterario, era stato il « Cristo si è fermato ad Eboli ».

Oggi, dopo il decadimento di Rossellini nei pasticci drammatici di « Amore » e nella agiografia quasi blasfema e irriverente del « San Francesco », si va da più parti invocando un riesame delle sue opere, nella luce critica più esatta e definitiva che solo il tempo può dare.

Infatti, passando a parlare di come si sia formato il mito Rossellini, avvertiamo come la bibliografia sulla sua opera più citata, « Roma città aperta », sia limitatissima in campo nazionale. Poche note, quasi sempre di commento e invariabilmente generiche. La opinione infatti che quell'opera fosse tra le più belle del cinema mondiale di tutti i tempi, più che maturata e espressa dalla critica italiana, priva a quell'epoca di suoi fogli, appare mutuata dalla critica francese, che aveva appunto largamente discusso e, per dirla crociantemente, esclamato su quel film.

Ma il riesame sereno di « Roma città aperta », già preveduto da Baracco nel 1948 (vedi « Cinema » n. 1: « Roma città aperta fu il film giusto al giusto momento, e forse tra dieci anni lo si giudicherà soltanto un buon lavoro »), oggi rischia di essere compromesso, in sede critica, dagli ultimi fallimenti di Rossellini, in campo ideologico, dall'indirizzo misticheggiante cui egli sembra ora essersi votato e, polemicamente, dalla programmazione di un recente film sulla guerra partigiana.

Uno degli elementi narrativi dell'opera di Rossellini, quello che ne riannoda e giustifica tutti gli altri, è dato dalla lotta clandestina contro i tedeschi. Su questa lot-

ta, che Rossellini, secondo le sue caratteristiche poetiche, raccontava in forma ancor « calda » e appassionata — erano, infatti, fatti recenti — il film diceva una parola quanto mai obiettiva e serena. Si mostrava efficacemente, tra l'altro, come quello dei « CLN » fosse un movimento non già proprio di una determinata classe, ma di tutto un popolo, di un prete, poniamo, come di un ateo.

Ricordo anzi un quadro del film, con cui si dava l'immagine dell'epoca, la sua irripetibile atmosfera ideologica: quando il prete obietta, all'ufficiale germanico che lo invita a rendere noti i nomi del direttivo del C.L.N. romano con le parole « sono atei, rossi, sono dei senza Dio », che « essi sono nelle infinite vie del Signore, perchè combattono per la libertà ». Sembrano, queste parole di un Jefferson.

Sotto questa luce, che evita ogni acceso riferimento al « partitismo », elemento che si annullava allora nella comune idea antifascista, sono esaminate tutte le figure che interessano il lato, diciamo, ideologico del film. Per il quale converrà dire ancora due parole: a quel fatto di eccessivo e caratterizzato che possiamo rintracciare nelle figure dei tedeschi, nel comandante soprattutto, su cui Harry Feist fa pesare la sua rotonda maschera di mimo, si oppone la bellissima figura dell'austriaco transfuga, impressionato dalla belluinità della guerra e dalla ferocia dei propri commilitoni. Bisogna rifarsi al Vercors di « Il silenzio del mare » per trovare un caso di « revirement » spirituale (anche in Vercors si tratta di un tedesco che si esamina, nel quadro desolato della Francia occupata), così poeticamente reso.

Per chi sa, poi, quanto a Rossellini interessi il personaggio del bambino travolto dalla guerra, andando da questa prima figura di orfano, sino all'Edmund suicida di « Germania anno zero », non parrà inopportuno che si parli anche del figlio della popolana in « Roma città aperta ». Soprattutto per accennare come la veste cattolica di Rossel-



lini, che alcuni, sulla base dei suoi ultimi film metafisici, vogliono in lui considerare posticcia, declamatoria, sia invece una sua sottile anche se male espressa ragione di vita. Rossellini, infatti, offre al piccolo, privato della madre, un rasserenamento, una specie, direi, di evangelico « compenso », se l'espressione mi è permessa: sarà il partigiano, per cui praticamente la madre vedova è morta, ad occuparsi di lui in futuro.

La popolana è interpretata da Anna Magnani. Parlando dell'attrice, di questa che Sadoul nella sua storia definirà « la più grande tragica del suo tempo », si dirà anche indirettamente della natura psicologica e poetica della figura che Anna rappresenta.

Un tipo di donna, cioè veramente italiana, provata dagli eventi (la morte del marito) ed ancora in lotta aperta e serrata con essi (c'è la guerra, inoltre attende un bimbo da un uomo che non ha ancora sposato). Ripensiamo al colloquio che su quest'ultimo fatto Anna ha con il prete, alla sua timida richiesta di un perdono che Dio potrà concederle perchè è sincera e pentita. Ricordiamo ancora il colloquio tra lei e il tipografo che l'ama, poche umanissime parole, dette sul pianerottolo di casa, la sera innanzi del matrimonio che non si potrà fare. Ed è citatissima la sequenza della sua morte, con quel suo urlo che ancora ci rimane nella memoria, e lo sgambetto dram-

matico, quasi fisicamente « sensibile », del figlio, allontanato a viva forza dal corpo della madre.

Questi gli elementi più belli e durevoli dell'opera di Rossellini, ai quali vanno aggiunti altri di carattere romanzesco (la combriccola dei ragazzi dinamitardi), erotico (la figura non troppo felice della ballerina), e pittoresco (le troppo crudeli e insistenti scene di tortura), sui quali soltanto potrà essere posto il dubbio e la condanna dei critici che vorranno rivedere, ai fini sistematici, il film. Non un capolavoro quindi, ma un'opera che ha impresso nella nostra cinematografia un suo duraturo carattere di amore per il reale e di come questo reale deve essere rappresentato. Perchè anche di quella già criticata « comprensione » che Rossellini sembra assegnare ad un gruppo di giovanissimi militi della RSI, che mirano non già alla testa, ma alle gambe del prete martire, converrà dire che è un ultimo e non meno sentito lato umano di un film che si batte appunto sotto questa bandiera: significa che Rossellini, insieme all'interesse emotivo che poteva nascere da questa ritrovata pietà in giovani ormai avvezzi al delitto quotidiano, aveva ben compreso il dramma di quegli stessi giovani, toccati e trascinati dai tragici e dissolutori avvenimenti che seguirono all'armistizio.

GIANNI CASTELLANO

## GLI ANNI DELLA SPERANZA

(Continua da pag. 120)

*Ma vogliamo passare alle giornate conclusive che allineavano due opere che entrambe riassumono in maniera indicativa quel tema conduttore principale della XIII Mostra veneziana che ci siamo prefissi di porre in evidenza: la riedizione della celebre « Passione di Giovanna d'Arco » di Dreyer, ed « Europa '51 » di Rossellini. All'opera perfetta di Dreyer, al suo alto e purissimo spirito oggi non occorrono più commenti. E l'ultima immagine del festival, quella di Irene in « Europa '51 » sta là, a simboleggiare l'urgenza ed insieme l'immensa difficoltà a superare lo smarrimento in cui la società contemporanea si batte. Si può dissentire sul come Rossellini osserva e descrive questa società; non si può non essere solidali con le aspirazioni della sua protagonista che, finalmente, cerca di trovare da sé ed in sé sola la via d'uscita, senza volersi legare a correnti, a ideologie di sorta che potrebbero soltanto distoglierla dalla sua mèta che è l'amore. Se discussa e discutibile è l'opera di Rossellini, il rimedio al male che egli intende indicare non può sfuggire alla nostra meditazione: ancora troppo confuso ed oscuro è l'attuale momento storico perchè la lezione implicita nella tragedia di Irene debba passare inosservata, e ci sembra che, da questo punto di vista, la Mostra veneziana si sia conclusa logicamente, con un appello d'amore che supera la semplice posizione polemica, solitamente impostata soltanto per dare ragione all'una o all'altra delle parti interessate.*

RUDI BERGER



## RAPPORTI DI LINGUAGGIO

## tra cinema e romanzo

## 3

L'abbate si comunica con Albina in un amore puro e ingenuo, e « le rose che si aprono come dei giubbetti », ecco dappertutto dei pudichi fiori — vergini. E il rapporto non è soltanto di riflesso: « Nei loro amplessi essi avevano certamente fatto schiudere dei boccioli intorno ad essi » (capitolo 6 tomo 2). Giraudoux e Giono ugualmente amano questo animismo poetico.

Si vede subito la differenza che esiste fra la marcia del cineasta e quella del romanziere. Questi procede in modo scoperto e alla lunga può cadere nel penoso o nel grossolano. E che si voglia o no, a lato dell'abate Mauret si vede Zola che fa la ruota come un pavone o come un giocoliere. Lo scrittore vorrebbe *riprodurre* la realtà umana e, poichè le parole sono spesso impotenti, egli scivola insensibilmente verso la produzione di un equivalente. Dalla narrazione egli ci porta verso la poesia. Più descrive e meno vediamo; più spiega e meno comprendiamo; più accumula e meno sappiamo (salvo a rileggere in seguito, matita alla mano per sottolineare gli aforismi). Egli frulla intorno ai suoi personaggi una specie di maionese e se il romanzo è riuscito, questa maionese « si lega » e la consideriamo come la vita intima del personaggio, per la sua visione del mondo. Ma quel cuore segreto, quella vita imprevedibile non vi sono. Lì si trova invece nel cinema, presenti e inafferrabili, come nella vita. « Il cinema non riproduce la verità umana; la produce o, più giustamente, lascia che si produca, la fa nascere dinanzi a noi, adesso » (Jean Masarès).

Attraverso il montaggio puro, il montaggio d'effetto, il montaggio-attrazione di Eisenstein, il cinema ha tentato anche questa evocazione poetica, questa « maionese ». Si pensi all'inizio di « La nuova Babilonia » film muto di Kosintsev e Trauberg, del 1928; ai combattimenti sulle barricate della Comune. Ma giustamente questo tentativo non fa molta strada e ora è stato praticamente abbandonato. Lo spettatore affoga in uno spolverio di scoppi, di frammenti d'immagine; sente la retorica ma non percepisce per niente la realtà ch'essa voleva evocare.

Ecco perchè ancora, al cinema, se perdo un solo dettaglio il personaggio mi sfugge. Ecco perchè non comprendo totalmente il personaggio di Lola — Lola perchè ho visto *L'angelo bleu* in tedesco e avrei bisogno di avere la traduzione di una piccola risposta ch'ella lancia al marito, il professor Unrath. Ciò accade perchè nel cinema la psicologia non è sullo schermo ma pres-



so lo spettatore. Se questo è passivo o cieco i personaggi perdono di spessore, di densità di ricchezza. Del lettore superficiale o insensibile si può dire che pur avendo degli occhi non vede. Dello spettatore indifferente si dirà che è cieco e che non ha più niente da vedere.

Questo sorgere in nostra presenza, nel nostro presente dell'essere degli eroi, ha per il cinema una curiosa conseguenza: certi film, che sono l'adattamento di opere particolari, ci danno l'immagine, l'esempio di un modo di vivere, di una maniera di essere assolutamente inediti e affascinanti. Prendiamo come esempio *Le diable au corps*. Quel che dirò — a cui invero tengo molto — è abbastanza malagevole; si tratta di fare un paragone fra libro e film. Radiguet racconta la sua storia, ma nè lui nè Marta furono nella realtà tali quali sono nel libro. Si indovina che François fu un collegiale ordinario, un ragazzo come tutti gli altri e Marta una brava donnina, abbastanza qualsiasi. Alcuni critici son giunti a dire che era un « beccaccia » — ciò che io non ammetto in alcun modo. Nel libro le cose sono modificate. Radiguet ha preso tempo, è ritornato indietro con la riflessione, si è concessa la libertà di modificare i dettagli e così ha arricchito, puntellato, fondato, giustificato, approfondito il destino di Marta. Il piano della realtà è precedente a quello della trasposizione artistica. Nel libro questi due piani si sovrappongono senza mai confondersi. Il cinema invece, ed è la sua potenza, non separa mai la morale dai fatti, nella realtà, nella storia, nello svolgimento stesso dell'avventura, Marta e François, la loro appassionata tragedia, ci appaiono con le dimensioni, i colori e i significati definitivi. Detto diversamente, mentre nel libro è Radiguet che prolunga, nutrice, scolpisce definitivamente, per l'eternità, Marta e François, per mezzo dei suoi commenti, riflessioni e analisi (la morale sempre dopo i fatti), al cinema i fatti sono già la morale, l'avvenimento è già tragedia. Grazie al realismo del cinema (il cinema riposa su questa convenzione fondamentale per cui la macchina da presa riesce a sorprendere degli esseri veri, in carne ed ossa, nel corso della loro vera vita) noi vediamo vivere nel nostro mondo quotidiano dei personaggi da romanzo. Se attraverso il romanzo, secondo le parole di Oscar Wilde, la vita copia la letteratura, nel cinema la vita è letteratura. E Malraux allora ha veramente ragione: la coscienza domina così bene la vita che questa è tutta coscienza.

Similmente in un libro « *La nuit fantastique* » non sarebbe che una storia fantasmagorica, immaginaria, una favola. Nel film di Marcel l'Herbier questa notte corre le nostre strade; la donna chimerica ha preso il corpo di Micheline Presle e, se non fosse che in teatro, degli esseri umani hanno potuto stringerla, toccarla. Dio s'è fatto carne. Il cinema s'investe del celebre paradosso che Cristo costituiva agli occhi di Kirkegaard: l'eterno appariva sotto le vesti del temporale e reciprocamente. E io penso che il potere di tali film possa lentamente modificare il mondo; come diceva il poeta, « cambiarvi la vita ».

Mi resta da approfondire un'ultima divergenza: il romanzo parla con le immagini delle cose (che sono le parole), il cinema parla con le cose stesse. Ciò accade perchè nel romanzo l'uomo è primo, il suo pensiero domina il mondo poichè il mondo del romanzo non è fatto che di pensieri, di frasi, di parole. Nel cinema in primo piano c'è il mondo col peso delle sue rocce, della sua acqua, del suo vento. Intorno all'uomo si sente il grande respiro del cosmo. E' l'*atout* del cinema, e insieme la sua inferiorità. Giacchè l'indefinito, il mistero, il sogno, il pensiero esigono talvolta il *flou* e la neutralità astratta del linguaggio. Essi perdono molto nell'incarnazione oppure si rifiutano di essere incarnati.



Questa limitazione è molto sensibile in certe quadrature simboliche. Riprendo l'esempio che ho citato poco sopra a proposito di « *Bouvard et Pécuchet* »: « Scendeva frattanto il crepuscolo e le persiane si erano sollevate. I passanti divennero più numerosi. Suonarono le sette ». Quando si legge il romanzo non si vedono nè le persiane nè i passanti. Non si vuole d'altronde attirare la nostra attenzione su queste cose per sè stesse — si sarebbe altrettanto bene potuto mettere dei lampioni e dei gridi di passeri —. Esse non sono lì che per artificio, per suggerirci che il tempo è passato e che i nostri personaggi (che abbiamo visto chiacchierare per due pagine solamente) hanno passato quattro o cinque ore insieme.

E' così che la poesia del cinema differisce enormemente dalla poesia scritta, verbale, la poesia dei poeti. Per lungo tempo è stato di moda il voler assimilare il cinema, la sua marcia capricciosa nel tempo e nello spazio, la libertà del montaggio, all'andatura della poesia moderna, alla scrittura automatica dei surrealisti, al monologo interiore. Bisognava pur accorgersi, con i tentativi di surrealismo cinematografico (*L'age d'or*, *Le chien andalou*) con *Orphée*, l'ultimo film di Cocteau, che il cinema raccontava una storia con l'evidenza delle cose, mentre la poesia — e naturalmente la più incoerente, la più irrazionale — non faceva che aprire delle porte all'immaginazione — il che non è certo la stessa cosa. Aragon, lontano da Parigi può scrivere: « I ponti, i bei ponti giuocavano a domino ».

Questa posta, questo seme delle cose, questa presenza del mondo uniti al movimento fanno sì che il cinema possegga dei temi privilegiati in cui eccelle: l'avventura, il duello, quella che Albert Laffay chiama la circolazione della sventura, la convergenza, l'inseguimento, la comunicazione universale, in breve tutti i temi che mettono in giuoco lo spazio. Il cinema possiede un'espressione personale di questa complicità cosmica che fonde spesso in un unico dramma, in un unico blocco di realtà, l'uomo e il mondo, il passato, la necessità e la libertà, l'erba e la gioia, l'amore e la pioggia. Si pensi allo scalone di Odesa in *La corazzata Potemkin* e al suo porto, al temporale di *La partie de campagne*, ancora al temporale carico di significato di *Martin Roumagnac* di George Lacombe.

Tengo a confermare che mai io ho pensato a mettere a confronto il romanzo e il cinema. Dopo aver mostrato che lavorano insieme con lo stesso compito, ho cercato di dimostrare che ogni linguaggio possedeva una sensibilità propria e, nel suo dominio, precedeva l'altro. Perché d'altronde obbligarsi ad una scelta inutile: o questo o quello? I più grandi artisti hanno amato esprimere uno stesso soggetto con più linguaggi: il disegno, la pittura, la scultura, per esempio. Il Medio Evo ha conosciuto questi temi costanti che venivano trattati volta a volta con l'affresco, la vetrata, la statuaria, il mistero drammatico e la scrittura. Ritornano quei tempi quando Malraux fa del suo *Espoir* un libro e un soggetto per film, e Cocteau sviluppa il suo *Parents terribles* per un libro, per le scene e per un film.

Questo può aiutarci a risolvere la spinosa questione dell'adattamento. Piuttosto che reclamare una fedeltà illusoria e sterile non è più razionale considerare *Le diable au corps* pellicola come un secondo stato, una seconda fioritura del *Le diable au corps* romanzo? Il cinema è abbastanza forte oggi per risparmiarci dal fanatismo. Poichè tutte lavorano per la liberazione dell'uomo, tutte le arti hanno diritto al sole.

BARTHELEMY AMENCUAL

(Fine - Trad. di A. di Laura)



## LA POLEMICA CON SADOUL

*Ecco il testo della lettera inviata dal nostro Direttore al Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici, alla FIPRESCI e a «Cinema» per la pubblicazione:*

Tornato da una breve vacanza concessami dopo Venezia, ritrovo sul mio tavolo, inviati dall'«Eco della Stampa», quella lettera di Sadoul (pubblicata sul n. 92 di «Cinema») della quale tra l'altro mi ero pure dimenticato, e purtroppo a certi insulti grossolani e a così evidenti falsificazioni è necessario rispondere, unicamente per precisare ai lettori che eventualmente ancora non conoscessero il Sadoul, come in realtà stanno i fatti.

Avendo Sadoul già collaborato su «Film-critica» («Il surrealismo nel cinema»), non ritenni per nulla offensivo rendere noto ai lettori italiani il testo di una conferenza che egli tenne anni fa a Parigi presso la Associazione «Travail et Culture» pubblicata in seguito sulla rivista «Arts de France». Tanto è vero che nella lettera che in gennaio scrissi a Sadoul mi ero affrettato ad informarlo nel più amichevole dei modi (vedere il testo di quella lettera reso su «Cinema» di pubblica ragione, almeno in parte). E' inutile dire che, essendo l'articolo in questione molto lungo, e dovendolo pubblicare a puntate, avevo rinviato dopo l'ultima puntata (la quarta) tutte le indicazioni necessarie. Questo fu, se pure, il mio solo errore, di cui, del resto, mi scusai con lo stesso Sadoul. Scrive poi il Sadoul nella sua lettera al Sindacato, facendomene una accusa gravissima — domanda per questo, nientemeno, la mia espulsione dal S.N.G.C.I. — che io pubblicai l'articolo dando ai lettori l'impressione che fosse stato scritto appositamente per «Filmcritica» (!). Ho sottomano decine e decine di riviste degne del massimo rispetto che anche quando pubblicano articoli già apparsi all'estero su altre riviste pongono l'indicazione della fonte in carattere minuscolo mentre danno all'articolo il massimo risalto, cambiando se è il caso, anche il titolo. Questo è l'uso. Senza contare poi che lo stesso «Ecran Français» — settimanale comunista di cui Sadoul è redattore — pubblicò nel n. 332 del 27 novembre 1951 una nota redazionale sul film di De Sica «Miracolo a Milano» apparsa su «Filmcritica» n. 3 (Febbraio 1951), citando la fonte ma non chiedendo autorizzazione a nessuno, né a me direttamente né alla rivista. Ma io non ne ho fatto nessuna questione politica, pur essendoci le stesse ragioni — opposte — per le quali il Sadoul ha mosso l'attacco a «Filmcritica».

Quanto poi al tentativo di allargare la portata dell'incidente è inutile che Sadoul accluda alla sua accusa nobili pezzi di appoggio. René Clair a Venezia mi ha smentito categoricamente di aver protestato per la pubblicazione sulla mia rivista di un capitolo del suo libro, pubblicato a titolo di documentazione, mettendo bene in risalto il «Copyright Gallimard».

Léon Moussinac se ha protestato ha fatto male, perché pubblicare una poesia precisando la data (1945) e il «Copyright Edition du Sagittaire» non è vietato da nessuna legge. Lo stesso dicasi per gli altri due citati giornalisti dei quali ho pubblicato solo alcuni estratti di loro recensioni. Gli altri colleghi francesi che Sadoul non nomina ma lascia maliziosamente intendere come esistenti, sarebbero poi i miei amici Lo Duca, André Bazin, Nino Frank e Claude Mauriac, amici che hanno inviato alla rivista italiana i loro scritti e che non si sono mai sognati di lamentarsi. Chiedere uno per tutti a Lo Duca che, tra l'altro ha accettato, proprio in questi giorni di tenere i contatti a Parigi per conto di «Filmcritica» con moltissimi scrittori francesi. Va da sé che le collaborazioni sono tutte regolarmente retribuite nonostante le difficoltà di fare pervenire i soldi all'estero. Per quanto riguarda l'accusa del Sadoul su questo argomento la spiegazione da darsi è assai semplice: il primo articolo che Sadoul scrisse per «Filmcritica» («Il surrealismo nel cinema»), rientrava negli scambi di collaborazione con la F.I.C.C. la quale doveva provvedere naturalmente al loro saldo. Ma nonostante il tono risentito del Sadoul io risposi con la lettera del 14 febbraio (testo omissso nella sua lettera dal Sadoul):

*Gentile signore,*

*mi scuso innanzitutto per l'incretoso incidente della mancata corresponsione del compenso pattuito per l'articolo sul "Surrealismo nel cinema"; incidente, tengo a chiarire, imputabile essenzialmente alla Segreteria della F.I.C.C. che aveva appunto l'incarico di retribuirLe direttamente l'articolo in questione. Comunque, stando così le cose, provvederò io stesso al saldo, nella misura da Lei richiesta.*

A Cannes poi Sadoul mi fece sapere di non essere oramai più disposto ad accettare il pagamento degli articoli perché era sua intenzione appellarsi alla Société Française des Gens de Lettres.



**TESTI CINEMATOGRAFICI**  
EDIZIONI DI FILMCRITICA

**FILM 1952**

di GIOVANNI CALENDOLI

Questo volume, che apparirà tra breve, contiene un panorama della stagione cinematografica: tutti i film più importanti sono esaurientemente analizzati nella prospettiva di un ragionamento critico più ampio. Completa il volume una accurata filmografia.

**CINEMA DELL'INTELLIGENZA**

1

a cura di Edoardo Bruno e Alfredo Di Laura Lire **600**

**FILM E CULTURA**

Sotto questa denominazione vengono raccolti semestralmente i "volumi" di FILMCRITICA rilegati e ordinati con indice.

Sono finora usciti i nn. 1, 2 e 3

Volume di pagg 180-200 . . . . . Lire **500**

*Nella collana TESTI E SCENEGGIATURE:*

**L'ASSO NELLA MANICA** di BILLY WILDER

DISTRIBUZIONE  
EDIZIONI DELL'ATENEO





«Mata Hari» con Greta Garbo in un disegno di Brni (M.G.M.)