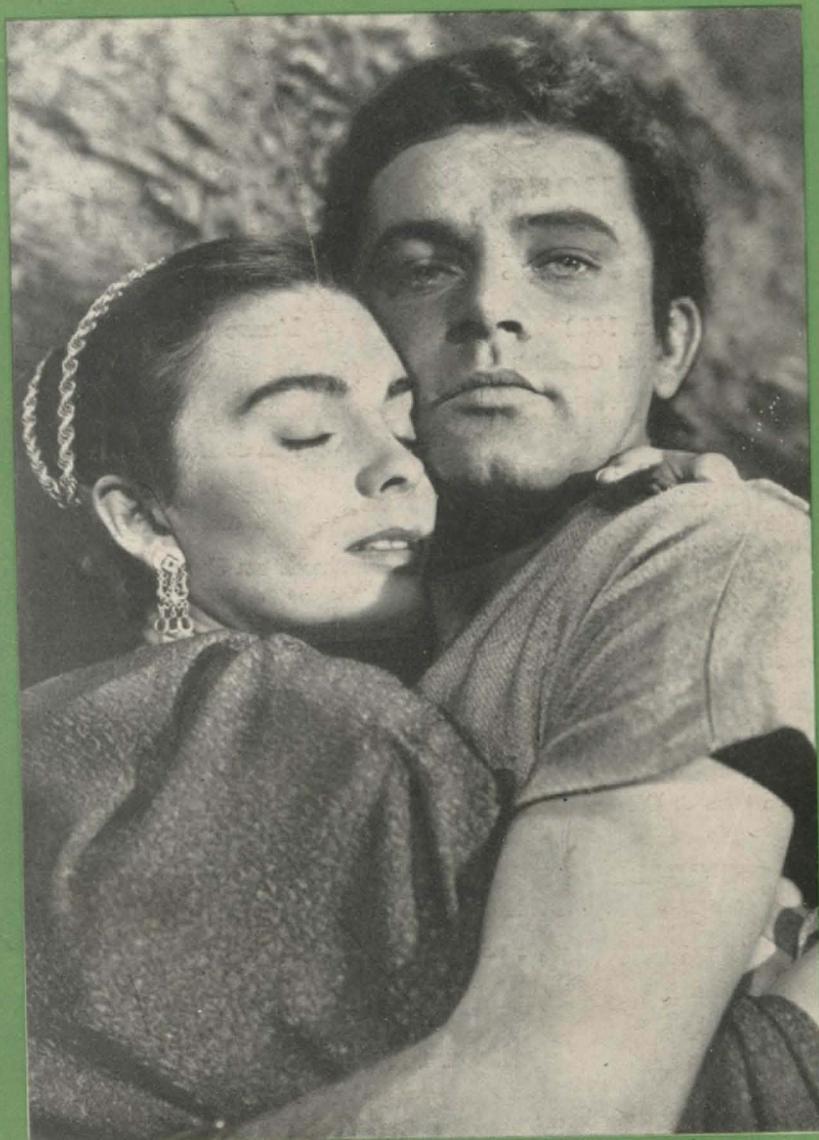


FILMCRITICA



“La Tunica”, è il primo film girato in CinemaScope

Numero 30



Lire 150

AMENGUAL - AMIRANTE - BARBARO - BRUNO - CIARLETTA
GIANI - LONGANESI - MASTROLILLI - RONDI

EDIZIONI



FILMCRTICA

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 teatro

Scritti d'occasione
di Nicola Ciarletta

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'ATENEO

Sommario

<i>Un'invenzione in ritardo</i>	e. b.	199
La crisi del cinema italiano		
1) <i>La legge 1949 non è stata applicata</i>	Gian Luigi Rondi	201
<i>Sviluppo del cinema ungherese</i>	Umberto Barbaro	203
<i>Il mito di Tristano e Isotta nel cinema</i>	Barthelemy Amengual	209
<i>Lo spettacolo del secolo</i>	Luigi Amirante	217
<i>Il cinema, la moda, l'eleganza e la noia</i>	Renato Giani	221
Note e corsivi		
<i>Sorprendere la realtà</i>	Leo Longanesi	228
<i>Cinema: arte figurativa</i>	Nicola Ciarletta	229
<i>Un film su Eisenstein</i>	John Minchinton	233
Lettera dagli Stati Uniti		
<i>Tre dimensioni e no</i>	Enzo Mastrolilli	236
Documentazioni		
<i>El, un film di Bunuel</i>	Ado Kirou	238
L'Antiaccademia		
<i>Ma le muse restano nove</i>	Giorgio Fontanelli	241
Schede critiche		
<i>I Vinti, Torna piccola Sheba</i>	Edoardo Bruno	244



In copertina: Jean Simmons, Richard Burton sono assieme a Victor Mature gli interpreti del più spettacolare film dell'anno « La tunica », il primo girato in CinemaScope (Technicolor) e diretto da Henry Koster (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 Zuñiga, 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 - Filmeritica è iscritta al n. 1803 del Registro Stampa in data 18-10-1950 - Distribuzione Nazionale Saise - La Rivista è in vendita a *Parigi:* Librairie de la Fontaine, Librairie de la Hune, Librairie de la Sorbonne; a *New York:* Gotham Book mart; a *Chicago:* University of Chicago Bookstore; a *Hollywood:* Universal New Company; a *Bruxelles:* Librairie de l'Enseignement; a *Helsinki:* Akateeminen Kirjakauppa; a *Londra:* International Bookshop.

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

UN'INVENZIONE IN RITARDO

Se si dovesse riscrivere oggi una storia delle invenzioni, parlando di cinema e di televisione, non vi pare che la cosa potrebbe accennarsi a questo modo? Prima, nel tempo, c'era uno strumento magico — la televisione — che trasmetteva immediatamente le immagini riprese, permetteva di rappresentare nell'aria racconti e romanzi sceneggiati; poi, qualcuno suggerì che era un peccato che quelle immagini andassero perdute, che era un peccato che di quelle rappresentazioni, di quelle cronache, di quegli spettacoli, se ne perdesse così rapidamente la traccia; e come le musiche, uscite dai concerti, o i canti dei tenori famosi, potevano esser conservate nei dischi, così quel qualcuno pensò di fermare, arrestare nello spazio quegli attimi fugaci, dare tempo e ricordi a quelle ombre: e nacque il film.

Il cinema, in fondo, non è che una televisione perfezionata, non è che la registrazione di uno spettacolo, una conservazione di racconti e poesie, cronaca di tutto quello che la televisione può trasmettere, cioè della vita.

Questa, se si vuol credere all'apologo, l'origine dell'invenzione.

Che senso ha oggi la televisione? Ci si arrabatta, per fare dei telegiornali d'attualità, ma si dimentica che i fatti non accadono tutti a orario fisso e che, poniamo, alle tredici, molto probabilmente Pella mangerà, Franco farà un pisolino e il cardinale Schuster leggerà l'*Osservatore Romano*. Tutto qua. E allora, qualche buontempone penserà che meglio della registrazione diretta sarà il riprendere le varie personalità con una Arriflex qualsiasi o addirittura servirsi di una qualunque cineattualità. Ci si affaticherà ad allestire uno spettacolo dignitoso, sudando sette camice per via dei cambi dei piani fatti mentre l'attore

starà recitando e poi se, putacaso, si dovesse fare un bis, non si potrà fare a meno di ricorrere alla ripresa in film, come un normale spettacolo cinematografico. Resteranno i vantaggi di ritrasmettere, seduta stante, partite di calcio o spettacoli teatrali; ovvero di far giungere, alla già impigrita gente, il cinema in casa, la rivista, lo sport. E sarà molto bello e comodo tutto questo. Ma allora avremo ridato alla televisione il suo giusto posto, quello cioè di un semplice ritrasmettitore (una specie di giradischi) che non potrà fare a meno del cinema e del teatro. Niente altro che un'invenzione che riguarda l'esercente del cinema, non la critica.

e. b.



« Bambina seduta » di Omiccioli

1) La legge 1949 non è stata applicata

di

GIAN LUIGI RONDI

Nell'inverno del 1949 il cinema italiano sembrò arrivato a un punto morto. Come braccianti privi di lavoro, attrici e registi scesero in piazza gridando: « Abbiamo fame! ». E non aveva importanza che quelle stesse attrici e quegli stessi registi, per scendere in piazza, avessero abbandonato all'angolo della strada qualche lussuosa fuoriserie: l'industria cinematografica italiana, in quei giorni, era davvero in crisi. Gli stabilimenti erano vuoti, gli schermi accoglievano solo film stranieri. Gli Enti cinematografici di Stato (*Luce*, *Enic*, *Cinecittà*) non funzionavano nemmeno sulla carta. Verso la fine dell'anno venne la nuova legge, quella che fu iscritta sulla Gazzetta Ufficiale con il nome: « Legge 30 dicembre 1949 per la cinematografia ». Si occupava soprattutto dei sistemi per difendere la produzione nazionale, aumentava le sovvenzioni ai produttori di lunghi e corti metraggi, favoriva gli esercenti, garantiva lo spettacolo italiano dall'invadenza straniera.

La legge doveva durare cinque anni, ma oggi, a quattro anni giusti giusti dalla sua entrata in vigore, la situazione è tale che da tutte le parti se ne richiede a gran voce la modifica. Perché? Perché la legge, nata per favorire il cinema italiano (da un punto di vista produttivo) lo ha favorito a tal segno che oggi tutto sembra compromesso per eccesso anziché per difetto. Non c'erano film italiani in lavorazione nel lontano inverno '49; oggi, tirando le somme del '53, ne avremo quasi 150. E la superproduzione, è noto, diventa un pericolo gravissimo quando deve sfogarsi su un mercato modesto come il nostro. Cosa è accaduto, infatti? Che producendosi troppi film, per ovviare alle necessità di un mercato troppo saturo, si sono dovuti produrre film di poca spesa, film mediocri, con il risultato che più il numero dei film aumentava e più ne diminuiva la qualità.

E questo con proporzioni vertiginose, quasi geometriche, da due anni a questa parte. E questo mentre una società cinematografica creata dallo Stato per sostenere l'arte del film, la *Cines*, si affiancava sempre più alla produzione mediocre. E' questo mentre un grande Ente parastatale di produzione e noleggio, come l'*Enic*, si rivelava via via sempre meno all'altezza non solo dei suoi compiti, ma della sua complessa, attrezzatissima e mastodontica mole industriale. E questo quando un Ente di Stato come il *Luce*, approvato dal Senato perchè tornasse a produrre per lo Stato documentari e cortometraggi e per l'intera nazione un settimanale cinematografico di attualità, garantito nella sua imparzialità dall'imparzialità stessa dello Stato, non riusciva in due anni a trovare il tempo per essere approvato anche alla Camera. E questo quando un altro Ente statale, come *Cinecittà*, denunciava nel bilancio annuale un attivo di 500.000 lire nonostante l'immenso capitale immobilizzato nei suoi teatri di posa e nelle sue attrezzature tecniche. Qualcosa, quindi, non va nel cinema italiano. Una crisi di duplice natura ne mina alle basi l'edificio. Da una parte c'è una superproduzione che nuoce non solo all'arte del film,

ma all'industria del cinema, dall'altra c'è una carenza di interessi, di vigilanza, di impegni che minaccia di far naufragare tutto l'apparato cinematografico statale e parastatale.

Quali sono, nell'uno e nell'altro campo, le cause mediate e immediate di una simile situazione? Più in là tenteremo un'indagine esauriente ed accurata, ma per ora, fermandoci un momento sull'eccesso di produzione la causa prima che l'evidenza subito ci suggerisce sembra possa trovarsi nell'applicazione della legge 1949 e più precisamente di quell'articolo con cui si prevede un premio suppletivo a quello normale del 10% per tutti quei film ritenuti dotati « di particolari meriti artistici ».

E' stata l'inesatta applicazione di questo articolo da parte del Comitato Tecnico per la Cinematografia che, nel giro di pochi anni, ha favorito la superproduzione con la conseguente diminuzione dei valori artistici del film italiano. Come risulta anche dai lavori preparatori della legge, le due Camere si fecero convincere ad aumentare le sovvenzioni governative già previste dalla legge del 1946 solo perchè venne spiegato che il cinema italiano aveva nel dopoguerra tenuto alto il nome dell'Italia all'estero, si era imposto ovunque come arte, era riuscito ad essere una delle più alte manifestazioni culturali del nostro paese. A questo cinema il Legislatore voleva attribuito l'aiuto dello Stato, per questo cinema le Camere consentirono gli aumenti tanto ostinatamente negati dai competenti dicasteri finanziari. A ben altro cinema, invece, andarono queste sovvenzioni concesse con tanta preoccupazione e, diciamolo pure, con così insolito rispetto per l'arte del film. Si disse, agli inizi, che l'industria cinematografica italiana era in crisi e si mise perciò al Comitato Tecnico una certa larghezza nell'applicazione della legge, proprio in vista di quella situazione precaria e contingente del nostro cinema. Ma le leggi, si sa, non debbono mai essere liberamente interpretate se si desidera un giorno tornare alla loro interpretazione letterale. Volutamente fraintesa una volta, la legge del '49, per quello che riguarda la suppletiva sovvenzione ai film di particolare meriti artistici, non fu mai più applicata alla lettera, secondo le intenzioni non solo del Legislatore, ma di quanti concorsero a forgiarla nelle Commissioni preparatorie. E i risultati li conosciamo tutti. Non scenderemo nei dettagli, non faremo nomi: i titoli dei film che hanno avuto il premio suppletivo sono noti a tutti; almeno al 90% di questi non possono essere riconosciuti i « particolari meriti artistici » pretesi dalla legge. E in pochi anni la produzione italiana ha raggiunto quote vertiginose, mentre in modo altrettanto vertiginoso decadeva la sua qualità. E questo è logico perchè un produttore che vede sovvenzionato dallo Stato *con il massimo premio* un film mediocre e di poca spesa non sarà certo spinto a produrre uno migliore con maggiore spesa, soprattutto se, con il perdurare di una tale situazione aumentando il numero dei film, il mercato rende sempre meno e, per guadagnare, occorre diminuire le spese.

Sarebbe bastata una migliore applicazione della legge e tutto questo non sarebbe accaduto. Ma oggi è troppo tardi per tornare indietro e il male va sanato alla radice. Si è iniziato il perfezionamento degli articoli di legge che riguardano i cortometraggi; è augurabile che si giunga presto anche a una revisione totale di quegli articoli che riguardano i lungometraggi.

In attesa, naturalmente che si ponga mano anche a tutti quei problemi cui abbiamo più avanti accennato e che, se irrisolti, continueranno a pesare, in modo sempre più negativo sulle possibilità di sviluppo del cinema italiano.

(continua)

GIAN LUIGI RONDI

Il mito di Tristano e Isotta nel cinema

di

BARTHELEMY AMENGUAL

I

Il saggio che segue presenta un carattere abbastanza imbarazzante: dipende dal notevole libro che Denis de Rougemont pubblicò nel 1939 col titolo « L'amore e l'occidente ». Non esisterebbe senza di esso. Costituisce una specie di parafrasi a qualche capitolo di questo libro e tenta in particolare maniera di chiarire nel dominio del cinema certe intuizioni, certe proposizioni che l'autore ha appena abbozzato.

Il campo di questo lavoro è dunque assai limitato: senza tentare di discutere le tesi del Rougemont, mi propongo di utilizzare le conclusioni come di una chiave, di un *rivelatore* particolarmente efficace, grazie al quale diversi aspetti del cinema si troveranno originalmente svelati.

Qual'è la tesi del Rougemont? Partirò come lui da un breve riassunto del « Romanzo di Tristano e Isotta ». Ricorderò che questa leggenda nata nel cuore del Medioevo brettone è stata trascritta in poesia al principio del XII secolo e in seguito anche in prosa. Ne restano cinque versioni « originali ». Joseph Bédier ha stabilito un « rapporto » tra queste cinque versioni. Il riassunto del romanzo sarà utile per apprezzare la finezza e la ricchezza della trasposizione moderna del racconto che Jean Cocteau ha realizzato.

Un'antica melodia

In quei tempi regnava in Cornovaglia un re potente chiamato Marco. La sua sposa, Biancofiore, morì dando alla luce un figlio. E poiché il bimbo era nato sotto il segno della tristezza fu chiamato Tristano. Dopo che Gouvenal, il suo maestro, ebbe completato l'educazione del fanciullo, partirono assieme in cerca di avventure in terra straniera dove Tristano, il giovane e perfetto cavaliere servirà il re Marco.

Egli liberò la terra del re d'Irlanda dall'antico Tributo di cento giovinetti e di cento fanciulle che pesava sulla regione per opera di un cavaliere dalla statura gigantesca chiamato Modholt; il gigante fu sconfitto e ucciso dal giovane eroe.

Ma Tristano rimase ferito da una spada avvelenata. S'imbarcò col suo fedele compagno, suonò l'arpa sul mare, venne ospitato dal re d'Irlanda.

Qui Tristano combattè ancora e uccise il drago; e fu la bella Isotta, detta la Bionda, esperta di medicina, che lo salvò da morte. Tuttavia ella era la nipote di Morholt, il gigante che l'eroe aveva ucciso.

La fanciulla inoltre era quella stessa Isotta che Tristano doveva condurre al re Marco come sposa.

La regina d'Irlanda aveva preparato una potente bevanda o filtro di amore dedicato al re ed alla sua sposa; accadde che Tristano fu preso dalla sete mentre viaggiava sul mare. Domandò allora da bere e Brandana, l'ancella di Isotta, porse al giovane il filtro d'amore e così pure alla fanciulla.

La colpa venne così consumata.

Ma Tristano che era legato al re dalla missione affidatagli gli condusse Isotta come sposa, malgrado il loro tradimento. (Il testo più antico limita l'efficacia del filtro a soli tre anni). Ma non era facile dissimulare gli effetti del filtro.

Brandana si sostituisce a Isotta la sera delle nozze. Ma il giorno dopo i servi la uccisero nella foresta, perchè colpevole di conoscere il segreto degli amanti.

Tuttavia i baroni traditori denunziarono l'amore di Tristano e Isotta. I due amanti si servirono di ogni inganno per incontrarsi. Ma furono sorpresi e Isotta fu condannata a vivere tra i lebbrosi, Tristano a morte.

Fuggiti, andarono a vivere lontano una vita « aspra e dura » per tre anni, nel cuore di una foresta.

Un giorno Marco li sorprese addormentati. Ma Tristano aveva deposta una spada snudata tra i loro due corpi.

Questo simbolo di castità sconvolse lo spirito del re che sostituisce la sua spada a quella di Tristano.

(Alcune versioni riportano che Marco mettesse invece il suo guanto sul viso di Isotta per proteggerla dal sole).

Passati tre anni il potere del filtro magico si esaurì. Isotta rimpianse la corte, Tristano si pentì del fallo commesso.

Ritornano alla reggia. Il re Marco li perdona. Ma Isotta domanda a Tristano di restare fino a quando ella non sarà ben sicura dell'amore del marito.

Nella foresta si incontrano clandestinamente parecchie volte.

I baroni vegliano.

Un giudizio di Dio « truccato » discolpa Isotta. Tristano è trasportato altrove dalle sue avventure cavalleresche. Egli suppone che la regina l'abbia ormai dimenticato.

Decide di sposare, al di là dei mari, la sorella del suo nuovo amico, Kaherdin, una fanciulla nota per la sua grazia e bellezza il cui nome è Isotta « dalle bianche mani ».

Ma la lascerà intatta.

Afflitto da una ferita velonosa si trova in punto di morte. Il prode Tristano si rivolge ancora una volta a Isotta la Bionda, l'unica persona al mondo che lo possa salvare. Ed attende sulla banchina l'arrivo della nave che gli dovrà portare l'amore e la guarigione.

I due amanti malgrado se stessi avevano stabilito tra di loro un segno di riconoscimento: la vela bianca avrebbe indicato la presenza di Isotta sulla nave.

Ma la sposa di Tristano, la gelosa Isotta dalle bianche mani, decide di vendicarsi.

Ordina ad un fanciullo di starsene in riva al mare per segnalare l'arrivo della nave e per riferire al tempo opportuno che l'imbarcazione avanza con la vela nera.

Al che Tristano crede che Isotta non sia sulla nave: e si lascia ricadere sul giaciglio aspettando la morte.

E quando Isotta sbarca, sente che le campane emettono funebri rintocchi. Suonavano per Tristano, morto da qualche istante.

Isotta si sdraia accanto a lui e attende la morte.

(Questo riassunto è pressapoco ricopiato da quello di Pierre Champion. Introduzione alla sua traduzione del romanzo di Tristano. Edizione Cluny).

Gli ostacoli necessari

Il Rougemont in questo racconto rileva alcuni enigmi contraddittori tra di loro.

1) Tristano è fisicamente superiore ai suoi avversari.

I costumi del tempo, e in particolare il torneo, il cui premio è la donna contesa tra i vari pretendenti, gli permetteva di prendere Isotta per sè e di compiere il loro destino.

Perchè non approfitta di questo vantaggio?

2) A quale scopo Tristano aveva posta la spada di castità tra sè e la donna se il peccato era già stato consumato?

Essi d'altronde non sospettavano minimamente che il Re li potesse trovare; e d'altra parte non si erano ancora pentiti.

3) Perchè Tristano riporta Isotta dal Re anche nella versione in cui l'azione del filtro si prolunga per più di tre anni?

Egli, liberando Isotta dal drago, l'aveva conquistata con tutti i diritti, come sottolinea il Thomas.

Perchè promettono di rivedersi proprio nel momento in cui si lasciano?

Perchè, più tardi, Tristano si allontana quando si incontrano nella foresta?

Perchè Isotta domanda il giudizio di Dio? Ella ne uscirà innocente soltanto grazie ad un inganno ordito all'ultimo istante e dunque ella, nel momento in cui l'aveva chiesto, non poteva contarvi.

4) Dopo questo giudizio la regina è riconosciuta innocente. Così pure Tristano. E allora perchè non ritorna presso il re e Isotta?

5) Perchè il filtro destinato agli sposi era efficace solo per tre anni?

6) Perchè Tristano si sposa senza amore e senza intenzione di soddisfare i suoi desideri (poichè i suoi sensi risvegliati gli procurano in seguito delle forti sofferenze)?

7) Perchè i poeti del XIII secolo così rigorosi quando l'onore, la fedeltà al sovrano, la fede religiosa sono in gioco, esaltano tuttavia Tristano come il perfetto cavaliere?

Occorrerebbe troppo tempo per riprendere una per una questa contraddizioni, così come effettivamente meritano.

Ma dopo una stringata analisi ecco le conclusioni che ne trae il Rougemont: nel racconto i due amanti, ed in particolar modo Tristano, si comportano come dei veri e propri romanzieri, si ingegnano a rendere complicate le loro azioni. Il loro amore deve essere vissuto come un romanzo. Per ottenere ciò accumulano gli ostacoli: ogni volta che si presenta loro una qualche difficoltà per quanto questa non sia insormontabile essi rinunciano ad affrontarla. « Si può dire che essi non perdano una sola occasione per separarsi ». Quando mancano gli ostacoli li inventano: la spada, l'allontanamento, il matrimonio di Tristano, la castità non necessaria.

A quale scopo questi ostacoli?

Perchè essi non vogliono calmarsi, placare la loro sete: essi vogliono bruciarsi. Il desiderio di sentirsi vivere il più interessamente possibile, di vivere oltre il limite di se stessi fino al parossismo, li conduce a ferirsi senza tregua e a compiacersi del loro stesso male.

Poichè il filtro che è l'alibi della loro passione li aveva resi schiavi l'uno dell'altra, essi sprofondano fremendo nel loro amore, dell'Amore « amore che per forza mi incatena ».

Il Rougemont sostiene che i due non si siano effettivamente amati. Cita, per convalidare la sua tesi, quella frase di Isotta: « Egli non m'ama nè io l'amo ».

Ognuno dei due non è che l'oggetto, il pretesto, la causa del bruciante egoismo dell'altro.

Superati così il bene e il male, i due amanti corrono verso il coronamento del loro estatico desiderio, verso l'ostacolo supremo, e la definitiva liberazione, verso la morte.

« Messere » canta il trovatore « vi piaccia ascoltare un bel racconto d'amore e di morte »; e il Tristano di Wagner si domanda: « Per quale destino sono nato? L'antica melodia me lo ricanta: per desiderare di morire, per morire di desiderio ».

L'amore fu una religione

Ma per quale ragione questa passione disperata e catastrofica che gli amanti hanno bevuto con il filtro (« hanno bevuto la loro distruzione e la loro morte » dice il romanzo) si venne a conoscere per la prima volta alla metà del XII secolo?

Il Rougemont a questo proposito fa osservare che il romanzo di Tristano è contemporaneo della poesia *cortese*, questa poesia dei paesi di lingua d'oc e dei tornei d'amore, che tramite i trovatori brillò su tutta l'Europa. Fin dall'XI secolo i trovatori cantano nei loro poemi a schema fisso e di una estetica assai raffinata, la loro dama, una donna inaccessibile, alla quale hanno giurato fedeltà, che dice sempre di no, che propone senza tregua nuovi ostacoli, nuove prove di eroismo, che è causa di una sofferenza infinita e preziosa. Essi esaltano un amore infelice, contrariato, impossibile, platonico. E' a questo punto che il Rougemont avanza la sua ipotesi più ardita. La retorica della poesia cortese, egli dice, non fa che riprendere, trasmettere

IL PIU' COMICO SPETTACOLO DEL MONDO

TOTÒ 3D A COLORI



Regia: Mario Mattoli; Interpreti: Totò, Marc Lawrence, May Britt, Franca Faldini, Tania Weber, Mario Castellani ecc.;
Tecnico delle 3D: Karl Struss; Produzione: Rosa Film; Distribuzione: Paramount



IL MATRIMONIO di Antonio Petrucci



Prosegue a Cinecittà la lavorazione del film « Il matrimonio » diretto da Antonio Petrucci per la produzione Film Cestellazione-Zebra Film con Vittorio De Sica, Silvana Pampanini, Alberto Sordi, Valentina Cortese, Ave Ninchi, Carletto Sposito, Guglielmo Barnabò, Franco Scandurra, Pina Bottin, Bice Valori e la partecipazione di Renato Rascel. « Il matrimonio » — che è stato sceneggiato da Contini, Mercati, Continenza, Veltroni, Petrucci — è un film tratto dagli elementi di tre atti unici di Anton Cecov fusi insieme in un solo racconto cinematografico il cui tema è quello del matrimonio. In una cittadina della vecchia Russia un uomo scettico e ormai misogino trova l'amore nella persona di una avvenente vedova, una sfortunata zitella riesce ad accalappiare un marito tra le tempeste di due opposti e litigiosissimi caratteri, e una terza coppia festeggia il proprio matrimonio con un pranzo che dovrebbe essere onorato dalla presenza di un autorevole generale, ma che è, invece, rovinato da un falso generale assoldato all'ultimo momento. Dai tre brevi atti cecoviani è sortito quindi un film brioso che scherza con buon gusto sul matrimonio, le sue complicazioni e le sue pompe. Operatore del film è Vaclav Vich il quale già per « La passeggiata » si è rivelato un maestro del colore ed anche in questo film tratta la pellicola ferraniacolor con una abilità e un gusto eccezionali. Dirige la produzione Paolo Moffa. E' aiuto regista Filippo Mercati. Distribuzione per l'Italia: Cei - Incom.

e manifestare, più o meno incoscientemente le dottrine della eresia *catarica*, che la Chiesa cattolica perseguitò con le sue inquisizioni e con le sue crociate (quella degli Albigesi): dottrina che si sviluppano in questa maniera. Senza dilungarmi sul Catarismo, dirò soltanto che, come tutte le sette Manichee, considerava l'anima come divina. Essa era prigioniera del corpo, pervertita dalla materia: la vita era il suo male.

L'uomo veniva considerato come un Dio decaduto e la vita su questa terra era il suo inferno.

Egli doveva dunque, rifiutando questa condizione terrestre, rifiutando il matrimonio e la procreazione, spiritualizzarsi al massimo con una ascesa dolorosa, ritornare progressivamente alle sue origini, e, ritornando puro spirito e parte vivente della divinità, liberarsi definitivamente della materia nella morte, nella felice fusione con l'Uno increato. « Morire riscatta la colpa di essere nati ».

E' facile adesso vedere quali profondi legami uniscano questa dottrina al mito di Tristano. Mentre pare che essi vivano un'avventura amorosa e senza scopo, Tristano e Isotta raggiungono la loro liberazione spirituale.

Le loro avventure, le loro difficoltà — che essi stessi contribuiscono ad accrescere — non hanno altro scopo che quello di purificarli fino al termine supremo: la fusione in quel Dio della notte che non ha nome. In altre parole, ed è questa la prima conclusione che trae Rougemont, l'amore-passione di Tristano e Isotta è una religione.

E come accade che di questa avventura dell'anima noi siamo giunti a farne l'archetipo, l'ideale di questa avventura dell'istinto che al giorno d'oggi battezziamo con il nome di Passione?

In quale maniera la passione da religione è divenuta irreligione; da rifiuto del mondo e della vita si è mutata nella giustificazione stessa della vita e nel suo necessario complemento?

Il mito, dice il Rougemont, non ha mai cessato di degradarsi, l'ambiguità dei trovatori ne è la principale colpevole. Il loro simbolismo, per chi non ne ha la chiave, è ingannatore. La fatalità del filtro viene considerata un permesso illimitato alla felicità. E, scambiando il mezzo con il fine, la passione cessa di desiderare la morte liberatrice; essa diventa l'oggetto di se stessa. Il desiderio si nutre di desiderio, l'amore diventa il suo assoluto, brucia per bruciare.

A partire dal XIII secolo un piacere di morte occupa il cuore dell'amore ed esso non ne conosce più il perchè.

Parentesi critica

Non tenteremo di discutere queste teorie.

Sono ovvie le critiche che si potrebbero loro muovere. Perchè l'amore-passione sarebbe nato da un equivoco laicizzante un mito religioso del secolo XII?

Questo furore di distruzione che la passione nasconde sotto il suo desiderio di amore, non avrebbe qualche affinità con quella passione che spinge gli eroi greci alla loro rivolta contro gli dei, alla conquista della loro libertà? E se con Freud noi vediamo nella *Libido* l'Eros motore dell'intera

umanità accanto agli istinti di vita e di morte se, con alcuni Esistenzialisti si pensa che l'essere dell'uomo è un essere destinato alla morte, non ci discostiamo troppo da quella localizzazione storica che il Rougemont ha così accuratamente costruita.

Sartre va ancora più lontano: accettando — egli dice — anche questa stessa nascita tardiva, poichè l'assoluto può incarnarsi nel relativo e l'eterno si può rivelare in un certo momento storico, perchè non possiamo sostenere che la passione fu « mascherata » fino al XII secolo ma che è stata sempre presente nell'uomo da che questi è apparso sulla terra? Qual'è la struttura essenziale della nostra condizione di esistere? Se la morte fosse nell'amore? In quanto ai marxisti poi che fanno dipendere le sovrastrutture feudali dai rapporti di produzione diranno che l'aristocrazia, classe feudale parassita, non poteva conoscere altri ideali che quello della distruzione: guerre, cacce, tornei, crociate, miti cavallereschi. La distruzione suprema che viene con la violenza o con la passione è la morte.

Affermando questo i marxisti confermano la storicità del mito.

Ma la degradazione del mito, nel loro caso non è nelle classi dominatrici e presso il popolo ingannato altro che il lento marcire delle ideologie allora in uso.

Ma, arriviamo al cinema.

(Continuazione e fine al prossimo numero)

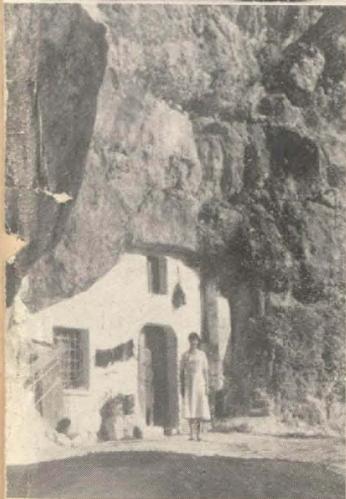
(Traduzione di Livia Contardi)

La lupa

di Alberto Lattuada

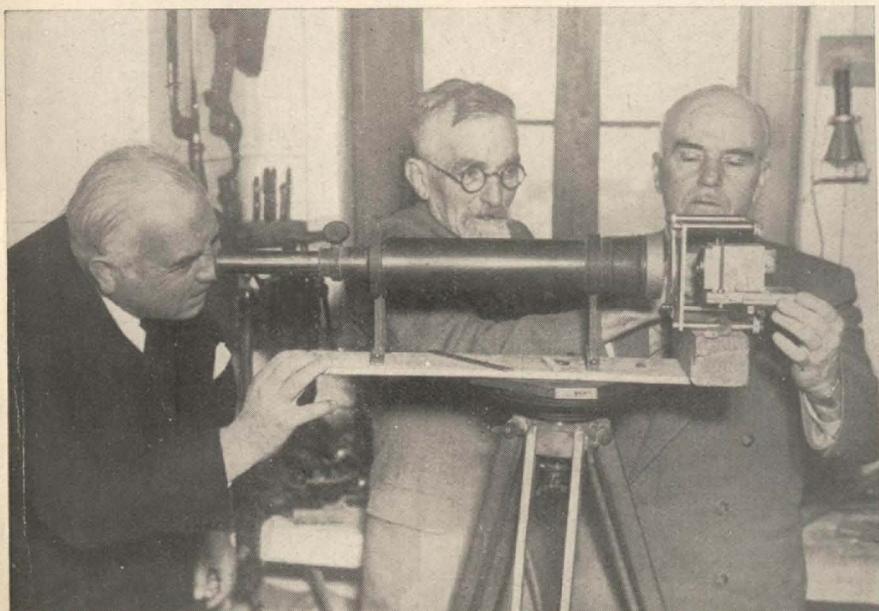


Interpreti: Kerima, May Britt, Ettore Manni, Anna Arena, Maria Passante - Produzione: Ponti de Laurentiis - Distribuzione: Paramount



regia: A. Lattuada - Fotografia: Aldo Tonti - Sceneggiatura: Lattuada, Perilli, Pietrangeli, De Concini, Malerba





L'OCCHIO DI VETRO

Il signor S. Skouras, presidente della 20th Century Fox, esamina assieme all'inventore ing. Henri Chretien il « cinemascope »



Luchino Visconti e Anna Magnani durante la lavorazione dell'ultimo episodio di « Siamó donne »



Il fondatore della Paramount, Adolph Zukor, ha compiuto ottant'anni. In questa occasione gli è stato conferito il titolo di « Mister Cinema »

LO SPETTACOLO DEL SECOLO

di

LUIGI AMIRANTE

Tutta la complessità e la poca chiarezza della personalità di Pandolfi si riverbera in questo suo *Spettacolo del secolo*, difficile a leggere e più difficile ancora a capire fino in fondo, anche se la tesi centrale, il filo conduttore che lo guida e lo regge, sia individuabile senza eccessiva difficoltà.

Le idee basilari di Pandolfi sullo spettacolo moderno sono tutte nel *Prologo*, che si articola in due capitoli, *Dialettica e L'attore*. Pandolfi dichiara a limine di aver cercato « di rendere il più possibile libera da qualsiasi concezione generale dell'esistenza » la sua « analisi dello spettacolo contemporaneo » perchè gli fosse consentito « di raccogliere e ordinare i fatti dello spettacolo contemporaneo allo stesso modo di un raccoglitore di fatti naturali, di piante come di rocce o di animali »; ma già queste parole scoprono una formidabile presa di posizione ideologica. Postulare che i fatti dello spettacolo contemporaneo siano analizzabili alla stregua dei fatti naturali è credere al più rigoroso meccanicismo deterministico; con quali conseguenze è inutile stare a dire. Pandolfi ha della società una visione rigidamente classista, temperata soltanto da alcuni strani residui romantici, che colorando la sua prosa di una sorta di anarchismo finiscono col generare confusione e perplessità. Mi si consenta di riportare queste parole del *Prologo*, perchè esse da un canto possano confermare quanto ora ho detto, dall'altro servano ad avviare un discorso che merita di essere approfondito.

« Bisogna condurre una lotta accanita in sé stessi e al di fuori di sé stessi, per giungere ad attuare quanto è in nostra facoltà, la natura che è a nostra disposizione. Lottare nella storia contro i gruppi sociali che vi si oppongono in forza dei loro interessi, e nel meccanismo sociale perchè la sua struttura vada eliminando ogni necessità di direzione spirituale e politica: ecco perchè si deve condannare e combattere il passato. Non per il suo contenuto, naturalmente, ma per quella che ne è divenuta la sua accezione nei manuali storici: proprio di questo è necessario liberarci, anche se lo si usa chiamare cultura e civiltà » (p. 15).

Questa lotta senza quartiere al passato, questo ritorno e creazione della natura, questo credere che sia possibile eliminare dalla struttura del meccanismo sociale (uso le stesse parole di Pandolfi) « ogni necessità di direzione spirituale e politica » appartiene alla più genuina ed utopica forma di anarchismo, che spiace non poco ritrovare in un uomo dalla squisita sensibilità e dalla cultura accanita come Pandolfi. Immaginare una società senza gruppi dirigenti è impossibile; si potrà volerli più o meno ampi, più o meno aperti, più o meno colorati, fatto è che la società sarà sempre guidata da gruppi; e non è questo quel che conta, ma soltanto di fare in modo che i gruppi dirigenti, essendo i più ampi ed aperti possibili, siano effettivamente interpreti degli interessi spirituali e materiali di quanti non possono non essere guidati. Ma veniamo alle conseguenze della premessa posta da Pandolfi.

« Di esso (cioè del passato) fa parte una gratuita e tendenziosa interpretazione dello spettacolo. Esaminandolo nei suoi residui (e non attraverso la comunione che esso apporta con l'« altro », l'unità a cui tende nella contemplazione creatasi quando il sentimento dà vita a un bene comune) si sono messi esclusivamente in rilievo appunto i prodotti residui. Si è preteso di tratteggiarne la figura attraverso la letteratura drammatica o le partiture, in quanto fondamentali che regolarmente ricorrevano negli spettacoli prediletti dalla classe egemonica. Questo genere di spettacolo, che non esito a definire minore, viene descritto come il maggiore, e viceversa quello affidato alle improvvise e luminose ventate degli interpreti, alle loro virtù elaborate per tutta una vita finchè non fossero giunte alle soglie dell'incredibile, è rimasto confinato nelle appendici. Siccome piaceva al popolo, fu facilmente seppellito sotto l'accusa della volgarità (come difatti per molto tempo è stato fatto per il cinema). Siccome tutto di esso scompariva, perchè affidato all'inafferrabile impeto di una sera, si poteva facilmente eluderne la portata per mancanza di testimonianze: e così ci si poteva vendicare a posteriori dell'arte che sfuggendo al controllo della religione in voga e d'uso, aveva potuto soggiogare. L'arte dell'interprete, nel canto come nella tragedia, nella danza come nel circo, nella commedia come nel *music-hall*, arte per lo spettacolo e che a lui dava ragion d'essere, fu abbassata per colpa di alcuni interpreti, al rango di un singolare e bizzarro *tour de force*. Lo spettacolo fu svuotato del suo senso, perchè cedesse i suoi caratteri alla letteratura drammatica o alla musica: e le forme di spettacoli che non vivevano in funzione di queste, furono definite spettacolo minore, così come le tradizioni popolari di cui è intessuta la vicenda dell'umanità, furono mascherate dal folklore e dalla *Kraft durch Freude*. Nelle cosiddette storie del teatro non figurano quasi mai le forme popolari e cioè genuine dello spettacolo: nè feste, nè danze, nè circo, nè *music-hall*. Quando si parla di teatro drammatico, si ha tutta l'aria di dire che in realtà le altre forme sono complementari, servono a fornire i presupposti del dramma: come un allenamento ginnastico. Naturalmente, il processo si svolge esattamente nel senso opposto » (p. 15-16).

Questa la *grand thèse* di Pandolfi. Presupposto (non si sa in virtù di che cosa) che il teatro drammatico sia espressione delle classi egemoniche, e che le feste, le danze, il circo, il *music-hall*, lo siano invece delle classi soggette, si capisce come quelle pur di imbrigliare le più spontanee manifestazioni popolari abbiano condotto sempre una lunga e sotterranea propaganda diretta all'esaltazione incondizionata della scena drammatica e di contro all'avvilimento di quelle forme di spettacolo popolare in cui le classi economicamente soggette esprimono i loro sentimenti più genuini ed autentici, il loro modo innato di sentire e di pensare la vita. In altri termini le classi egemoniche si esprimono attraverso la letteratura drammatica, il popolo attraverso l'interprete; e il più vero spettacolo, perciò, è quello che vede l'interprete libero da ogni schema, da ogni parola, da ogni ritmo, cercarli da solo dentro di sé ed esprimerli, liberamente creandoli.

Non riesco ad immaginare cosa possa pensare Pandolfi, con queste premesse, del sorgere della tragedia greca, tanto per fare un esempio. E quando egli dice che « il processo si svolge esattamente all'opposto », che cioè è stato l'interprete « il primo ed unico motore dello spettacolo », egli dice cosa che senza prova alcuna resta sospesa nel limbo delle idee senza corpo e senza realtà.

19

Che il teatro drammatico abbia tradito il più genuino spettacolo popolare, che esso, in altri termini, debba qualcosa alla danza, al circo, al *music-hall*, numi cari a Pandolfi, è tesi da dimostrare; io per mio conto credo in partenza impossibile tale dimostrazione, perchè ritengo inesistente il debito; ma frattanto posso dire che Pandolfi per cercar di dimostrare la sua tesi molto meglio avrebbe fatto se avesse tentato di delineare una storia proprio dello spettacolo popolare, rivalutando lo spettacolo del circo e del *music-hall*, ricantando le gesta dei guitti alla periferia delle città, rifacendo il verso ed i lazzi dei clowns, la storia dei *pupi* siciliani e delle *guarrattelle* napoletane, e tutto ciò rivivendo in purezza di cuore avesse cercato di mostrare con la massima buona volontà prima se, eppoi quanto, il teatro drammatico della scena, per dir così ufficiale, debba a queste manifestazioni minori dello spettacolo. Invece, rimandando tutto ciò a miglior tempo, egli si è accontentato di fare per ora una « normale » storia del teatro drammatico, mettendo in atto tutte le risorse della tematica marxista. Prima di rivalutare lo spettacolo popolare Pandolfi si è dato cura — e che cura! — di svalutare meticolosamente tutto il teatro drammatico, mostrando le sue intime ed attuali contraddizioni, gli interessi e gli scopi a cui esso è asservito, le strade che sbarra inesorabilmente e l'oppio che generosamente dispensa. Egli ha impegnato la sua solida cultura, la sua lunga preparazione di critico e di regista militante per scorgere i tarli più riposti del palcoscenico tedesco nelle sue convulsioni espressionistiche, per mettere a nudo le contraddizioni e la strada sbarrata del teatro americano, per addossare alla borghesia italiana la responsabilità della mancanza di un repertorio nazionale.

E' facile dire quel che è accaduto a Pandolfi in questa sua audace avventura. E' accaduto quel che a chiunque accade, quando incominci a camminare in malo modo sul piano inclinato della ideologia. Affermazioni programmatiche s'intrecciano con giudizi non scevri di gusto e di sensibilità, profezie apocalittiche e gratuite si accavallano a ragionamenti documentati e sicuri. Il capitolo dedicato al teatro italiano è certo fra i più intelligenti e in gran parte espone idee che possono condividersi; quello sul teatro americano, che capricciosamente s'intitola *Esibizionismo yankee*, è la contrario uno di quelli in cui la violenza polemica di Pandolfi si è maggiormente esercitata compromettendo ogni giudizio. Gli esempi indubbiamente potrebbero moltiplicarsi, ma a chi gioverebbe? Mi si consenta soltanto di citare ancora il caso delle Sacre Rappresentazioni, perchè esso dimostra come il preconetto ideologico e l'amore di una polemica oziosa facciano a volte smarrire a Pandolfi anche il senso della tesi che vorrebbe dimostrare. Le Sacre Rappresentazioni sono per lui delle « rosee e fiacche oleografie »; e si badi non quelle Sacre Rappresentazioni che ancor oggi si svolgono in questo o in quel borgo d'Italia, ma proprio quelle del medio evo quando « l'Italia sembrò a tratti pervasa da un generoso umore, da una fecondità che parve illimitata ». Eppure le Sacre Rappresentazioni furono allora teatro popolare nel senso più vero e più puro della parola; forse, non è azzardato dirlo, l'unica vera forma di teatro popolare che si sia mai realizzata in Italia. E' evidente che il fenomeno va inquadrato nella *Weltanschauung* del tempo, ma va anche ricordato, dal momento che Pandolfi parla di « rosee e fiacche oleografie », che non di rado la Chiesa fu costretta ad intervenire ora con ammonimenti, ora con espressi divieti.

Infine un'ultima osservazione. Il titolo del libro mi aveva fatto sperare in qualcosa di veramente nuovo. Ho creduto per un istante di trovarmi dinanzi

ad una storia dello spettacolo moderno scomposto nei suoi elementi costitutivi e compreso poi nella sua unità e nella sua autonomia; e valutato dapprima come fatto estetico, espressione d'arte al pari di tante altre, eppoi anche, magari, come manifestazione di un gusto, di un ambiente, di un'epoca. Invece siamo allo stesso punto di prima, perchè Pandolfi — ammesso che se lo sia proposto — non è riuscito in alcun modo a chiarire il concetto stesso dello spettacolo.

Svalutando la letteratura drammatica ed esaltando l'interprete nei termini in cui l'ha fatto Pandolfi, l'equivoco che confonde volume e palcoscenico persiste.

E' appena credibile che ancora non si sia seriamente tentato di teorizzare in modo metodologicamente corretto il rapporto fra copione e regista, fra testo e spettacolo, laddove, tanto per dirne una, numerosissimi studi sono stati dedicati alla teoria dell'interpretazione musicale. E' questa carenza, a mio avviso, e non le sopraffazioni immaginate da Pandolfi, che rende impossibile una storia degli spettacoli, mentre non mancano le storie del teatro intese come storia della letteratura teatrale.

Ma mi rendo conto, d'altra parte, che da chi — come Pandolfi — coltiva il mito dell'arte spontanea e dell'artista incosciente, è vano attendersi un qualsiasi inquadramento teorico che valga a chiarire le idee, sue e nostre, sullo spettacolo drammatico.

LUIGI AMIRANTE

IL CINEMA

la moda, l'eleganza e la noia

di

RENATO GIANI

II

Col suo strascico di rivalità fra Europa e America decise a darsi battaglia sul piano internazionale per una vittoria che comporta un seguito brillantissimo di affari, tutti d'importanza estrema, ai cui singoli episodi sono interessati e invitati pittori artisti musicisti dame alla moda e attrici molto in vista, mondanità eccetera, non ultimo il cinema. Una delle battaglie che hanno avuto risonanza maggiore nell'abbigliamento femminile è quella del New-Look cioè l'operazione quasi diplomatica che ha obbligato le donne alla gonna lunga. Questa battaglia fatta di forbici e di colpi d'ago, vide Christian Dior vincitore di tutti gli altri sarti di Parigi, di Londra, di Roma e d'America, affermando il suo taglio, la lunghezza da lui stabilita, tanto da far testo per cinque anni. Perché il cinema trascura queste cronache?

Tempo addietro si sono tenute a Roma conferenze sul lancio di una «moda italiana». Signore di mia conoscenza candidamente mi dichiaravano che invece di lanciare manifesti per una moda italiana sarebbe meglio che i sarti lanciassero buoni modelli: non si può imporre al gusto e alla vanità d'una signora (o d'un uomo) una gonna (o una camicia) che non piace, che «non è di moda», o una stoffa invece di altra. Se ne deduce che gli eccetera della moda e dell'eleganza ricadono, ben composti secondo s'addice all'argomento, nel vago degli interessi inconsci d'una società, non d'una sola categoria: condurre la moda in paesi di civilizzazione arretrata o di costumi piuttosto primitivi significa viziando l'animo di certe regioni, allargare la rete di commerci e di necessità che domani dovranno esplodere in un costume anche igienico più progredito. Portate fra la gente della Lucania e di Calabria e nell'interno della Sicilia o della Sardegna, portate anche esasperato dico l'uso e il piacere delle calze di seta o del costume a due pezzi cosiddetto, e nascerà lentamente inevitabilmente la necessità di un maggiore guadagno onde vestirsi secondo moda e vanità. Il cinema colla sua presa propagandistica ha portato non solo noia ma anche macchine da cucire nel Sud.

Moda ed eleganza sono ragionamenti di società; ogni società ha la moda, e la noia, che reputa necessaria, e — malignando — la moda che merita. Gli italiani i quali, come dice Flaiano, corrono sempre in soccorso dei vincitori, hanno l'animo dell'esule in patria, si sentono molto ammirati di quello che arriva da fuori; e di proprio preferiscono solamente i colli delle loro comicie, che sono davvero d'un bel taglio, probabilmente disegnato da un architetto e non da un modesto artigiano camiciaio.

Tuttavia, sfrenata anzi esasperata passione esibizionistica dei progressisti da una parte, e dall'altra invece gran rigore dei conservatori ovvero quel rigore

assoluto che pretende un uomo si perda fra altri mille e più esattamente vestiti come lui, massima ambizione questa dell'esule in patria; dai contrasti nasce l'eleganza italiana, la moda italiana; e il combattimento che diremo si combatte instancabilmente tra le due tendenze fa sì che in medio virtus gli italiani siano meglio vestiti di altra gente anche economicamente più ricca. Le giacche degli italiani sono sempre di buon disegno studiato e corretto poi da una franca e spontanea «allure»; i calzoni dei nostri sarti sono sempre «ben tagliati» — termine che è un giudizio. Tosi, il sarto milanese noto per la sua collezione di quadri, nella sua carta da lettere personale ha come insegna un manichino di De Chirico, e un motto che dev'essere altrettanto di De Chirico: «scultore umano».

La bravura dei nostri tagliatori e sarti è merce d'esportazione: sarti italiani, napoletani e romani per essere precisi, sono a Londra, sono in tutta America, e sono a Parigi. Cristiani per esempio e Tomassini hanno in Francia successo prima di tutto perché sono davvero ottimi sarti, in secondo luogo perché «non francesi». Il cinema americano ha scoperto la moda italiana e se ne nutre; l'Annojata alla moda l'attenda sullo schermo.

L'amirazione degli esuli in patria (che sono i veri conservatori) e di gran parte della società italiana e francese per la moda inglese, spiega Maxime de Trailles: «il feticismo per l'Inghilterra che si osserva nei tempi moderni in tutti gli uomini pensosi del loro *chic*, è una lontana riaffiorante conseguenza ritardata dell'ammirazione che i filosofi del secolo XVIII ebbero per le istituzioni britanniche». Fra le «Lettere Inglesi» di Voltaire e la rovescia dei pantaloni del principe di Galles che fu poi Edoardo VII, fattasi per non sporcarsi il bordo dei pantaloni che toccavano la suola e il tacco della scarpa, ci sono relazioni di casualità. Non per nulla il duca Lauraguais dichiarava in pieno diciottesimo secolo che la importazione in Francia del primo frac inglese era stato un colpo mortale per l'aristocrazia francese. Furono i marchesi (cioè una classe a mezzavia tra il borghese e il «nobile» vero, e diremo oggi il primo cetomedio d'una società in fermento), che avviarono la rivoluzione dell'abito maschile in Francia per curiosità della novità straniera: gli esuli in patria sono dunque esistiti sempre: è il caso di ricordare le «grida» veneziane contro le mode straniere? Balzac, che ha scritto un trattato sui guanti, altro sulla vita elegante, altro sulla maniera di passeggiare, e si è occupato di moda e di cravatte, osserva nel «Cousin Pons» che lo spencer per quanto inventato da un inglese — da Lord Spencer, un lord vanitoso senza dubbio e soddisfatto della sua piacevole figura —, ideato per coprirsi senza restare fiaccato sotto il peso dello spaventoso *carrick* finito poi addosso ai cocchieri delle carrozzerie francesi e inglesi, la moda dello spencer dunque per quanto di origine inglese, ebbe un successo transitorio, dovuto alla novità. L'elegante finì per ripudiarlo: il bello è sempre quel che piace al signore illuminato: l'espressione è di Joseph de Maistre, ma lo spirito dell'osservazione gli inglesi certe volte lo adattano all'abbigliamento facendolo razionale, nazionale prima di tutto, poi, attraverso la Manica, che è quel che conta in questi casi di taglio e cucito, internazionale.

Ora — a parte il termine «razionale» — quali erano e siano le caratteristiche della moda inglese pochi lo sanno per quanto si ami parlarne sempre. Avviene lo stesso quando si parla del cinema russo o del cinema indù o messicano.

Stabilito che fino a circa dieci quindici anni addietro i sarti inglesi erano a giusto titolo riputati (coi tagliatori italiani) i migliori del mondo, oggi veste «all'inglese» meno gente di quanto lo dica. Se in privato forse no, in

pubblico si ama vestire come tutti all'italiana. Era inglese un certo particolare taglio ampio e vago che sposava la stoffa confortevole al corpo senza aderirvi, dando un aspetto di benessere e di franchezza, infine gran disinvoltura e scioltezza di membra. Negli abiti cioè nelle stoffe inglesi la fantasia era tutta e sempre rimandata ai tweeds nei vari colori e variazioni; soprattutto si usavano gravi o leggere flanelle, e si sottoponeva l'« abito » il « vestito » a una disciplina rigorosissima consentendo di animare il fondo del grigio ferro o del blu nei vari toni solo con esili dritte geometriche righe bianche e parallele. Oggi Francia, Italia, America e altri Paesi hanno cessato di subire la tutela britannica, ma le stoffe sono rimaste legate alla tradizione inglese anche se fabbricate altrove. E non per niente il mito della stoffa inglese è vivo e si perfeziona sposandosi al desiderio che « davvero » sia « stoffa inglese ».

Rispetto all'eleganza pongo l'interrogativo se nasca, al di fuori del gusto, prima la moda o prima l'eleganza. Spesso, abbigliato che sia alla moda un corpo non è elegante: non combacia con gli abiti. Mi pare opportuno citare qua una specie di Testo Unico in materia: il Balzac e il suo Trattato, pag. 106-107: fa sempre effetto. Vale nel suo ogni Bela Bálasz.

Ma vorrei che si intendesse « eleganza » come concetto di crisi e sconfitta, una specie di linguaggio della decadenza. Tutte le decadenze hanno del resto un linguaggio proprio, autonomo. Nella realtà pratica, e si può vedere, il « forte » il « vincitore », l'atleta, o il lottatore politico che sta al governo, non sono eleganti, al più possiamo considerarli benvestiti: il calcio, la boxe, il tennis, e la politica consentono d'aver denaro. Anche il cinema, ma è bene arrivarci già pronti e abbigliati con adatti abiti da cerimonia.

A forza di film straordinari della nuova scuola neo-realista, decade l'interesse per l'eleganza aulica della nostra cinematografia: dove sono oggi i Livio Pavanelli, i Ghione, i Tullio Carminati « Capitano della Duse », i Bonnard, e i De Sica, gli Elio Steiner, i Maurizio d'Ancora, i Tofano, i Melnati d'ieri. Sempre di più si constata la mancanza di un linguaggio comune di eleganza, e diventa necessario un catalogo, un sommario, un repertorio delle frasi comuni della retorica ch'è l'ultimo portato delle convenzioni sull'eleganza, prima che di capolavoro in capolavoro si manchi di rappresentanti e di campioni da schermo.

Bisogna considerare « eleganza » come partito preso e come vocazione (conservatorismo), ma separatamente; eleganza come follia e anarchia, soprattutto distacco dal reale — secondo il cinema elegante degli anni anteguerra ci insegnò garbatamente. Preso in questo senso il distacco, arriveremo col tempo a uno statuto dell'eleganza alla stregua d'un ristretto circolo onde toccare la perfetta sincronizzazione con gli ideali di un mondo verticale, vestito rigidamente e mollemente, non stilizzato tuttavia né stravagante sibbene avventuroso: non meramente conservatore. Deve essere proprio una conquista di parola, di fraseggio, un solfeggio scandito entro limiti d'un ritmo di difficile ascolto, per risalire di qua a un linguaggio autentico e matematico, anche tematico se vogliamo continuare a usare termini della musica. Certamente, contro una eleganza solo melodica e senza cultura, si preferirà una eleganza dodecafonica, strumentale, stravinskiana. Il Campione deve fare testo che è l'exasperazione del rigorismo e della tradizione, e l'accentrazione del progressista. Capace di annoiarsi da solo, ma pronto a difendere la propria cravatta anche col concorso delle armi, deve avere pure capacità di far parlare di sé: un discorso appassionante, un discorso elegante però, e annoiato.

Una società compita e scettica deve ragionare tanto di moda e di eleganza, soli oggetti seri che s'offrano al Campione *snob*, nel tentativo di far sempre più suo l'inafferrabile limite fra abiti ed eleganza, che di letteratura e teatro, di cinema e di noia. Vita, guerra, fortuna sono instabili: «moda», «noia», «eleganza» che paiono direttamente in rapporto di parentela con tanta instabilità, forsanche perché di genere femminile, nel loro irrazionale capriccio e arbitrio, nel creare un fermo ritratto di società nei suoi momenti e tempi migliori, siano invece termini fissi dell'intelligenza e dell'ingegno, dell'umana fantasia. Bontempelli mi pare abbia detto che l'arte è moda e che la moda è arte: quest'è pure il mio parere; certo, contrariamente alla moda, arte ed eleganza sono gesti puri, seguono entrambe astratte espressioni, virginee espressioni partogenetiche: e così la noia: la contaminazione accade quando l'arte scende alla applicazione esteriore degli epigoni: e l'eleganza decade in moda comune, in costume. La storia del cinema italiano del dopoguerra è una storia di tute e di mocassini portata in pasti ai ragionieri e ai geometra.

Il cinema, la moda: stagione, cioè, tempo bello o tempo piovoso, l'eleganza è invece immutabile, è come dire, architettura; permette da un frammento di ricostruire un tempio, un uomo, un modo di pensare e di agire: sapienza archeologica. La noia è la sublimazione della condizione estetica nella quale dobbiamo porci per essere nella storia contemporanea e sullo schermo.

Carlyle dice che gli interessi dell'uomo, fra noi in terra, sono tutti legati anzi abbottonati insieme, mantenuti in buon ordine dagli abiti; è più facile arrivare a un accordo sociale o politico tenendo in testa il cappello a cilindro che costringe a un controllo continuo su di sé, che parlare anzi contrattare diplomazia in maniche di camicia. Non si tratta più — secondo dice Squillace — di riconoscere un'epoca dal modo di vestire, piuttosto di decadere, morire, resistere infine, attraverso gli abiti, attraverso la declinazione dell'abbigliamento nei vari aspetti, la cravatta, il collo, le maniche, il taglio dei calzoni, attraverso insomma la sceneggiatura d'un completo o di uno *smocking*. Del resto nelle variazioni personali ai precetti rigorosi che si suppone siano un giorno, stabiliti a concludere l'attesa di un neogotico romanticismo, nelle variazioni del Campione affiora sentimento di bellezza continua in moto non a spirale ma verticale, dove non progresso e felicità ma solo infelicità e disperazione: l'eleganza non è felicità ma una formula esistenzialistica della nostra disperazione e attualità; infine può essere anche un ottimo avvio a una estetica politica, alla sociologia secondo tracce di Baudelaire e Balzac, Marshall e Gomez Carillo che si sono occupati di questi problemi sempre tragicamente attuali. Christian Dior al tavolo di lavoro — ecco la tragedia moderna; o la chiusura di Lancin. «Oggi cedo ditta con stigli» grida Elsa Schiaparelli: qua è il dramma. Perché gli allievi di Cinecittà non si levano in favore di questi aspetti del pianto contemporaneo?

La società si forma sempre esclusivamente sugli abiti e sulla moda; l'élite di questa società è fatto da Amatori e Campioni e Perfetti; Carlyle vede la società basata sul panno, ma qua segue Swift. Balzac per suo conto afferma che la *toilette est plus immense modification éprouvée par l'homme sociale; elle pèse sur tout l'existence*. L'ingegno e il genio, il sapere e il valore, nel manifestarsi e nel dichiararsi, mediante fortuna e fama che sono sempremai i capi sui quali meglio poggiano le virtù, abbisognano di nuovi temi a ogni stagione: ergo — come «L'Uomo di Corte» di Baldassar Graziano aveva quale massima LXXXI, I Libro, pag. 197, «rinnovar di tempo in tempo la

propria riputazione » —, l'uomo nostro, l'elegante annoiato e un po' perché no infastidito, rinnoverà tanto le mutande al mattino quanto il guardaroba alla sua stagione. Nello stesso modo agirà il direttore del Moderno-Cinema rinnovando gli spettacoli seralmente onde meglio nutrire l'autoctona noia della clientela.

In realtà, tornando sul vivo, a chiudere il discorso o la pagina, necessita un personaggio, che in sé nei suoi diaframma possa concludere la noia, la esistenza angosciosa del vuoto distratto e permanente come gli spettacoli pomeridiani in provincia; lui, questo eroe elegante, saprà apprezzare non solamente « Louisiana Story » ma anche lo charme solito ed esteriore, un po' dandy, d'un abito tagliato secondo una regola generale però indossato bene da un tipo cui si confà quella stoffa, quella maniera di scendere dalle spalle, e persino il monocolo; all'uomo davvero elegante si addice un tono d'antiquariato. Il conte Sforza che fu ministro degli Esteri del regno d'Italia, stupisce il pubblico inglese, dicono i giornali, con un gioco d'abilità, che consiste nel far cadere bene d'un colpo, nel taschino del panciotto, il monocolo al momento di cavarselo. Ma qua si entra nel circo equestre, un capitolo a parte del libro della Moda. Luigi Barzini j. potrebbe elegantemente intervenire con i suoi aneddoti cavati dall'esperienza personale e da quella paterna.

Certo, « noia », « moda », « eleganza », « abito » sono formule quasi psicologiche di intendere e giudicare il mondo; un bell'abito vale un periodo chiuso, una frase nel suono d'una poesia; Montale e Quasimodo solamente possono essere i poeti d'un Campione, per il tanto d'arbitrio e di perfezione e quasi disadorno modo d'essere legati e liberi, elegantissimi, per quanto di esterno e di esasperato comporta una loro poesia fosse pure tradotta dal greco o dall'inglese. Tuttavia un abito non si traduce, al più attraverso Boldini o il Bronzino o il technicolor, si riproduce: e qua, guardarsi dalle contraffazioni.

Ma dicevo di psicologia: dalla eleganza si cade nella moda, che non più è arbitrio ma norma e consuetudine, i portati della legalità insomma, dell'uso comune e giornaliero, routine; la moda dunque — come il cinema e la noia — rivela le manie imitative degli uomini, delle donne. Stendhal dice che a forza d'occuparsi seguendo la moda, d'un uomo bruttissimo, ove la novità trascini la fantasia, quest'uomo finisce per diventar bello, avere una sua bellezza, anzi alla lunga questo brutto può veramente diventare bello, assumere forza di bellezza: qua i meriti sono proprio del cinema contemporaneo, e neo-realismo *docet*.

Contro la moda che ha quale capacità massima mostrare come in ogni epoca l'uomo e per lui il costume supponga benessere, felicità, ambizione nel rinnovo stagionale degli orpelli, l'eleganza non si preoccupa di tali particolari minuti e pratici. L'eleganza ingenera sentimento di libertà, il problema assoluto della libertà, prima, e della decadenza infine. E si deve ripigliare il discorso all'inizio. Il Rinascimento fiorentino comporta eleganza; dopo il Magnifico è moda. L'elegante non può sostare a concludere, fare il punto, chiudere bilanci, non può avere soste, non ha riposo, la sua esistenza è guadagnata solo se perdura: una società si crea col sacrificio della nostra esistenza, le nostre esigenze d'un mondo elegante domani debbono tenere a distanza tutta la vita pratica, quindi non si potrà mai recapitare a domicilio la domanda « che cosa ho fatto? », o peggio domandarsi il punto del nostro viaggio. Siamo piantatori di datteri, che seminano per i nipoti, pei pronipoti; siamo piantatori di ulivi che additano il frutto ai figli dei figli. Una voragine

di affetti brucia dentro il mondo terso e cristallino dell'Eleganza; ogni esigenza cede: ma qua le parole pigliano la mano, il loro suono può intorbidire il discorso, portarlo al regno della noia, del cinema, diventare accademia

Come mettere in pratica questi disegni, mandarli a effetto onde tutti seguano, o il più delle genti, la lezione del Campione, dell'Amatore, del Perfetto? L'intervento del vero signore attraverso il cinema ci verrà in aiuto. Non più film di Germa o di De Santis ma belle riviste americane tipo 1933-40.

Chierici anche noi d'una chiesa che non ha sacerdoti, non ha papi, non ha altari i negozi di lusso, le grandi sartorie sono i templi dove simultaneamente e senza officianti, si invoca una essenza mediante la quale il panno che diceva Carlyle possa essere comune a tutti. E che nessun veleno d'azione si mescoli alla purezza degli studi; ma non inerti si resti, si abbia anche noi i nostri Panfilo Gentile e Manlio Lupinacci, i Terracini del caso, e gli agitatori per la propaganda. Come i Domenicani del Trecento ebbero i loro affreschisti, in folti cortei ben ordinati, si chiedano oggi i registri adatti a tramandare le migliori follie collettive degli abiti che ballano.

E non troppa mondanità; una elegia alla mondanità vogliamo cantarla? L'ha già fatto in cinquantadue articoli dal 1935 al 1946 Lorenzo Giusso; su i bei tenebrosi di George Sand che nei salotti delle loro protettrici raccoglievan sul sofà uniformi di ministri o feluche di Pari di Francia, sui fraugiati e gallonati ufficiali di cavalleria di Anna Karenina — bevitori freddi e annoiati — sull'Andrea Sperelli di D'Annunzio che colleziona cofani sbalzati e specchi d'argento, sui personaggi d'alto rango che sfilano nella Cosmopolis di Bourget, fino ai tristi cinici *Tombeurs de femmes* (e *dompteurs*) di Donnay, Lévedan e Prévost, caricaturati nel *Vieux marcheur di Courteline*; su questi eroi della mondanità si stendono ormai le ombre della moda decaduta, anche se formano la multiforme genia del «mondano esemplare». costoro ignorano il nutrimento del cinema, la efferatezza del cine-giornale che li trascura pur essendo presenti al Naviglio, all'Obelisco o al Greco.

L'eleganza per il Campione che aborre ogni società negro-balcanica, una sorta di corazza; Giusso dice membrana protettiva, una aulica severità, inflessibile rigore e amore della tradizione inconciliabile colla moda *tout court*. Un elegante è un non-conformista e tradizionalista insieme, un liberale, non « massa » e non « qualunque » piuttosto un « dovunque » e « un qualcuno ».

Non vorrei che si scrivesse e giudicare mondanità pari a eleganza; la mondanità con le sue pubbliche cerimonie e riti, da quando ha allargato il protocollo arcano arcaico ed è diventato facile arrivo senza obbligo e necessità di iniziazione, manca il fascino; ben altra cosa socialmente e moralmente è l'eleganza, lo spirito puro dell'eleganza. Gli eleganti muoiono: Leslie Howard, John Carradine, credo, e Max Linder e Valentino sono morti.

La mondanità crea leggende dorate, auree leggende; vi possono pigliare parte indifferentemente D'Annunzio e l'ultimo dandy benvestito che fa il mantenuto dell'attrice alla moda o dell'attore maturo. La presenza d'un re a una manifestazione non aumenta più il tono della medesima. Lord Brummel senza più; così un Werther che esegua se stesso secondo la lezione comune. Dunque non più si parli di mondanità e di eccentricità sibiene di sobrietà e abilità di costume umano, d'uno svolgimento nuovo del ritmo d'un abito e del modo di portarlo. Un bel vestito ha da essere ben sceneggiato su di un soggetto largamente trattato così che vi sia da scegliere.

RENATO GIANI

(continua a pagina 246)

NOTE E CORSIVI

Sorprendere la realtà

Il principale segreto di molti documentari è il mostrare non la realtà, così come passa casualmente davanti a un obbiettivo, ma il coglierne quei particolari che diventano d'eccezione perchè insoliti. Siffatte pellicole hanno, senza dubbio, un fascino e divertono come ogni novità, ma il vero documentario, a parer mio, è tutt'altra cosa, o meglio è proprio il contrario. Intendo dire che il sorprendere non gli aspetti strani ma quelli comuni della vita di ogni giorno è il vero e difficile compito del documentario. E dico sorprendere giacchè si tratta proprio di una vera sorpresa, di un improvviso cogliere in fallo situazioni che, trasportate sullo schermo, rivelano gli infiniti segreti della nostra società. La fatica non consiste tutta nel passeggiare con la « macchina da presa » e puntarne l'obbiettivo or qua or là, a seconda del caso, come sono soliti fare gli operatori dei giornali di attualità allorchè ritraggono le fasi di un avvenimento; il vero documentario è un film, e, come ogni film, ha un punto di partenza, un criterio di costruzione, una morale; è un componimento insomma. Sorprendere la realtà, ripeto, è cosa assai più difficile di quel che non si creda, e ancor più difficile è il coordinarla secondo un criterio prestabilito. I pesci negli acquari, i salti dei cavalli, la fabbricazione di un prodotto, il varo di una nave, ecc., proiettati sullo schermo non sono, infine, altro che fotografie in movimento. E i documentari più complessi, come inondazioni, scontri di treni, naufragi, ecc., sono altrettanto incompleti: mancano di ogni contributo critico ed artistico.

Assai di rado si scopre, in questo o in quel giornale di attualità, qualche scena efficace che sappia illuminarci così a un tratto più di un dettagliato articolo o di un intero film. Anni fa, apparvero sullo schermo alcune scene della guerra in Cina davvero sorprendenti. Ancora me ne ricordo con chiarezza. Si vide un generale colto mentre stava a tavola col suo stato maggiore. Il generale teneva la testa china sul piatto; a un tratto alzò gli occhi, rise, poi, come se si fosse pentito, divenne cupo, si assestò la giubba e prese una posa, come dire, da generale cinese. A un tratto si alzò e raggiunse, assieme ai suoi luogotenenti, alcuni condannati che attendevano la morte. Sullo schermo le figure si avanzarono, e le vedemmo a due passi da noi. Il generale rise ancora e risero i suoi ufficiali come se fosse stata tutta una burla; e quei due poveri diavoli, quei due poveri condannati a morte stavano seduti per terra, con una tavola di legno intorno al collo (sembrava che la loro testa fosse già stata tagliata) e ridevano. Ridevano per salutare l'operatore, per salutare noi che abbiamo ancora la testa sul collo.

Di tanto in tanto appaiono scene efficaci come questa, ma è un caso. Un'altra volta vidi una personalità americana colta dall'obbiettivo mentre usciva di chiesa con la sposa dopo le nozze. Tirava vento. Tutti e due camminavano curvi, a testa china, per difendersi dalle raffiche del libeccio. A un tratto, una ventata più forte sollevò la veste della sposa che non era più una

ragazzina. Quelli ch'erano attorno si volsero dall'altra parte per non vedere: solo un vecchietto sbirciò quanto più potè. La sposa cercava di abbassare la sottana, ma il vento durava insistente; dovette, la povera donna, lasciarsi vedere in mutande, mentre le vesti e i veli le coprivano il volto, sventolando come bandiere. Ma chi più di ogni altro era stato sorpreso in quella ridicola situazione era il marito, uomo sui cinquant'anni, dal volto autorevole, in redingote. Egli aveva l'aria di dire: « Ci mancava anche questa! ». Tutti ridevano, ridevano come sanno solo ridere gli americani, ma lui, lui che era un personaggio, restava serio. Era un pezzo grosso còlto in un momento critico: « I miei nemici rideranno e forse anche i miei elettori, e io sto qui a fare lo scemo, accanto a questa donna che, tra l'altro, non mi piace nemmeno », sembrava dire.

Ancora, vidi certe ragazze in un paese della California pigiar l'uva su un grande camion, in mezzo a un prato. Gambe bianche, robuste, piene, ballavano su quella bell'uva, ed era una gioia per tutti l'assistere a quel dolce pigiare. Non so, ma era quella una scena davvero straordinaria, che metteva voglia di stare al mondo. Le ragazze ridevano e si agitavano e si contorcevano come in un delirio; c'era un che nell'aria, una gioia di godersela, di godersela finalmente, che accese il pubblico di furore. Era l'America pagana quella che ci apparve in quel breve documentario, l'America senza freni, la vera America: e una scena, una scena sola, era bastata per illuminarci.

Ma, ripeto, questi documentari eccezionali, sebbene a frammenti, di rado s'incontrano, perchè nessun direttore di vaglia desidera dedicarvi il proprio tempo. Benchè io non sia un tecnico del film, ed abbia a noia ogni diletante e, per di più, ogni cinedilettante ed ogni pellicola fatta in casa, mi sento a volte « portato verso il documentario » e penso ora a questo, ora a quel soggetto perchè, stando seduto ore e ore al caffè come faccio, non mi manca l'occasione di vedere passare sotto i miei occhi straordinarie scene e magnifici personaggi anonimi.

Giorni fa, a un caffè di piazza del Popolo, avevo alla mia destra, seduti a un tavolo, due uomini e una ragazza. Parlavano grasso, come s'usa dire, bevendo a tratti qualche boccata di birra, e ridendo a gola aperta. La donna mangiò un cannellone alla crema e si macchiò l'abito. Tutti e tre risero. Uno dei due uomini che aveva le mani grassocce come quelle di un putto, con certe unghie corte, schiacciate e lucide che sembravano disegnate da Groz, disse: « Sono stato dalla manicure » e mostrò le sue unghie color rosa.

« Quando si guadagna non si bada a spese » esclamò l'amico.

« Si fa quello che si può » rispose il primo. E giù risate grasse e sonore. Poi la conversazione cade sulle donne. Quello con le unghie rosa dice: « La donna deve essere femmina, deve avere dello slancio ». L'altro, l'amico, piegando il capo verso la ragazza e strizzandole l'occhio chiede:

« Lei ha slancio? ».

« Secondo con chi » risponde la ragazza, e giù risate.

Ebbene, se io fossi un operatore girerei per strada con la macchina da presa e coglierei scene di questo genere, stenografando i dialoghi su un taccuino.

Per farne che? Per allestire un documentario sulla vita degli anonimi. « La vita degli anonimi ». Ecco un titolo alla Fabre. E come Fabre osservava gli insetti, osserverei questi personaggi della strada. I miei tre vicini, la ragazza vestita di viola e i due commercianti, avevano una vivacità di gesti, un linguaggio, una certa maniera di prendere la vita che nessun film è riuscito mai a mostrarci. La verità che li animava non si può ricostruire, non si può

insegnare ad un attore: è una verità, come dire?, d'istinto, fatta costume dall'abitudine e dalla pratica; essi raggiungono uno stile brutale, di infimo ordine, greggio, ma sempre uno stile che rivela l'assoluta impossibilità di critica e di controllo. Io avrei seguito questi tre personaggi quando, lasciato il caffè, salirono in carrozza e scomparvero verso Villa Borghese. Ma non avrei cercato di scoprire di più di quel che tutti potevano vedere; non avrei intrapreso la ricerca dei loro caratteri nè tessuto la trama di una immaginaria vicenda; quel che con la macchina avrei colto di sfuggita, mi sarebbe bastato per aprire il mio documentario. Poi, non avrei incontrato eccessive difficoltà per scoprire cento altri aspetti della vita quotidiana di questi anonimi personaggi che vivono senza sospetto in tutte le vie e in tutti i caffè. E a poco a poco avrei cercato così di mostrare, attraverso qualche centinaio di metri di pellicola, la felicità senza scrupoli, la felicità insomma di chi si affida al moto dell'esistenza e si lascia trasportare senza eccessive esigenze.

Ma è proprio necessario, a questo mondo, mostrare la verità?

LEO LONGANESI

Pubbllichiamo questa antica nota sul documentario perchè ci sembra piuttosto interessante per certe osservazioni, ancora attuali, precise, polemiche. Aspettiamo sempre un documentario di Longanesi, un documentario che sappia « sorprendere la realtà » soprattutto oggi che queste stesse cose, ripetute con maggior fortuna da Zavattini, hanno improntato di sé certi aspetti più vivi del cinema italiano. (N.d.R.)

Cinema: arte figurativa

Ragghianti è uno scrittore pieno di problemi. Natura di ricercatore inquieto e onestissimo, egli è indotto di continuo a rivedere le sue posizioni, a correggerle, a modificarle, a rinnegarle perfino. Per questo è autore di saggi, pur senza avere — né d'altronde aspirandovi — la forma del saggista. I suoi saggi sono libri in formato ridotto, che a grado a grado esauriscono *in toto* il suo pensiero. Di qui una certa monotonia nella tematica, ma una varietà a volte drammatica di orientamenti, cui si aggiunge una ricchezza non meno suggestiva di spunti e motivi marginali.

Tant'è per il suo libro *Cinema arte figurativa* (Einaudi 1952), raccolta di saggi datati fra il 1933 e il 1950, la cui lettura — per ragioni anzidette — richiede d'essere integrata con l'altro, uscito prima ma scritto dopo, che ha per titolo *L'arte e la critica* (Vallecchi 1951).

Nel primo saggio di *Cinema arte figurativa*, saggio che porta in calce la data del '33, l'A., mentre si avvia a sostenere una teoria unitaria dell'arte al fine di riconoscere senza indugi il cinema come arte figurativa, s'attarda poi a riconoscere la natura specifica della visione cinematografica definendola *svolgimento di valori formali nel tempo*. La ovvia contraddizione, che si può riassumere nel dilemma: unità o divisione delle arti, è dovuta al perdurare nella mente dell'A. di motivi woelfliniani. Dico Woelflin per citare il più caratteristico tra gli autori che si fecero sostenitori di quella teoria della « pura visibilità », che rimanendo fedele alla discriminazione lessinghiana tra *arti temporali* e *arti spaziali*, consegnava al puro spazio, esteso e istantaneo, l'essenza delle arti figurative.

Ligio a tali principi, Ragghianti classificava allora il cinema accanto alla plastica e alla pittura e, nonostante s'accanisse ad espellere da un rigoroso esame critico ogni considerazione « strettamente materiale e pratica », riferita cioè ai mezzi tecnici, doveva tuttavia ricadere — captando, sia pure in un concetto ideale come il tempo, la qualità del cinematografo — nella materialità d'una disquisizione sui mezzi espressivi. Del che, ad ogni modo, si rese accorto in un saggio successivo del '47, dove tentava di sostituire all'espressione « individuazione tecnica » l'altra più coerente di « espressione storica ».

Ma, a questo punto, la ricerca specifica sul cinematografo viene a dissolversi o si deve dire, piuttosto, che l'essenza cinematografica s'estende a tutte le arti. Infatti l'arte viene costituendosi sulla sovrana dimensione del tempo, e nulla osta l'apparente staticità della pittura e della scultura, contando sostanzialmente il principio assunto da Schleiermacher, che « ogni contemplazione, al pari di ogni produttività, è sempre *successiva* ». (*L'arte e la critica*, pag. 80).

Il distacco dalle teorie « purovisibilistiche », un desanctisiano amore dell'uomo intero e anche più un crociano intento di unificare le arti, hanno imposto al Ragghianti la revisione del dogmatico schema lessinghiano *spazio-tempo*. Ma se è vero, come a noi sembra, che egli piuttosto che respingere questa distinzione, sacrifica lo spazio sull'altare del tempo, nel suo pensiero resta — benchè ne muti l'insegna dimensionale — il medesimo naturalismo che viziava la teoria di Woelflin. Naturalismo che, ovviamente, riporta a galla tutte le sue conseguenze, ivi compresa la materiale indagine sui mezzi. Del quale ultimo avviso ci rende convinti il ricorso all'*epistemologia* (vedi ne *L'arte e la critica* i paragrafi su Alexander e Whitehead, pagg. 83-86), cui si chiede sostegno per mettere a fuoco il concetto che del tempo fornisce la moderna scienza. (E non significa tener conto dei mezzi questo far consistere una indagine ideale sui fondamenti della naturalistica scienza?).

L'istanza centrale di Ragghianti — nella quale si adopera con tutte le forze aperte della sua vasta dottrina — è quella di svincolare l'arte dalla « puntualizzazione » astratta in cui la esiliano le posizioni naturalistico-metafisiche, per riportarla nella sua carreggiata umana e storica. E' fin troppo noto che da quella « puntualizzazione » si potrebbe arrivare all'esaltazione del silenzio e dell'oscurità (vedi, ad esempio, l'ermetismo e l'astrattismo) come al raggiungimento della *forma* perfetta: il che equivarrebbe ad annullare l'arte proprio sul punto di consacrarla, a bruciarla come un capretto espiatorio sull'ara labilissima degli individualismi sterili e sornioni. Ma riesce il Ragghianti a una vera impostazione storicistica dell'arte?

Per avvalorare la sua istanza egli escogita un dialogo *ad infinitum* tra arte e critica, fra l'opera d'arte « nel suo aspetto o momento di fare, il processo, di storia » e la lettura dell'opera d'arte nel suo compito di « rifare » e « ripercorrere » quel processo. Ma che storia è mai codesta? E' la storia che giudica, che distingue, che denuncia, che trasforma, che impone una condotta a tutti: o è piuttosto un placido viaggio di andata e ritorno nel tempo, e sia pure nei tempi diversi del critico e dell'artista, che si muovono incontro l'un l'altro in virtù d'una spinta inconoscibile, qual'è in definitiva la poesia?

Fedele strenuamente, per una sorta di « congeniale » umore — com'egli dice — all'insegnamento di Croce, Ragghianti non viene meno alla crociana definizione che la poesia in quanto tale è « logicamente inconoscibile », anzi ne ribadisce il pregnante significato asserendo che « la trascendenza non sarà



L' OCCHIO
DI VETRO

Un fotogramma del film «La tunica» come appare in proiezione e come appare stampato sulla pellicola. (Leggere a pag. 236 l'articolo del nostro corrispondente a New York, Mastrolilli)

Maria Pia Casilio, la servetta di «Umberto D» è stata l'attrice che nel 1953 ha interpretato il maggior numero di film. La fotografia a lato è tratta dal film «Amori di mezzo secolo»



Un film su Eisenstein



«Time in the Sun» di
Sergei M. Eisenstein



Addio Aldo

G. R. Aldo - E' morto uno dei nostri migliori operatori, uno dei più sensibili interpreti del neorealismo. Il suo nome rimarrà nella storia del cinema legato ad opere di alto valore poetico ed umano quali «La terra trema» e «Miracolo a Milano» da cui è tratta questa fotografia

mai eliminabile dalla vita spirituale, perchè la trascendenza è il non compreso ». (*Arte e critica*, pag. 127).

Oh allora, se la poesia è intrinsecamente inconoscibile (quale massiccio residuo di naturalismo-metafisico è questo!), non rimane che parlare dell'arte in un senso che, piuttosto che storico, chiameremmo empirico. E su tale piano, tecnico, riferito cioè ai mezzi tanto da lui deprecati, non potrà negarsi che il discorso del Ragghianti è esemplare: come dimostrano specialmente i saggi su « Cinema e teatro ». (*Cinema arte figurativa*, pagg. 95-184).

NICOLA CIARLETTA

Un film su Eisenstein

Gli inglesi praticano molto lo studio come ricreazione, ogni sera migliaia di gruppi di classi si dedicano allo studio di soggetti che non hanno nessuna relazione con i mestieri e le professioni che essi fanno di giorno. Gente di ogni strato sociale studia per pura ricreazione materie come puericultura, musica, Nuovo Testamento, greco e giardinaggio. Perciò non c'è da sorprendersi che i cine-clubs fioriscano, e che lo studio della tecnica cinematografica e della storia del cinema sia preso seriamente da molta gente. La società degli Insegnanti cinematografici, recentemente formatasi, sta facendo molto lavoro nelle scuole per incoraggiare i giovani ad avvicinarsi al cinema con maggior spirito critico.

Da molti anni ormai l'Istituto Cinematografico Britannico ha preso dai films classici nella sua collezione alcuni estratti di studio per la sua Biblioteca Nazionale Cinematografica; questi sono usati dai conferenzieri per illustrare certe epoche della storia del cinema.

Negli ultimi anni l'aumentare degli studi sul cinema ha reso necessario avere un maggior numero di questi estratti per aiutare i conferenzieri a offrire un più completo trattamento dei molti aspetti della storia e della Produzione Cinematografica. Attraverso gli sforzi dell'Istituto Cinematografico Britannico, della federazione delle società cinematografiche, e della società degli Insegnanti cinematografici, sono stati fatti un maggior numero di estratti, sia per mezzo delle risorse della Biblioteca Nazionale Cinematografica, sia per la gentile cooperazione di alcuni distributori commerciali.

Gli estratti di studio dai films muti di Eisenstein sono stati presi per molto tempo dalla Biblioteca Nazionale Cinematografica, ma un film contenente estratti di ciascuno di questi film è stato reso possibile soltanto ora. La Casa editrice John Lane (l'editore inglese della biografia di Marie Seton su Eisenstein) appoggiò la produzione di tale film compiendo un gesto apprezzato da tutti gli studenti cinematografici inglesi. Gli estratti furono scelti da Marie Seton, ed io ebbi l'incarico di produrre il film. Con la cooperazione dell'Istituto Cinematografico Britannico, furono ottenuti i negativi 16 mm. Sovexportfilm dei pezzi richiesti.

I titoli per presentare ogni estratto furono preparati dal testo del libro di Marie Seton. Impiegammo sei mesi complessivamente per ottenere ciò che volevamo. Fu deciso di non usare alcun estratto di quelli che erano stati usati in precedenza, sia per conto loro, sia come parti per compilare film come « Film e realtà ». Questo impedì l'uso della sequenza « passi di Odessa » dal *Potemkine* e della sequenza « *Cream Separator* » da « *Linea generale* », *Line* ».

Noi volevamo scene in cui apparisse il carattere di ogni film, e che dimostrassero la tecnica usata da Eisenstein.

La corazzata *Potemkine* è un film di masse, senza alcun protagonista se non le masse; perciò scegliemmo la sequenza in cui il marinaio morto Vakulinchuk giace sul suolo e i cittadini di Odessa gridano a migliaia per compiangerlo e dichiarare la loro solidarietà. Anche *Ottobre* è un film di masse ma in esso Eisenstein si fermò a delineare i caratteri, a commentarli. Kerensky fu delineato in questo modo ed una sequenza di Kerensky che sale pomposamente le grandi scale del Palazzo d'Inverno, che stringe la mano ai seguaci dello Zar (« che democratico! ») ed entra nei Reali Appartamenti fu scelta come esempio di ciò che Eisenstein chiamava « cinema intellettuale ».

La linea generale, poiché trattava problemi della vita dei contadini che erano comuni in tutta la Russia, aveva un tono più intimo di quello del *Potemkin* o *Ottobre*. Questo film aveva un'eroina, Marta. L'estratto scelto da *La linea generale* presenta Marta come una contadina povera che non ha neppure un cavallo e soltanto una miserabile mucca. I suoi vicini prendono poco interesse alla sua lotta — uno ha un debole cavallo che lo aiuta e altri due, un vecchio e una vecchia, trascinano l'aratro da soli. La mucca di Marta muore per la fatica, i suoi vicini fermano il loro lavoro per guardare le sue lotte e poi continuano il loro lavoro. Marta grida « Basta! Non possiamo vivere più così, separati gli uni dagli altri! ».

E' noto che Eisenstein non poté completare che *Viva Mexico!*. Dal film che noi girammo per questo progetto Marie Seton poté trarre ciò che essa chiama « Uno scheletro, o forse una sceneggiatura definitiva dell'originale », che essa intitolò (*Time in the sun*). Essa pose gli episodi nell'ordine che Eisenstein intendeva e la sequenza che noi prendemmo da *Time in the sun* è la breve scena del funerale dall'episodio dell'« Antico Mexico », che è sufficiente per dimostrare che il film era molto diverso da tutti gli altri suoi lavori. Alexander Newsky trovò Eisenstein e Prokofiev che sperimentavano la musica per il film.

La sequenza scelta, il momento prima della battaglia sul ghiaccio, illustra questo, con la musica di Prokofiev che fa da contrappunto alle drammatiche immagini di tensione mentre gli eserciti sono l'uno contro l'altro sul lago ghiacciato; vi è una sola parola in tutta la sequenza. L'analisi di Eisenstein di questa sequenza può essere trovata nel suo libro « *The Film sense* ». Per concludere furono scelte le scene finali da *Ivan il Terribile*, parte I. Anche qui la musica di Prokofiev aumenta il ritmo dell'azione e Eisenstein provò a dare alle immagini un effetto tridimensionale. Nelle scene finali il popolo di Mosca va da Ivan e lo prega di ritornare alla città. Tenendo Ivan molto vi-

cino alla macchina da presa contro lo sfondo della processione che avanza attraverso la neve sulla linea dell'orizzonte Eisenstein ottenne certamente un effetto sorprendente.

(Traduzione di Giuliana Scappino)

JOHN MINCHINTON

John Minchinton, l'autore di questo articolo, è un giovane inglese specializzato nel campo dei 16 mm. Oltre ad aver fatto «S. M. Eisenstein in Survey Film», film ch'egli descrive in questo articolo egli ha fatto considerevoli ricerche sulla storia del cinema e specialmente su «Charlot as a director». Si spera che presto sia pubblicato in Inghilterra qualcuno dei suoi lavori.

F. B.

TRE DIMENSIONI E NO

di

ENZO MASTROLILLI

New York, novembre 1953

Di rimbalzo è arrivata fin qui la eco della curiosità prodotta in Italia dalla programmazione al XIV Festival Cinematografico di Venezia di una sintesi di films che la 20.th Century-Fox ha realizzato con il metodo CINEMASCOPE.

Alcuni giornali, con ammirevole confusione di termini, hanno parlato di nascita del cinema tridimensionale (sic), altri hanno sostenuto a suon di titoli a sei e più colonne che, dopo la scoperta del sonoro, questa è la più grande innovazione nel campo e i più arditi, ce ne sono sempre, hanno concluso che ora, finalmente, possiamo stare tranquilli perché la crisi del cinema è, per lo meno potenzialmente, risolta.

E' molto che qui sento parlare di cinema tridimensionale, di schermo panoramico, di natural vision, di cinerama, etc... ed è molto che assisto a spettacoli del genere; è anche molto tempo che non mi decido a scriverne. I motivi che mi hanno sempre trattenuto dal farlo erano e sono molti, ma non li elencherò per il sufficiente motivo che oggi l'interesse del pubblico italiano a questo problema mi obbliga a lasciare da parte ogni mia personale considerazione.

Prima di tutto farei piazza pulita delle confusioni: il vero, unico sistema di cinema a tre dimensioni è quello per la perfetta visione del quale sono necessarie le lenti polarizzate che oggi hanno sostituito le due lenti rossa e verde usate anche da qualche giornale italiano per la visione di fotogrammi in 3D con risultati meno che mediocri. Il sistema, se è buono per l'effetto tridimensionale che produce (v. «The House Of Was» tradotto in Italiano «Maschera di cera», che è il riadattamento tridimensionale della vecchia pellicola) è buono altresì per rovinare gli occhi del povero spettatore che vede complicata notevolmente la sua situazione se, per esempio, porta già occhiali da vista normali.

Il CINERAMA invece (1), che potrebbe avvalersi della più perfetta comodità di visione e dell'effetto di profondità (più che tridimensionale) che specialmente per alcune scene particolarmente adatte riesce a dare, è appesantito, nella sua realizzazione pratica, dall'altissimo costo di produzione e di proiezione e dalla ancora imperfetta tecnica di accostamento delle tre immagini proiettate contemporaneamente. Per farsi una idea approssimativa di quello che dico basterà pensare alla necessità di tre macchine da ripresa e di tre macchine da proiezione le quali ultime devono proiettare su tre schermi combacianti di cui uno, il centrale, in posizione normale e due, i laterali, ruotati su quello centrale con un'inclinazione di vari gradi; il tutto corredato, secondo il modello ideato dall'inventore Mr. Fred Waller, dall'impianto stereofonico.

Accomunati poi dalle dimensioni veramente eccezionali dello schermo usato, ci sono i vari films PANORAMICI, che non sono altro che una applicazione a schermi più grandi di pellicole normali proiettate con macchine altrettanto normali, e il CINEMASCOPE che è un vero e proprio sistema secondo la realizzazione che il prof. Henri Chretien ne ha fatto perfezionando la sua invenzione del Anamorfoscopio.

Che cosa è l'ormai famoso CinemaScope? Mr. Spyross P. Skouras, Presidente della 20.th Century-Fox che si è riservata i diritti sul sistema subvendendone poi la utilizzazione anche a case minori, mi ha ricevuto alle 8 del mattino (lui è abituato a fare così) nel suo studio sito in una zona relativamente tranquilla all'Ovest della 56^a Strada e ha fatto di tutto per farmici capire qualche cosa. Dopo un po' convenimmo che tutto sommato era

(1) Non è stato realizzato un vero e proprio film, ma un insieme di cortometraggi, fra cui uno sulla «Scala» di Milano e uno sulla Laguna di Venezia.

meglio affidare ai lumi dei tecnici e, fra tutte, più efficace fu la spiegazione che me ne diede Mr. Leslie F. Whelan, il capo dell'ufficio divulgativo, non fosse altro per la infinita pazienza della quale, a quanto pare, la natura lo ha dotato: basato semplicemente sull'effetto ottico ottenuto proiettando una scena filmica su uno schermo gigante e per di più concavo, il sistema cinemascopico, corredato da una perfetta realizzazione stereofonica, ha risolto la grande difficoltà esistente di riprendere una scena tanto grande avvalendosi di una combinazione di lenti, una distorsiva e una rettificante, che permette di impressionare su una normale pellicola a 35 mm. e con una sola normalissima macchina, scene di dimensioni tre volte superiori alle normali.

La maggiore praticità di questo sistema aggiunta alla notevolissima consistenza economica dei produttori ne ha permesso la realizzazione su piano veramente industriale e la divulgazione su scala internazionale. La 20.th Century-Fox, da vera « volpe » che è, ha abbandonato ogni altra specie di produzione e si è dedicata a quella in serie delle pellicole cinemascopiche: alla prima e migliore « The Robe » (Il manto sacro) che si ispira al romanzo di Lloyd C. Douglas e si avvale della collaborazione di attori come Richard Burton, Jean Simmons, Victor Mature, farà seguito « How to Marry a Millionaire » (Come sposare un milionario) con la attualmente — sempre — presente Marilyn Monroe; una serie di 18 pellicole, fra le quali « Twelve Mile Reef » (Pescatori di spugne) con Terry Moore, e « The Queen of Shea » (La regina di Shea) che cito per la serietà con la quale si sta lavorando alla loro preparazione, sta attendendo di entrare in fase di lavorazione.

A parte dunque l'unica pellicola in Cinerama che si sta dando da dieci mesi in un teatro fra la 52^a Strada e Broadway e le numerose pellicole panoramiche, l'unico sistema che ha preso una vera consistenza filmica e industriale è quello cinemascopico: che cosa dire di esso?

Il suo valore spettacolare è indubbiamente altissimo e lo attestano l'effetto prodotto dalle scene di massa e la scelta di films che, come quelli biblici e storici (il 70% della produzione preannunciata), di queste scene abbondano; vantaggi tecnici indubitabili sono costituiti dai minori spostamenti di macchina necessari durante le riprese data la maggiore ampiezza del quadro e la possibilità di perfetta visione dello schermo durante la proiezione da qualunque posizione della sala senza che si perda l'effetto panoramico per il quale lo spettatore ha un po' l'impressione di partecipare alla azione; il prezzo di produzione relativamente basso (dico relativamente perché per esempio, il succitato « The Robe » è costato la bella somma di quattro milioni di dollari cioè molto più di un film normale, ma molto meno di una pellicola in Cinerama) e la possibilità di proiettare le stesse pellicole girate in CinemaScope per schermi e sale cinematografiche normali (elemento che incide fortemente sul successo « di cassetta ») sono certamente altri aspetti positivistissimi del sistema. Ci sono anche le note stonate e sono importantissime: con la scena che si slarga e si riempie di attori e di cose e di movimenti (dire movimento sarebbe un'altra cosa) non so bene dove e come si possa contenere e mantenere quella stringatura incisiva che è propria del ritmo filmico e, soprattutto, come si possano ancora ottenere realizzazioni di effetto a questa incisività dovute e solo per questa possibili. E il sonoro che è reso farraginoso dalla necessaria presenza di tre microfoni da ripresa le cui ombre possono diventare pericolosissime data la fortissima luce resa necessaria dalla scena più ampia e la difficoltà di inserire tre distinte fasce sonore nella pellicola o di usare tre differenti pellicole da sincronizzare con il proiettore (unici sistemi possibili per ottenere un buon effetto stereofonico) e la non cinemascopogenia di tutti gli attori (a parere mio la Monroe, tanto per dirne una che di risultati « ottici » ha stretto bisogno, ci perde e molto) avvalorano le aspettative per una valutazione del sistema.

Una cosa si può dire con tutta tranquillità e la 20.th Century-Fox stessa lo ha dichiarato a Venezia: il problema resta e si conferma ora più che mai di qualità e non di forma. Il sonoro è bello, i colori sono una cosa stupenda e la tridimensione o l'effetto cinemascopico o quello panoramico sono interessantissimi. Tutto questo ha però un valore relativissimo se non è adoperato per fare films ma per realizzare effetti distaccati cari al tecnico più che al creatore di opera filmica.

Così un buon film con l'aiuto del Cinemascope potrà diventare ottimo e un cattivo film con tutti gli aiuti di cento cinerama o cinechissachecosa resterà desolatamente cattivo.

E ci farà pensare, con un po' di nostalgia, a quei films a due dimensioni, in bianco e nero (annebbiato) e... muti che, nonostante tante insufficienze tecniche, ancora resistono e si ricordano come opere indubitabili d'arte.

ENZO MASTROLILLI

EL, UN FILM DI BUNUEL

di

ADO KIROU

« Je ne m'adresse qu'à des gens capables de m'entendre ».

MARQUIS DE SADE

Après l'éclatement — unique dans l'histoire du cinéma — d'« Un Chien Andalou », de l'« Age d'Or » et de « Terre Sans Pain », Luis Bunuel fut astreint à un silence de 18 ans. Avec quelle impatience, quel espoir, n'attendions-nous pas son premier film mexicain. Ce fut « Los Olvidados », oeuvre parfaite de grand cinéaste, mais où Bunuel, le Bunuel que nous connaissions et aimions, n'apparaissait que par à-coups, timidement, subordonnant sa véritable nature à une admirable démonstration de la misère sociale des enfants, démonstration qui ne pouvait malheureusement pas atteindre son but, car l'exposé manifeste ne gêne plus les bourgeois, depuis longtemps masochistes. Le rasoir du « Chien Andalou » n'atteint le globe oculaire que s'il dépasse la paupière. Suivirent sur les écrans européens, le déconcertant « Subida al Cielo », sur lequel il faudra revenir et cette pénible « Suzanna la perverse », à laquelle je n'arrive pas à trouver le moindre intérêt. Signalons toutefois que ce dernier film est antérieur aux « Olvidados » et qu'il fait très évidemment partie des films témoins destinés par Bunuel à prouver aux producteurs de Mexico qu'il sait manier une caméra et même leur apporter de l'argent. Si c'est grâce à Suzanna qu'il a pu réaliser ses récents films, je suis prêt à dire que Suzanna était nécessaire.

Voilà qu'aujourd'hui Bunuel réalise la suite de l'« Age d'Or » et j'avoue que ma joie est immense. *El* (traduit en français: *Tourments*, le commerce seul sait pourquoi) a été présenté au Festival cinématographique de Cannes.

Image de la séance dans la grande salle du Palais du Festival, le lundi 27 avril 1953: Passait en premier un film français de M. Prouteau, « Clemenceau », glorification des drapeaux et de la chose militaire, ce qui avait rempli la salle de messieurs décorés, de dames patronesses, d'invalides de guerre. Inutile de spécifier que dès les premières images du film de Bunuel, le public, déjà exténué à force d'applaudissements (adressés à Clemenceau) se trouva fort mal à l'aise. Au bout d'une demi-heure, les manifestations se précisèrent: rires ironiques et gênés, remne-ménage, sorties scandalisées, etc. Bunuel aurait été fier si, présent dans la salle, il avait pu constater qu'en 1953, le scandale est identique à celui de 1930.

Le sujet de *El* est « commercial »: c'est-à-dire que Bunuel s'est servi d'un roman (sans doute imposé) du genre Paul Bourget, revu par un scénariste d'Hollywood féru de psychanalyse: mari jaloux, drame de la folie persécution de la belle épouse, suspense, etc. Comme tout réalisateur avant quelque chose à dire, un monde unique à exprimer, Bunuel brode sur ce canevas, révélant la seule vérité de ses personnages et du monde décrit. Souvent il prend des chemins de traverse, dédaigne « l'anecdote », se désintéresse de l'adhésion du « mauvais public » et de la critique; il lance des images-clefs dont le but est de nous avertir du renversement de l'histoire et des séquences n'ayant aucun rapport manifeste avec le contexte, dont le but est de créer cette atmosphère de surréelle cruaute, de virulente attaque contre l'ordre établi; atmosphère et attaque qui sont le propre de Bunuel.

Le film débute un jeudi saint dans una grande église de Mexico, fréquentée par la haute bourgeoisie de la ville. Le héros Francisco (joué par un des plus mauvais acteurs de l'Amérique latine, Arturo de Cordova, grand spécialiste de rôles de séducteur), membre éminent de la paroisse, est un dégénéré bourgeois, vierge (il doit avoir 15 ans),

impuissant exuel et embringué dans une « affaire » de propriétés qui reviendra tout le long du film (sans qu'elle nous soit jamais clairement expliquée) comme une obsession kafkaïenne. Francisco donc, qui jusqu'à ce jour n'avait prêté attention aux femmes, regarde avec surprise le curé embrasser voluptueusement les pieds des enfants de chœur. Une fixation, un fétichisme du pied se développe et il tombe amoureux des premiers pieds de femme que son regard rencontre. Cette femme (interprétée par la très belle Delia Garcés) est malheureusement fiancée à un ingénieur des Ponts et Chaussées, Raoul. Qu'à cela ne tienne, Francisco multipliera les pièges et finira par se marier avec la propriétaire des beaux pieds. Alors commence le long drame du couple. La perversité de Francisco, déçue par son impuissance, prend des allures de jalousie démentielle; il va jusqu'à pousser sa femme dans les bras d'un autre, mais elle veut rester fidèle et Francisco qui espérait un récit détaillé, est très déçu. La folie érotique le guette. Voilà le moment pour Bunuel de nous servir quelques scènes soignées de sadisme.

Un simple soupçon et Francisco enfonce dans un trou de serrure une longue aiguille à tricoter avec l'espoir que « l'autre » (évidemment innocent) est en train de regarder sa femme. C'est d'ailleurs « l'autre » qui sera renvoyé de l'hôtel comme perturbateur, personne ne mettant en doute l'honorabilité du très chrétien Francisco. Pendant toute une nuit Gloria hurlera sans que les domestiques stylés se dérangent. Nous ne saurons jamais quelles tortures son mari lui infligeait. Une nuit, Francisco prépare tout un attirail d'instruments de torture: lame de rasoir, ciseaux coton, grande aiguille et fil (rouge évidemment). On a reconnu sans peine la scène finale de « La Philosophie dans le Boudoir » de Sade. C'est la première fois dans le cinéma commercial que Sade cité aussi explicitement. Avoir osé suggérer la torture subie par Mme de Mistival ma semble l'exemple parfait de la mystification de la censure et des contingences commerciales.

Bunuel n'aime pas le curés. Cela fait vraiment plaisir à une époque où le films sur les saints et curés de campagne se multiplient comme les pains du célèbre conte pour enfants de Marie. Comme je le disais plus haut, le film débute par la cérémonie du lavement des pieds. Ce beau document se suffit à lui-même. Padre Velasco (particulièrement bien interprété par Martinez Baena qui s'est composé un faciès de parfait crétin) après avoir baisé les pieds avec la même expression que Lya Lys suçant le pouce du pied de la statue (« L'Age d'Or ») sera sérieusement mal traité tout le long du film, pour se faire étrangler à la fin par Francisco, sur l'autel d'une église. Le curé n'a pas d'avis personnel (c'est évident, mais cela n'avait jamais été dit au cinéma). Pendant un repas officiel, il se contentera de bouffer avec glotonnerie si on lui demande ce qu'il pense de l'amour, de l'amour charnel, bien sûr. Gloria rendant visite à Padre Velasco pour lui faire part des sévices que lui fait subir son mari, le brave curé répond: « mais, ma fille, vous vous faites des idées et tout cela est de votre faute. Je connais Francisco, il est le meilleur membre de ma paroisse ».

Le comble de l'anticléricalisme est atteint avec l'épilogue, car Francisco, maîtrisé à grande peine, n'est pas enfermé dans une maison d'aliénés, mais dans un couvent de Franciscains. M. Arturo de Cordova porte la robe réglementaire et après que son chef direct, un gradé franciscain, ait rassuré son ex-épouse et les spectateurs sur sa santé parfaite, car maintenant il a trouvé son cadre idéal. Bunuel, par une géniale pirouette, conclut en nous donnant la preuve irréfutable que son héros est ferochement resté le même. N'oublions pas aussi que ce héros se nomme Francisco et que Bunuel délaissant ses habituelles têtes de turc, les Miristes, s'occupe des Franciscains. On ne me fera pas croire qu'il s'agit d'un simple hasard.

La famille n'est pas oubliée. La mère de Gloria est la réplique exacte de la mère de Lya Lys: mère mélodramatique, idiote, odieuse. Il faut signaler que les rapports avec l'« Age d'Or » ne sont pas seulement analogiques. Bunuel procédant par clin d'oeil, signale aux spectateurs qui connaissent son oeuvre, qu'*El* est le pendant de ses grands films surréalistes. Durant la grande réception, une porte s'entr'ouvre et une fumée de poussière en sort sans que personne en soit inquiété; la scène d'amour a lieu dans un jardin pendant qu'à l'intérieur de la maison les invités écoutent religieusement un concert (l'« Age d'Or »); sans oublier Gloria, debout au milieu de la chaussée, indifférente aux voitures qui passent à droite et à gauche (« Un Chien Andalou »).

La séquence documentaire, indispensable dans tous les films de Bunuel qui aime ne jamais perdre contact avec la réalité (scorpions dans l'« Age d'Or », moustiques dans « Terre Sans Pain », races de poules dans « Subida al Cielo », etc.) ne fait pas défaut dans *El*: le travail de l'ingénieur sur le chantier nous est minutieusement narré.

Les personnages secondaires sont un ramassis d'idiots et d'êtres insolites. Je ne citerai comme exemple que le valet de Francisco chez qui ce dernier vient pleurer chaque fois qu'il se sent seul et abandonné. Ce valet morose, pervers, qui essaye de violer la bonne (c'est encore la bonne qui sera renvoyée), qui multiplie les impairs sous un air de

parfaite soumission (façon de parler à son maître, objets qu'il fait dégringoler pendant la réception, etc.) a sa chambre tapissée de photos de coureurs cyclistes, et des morceaux démontés de vélos parsèment le sol.

Cette étrange galerie de personnages ainsi que certaines séquences purement poétiques créent une atmosphère résolument insolite à laquelle on reste imperméable et alors on ne peut que détester ce film, ou on y entre d'emblée et alors ce film reste un des plus extraordinaires qu'on ait jamais vu. Mais comment peut-on rester insensible devant l'image de Francisco, seul dans la nuit, dans son grand salon (construit par un architecte fou) arrachant une barre qui maintient le tapis de l'escalier pour tambouriner désespérément sur la rampe de se même escalier ? Et comment ne pas penser au roulement de tambour qui accompagne tous les actes de Gaston Modot, après son échec érotique dans l'« Age d'Or » ?

La situation n'est-elle pas la même ? Modot poussé par ses propres inhibitions, a détruit son amour et il est resté impuissant devant la femme consentante qui se réfugiera dans les bras de l'ignoble vieillard chef d'orchestre. Arturo de Cordova a des idées très justes sur l'amour ; pendant un repas, il choquera tous les convives en faisant une très excellente analyse de l'amour-passion. Dans cette séquence nous reconnaissons la voix de Sade, de Breton et de Bunuel. Comme Modot, Cordova essayera désespérément de vivre ses théories, mais comme Modot, il est l'esclave de sa classe, de son hérédité, de son éducation chrétienne, résumé de toutes ses chaînes. Il suivra le conseil final de l'« Age d'Or » — retrempe dans l'oeuvre du divin marquis — mais ses chances de succès sont nulles et son sadisme, au lieu d'être un essor libérateur, deviendra un instrument de torture. Le thème du film est la lutte de Francisco tiraillé entre ses efforts pour l'accomplissement de son amour-fou, et son hérédité, et ses habitudes chrétiennes qui l'obligent à suivre des chemins grandement ouverts par la société pour la destruction de tout amour. Ces chemins, la jalousie et même la folie, sont les plus forts, ils le happent et poussé traiteusement par le cure et la famille, il tombera le plus bas possible sans pourtant jamais perdre de vue son but : sa libération sexuelle. Au fond des ténèbres, il verra enfin que ses prétendus amis ne font que rire de lui, de son amour, des ses idées, de ses efforts. Sous leur aspect impassible, pieux ou indifférent, ils raillent le « fou ». Dans l'église où il échouera, après la fuite de sa femme, il verra les chrétiens et le curé rire de son infortune (le curé rit comme le Christ décrit par Bunuel dans le texte poétique « Une girafe » publiée dans le n. 6 du *Surrealisme au Service de la Revolution*). Francisco comprendra alors que la seule solution est de tuer le curé, la religion. Il a vaincu, il pourrait maintenant vivre son amour mais il est trop tard la société l'enferme dans le plus horrible des asiles d'aliénés : le couvent. Feint-il la plus plate obéissance pour se défendre en se plongeant dans le plus érotiques des rêves, ou a-t-il été définitivement maîtrisé par les cerbères à bure qui gardent l'entrée de l'amour ? Quant à Gloria, réplique de l'héroïne d'un « Chien Andalou », elle retrouvera son partenaire anti-poétique normal, qui regarde régulièrement le cadran de sa montre-bracelet.

N'oublions pas aussi que les mécènes n'existent plus. *El* est un film commercial et que l'enseignement corrosif de Bunuel ne peut être direct. Lire entre les images est nécessaire mais difficile et je suis persuadé que plusieurs détails m'ont échappé. Ce film encore plus complexe que l'« Age d'Or » sera vu uniquement par ceux qui savent voir. Je sais que Bunuel considère *El* comme un de ses films les plus importants, j'espère qu'un grand nombre de spectateurs le comprendra.

Les jurys officiels qui n'auraient jamais primé l'« Age d'Or », ont primé « Los Olvidados ». *El* n'a reçu ne pouvait recevoir aucune récompense officielle. Je profite de l'occasion pour signaler que c'est la Cinémathèque française qui a eu le grand mérite de nous présenter ce dernier film du plus grand révolté du cinéma, film qui, très certainement rencontrera de nombreuses embûches sur son chemin vers l'exploitation normale.

ADO KYROU

In *Bizarre* N. 1.

... Ma le muse restano nove

di

GIORGIO FONTANELLI

Raccontano che Rossini, invitato all'audizione di un brano inedito di giovane autore, si alzasse più volte durante quella in un silenzioso inchino. Si pensò, lì per lì, ad un gesto per quanto bizzarro di implicito consenso: del resto, per divenire il recordman degli aneddoti, aveva ben da inventarne di stravaganze, il buon Pesarese.

Ma col ripetersi di quella mimica, un disagio pruriginoso si impadronì di tutti gli ascoltatori: finché, richiesto finalmente del perché di essa, il Nostro rispose tranquillo: « Quando incontro un vecchio amico, ho l'abitudine di salutarlo ».

Bene: quante volte dovremmo noi alzarci durante la proiezione di una pellicola, a ringraziare ora la letteratura, ora il teatro, ora la pittura, ora la fotografia?

E quanto mai vi sentireste di dire: « Ecco, ora però mi alzo a ringraziare il cinematografo? ».

* * *

Una cooperativa di Muse non è bastata a generarne una decina. Ha solo volgarizzato le altre, pensierosa magari (diciamolo a suo discarico) che ognuna da sola non riuscisse a sopravvivere, in tempi come i nostri. Una specie di Buffalo Bill che per sbarcare il lunario assume gli scotennatori più decorativi e « fa la guerra » con loro sotto il tendone di un circo.

Forse è l'ultima assurda fiaba della nostra civiltà paurosamente esaurita, la decima musa: come la palla rotonda ridotta ad ovale. Impotenti ormai per saturazione a ricevere sensazioni oneste e ben localizzate in profondità, non ci è rimasto appunto che combinare in laboratorio un cocktail di ogni superstita movente di commozione, sorbircelo ad ora fissa, e giurare che siamo tornati puri di cuore.

Non si è pensato (o si è taciuto per carità) a quello che succederebbe se il libretto di un melodramma fosse il testo integrale di un autentico capolavoro tragico; a quello che avverrebbe di un'Ode, se invece di una cetra umile e pudica, una intera orchestra pretendesse accompagnarne la dizione.

E sì che già Terenzio si era dovuto pubblicamente scusare perché appunto « contaminari non decere fabulas ».

* * *

Se il principio dell'Unità vige quale indistruttibile connotato dell'Arte, il Cinematografo, vero figlio del reggimento, non l'ha mai conosciuto: e ha pagato fin dalla nascita questa sua illegittimità.

Non basteranno infatti testi letterari, sceneggiatori, registi, attori e commenti musicali di vaglia per salvare una produzione qualunque dalla caducità più catastrofica. Ogni ripresa è una riesumazione, e la Cineteca è a mezza via tra la casa di riposo e l'album di famiglia, di quelli che non si possono rifogliare senza sorriso.

* * *

Dunque, proprio questa polilalia è il vero tarlo del Cinema.

Appunto perché ragione del suo immediato innegabile successo, lo condanna « ab ovo » al destino del motivo troppo contabile, della melodia che deve piacere a tutti, o almeno a quanti più può.

E « arte democratica » è un bisticcio tale che credo inutile scomodare qui Benedetto Croce. Al quale ultimo è bene anzi non domandare cosa pensi della « decima musa », se già se l'è presa con il teatro che spesso invilisce con la lusinga d'una platea meno anonima il grande palcoscenico della poesia. D'altronde il C. non sarà mai poesia, neppure ideologica: la fotografia non può avere catarsi « per la contraddizione che nol consente »; e la commozione che tuttavia continuerà a darci, non sarà mai commozione *estetica*, ma sempre ed esclusivamente *umana*, nel senso cronachistico della parola.

* * *

Ma il Cinematografo ha, sempre per etimologia, un altro vizio. Esso è sostanzialmente immorale, non nel senso confessionale, ma proprio rispetto alla moralità interna, all'economia della sua natura e del suo destino.

Come chi esce dal museo degli orrori si stupisce di trovar per la strada tanta gente con due sole gambe e una sola testa, così chi esce da una sala di proiezione deve prepararsi a scontare a caro prezzo quell'ora e mezzo di sleale ottundimento, col riscoprire in moto dolorosamente accelerato, tanto balorda e monotona la vita.

L'immoralità del Cinema è cioè nell'abolizione delle pause dell'azione: nell'ignorare quelle tregue incolori che, oltre a costituire il 90% della nostra esistenza, sono la vera storia, anche se inedita, di ogni nostro movimento.

Difetto quindi di umanità, ecco l'immorale in arte.

Vi ricordate la favola del gomito della vita ingenuamente donato da una fata ad un adolescente?

Subito una fretta dannata si impadronì delle sue mani: per sapere e per vedere, in pochi minuti il gomito era già tutto dipanato. L'adolescente era diventato vecchio, e non aveva vissuto.

* * *

Si dirà che tutta la poesia coglie i momenti-chiave: ma mentre altrove essi hanno funzione riassuntiva non caduca perché valori finali di una ricerca non edonistica, il Cinema non può permettersi neppure questa sosta che sola giustificherebbe l'abolizione (strana invero in una rappresentazione non del Verosimile, ma del Vero) di tanti aspetti e sviluppi della realtà.

* * *

Senonché, sia detto a discarico, il Cinema è l'unica prole possibile quando duri, come oggi, tanta « impotentia generandi »: e il suo aspetto caratteristico di diario, di confessione, di « vita vissuta » si ritrova esattamente nel carattere narcisistico e muliebre dell'alta letteratura contemporanea.

* * *

D'altronde, un'arte orientata esclusivamente in senso visivo (anzi, cinematografico, che è peggio) non può essere che semplicistica e superficiale, appunto e sempre per timologia.

Anche il tardo Medio Evo conobbe in particolare una smania simile: ma quel che in esso accettiamo per poeticamente valido, quasi legittimo e non antistorico vezzo d'infanzia, siamo costretti a rifiutare oggi come vizio di infantilismo.

* * *

Il guaio è che tutta l'adolescenza è orientata in senso visivo. (L'immagine, disse un maligno, è il libro dell'ignorante).

E l'adolescenza è poi terribilmente eteronoma.

Ergo, non si dà su di essa mezzo più influente del cinema.

Ora, un esempio. Un giovanetto ha visto in celluloide un prete inquisitore far torturare l'eroe della vicenda. Potrà un insegnante in un intero anno scolastico, con documenti, sillogismi, suavità e autorità, convincere il suo alunno a non gridare (più o meno ad alta voce), ogni volta che passa un prete, quel « Carogna! » urlato dentro la sala cinematografica?

E non c'è da obiettare che, se non altro, l'immagine gli avrà insegnato la ribellione istintiva a certi metodi: perché non c'è bisogno di essere cattolici apostolici osservanti e praticanti per aver paura di questa massiccia aderenza all'immagine, e della caparbia incapacità, peculiare non solo dell'adolescenza, di sottrarsi all'immediatezza della sua dimostrazione.

Tutti i problemi, infine, morali politici sociali ecc. ecc., sui quali l'umanità si arrabatta penosamente da secoli, vengono affrontati con la disinvoltura non del dilettante, ma del bottegaio nel periodo della « scampolata ». Industria immorale, che molto spesso potrebbe definirsi vera demagogia artistica.

Il che non fa che incoraggiare e legittimare la superficialità e l'improvvisazione dei pigri e dei frettolosi che son già, purtroppo, in così buon numero.

Problemi, poi, sfornati con soluzioni diverse, con due tre quattro verità finali, tutte egualmente valide dal punto di vista della casistica, ma delle quali nessuna regge alla più sprovveduta delle analisi: neppure, spessissimo, a una innocua seconda visione del film.

Il cinema, insomma, mi pare stia all'Arte come in un quotidiano la « cronaca » alla « terza pagina ». E i « Piani » e i « Campi » mi pare stiano all'efficacia poetica come il « Corpo 6 » o il « Corpo 8 » a « L'Infinito » leopardiano.

* * *

Ma c'è una immoralità più specifica in esso.

Se dieci, venti sequenze possono entusiasmare col trionfo del bene, con l'« arrivano i nostri! » della Provvidenza, è soddisfazione peggio che sterile, controproducente, perché nata all'insegna dell'effimero (guarda caso, e la celluloida è così terribilmente infiammabile!).

E quelle rosee saltabecanti sequenze non generano nella loro fretta (imposta dalla legge dell'immagine) che una beata faciloneria che urta poi e si accartocchia contro la realtà, anche contro, anzi proprio contro la più trita, non — filmabile realtà.

Finito il film, troppo soli si resta.

Invece il male (per così dire), vivendo per sua natura di più sfacciata evidenza, trova nel cinema il mezzo più consentaneo di espressione. Se quindi cento e cento metri di pellicola non saranno mai capaci di far avanzare di un sol passo l'umanità di un individuo, può bastare qualche diecina di metri di essa per ributtarlo su un piano preistorico.

E questo non è certo leale né utile in un Paese come il nostro dove la psicosi nazionale si può, eufemisticamente, definire « lirica »: una psicosi, cioè, che alla notizia di una lontana alluvione ci fa spontaneamente privare magari del materasso, ma che ci trova distratti e assenti quando lo Stato bandisce un prestito nazionale.

* * *

E vi sono guai anche igienici, per così dire. Perché non credo giovi a molti, specie se giovanissimi, l'exasperazione emotiva a vuoto (una specie di masturbazione della volontà) e l'inutile usura, talvolta un vero trauma psichico, a cui il sistema nervoso vien sottoposto ad ogni spettacolo.

* * *

Senonché, sugli strati più preparati del pubblico, il Cinema non ha mai (logico e felice contrappasso) che una funzione digestivo-casistica; sarebbe, del resto, non troppo comodo per un novello Giosuè Borsi andare all'assalto col suo cuore, invece della Divina Commedia, qualche centinaio di metri di celluloida.

* * *

Nel migliore dei casi, dunque, il cinema non lascia semi.

Ma quante contro-figure! Quanti « dilettanti di sensazioni »!

Preoccupante, questa precoce rinunzia alla ricerca individuale: anche se dobbiamo ammettere che non può incoraggiare l'impressione, che il cinematografo dà, che tutto sia già stato fatto e tutto già stato detto.

Tuttavia, questa abdicazione dalla propria personalità, specie nei giovani e anche nei non più giovani, per standardizzarsi su pochi esemplari, non è bello né utile.

A meno che si vada in massa verso il superuomo.

Oppure, verso la più clamorosa tristissima prova dell'atonìa di troppi monosillabi umani che accattano disperatamente un accento qualunque.

GIORGIO FONTANELLI

SCHEDE CRITICHE

(a cura di Edoardo Bruno)

I vinti

Il moralismo di Antonioni appare evidente in questo suo ultimo film, *I vinti*, che in un certo senso esaspera, se addirittura non rende più precisi, i limiti entro i quali forzatamente si muove l'arte di questo sapientissimo scrittore di cinema. E' in definitiva proprio la freddezza, la compiaciuta assenza di ogni partecipazione a quel che racconta, a fare di ciascun film di Antonioni una sorta di fredda natura morta, sia pure di temi attuali. E questo non è un difetto, se si accettano certe convenzioni espressive, quali ad esempio, la funzione del «moralista» che non deve partecipare in un senso o nell'altro a seconda della piega che prende una storia, ma sin dall'inizio, deve predisporre quei temi che dovranno determinare il corso delle tesi da dimostrare. In effetti, uno scrittore ama i suoi personaggi, a volte li costringe ad assumere pose determinate, ma altre volte saranno le loro storie a prendere la mano e modificare l'impostazione: è il margine che gioca la fantasia poetica. Nel moralista, niente di tutto questo, ma fredda, preordinata messa in scena, svolgimento a tesi con personaggi buoni o cattivi o «neutri» (cioè ne interamente buoni né interamente cattivi) tutti sottomessi alla tesi, alla morale da «svolgere». Il senso di umanità che proviene dai suoi film va inteso dunque in un senso del tutto particolare, già lo vedemmo chiaramente in «Cronaca di un amore», lo confermammo in «La signora senza camelie», meglio lo vediamo ora ne «I vinti», trilogia che vuole approfondire, attraverso una casistica di fatti indicativi, quella che è la crisi della gioventù europea di oggi. Di quella gioventù che in Francia è esplosa nel freddo assassinio di un giovane esibizionista concordata da un gruppo di coetanei, in Inghilterra in un solitario delitto compiuto per il gusto della celebrità e per il bisogno di uscire dalla solitudine, e in Italia (ma l'episodio per quanto rifatto più volte resta sempre il più debole) nella disordinata e dissipata vita di un «pariolino», che cerca nel contrabbando di sigarette, una distrazione alla monotonia della vita da ricco.

La esemplificazione delle trame dei tre episodi riduce all'osso la vivacità delle indagini umane compiuta da Antonioni. In effetti, gli episodi francese ed inglese esprimono attraverso una analisi psicologica assai minuziosa, due aspetti piuttosto importanti: la decadenza morale di una gioventù borghese che ha rotto i freni inibitori della formalistica educazione da etichetta, e che arriva al delitto solo per un senso quasi anarchico di concepire i rapporti sociali, e la stessa decadenza, esaminata in relazione ad un tipo umano diverso — un giovane inglese — che arriva allo stesso delitto a freddo per altri motivi, in apparenza contrari, e cioè proprio per la eccessiva etichetta formale della sua educazione e per quello sconcertante senso di solitudine morbosa che viene a chi è costretto a vivere nei solitari sobborghi, con un cielo sempre grigio e opprimente. (Quella casa, quella stanza dalle pareti scure, quel volto di giovane cresciuto troppo in fretta, con lo sguardo bambino).

Lo stile narrativo dei tre episodi non è costante, e questo meglio esemplifica certe questioni espressive già messe a fuoco in altra occasione e che in sostanza riguardano il valore ed il limite del moralista di fronte alle questioni di stile. In fondo, nella sua presa di narratore aconcio e stringato, Antonioni più che uno stile denuncia una *calligrafia* narrativa, tiene cioè alla bella scrittura, giocando molto bene con la macchina da presa attorno ai suoi personaggi, cogliendo, a seconda delle occasioni, certi tratti espressivamente validi.

Nell'episodio italiano, forse, si potrà riconoscere, per certo modo di inquadrare strade e ambienti a noi più familiari, una «maniera» determinata; ma l'episodio francese appare nuovo, adeguato all'ambiente — Parigi e il gusto di una letteratura tipicamente francese: e quello inglese, con una Londra così ben rappresentata, con un rigore narrativo così ben raccolto (tanto che questo episodio, con la sua cruda evidenza, può porsi tra quanto di meglio il cinema italiano ci ha dato) ha uno stile tutto diverso dalla abituale

calligrafia di Antonioni. Calligrafia che come si è già rilevato era fatta più che altro dalle ripetizioni di certe espressioni formali, quali ad esempio le *strade bagnate* e i cieli piovosi, cioè di elementi tutti esterni al racconto e non determinanti uno stile. Lo stile, se mai, è proprio da riscontrarsi nella sua prosa stringata e essenziale, tutta presa dalla dimostrazione della tesi più che dalla umanità dei suoi personaggi. Se qualche attimo di umanità, di calore è avvertibile nella presentazione del giovane francese, ucciso dai suoi compagni crediamo che sia stato più che altro un errore commesso dal regista. O per lo meno un pregio involontario.

Torna piccola Sheba

Molte volte un film non vale tanto per quel che dice ma per quel che suggerisce allo spettatore, sia pure sussurrando certe impressioni a mezza voce, quasi celando, dietro un modo di fare disinvolto e svagato, un crepuscolarismo di vieta maniera. Ma tant'è il cinema americano ci ha abituati a questo triste crepuscolarismo che da noi in Europa si era già ammantato di un'aria barocca, per suggerirci semplici impressioni romantiche della vita di tutti i giorni e con un realismo di evidenza moderna.

Crepuscolarismo quindi del tutto nuovo, quasi efficace per una nuova denuncia delle cose del mondo, una denuncia contro la miseria, la vita stentata che già per essere stentata e senza illusioni diviene polemica, aggressiva, amara. L'amarezza di questo romanticismo è la molla anticonformista del cinema americano migliore, del teatro e della letteratura, la cui fortuna presso il pubblico bisogna ricercarla non tanto in quel certo tono polemico di denuncia che a noi piace vedere, ma proprio per quel quieto crepuscolarismo che fa rimpiangere una vita di sogni, quando ancora non erano state infrante le illusioni. Il povero commesso viaggiatore nella commedia di Miller è un po' il prototipo del « nuovo eroe » americano: non più il romantico affascinante trovatore del west, non più il gangster importato dall'Europa e ringiovanito a contatto delle biondo-platino, al tempo del proibizionismo, ma l'eroe deluso, l'uomo stanco della vita agitata, delle cambiali che scadono, della solitudine, delle città di cemento, e ansioso dell'evasione nei sogni (ma quando si accorge che tutta la vita non era che sogni, allora sopraggiunge la disperazione e il suicidio).

Sulla traccia di quella commedia e di altri lavori letterari o teatrali di grande risonanza in America e fuori, si muove questo lavoro di William Inge adattato per film da Daniel Mann.

La tristezza della vita di due anziani sposi, la tristezza di questa vita nata piena di spe-

ranze e di sogni e distrutta dal vizio del bere, suggerisce annotazioni precise, affettuose delicate e denuncia una evidente inclinazione positiva del cinema americano di oggi a superare certe posizioni di cruda violenza. E' realismo tutto ciò? Certo se si tiene conto però della particolare inquadratura romantica di certe posizioni letterarie e se si tiene conto della particolare situazione della stessa società d'America. Ecco che allora dialoghi come quelli sul piccolo cane svanito nell'aria come le illusioni, si giustificano, sono sì simbolici, allusivi, « letterari » ma riescono anche ad esprimere meglio, certo stato d'animo disperato ed incerto. Daniel Mann, il regista, ha puntato soprattutto sulla scoperta intima di una famiglia solitaria, senza figli, una di quelle vecchie coppie destinate a vivere senza romanzo nella più mediocre delle esistenze. Ma anche questa anziana coppia di sposi ha avuto le sue illusioni, le sue ore di felicità, ed ha il suo posto di combattimento giornaliero, una vita difficile piena di lotte e eroismi. Trenta anni fa si sposarono perché lei aspettava un bambino; il bambino era morto nel nascere, e lui troncati gli studi si era dato all'alcool. Alcolizzato, respinto da tutti, si era invecchiato senza neanche accorgersene, come tanti altri noti ed ignoti. Poi un bel giorno con l'assistenza della lega antialcolica e l'aiuto di Dio (Vecchia America puritana e conformista) lui viene restituito alla sua dignità di uomo. E la vita riprende. Il film inizia da questo momento, l'antefatto ci viene in breve raccontato, la storia ha altro sviluppo. Una ragazzetta studentessa alle belle arti, con la sua vita disordinata e pettegola, ridesta la casa dei due: la sua giovinezza fa riacrescere le speranze e le illusioni e i ricordi. La ragazzetta, ricorda alla donna la figlia. Si riesamina la vita, vi si accorge del mondo vissuto senza illusioni, ci si accorge di essere invecchiati senza più amarsi (ah la terribile pesantezza dei ricordi,

perché solo insieme si potranno superare le difficoltà e le amarezze della vita...).

E in fondo la tesi è buona, lo svolgimento prolisso è riscattato da una intelligente interpretazione della Shirley Booth e da una regia che ha saputo, anche se non in maniera continua, rendere efficacemente certe atmosfere e certi stati d'animo.

quelle membra invecchiate, quel povero sorriso stanco della donna disperata!).

La trama del film, si complica quando il marito si rimetterà a bere disgustato del comportamento civettuolo della ragazza: naturalmente la Lega lo risulverà dalla morte, e la pace si ricomporrà in famiglia.

In fondo, sembra voler dire il film, L'importante è amarsi. (Amarsi, bene o male,

EDOARDO BRUNO

LA MODA, L'ELEGANZA E LA NOIA

(continuazione dalla pagina 221)

Non si supponga che l'eleganza d'un'epoca quando quest'eleganza sia nata necessariamente come eleganza senza più, improvvisa, e che si deteriori dopo, cioè nell'uso, con l'uso dentro l'uso, per consunzione, per usura divenga materia lisa, panno consunto e frusto, diventi insomma perdendo i valori della prima noia creatrice, la retorica dell'eleganza; può essere vero il contrario; Emilio Cecchi osserva che il Werther fu scritto quando la sua materia divulgatissima sia come vissuta esperienza che come retorica letteraria, e fu merito di Werther-Goethe averla chiarita, distruggendola come retorica e ripristinandola in poesia. (Si spiega l'abito ottocentesco di Anton Giulio Bragaglia, la giacca a tre bottoni, i calzoni chiusi al fondo, lo scarpino sfilato). Des Essaint d'Huysmans cristallizza dunque un tipo esistente come il Totò visto e impiegato da Eduardo nel film alla moda « Napoli milionaria ».

L'eleganza quando abbia raggiunto il suo punto vitale di poesia, non dovrebbe decadere come decaduta la mondanità, nel fatale illanguidimento d'oggi, dove troviamo il sarto e la sartina e il pittorello e il piccolo giornalista venale al ricevimento della dama alla moda, tutti insieme moduli d'una convinzione democratica che è solo un arrembaggio ai posti di comando sulla nave difettosa di governo. D'altra parte la mondanità manca di necessità schietta voglio dire di funzione oggi; si è imbarazzati a assegnarle una ragione, una esigenza. I mondani in questa loro esistenza frolla di non-Eleganti mostrano il loro vuoto, la loro superfluità, troppo caduca la loro giornata, dove tutto avviene in sordina; e il mondo dei veri Campioni degli Amatori e dei Sodali, deve frenare la eventualità di cadere fra gli imitatori d'un abito « inglese » copiato sui figurini dei sarti o qualunque fallimentoso sorgere o risorgere d'una moda che non si assoggetti ai principî di eleganza da noi stabiliti.

Occorre si capisca che questo è un gioco sportivo pericoloso e politico, che non ha verità né morale, ma solo esigenza di affermazione; manca di ogni complementare principio di essere nella sua disperazione, è una allucinazione irragionevole e sazia di sé. Difendere il principio dell'eleganza e della libertà è urgente, e non ha prezzo; si chiede almeno il suicidio di qualche Campione

Amatore per la sua affermazione di principio; e d'altra parte oggi la vita ha raggiunto troppo alte quotazioni perché si possa restar vivi senza una ambizione e una irrazionale crudeltà d'esistenza. Il ritorno ai gesti gratuiti e all'assassinio come arte praticabile nelle ore serali, debbono andare di pari passo col ritorno al panciotto fantasia e le calze di lana.

O si è del tutto fuori dell'angoscia pratica ma dentro una esasperazione un po' sublimata dall'attesa di questo decadente mondo, o non si è; un Perfetto, un Campione non stimerà la vita più di quanto valga. La vita non è una giacca che si possa portare a tre bottoni, di cui aperto il terzo in basso, dunque oggi almeno possiamo farne a meno; o cede questo panno alla nostra esigenza, oppure a noi sacrificarci, abbandonarci. La vita ha funzione disintegratrice sull'eleganza come moda.

Il 29 agosto 1943, Fabrizio Sarazani in un articolo intitolato « Decadenza del personaggio annoiato » esaltava Amleto che rinsavisce di fronte allo sfollato che trascina la carretta con le reliquie della casa, parlava di Macbeth, di Hedda Gabler e di Rimbaud; diceva che il personaggio annoiato decade. Non per noi che anzi vorremmo un manifesto della noia, e senza titubanze. Il Campione si annoia: ecco la grande scoperta di questo messaggio di noia; a lui dunque di accogliere un giudizio e un suggerimento di suicidio, il mondo non gli è necessario, può sciogliersi dal suo abbraccio, abbandonare la scena e lasciare altrui il retaggio della passione della noia della resistenza e attesa che gli sono proprie. Mario Soldati ne vuole essere il regista per la Cines produzione?

RENATO GIANI

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

