

# FILMCRITICA



Numero 29 - Lire 150

"La passeggiata"



BRUNO - CALENDOLI - CLEMENTE - DELLA VOLPE - FERRARA -  
GIANI - NUZZO - QUATTROCCHI - VIGO - ZUNIGA



# IL CIRCUITO cinematografico

# E.C.I.

Direzione Generale: ROMA - Via Vicenza, 5 - Tel. 490.612

## LOMBARDIA

BERGAMO	- Duse
BERGAMO	- Nuovo
BRESCIA	- Adria
BRESCIA	- Odeon
MILANO	- Alcione
MILANO	- Alcionetta
MILANO	- Apollo
MILANO	- Arlecchino
MILANO	- Astra
MILANO	- Augusteo
MILANO	- Carcano
MILANO	- Dal Verme
MILANO	- Garibaldi
MILANO	- Italia
MILANO	- Lux
MILANO	- Modena
MILANO	- Smeraldo
MILANO	- Zara

## EMILIA

BOLOGNA	- Metropolitan
PARMA	- Edison

## TOSCANA

GROSSETO	- Odeon
GROSSETO	- Astra
GROSSETO	- Supercinema
LIVORNO	- Centrale
LIVORNO	- Giardino
LIVORNO	- Goldoni



## LIVORNO

LIVORNO	- Italia
LIVORNO	- Lazzeri
LIVORNO	- Margherita
LIVORNO	- Metropolitan
LIVORNO	- Odeon
LIVORNO	- Politeama
LIVORNO	- San Marco
PISTOIA	- Manzoni
VIAREGGIO	- Centrale
VIAREGGIO	- Eden
VIAREGGIO	- Eolo
VIAREGGIO	- Odeon
VIAREGGIO	- Politeama
VIAREGGIO	- Puccini
VIAREGGIO	- Supercinema
VIAREGGIO	- Kursaal

## MARCHE

ANCONA	- Goldoni
ANCONA	- Metropolitan
JESI	- Olympia

## LAZIO

ROMA	- IV Fontane
ROMA	- Metropolitan
ROMA	- Palazzo Sistina

## CAMPANIA

NAPOLI	- Corona
NAPOLI	- Metropolitan
 SALERNO	- Apollo

## Sommario

<i>Taccuino</i>	Galvano della Volpe	147
<i>Il Cinema, la Moda e l'Eleganza</i>	Renato Gianì	150
<i>Cinema civile</i>	Marcello Clemente	155
Note e corsivi:		
<i>Uno sporco mestiere</i>	Edoardo Bruno	163
<i>L'intenzione neorealista</i>	Angel Zuniga	164
<i>Clouzot e la battaglia perduta</i>	Mario Nuzzo	167
<i>Difficili anni facili</i>	Renato Gianì	168
<i>Il giornale</i>	Jean Vigo	171
Documentazione:		
<i>Che sappiamo del cinema spagnolo?</i>	Chardère e Subiela	172
L'Antiaccademia:		
<i>Nota su « Monsieur Verdoux »</i>	Francesco Bolzoni	176
Contributi allo studio del neorealismo:		
<i>Difesa di un discorso</i>	Giorgio Narducci	178
<i>Necessità di un rinnovamento</i>	Livio Damiani	
Il libro del mese:		
<i>Venti lezioni sulle belle Arti</i>	(a cura di Luigi Quattrocchi)	184
Cinema biblioteca:		
<i>Le surrealisme au cinema</i>	di Giuseppe Ferrara	186
<i>Schede critiche</i>	Edoardo Bruno e Giovanni Calendoli	188
<i>L'amore nel film</i>	(divagazioni di Tito Guerrini)	195



*In copertina:* Renato Rascel e Valentina Cortese nel film che lo stesso Rascel sta dirigendo  
« La passeggiata » (Distribuzione 20th Century-Fox)

Direttore responsabile. *Edoardo Bruno* - Direzione, Amministrazione, Pubblicità: Viale Saffi, n. 20, tel. 587-119, Roma - Redazione milanese, presso Rudi Berger, Viale Abruzzi, n. 15 - Redazione napoletana, presso Marcello Clemente, Via Palizzi, n. 19bis - Redazione parigina, presso Roger Régent, 5, Place Champerret, Paris (XVII) - Corrispondente da Barcellona, Angel Zuniga, Calle Angelos, 8 - Corrispondente da Londra, Frank Bamping, 19 Princess Mary House, Vincent Street - Corrispondente da New York, Enzo Mastrolilli, 29 Broadway, New York 6 - Tipografia del Babuino, Via del Babuino, 22, Roma - *Abbonamento annuo:* per l'Italia L. 1500, per l'Estero L. 3000 - Versamenti su c/c postale n. 1/33033 - Gli articoli anche se non pubblicati non vengono restituiti - Filmcritica è iscritta al n. 1803 del Registro Stampa in data 18-10-1950 - Distribuzione Nazionale: 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; a *Londra:* International Bookshop.

---

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

---



# TACCUINO

di

GALVANO DELLA VOLPE

Goethe al cinema. Così se lo figurava il compianto Alain per comodo polemico vent'anni fa e più (1930), concludendo uno dei suoi aspri saggi su *L'art de l'écran* (nei *Préliminaires à l'Esthétique*, 1939): « Mi immagino Goethe là davanti allo schermo, tanto irritato quanto lo era in presenza degli uomini con gli occhiali, ch'egli non riusciva a sopportare, come ben si sa ». E forse la repugnanza istintiva dei letterati della sua generazione, e di tanti della generazione seguente, verso quest'arte del racconto senza parole addirittura, al tempo di Alain, e comunque con parole in funzione tutta subordinata alle immagini, non è mai stata espressa con tanta violenza e tanta acutezza come da questo autorevole fra i più autorevoli rappresentanti della Poetica e Estetica tradizionale, tutta letteraria e umanistica nella sostanza sua. Si ricordi il titolo di « Poesia » (semplicemente) scelto dal Croce per il volume-testamento della sua « Estetica » o filosofia dell'arte in genere. Il film sembra, così, ad Alain un'arte per « sordo-muti » e quindi « vuota di ogni contenuto » e che « respinge il pensiero » (certo, se si giura nella classica equazione: pensiero=logo=litterae!). Il film è, infatti, un'arte in cui « il presente è tutto », una sorta di « presente contemplato », un susseguirsi di « istanti » che « si cancellano l'un l'altro », e in tal senso una « memoria di apparenze riflessi », una « memoria che si burla », mentre la vera arte « è la memoria che non si burla di noi »: cioè, ad esempio, l'arte del racconto (letterario), del romanzo: « Tutto è passato, nel racconto: non c'è altro che quel tono unito della parola... Colui che racconta ha visto queste cose, ma ne è ritornato, le giudica... Un colpo di pistola reale non aggiungerebbe nulla al racconto di un combattimento; al contrario farebbe una mostruosa macchia su queste prospettive del passato, come una zolla d'erba vera in un quadro di Corot ». Alain è coerente seco stesso, è fedele al suo idealismo (platonismo) che centra



*L'arte nella memoria (giudicante) come facoltà trasfiguratrice e idealizzatrice per eccellenza: ed è non meno fedele alla sua educazione umanistica che lo induce a esaltare la tecnica letteraria e a non riconoscere artisticità che alla idealizzazione strettamente verbale (e di « memoria » e « fantasia ») propria del racconto come genere letterario. Perciò, se è ingiusto verso « l'art silencieux et agité », è tanto attento e giusto verso il teatro (letteratura!), dove, egli dice acutamente, « le parole sono cause ».*

\* \* \*

Un ricordo d'infanzia. Uno dei più cari eroi della fanciullezza ci riporta davanti, per capirlo bene, finalmente, e considerarne il significato reale, storico, oltre che artistico, il critico americano Louis Kronenberger: Robinson Crusè. Robinson, ci dice il critico nella sua Introduzione all'ultima edizione americana, presso la Modern Library, del capolavoro più celebre di Defoe, è pieno di una grossolana sufficienza ed è, a somiglianza del suo autore, un profondo ipocrita; ma se è vero ch'egli rappresenta quanto c'è di arido e di rude nel carattere britannico (Dickens aveva giustamente osservato che il « Crusòè » è l'unico grande romanzo che non susciti nè sorrisi nè lacrime), è vero altresì che rappresenta molto bene ciò per cui questo carattere è stato ammirato: Robinson è tenace, risoluto, fiducioso in se stesso, pratico e imperturbabile; tant'è vero che riesce da solo a trasformare un rozzo Eden in una « ben ordinata piccola Inghilterra » e riesce, con la presenza dello « schiavo » Venerdì, a creare anche una « piccola India »; dopo di che « gli è permesso di far vela per il ritorno ». E non si creda che manchi una netta coscienza di classe al nostro caro modello scolastico. Stimolati dalle parole del critico modernissimo, abbiamo riaperto il vecchio libro dei sogni infantili e all'apertura del racconto, che riassume i « paterni insegnamenti » ricevuti e assorbiti dal giovinotto Robinson, abbiamo riletto quanto segue: « La mia condizione era quella del ceto medio, la migliore del mondo, la meglio adatta all'umana felicità, non esposta alle miserie e durezza e fatiche e sofferenze della parte operaia [mechanic] dell'umanità » etcetera. Come questa tipica immagine dell'intraprendente borghese inglese del Seicento sia poi stata assunta a modello della intraprendenza umana in genere, e vi si sia esaltato in senso assoluto ciò che non è altro che l'iniziativa umana



solitaria, privata, individualistica o borghese insomma; come ciò sia accaduto non è ormai più un mistero, almeno per il marxista che sa le radici economiche, sociali, storiche, del « robinsonismo », come di qualsiasi altra ideologia, e sa di conseguenza quali strumenti (culturali) della guerra di classe siano gli « assoluti » modelli e ideali. (Occorre ricordare che il robinsonismo è poi diventato un criterio della scienza economica tradizionale? Guardate ad esempio, gli scritti metodologici pur recenti dell'economista inglese Robbins!). In quanto agli altri, i non marxisti, essi si trovano ancora (è lecito supporlo) nella stessa posizione, rispetto all'eroe Robinson, in cui si trovavano da ragazzi: e sotto questo aspetto almeno la loro infanzia continua, le sue illusioni non muoiono.

\* \* \*

Aneddoto romantico. Ce lo racconta Carlo Marx in una noticina ironica dei suoi giovanili e postumi Manoscritti economico-filosofici del 1844. « Vedi — egli dice — il prolisso teologo basso-hegeliano Funke, che con le lacrime agli occhi ci fa sapere che un suo schiavo, all'abolizione della servitù della gleba, si è rifiutato di cessar di essere una proprietà nobile ». Da tener presente che questa commozione del teologo proprietario fondiario, la cui bassezza morale certo superava quella del suo incarognito schiavo, questa commozione si intonava perfettamente a certi ambienti dell'epoca tardo-romantica tedesca (e inglese e francese): si intonava con le « lacrime di cocodrillo » di economisti fisiocratici e di letterati romantici sulla caduta della « sovrana grandezza della proprietà privata fondiaria » (Marx), che cedeva alla industrializzazione agraria, al progresso. Lacrime sui « souvenirs feudali », nobiliari, sulla « poesia dei castelli »!

GALVANO DELLA VOLPE

# IL CINEMA

## *la moda, l'eleganza e la noia*

di

RENATO GIANI

Eminentissimi signori professori e colleghi, e signori allievi del cinema: E' proprio per la moda, l'eleganza e la noia che — sotto l'aspetto d'una specie di commemorazione d'un tempo dello spirito, possiamo qua raccolti in corpo 7 corsivo parlare di cinema nelle sue variazioni di costume e moralità contemporanea.

E' soprattutto alla noia che tutti in più o minore misura si deve esistenza, in funzione anzi delle sue possibilità di nutrirci e di nutrirla. Infatti, se l'uomo della strada, — voi stessi, e noi anche — appena fuori di queste auree colonne, — se l'uomo comune che voi egregi tutti rappresentate in modo superbo, non si annoiasse a morte giorno per giorno senza alcuna speranza — per la sua assoluta mancanza di ricordi, di memorie, egli, quest'uomo che siamo tutti noi, non andrebbe al cinema.

Ove un minimo di intelligenza, o meglio, di ricchezza interiore lo alimentasse, egli preferirebbe il teatro coi suoi ritorni a uno stato di pensiero, a una condizione di intelligenza e di comunicazione coi suoi simili, specie se pensanti.

Affermato dunque che la noia spinge il pubblico nei luoghi oscuri e un po' morbidi dedicati alla proiezione di fatti e vicende che non li riguarda: vi prego di prendere contatto col « Diario » di Piero Santi edito da Neri Pozza, in gran parte dedicato alla storia dei cinema fiorentini: lettura che specie agli attori piuttosto che ai tecnici si addice, affermato eccetera, si potrà senza difficoltà affermare che il cinema oggi è così elegante anche perché noioso, e anzi un film certe volte tanto è noioso, più elegante è dichiararlo *à la page*, attuale, e frutto d'una nostra esigenza che dalla noia personale risale a una noia universale e quasi drammatica.

Si fa dunque il cinema perché i tempi han finito per dichiararlo sopra tutto cosa elegante; al di fuori delle vocazioni sbagliate, il cinema conferisce particolare posizione di società, assegna un piedistallo direi, e questo assicura nei suoi vari momenti, per riflesso, una prestigiosa eleganza al personaggio che vi si dedica. Va pure detto che un uomo elegante, un uomo annoiato, un uomo serio e alla moda, una persona *comme il faut*, un *drôle d'homme à la page*, non può esercitarsi in passioni o sentimenti o attività eccessive e dure: realmente, e lo pensiamo in coro, ritengo, non sarebbe né elegante né serio, infine poco conforme alla moda: il 1952 e gli anni successivi non sono annate di cose serie; meglio dedicarle alla noia, alla moda, all'eleganza, al cinema.

Ora una premessa a carattere tuttavia non funzionale ma esplicativo, e certamente programmatico, i cui principi si possono trovare in quel bel



testo che è il « Vero signore » di Will Farnese, cioè Giovanni Ansaldo: il vero signore non si occupa di cinema, non fa l'attore, non fa il regista o il costumista o il tecnico. Il vero signore, quell'astratto personaggio borghese cui ambisce il giovane cineasta, il garbato cinedilettante d'oggi, il vero signore non fa nulla. Egli ozia, e della « lieta stupidità » che, prendendo il termine dal Parini (Il Giorno: *matino*, verso il 949 se non sbaglio) gente suppone sia il cinema, lascia si occupino gli altri. Ove, per casi di famiglia, per decadimento di titoli e di nobiltà, per vizio, per noia, per eleganza, per passione momentanea e febbrile, anche, volga la sua attiva presenza al cinema non più come spettatore ma come facitore: regista, sceneggiatore, soggettista, operatore eccetera, egli lo farà con altro nome, oppure avrà servi (gallonati si capisce) che lo faranno per suo conto.

Venendo ora alle care esigenze che la moda, l'eleganza e la noia immettono nella nostra vita giornaliera, al di fuori di quella urgenza cinematografica che racconta Alberto Savinio, in qualcuno diventa spaventosamente presente dalle cinque del pomeriggio alle otto di sera, converrà esaminare i vari momenti che formano, in più particolari istanti, l'*Habitus* o meglio l'etichetta e il fregio graziosamente galante e un po' vano e insolente, nel quale agisce l'*homo-cinematicus*, in particolare ravvivato dal colore del suo gilet a seconda delle giornate e del clima, o volendo precisare, a seconda che lavori in un film come attore, o regista oppure soltanto come battitore di ciak, soprattutto nella misura della sua attrazione verso le tecniche del colore.

La passione per la moda, il mito della raffinatezza e dell'eleganza sono tanto penetrati nella società media contemporanea, che una impresa naturalmente milanese ha lanciato una « enciclopedia della moda », un libretto con le indicazioni dei magazzini, negozi, comicerie e calzolerie e cravattai riputati « alla moda », riputati « eleganti », capaci di appagare le aspirazioni di vista, soprattutto « di distinzione » e anche di unicità raffinata, di chi, non avendo dall'interno una indipendenza estetica in proprio, ma ama il cinema e sugli attori alla moda si riesamina, cerca rimedio a questa insufficienza attraverso il sarto, la camiciaia, eccetera, abbeverandosi al gusto altrui, all'altrui competenza, e seguendo la corrente. Non c'è giornale oggi che non abbia un suo Lucio Ridenti e un suo Maxime de Traille specializzato nel dar consigli di ben vestire, suggerire quello che si porta, i colori di moda, le cravatte che meglio si addicono alla stagione, il taglio dei calzoni e la risvolta, insieme a qualche breve accenno al costume contemporaneo: quasi consigli di comportamento a tavola, di educazione.

A pagina 73 del « Petit Manuel du parfait aventurier » edito dalla Sirene a Parigi nel lontanissimo 1920, Pierre Mac Orlan parla dei diversi fini dell'avventuriero attivo: noi parleremo invece dell'eleganza come azione attiva, della noia attiva, della moda attiva del cinema. Non c'è bisogno, in generale, d'« aurei monili, e nastri e gemme » o di « gloriose pompe » (Il Giorno — *Meriggio*, versi 720-21) per sviluppare in un aspetto attivo i lati che rispetto ai nostri problemi sono carne sangue vita ragione della noia moda eleganza cinematografica. Tuttavia, signori: tuttavia l'elegante attivo, come l'avventuriero passivo del Mac Orlan, disonora le famiglie meno facili a scuotersi. Ha in sé i segni d'una vocazione, e la sua infanzia si presenta come un raro mosaico di crimini adattati alla taglia del suo autore: ruberà cravatte al padre, prima di tutto, e farà debiti presso il calzolaio, rivendendo i testi o le dispense universitarie, come vuole la moda d'altra parte, per comprarsi ma senza pagarle, scarpe di modello unico, mocassini su misura. Soffrirà di una sorta di cinema-scarpe di modello unico, mocassini su misura. Soffrirà di una sorta di cinematografica infiammazione quasi decorativa e declamatoria, e disprezzando le



solite ranocchie nel letto della sorella maggiore, la pesca dei pesci rossi nella vasca del giardino pubblico, i dispetti al gatto, eserciterà su di sé la missione di educarsi, vivrà nella calma attesa di ereditare vuoi il pastrano del fratello, in edizione irripetibile, vuoi la biblioteca paterna ricca di curiosi libri sulla moda, la noia, il cinema, l'eleganza. E si occuperà dei problemi dell'educazione attinenti al cinema russo, canadese e scandinavo.

Ma, avanti tutto, colui che è destinato a giocare una importante, una rara se non unica parte di elegante nel mondo della noia, della pigrizia anche e del cinema, avrà a compagno un amico, una spalla diremo, sul quale esercitarsi, provare gli effetti che in pubblico finalmente si risolveranno. E' chiaro, credo, che questa specie d'eroe del nostro tempo, questo campione, non sarà obeso. Gli è però concesso di mangiarsi le unghie; questo modesto e forse inglorioso divertimento, che il cinema non ha ancora illustrato come converrebbe, è ammesso, non disturba che quando esercitano sulle altrui unghie.

« L'uomo comme il faut, che non ha il becco d'un quattrino » dice un famoso anonimo francese del 1825: « deve essere stato riccamente dotato dalla natura »: poiché, — oggi 1952 — a distanza di 125 anni, la natura dà molto meno in dote, cinema, moda, noia, eleganza d'acquisto e un buon manuale del saper vivere, vengono in aiuto. Il desiderio di vestire bene, il piacere di essere coperto di belle stoffe, possedere abiti di buon taglio ai quali accordare una sequenza di « ton sur ton » dalle calze alla cravatta al fazzoletto, fino alle scarpe e soprabito e cappello, è di tutti i giorni e d'ogni persona che senta in sé qualche nobile spirito e una vena di personaggio perlomeno moraviano.

Necessità dunque di avere o meglio, di possedere una completa serie di completi seri, decorosi, costosi, anche non pagati; abiti s'intende « non a rate ». Nel modo che è inconcepibile la sposa che si marita civilmente il giovedì, e religiosamente la domenica, restando alcuni giorni a mezza strada in condizione grottesca, l'eroe del nostro tempo, il conduttore affermerei della noia garbata e stimolante che arreca tanti benefici al cinema e di cui il cinema ormai ci affida le sorti, deve tassativamente secondo dicono i manuali di diritto civile, avere sempre tutto con sé, è obbligato ad avere tutto insieme il suo bagaglio e il suo corredo: non può uscire — voglio dire — con un abito da mattino di rigoroso stile via Condotti ore dodici, prima di aver ricevuto dal calzolaio anche le scarpe che si addicono a quel taglio e a quel colore di vestito. Ad altri è bagaglio e corredo la scienza, le lettere, la forza, o anche il credo marxista; al personaggio annoiato che superando il Gastone petroliniano affonda davvero le sue radici nella realtà fugace del cinema, della moda, della noia elegante e ben coltivata, siano di bagaglio « Arbiter »; le lane di Marzotto e « La storia del cinema » di Lo Duca.

La coscienza di quanto valga oggi tale bagaglio completo d'abiti e sapere, di maniere e sentimenti, è tanto normale dunque da tentare la fantasia d'un produttore di pubblicità il quale anni addietro interessando insieme una fabbrica di cravatte non bellissime — va detto — un cappellificio fra i più rinomati, e un lanificio considerato il migliore d'Italia, lanciò una specie di suggeritore, qualcosa come un promemoria tascabile, dal quale il curioso, girando un dischetto apprendeva o ricordava, termine più gradevole, e soprattutto ne aveva immediati esempi, i tagli, i colori e le ore. Per i « balli », per i « pranzi ufficiali », o gli « spettacoli di gala » — e perché no? — i « ricevimenti a corte », l'abito — secondo quel comodo promemoria — era indicato in modo che ricusava ogni equivoco. A tale ora e costume corrispondeva una cravatta, un colore, un certo taglio, e i particolari — in funzione pubblicitaria che ancora il cinema con il mio dolore e vostro spero — non ha utilizzato e sfruttato come



si conviene, i particolari andavano dal panciotto alle calze, dal collo al soprabito della sciarpa: tutto era stabilito, e il personaggio non doveva far altro che attingere dal proprio guardaroba facendosi aiutare dal fido valletto. Non era stato dimenticato nulla né d'una giornata d'affari trascorsa in borsa, né di una cerimonia ufficiale o privata: nulla di quanto solletica la vanità degli individui ai quali nella vita reale è poi negato non solamente il valletto personale o lo schiavo domestico, ma anche un guardaroba che contempì, come affermava perentorio lo slogan pubblicitario di quel Mentore: « un abito per ogni circostanza, un tessuto per ogni abito ».

A mettere in pratica i suggerimenti di quel garbato manualetto, si corre il rischio di incontrare una certa mattina a Via Veneto o alla Galleria dell'Obelisco, o alle cinque e mezzo al Caffè Greco, e la sera al Fiamma, trecento cravatte tutte uguali e altrettanti abiti, quasi cioè una divisa o una uniforme non di civiltà proprio ma di troppo sviluppata borghesia: e questa parola come tutti non sanno ancora, è bandita dal dizionario, dal vocabolario corrente dell'uomo annoiato, dell'*homo cinemanticus*. Già, perché è proprio per lui che ancora qualcosa si salva della moda e dell'eleganza quando tali cari termini diventano insegna mercantile. Nella noia, rinsaldata da una vena di interessi cinematografici, si stabilisce la solidità sociale e la chiarezza degli ideali accettati senza discussione, la prosperità la cultura la civiltà d'un abito di flanella per passeggiare per Roma.

Quando nelle scuole di polizia dei futuri Stati Uniti d'Europa insegneranno insieme alle norme costituzionali, la storia del cinema europeo, e i diritti e i doveri della cravatta, la nostra società avrà raggiunto il suo completo ciclo, e in attesa non più di guerre ma al più di tradimenti familiari e di furti in tram, potremo con tutt'agio personale e spirituale dedicarci alla noia, cantarellando come fa Maccari: « mondo boia — muoia — chi non s'annoia ».

La fortuna del libro di Giovanni Ansaldo (Willy Farnese) « Il vero signore » edito da Longanesi, è nella proporzione dell'insoddisfatto desiderio specie medio-borghese, o particolarmente ceto medio italiano, di essere « all'altezza della situazione » o piuttosto « à la hauteur », « à la page »; e soprattutto di seguire la moda cercando anzi fingendo di tenersene lontano. Si può concludere che ambizione d'eleganza e rafforzamento di distinzione, e desiderio di suggerire di sé un ritratto migliorato, perfezionato, ben abbigliato e pavesato — senza troppi fronzoli certe volte —, con il fondo del bovarismo umano più consueto e giornaliero al cinema e alla sua gente.

Se siamo fedeli una volta di più caso al proverbio che vuole non sia l'abito a fare il monaco, altrettanto bene interviene qua il giudizio popolare che dall'abito giudica l'uomo. « L'abito » dice Fausto Squillace (*La Moda*, Sandron, 1912), « è l'uomo ». Un uomo saggio, tanto più raffinato e padrone di sé nei vari momenti, ha una consapevolezza che lo attacca alla tradizione; e rifiuta l'idea di « vestirsi » secondo un ritratto non suo. Il progressista, poiché anche nella moda e nell'eleganza c'è correnti come in arte e in politica che attingono definizioni e linguaggio da altre manifestazioni, convinto d'una sua personalità, tiene a porla in vista, esibirla. Il progressista, quanto il conservatore è un po' schivo e raffinato e anche non volendolo prezioso, e poco consentiente alla novità è invece spesso superficiale, accoglie tutto con esuberanza purché abbia una etichetta (specie straniera). Uno scrittore americano, mister Edward Fenton, mi diceva tempo fa che in Italia gli uomini vestono meglio delle donne; osservanza che specie i giovani nella loro eleganza presa in prestito dal cinema mondano d'America, finiscono per apparire più decadenti e molli di



quanto siano davvero. La vanità li brucia; e la vanità è la molla della moda, e della sua applicazione pubblica.

Nella moda la democrazia politica non c'è; occorre una certa abitudine alla ricchezza, una abitudine all'abito per non scendere a mostrare la marca della cravatta o l'etichetta lasciata dal sarto nella tasca interna. Conosco persone che non riescono a meno di farti sapere d'essere clienti di Caraceni o di Battistoni: io per esempio. L'uomo davvero elegante, « il vero signore » della definizione Ansaldo, vive sopravvivendosi sempre di qualche lustro, per partito preso e si potrebbe dire per missione. A. G. Bragaglia che oggi 1949 indossa abiti 1923-1925 presi da un film di Sensani, con sfumature di balletto, e sembra anticipi sempre la moda, spiega col suo comportamento perché abiti e usi dell'Ottocento — come i calzoni un po' chiusi al fondo, senza risvolta, non larghi; e le giacche dritte e molto abbottonate — tornino a suggerire qualcosa di irrimediabilmente scomparso. Un buon abito come un buon film non si ripetono, ma servono di lezione. Proprio come andiamo al cinema per nutrire la noia quotidiana così vigile e perfezionabile, ci vestiamo per conquistare un paradiso perduto, un tempo o anche di più, una temperie che sia più « nostra », esattamente come Madame Bovary che pensava il suo mondo o secolo fosse quello di Walter Scott, ovvero quello che il romanziere meglio illustrava attraverso eroi e vicende, eroine e vicende dei suoi romanzi. Anche nell'aspirazione a un tempo da ricercare e che alcune volte può sembrare ritrovato — specie al cinema — sullo schermo almeno, c'è desiderio di essere l'unico, il campione, colui che viene indicato a specchio dell'epoca sua, il *best best* della sua società, il Brummel nazionale, o in mancanza di tale unità, il Brummel della provincia.

Annoiato, benvestito e alla moda, fanno educazione, fanno prestigio e principio morale. Dunque: non si parli prima che si sia ben concepito il soggetto del discorso, avverte nel suo Galateo il Della Casa; e suggerisce: « non si usin forme di dire pompose, non basse e plebee: la maniera di pronunciare sia con dolcezza convenevole ». Di qua, ora, riportandoci all'aureo Manualetto dell'uomo elegante del Gianì contemplato nell'appendice di quel noioso romanzo che è la « Grande Biografia », dico che sarà facile gioco usare quel fresco linguaggio del 1598 per i nostri problemi di moda eleganza e noia che meglio ci stimolano.

« Il Migliore » è epiteto che vale anche fuori della politica e che ha diritto di cittadinanza in società, tanto più che la moda, e sotto variazioni e garbatezze e sfrenatezze e complicazioni, l'eleganza, si sciogliono in problemi d'indole sociale, commerciale, industriale, anche sindacale, politici sotto alcuni aspetti. Femminile, la moda ha al seguito uno strascico, un intimo strascico che riguarda anche la cerimonia nuziale, d'interessi collettivi che vanno dall'affermazione di principio d'un prestigio nazionale, al movimento d'affari legato alle stoffe, alla manodopera, ai bottoni e ai fiori finti che in alcuni istituti di beneficenza fanno ragazzine graziose e rispettosamente orfane; e tanto si vuole essere internazionalisti e progressisti in politica, contemporaneamente si pretende all'autarchismo degli abiti, dal taglio della gonna al colore della giacca, fino alle cravatte, e si indicano comizi e scioperi a favore del cinema nazionale. Ma tanto per la moda che per il cinema, l'Annoiato elegante alla moda non si presti al gioco: le stoffe, le scarpe e i migliori film, siano quelli stranieri.

(Continuazione e fine al prossimo numero)

RENATO GIANI



## CINEMA CIVILE

di

MARCELLO CLEMENTE

Al cinema francese è stato dedicato l'annuale ciclo di proiezioni retrospettive della Mostra veneziana.

Non tutta la scelta operata dalla Cinémathèque Française è parsa giustificata. Esemplicando, l'*Adieu, Léonard* di Pierre Prévert, film intelligente e gentile, ma a tratti fiacco nel disegno delle situazioni e dei personaggi, realizzato nel 1943, poteva essere sostituito da un altro temporalmente meglio inquadrato, giacché il ciclo, nel suo corpo essenziale, si arrestava al '30. Analogamente, è risultato fuori posto il cortometraggio *La Tempestaire* del '47, evidentemente incluso, in aggiunta a *Coeur Fidèle*, per rendere un non dichiarato, e perciò inopportuno, omaggio ad Epstein. Nel cortometraggio, la vecchia trovata del rallentamento e dell'arresto delle immagini è ripresa con piena aderenza alla materia. Lo scomparso regista ha descritto con larga vena l'assalto dell'Atlantico brillante alla coste aspre della Bretagna, e di quel movimento, con le alterazioni ritmiche, ha accresciuto la vivida e robusta armonia. Però avremmo visto con ben più acuto interesse un'altra delle opere antiche dell'Epstein. Discutibili erano pure le selezioni di Linder e di Cohl: mancavano, del primo, i pezzi di più solida costruzione e di più saporoso umore, del secondo le cose più unitarie e puntuali.

Le osservazioni che abbiamo avanzate riguardano comunque i dettagli, perché la serie retrospettiva, ampia e diffusa, presentava più spesso numeri eccellenti per la rarità, il valore formale e l'importanza nello sviluppo della cinematografia. Citeremo, alla prima, *L'Enfant de Paris* e *Vendémiaire*, *Fièvre* e *Crainquebille*, *Feu Mathias Pascal* e *Napoléon. Gardiens de phare* e *L'Age d'or*. In sintesi, le proiezioni, senza esaurire la dimostrazione dei contributi francesi all'arte nuova, il che sarebbe stato inattuabile, hanno testimoniato come i cineasti del muto abbiano saggiato e risolto i più disparati problemi di contenuto, di tecnica, di stile, come abbiano ottenuto il risultato d'arte muovendo dalle visuali più lontane.

E' stato affermato da qualche studioso che Lumière è anche il primo artista — involontario — del cinema. Nella *Démolition d'un mur* del 1895, nel respiro di venti metri, Louis Lumière applica il procedimento della proiezione all'inverso: il muro abbattuto si riforma con fantomatica celerità. E' un brano irresistibile, e non è il solo ad onta che le riprese di Lumière siano così brevi e spesso tronche. Ma l'arte del film preesisteva al mezzo: al Praxinoscopio di Charles-Emile Reynaud poteva vedersi nel '92 *Autour d'une cabine*. « pantomima luminosa » quasi cinematografica in color arancio, garbata e maliziosa, imbevuta d'una affettuosa letizia.



Da allora, la cordialità è l'intonazione che distingue la comica francese, in tutto il suo percorso. Le risse non divengono burbere e massicce e tenaci come per gli americani. Una fantasia leggera governa l'esecuzione anche del racconto più scontroso. Sotto i cazzotti, a volte, perdiamo le facce delle vittime, recuperiamo maschere di cartapesta, lucide e bitorzolute; uomini si spaccano a metà, ma subito i frammenti riaderiscono, e le figure sono ricostruite, come niente, e si rialzano sane e gesticolanti; oppure i corpi mortali si dissolvono, e i miserabili abiti neri, vuoti, svolano al vento e alla polvere della strada.

Poteri del maschio vigore. La moglie di Boireau — cioè André Deed, cioè Cretinetti — grossa femmina dalle esili trecce, vestita di stoffe quadrettate, esulta a misurare al centimetro i muscoli di lui, sempre crescenti e turgenti, mentre quello fa l'esercizio. Intanto la sovrumana forza del marito scompone i dintorni, e crollano mobili e muri e soffitto, e il pavimento si solleva, e i tappeti salgono, per attaccarsi alle pareti. Finché Boireau, in tranquilla superiorità, si presenta in primo piano e si rivolge allo spettatore, lo sfida a sperimentare i suoi muscoli invincibili.

Felicità dei comici! Altrove, l'eroe per un fausto decesso ha chiappata un'eredità. Vengono gli operai, l'accelerazione sopprime la fatica e il sudore, nasce a tutto vapore una casa completa, assiepata di tavoli portafiori quadri d'autore, cala a precipizio nella sua vettura il notaio, e con affanno conta i biglietti al fortunato.

Gli autori francesi — Durand e Nonguet, Monca e Bozetti — inventano gli inseguimenti, i calci, e le torte in faccia, inventano i trucchi, e impiantano la farsa notoria, dando lezione a Mack Sennett. Però nei loro film agiscono potenze ignote. Il comico passeggia, e gli si attaccano padelle e coperchi, e ancora oggetti multiformi, finanche insegne di negozio, partite dai loro luoghi. La Sureté non lo può vincere, si prova ad arrestarlo e lo avvia al commissariato ma lo spirito ridarello lo difende, inaugura nuovi giochi ai *flics*, gli eleva in ritmo simultaneo i bastoni, effigie del pubblico comando. Quelli non possono abbassare i manganelli, e toccati nella dignità si ritirano. *Max illusionista* per la regia di Louis Gasnier (1909) constata che i guanti gli si reinfilano alle mani, poi restituisce l'uovo alla gallina produttrice. Si volta e dipinge la propria figura; ma ecco, il dipinto s'anima e diventa lui stesso, e lo raddoppia.

Linder però, con le trame più concrete, con lo *charme* dei baffetti, della chioma corvina e dell'abito cortese, s'accosta al *vaudeville* borghese; e più ancora ci si avvicina Marcel Lèvesque in *Le Jocond* di Feuillade, datato del 1913. Col suo sorriso immoto, con le sue aspettative e il fare complimentoso, Lèvesque, assunto per sue amicizie al rango di funzionario, suscita nevrotiche tempeste nei sottoprefetti indaffarati e impazienti. Ma in ultimo conquista, nulla faticando, elogi e successi. Fine artista, maestro d'un umorismo difficile.

Nei vent'anni trascorsi dallo spettacolo al Grand Café, si svolge l'autentica epopea della comica francese. La sua virtù sta nell'aver evitato il meccanicismo puro, anche nel movimento più astruso, nell'aver conservato una misura di umanità. Un senso della forma, posseduto in segreto, interviene a uguagliare gli squilibri, a distruggere la brutalità.

Negli stessi anni Méliès cingeva la barba di stoppa e tagliava bolidi di cartone, scienziati in maschera antigas navigavano i cieli popolosi e le montagne ghiacciate del Théâtre Robert Houdin, fra scoperte, terrori e salvazioni, nel *Voyage à travers l'impossible*; fanciulle leggiadre sorridono e salutano, sulle stelle dove abitano; le innocenti avventure e i teneri colori,



dipinti a mano da pennelli fini e pazienti, mantengono integro il loro fascino familiare. La poesia del gran prestigiatore si sottrae alle revisioni critiche.

Nulla di suggestivo, al contrario, ne *L'Assassinat du Duc de Guise* (1908). Si sa che i *metteurs en scène*, Calmettes e le Bargy, vollero attribuire dignità artistica alla produzione, adottando costumi sontuosi e scenografie ricostruite dal vero, e imponendo agli interpreti un gioco sobrio. Realmente oggi si osserva nell'*Assassinat* un modo recitativo semplificato. Sfugge alla regola paradossalmente, proprio lui, Le Bargy, il promotore degli austeri principî. Il *sociétaire* del Théâtre Français forza un poco i tratti del personaggio del re: il vigliacco Enrico III, grassotto e stupito, esagera quando sgrana gli occhi dietro le tende. Si attengono alla gesticolazione pacata i congiurati, e Albert Lambert, nel bianco costume di Enrico di Guisa. Ma l'*Assassinat* è una rappresentazione fredda, priva di vigore espressivo. Resta al film la sua eccezionale portata storica, sulla quale non ci fermiamo, giacché qui ci limitiamo alla considerazione dei valori d'arte.

L'opera di Le Bargy introduceva un realismo programmatico nella rappresentazione storica. Molto prima, cominciando il secolo, Ferdinand Zecca aveva efficacemente utilizzato ambienti veri per *Les Victimes de l'alcoolisme*, dramma sociale contemporaneo.

Dove però troviamo elementi realistici finalmente atteggiati con criterio di stile, è ne *L'Enfant de Paris* di Léonce Perret, assai posteriore (1913). Alla base, lo scenario è un romanzo d'appendice. Errori di gusto pesano sulla rappresentazione, sovente la formula naturalistica svia il realizzatore. Le scene della bambina seppellita nella cesta degli stracci e in quella trasportata dal cenciaiuolo, del giovane succube ripetutamente maltrattato e percosso dall'alcolizzato; l'intera ultima parte, in cui il giovane benevolo insegue la bambina e il suo rapitore, affannosamente, dietro vetture ferroviarie e carrozze di città, raggiungendole o perdendole di un soffio, così da ricordare curiosamente la comica sennettiana; e la conclusiva cattura del rapitore, che dimentandosi sferra capricciosi calci all'aria: tutto ciò è risibile. E' evidente che si è ceduto, in certi brani, al compiacimento della disgrazia e della miseria. La recitazione è a momenti forzata per sguaiataggine o per frollezze decadenti: si osservino gli abbracci sfiniti del giovinotto alla sua protetta.

In cambio, Perret ci dà scene giocate con delicatezza e sincerità. L'andamento narrativo è alquanto svelto; politici i *décors*; e il regista sa comporre l'inquadratura, e sa muovere l'obiettivo. Ecco la bambina malinconica, nel capivano della finestra, di là dai vetri giocano le compagne festose; ecco il capitano al balcone, visto dall'alto, di spalle, dominando la folla che inferiormente s'agita e applaude; ecco il giovane che scende in corsa i tetti, e la macchina lo segue limpidamente, rendendo l'ansia e il rischio. Movimenti complessi, composizioni chiare ed eleganti, consentono al regista di esprimere con pronta sensibilità stati d'animo e trapassi psicologici. Variata e perspicua la serie degli esterni, coi ponti, i vicoli ombrosi, i palazzi appannati dalla nebbia. Qualche *travelling* nella città grigia ci ha vagamente richiamato lo stile di Carnè in *Jenny*.

*Vendémiaire* è girato all'aperto da Louis Feuillade, nel '17. Feuillade descrive, con ampie carrellate, in ferrovia, il paesaggio, la campagna alberata. Fresche le immagini, e, più in generale, vigoroso il linguaggio. Il regista rifiuta le raffinatezze figurative, preferisce una composizione di sole linee maestre; ed esclude il sensibilismo di contenuto, affida i personaggi di contorno a gente *presa dalla vita*, e ottiene gesti misurati, una recitazione spontanea e modesta, ancora accettabile. A lungo il film procede nel tono di



una calma gravità. Gli dà linfa una malinconia che rimane interiore, non si estrinseca in teatrali facilità, secondo le predilezioni del tempo.

Anche il film di Feuillade perde però la sua schiettezza e la sua bella severità man mano che il racconto s'inoltra, più gravando l'elemento romanzesco e il motivo propagandistico, inserito attraverso le figure odiose e le trame perfide di due tedeschi evasi dalla prigionia. Lo svolgimento si fa meno lineare e meno persuasivo. Il *Vendémiaire*, come *L'Enfant de Paris*, è danneggiato dalle debolezze e convenzionalità dello scenario.

In altro senso vanno intesi e valutati i difetti dello scenario de *La Roue* di Abel Gance (1922). Immaginato dallo stesso regista, il canovaccio è farraginoso e abnorme come ogni manifestazione di Gance, ma anche colmo di occasioni vitali. *La Roue* ci restituisce la personalità del suo autore come la presentano tradizionalmente le storie del cinema. Gance coltiva il gusto ottocentesco dei contrasti smisurati. Vediamo alternarsi la miseria gelida, nelle baracche operaie, e la opulenza indifferente, nei salotti dei gentiluomini. Vibrano a fianco, nel tugurio, il tempestoso amore carnale del vecchio aspro e l'amore sensitivo del ragazzo delicato: il padre e il figlio. L'ambientazione è naturalistica, ma una passionalità romantica padroneggia le persone. Il gesto è corposo, carico di scorie di vita, però allo stesso tempo può divenire simbolico. Nevica sulla montagna. I valligiani danzano gioiosi sui sentieri, tenendosi per mano. Il cieco sale la vetta, si fabbrica coi rami nudi un crocifisso, e là si ferma, finché tutto il crine gli imbianca nel patimento. Il coraggio formale di Gance non accetta remore. Il macchinista cieco leva la testa disperato, e il treno si avvanza. Ne avvertiamo il rombo, anche se materialmente la colonna sonora non c'è. Il tempo attuale dell'azione si salda al tempo riandato nella memoria.

Il montaggio veloce è la lingua elettiva di Gance: non potrebbe tradurre la pienezza dei suoi impulsi, se dovesse distendere il ritmo.

Lo stile de *La Roue* è di cattivo gusto, è teatrale. Ma il cattivo gusto non ricaccia sempre la poesia. Ne *La Roue* la materia narrativa è ricca e fertillissima di intuizioni, incisiva l'ambientazione, scultoree talune figure, grandi e profondi taluni sentimenti. Forte e maestosa sempre la composizione delle immagini, cui danno risalto i contrasti luministici; felicissimo il ritmo inebriato di molte sequenze. Una grandiosa cantica barocca è *La Roue*, percorsa da un'impetuosa e potente liricità.

Di ispirazione più frammentaria è il *Napoleone* (1927). Ma contiene altre testimonianze dell'istinto creativo del regista. L'episodio svolto in Corsica porta l'impronta d'una immediatezza popolare, un'intonazione ingenua e minore, che in Gance ci sorprende. Si pensi a Bonaparte montato sull'asino, nelle viuzze paesane. Davvero il brano sa di giovinezza, di mattino. Seguono le parti epiche, la fuga dell'eroe. Un Bonaparte magro, quello degli anni dell'attesa — nella persona di Albert Dieudonné — cavalca a briglia sciolta nel paese aspro, sotto file di nuvole. Il mare attende il giovane cavaliere. La luna appare argentea sopra acque infinite. La colorazione in blu e in verde, così comune, qui assume, nelle mani di Gance, un fascino nuovo. Bonaparte contempla il mare aperto, su cui ora nasce lo slancio del vento. Motivi banali, ma Gance li rivaluta, recupera una misura di grandezza. Montaggio alterno: il mare e l'assemblea, la rissa ondosa dei deputati, Bonaparte solo nella barca in seno alla tempesta. Virati in color azzurro il mare, in color d'oro scuro la assemblea. L'obiettivo passa con lievità sulle teste dei deputati in tumulto, sulle bandiere della rivoluzione che sventolano. Enorme il mare, enorme l'assemblea. Sovrimpressioni: le onde sulla Convenzione, la ghigliottina sulla



Convenzione, le onde sulla ghigliottina: sono gli effetti cari a Gance. La sua audacia lo trascina al simbolo azzardato: sul sottile volto del Bonaparte si disegna il rostro adunco dell'aquila. L'artista scade al disotto di qualsiasi possibilità d'analisi. Resta la sequenza della fuga: così luminosa, plastica, respirante, come nemmeno Ford saprebbe farla.

Ampio e vivace è il movimento anche laddove Gance manovra le masse, nel « trittico » famoso sul triplice schermo. Qui però le combinazioni, le sostituzioni, le inversioni fra i tre elementi dell'immagine totale sono così numerose da lasciar trasparire l'intento della dimostrazione tecnica. Di conseguenza l'espressione si raggela. (E al di fuori del trittico, altri brani del romanzo napoleonico sono opachi e approssimativi).

Nulla sacrificava al tecnicismo, invece, la matura consapevolezza di Louis Delluc. In *Fièvre*, che è del '21, la preoccupazione del movimento esteriore è francamente messa da parte. Delluc si riprometteva di trasferire in cinematografo la densità di atmosfera e la sensibilità alla sfumature psicologiche che sono proprie della buona letteratura. E realmente *Fièvre* è opera ricca di intimi succhi, chiusa in un episodio di breve apparenza e di profonda risonanza spirituale. Il tema centrale è quello della nostalgia, e una amarezza intensa e soave impregna tutte le immagini, servendosi del pittoresco, il poeta Delluc ha raggiunto una fiorita purezza di rappresentazione.

La compagna di Delluc nella battaglia per il film intelligente, Germaine Dulac, rifiuta le « nuances » patetiche, o almeno rifiuta di compiacerse. Ne *La Souriante Madame Beudet*, un poco posteriore a *Fièvre* (è del '22) Germaine dà concretezza agli stati d'animo con visioni nette e precise. Dinanzi al bel volto turbato di Madaleine Beudet, nel momento della crisi, sussulta e dondola la scala di casa. Dalla carta della rivista si anima la figura svelta del campione di tennis, evolve nei movimenti armonici dell'atleta; poi si sovrappone alla figura del marito flaccido e invecchiato, seduto in poltrona. A lato della serve, che le chiede il permesso di uscire, Madame Beudet vede apparire il baffuto fidanzato di lei: qui il gioco si fa più acre. Tutte queste visioni rimangono circoscritte in una sintetica severità. Il temperamento della Dulac è solido, vorremmo dire geometrico. Quando, al finale, secondo la *pièce* di origine, Maddalena è presa da pietà dinanzi alla goffa inconsapevolezza del marito, e gli si sente riavvicinata, la Dulac affretta i tempi, e termina il film con poche inquadrature, di cui l'ultima, d'un tono cinereo, spento, è ancora indicativa delle predilezioni che si sono accennate: vediamo la coppia passare, salutando, nella stradetta sassosa del villaggio; una didascalia allude ai drammi segreti e conclusi delle case di provincia. *La Souriante Madame Beudet* è esempio di stile scarno ed essenziale.

Il *Coeur Fidèle* di Jean Epstein (1923) presenta una maniera più composta, più estrosa, in definitiva più facile. A ben considerare, l'Epstein non è così raffinato come lo farebbe ritenere il suo sforzo avanguardistico. La ricercatezza tecnica non gli frutta sempre una forma compiuta. Le posizioni psicologiche, del resto, sono piuttosto pesanti. In *Coeur fidèle* si avverte l'ostentazione di quel che si vuol dire, e la narrazione risulta frigida.

Le truccherie dell'avanguardia si inseriscono senza sforzo nel *Fu Mattia Pascal* del '25, firmato da Marcel L'Herbier. Effetti di accelerazione e di rallentamento, immagini sfuocate, apparizioni, sdoppiamenti di personaggi, modellini, fondali astratti e stilizzati: un intero repertorio di giochi. Persino il ritrovato più modesto, la sovrimpressioni, obbedisce a una regola serrata di svolgimento: si guardi l'inquadratura in cui alla figura di Mathias si sovrappongono i binari della strada ferrata. E si guardi con quanta grazia siano



introdotte accelerazioni e sincronia nel movimento dei giuocatori alla *roulette* di Montecarlo. La storia rimane concreta, grazie all'accuratezza dell'esecuzione, all'estrema elaborazione dei dettagli. L'Herbier ha scrupolosamente condotto i suoi personaggi nell'ambiente loro proprio, in Italia, e Mattia incontra Adriana sulla scala della Trinità dei Monti. Qui la pellicola presenta un delicato viraggio in giallo, come altrove in uno squisito azzurro bruciato: si utilizzano anche i sistemi antichi. Ogni cosa è elegante nel *Fu Mattia Pascal*: la fotografia lucida e plastica, la complessa scenografia di Cavalcanti; e alle bellezze particolari è congiunta la saldezza dell'impianto narrativo. Il regista ha allestito un vasto spettacolo, la cui linfa è nel puntuale e corrosivo umore satirico del testo italiano.

L'Herbier si è lasciato guidare da Pirandello, e Feyder da Anatole France, per *Crainquebille* (1922). I fotogrammi di *Crainquebille* custodiscono significati riposti, come le pagine franciane. Al pari di Delluc, Feyder non ha timore d'apparire lento, d'esser letterario: si concede anche il lusso della didascalia di puro commento, non dialogica e non esplicativa. Con Feyder l'intelligenza afferma alla fine i suoi diritti sullo schermo: parallelamente al seguirsi delle inquadrature, il maestro dipana il filo d'un pensiero. Non che il « metteur en scène » ricusi di utilizzare, al caso, la scrittura abbreviata dell'avanguardia. Anzi, le deformazioni danno la misura della forza dell'artista. I giudici si appannano dinanzi agli occhi impauriti di Crainquebille; l'agente 64, l'accusatore, gli diventa altissimo; il difensore, durante l'arringa, guadagna quattro e otto braccia, e quelle braccia moltiplicate mulinano l'aria; e la Giustizia medesima, nel suo busto di marmo, sposta il capo guerriero a osservarlo, povero Crainquebille. Nella resa, queste inquadrature di invenzione sono semplificate e spoglie che più non si potrebbe, però ugualmente cariche d'umore. E gustosissime sono le scene del carcere. Compiaciuto, l'ortolano scopre i rubinetti smaglianti del lavandino, e si dà a giocare con quegli oggetti, finora sconosciuti: riceve la medicina, che gli regala la Stato, dopo la visita medica — prima visita e prima medicina per la sua vecchia vita di povero uomo. La stupita felicità di Crainquebille brilla di naturalezza negli occhi dello attore Maurice de Féraudy, quella bonaria ignoranza diviene un autentico valore umano. Feyder ama gli esseri semplici, conosce la grazia suprema dell'ingenuità e possiede la capacità della sintesi. *Crainquebille* è vivo, come trent'anni fa.

Val meno il film di Dimitri Kirsanoff *Ménilmontant* (1925). L'ironia e la pietà non vi sono bene commisti, sicché il dramma sociale sa di falso. Figurativamente, però, Kirsanoff ci dà una compiuta interpretazione dell'ambiente: le stradette suburbane, le vecchie case consunte, il cimitero dalle croci merlettate, il parco dove si ritrovano i giovani amanti, alla luce labile del giorno piovo, rivelano una stinta e preziosa bellezza, riboccante di melanconia.

Una canzone del sobborgo è *La P'tite Lilie*, del '27, sceneggiata da Cavalcanti in stretta aderenza ai versetti, i quali si alternano con le immagini. Lavoro di piccole proporzioni e di contenuto gentilissimo. Curiosa invenzione: un velatino dalla grana fitta, evidente, copre tutte le immagini, così da distanziarle psicologicamente, accrescendo l'intonazione favolosa della vicenda. Il destino di Lilie è sfortunato. Lilie è una passeggiatrice, ex sartina. Ma quando sul marciapiede supera un certo fanale, diventa angelo. Muore sulla strada, per la brutalità di un malvagio uomo. E un giovanotto lungo e dinoccolato, che funziona da coro, ripete un'ultima volta che è « toujours

(segue a pagina 194)

MARCELLO CLEMENTE





CINEMA  
FRANCESE



« La zone » di Georges Lacombe



« L'age d'or » di Bunuel



« Vendémiaire » di Feuillade

Les fragments d'images animées que l'on a réunis ici prouvent que le cinéma a découvert un nouveau monde, à la portée, comme la poésie, de toutes les imaginations. Même lorsqu'il a voulu imiter l'ancien monde, nature (ou théâtre) il a produit des phantasmes. Copiant la terre, il montrait l'astre.

Paul Eluard

(Da « Images du cinema français »)



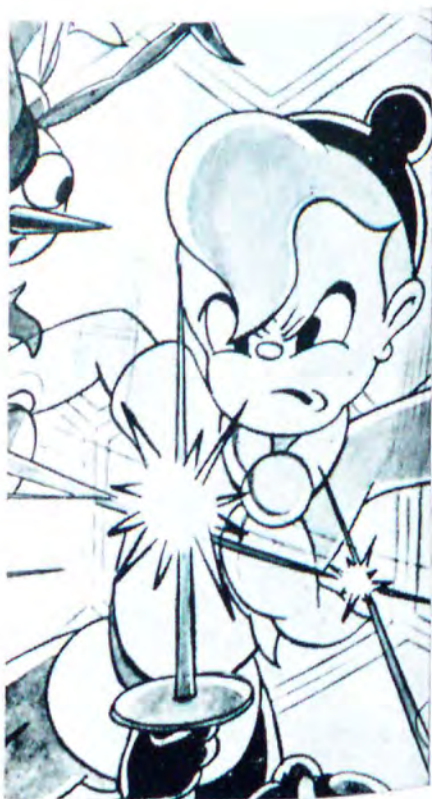
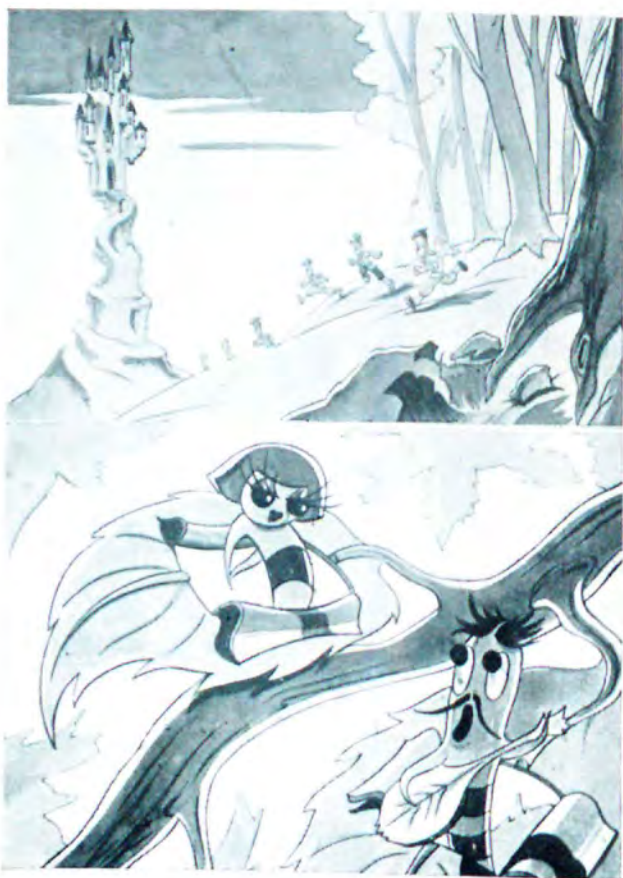
Un « si gira » de « Il fu Mattia Pascal » di L'Herbier





**IL PIÙ PICCOLO  
SPETTACOLO  
DEL MONDO**  
(JEANNOT L'INTREPIDO)  
(in Technicolor)

Con Pollicino e i compagni  
della foresta, tratto dal noto  
racconto di Charles Perrault



Un cartone animato a lungometraggio di  
Jean Image, premiato al Festival di Venezia,  
Trieste, Bombay, Edimburgo. (Distribuz. Zeus)



# NOTE E CORSIVI

## Uno sporco mestiere

Come tutte le cose iniziate, anche questa si doveva concludere: e così Renzi ed Aristarco sono stati condannati. Al minimo previsto, con la condizionale, già sono ritornati alle loro occupazioni e già i giornali, che tanto appassionatamente si sono occupati di loro, hanno cambiato argomento come è nella logica delle cose. Alla condanna ci si appellerà: ma intanto i mesi passeranno e l'episodio ingiallirà come i giornali. Sono cose queste già dette, già scritte anche con autorevolezza, cose trite e ritrite, come è destino delle cose umane. Ma molte considerazioni, che questo processo ha suscitato, resteranno ancor vive, molte riflessioni ancora si potranno fare ed è bene che si facciano; Enrico Emanuelli sulla *Stampa* (\*) parlava giustamente di frattura: « Le parole dell'accusatore militare — scriveva — in parte accolte ed approvate dalla sentenza, parevano appartenere non alla nostra vita, ma ad una età trapassata »: giacché la frattura più viva è proprio quella che contrappone i *giovani* a quelli dell'altra generazione. E non si tratta tanto di opinioni contrastanti, di riflessi di una mentalità passatista: il conflitto è persino cessato di essere drammatico, è divenuto abitudine: l'ansia di conoscere, di approfondire ci mette al di là di ogni rispetto per le posizioni dogmatiche, non esistono le verità rivelate ma quelle che l'esperienza e la vita suggeriscono di ora in ora, di giorno in giorno. Le posizioni non sono più il comodo retaggio degli arrivati: ma la lotta, conquista, bisogno di costruire e demolire, e indagare. Per far questo ci vogliono dei punti fermi — è evidente — ma anche questi, come la storia, con l'andare delle esperienze si modificano, si vitalizzano sempre.

E' una posizione, suscettibile di scoperte, di mutamenti, di sofferenze e di umiltà. Loro, quelli della generazione passata, deridono questo atteggiamento: lo chiamano scetticismo e non si accorgono, invece, che è proprio l'opposto dello scetticismo; ci accusano di non aver rispetto di nulla e, invece, è proprio per averne troppo che nella discussione cerchiamo sempre di metterci dalla parte dell'altro, per capirne le ragioni in maniera sempre più precisa e meno violenta. La discussione porta, naturalmente, allo sconvolgimento dei « sacri principi ». Ma la difesa dei sacri principî, porta alla retorica e, per restare nel tema, porta ad esempio alle vuote parole della Pubblica Accusa nel processo Renzi-Aristarco, porta alla difesa dell'eroismo militare, a tutti i costi, *perché l'esercito è la Patria e la Patria è intoccabile*. Miseria e desolatezza delle parole: per quanto ci si sforzi, non sapremo più commuoverci a queste dichiarazioni. Non sapremo mai vedere, oltre il puzzo delle trincee ed il fango schiumoso dei terreni sporchi di rifiuti, di letame e di sangue, la bellezza dell'eroismo; non sapremo mai vedere che valore possa assumere il gesto dell'eroe che si immola, se non quello di un suicida generoso; ed è forse una condanna anche questa per noi, una condanna per aver visto la vita per troppo tempo con gli occhiali del conformismo.



La letteratura, che è con il cinema la più viva espressione della vita dell'uomo, quando parla della guerra lo fa con le pagine di Remarque, di Hemingway, di Rigoni Stern: così oggettivamente, con la evidenza del realismo senza illusioni. E così è per noi la guerra, uno sporco mestiere che non dà al combattente altre soddisfazioni che godere gratis i favori di qualche prostituta, nei momenti di ozio. L'articolo di Renzi, oramai divenuto famoso, non era neppure un gran che, confuso in più punti e forse un tantino affrettato: ma quello che vi si diceva era giusto, era chiaro il suo significato di non voler vilipendere nessuno all'infuori della guerra, questa inutile e triste avventura dell'uomo.

EDOARDO BRUNO

(\*) ENRICO EMANUELLI: *Una frattura su La Stampa* del 10-10-1953.

## L'intenzione neorealista

*Il cinema dovette sentire il desiderio di sfuggire al dramma soffocante di « stanza e alcova », il soffocamento delle quattro pareti. E ancora una volta in Europa, meglio, in Italia, si fermò sulla strada deciso a cercare, quasi distrattamente, la realtà.*

*Questa scuola è stata chiamata — per intendersi in qualche modo — neorealista. Consiste nel restituire al cinema la sua preziosa libertà di movimenti: negli anni precedenti si era fatta prigioniera del dramma della società — attaccandosi con mani e piedi alle quattro pareti dello studio —. Ogni forma di espressione, ogni arte, — azzardiamo questa parola con tatto — ha un suo movimento particolare, inalterabile, fisso, come il sistema solare che, persino nella sua alterazione, realizza inesorabilmente una legge superiore.*

*La sua permanenza in esse le dà una totale flessibilità; la sua autonomia, la normalità costitutiva ciò che, in definitiva, è la perfezione della sua costituzione. Nella vita dell'arte, come in quella dell'individuo, il caso contribuisce a perfezionare di giorno in giorno, di secolo in secolo, le possibilità di libertà. S'intende per libertà la pienezza completa di ciascuno, la ricchezza spirituale che completa la nostra vita interiore. Il resto, è solo inganno circostanziale, miraggio nel quale spesso cadono le arti e le nazioni.*

*All'inizio, il cinema fu insegnamento. A questa sua prima condizione deve rivolgersi per vivere con tutta libertà. Questa clausola si prestò a confusioni lamentevoli. Vedemmo che si credette essere utile al nuovo ciclo col solo porsi all'aria aperta e fare alcune belle fotografie. L'opera, vuota di contenuto, si avvia verso soluzioni triviali, alla narrazione di un dramma con il vecchio stile degli opuscoli o del romanzo di avventure.*

*Procediamo con cautela. Il « neorealismo » è, innanzi tutto, una intenzione. Con essa, prende vita il desiderio di porre l'uomo di fronte all'universo, di fronte al ceto medio, e trovare una umana soluzione. Così interessante come la verità fotografica, nella quale il trucco è stato tolto, vi è la verità umana dell'individuo nella sua lotta con i problemi più urgenti della vita, con la sua stessa circostanza. Questo è ciò che hanno fatto le pellicole italiane che inaugurarono la scuola, così con Rossellini. Unirono gli insegnamenti del documentario — scuole inglesi e americane e le « creazioni » di Flaherty — con quelle del nuovo uomo sorto dal cimento bellico; ossia, l'uomo con i suoi*



alti e bassi nel mondo antico o nel nuovo mondo che ora tenta un'altra volta di conquistare.

Questi desideri — così vecchi — differiscono e l'allontanano considerevolmente dal teatro. Soprattutto dal teatro borghese sorto verso la fine del secolo scorso e che giunge fino ai nostri giorni (tanto borghese nel dramma di Ibsen come eliminate le distanze, quello di Coward, nonostante il comune obiettivo di scagliarsi contro la borghesia).

Il dramma borghese si era rinchiuso tra le pareti delle case. Se il romanticismo dell'ultimo periodo moriva nei saloni della Signora delle Camelie o della Fedora, pieno di pugnali e di veleno, era perchè assolutamente finito. Era necessario il salottino riservato, o meglio, il canapè perchè la Signorina Gautier e Don Armando Duval si dicessero tenerezze. Era un teatro con molta luce elettrica, persiane chiuse e, soprattutto come negli « Spettri », una finestra aperta sul mare.

Si inaugura questo teatro che scorse fra gentili colloqui. I drammi quasi non sono azioni, ma chiacchiere. Il finale grottesco degli « Spettri » perchè Zacconi esaltasse la mimica, è una piroetta romantica realizzata come un gioco di funambulismo che più ci piacerà realizzare in questi anni: quella della scienza con i suoi miti e superstizioni. Osvaldo non impazzisce in campagna o in un castello come chiusura di un'azione guerriera o in un intrigo di palazzo, sullo stile di Amleto, ma necessita la sua casetta civettuola e un ambiente accogliente con moderato riscaldamento.

Il grido, sta per passare di moda; peggio ancora, sembra poco elegante. L'eleganza è venuta a sostituire la bellezza. Non è « scic » gridare nei salotti dove la gente si riunisce a parlare di politica, della prima di ieri sera o dell'ultimo passatempo amoroso della padrona di casa. L'educazione ha insegnato a frenarci — si parla molto già di self-controllo — e quando più si inchiodano gli uni agli altri, colpi di spillo, intanto che si raccoglie il ventaglio che « madame » lasciò cadere nel passare. Colloqui, conversazioni; il teatro vuole, allora, di queste serre dove si coltivano i fiori artificiali dell'ingegno.

Non lo dico per criticare, al contrario. Fra le persone più intelligenti dove l'alta borghesia si raffina al contatto con la piccola aristocrazia, questo teatro offre le più sottili irradiazioni. Se solamente si avesse come esempio quello di Oscar Wilde, quello solamente giustificerebbe un atteggiamento intelligente e superiore di fronte alla vita, in un momento in cui l'Occidente sbadiglia per tanta tranquillità e sembra arrivare, come arrivò effettivamente, a una culminazione gerarchica e non ammette altre guerre che quelle coloniali dove esercita la sua superiorità la razza bianca, fra i tamburi di Kipling e la « roulette » di Montecarlo.

Il paradosso del teatro di Wilde, racchiude entro se stesso, più che una bugia una verità. Accade che ogni artista ha il seme dell'anarchico e forse non come conseguenza delle proprie qualità, perchè lui conosce bene i limiti della proibizione, ma piuttosto come conseguenza dell'esempio che da lui prendono gli altri che non hanno nessuna preparazione artistica.

A quella verità occorre assolutamente l'ambiente caldo dei salotti e così l'abbiamo visto nel recente adattamento cinematografico di « L'importanza di chiamarsi Ernesto ». Nelle commedie di Wilde c'è sempre un trattenimento di chiamarsi Ernesto ». Nelle commedie di Wilde c'è sempre un trattenimento mondano. Non sarebbe elegante separare il tono della graziosa convivenza e solamente quella gente raffinatissima con la grande forza dell'intelligenza e dello spirito, possono arrivare in un luogo dove è proibita la passione e gli istinti, propri del dramma popolare.



Per tutto ciò, come culmine di una civilizzazione il teatro di Wilde con i suoi atteggiamenti decadenti propri di un capriccioso dandismo, si presenta come una formula superiore e inalterabile. La bellezza le impedisce di corrompersi, mentre le idee si che possono corrompersi compromesse dal circostanziale. Così succede con una parte del teatro di Shaw, che voleva far credere alla società che sarebbe stato felice il giorno in cui sarebbe divenuto socialista, ma malgrado l'avvento del socialismo, la felicità continuò ad essere una utopia, quello che fu motivo del suo successo è diventato più tardi la sua più grande imitazione.

Il teatro moderno ha tentato parecchie volte di affacciarsi al mondo esterno. Presenta la vita irrompente negli ambienti degli istinti e della disintegrazione — tra queste, quella dell'individuo è la più pericolosa — l'angoscia di fronte al mondo esterno che domina l'uomo e lo fa diventare un numero, pieno di potenziale anemico.

Se prima l'eleganza aveva sostituito la bellezza, ora il « tutto è permesso » è diventato una nuova morale. O meglio, non v'è nessuna morale, vivere come meglio si vuole. La norma è stata distrutta per lasciar passare l'anormale.

Molti dei nostri autori drammatici si sentirono soffocare nei salotti ed uscirono a respirare l'aria fresca. Quest'aria apparteneva naturalmente al mondo artificiale delle quinte; il vento che passava attraverso queste, era lo spirito dei nuovi personaggi, sempre più spogliati d'intimità, più brutali, più primitivi. In questo momento si ricordò che il teatro, nella sua culla greca, su di una montagna nella quale Prometeo gridava all'aria aperta contro ogni genere di schiavitù in un'atmosfera luminosa e eterna di libertà.

O'Neill, un lavoro di Elmer Rice « La strada »; Garcia Lorca rivolse lo sguardo verso un senso essenziale e primitivo dei personaggi, sapendo che il mondo era completamente stravolto e non era più possibile — almeno loro lo credevano così — sentire la voce più raffinata della civiltà che cominciava ad essere distrutta con gli ordigni ideali degli anarchici del pensiero.

Da ora in poi l'uomo, tornato al punto di partenza dell'istinto, si rivolterebbero contro quella civiltà, i cui segni superiori non erano capaci di comprendere, nonostante che erano stati loro stessi a crearli con le loro teste.

A questo punto il neorealismo cinematografico, che è una scuola, o meglio, un'intenzione, e il teatro antiborghese, si trovano per la strada e come amici si stringono la mano. Torna di nuovo in valore il grido, la passione, i peccati, senza possibilità di redenzione. Si sostituisce lo spirito con il carattere che viene al primo posto, prima della bellezza in una continua rivolta che più tardi finisce in sommossa propria della vita pubblica.

Cerchiamo l'origine di questa rivolta in un dramma borghese, della borghesia popolana che pure lei cacciò l'eleganza per trovare il carattere. « Casa di bambole ». Alla fine, Nora, come si sa, fugge dalla propria casa. Certamente che non ne poteva più di ricevimenti, discorsi, gente spiritosa, la stessa mentalità borghese del proprio marito; ed allora, come simbolo dei futuri drammi e personaggi, Nora non sa fare altro che protestare contro l'ingiustizia sociale del suo ambiente, abbandonare i saloni ed andarsene nella strada. Lo stesso che fece, nel momento opportuno, quando la società si trovava piena d'ingiustizie, il neorealismo italiano.



## Clouzot e la battaglia perduta

H. G. Clouzot: uno scrittore mancato e un regista riuscito o viceversa. Fin dove arriva la tecnica, l'artificio e dove la verità? dove fare il punto per un limite tra poesia e un discorso generico di costume-cultura?

Canzonettista, sceneggiatore di *variété*, tubercolotico, letterato in genere, con la gran Provincia addosso e insieme *rue Pigalle* e Montmartre, la stracittà, doveva l'inizio di carriera alla « collaborazione », una via pericolosa in una Francia spietatamente nazionalista e antigermanica, la via della paura e del tradimento, incubo cupo che lascia sulla pelle il sudore gelido delle notti febbrili. E attraverso gli anni rapidi del decennio post-bellico, Clouzot si afferma nel cinema come l'uomo di punta d'una « decadenza » occidentale filmata: ma iniziava come una decadenza quartierale, quella dei palcoscenici periferici, della folla infocata davanti all'epidermide scoperta delle *soubret-tine*, che alternano le tavole della ribalta con le stanze da letto delle pensioni, della stanca tristezza d'un commissario di polizia, che ha bruciato la sua solitudine in una carriera mancata di provincia coloniale.

Nasceva « Legittima difesa » con una Suzy Delair stupenda, la più grande *soubrette* di Parigi e le più belle gambe di Francia. Mancavano le nebbie di Le Havre, le storie di *macroux* ed eroi diseredati, che non riescono a redimersi, incollati alla melma delle periferie e dei porti, ma c'era, intorno al tenue filo d'un *giallo*, molto chiasso, molte canzonette, parecchio *sensational* erotico, e molta indifferenza morale, impossibilità di essere qualcosa: la vita si consumava come una polverina sciolta in un bicchier d'acqua, stanca ed eguale, ripetizione di cose sciocche e di sesso in un giuoco alterno. Era la prima posizione del « collaborazionista » Clouzot: non gli interessava la grande ondata del neo-realismo sociale, faceva l'indifferente, metteva la lente ed osservava la gente vuota in cerca di piacere, e la decadenza erano le gambe di Suzy Delair, molto alcova e molto *pochade*.

C'era naturalmente in tutto questo un mucchio di idee, un bagaglio mal digerito, che andava da Villon a tutto il precedente cinema francese, e alla letteratura da strapazzo, distribuita sulle bancarelle; generalizzava il male e il sorriso di Montaigne andava a finire nel gabinetto d'una procace artista di *variété*.

Poi venne una prova maggiore: la stanchezza del poliziotto o la sfiducia nella femmina si volgevano ad altre cose: tornava la gran Provincia con l'acumene crudele d'un Maupassant e l'angoscia dei personaggi estivi di Mauriac: tutto un « mare magnum » a cui attingere, con la possibilità di trasormare la paura e l'incertezza di scelta tra il bene e il male nel termine d'una condizione esistenziale dell'uomo. Così « Il Corvo », con mestiere formidabile, un Fresnay sempre sobrio e conciso, una grande lezione di generici, era la prova maggiore di cultura, la più solida e viva, con le sue atmosfere esasperanti ed ossessive.

Ma tornava l'incubo della collaborazione e il complesso d'inferiorità verso la donna: bisognava dare un giudizio della guerra e d'una generazione perduta nata dalle macerie. Pure a conti fatti il giudizio con un certo senso di malessere, non riuscì a mantenersi intrinseco ad una situazione anormale, ma tese a generalizzarsi — il termine peccato era qui non la collaborazionista, ma addirittura la donna, bionda e sorridente, con un'eterna voglia di uomini negli occhi: il romanzo di Prevost era piuttosto la vicenda di Faust e Margherita capovolta, in cui Faust si perdeva e diventava omicida per il sorriso languido



e le bugie d'una perversa Margherita: ed intorno un mucchio di altre cose, una società crudele, come il fischio delle bombe sulla cattedrale gotica in Normandia. Tutto viscido, tutto perduto: anche un grande amore è solo viltà e perdizione e morte — l'umanità trema: cadono gli archi gotici delle antiche cattedrali, cadono in terra Santa sotto il tiro degli arabi, gli ebrei, razza maledetta e dolorante, con i piedi piagati dalle pietre ed un canto in gola. Si compie un delitto, si ama, si va a letto con una donna o si contrabbandono vite umane e penicillina, tutto per viltà o sesso o denaro: della cronaca europea, Clouzot annota i brandelli convulsi d'una storia disperata, dove non vi sono buoni, o se vi sono cadono per via insieme ai cattivi.

E' sulla via della denuncia, non più momento d'un pessimismo umano, ma attacco alla società: stare in guardia o essere accoppiati. Prepara una denuncia senza « kultur », con la violenza in bocca e la disperazione nell'anima: è il salario della paura, l'unico che l'uomo riesce ad avere nella giungla.

Nel villaggio petrolifero, dove vive un sub-proletariato di derelitti e miserabili, bisogna soltanto avere i nervi attenti fino a scoppiare: un solo sbaglio può farti accoppiare, può essere una pistolettata o lo scoppio della nitroglicerina o il concorrente che vuol farti fuori dalla combinazione. Niente cristianesimo: si spara, ed ognuno è troppo debole per vincere o almeno sopravvivere. La battaglia è perduta dall'inizio: è il camion che precipita per un valzer canticchiato sulla pelle, o è Manon che va a letto con gli uomini così come si fuma una sigaretta, o è l'impossibilità che il corvo sia lo scherzo d'un maniaco, e non l'epidemia che investe la società come un cancro. Battaglia perduta tra sesso e morte — dalla alcova alla fossa di morte nella sabbia che gli sciacalli andranno a fiutare, al gobbo che fa fotografie oscene di belle minorenni, alla coscia spezzata che diventa sempre più virulente, fino a rompere nella gola il grido della morte, con il sogno d'un pugno di dollari in tasca per tornare a casa.

E' decomposizione lanciata così, con il compiacimento del maestro che giuoca a suo gusto tra il truculento e una misura d'intelligenza, e la confusione del letterato mancato: una posizione di attesismo e di indifferenza: chiede solo il brivido, né vuol far tremare. E' come il malato consapevole che subisce la propria malattia: una battaglia perduta senza lotta.

MARIO NUZZO

*Pubblichiamo questa nota su Clouzot quasi come una divagazione critica; non importa che l'ordine di precedenza dei film sia stato invertito, che il corvo preceda Legittima difesa. Quello che interessava era riuscir a cogliere l'essenza decadente del regista francese, e ci sembra che l'autore, pur nei limiti di un elzeviro, vi sia riuscito a sufficienza. (n.d.r.)*

## Difficili anni facili

Gli anni facili non piacciono alla burocrazia: il che è dire che nemmeno le vacche grasse debbono andare troppo a genio a chi — in apparenza se non nella realtà — preferisce sfruttare gli anni di ristrettezze, i tempi difficili e poi farsene un abito, viverci sopra, e finir forse con l'automobile alla porta.

La polemica intorno al film di Gigi Zampa si trascina dalla sera che avvenuta la proiezione a Venezia, qualcuno subito disse che per il pubblico « grosso » la pellicola avrebbe dovuto essere tagliata qua e là. Gente si sentì presa in prima persona, si riconobbe nei personaggi raccontati. Il male dell'Italia



o di certi italiani è forse in questo, allora? — nell'aver la coda di paglia, e nel ritrovarsi dappertutto, — e pavidì della denuncia, rifiutare quindi non si dirà una critica, ma perfino un sospetto di critica?

Il processo milanese contro Arstarco e « Cinema nuovo » può essere accoppiato a quest'altro processo che avviene tutto a porte chiuse, e del quale si dovrebbe avvantaggiare la « pacificazione » degli animi. E di quale pacificazione si vuol francamente parlare? Siamo forse noi in torto? Abbiamo forse peccato, distrutto, impastato, impiagato, funestato noi, s'è corrotta noi la burocrazia, l'Italia, la gioventù, i libri, la società? La pacificazione degli spiriti e degli animi non può essere fatta a scapito nostro, a scapitarci siamo in troppi. Non è lo spirito critico, che una volta di più deve rimetterci le penne.

Una volta ancora, in questo giocare segreto di togli e metti, di sì e di no, di sorrisi e di acidità, di interpellanze, interrogazioni, di promesse, risulta la verità degli anni facili. Gli anni del barbiere, delle chiacchiere di cui una volta, sull'« Europeo » — per chi vuol ricordarsene, Luigi Barzini jr si fece interprete, e raccontò quel che aveva sentito, e che rispondeva a una verità oggettiva, aggettivata. E' singolare, però, che nessuno voglia accogliere l'idea di uno scandalo aperto, anche quando questo c'è, palese. Presto si corre a molti ripari, si tappa, si stringe, « si fa il silenzio: nel quale poi tutto annega. Le interrogazioni o le inchieste cadono nel vuoto: guai a chi parla. La cultura o la curiosità critica non vengono appagate. Si costruiscono voluminosi castelli intorno ai quali è un variare di grossi interessi personali (la Documento, la Incom, il Luce, ecc. ecc.), ma guai a parlarne. In Francia dove gli scandali avvengono meno frequentemente che da noi, il pubblico è immediatamente pronto a muoversi « contro », e i giornali non si lasciano piegare tanto facilmente o peggio svuotare, appagare, sia quelli del partito al potere sia gli altri.

Gli anni facili hanno vita dura, giorni difficili. Del resto, si è visto negli ultimi tempi durante le proteste per il caso Arstarco. Abbiamo constatato una sollevazione degli animi contro il sopruso operato, a scapito di quanto viene sancito dalla Costituzione: ma nessuna soluzione salvo una ripresa a favore dei miti. Purtroppo il Parlamento quando si tratta di decidere intorno a cose vitali, si aggiorna continuamente, ogni cosa viene rimandata, le pratiche intorno alla libertà personale ovvero ai codici da riformare, intorno alla cultura e alla libertà di critica sono messe a dormire, si perdono. Se ognuno dei vari onorevoli deputati è isolatamente un bravuomo che fremente e strepita e si sente offeso da sistemi antichi e trova che gli anni difficili e continuano, il medesimo si guarda bene entrando in aula di sollevare il velo di certi misteri. Oseremmo dire che lo stipendio, le indennità e gli eccetera degli anni facili, son di remora alle loro manovre e proteste, e li invitano alla resipiscenza?

Il film di Zampa, com'è stato suggerito, dovremo andarlo a vedere dunque all'estero? Vogliamo che a Campione che è Italia e non Italia, o a Innsbruck oppure a Mentone, o in un qualunque paesetto della Zona B (il fermento jugoslavo corroborato dagli inglesi non durerà certamente sempre), vogliamo dunque che a Lugano o a Malta oppure su navi ancorate fuori delle acque territoriali italiane, « Anni facili » venga proiettato come film clandestino, cosa ghiotta e sopraffina, cosa proibita, film non ammesso al pubblico come « Estasi » o i film cochon marsigliesi? Volete ricordarci passi, luoghi, quadri, momenti censurabili sotto l'aspetto morale, del pudore offeso,



contenuti nel film? Vi si insegna a calpestar la virtù, forse, a deridere il padre, derubare il padrone, prevaricare, uccidere?

La cronaca è zeppa dei casi raccontati da Zampa e da Brancati. Forse l'ufficio censura non ha giornali a disposizione, o è composto di personalità eminenti ma nate analfabete e ivi restate? Non leggono? Si facciano dei rapidi corsi di lettura, di insegnamento. Gli si insegni a costoro che i giornali sono ricchi di questi incidenti e accidenti, e che l'Italia vive da anni negli anni facili di Zampa, che sono quelli della nostra esistenza quotidiana, e forse non i migliori — tuttavia non i peggiori — perchè ove è scandalo c'è concesso di dirlo. Ove è dolo c'è permesso di denunciarlo. Ove è marcio c'è consentito di tapparci il naso di persona.

Ma fra tante concessioni, permessi, autorizzazioni, non si giochi a far gridare a vuoto e facendo gli orecchi da mercante. Questa stoffa è di pessima qualità, signori, ed è giusto che sia pagata per pessima, non si pretenda anche un premio, non si chieda applauso, non si domandino per favore premi. In questo gioco la morale è davvero offesa, e forse le commissioni di censura nemmeno se ne accorgono, ma sono alla pari coi personaggi deleteri e deteriori che Zampa ha messo in scena, ai quali Brancati ha prestato — conoscendoli dal vero e avendoli presi sul vivo (si direbbe con le mani nel sacco) — parole, pensieri, idee. Le quali sono povere, misere, arretrate, quelle cioè che si richiedono giustamente per dirigere un ufficio censura. Quell'ufficio che doveva assicurarsi che il cantante fosse davvero un castrato; e doveva e voleva toccar con mano. Se il castrato ci stava, erano carezze.

RENATO GIANI

Apprendiamo all'ultimo momento che il film ha ottenuto in Appello il nulla osta per la programmazione, dopo che la casa produttrice vi ha apportato alcune modifiche. Non sappiamo — perchè il comunicato ANSA non ce ne dà notizia — quali scene sono state soppresse: resta l'arbitrio e la vita difficile che certi film di carattere « polemico » debbono sopportare per essere ammessi alla programmazione. Restano dunque in piedi tutte le ragioni scritte da Giani alle quali, in parte, ci associamo. (N.d.D.).



# IL GIORNALE

di

JEAN VIGO

— Mercredi 9 octobre 1918.

Si mon copain Jougla ne m'avait pas tiré par la manche, je crois que je dormirais encore. Dans la cour l'élève Levesque raconta ce qui s'était passé dans la nuit. Je vous le raconte tel que: Il était peut-être 11 h., quand une envie terrible de pisser me pria. Je me lève et à tâton, je vais au cabin; je pissais quand un cri me coupa la chique et j'entendis qu'on me disait: « Oh! salop!! Tu connais la Crêpe?? Paradis répondis-je ».

— Et bien tu lui as pissé dessus!!!

Je partis, dit Levesque, car c'était trop drôle.

En vérité, ça le vaut!!!

Comme classe, nous eûmes Histoire ancienne, faite par Mr. Dalein le Principal; sorte de petite conférence très intéressante et très bien dite. Après ce fut Français. Après voici la récréation, nous nous sommes rasés. Etude de 10 h. 1/2 à midi: j'ai fait mes devoirs et j'ai appris mes leçons. Midi, à la soupe. A 2 h. latin; le verbe et le nom. Et de 3 à 4 h. zoologie; leçon sur l'homme. Il nous a apporté un mannequin en carton, dont les parties sont démontés.

Voici 4 h. vite aux provisions. Mon copain me donne quelque chose et moi je lui donne autre chose, par exemple si je veux du fromage j'en prends et si il veut de la confiture, je lui en donne.

Récréation jusqu'à 5 h. Puis étude; fais les devoirs et j'ai écrit à mère et à Tante.

8 h. à la soupe et au lit. Je riais avec Jougla quand j'entendis ou plutôt je n'entendis pas le nom que l'on disait; mais j'entendis venez dans ma cabine. Alors, le prenant pour moi je me lève et à tâton, je vais au lit du pion. Il y avait à peine 5 minutes que je m'y trouvais quand j'entendis quelqu'un qui toussait; moi je tousse, on retousse plus fort; alors je me mets à retousser, quand tout à coup je sens un bras qui me touche la figure; je l'attrape et le mord. On revient. Je contourne le lit du pion et je fais sur le côté; et je sens un pensiot, je lui demande son nom (que je ne comprends pas). Alors nous chuchotons et rions. Enfin le pion dit: « Labanaire allez vous coucher. Alors, je risque un faible: « moi aussi, monsieur? Alors je sens le pion qui fait un bond sur son lit et dit « qui est là? Moi, Salles dis-je. Et que faites-vous là? — Mais, monsieur, vous m'avez dit de venir. A ces mots le pion se met à se tordre et dit: « Je ne vous ai pas dit de venir, mais puisque vous y êtes, restez y. Et il se rallonge. Oh! j'en faisais une tête et je rigolais plus. Enfin au bout de cinq minutes, il m'a dit d'aller me coucher. J'en avais assez. Oh! Ouff! me voici enfin arrivé à mon lit, non sans mal, car je me cogne au lit d'un pensiot, puis dans un autre. Je me crois tranquille quand Jougla me flanque les couvertures par terre. Alors je me lève et lui envoie mes deux pieds sur la figure. Et vite je me recouche, à peine m'étais-je couvert que j'entends des pijs et des pajs de tuos côtés, je rigole et pense: quel idiot de Jougla, il tape dans le vide » Il rigole et moi aussi. Mais, mon rire cesse ainsi que le sien quand nous entendons le pion qui dit: « habillez-vous et venez au pied de mon lit » Jougla ne rit plus. Il est allé au lit qu'à 10 h. total 1 h. 1/2 à faire la sentinelle. Pas drôle!!!

— Vendredi 11 octobre 1918.

Il est 8 h. 1/2, tout le monde est couché; quand un rire part à la suite d'un bruit... qui rit? C'est moi. Alors le pion dit en soulevant le rideau de sa couchette: « Celui qui rit, qu'il vienne ». Oh! Ca m'est pénible de me lever de mon lit où j'étais bien au chaud. Enfin je me lève et à tâton je vais au lit du pion, quand j'arrive, il me dit: « vous êtes là, Salles? ».

— Oui, monsieur.

— Et bien, vous ne partirez pas avant 11 h. et me rigolez si vous voulez...

— Oh! j'en faisais une tête, il était 9 h. donc 2 h. à rester, alors non je ne riai plus. Quand arrive 10 h., compte 11 tellement que les heures me semblent longues. Vers 10 h. 1/2 une forte et violente collique me prend, alors je demande: « Monsieur, je peux aller au cabinet? » et réponse. Monsieur, j'ai des colliques. J'ai envie, je ne peux plus tenir, toujours sans réponse, il dormait. Alors vite je cours au cabinet, mais avant d'arriver j'ai commencé à faire dans ma culotte. Quand je reviens 11 h. sonnent et le pion se réveillant me dit « allez vous coucher. ».



## CHE SAPPIAMO DEL CINEMA SPAGNOLO?

di

CHARDERE E SUBIELA

« La Spagna ha qualcosa da dire al mondo »  
 JOSÉ LUIS SAENZ DE HEREDIA

*Allorchè uno fra i 23 milioni di spagnoli si siede in una delle 4.500 (dice il suo Go verno), 3.300 (dice la Cinematographie Française) sale del suo paese, che cosa vede pas sare sullo schermo?*

*Non c'è che da gettare uno sguardo sulle trame dei film spagnoli presentati a Cannes nel 1952-53, per esempio, per essere edificati. Appare chiaramente (le nostre citazioni sono ricavate dalla brochure edita dal « Servizio delle statistiche e Pubblicazioni del Sindacato Nazionale dello Spettacolo » che i soggetti potrebbero classificarsi in due categorie:*

1) *il film di propaganda; sia diretta, come nelle attualità oppure tendente, per differenti voci di giustificare il regime e di interpretare la realtà seguendo le norme politiche e religiose;*

2) *il melodramma, particolarmente rigoglioso, che si voglia psicologico o sociale. Esso mira a toccare la sensibilità dello spettatore, preferendosi alla riflessione, sempre temibile, delle lacrime senza conseguenze? Oppure, ben inteso, il conforto artificiale dell'happy end.*

*Ma in Ispagna, come altrove, non è il ridicolo che uccide, nè tanto meno l'odioso.*

*E' così che dopo dieci anni di regime franchista, viene sempre esercitata una sorveglianza stretta delle attualità. Solo l'organismo governativo NO-DO è abilitato a fare e a distribuire delle pellicole (la cui proiezione è obbligatoria) e, sempre dopo l'ordinamento del 17 dicembre 1942, nessun operatore è autorizzato a fare dei reportages cinematografici per alcun pretesto, se non appartiene a questa organizzazione o non è autorizzato a farne per essa.*

*Quanto ai lungometraggi, un tema inesauribile è fornito da un anticomunismo, sia esso velato, come testimonia la trama La llamada de Africa.*

*Si costruisce un grande aerodromo in Africa occidentale spagnola. Servirà di legame per le comunicazioni fra la Penisola e le isole Canarie. Degli agenti, al servizio di potenze straniere, cercano di sabotare i lavori. In seguito ad un audace colpo di mano, essi riescono ad impossessarsi temporaneamente della pista d'atterraggio al fine di far saltare le costruzioni. I mearisti indigeni, comandati da un ufficiale spagnolo, ecc. ecc.*

*Sia più diretta, nel tentativo di sfruttare il « male del paese »; così in La ronda spagnola, dove si vede un giovane, da molto esiliato in Brasile, prendere coscienza, in seguito a danze e balletti che rievocano la Spagna, dell'« errore » che gli ha fatto abbandonare il suo paese. Egli vi ritornerà sicuramente...*

*Alleando l'odio alla religione, in Cerca del cielo s'impiega a macchiare quelli che furono i nemici del Regime:*

*Il Padre Polanco prende possesso della diocesi di Téruel. La guerra civile scoppia e i rossi si avvicinano alla città. Il Padre Polanco non vuole abbandonarla. Egli è fatto prigioniero e passa in giudizio per rifiuto a fare una dichiarazione contro la sua fede religiosa. Durante il processo, si fa fare una dichiarazione contro di lui da un comunista che era stato fatto prigioniero dalle truppe nazionaliste all'inizio dell'assedio della città; ma costui, colto da pentimento, reagisce nobilmente (sic) e depone a favore del vescovo. Allorchè la guerra sta per terminare, entrambi vengono fucilati dall'orda rossa.*

*Si sa che la religione è in Ispagna il più sicuro appoggio della dittatura: essa serve di pretesto per delle produzioni che alleano, il più delle volte, ci dispiace dirlo, la stupi-*



dità all'ignominia. Che sia la storia de La Senora de Fatima: tre fanciulli hanno visto la Vergine:

Il giudice del distretto, per obbedire al governo d'allora, non riesce a vincere la loro fermezza. Malgrado il veto del governo, la folla accorre a Fatima e il miracolo atteso ha luogo alla presenza di più di 70.000 persone.

o la storia dell'attore di villaggio che nella Passione annuale incarna il personaggio di Giuda. Ma andrà, nel suo desiderio di recitare la parte di Cristo, fino alla delazione. Scoperto, bastonato e pentito, egli sarà veramente il Cristo e vivrà una medesima agonia. In Ispagna, come si vede, il Cristo non è felicemente interdetto.

Tali soggetti ci conducono al secondo « genere » del cinema spagnolo: il melodramma. Non sarebbe male citarli tutti. Così Mariella che raccontava:

Gli amori di un cieco per una povera orfanella, zoppa e stracciata, in un ambiente di miseria triste e disperata, dove i volti mantengono ancora quel tono di gravità, di raccoglimento e di dignità propri di un popolo di gran signori.

Oppure Aldea Maldita « storia che non differisce molto dalle altre » (giovane contadino emigrato, vecchio cieco, donna ridotta in miseria, fanciullo abbandonato) « trova, malgrado tutto una soluzione felice ». Bisogna dirne di più?

Belarrasa e, secondo Pascual Cebollada — critico cinematografico madrileno — « un esempio significativo nel cinema spagnolo attuale ». Che si giudichi dunque:

Il soggetto di Balarrasa è un po' convenzionale, ma molte situazioni sono realistiche e si accorda soprattutto con la psicologia di un grande numero di semplici spettatori che non saprebbero porsi dei problemi vasti sotto una forma più complessa.

Balarrasa è semplicemente la storia di un ufficiale della Legione, un uomo, né più né meno degli altri, coraggioso, amante del rischio, giocatore, scapestrato e non-curante. La sorte vuole che egli un giorno giuochi e vinca alle carte la sua ora di guardia sopra uno dei suoi camerati. Ma costui viene ucciso sopra gli spalti e lo choc violento che colpisce Balarrasa alla vista della morte faccia a faccia lo mette a confronto col suo destino e con la trascendenza di un aldilà ineluttabile. Le sue profonde meditazioni lo spingono a battere alla porta di un seminario, da cui non uscirà che dopo cinque anni, per rinforzare la sua vocazione ritornando a vivere presso i suoi, nell'ambiente della sua gioventù. Ed è precisamente presso i suoi che egli potrà esercitare il suo apostolato, e la vocazione uscirà rinforzata dopo aver ricondotto sulla retta via tutti i suoi, fino all'ora vittime di una colpevole frivolezza. Colui che è divenuto Padre Javier Mendoza rievoca, nelle piane ghiacciate dell'Alaska, le ultime scene della sua vita di « testa dura », quelle della sua ordinazione sacerdotale. L'umanità e la forza d'emozione del racconto elevano questo film ad un'alta qualità d'espressione artistica e religiosa.

Questo film fa parte del ciclo del Cinema Cattolico, e deve essere proiettato per dieci settimane in tutte le città della Spagna.

Si conosce il modo di dire abituale sopra « l'eterna anima spagnola ». La Revue Internationale du Cinema ce ne cita ancora un esempio, ricordando l'opera di Orazio Pedrozzi che oppone alla convenzionale Spagna delle serenate un'altra senza dubbio meno convenzionale? « La Spagna eterna che solleva il bel volto solcato da cicatrici, pietrificato dalla zionale? » « La Spagna eterna che solleva il bel volto solcato da cicatrici, pietrificato dalla zionale? ». Noi avremmo fede, abbronzato dalle nebbie dell'oceano e affilato dal soffio dei venti ». Noi avremmo potuto pensare che la Spagna stesse riscattando il conformismo o il ridicolo delle sue trame con l'incanto di un folclore autentico. Non sembra però che il volto profondo della Spagna ci sia dato da opere che alleano il convenzionale a un pittoresco da dozzina (2) quando non cercano nella storia la materia d'uno smarrimento che si giustifica altrove in ben altro modo ».

Gli avvenimenti passati non sono per i registi spagnoli un pretesto per dissimulare delle verità presenti. J. L. Suenz de Heredia, produttore e regista, che pretende di scegliere liberamente i suoi soggetti, ne vede la giustificazione nel famoso gusto degli spagnoli più poveri per il fasto, e pensa così di godere di una certa immunità nei riguardi della critica. Egli per il fasto, e pensa così di godere di una certa immunità nei riguardi della critica. Egli dichiara alla Revue Internationale du Cinema: « L'assurdo isolamento nel quale ci hanno confinato, ci ha spinto a ripiegarci su noi stessi, sulle nostre risorse, sul nostro passato ».

Bisogna dire che è quasi impossibile dissimulare qualcosa in Ispagna. Tale non è tuttavia l'avviso dello stesso Heredia che, alla parola censura, fa notare, senza umorismo, che « nessuno vuole però ricordare, con eguale insistenza, che il controllo statale della produzione in Russia e paesi satelliti è molto più rigoroso della più severa censura occidentale. Essa non impedisce al cinema di progredire, se ci si crede suoi ferventi partigiani ». D'altronde, sempre secondo Heredia, non esiste praticamente censura in Ispagna né vi è stato promulgato alcun codice. Semplicemente « si sa, per affinità di criteri, ciò che si può e ciò che non si può realizzare » (sic). E' tuttavia obbligato a riconoscere l'attività della e della post-censura (riorganizzata con un ordinamento del 23 novembre 1942). Ripor-tiamoci anche all'ordinamento del 15 giugno 1944 che ha completato le misure di « protezione »:



Il suo fine appare dalla lettura dell'esposizione dei motivi: cioè di permettere alla produzione spagnola di elevarsi al ritmo che impongono la cultura spagnola e « la divulgazione delle nostre verità razziali ». L'esposizione dei motivi aggiunge inoltre che certe pellicole straniere rispondono esattamente alle esigenze morali, sociali e politiche dello Stato, « la divulgazione di queste creazioni cinematografiche straniere non può restare alla mercè delle vicissitudini commerciali più o meno ammissibili in termini di stretta giustizia ». Questo orientamento abbastanza accentuato dell'attività cinematografica, che non è senza rapporti con il sistema statale studiato precedentemente, è ottenuto con la formazione di un regime di favore, riservato ai film che rispondono ai fini così fissati dallo Stato. Questi ricevono allora il titolo di « pellicole di interesse nazionale » decretato dalla Delegazione Nazionale alla Propaganda (art. 1). Essi godono di un diritto di preferenza nelle sale di proiezione; debbono essere proiettati nella migliore epoca della stagione cinematografica, a delle condizioni per lo meno uguali a quelle del mercato normale; la proiezione deve essere mantenuta così a lungo che gli incassi del cinema non cadano sotto il 50 per cento del totale normale (art. 2). Delle pellicole straniere possono ricevere il titolo di pellicole d'interesse nazionale, allo stesso titolo dei film spagnoli allorché abbiano un valore artistico o politico eccezionale, secondo le concezioni dello Stato spagnolo.

(Questa pagina è estratta da Diritto all'Informazione di Fernand Terrou, nella collezione di studi pubblicata dall'U.N.E.S.C.O.).

Senza dubbio Andalousie risponde a questo interesse nazionale, similmente a — sono lì i recenti successi francesi in Spagna — Ma Pomme, Rendez-vous a Grenade, Les aventures de Casanova, Fandango. Non ci si può impedire di pensare a quella storia di Puceau... che riscattava l'immoralità antinazionale di certa opera di Vailland.

E' d'altronde interessante notare la maniera con cui vengono ripartiti i film importati. Per 42 film spagnoli prodotti nel 1951, si contano 125 americani, cifra in costante aumento, alla stessa epoca passavano sugli schermi 246 film americani contro 20 messicani, 14 italiani, 14 francesi, 13 argentini, 9 inglesi, 7 tedeschi (3).

Ma gli stessi film americani non sono al riparo dalla potentissima censura, poiché si esige, per esempio, che Un tram chiamato desiderio subisca non solo dei tagli ma anche delle modificazioni del dialogo (4). Lavoro facilitato dal fatto che tutti film stranieri debbono essere obbligatoriamente doppiati.

Una facile scusa fornita per la cattiva qualità delle produzioni spagnole è, piuttosto che la censura, la scarsità dei mezzi tecnici. Si fa presto a invocare l'isolamento della Spagna (isolamento, ricordiamolo di cui NOI siamo i soli responsabili!) che la priva di tecnici stranieri capaci di formare delle équipes qualificate. Ecco perché — per mancanza di quadri — l'Istituto di Esperienze e Ricerche Cinematografiche (che è anche una scuola drammatica!) si trova ancora in fase sperimentale. Ugualmente per mancanza di divise i cineasti spagnoli non possono andare all'estero. Fuori da queste difficoltà tecniche, la produzione spagnola incontra delle difficoltà economiche, benché il prezzo di costo di un film non sia che di sei milioni di pesetas — la metà circa di quello francese. Per finanziare un film, sembra infatti difficile fare appello alle banche, che si dimostrano assai scettiche sui benefici ricavabili dal cinema. Bisogna così ricorrere ai capitali privati e all'aiuto governativo. Inoltre il sistema delle licenze d'importazione (fino a cinque per ogni produttore a seconda del valore dei suoi film precedenti e i cui benefici possono raggiungere il milione di pesetas) permette sovente di riunire una buona parte dei capitali necessari alla realizzazione dei nuovi film. I produttori inoltre si abbandonano ad una fruttuosa caccia ai Premi annuali (alcuni di 500 mila pesetas).

Quanto ai settimanali e alle riviste di Cinema, vi si trova il riflesso fedele della mancanza d'interesse dei film: Triumpho, Radio-Cinema, Primer Plano, Espectaculo, Imagenes, Photogramas e Cinemundo (senza contare le piccole riviste pagate, pubblicate a Hollywood in lingua spagnola come Cinegrafica). Oltre ad organi più specializzati (Brujula del Cine è ben lontano dall'essere senza interesse) e delle critiche dei film nei giornali letterari (fra cui il migliore è senza dubbio Insula) bisognerebbe soprattutto dilungarci sul ruolo dei cine club.

Essi riescono a presentare un numero abbastanza grande di « classici »: la lettura delle note critiche, dei bollettini di presentazione è interessante. Essi centralizzano in qualche modo ciò che resta d'attività intellettuale; i critici vi pubblicano dei saggi in sovente più che onorevoli.

Così nel quadro del solo cine-club di Saragozza, un opuscolo su Orfeo e Cocteau (Carlos Fernandes Cuenca), su Ladri di biciclette (Eduardo Ducay), Il Monello e Chaplin (Manuel Rotellar), ecc. Diversi studi qua e là su René Clair e più recentemente su Carné. I cine-club spagnoli sono riusciti ad ottenere uno statuto non commerciale interessante. D'altra parte le associazioni dei critici attribuiscono dei premi ricercati... non importa se per essi Poudovkin è morto da lungo tempo e il grande Dovcenko non è quasi conosciuto. Essi, per contro, conoscono abbastanza bene il cinema muto.



Ma bisogna fare attenzione, poiché la lettura di *Indice o di opuscoli editi dai cine-club* tenderebbe a lasciar credere che il paese goda di una certa libertà intellettuale. Questa lieve compensazione lasciata per i soli specialisti — per certuni ciò va da sé — non deve illudere. Così si possono trovare in Spagna le opere complete di Gide, ma in francese, in edizioni di lusso, praticamente inaccessibili alla maggioranza. In Italia ha un bel rinviare a *Tempi Moderni*: chi può dunque leggere in Spagna *Tempi Moderni*? E', in fondo, quella stessa *Politica* che presenta al Salone dell'Automobile una magnifica vettura spagnola capace di prov. straordinarie. Ma dove si vedono delle vetture spagnole correre a 120 all'ora sulle strade di Spagna!

E' difficile conciliare progresso e oppressione... Ma quando l'idea della felicità è stata rimpiazzata dall'idea della rinuncia, perché tentare cambiamenti? E' soprattutto sul ruolo della Chiesa che bisognerebbe insistere. Di fronte ai « cattolici » che interdicono Dieu a besoin des hommes, può darsi che sia tempo « in alto loco » di domandarsi infine se Dio ha bisogno degli Spagnoli?

Noi non abbiamo avuto altro fine, schizzando questo studio, che di svelare, di fronte ai sovrapprezzi di una propaganda essenzialmente politica, le deficienze del cinema spagnolo attuale. Ci si risponderà « che è stato sempre così » e che, come altri non hanno il carattere epico, così lo spagnolo non ha il temperamento portato verso il cinema.

Che il cinema propriamente spagnolo non sia stato mai tenuto molto in considerazione, non se ne potrebbe dubitare — e nemmeno fra gli spagnoli stessi. Antonio del Amo, nella sua *Historia Universal del Cine*, consacra quattro sole pagine al cinema comico spagnolo, per dire che il miglior film resta *La travesía molinera* del francese Henri d'Abbadie d'Arrast (che fu, si sa, assistente di Chaplin). Angel Zuniga dal canto suo nella monumentale *Una storia del cine* (Madrid 1949) tratta in circa 10 pagine su mille del cinema spagnolo.

Se ci sono stati troppi fandangos dolcificati e corse di tori assai poco convincenti, si sono pur fatti degli sforzi, ottenuti dei risultati (vedere per esempio Lapierre, Pag. 668 di *Cent Visages di Cinema sulle realizzazioni repubblicane*). E, infine, uno studio storico esauriente non potrebbe passare sotto silenzio i nomi di José Buchs, Benito Perojo, o soprattutto di Florian Rey.

Non si ripeterà mai abbastanza che non esiste un'anima spagnola e che innanzi di incriminare le forze telluriche bisognerebbe tener conto del ruolo potentissimo dello Stato Franchista. Senza gettare subito Bunuel, L'Espoir e Terre d'Espagne nella spazzatura, bisogna ben riconoscere che tali film non erano stati fatti da gente partigiana delle idee oggi imposte in Spagna. Le idee? « Morte all'intelligenza », ci si ricorda che questa risposta a Goebbels era lanciata dal fondatore della Falange, Milian Astray. E il marchese di Lozoya, Direttore delle Belle Arti, non esitava a scrivere che « i mali della Spagna sono dovuti a quei governi che hanno dato al popolo la possibilità di imparare a leggere e a scrivere ».

Qui giunti è evidente che non si può parlare di cinema né ci si può attendere capolavori. Non bisognerebbe né parlare né attendere. Ma poiché la cultura è diventata anzitutto una questione di sbocchi economici, nella data memorabile del 19 novembre 1952 (e con una maggioranza che sfiora l'unanimità) la Spagna era ammessa all'U.N.E.S.C.O.

Da « POSITIF » *Revue mensuelle de Cinéma*, N. 4.

BERNARD CHARDERE e MICHEL SUBIELA

(1) Le informazioni di cui faremo uso sono state attinte nelle diverse pubblicazioni specializzate: i rapporti dell'U.N.E.S.C.O., degli organi di documentazione professionale, spagnoli e francesi, senza dimenticare le fonti ufficiose, come il numero 9 della *Revue Internationale di Cinema*.

(2) Non si dubita affatto in Francia che questa « anima spagnola » sembra aver trovato l'incarnazione perfetta nel viso e nella voce di Luis Mariano. Il più grande successo del 1951 è stato *Andalousie* (55 settimane a Madrid contro 7 soltanto a Barcellona, Barcellona, il che esclude ogni commento).

(3) Notiamo qui che dal 1939 al 1950 la Spagna ha realizzato in tutto 450 film a lungometraggio. Durante lo stesso periodo, sono stati proiettati 1.200 film americani, 200 tedeschi, 170 inglesi e quasi altrettanti sia messicani che italiani, 130 francesi e un centinaio di argentini; il resto praticamente inesistente.

(4) Un divertimento « tipicamente spagnolo » (?) di alcuni signori della censura che, non portando la sottana, giocano ai sovversivi da camera: fare dei montaggi con tutti i pezzi tagliati. Scommettiamo che un tale divertimento per « élites » debba amabilmente ringiovanire il Dalí protetto dai mecenati, dal Papa e da Franco. Il quale ha mente ringiovanire il Dalí protetto dai mecenati, dal Papa e da Franco. Il quale ha dall'altro lato collaborato a un *Don Juan Tenorio* («Alla fine del suo vita si pente dei peccati suoi!»). Tutto è bene nel migliore dei modi.



## Nota su "Monsieur Verdoux",

di

FRANCESCO BOLZONI

Anche lo spettatore più smaliziato come il critico tende a conservare di un personaggio un determinato aspetto che, mutato secondo una logica evoluzione aderente ai tempi che cambiano e alla approfondita conoscenza della condizione umana cui si giunge dopo uno studio d'anni, non viene al primo momento, compreso.

A Charlie Chaplin, che lasciata la veste di Charlot, si presentò sotto l'aspetto di Monsieur Verdoux il pubblico e la critica dissero di no, non tanto per mancanza di significati del nuovo personaggio, ma per una disillusione sentimentale: soltanto dopo « Luci della Ribalta » che rendeva definitiva l'evoluzione del personaggio chapliniano il giudizio fu rivisto, poiché si comprese che erano necessarie le parole di Verdoux per comprendere il passaggio da Charlot a Calvero e che variava solamente il modo con cui il messaggio veniva presentato, rimanendo inalterato il significato.

Charlot, Verdoux, Calvero: tre aspetti della condizione umana. Charlot è l'uomo solo di fronte al mondo, quasi senza coscienza dei propri diritti, un vero anarchico; Verdoux è l'anarchico passato dalla resistenza passiva alla lotta contro il mondo falso usandone le stesse armi sbagliate, lo stesso insegnamento di morte; Calvero è l'uomo reso dagli anni, che aprono sempre gli occhi, tolgono le speranze inutili, lasciando quelle essenziali, maturo, cosciente e coerente al valore della personalità umana.

I film di Chaplin sono canti alla vita come contenuto, varia solo lo stile. Charlot era comodo per tutti poiché diceva delle verità che ognuno doveva accettare, in una forma semplice e patetica, quasi dolce.

Ma nessuno ascoltava: il volto di un bimbo in lacrime, una rosa come pegno d'amore, l'uomo che si allontana sconfitto voltando le spalle allo spettatore, non servivano. Per questo il tubino, le scarpe sbilenche, il piccolo bastone, cioè il costume di Charlot, fu messo da parte con l'invito diretto alla bontà e ad un mondo che ha voluto guerre, bombardamenti a tappeto, camere a gas, deportazioni in massa fu presentata una maschera più conveniente alle nuove esigenze: il volto triste, quasi allucinato di Monsieur Verdoux, un animo dignitoso, tutto a puntino esternamente, un Landru nel fondo.

Non è coerente mandare in guerra a uccidere per una « idea », che nasconde spesso le mene dei « grossi costruttori di cannoni », organizzatori del « delitto all'ingrosso », e vietar loro di fare nella vita comune la stessa cosa.

Le parole di Verdoux sono acute e dure.

Ma l'uomo teme « le voci di dentro »: toglie davanti a sé lo specchio che riflette, in modo esplicito, i difetti del volto, il brillare equivoco degli occhi, le pieghe agli angoli della bocca: l'aspetto di una società in crisi.

Per questo molti rifiutarono « Monsieur Verdoux », riguardo a tutto un sistema di vita, accettando il ripensamento intimo, personale, le parole più serene di Calvero. Tuttavia il dialogo tra lo spettatore attento e Chaplin è lo stesso. In ogni opera chapliniana si esalta la personalità umana, ricorrendo in « Monsieur Verdoux » ad una dimostrazione per assurdo, ad un cinismo più apparente che sostanziale, in « Luci della Ribalta » ad una dimostrazione diretta, dolce e patetica.

Il rapporto tra i due film può sintetizzarsi sotto il segno di due concetti: intelligenza e destino.

In una battuta del dialogo Verdoux dice di non avere avuto nella vita altro dono che la sua intelligenza, spesa per tanti anni al servizio della collettività in un impiego minuto, in tono minore.

Ma la sua serietà non fu compensata se non con il licenziamento. Allora Verdoux fu obbligato ad usare, per salvare la moglie e il figlio, della sola cosa rimasta, e che era ritenuta inutile: l'intelligenza.



Anche Calvero nella vita per lottare ed affermarsi non ha avuto che il suo cervello.  
« Senta... da ragazzo mi lamentavo sempre con mio padre perché non avevo giocattoli; lui mi diceva (indica la testa) questo è il più grande giocattolo del creato. E' qui il segreto della felicità ».

Più tardi, dopo la visita con la ragazza, quando la moglie e il figlio sono morti, Verdoux comprende che ha usato male « il segreto della felicità » percorrendo una via sbagliata.

Per questo deve pagare, per questo si dà alla polizia.

Non è in polemica con gli uomini che non hanno il diritto di giudicarlo, neppure con Dio, come dice al sacerdote, ma solo con se stesso.

La morte compenserà tutto.

Destino voluto e accettato fino alle ultime conseguenze.

Anche Calvero si foggia il suo destino.

Abbandona Terry e il teatro spontaneamente e se ne va sulle piazze, nelle strade con i suoi amici, suonatori ambulanti, quasi a riprendere dal contatto con la folla più minuta ed autentica, un nuovo valore, un nuovo amore per la vita.

Ha rotto la solitudine della sua classe sociale, la borghesia che giunta ad una età avanzata è come chiusa in un vicolo cieco, incapace di comunicare con gli altri. Calvero no, anzi l'incontro con la folla gli ridona la fiducia in se stesso, che aveva perduto.

« Un momento... Lei è proprio l'uomo che cercavo... vuole anche lei contribuire? ». Si pensi al senso del vocabolo: contribuire, cioè pagare una merce (il suono) che si è data non elemosinare.

E a Postant che dice: « Lei... con quella gente là fuori? Non dovrebbe fare di queste cose ».

Calvero: « Perché no? Tutto il mondo è un palcoscenico... e questo è il più legittimo ».

Palcoscenico era anche quello in cui Verdoux agiva, forse tragico e triste. Anche il nucleo del racconto dei due films è analogo: l'incontro di Verdoux con la ragazza del marciapiede, quello tra Calvero e Terry.

Due generazioni in dialogo, l'anziana e la giovane.

Mentre la prima è fiduciosa, ha fede nel senso del vivere, la seconda non crede più a nulla, si rifiuta di continuare ad illudersi e cerca il suicidio. La ragazza da marciapiede ha pensato ad uccidersi, Terry l'ha tentato lasciando aperto il gas.

Verdoux rificolla la ragazza, la rincuora, le riporta fiducia e, non fermandosi al solo piano teorico, le dà del denaro che le servirà per i primi giorni; Calvero anima, apre Terry alla speranza e alla vita.

Le sue parole sono belle, nobili, persuasive.

Ma come Calvero abbandona la compagna per lasciarla libera, così Verdoux rifiuta l'amore della giovane, ricevendone solo la comprensione.

Alla fine i due personaggi muoiono. Calvero sul palcoscenico, applaudito, Verdoux al patibolo, preso come oggetto di scarica dell'odio, dell'indifferenza umana che ha bisogno della vittima per non riconoscere i suoi torti. E' vero che diverso è il tono delle due realizzazioni filmiche, mosso sul ritmo di un balletto quello di « Monsieur Verdoux », scorrevole, patetico, da vecchia cantata poetica quello di « Luci della Ribalta », ma l'occhio di Chaplin che vede con durezza certi personaggi minori è sempre lo stesso. Abbiamo già parlato delle figure di « Monsieur Verdoux », osserviamo ora quelle di « Luci della Ribalta ».

Il compagno di Calvero nella sua ultima rappresentazione, il volto duro, slavato, reso dalla vita nella fissa immobilità di un manichino: l'affittacamere, donna sfatta, che ha vissuto solo una sua vita vegetativa, senza mai aperture intellettuali che dessero tono al suo vivere, l'impresario studiato nei toni di un grasso imbroglione, i tre colleghi girovaghi di Calvero, la pettegola « élite » al ristorante: un mondo che va alla deriva, che lascia poco posto alla speranza.

Ma in fondo, ed è quello che ci consola, il protagonista d'entrambi i film finisce idealmente per vincere.

Non si volta più le spalle allo spettatore, in un atto di rinuncia, come nei vecchi film di Charlot, ma Calvero è di fronte a noi. Verdoux ci ha parlato, ci ha fissato negli occhi prima di essere portato curvo, instupidito dall'età e dal dolore, in una foschia di tinte verso la ghigliottina.

Ancora una volta non è la società, il nostro modo di vivere e di considerare le cose e pagare, ma l'uomo che come tanti altri è diventato criminale per la pietà verso la moglie e il figlio e che, in fondo, ha portato nella vita di donne ormai al tramonto un soffio di gioia, una consolazione ultima assieme ad una dolce morte.

Questo è « Monsieur Verdoux » e il suo significato, chiarito in rapporto a « Luci della Ribalta ».

FRANCESCO BOLZONI



# Contributi allo studio del neorealismo

## Difesa di un discorso

La polemica suscitata dal mio articolo, « Discorso sul neo-realismo », pubblicato nella rubrica « Antiaccademia » (n. 22-23) anziché sorprendermi ha coronato una mia aspirazione, giacché, ben lungi dall'essere una concione o comunque « qualcosa di definitivo » che, secondo la feconda immaginazione del Polimeni, io avrei scritto per gustare la gioia di provocare uno scandalo (e il nesso?), il « Discorso » era diretto soltanto ad aprire o, se vogliamo, a continuare un dialogo intorno alla validità poetica del neorealismo che io, non io solo, pongo in discussione.

Prima di rispondere ai singoli « protestanti » vorrei tener presente al Bruno, il quale, da cavalleresco avversario, mi ha ospitato e mi ospita nella rivista da lui diretta con tanta diligenza, che la reazione di « lettere, articoli, note polemiche e interventi... » cagionata dal mio articolo, non dimostra affatto la vitalità (se per essa intendiamo poeticità) del cinema italiano attuale.

La reazione in questione, a mio modesto avviso, testimonia semplicemente una certa popolarità del neo-realismo, popolarità, alla quale, soltanto da un punto di vista puramente possibilistico, si può ricollegare la poeticità ed è ovvio che una pura possibilità non è necessitante: a migliaia si contano gli scrittori popolarissimi, autori di romanzi-fiume, assolutamente nulli dal punto di vista artistico.

Ma veniamo al primo « protestante ». Mi perdoni il Cussini anzitutto se mi permetto di sospettarlo di aver letto il mio articolo con una buona dose di leggerezza: scrive il mio contraddittore: « Evidentemente Giorgio Narducci... pretendeva che il nuovo realismo si manifestasse... in una forma propagandistica di chiara impostazione religiosa che invitasse alla speranza nella sopportazione, un neo-realismo insomma — mi si perdoni lo sproposito (e che sproposito!) — conservatore » e continuando di questo tono l'articolaista si domanda ad un certo punto con sconcertante candore: « Ma è proprio da prendersela con quei registi (De Sica, Rossellini, Visconti, Vergano etc...) se nelle classi lavoratrici — per essere più espliciti — ha più influenza Di Vittorio che Gedda?... ».

A parte il fatto che l'impostazione religiosa del problema sociale, impostazione cattolica, del nostro caso, non si individui in alcuna forma di conservatorismo, bensì postula il riscatto dei diseredati in precisi documenti storici (*Rerum novarum* di Leone XIII, l'Enciclica quadragesimo anno di Pio XI; il Messaggio pontificio di Pio XII e l'Enciclica *Sextum letitiae*, senza contare le formulazioni politico-economiche da Giuseppe Toniolo a Romolo Murri sino a Don Sturzo) e prescindendo dalla questione, che in questa sede mi rifiuto di affrontare (perché, non lo dimentichiamo, « Filmeritica » non è il « Popolo » o « l'Unità ») se e fin dove i lavoratori ascoltino più Di Vittorio che Gedda, mi limito a far osservare al Cussini che nel « Discorso » non ho assunto la minima posizione conservatrice, infatti ho esplicitamente scritto: « E' assiomatico ribadire che... di una cinematografia che sa prospettare dinanzi all'opinione pubblica *problemi scottanti* non si può dire altro che è *coraggiosa*... ».

Ma la « gaffe » madornale del Cussini, forse imperdonabile (consiste nella dichiarata convinzione inesistente e che il suo inserimento, possibile, secondo lui, in questo caso specifico, soltanto « ad usum delphini », avrebbe segnato una caduta « nell'artificio », nell'equivoco... con perniciose conseguenze per la dignità del realismo italiano » (sic!).

Il Cussini ignora evidentemente che l'uomo non può essere separato dalla sua componente spirituale, la quale, potrà essere più o meno illuminata, più o meno ricca di possibilità formative, ma esiste sempre sotto forma di voce interiore, seppure tenue, sotto forma di tendenza ad una esistenza complessa, fatta di esigenze che rispecchiano l'umanità nella sua interezza, interezza che va penetrata ed espressa, se si vuole rappresentare un uomo della « realtà ».

Mi duole, ma debbo rilevarlo egualmente: la superficialità che mi è parso giusto rimproverare (mi si perdoni il termine) al Cussini, sono costretto ad imputarla al Polimeni, il quale, non pago di avermi attribuito l'inspiegabile intenzione di suscitare uno scandalo fantomatico, senza dare a vedere di prendersela direttamente col mio articolo o con la mia persona, mi include tra i mal costumati di destra (l'estrema forse?) e tra coloro che osannano « l'opera cinematografica solo perché accoglie un determinato contenuto ».

L'appunto è puramente infondato poiché nel « Discorso » io ho dichiarato: « ... Il problema arte non arte gravita, in ogni manifestazione poetica, intorno al binomio inten-



# IL CAVALIERE DELLA VALLE SOLITARIA



« Il cavaliere della valle solitaria » (Shane) è un technicolor diretto da George Stevens e interpretato da Alan Ladd, Jean Arthur, Van Heflin e il piccolo Brandon De Wilde. (E' un film Paramount)



## L'OCCHIO DI VETRO



Lo schermo Cinemascope visto in relazione all'uomo, dà l'esatta misura del nuovo rapporto che assumerà l'inquadratura rispetto alle attuali proporzioni. E' un po' una finestra aperta sul mondo che ubbidisce alle leggi evolutive della moderna architettura

Renato Rascel e Cesare Zavattini durante una pausa della lavorazione del film «La passeggiata»



Il film in Cinemascope «The Robe» che ha battuto a New York ogni record di incasso



Irene Galter nel film «Il sole negli occhi»



zione-manifestazione, laddove il primo elemento designa il momento soggettivo del processo creativo, il secondo la sua estrinsecazione extrasoggettiva e la corrispondenza tra i due fattori l'indice e il limite della poeticità».

Con una incoerenza veramente... coerente, il Polimeni mi include, sempre in forma implicita, nella corrente degli scontenti che non vogliono mostrare i panni sporchi e dei nostalgici dei tempi andati, come se non fossi stato io a scrivere: Va menzionata un'altra corrente di biasimo del neo-realismo, la più gretta: l'ipocrisia, a cagion della quale, si dice, da parte di molti, che i panni sporchi si lavano in casa... ed ancora a definire (sempre nell'articolo, diciamo così, incriminato) il cinema dei tempi andati come « espressione di maniera » e rappresentazione di un « bonapartismo di cartone ».

Il mio contraddittore mi rimprovera poi « frasi prive di nesso logico », ma, confidenza per confidenza, mi piacerebbe davvero essere iniziato alla logica indubbiamente molto... elastica del Polimeni, il quale, con una scapigliata disinvoltura che ha del « bizarre », mentre, lancia in resta, muove all'assalto dei cattivi critici che giudicano le opere d'arte dalla natura del contenuto, si lamenta contemporaneamente col De Sica, poiché il nome del cinema, nel desiderio di dimostrare « di non essersi fossilizzato in un dato tema » sarebbe andato fuori... dei binari con *Stazione Termini*.

Beninteso a scanso di equivoci tengo a precisare che la divergenza dalle opinioni di Polimeni non mi induce a dichiarare che *Stazione Termini* è un capolavoro, al contrario, la pellicola, indipendentemente dall'assenza di un protagonista « necessariamente » lustrascarpe o disoccupato il quale dice: « Ammazzete! » e fa pipì al cantone della strada, è un polpettone romantico, che affastella le banalità proprie dei romanzi d'appendice: la travolgente passione a colpo di fulmine tra Mary e Giovanni (dopo l'incontro fatale a piazza di Spagna; si noti anche la piazza, nel caso in esame, è in funzione della piana retorica d'ambiente); la malattia di Cathy che richiama Mary ai suoi doveri (come se non le bastasse il fatto di essere madre); l'amorucolo sul treno, amorucolo scandalosetto anzi che no e lo scioglimento del drammone che vorrebbe essere patetico ed è ridicolo: il tutto condito in salsa (De Sica non *ne* poteva fare a meno) di soldati ed emigranti « immancabilmente » delusi.

Prima di rispondere al Sannita intorno all'argomento cui questo articolo è dedicato, vorrei precisare che non mi vedo affatto nella veste dell'intollerante, poiché per primo ho puntualizzato che non mi piacciono i « furori di certo nostro pubblico, indubbiamente facinoroso », senza contare che per quanto disgustosa possa sembrarmi una pellicola non mi sognerei mai di abbandonarmi ad una qualche manifestazione « esiziale alle fortune d'Italia ».

Ma entriamo nel vivo delle contestazioni: il Sannita riconoscendo (finalmente uno c'è riuscito) che nel « Discorso » esiste una premessa critico metodologica e accettandola (troppa grazia) cerca di negare l'esistenza dello iato, da me rilevato, tra le premesse contenutistiche del realismo nuovo e le sue forme espressive, di modo che scrive: « Il neo-realismo cinematografico non è stato e non è una preconstituita posizione ideologica alla quale abbiano fideisticamente aderito alcuni autentici poeti del cinema quali De Sica, Rossellini, Castellani; costoro... hanno veduto e sentito la realtà umana in un certo modo che, solo a posteriori, si è voluto qualificare realistico ».

Dunque il neo-realismo non è quello che è perché il nome è venuto dopo i film e i suoi principi informativi sono stati riassunti sistematicamente a posteriori? E che forse « pensare e vedere la realtà umana in un certo modo » non presuppone l'accettazione di un sistema e quindi di una ideologia, anche se parzialmente?

Forse che il neo-realismo, il quale poteva anche chiamarsi icismo o ipsilonismo, è la creazione cooperativistica di un Aristarco, di un Rondi, di un Chiarini?

No! Il neo-realismo sono quei De Sica, Rossellini e via dicendo, dei quali io non dico furono marxisti militanti (d'altronde non m'interessa) ma che subirono l'influenza di un certo « clima » che, almeno per un certo tempo, inclinarono ad accettare l'interpretazione marxista della Resistenza.

Interpretazione che identifica il proletariato nella nazione, che riassume il cittadino-tipo nell'operaio, ma non l'operaio che vive, soffre, combatte e spera come ogni uomo, ma l'operaio che pensa come se il pensiero fosse una secrezione del cervello, che ama come se l'amore fosse una affinità bio-chimica, che considera il matrimonio un contratto di lavoro e vive come se la vita si esaurisse nelle funzioni (pure essenziali) della nutrizione e della... eliminazione.

Naturalmente, sia ben chiaro, non ho dichiarato che tutti i nostri registi hanno accettato integralmente una simile concezione dell'uomo e della sua esistenza quotidiana, altrimenti non ci troveremmo dinanzi ad una cinematografia italiana, bensì dovremmo parlare di una produzione nostrana di marca puramente comunista come accade per i film propagandistici prodotti nei Paesi a democrazia popolare.



De Sica rispetto alla interpretazione marxista è, al più, un laburista, i suoi personaggi sono più umani o almeno non sono degli antropoidi coperti di medaglie (le grandi protagoniste della cinematografia sovietica). Non sono pupazzi che alzano il pugno chiuso ad ogni momento e dicono alla donna amata (si può usare questa parola?): «Uniamoci per lavorare insieme e combattere per la grandezza della patria del socialismo».

C'è però in De Sica l'affezione per lo sfondo di cartone di una società soltanto pensata, il piacere per lo scorcio esteriore ed il peggiore (uso del gergo, il più plebeo, casa di tolleranza etc...) che mentre viene, diciamo così focalizzato, quasi fosse il tono dominante luogo dell'ambiente, non è che un aspetto e questo unilateralismo, questo giuoco di luci e di ombre dà luogo, anche se involontariamente, alla retorica rosa.

Diversa è la posizione del Rossellini, incerto ed incerto ancora, sia in *Roma città aperta*, film che, come ho tenuto presente, è ingenuamente conciliativo di tendenze contrastanti (ma la conciliazione già denota la suggestione del mito marxista) e problematico in *Europa '51* che non posso non definire ambiguo sebbene segni un divorzio col Rossellini stesso di *Roma città aperta* e *Paisà*.

Ma una analisi dei singoli registi richiede una trattazione particolareggiata che è impossibile nei limiti dello spazio consentito, anche se spero di tornarvi in altra sede. Per concludere vorrei riassumere il mio pensiero in questi termini: dal 1945 ai nostri giorni in Italia sono stati prodotti dei film: *Roma città aperta*, *Paisà*, *Sciuciu*, *Ladri di biciclette*, *La terra trema*, *Umberto D.*, *Il sole sorge ancora* e via dicendo, i quali, sono stati considerati unanimemente i «Classici» di una espressione con pretese d'arte definita dai suoi teorizzatori neo-realisti: tali classici per la loro aderenza più o meno evidente o larvata, ad una concezione «Mitica» dell'uomo, hanno falsato la realtà, in conseguenza la «Scuola» che ad essi si ricollega come a pietre di paragone non può parlarsi della «Verità Sociale» perché si ispira ad una concezione, accettata, «concedamus», in buona fede, della storia e della umana esistenza, semplicemente paralitica, per modo che non posso non ripetermi, riportando ciò che ho avuto modo di dichiarare nel «Discorso»: nel cinema neo-realista esiste uno iato, una frattura tra ciò che il termine realismo (sociale) promette di dire e ciò che vien detto e rappresentato, una frattura che ne vieta la vitalità e l'essenzialità poetica.

GIORGIO NARDUCCI

## Necessità di un rinnovamento

Non si può, dato l'attuale momento culturale italiano, svalutare quel movimento artistico sociale, a cui fu dato il nome di neo-realismo, venutosi a creare in Italia nei primi anni del dopoguerra. Era questo il periodo in cui l'italiano, spezzati bruscamente i legami col passato, si era trovato solo, sbigottito di fronte ad una nuova realtà — che si presentava a lui — col volto squallido delle macerie, della fame, dell'odio. Stanco di vagare in una continua incertezza, desideroso d'afferrarsi ad una salda base morale, capace di sostenerlo nelle situazioni più difficili, egli si ripiegò allora su se stesso, teso alla ricerca di quei sani ed integri valori naturali in lui insiti, per potere poi, attraverso essi, ritrovare una comune termine di comunicazione con i suoi simili e ricostruire su tale fondamento i problemi comuni della società, allargare l'orizzonte delle sue speranze.

La forma artistica più adatta ad esprimere queste nuove tendenze, perché maggiormente accessibile alle masse popolari, fu il cinema, in cui appunto il neo-realismo si espresse nelle sue forme più disparate.

Il Narducci, nel suo articolo, criticava la crudezza materialista dei film neorealisti, la mancanza assoluta d'una luce spirituale, il gusto, talora eccessivo verso scene e situazioni immorali. Tale critica avrebbe tuttavia un suo reale valore, se si notasse una compiacenza naturalistica, fine a se stessa, dei registi, nel marcare tali motivi, e non vi fosse invece alla loro radice, come realmente avviene, un impulso morale, che presentando la realtà nei suoi aspetti più meschini, pone ad essa un'implicita condanna.

I film neo-realisti del primo periodo vanno quindi intesi come aperte denunce, aspre critiche ad uno stato di cose ormai insostenibile, e nello stesso tempo primi elementi del processo ricostruttivo d'una nuova, sana società. E la loro umanità sta appunto in questo atteggiamento del regista

Esaurita la fase puramente critica del neo-realismo, si nota ora una ricerca affannosa ed ancora incerta di nuovi motivi. Ed è qui che si incomincia a notare l'insufficienza di questo movimento, inariditosi nei vecchi modi del dopoguerra, allora pienamente giustificati, ma che minacciano adesso di condurre il cinema italiano verso un vuoto calligrafismo, una fredda stilizzazione d'ambiente e di caratteri.



I film italiani più recenti fermano il loro interesse sul singolo individuo, dimostrano il desiderio di una evasione, una volontà di liberarsi dalle strutture della violenza, a dei rancori e dal tono troppo amaro della vita, logico sviluppo questo dell'atteggiamento iniziale, da cui il neo-realismo era nato. Lo studio dell'individuo è tuttavia frammentario, i motivi che indichino una sicura speranza nel domani sono a loro volta superficiali, frettolosi, dirci quasi privi d'una loro ben salda realtà, e rivelano l'incapacità dei registi di risolvere quei problemi che essi stessi si erano posti nel passato. Si cade così nello scetticismo distruttivo di « Umberto D. », oppure nell'ottimismo inconcludente e forzato di « Due soldi di speranza » e de « Le ragazze di Piazza di Spagna ». Manca infatti in molti registi italiani una piena coscienza dell'uomo in quanto tale, una esatta conoscenza della varietà dei suoi problemi. L'Uomo con le sue pene ed i suoi dolori, era stato fino ad ora visto soltanto sotto l'aspetto materiale, economico, aspetto che se rispondeva in passato ad un'esigenza reale, ora si dimostra insufficiente e ristretto.

Certamente così non la pensa il Cusini, che nel numero 23 di « *Filmeritica* » con tono troppo leggero ed unilaterale, pretendeva di affermare: « che l'anelito in Dio... non è palese nelle masse popolari italiane... al punto di essere posto in risalto... prevalendo per diverse ragioni... una forte coscienza marxista », e più avanti: « l'unico precipuo problema dei lavoratori italiani è quello di assicurare quotidianamente il pane ai loro figli a volte senza riuscirci », giungendo finalmente, « *dulcis in fundo* », a definire retorica « la speranza nel soprannaturale, che si vorrebbe caratterizzatrice del periodo attuale ».

In realtà l'individuo, ricostruendosi una vita, raggiunto il proprio posto nella società, sente con più chiarezza i moti del proprio animo, i conflitti che lo travagliano: compito del cinema è ora registrare questi moti, questi conflitti interiori, registrarli e poeticamente trasformarli: la loro sincera espressione sarà allora ben lontana dalla pretesa retorica del Cusini.

Vi sono stati film che hanno cercato di rispecchiare questo nuovo stato di cose vissuto dall'individuo, ma di essi l'unico veramente riuscito può dirsi: « *Cielo sulla palude* », che in termini semplici, ma d'una coerenza perfetta, fissava il dramma continuo dell'umanità: la lotta tra materia e spirito, il rapporto tra l'umano e il divino.

Degli altri il più interessante appare: « *Europa 51* », di Rossellini, un regista che ha sempre saputo esprimere con sincerità, la situazione d'un particolare momento storico. Il film, nel suo disorientamento morale, delinea perfettamente l'incertezza e lo squilibrio d'idee di questo periodo negli artisti italiani, elementi che denunciano la crisi del neo-realismo e nello stesso tempo indicano come unica salvezza l'aspirazione a trattare contenuti ed idealità superiori.

LIVIO DAMIANI



# IL LIBRO DEL MESE

(a cura di LUIGI QUATTROCCHI)

La « Poetica » di Aristotele, piccolo frammento di un'opera non compiuta, ma grande fonte ispiratrice di una ricchissima tradizione di pensiero estetico attraverso i secoli, ancora oggi non ha perduto la sua indistruttibile vitalità, che infatti ad essa ancora oggi la speculazione filosofica si rivolge, più o meno mediatamente, quando intende risolvere i problemi dell'arte ponendo l'accento, o almeno valorizzando più di quanto altrove non si faccia, sull'aspetto oggettivo, naturalistico prima che spiritualistico dell'opera d'arte, la quale per esser tale deve essere immagine concreta, fisicamente consistente e evidente, oggetto per la contemplazione artistica di ciascuno che voglia porsi di fronte ad essa in tale situazione di privilegio estetico. Ed è appunto come originale ripensamento del pensiero aristotelico, rivissuto e rielaborato con acume pari alla spregiudicatezza critica, che acquista peculiare significato, sia considerato in sé sia collocato nel suo tempo come presa di posizione nella vivacissima polemica sulle arti, il pensiero estetico di Emile Chartier, meglio noto con lo pseudonimo di Alain.

Alain, morto due anni or sono alla età di 83 anni, è stato e viene ancora considerato, più che un grande pensatore, un grande maestro di pensiero, più che ideatore di originali visioni dottrinarmente composte, apportatore e ispiratore di un abito mentale di intelligente accortezza, ciò che è difficile insegnare senza dare un buon esempio, che, qui come sempre altrove, è la più istruttiva di tutte le lezioni. E questa lezione Alain seppe effettivamente dare, riuscendo a istruire sulla via della critica serena, raffinata e accorta a un tempo più di una generazione di pensatori e di uomini di lettere e di cultura francesi. Rifuggendo dallo spirito di sistema, amava affrontare i problemi nella stessa variata complessità in cui la vita li presenta, magari ogni volta riprendendoli daccapo, in una varietà di prospettive che in lui riuscì a non essere dispersiva, ma al contrario, assai feconda, come attestano i molteplici volumi di saggi dedicati a tutte le enciclopedie del sapere umanistico, morale, religione, politica, estetica. Fra i vari scritti dedicati a quest'ultima appaiono di particolare importanza i *Propos sur l'esthétique*, il *Système des Beaux-arts*, e le *Vingt*

*leçon sur les Beaux-arts*, in cui soprattutto Alain ha avanzato la sua istanza naturalistica, sul vecchio soleo della filosofia aristotelica, in contrapposizione alle istanze idealistiche, quasi in assoluto preponderanti. E poiché questa preponderanza, assai più che nel pensiero e nella critica di Francia, si è avuta nel pensiero e nella critica di Italia, dove ancora sussistono risonanze di una filosofia idealistica oltremodo fortunata, tanto più proficua può essere fra noi la lettura o la rilettura di quelle opere; e bene ha fatto Dino Formaggio a presentare in edizione italiana, e quindi accessibile più della ormai vecchia edizione francese, le *Venti lezioni sulle belle arti* (Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1953, 16°, p. 217), facendole precedere da un lungo saggio su *L'estetica di Alain* (pp. 7/46), che è quanto di meglio si sia scritto in Italia sul filosofo francese.

Per Alain concetti fundamentalissimi in estetica sono quelli di immaginazione poetica e di catarsi. Per la sua teoria della immaginazione egli si ricollega anche a Emanuele Kant, ricordato all'inizio delle sue lezioni, e più indietro a Cartesio. La immaginazione, nella accezione più vasta del termine, è facoltà produttrice di fantasmi, quasi un delirio in cui si agitano visioni informi e indefinibili; su questo delirio appunto sorge l'arte, non come assuefazione ad esso bensì come superamento. All'inafferrabile e triste fantasticare dell'uomo, le arti riescono a porre il riparo che viene dalla loro capacità di dar forma e di possedere quindi l'oggetto della immaginazione; per cui subito dalla sua prima insorgenza l'arte dispiega la sua opera benefica di catartico disincantamento dalla opprimente malinconia del ristagnare nel mondo nebuloso dei sogni.

Perché la azione catartica si operi nel senso indicato da Alain, cioè come liberazione dal flusso del divenire dei fantasmi immaginativi, è necessario che la attività artistica si solidifichi nell'oggetto artistico, vale a dire in qualche cosa di concreto che sia in qualche modo fuori del tempo, e del mutamento, attestato reale della vittoria conseguita sull'infinito, sul nebuloso, sul malinconico della spontanea immaginazione; questa valorizzazione dell'opera d'arte nella sua fisica staticità, in contrapposizione al pensiero romantico e idealistico, che tende



su ogni altra cosa a valorizzare lo stato d'animo e la disposizione creativa o ricreativa dell'artista o del contemplatore, è uno dei lati più caratteristici della estetica di Alain, il quale ancora in seguito insiste sulla catarsi artistica, riprendendo il motivo aristotelico della purificazione dalle passioni che si ottiene nell'atto stesso di fare arte. Per lui, essendo la passione per sua natura un subire, per redimersene il mezzo più facile e più efficace è quello della azione che rompe lo stato di inerzia e di soggezione e crea un nuovo equilibrio organico e psicologico; e l'arte appunto è non contemplazione, ma azione, e quindi liberazione dalla schiavitù delle passioni.

Emerge in tal modo uno degli aspetti più peculiari della estetica di Alain, cioè la concezione dell'arte più come azione pratica che come attività teoretica: l'arte, emergendo dalla informe immaginazione produttrice di sogni dai vaghi contorni, subito si afferma come forza trasformatrice della natura umana e cosmica, non conformandosi a pre-costituiti disegni ideali ma creando, in una con l'opera artistica, la stessa idea che in essa sia oggettiva.

Con ciò viene da Alain anche rivalutata quella tecnica artistica da altri pensatori

talmente avvilita da scomparire del tutto dal piano dell'arte e della scienza estetica che la considera. La tecnica non è unicamente un ricettario di formule da applicare meccanicamente, ma è trasformazione, conforme a leggi anche esse di continuo in evoluzione, su direttive imprevedute e imprevedibili, proprio in quanto, contrariamente a quanto avviene per la tecnica delle industrie e dei mestieri, il disegno ideale di azione non è prefissato ma viene creandosi nell'immediato della creazione artistica, proponendo perciò di volta in volta problemi diversi che debbono essere risolti ogni volta in maniera diversa.

Saggista penetrante e di rara lucidità espositiva, Alain ciononostante pecca spesso di frammentarismo, e spesso risulta povero in argomentazioni che invece richiederebbero un maggior sviluppo a chiarificazione dei suoi assunti. Resta tuttavia che il suo pensiero, in un'epoca di dominante soggettivismo, è stato dei pochi dichiaratamente oggettivistici per non dire proprio positivistici, riuscendo a emergere come una delle posizioni speculative più interessanti del pensiero francese contemporaneo.

L. Q.

---

## UN GESTO DI FRANCHEZZA

*L'ultimo numero di « Cinema Nuovo » merita che si aggiunga una postilla a quanto da noi scritto a proposito dell'affare di Peschiera: Renzi e Aristarco non dicono una parola sull'argomento, nessuna precisazione, nessun commento, solo dichiarano che « nell'impossibilità di farlo singolarmente desiderano ringraziare tutti coloro che hanno voluto testimoniare la loro fraterna amicizia... ». Ci scusino i nostri lettori, ma come noi, chiunque si è occupato con tanta passione del triste episodio, non l'ha fatto soltanto per « fraterna amicizia ». Renzi e Aristarco avrebbero come minimo dovuto scrivere sul loro giornale « ringraziamo tutti coloro che attraverso le nostre modeste persone hanno inteso difendere quei principi di libertà che la Costituzione proclama e che da più parti si tende invece a voler limitare ». Sarebbe stato un gesto di franchezza che ci aspettavamo.*

e. b.



# CINEMA BIBLIOTECA

(a cura di GIUSEPPE FERRARA)

## Le surrealisme au cinema

di Ado Kyrrou

Collection Ombres Blanches, Ed. Arcanes, 1953, Paris.

Un titolo suggestivo e non troppo comune: e il lavoro avrebbe dato certo adito a utili precisazioni, se Ado Kyrrou — senza dubbio uomo d'ingegno e preparato — non fosse un surrealista convinto. Il libro, in conseguenza, non va letto come un'opera di storia, o propriamente di critica, ma invece come un atto di fede. Fede nel surrealismo, fede a tratti addirittura commovente, non dovuta ad ingenua cecità, ma a convinzione profonda. E' chiaro che non siamo sul piano d'un Dali, o d'un Cocteau (e giustamente lo stesso Kyrrou chiama, scherzando, « triste personnage » il primo (pag. 214), e estetizzante illustratore « des thèmes narcissiques et pédérastiques » il secondo (pag. 72). Non esistono insomma secondi fini, scandalistici pubblicitari, nè si vuole ingannare: Kyrrou crede sinceramente in quanto afferma. Così, quel che toglie al libro ogni obiettività, e lo fa essere opera di tendenza — per cui le cose, i fatti son tutti misurati e visti con un preconcetto mentale: « mon but est de faire ressortir les richesses de surréalité que recèle le cinéma » (pag. 64, nota) — rimane anche il lato migliore della pubblicazione stessa. Se questa infatti conserva interesse, in mezzo a contraddizioni, errori, polemiche, enormità, è proprio per la sincerità e la fede di cui è improntata ogni dichiarazione.

Ma scorriamo le pagine.

Fin dall'inizio (Cap. I: « Portail sur la Vraie Vie ») l'autore dichiara le sue convinzioni, e nel paragrafo più esplicativo « Contenu manifeste - Contenu latent » immette il cinema nel vivo delle teorie surrealiste.

Scriva André Breton — che Kyrrou fervidamente ammira —: « Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée (Premier Manifeste du Surréalisme) ».

L'incompletezza dei nostri sensi — insiste allora Kyrrou — che non penetrano mai sotto la scorza della realtà, può essere eliminata solo per mezzo de « l'imagination, le rêve, le subscient et l'inconscient » (pag. 9). Inutilmente l'uomo tenterà di fuggire la

schiavitù del « quotidien sans merveilleux » se non cercherà il contenuto latente nella vita, che solo allora diventerà « vie absolue », non più limitata al contenuto manifesto. Il cinema è quindi « le moyen d'expression rêve du contenu latent de la vie » (pag. 10), dove le contraddizioni, reale e immaginario, passato e futuro, alto e basso, ecc., non sono più tali. « Le contenu manifeste de la vie est pour la première fois placé sur le même plan que son contenu latent et le résultat est la surréalité, à laquelle le public croit seulement au cinéma » (pag. 11).

Così il cinema è, per Kyrrou, di natura soprattutto, surrealista, e conseguentemente un mezzo per raggiungere la « Vraie Vie », per avventurarsi « dans des lieux où la lumière unie aux ténèbres irradie les choses de couleurs inconnues » (pag. 22).

Da quest'angolo prospettico — l'unico possibile secondo Kyrrou, e dal quale la storia sembra eliminata: « je ne m'intéresse nullement à l'histoire », (pag. 54, n.) — quasi tutto sembra riflettersi in uno specchio deformante e assumere aspetto inusitato. E spesso, il saltellare dell'autore, in mezzo a rotoli di pellicole che con abile mano ama mescolare, o suddividere per generi (« Documentaire-Court métrage » pag. 41; « Films à épisodes et aventures » pag. 62; « Films d'amour » pag. 130) appare come un gioco gratuito, oltre che surrealista. Non tralasciando alcune affermazioni (W. C. Fields è « immense et merveilleux »; il film « Hellzapoppin » ha delle *gags* che « mettent au point une métaphysique du spectacle qui peut être la base de la transformation radicale de la vie » (pag. 107); « Lyda Borelli, Francesca Bertini, Pina Menichelli sont des apparitions de l'imagination érotique dans la vie, elles sont le mystère, la grand révélation, les étapes essentielles de la connaissance » (pag. 118) affermazioni che rimangono un po' sorprendenti, anche senza dimenticare la surrealtà di chi scrive, possiamo ora a valutazioni più essenziali.

I più grandi geni cinematografici sono, secondo Kyrrou, Eisenstein, Chaplin, Vigo, Renoir, Steinberg, Harry Langdon e Louis Bunuel. Il primo, Eisenstein, viene considerato come un vessillifero de « La révolte » (cap. VI) contro la tradizione e le « règles réactionnaires » (pag. 139). L'« Incrociatore Potiemchin » « est le contraire du film stalinien, il est le triomphe de l'esprit libertaire »



(pag. 154). Tuttavia, nonostante le frasi pomposamente affermative (« Eisenstein reste l'homme qui a fait du cinéma une force inconnue et qui a saisi et démontré son rôle essentiel dans la vie moderne », pag. 155-6), rimane poco chiara e scarsamente dimostrata la portata surrealista della « revolution » eisensteiniana. Questo atteggiamento, questo voler vedere il surrealismo nascere spontaneo, in Chaplin, in Steinberg, e in Vigo, che viene — come, sorprendentemente, Langdon — sopravvalutato, sempre più si conferma come vacua violenza ai fatti, falsamento di una realtà che non può cambiare. Ma quando la ricerca del surrealismo involontario cessa, e si affrontano i veri esponenti cinematografici del movimento, allora, sebbene rimanga sempre il tono esaltato proprio di tutta l'opera, allora il giudizio si fa più penetrante. Le pagine su Man Ray, Marcel Duchamp, J. B. Brunius, e particolarmente su Louis Bunuel, rimangono le migliori.

Impeccabili le osservazioni intorno a « Un Chien andalou » dove giustamente si pone in risalto il dualismo Bunuel-Dali: « dans la célèbre séquence pendant laquelle Batcheff traîne le piano, les " frères des écoles chrétiennes " et les charognes, Dali voit une image-scandale, une composition bien agencée, tandis que Bunuel voit une image-choc, une composition revendicatrice. Pour Dali qui a toujours prétendu n'accorder aucun intérêt à toute question sociale, le scandale est un moyen de publicité: pour Bunuel, le scandale est un acte révolutionnaire » (pag. 213-4).

Di positivo, oltre a questo e altri rari giudizi, nel libro di Kyrrou c'è però anche la forma. Un modo di scrivere, il suo, indubbiamente efficace e spigliato, abbastanza ragionato e in questo scarsamente surrealista, d'una freschezza che riesce persino a far sorridere, come quando con giustezza si critica la vanità di certi cortometraggi biografici: « Figurez-vous que Colette aime les oignons crus, que Gide jouait avec des allumettes et que Claudel lisant ses propres poèmes change des mots au cours de la lecture. Passionnant! » (pag. 42). E non risulta pesante l'uso abbondante di frasi originali: « Partir c'est vivre un peu » (pag. 43): « En définitive le meilleur film de Flaherty, *Tabou*, est l'œuvre du très grand cinéaste allemand F. W. Murnau », o di giochi di parole: « leur avant-garde a retrogradé le cinéma ». Non manca un pizzico d'effetto, e senso dell'affermazione tagliente o clamorosa, ma tutto è

in certo modo frenato da un'abilità o gusto molto francese.

Forse trascinato da questo amore di lucidità compositiva, Kyrrou — mi sembra — ha una leggera deviazione nell'intrapreso obiettivo surrealista.

Si sarà infatti notato che il nostro autore, sebbene disprezzi la critica logica oggettiva, e si mostri propenso verso una specie di ripensamento poetico pseudosoggettivo dell'opera d'arte (« sans chercher des idées, sans chercher une suite logique, je remplissais souvent des pages entières », pag. 257), tuttavia, ad ogni occasione, non manca, nel considerare i film, di giudicare. E quel che più conta, di giudicare storicamente, in contrasto con le sue dichiarazioni antistoriche. Non è quest'affermazione, « Certe Pabst fut un grand cinéaste et ses deux films que je viens de citer (cioè *Die Buche der Pandora*, 1928, e *Das Tagebuch Eine Verlorenen*, 1929) sont une date importante pour le cinéma », un'affermazione che vuol essere storica? Kyrrou, oltre a parlare di grandezza artistica, parla anche di date, cioè tende, anche se non lo vuole, a giudicare nel tempo. Mescolando la sua materia, non manca però di redigere molti paragrafi con titolo e svolgimento di impronta storica: si vedano « De l'impressionisme à l'abstait », pag. 32: « De Dada au Surréalisme », pag. 171, e l'intero cap. VIII su Bunuel. Storia che potrebbe chiamarsi laudatoria, o di partito, cioè inficiata dal solito pregiudizio e scopo iniziale: comunque sia, sarà sempre un'incongruenza dell'autore, un tradimento, sia pure involontario, delle proprie convinzioni.

E appunto a tali convinzioni sembrerebbe ora doveroso estendere con più precisione la nostra critica: anzi, si potrebbe dire che questo doveva farsi molto prima. Ma il campo diverrebbe troppo esteso: sarebbe eccessivo pretendere, in questa nota, una critica dell'intero movimento surrealista. Movimento che ancor oggi, a quanto afferma Kyrrou, che abbiamo visto in tutto e per tutto appartenere gli, e a quanto testimonia la sua stessa opera, « ne se laisse pas mettre en bière » (pag. 8).

Resta invece da precisare che il cinema non sarà surrealista soltanto — — la frase che chiude il libro: « le cinéma sera surréaliste » — ma anche realista, espressionista, astrattista, e insomma si articolerà in tutte quelle forme proprie dello spirito, che non possono negarsi vicendevolmente, ma che, volere o no, coesistono in ogni tempo.

G. F.



# SCHEDE CRITICHE

(a cura di EDOARDO BRUNO e GIOVANNI CALENDOLI)

## Il ritorno di Vassili Bortnikov

L'ultima opera di Pudovkin, *Il ritorno di Vassili Bortnikov* ci ha profondamente colpito; si deve dichiarare ciò all'inizio di questa nota quasi per giustificare la nostra incapacità a tradurre in termini precisi di quelle due o tre persone che per noi soprattutto contano) che questo film sia veramente tra quanto di meglio il cinema ci abbia dato, un'opera il cui valore trascende i limiti del racconto cinematografico per porsi sul piano del racconto *tout court*.

E' difficile procedere su un binario di critica (che tale è il nostro mestiere) dopo una dichiarazione così entusiastica e perciò siamo restati incerti se affidare ad altri il compito di recensire. Ma il film di Pudovkin è talmente penetrato in noi con la forza delle sue immagini che difficilmente riusciremo a staccarcene se non dispiegando le nostre sensazioni, chiarendo il perché di una simile posizione. In effetti, l'etichetta di film intimista che viene subito alla mente osservando anche sommariamente la trama, ha in questo caso un valore tutto affatto particolare, significa sì, quanto ritroviamo con analoghi riferimenti attribuito a certi testi romantici che hanno a protagonista le ansie di due persone, richiama sì a certi problemi « intimi » (e perciò spesso crepuscolari) di uomini e donne, ma significa anche rappresentazione completa, vista dal di dentro, come si direbbe con piacevole eufemismo, della vita di un uomo e perciò non limitata ai soliti « drammi di anime » di certa compiaciuta letteratura borghese. Rappresentazione completa della vita di un uomo, di un uomo preso in sé, con i suoi problemi da scoprire, con le sue ansie da indagare con le sue vittorie e sconfitte, con i suoi problemi. Dell'uomo che lavora, ama, soffre e si libera nella commozione di un pianto, che sente in sé la forza persuasiva della famiglia, della casa, dei figli. Intimismo realista, lontano dalle involute rappresentazioni stereotipate che hanno appunto a prototipo certi schemi « pallidi » dell'età romantica. La forza nuova di questo film

consiste nel fatto che Pudovkin ha intuito e superato tutti questi limiti di una posizione almeno a sufficienza conclusa. Vassili è un uomo e come tale vive nella società espletando un lavoro, non esaurendo tutto se stesso nel dolore contemplativo. Rientrato a casa dopo cinque anni di sofferenze e dolori, già dato per disperso in guerra, trova la moglie sposata ad un altro, la sua casa divenuta casa di un altro. Sorpresa, dolore, delusione. E' un punto di partenza scontato se vogliamo, l'apertura per un dramma a forti tinte di cui già conosciamo a memoria impostazione e conclusione. Ma proprio là dove sarebbe dovuta giungere la conclusione più ovvia inizia invece il film, il romanzo di Vassili Bortnikov.

Questo ritorno del reduce ha un valore drammatico in partenza: siamo in inverno e l'attesa dell'uomo per la casa ritrovata è una attesa ricca di sfumature e di richiami. La presentazione è fatta da Pudovkin con rapide annotazioni, il personaggio spiega nell'abbraccio con la moglie il perché del suo lungo silenzio, la gioia di aver ritrovato la casa, la moglie e i figli. Subito dopo entra in scena Stepan, il secondo marito: anche lui è un compagno, uomo onesto, ha combattuto lealmente in guerra e ne porta ancora le tracce in una cicatrice sul viso. Vassili reprime un moto di ira: vede in lui il nemico della sua casa, della sua felicità; ma si contiene. Il mattino dopo lo invita a lasciare la casa. Ma nel silenzio non tutte le cose sono ritornate come prima. La casa gli è divenuta estranea, la moglie appartenuta ad un altro: solo i figli sono restati suoi, ed è proprio per loro che Vassili decide di restare, di riprendere il lavoro interrotto, di ricominciare a vivere. Ma come sarà la sua vita? Cercherà dapprima di lavorare di più, di riportare il suo kolkhoz agli antichi splendori, cercherà di lavorare per non pensare a sé, alla gelosia che lo assilla, al dolore di essere restato solo in mezzo a una comunità. Ma poi, a poco a poco, cercherà di risolvere la sua vita intima perché convinto che altrimenti lo stesso suo lavoro sarà sforzato, non raggiungerà gli scopi pre-



fissi. L'importanza della serenità di spirito anche nel lavoro è una scoperta dialetticamente importante nell'arte socialista. E' un'evoluzione verso forme meno autoritarie nell'impostazione del personaggio, meno assolute, che spinge il realismo socialista alla scoperta di un tipo di « eroe positivo » sempre più ricco di sfumature, di contrasti e di ombreggiature. Vassili è il più bel protagonista che li cinema ci abbia dato, il più compiuto, il più sincero. I suoi rapporti con gli altri, con la moglie, i figli e se stesso sono analizzati minuziosamente, sono visti in profondità. La sua psicologia è vista in relazione all'ambiente e al suo stato d'animo alla sua posizione nel kolkoz. E tutt'intorno è un mondo che vive, un mondo di affetti, di interessi, di situazioni tutte particolari nelle quali forse si può scorgere una imprecisione per quanto riguarda il tratteggio di alcune figure secondarie (Frossia è sì un po' generica, ma molto fresca e simpatica; lo stesso, in altro senso, il segretario del partito) ma del quale non può disconoscersi il valore d'ambiente quando si abbia cura d'assumere quel paesaggio, quel colore pittorico in relazione agli stati d'animo del personaggio. Perché allora davvero ogni elemento rientra in quell'unità di composizione che è fondamentale in arte, quei paesaggi acquistano valore prospettico identico all'importanza che gli sfondi assumevano nell'arte pittorica del Rinascimento. Ogni sfondo, ogni particolare, ogni dettaglio meriterebbero di essere rianalizzati minuziosamente filtrati attraverso la psicologia del personaggio. Ecco l'unità stilistica dell'opera. L'unità formale che racchiude ed esprime compiutamente il suo contenuto, la potente struttura di questo racconto.

L'indagine della vita di Vassili procede con quella della vita del kolkoz, con la vita di questa unità collettiva e non parallelamente come qualcuno ha voluto ripetere, ma proprio in piani sovrapposti sì che la vita di lui si fonde con quella del lavoro dei campi; e il suo lavoro non resta come qualcosa di avulso, di completamente staccato dalla vita della società. Infatti come potrebbe immaginarsi la vita di un uomo racchiusa tutta dentro di sé senza influenza reciproca degli altri su lui e di lui sugli altri? Come sarebbe pensabile una figura di uomo talmente isolato da non ricevere dal mondo esterno sensazioni (sia pure solo sensazioni) labili al punto da non incidere sul suo carattere minimamente? E' chiaro che la vita di un uomo condiziona a sé quella degli altri e viceversa. Osservazione di grande valore poetico è l'aver fatto consigliare da Tatiana a Vassili di provarsi a cantare e a sorridere durante il lavoro. Osservazione finemente poetica quel canto che romperà dalle sue labbra su per i campi, ridedando affettuosa comprensione tra i con-

tadini abituati ad un presidente sempre argigno e chiuso.

Passaggi di grande valore lirico, ricchi di quelle intuizioni poetiche che hanno per oggetto l'uomo in tutte le sue sfumature e che dimostrano conoscenza profonda di quello che è la vita non fatta solo di gesti esteriori ma di sottigliezze profonde. Vassili Bortnikov è tra i pochi grandi personaggi che ci ha dato la storia del cinema: resterà in noi tra le più importanti creazioni, simbolo di un uomo, comunque sociale, come ieri altri eroi, hanno via via rappresentato il tipo « romantico » o il *bohémien* o il rude condottiero dell'età medioevale. Vassili è il nostro eroe, il « tipico » in senso umano, l'uomo di oggi, rude, amaro, geloso dei suoi sentimenti, fanciullo in certe reazioni, profondamente onesto nella vita e nella morale. L'uomo nostro non è il pallido scarmigliato giovane esistenzialista, l'egoista chiuso in se stesso, o il retorico giovane della « generazione bruciata »: è l'uomo che crede nel lavoro, nella solidarietà con gli altri, che ha i suoi problemi intimi da risolvere senza i quali non gli sarebbe possibile vivere.

Per questo le limitazioni restrittive che a quest'opera da qualcuno si sono volute dare, sono ingiustificate. Rivedano il film coloro i quali hanno ironizzato sul lavoro di quella comunità agricola per i diversi modi assunti a base del loro lavoro: la polemica che investe questi « mezzi strumentali » è una polemica che si esaurisce nell'accettazione o meno di un dato regime politico (accettazione o ripulsa che comunque andrebbe fatta con maggiore conoscenza di certe realtà di oggi) e che nell'opera di Pudovkin — opera tipicamente realista nel senso più vasto e più compiuto — trova risoluzione nell'impostazione di un personaggio e di una teoria profondamente umana e poetica. Si è parlato incondizionatamente bene del colore quasi come un'ammissione fatta più al mezzo tecnico; quasi si potesse dire avanti ad un quadro che i tubetti del colore sono di qualità eccellenti: senza comprendere come appunto il colore nell'opera di Pudovkin non rimane fine a se stesso ma imposta e risolve tutti i problemi coloristici annessi al film, dà immagine ai sentimenti (si pensi al colloquio con la moglie lungo i prati ridestatati in primavera), dà cornice al racconto.

EDOARDO BRUNO

## I film giapponesi

I due film di produzione giapponese presentati alla Mostra internazionale d'Arte cinematografica, *The Saga of Anatahan* di Josef von Sternberg e *Ugetsu Monogatari* di Kenji Mizoguchi, costituiscono un accoppiamento rivelatore ed istruttivo. Infatti la medesima materia umana e plastica appare



in queste due opere trasfigurata da due artisti di sensibilità diversa, per non dire opposta, uno europeo e l'altro giapponese.

La vicenda di *The Saga of Anatahan*, che per noi tra i due film è il più importante nonostante il parere contrario espresso dalla maggioranza dei critici, si prestava ad un racconto aspro e violento, ricco di emotività. Un gruppo di soldati giapponesi imbarcati su una nave da carico è stato attaccato dal nemico e, dopo aver subito una paurosa decimazione, è costretto a trovar rifugio in uno scoglio isolato dove abita soltanto una giovane coppia. La guerra ha termine; ma il gruppo di soldati, per una forma di vaga infatuazione, non intende arrendersi e continua a vivere in condizioni disperate sullo scoglio, attendendo di scontrarsi per l'ultima volta con un nemico che però non appare mai all'orizzonte. La donna, l'unica presente nella piccola comunità di uomini assetati, diviene l'oggetto dei desideri comuni e la posta di una sanguinosa schermaglia. Alcuni dei soldati, l'uno dopo l'altro, si uccidono per conquistare il comando e la fanciulla che ne è l'appannaggio. Si crea così un'atmosfera di sospetto, di tensione, di crudeltà, fin quando la fanciulla, esasperata essa stessa, non fugge. Dopo qualche tempo i soldati, ormai rasserrenati e quasi annoiati, ricevono da un aereo alcune lettere dei parenti. Escono dall'esaltazione, sia pure a malincuore, della quale sono rimasti prigionieri, si arrendono alle truppe di un piroscafo che giunge a rilevarli e fanno ritorno in patria. Al loro arrivo sono accolti come eroi ed applauditi dalla folla, che ha conosciuto la loro vicenda attraverso le spiegabili amplificazioni della retorica. Confusa nella folla e non vista, assiste a questa triste cerimonia, durante la quale le appaiono le ombre dei morti, anche la fanciulla che nello scoglio è stata l'ape regina dei soldati.

Di questa storia Josef von Sternberg ha trascurato ogni aspetto violento, per soffermarsi invece sull'esame degli oscuri legami di omertà, di odio e di alleanza che si formano tra i soldati quando in essi insorge, quasi inconsapevole e inconfessato, il desiderio della donna. Il ritmo narrativo del film è lentissimo. Fra i soldati la fanciulla si muove quasi come una creatura non umana, come un fantasma irraggiungibile: coperta di miseri stracci, seminuda, ma ancora più spogliata dagli sguardi avidi degli uomini, essa dopo un timido tentativo non riesce più ad avere un proprio desiderio, ma diventa un fuscello in balia dei desideri altrui. L'uomo, che, uccidendo il predecessore con uno stratagemma astuto, la possiede, le appare ben presto come un predestinato alla morte ed essa quindi non gli si lega se non attraverso il vincolo fuggitivo della carne in un'aura di provvisorietà e di paura, che fa

vibrare tutte le corde della sensibilità umana in una maniera particolare.

Josef von Sternberg, rivolgendo tutte le sue ricerche unicamente verso questo tema centrale, cade subito nei toni morbidi, velutati, ammalati. Ma l'aspetto più interessante del film ci sembra appunto questo. Così svolta, la storia diventa la storia di un gruppo di uomini che sentono sempre più lontana la guerra intesa come affermazione di astratti ideali, mentre, ben più perfida, sottile e ingannevole, sia pure sotto apparenze meno violente, la guerra risorge tra di essi per un meschino, ma diretto interesse che è costituito dal possesso della donna che non li ama e quasi li schifa. E questa donna, per la quale essi combattono e perdono la vita, non è che un oggetto di momentaneo piacere, un corpo senza spirito, senza passioni, senza fedeltà, un animale che alla fine fugge terrorizzato da quanto accade.

Nella scena finale, dinanzi alla folla plaudente, i soldati appaiono in atteggiamenti diversi: ma in fondo allo sguardo di ognuno, che nasconde il mistero della vita brutale trascorsa sullo scoglio, appare una durezza ed una malinconia nuova, insieme con la vergogna di non poter confessare a viso aperto quanto è realmente accaduto. Il compromesso e la menziona divengono una necessità imposta dall'esaltazione degli altri. Solo in quel momento la fanciulla, che si è sottratta all'incubo, che finalmente ha conquistato la propria personalità, diventa una creatura umana e fissa con più intenso affetto l'ombra del solo uomo verso il quale ebbe un incipiente trasporto d'amore e che per primo fu ucciso dai suoi compagni.

La trama dei sentimenti che sostengono il film è molto sottile e delicata in contrasto con il carattere fondamentale della vicenda. E da questo contrasto scaturisce la vera suggestione del film, che tende quasi a dimostrare l'inevitabile doppio fondo di ogni realtà, della quale poi gli uomini rimangono prigionieri. In questa prigionia Josef von Sternberg si adagia mollemente, quasi accettandola come il senso vero della vita e ravvivandola con la sua ricerca di un piacere inteso nel senso più esteriore e formale, ma profondamente sentito.

Le apparizioni della ragazza, il silenzioso trionfo della sua carne che pur è umiliata dai vestiti miserabili, la sua sorda e quasi disgustata indifferenza alle contese degli uomini creano nel film momenti di vera felicità, durante i quali il regista sembra insensibilmente ritornare a un suo antico amore. L'ombra de *L'angelo azzurro* aleggia continuamente su questo film. L'ape regina dello scoglio dimenticato dalla guerra è una sua lontana reincarnazione. E nell'evocarla il regista ritrova alcuni toni di languido pittoricismo barocco, che, pur essendo evi-



dentemente ripresi dalla sua precedente e celebre opera, hanno una loro originalità. Invece degli abiti, dei pizzi, dei veli raffinati della ballerina, in *The Saga of Anatahan* ci sono i poveri stracci e i rozzi indumenti di fibra naturale della prigioniera; ma eguale è il senso di esaltazione della forma alla quale Josef von Sternberg arriva, eguale il senso di molle stordimento che egli sa descrivere negli uomini presi dal fascino della ragazza, come bestie in una rete.

La lentezza rende il film spettacolarmente monotono; esso è in realtà più che una compiuta narrazione, una antologia di pagine ora poeticamente vive, ora stilisticamente perfette ma più fredde, ora inutili.

Tuttavia un'idea centrale domina i frammenti ed è quella della semplicità con la quale si creano i miti, contraffacendo i veri sentimenti degli uomini e ignorando le loro sofferenze. Gli eroi dell'isolotto sperduto hanno sfidato la morte, ma per motivi ben diversi da quelli che suppongono gli altri. La loro storia è più umile, ma forse anche più tragica e vergognosa. E queste è il vero male della guerra. Se essi fossero rimasti nelle loro case, fra i loro parenti, avrebbero conservato intatto quell'equilibrio di umanità con il quale erano nati e che la guerra con le sue situazioni paradossali ha appunto spezzato, senza che essi riuscissero intimamente a padroneggiare eventi così straordinari e a comprenderli. Fortunatamente i più dimenticano e solo qualcuno ricorda che cosa la guerra è stata veramente. In *The Saga of Anatahan* è la ragazza. Ma noi lo sappiamo soltanto alla fine, nella breve scena dell'aeroporto e sotto tale aspetto il personaggio ci sembra non sufficientemente preparato, improvvisamente mutato (prima tutto carne, poi tutto spirito). E proprio nella frettolosa impostazione di questo personaggio ci sembra che il film sia molto manchevole. Sorprendente è osservare come sotto la guida di un regista europeo gli attori giapponesi abbiano conquistato uno stile di recitazione che è caratteristicamente europeo, tutto basato sulle allusioni, sulle sospensioni, sul giuoco psicologico teso alla ricerca delle più impercettibili sfumature.

Dicevamo che l'accoppiamento dei due film presentati dal Giappone è rivelatore e istruttivo. In *Ugetsu Moganatari* gli attori recitano appunto in modo completamente diverso. La ricerca psicologica non costituisce una preoccupazione del regista, il quale si sforza essenzialmente di rendere chiaramente visibile attraverso il gesto e la mimica lo sviluppo della vicenda nei suoi elementi basilari e nei suoi aspetti più importanti, trascurando in un certo senso le reazioni intime dei personaggi alla vicenda. Il dramma di Genjuro, che vuole a tutti i costi raggiungere la ricchezza, e quello di Tobei, che vuole ad ogni modo diventare

un temuto uomo d'armi, sono veduti dall'esterno; ma precluso ci resta il mondo dei sentimenti di questi due individui. La psicologia è bandita. Quindi *Ugetsu Moganatari* assume il carattere di una grande sagra popolare, nella quale sono prevalenti i valori pittorici di per se stessi, senza alcuna intenzione e senza alcuna funzionalità. I valori pittorici, trattati con una sottigliezza che può arrivare fino all'esasperazione, sono impiegati da Josef von Sternberg in funzione prevalentemente psicologica. La giungla (vera o artificiale poco importa) di *The Saga of Anatahan* è veduta attraverso gli occhi dei personaggi, è un paesaggio inteso ad illuminare il loro stato d'animo, mentre le desolate campagne, i miseri villaggi, il lago nebbioso di *Ugetsu Moganatari* sono descritti con un desiderio ingenuo di oggettività.

Anche questo film diretto dal regista Kenji Mizoguchi parla degli orrori della guerra; ma in forma più immediata e più semplice. Per soddisfare il loro desiderio di ricchezza e di potenza, Genjuro e Tobei cadono nelle maglie della guerra civile che infesta il loro paese. Genjuro perde la sua compagna; Tobei, dopo averla abbandonata, la trova dedita alla prostituzione. I due uomini arrivano alla conclusione che il meglio è vivere nel villaggio natale, dedicandosi al lavoro e alla famiglia. Genjuro trova la continuità della sua esistenza nell'amore per il figlio ed è assistito nella sua opera di ricostruzione dal genio benigno della moglie scomparsa. Mentre il moralismo di Josef von Sternberg è di carattere intellettuale, quello di Kenji Mizoguchi è invece di carattere popolare: non bisogna affrontare l'avventura, ma starsene tranquilli là dove il destino ci ha collocati. È una morale che può essere accettata nel quadro di un racconto popolare e insieme favoloso, il quale voglia trovare la sua consistenza essenzialmente nei valori pittorici. E tale è infatti *Ugetsu Moganatari*, sebbene proprio da un punto di vista pittorico il suo stile appaia non di rado discordante: ora è essenzialmente realistico, come nelle scene del mercato e del villaggio; ora è favolosamente drammatico come nella bellissima scena della fuga sul lago; ora è di un pittoricismo nudamente descrittivo, come nelle scene campestri. I toni sono troppi e troppo diversi, né sono sostenuti da una vicenda che abbia un carattere fortemente unitario. Gli episodi, le diversioni, le parentesi si susseguono frequenti senza una vera giustificazione. Le due storie di Genjuro che cerca la ricchezza e di Tobei che cerca la potenza sono sostanzialmente diverse. E la morale del film arriva alla fine, proprio come una strofetta aggiunta in fondo ad una cantata popolare.

Noi confessiamo che, per la sua coerenza e per la sua unità di stile, abbiamo di gran lunga preferito a questo *Ugetsu Moganatari*



il film dello stesso Kenij Mizoguchi presentato lo scorso anno alla Mostra internazionale d'Arte cinematografica. *La vita di O-Haru donna galante*, che era un racconto lungo ma conseguente e retto da un interesse artistico fondamentale, quello di narrare appunto la vita di una donna galante. In questo secondo film la vicenda è troppo aggrovigliata e il moralismo è troppo banale, cioè non sostenuto da una adeguata indagine psicologica e umana e da una vera persuasione da parte del regista. Tutti sappiamo che la guerra è orribile; ma la soluzione non consiste nel ritornarsene, felici, sereni e ottimisti, a modellare ceramiche nel villaggio natio in compagnia di una moglie che è stata prostituta. Nel film di Kenij Mizoguchi questa conclusione arriva improvvisamente con una sorridente dolcezza idillica che non trova

una adeguata giustificazione sul piano poetico ed umana.

Dal punto di vista pittorico, pur considerata la varietà del suo stile, il film è veramente ammirevole. Il regista sa validamente servirsi di tutti i suggerimenti di una tradizione ricchissima ed originale; ma il suo lavoro raramente suscita una profonda commozione, rimane alla sua superficie con tutta la gradevolezza e la forza comunicativa che il pregio pittorico gli conferisce. Anche il giuoco degli attori rimane alla superficie: è equilibrato, espressivo, chiaro, ma esterno; cronistico e non poetico.

*Ugetsu Monogatari* è in fondo una leggenda popolare dell'antico Giappone e in questo suo carattere trova la sua vera giustificazione e fors'anche il suo successo.

GIOVANNI CALENDOLI

## IL MULINO

SOMMARIO DEL N° 21-22  
(luglio - agosto 1953)

- LUIGI PEDRAZZI: Documenti di giovani.  
FEDERICO MANCINI: Dall'America di Roosevelt all'America di Foster Dulles.  
FRANCESCO COMPAGNA: L'istruzione pubblica nel Mezzogiorno.  
VITTORIO DE CAPRARIIS: Lucien Febvre e i « Combats pour l'histoire ».  
NICOLA MATTEUCCI: Il mito dei primitivi (II).  
GORGIO GHEZZI: Benedetto Croce e il cinema come arte.  
GINO GIUGNI: La revisione critica del socialismo.

Completa il fascicolo un'ampia rassegna libraria

Direzione, redazione e amministrazione de « IL MULINO » Via Montebello 8b,  
Bologna, telefono 39-381, interno 55 - Casella Postale 570 - CC. 8/12926

Abbonamento annuo Lire 600 - Semestrale Lire 350 - Estero il doppio



## A. Zukor, pioniere del cinema

Siamo lieti di porgere ad Adolph Zukor, Fondatore e Presidente Generale della Paramount un caloroso benvenuto, sicuri di interpretare il sentimento di quanti vivono nel mondo del cinema e conoscono quindi il prezioso contributo di intelletto e di operosità, dato da Adolph Zukor, in cinquant'anni di lavoro al progresso della cinematografia.

L'illustre ospite che per la seconda volta è venuto in Italia in veste ufficiale, anche nel nostro Paese ha una larga notorietà: non si ignora difatti che egli per il primo capì l'importanza degli spettacoli cinematografici. Ancora giovanissimo intuì che le «immagini in movimento» avrebbero dato luogo a una delle più colossali industrie del mondo, ed egli pertanto organizzò e diresse le società che offrivano al pubblico gli spettacoli della nascente cinematografia. Dovunque viene riconosciuto questo suo grande merito e soprattutto, la sua larghezza di vedute nella organizzazione della produzione e del noleggio delle pellicole, e il coraggioso impulso dato da lui a questa forma di «divertimento» che contiene in sé fattori educativi e formativi di incalcolabile importanza. Oggi l'industria cinematografica impiega soltanto in America ben 250 mila persone, e alimenta altre industrie nel mondo attraverso miliardi e miliardi di dollari spesi per l'acquisizione di ogni tipo di merce o di servizio attinente alla cinematografia.

Definire Zukor un capitano di industria è troppo poco: si pensi piuttosto a un grande intelletto, aperto a tutte le correnti della modernità: a un ingegno poliedrico che procede di

pari passo con i tempi tanto vero che a ottant'anni di età egli lavora ancora con energia e ardore giovanili ed è ritenuto l'esperto più quotato e ascoltato degli Stati Uniti in materia cinematografica: e si pensi pure a un grande cuore che batte all'unisono con quello di milioni di uomini direttamente o indirettamente collegati al mondo del cinema.

La sua vita è quasi leggendaria: egli proveniva da un villaggio sperduto nella terra dei magiari e a sedici anni si trovò in America dove iniziò quel cammino dapprima difficile e duro e poi via via sempre più spedito e infine trionfale che doveva portarlo ai più alti fastigi della competenza, dell'autorità, della notorietà, del successo e alla fondazione di un ente industriale e artistico come la Paramount — la sua più bella e vitale creatura — nota e affermata in tutto il mondo per l'eccellenza della sua produzione.

Ottant'anni di vita, cinquant'anni di attività geniale, coraggiosa e industriosa, di studi, di ricerche, di realizzazioni, di affermazioni indiscusse, di decisivi orientamenti, di sicuri progressi, di conquiste durature e tutto questo ottenuto con la calma fermezza che non esclude l'audacia e staremmo per dire, la temerità: ma si può dire di lui che l'audacia era guidata da un calcolo ben preciso, che sfuggiva a chi non fosse dotato del suo forte potere di intuizione e della sua infallibile esperienza.

In occasione del suo ottantesimo compleanno i più cospicui rappresentanti del mondo cinematografico americano riuniti intorno a lui, gli conferirono il titolo di «Mister Cinema»



e dissero inoltre, riferendosi alle iniziali del suo nome, che egli conosceva il cinema dall'A alla Z. Questo è l'encomio più solenne e significativo che si possa tributare a un uomo perché decretato da gente che sa quello che dice: e questo è il concetto che si ha di lui anche in Italia dove il cinema vanta illustri registi, produttori ed attori: e pertanto il giudizio italiano deriva da una profonda convinzione, da una esatta valutazione

dell'uomo che tutti sovrasta e dal sincero riconoscimento di un merito acquisito attraverso il lavoro e diciamo pure, la lotta di ogni giorno; e infine da un'ammirazione schietta, sincera, devota, diremmo filiale, perché Adolph Zukor, se è il Fondatore della Paramount è anche il padre spirituale della cinematografia. Si afferma che la storia della cinematografia è la stessa storia della sua vita.

\*

## CINEMA CIVILE

(Continuazione da pagina 160)

jolie, la p'tite Lilie». Cavalcanti ha fatto un balletto, in cui l'ironia echeggia il dolore: affascinante balletto, popolare e raffinato, cui Catherine Hessling presta il suo ovale, la sua morbida struttura, e le sue movenze di bambola.

Torna Catherine Hessling, ispiratrice, ne *La Petite Marchande P'allumettes* del marito Jean Renoir. Nel '27 i criteri estetici di Renoir erano vicini a quelli di Cavalcanti, e la cerinaia di Andersen somiglia a Lilie, è povera e triste anche lei, ha fame persino nel sogno. Si abbandona nella zona della fantasia, fugge in un mondo stilizzato, su sfondi di carta lucida, tra soldatini vestiti per l'operetta. E' bianco, il visetto della cerinaia, e bianche sono le nuvole e la neve, una luce candida inonda le immagini, e candida è la favola di Renoir: raccontata in punta di piedi, su un ritmo vertiginoso, perché la fanciulla affranta è inseguita dalla morte, spaventoso cavaliere nero. Il capitolo della cerinaia si iscrive, con la sua trasfigurante commozione, nella doviziosa avventura poetica di Renoir.

L'avanguardia si volge al documentario, con *La Zone* (1928) in cui Georges Lacombe osserva i cenci aiuoli parigini: cortometraggio pittoresco, vivace, e tenuto in una stretta unità figurativa. L'impegno degli intellettuali tocca il suo apice ne *L'Age d'or*, del '30, che può considerarsi a questo riguardo opera conclusiva. Bunuel, attraverso lo smalto argenteo della fotografia e la vibrante scansione del ritmo, ha fatto dell'allusione difficile materia di canto. *Pervade L'Age d'or* una superba sicurezza vitale, un umore violento e sincero.

In uno stile affatto opposto è concepito *Gardiens de phare*, che Jean Grémillon girò nel 1929. Mentre era con la fidanzata sulla spiaggia, l'uomo del faro è stato addentato da un cane. Quasi solo nella torre che rota senza mai fermarsi, presente e poi avverte che il male irresistibile lo prende. Tema aspro, sgradevole. I personaggi sono due o tre, fanno da sfondo le pareti levigate della torre, la roccia e il mare. Un altro artista avrebbe affollato d'allucinazioni l'atroce attesa del morituro. Grémillon s'è attenuto a una inflessibile castità espressiva. Il dramma tuttavia contiene una virile emozione. Potente e lineare, *Gardiens de phare* merita d'esser definito un classico: non per nulla, del resto, lo scenario è stato scritto da Feyder.

E finalmente, di René Clair, abbiamo riveduto *Le Voyage Imaginaire* e *Les Deux Timides*, e una volta ancora l'arte sorridente e sapiente di Clair ci ha ricordato il senso del cinema francese: la civiltà del cinema francese.

MARCELLO CLEMENTE



# L'AMORE NEL FILM

(divagazioni di TITO GUERRINI)

## II

In «*Limelight*» (1951) Chaplin si preoccupa di insistere, ogni volta che gli capita, sul «miracolo dell'esistenza» e sul coraggio di vivere, definendo la vita «altrettanto inevitabile che la morte». Orbene, non credo sia molto difficile scoprire come la «vita» per Chaplin s'identifichi con «l'amore», nel suo più ampio significato, fino alle conseguenze ultime: dato anche che egli, in tutti i suoi film, dal 1913 ad oggi, non ha fatto che ripetere questo, sia con maggiore che con minor vigore e intensità. Non che l'amore rappresenti «tutto», in Chaplin: certo è che, della sua complessa personalità, è questo l'aspetto sostanziale. E se di filosofia si può parlare, per Chaplin, s'ha da parlare anzitutto di una «filosofia sentimentale», «umanitaria» ed «umana». In questo senso si può anche dire che la strada percorsa da Chaplin alla ricerca della verità è strettamente parallela a quella di tutte le altre creature.

In «*The vagabond*» (1916) Chaplin rimane solo, patetico Charlot, accanto al carrozzone ormai vuoto, piangendo la donna perduta. In «*The Immigrant*» (1917) giunge a infilarle la mano in tasca per mettervi dei soldi, concludendo la sua vicenda umana nell'agenzia matrimoniale. Nessun atteggiamento, anche minimo, degli innamorati viene trascurato da Chaplin: il quale, in un clima siffatto, mostra di sentirsi veramente a suo agio.

«*The Kid*» (1921) vuol essere la dimostrazione, attraverso dati lirico-patetici, di un univoco cammino neitermini d'una avventura amorosa che s'identifica in molti tratti con la stessa avventura terrena. Ma è con «*The Gold Rush*» (1925) che Chaplin riesce ad esprimere appieno la sua concezione poetica ed umana, specie attraverso le amare pensosità del suo personaggio quando, la notte di Natale, rientra nella capanna vuota. E lì ti improvvisa la famosa «danza dei panini», e poi — chiuso in una gelida solitudine — si accosta alla finestra per ascoltare meglio i canti di Natale che salgono dalla taverna. Espressioni queste del cinema muto che solo a Charles Chaplin era consentito forse esprimere con altrettale franchezza e spontaneità, rifuggendo da ogni sospetto d'artificio nel senso di realizzare

un'immagine che non s'identifichi con lo stesso ritmo della vita.

«*The Circus*» (1928) e, più tardi, nel 1931, «*City Lights*», ci danno ancora una volta il punto per il quale il vagabondo Charlot è un personaggio tanto desolatamente solo, in un mondo ostile, che questa sua solitudine (anche amorosa, in quanto dettata dall'incomprensione) assume veritiero carattere di «angoscia» universale, di un male che colpisce tutti, indifferentemente. Male, comunque, che Chaplin sa trasformare in bene: è, questo, nello stesso attuarsi del male, nel suo vivere a sempiterno contatto col cuore umano, laddove i confini sono debitamente sfumati, labili e patetici come il miracolo di ogni esistenza. Così è che l'«Amore» di Chaplin ha da essere scritto con la *a* maiuscola, infinitamente e indefinitamente partecipe delle gioie e delle pene delle creature. Anche se gli interessi chapliniani vanno spesso ben oltre l'accezione dell'amore inteso come mero fatto sentimentale, è da simile premessa che la sua poetica si diparte, acquistando vigoria e significati. Lo stesso Chaplin del resto, per la sua satira di Hitler in «*The Great Dictator*» (1940), non ha potuto fare a meno di bilanciarlo con la creazione dello charlottiano personaggio del piccolo e indifeso barbiere ebreo.

E allora cerchiamo di vederlo un po' meglio questo Charlot sentimentale, cerchiamo di coglierne gli atteggiamenti e l'intimo segreto.

Chaplin è un artista e come tale riesce a cogliere, anche nel fatto sentimentale, i motivi nascosti che lo sommuovono, vale a dire la sua apparente contraddittorietà, le ragioni per cui — attraverso l'esposizione di tutta una gamma dei più «vari» sentimenti umani — esso riesce veramente ad imporsi come «specchio» della coscienza universale.

Charlot, in definitiva, non consente mai alla donna di entrare nell'intimità del suo spirito più di quanto egli stesso, nel contempo, non vi si addentri, scoprendo — in virtù dell'amore così inteso ed espresso — problemi fondamentali (da risolvere in chiave al tempo stesso umoristica lirica e drammatica) per l'umana coscienza. Ben è chiaro, di qui, come Chaplin tenda a stabilire un armonico equilibrio, un perfetto parallelo



tra i due sessi, nel momento stesso in cui — implicitamente — afferma la superiorità della propria personale individualità. E' un meccanismo dal quale non si sfugge, l'unico che in tutti i tempi abbia regolato il cuore delle creature: di questa disinteressata (e insieme appassionata) osservazione della realtà, Charles Chaplin ha il merito — oggi — di averci offerto la soluzione poetica.

Soluzione che, integra, possiamo ritrovare (e forse con più chiara verosimiglianza, dato l'ausilio di un « parlato » che nulla tralascia — contro ogni convenzione — pur di dire fino in fondo quel ch'ha da dire) nel più recente film di Chaplin, « Limelight ».

Chaplin non ha da dire qui, io credo, nulla che non abbia già detto: nondimeno si preoccupa di ripeterlo con tale intensità da far rimanere esterrefatti. Il personaggio di Terry — la « rivelazione » Claire Bloom — gli serve, in identica misura di quello di Calvero, per costruire le premesse e le solu-

zioni di un « poema amoroso » che va ben al di là della « tragedia della giovinezza e della vecchiaia », come alcuni hanno detto. L'amore, come Chaplin lo intende, non ha età: esso riesce veramente a comprendere l'esistenza di un uomo e, perché no?, di generazioni. E' come se l'uomo di oggi fosse impegnato a mantenere il fuoco sacro di una « dolce-parola » trasmessagli dai suoi padri. Misticismo, forse, ma tutt'altro che in senso astratto.

Così è che le immagini (alcune volte problematiche, altre addirittura vuote, altre volte infine non totalmente significative) dell'amore nel film, si sono rivestite, per l'occasione, di luce e calore. Hanno scoperto, in quello stesso amore divenuto « terrena » ed « eterna » trasfigurazione poetica, la dolcezza della loro « condanna » ad esistere.

TITO GUERRINI

FINE



**EDIZIONI**



**FILMCRITICA**

Allo scopo di concretare maggiormente l'intento perseguito dalla nostra rivista, di inserire il problema particolare del cinema in quello più generale della cultura e del costume, è nostro disegno proseguire e ulteriormente potenziare le iniziative editoriali già prese, di cui qui sotto segnaliamo il piano di recente e di prossima attuazione.

**COLLEZIONE  
DELLO SPETTACOLO**

Saggi critici e statistici  
sul cinema e sul teatro

**Film 1952**

di Giovanni Calendoli

*Di imminente pubblicazione:*

**Film 1953**

di Giovanni Calendoli

**Cinema e altre cose**

(titolo provvisorio)

di Nicola Chiarletta

*In preparazione:*

**Teatro 1953**

di Giovanni Calendoli

e un volume di Umberto Barbaro  
ed un altro di Galvano Della Volpe

**COLLEZIONE DI TESTI  
E SCENEGGIATURE**

Presentazione dei film di maggior interesse  
artistico e di più sentito impegno umano

**L'asso nella manica**

di Billy Wilder  
(esaurito)

**Viva Zapata**

di John Steinbeck e Elia Kazan

**Luci della ribalta**

di Charles Chaplin

**Diario di un Curato di campagna**

di Robert Bresson

**Febbre di vivere**

di Claudio Gora

*Di prossima pubblicazione:*

**Neorealismo**

a cura di Umberto Barbaro  
e Edoardo Bruno

**QUADERNI DI CRITICA CINEMATOGRAFICA  
Cinema dell'intelligenza**

a cura di Alfredo di Laura

**Film e cultura**

Voll. I, II, III, IV

*In preparazione:*

**La musica e il film**

Questo volume sarà inviato in omaggio a tutti gli abbonati 1952-53

**DISTRIBUZIONE EDIZIONI DELL'ATENEIO**



RAF VALLONE  
SIMONE SIGNORET

in un film di  
MARCEL CARNÈ

## TERESA RAQUIN

con

JACQUES DUBY  
ROLAND LESAFFRE  
SYLVIE

MARIA PIA CASILIO  
NERIO BERNARDI

Una coproduzione Franco-Italiana  
PARIS FILM PRODUCTION-LUX FILM ROMA

distribuzione

**LUX FILM**



« LEONE D'ARGENTO » alla  
XIV Mostra Cinematografica  
di Venezia